

Michael Wagnmüller
Ein Bildhauer im Dienste König Ludwigs II.
München - Linderhof - Herrenchiemsee

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Rolf Kurda
aus
Herrsching

Februar 2005

Referent: Professor Dr. Frank Büttner
Koreferent: Professor Dr. Bernhard Schütz
Tag der mündlichen Prüfung: 16.02.2004

Vorwort

Als ich im Wintersemester 1995/96, 55jährig, nach einem nicht gerade heißgeliebten Berufsleben als Informatiker bei der IBM, mein Studium der Kunstgeschichte mit der Furcht begann, wegen meines Alters möglicherweise auf der Universität als ein ungebetener Gast angesehen zu werden, wurde ich auf das Angenehmste überrascht: Die Professoren und Lehrkräfte behandelten mich auf keine Weise anders als meine jungen Kommilitoninnen und Kommilitonen, die mich wiederum mit einer Unvoreingenommenheit in ihrem Kreise aufnahmen, die ich selbst in meiner Jugendzeit kaum aufzubringen in der Lage gewesen wäre.

Mein Dank gilt ihnen, aber auch meiner lieben Frau, die sich unser Pensionärsdasein wohl etwas weniger stressig vorgestellt hatte, aber dennoch mit großer Geduld mein Studium ertrug und deshalb gerade in den letzten Jahren auch auf so manchen Urlaubstag verzichtete. Bedanken möchte ich mich auch bei meiner Tochter Sonja Karger, die zusammen mit meiner Frau meine Arbeit gewissenhaft las und Rechtschreibfehler korrigierte, sowie bei all den freundlichen Mitarbeitern der Stadtarchive München und Ingolstadt, des Geheimen Hausarchivs der Wittelsbacher und verschiedener Abteilungen der Schlösserverwaltung, die mir geduldig halfen.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Büttner, der mich darauf aufmerksam gemacht hatte, daß die deutsche Bildhauerei des 19. Jahrhunderts außerhalb Berlins bisher in der Forschung kaum beachtet worden war und der mich ermunterte, mich mit der Münchener Bildhauerei dieser Epoche zu beschäftigen.

Nach dem 2. Weltkrieg lehnte die Kunstkritik in Deutschland nahezu pauschal die vormoderne traditionelle Kunst des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ab. Dies gilt mit gewissen Einschränkungen bis in die heutigen Zeit, in der andererseits die zeitgenössische Kunst von den Experten geradezu kritiklos akzeptiert wird. Selten gab es auch eine Zeit, in der die Meinung dieser Experten und die des Publikums so weit auseinanderklafften wie heute: Im Jahre 1583 wurde in Florenz die Enthüllung Giambolognas "Raub einer Sabinerin" in der ganzen Stadt gefeiert; es gab kaum eine kritische Stimme. Als hingegen im Jahre 2002 in Augsburg Markus Lüpports' "Venus" zwischen den berühmten Brunnen Hubert Gerhards und Adrian de Vries' aufgestellt werden sollte, empörte sich fast einhellig die ganze Stadt.

Es wäre nur logisch, wenn auch die Kunst des 19. Jahrhunderts ähnlich vorbehaltlos betrachtet würde wie die zeitgenössische Kunst, und es wäre erfreulich, wenn sich die Meinungen der Kritiker und der Laien wieder einander annäherten. Erste Schritte dazu sind längst gemacht: Gemälde eines Caspar David Friedrichs, eines Spitzwegs, oder auch der Jugendstil erfreuen sich schon seit Jahren wieder allgemeiner Wertschätzung. Dies war noch in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts nicht selbstverständlich, in denen man den Spott Vieler fürchten mußte wenn man sich positiv über jene Künstler äußerte, Jahre, in denen man immer noch Jugendstil-Erbstücke aus dem 19. Jahrhundert

entrümpelte und bedenkenlos Jugendstil-Fassaden abschlug.

Auch die Barockkunst wurde einst, im beginnenden 19. Jahrhundert, geradezu mit Abscheu betrachtet. Doch in der 2. Jahrhundert-Hälfte wurde sie im Neobarock wieder aufgegriffen und erfreut sich heute größter Wertschätzung; Barock und Neobarock waren die Grundlage für die Kunst eines Rodin oder eines Monet. Ein Bildhauer wie Wagnmüller, der an der Zeitenwende vom Klassizismus zum Neobarock stand, verdient also durchaus unser Interesse, zumal er viele seiner Werke für König Ludwig II. von Bayern schuf, einen Auftraggeber, dessen phantasievollen Schöpfungen von der Kunstkritik ebenfalls lange mit Verachtung abqualifiziert wurden.

Ich muß gestehen, daß ich mich überwinden mußte, meine Vorurteile abzulegen. Ich bin froh, daß mir dies gelungen ist, und ich bin dankbar, daß ich ermuntert wurde, mich mit dieser interessanten Zeit zu beschäftigen, in der so viel Neues entstand.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Michael Wagnmüller.....	4
	2.1 Das Leben des Bildhauers.....	4
	2.2 Wagnmüller und die int. Kunstausstellung 1879 in München.....	10
3	Plastik im Spannungsfeld zwischen Klassizismus und Naturalismus.....	16
	3.1 Schmetterlingsfängerin und Eidechsenmädchen.....	16
	3.2 Allegorien des Schulunterrichts und der Krankenpflege.....	18
	3.3 Das Grabmal Wagnmüllers.....	20
	3.4 Der Ludwigsbrunnen in Ingolstadt.....	27
	3.5 Bemerkungen zu den Büsten.....	35
4	Plastik für das Bayerische Nationalmuseum und die Grabkapelle Maximilians II.....	39
	4.1 Die Figuren für das alte Nationalmuseum.....	39
	4.2 Die Reliefs zur Grabkapelle Maximilians II.....	41
5	Plastik und künstlerisches Programm des Schloßgartens Linderhof	47
	5.1 Einführung.....	47
	5.2 Bemerkungen zu Ludwig II.....	49
	5.3 Hinweise zu den Fassadenfiguren des Schlosses.....	51
	5.4 Überblick über Garten und Gartenplastik.....	53
	5.5 Zur Entstehungsgeschichte des Schlosses.....	55
	5.6 Zur Geschichte des Gartens und der Gartenplastik.....	58
	5.7 Ikonologische Zusammenhänge in Versailles.....	69
	5.7.1 Zur Entstehungsgeschichte von Schloß und Park Versailles.....	69
	5.7.2 Der Sonnenkönig Ludwig XIV.....	70
	5.7.3 Das Programm der Grande Commande.....	71
	5.7.4 Hinweise zu anderen relevanten Gartenplastiken in Versailles.....	74
	5.8 Die Gartenplastiken in Linderhof und ihre Vorbilder.....	74
	5.8.1 Zur Vorgehensweise.....	74
	5.8.2 Die Steinfiguren.....	75
	5.8.3 Die Zinkgußfiguren.....	95
	5.9 Mutmaßungen über das Programm in Linderhof.....	110
	5.9.1 Ludwigs II. Verehrung für die Bourbonen und Marie Antoinette.....	110
	5.9.2 Ein Ruhmestempel für Ludwig XIV.....	113
	5.9.3 Die Schloßfassaden.....	116
	5.9.4 Bemerkungen zu einigen Innenfiguren.....	122
	5.9.5 Ein der Marie Antoinette geweihter Garten.....	125
	5.9.6 Die Wiederholung des Programms im Treppenhaus von Schloß Herrenchiemsee	127
6	Die Gartenfassaden und Fassadenfiguren von Schloß Herrenchiemsee.....	131
	6.1 Einführung.....	131
	6.2 Die Fassaden des Versailler Schlosses.....	132
	6.3 Bemerkungen zur Geschichte von Schloß Herrenchiemsee.....	134
	6.4 Die Fassaden von Schloß Herrenchiemsee.....	137
	6.5 Die Fassadenfiguren des Inselschlosses.....	139
	6.6 Vergleich mit einigen Versailler Fassadenfiguren.....	147
	6.7 Schlußbetrachtung.....	149
7	Der Münchener Maximiliansplatz: Liebig-Denkmal und weitere Projekte.....	151
	7.1 Einführung - Geschichte des Maximiliansplatzes.....	151
	7.2 Entstehungsgeschichte des Liebig-Denkmals.....	163
	7.3 Das Liebig-Denkmal	178
	7.4 Wagnmüllers Entwurf für das Niederwalddenkmal.....	183
	7.5 Abschließende Betrachtung.....	188
8	Zusammenfassung und Schluß.....	189

9 Anhang.....	193
9.1 Anhang zu Michael Wagnmüller: Auszug aus der Allotria-Zeitung Nr. 23 (1878).....	193
9.2 Anhang zu Ingolstadt: Vertrag mit Wagnmüller.....	195
9.3 Anhang zum Nationalmuseum.....	196
9.3.1 Tabelle "Hauptbuch NM".....	196
9.3.2 Tabelle "Hauptrechnung NM".....	200
9.4 Anhang zu Linderhof und Herrenchiemsee.....	205
9.4.1 Tabelle "Hauptbuch LH-HC".....	205
9.4.2 Tabelle "Hauptrechnung LH-HC".....	214
9.5 Anhang zu Herrenchiemsee.....	232
9.5.1 Dollmanns Beschreibung der Prachttreppe in Herrenchiemsee.....	232
9.5.2 Vertrag mit Wagnmüller.....	235
9.6 Anhang zum Maximiliansplatz.....	237
9.6.1 Kostenvoranschlags Wagnmüllers für den Brunnen am Südennde des Maximiliansplatzes.....	237
9.6.2 Brief Wagnmüllers an Erhardt vom 3.1.1881.....	238
9.6.3 Brief Wagnmüllers an Erhardt vom 27.6.1881.....	239
9.6.4 Brief Wagnmüllers an Erhardt vom 14.12.1881 mit Ergänzungen Erhardts.....	240
10 Verzeichnisse.....	242
10.1 Bildtafel-Verzeichnis.....	242
10.2 Werksverzeichnis.....	244
10.3 Literatur, Quellen.....	249
Bildtafeln.....	258

1 Einleitung

Michael Wagnmüller (Taf. 1), der als einer der bedeutendsten Münchner Bildhauer unter den bayerischen Königen Maximilian II. und Ludwig II. gilt¹, ist heute nahezu vergessen; die wenigen Werke des Künstlers, die im Besitz Münchener Museen und des König Ludwig II.-Museums zu Herrenchiemsee sind, liegen fast unzugänglich in Depots. Hermann Beenken schreibt das Liebig-Denkmal, eines der Hauptwerke Wagnmüllers, in seinem Buch, "Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst", Wilhelm von Rümmer zu, einem Schüler Wagnmüllers, der nach dem Tode des Meisters noch letzte Hand an das nahezu vollendete Denkmal legte². Wagnmüller selbst erwähnt Beenken hingegen nicht, so wie viele andere Autoren, die über die Plastik des 19. Jahrhunderts schreiben³. Im "Dehio" wird dieses Denkmal einem "Max Wagnmüller" zugeschrieben. Dies ist möglicherweise ein Flüchtigkeitsfehler, da vorher die den Maximiliansplatz durchschneidende Max-Joseph-Straße erwähnt wird, an der das Denkmal steht⁴. Im gleichen Dehio, wie auch in allen neueren Stadtführern von Ingolstadt, wird Wagnmüllers dortiger Ludwigsbrunnen nicht erwähnt.

Norbert Lieb meint zwar, das Liebig-Denkmal sei von "vornehmer Art", doch daß er im selben Atemzug Wagnmüller als den "beste[n] Bildhauer eines letzten Spätklassizismus" bezeichnet, ist einseitig, da Wagnmüller zugleich andere Stilrichtungen vertrat. Das Grabmal des Bildhauers, eines der herausragenden Grabdenkmäler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, ist ihm zwei Zeilen weiter, wo er sich eher negativ über die Münchner Grabplastik des 19. Jahrhunderts äußert, keiner Erwähnung wert⁵.

Wagnmüller hat kein sehr umfangreiches Werk hinterlassen, sieht man einmal von seinen zahlreichen Porträtbüsten ab, die Privataufträge waren und sich in Deutschland und England verlieren. Dies und die allgemeine Mißachtung, die man bis auf wenige Ausnahmen der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts jahrelang entgegenbrachte, sind der Grund für die geringe Bekanntheit des Bildhauers.

Aufgabe der vorliegenden Arbeit soll es sein, Michael Wagnmüller und sein Werk der Vergessenheit zu entreißen. In einer Folge von Kapiteln werden die wichtigsten Arbeiten des Bildhauers vorgestellt. In einem ersten Beitrag werden die Lebensdaten Wagnmüllers genannt: Während über seine Anfangsjahre als Bildhauer nur wenig bekannt ist, konnten die Ereignisse seiner letzten Lebensjahre, als er schon einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht hatte und auch eine wichtige Rolle im Kulturbetrieb der Stadt München spielte, anhand von Archivmaterial und zeitgenössischen Presseberichten recht genau verfolgt werden. Ausführlich wird auf die Rolle Wagnmüllers eingegangen, die er 1879 bei der Organisation der internationalen Kunstausstellung in München spielte, und wegen der er Ziel zahlreicher

1 Karlinger 1966, S. 66: "er [Wagnmüller] ist weitaus der bedeutendste Bildhauer unter Max II. und Ludwig II."

2 Beenken 1944, S. 473.

3 Schon Alfred Kuhn war 1922 Wagnmüller nicht mehr der Erwähnung wert.

4 Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV: München und Oberbayern, München 1990, S. 836.

5 Lieb 1982, S. 311.

Anfeindungen war. Ein Nachlaß des Bildhauers konnte leider nicht aufgefunden werden; vieles ging bekanntlich in den Jahren des zweiten Weltkriegs verloren.

Bei der Besprechung des Oeuvres eines Künstlers bieten sich sinnvollerweise zwei Vorgehensweisen an: Entweder werden die Werke in der Reihenfolge ihrer Entstehung besprochen oder sie werden nach unterschiedlichen Gesichtspunkten zu Gruppen zusammengefaßt, innerhalb derer wieder die zeitliche Reihenfolge gewählt werden kann. Wenn in dieser Arbeit das zweite Verfahren gewählt wurde, so hat das folgende Gründe: Die Beiträge über einige der Werke Wagnmüllers wurden zum Teil sehr umfangreich; zudem beschäftigen sie sich mehr oder weniger ausführlich auch mit den Werken anderer Künstler, so daß es sinnvoll war, hierfür eigene Hauptkapitel anzulegen. Andere wichtige Arbeiten des Bildhauers werden vorneweg, nach dieser Einleitung und dem Kapitel über die Person Wagnmüllers, im dritten Kapitel vorgestellt, um dem Leser zunächst einen Überblick über das facettenreiche Schaffen des Künstlers zu geben: Es sind dies zwei Mädchen-Statuetten und die allegorischen Figurengruppen für zwei städtische Münchener Gebäude. Recht ausführlich wird auch auf das eigene Grabmal des früh verstorbenen Bildhauers eingegangen, das ursprünglich für zwei seiner Töchter gedacht war, und auch der Brunnen in Ingolstadt mit der Standfigur Ludwigs des Bayern wird eingehend besprochen. Schließlich werden in diesem dritten Kapitel, stellvertretend für die zahlreichen Porträt-Büsten Wagnmüllers, einige davon vorgestellt.

Das darauffolgende Kapitel enthält einen Beitrag über das alte Bayerische Nationalmuseum und die Grabkapelle Maximilians II. Auf Grund zum Teil gesicherter Unterlagen werden dem Fassadenschmuck des Museums und den Reliefs der Kapellenwände Künstler zugewiesen, zu denen auch Wagnmüller gehört.

Einen Großteil seiner monumentalen Werke schuf Wagnmüller im Auftrag König Ludwigs II. So wurden fast alle Brunnenfiguren von Schloß Linderhof nach seinen Modellen gegossen. Wagnmüller spielte allerdings nur eine untergeordnete Rolle im umfangreichen Bauhütten-Betrieb des Schlosses, der vom König selbst, seinem Architekten Georg Dollmann und dem Gartenbaudirektor Carl Effner geleitet wurde. Der Bildhauer war gewissermaßen nur ein Rädchen in einer gewaltigen Maschinerie. Zum besseren Verständnis der Aufgaben Wagnmüllers erschien es mir wichtig, auch etwas über jene Maschinerie und die Intentionen des Königs in Erfahrung zu bringen. Daher wurde der Beitrag über die Linderhofer Brunnenplastiken Wagnmüllers in ein sehr umfangreiches Kapitel eingebettet, das sich mit dem König und dem künstlerischen Programm nicht nur des Gartens, sondern auch der Schloßfassaden und letztlich des ganzen Schloßchens Linderhof beschäftigt. Im Rahmen dieses Programms sind die steinernen Gartenfiguren, die Johann Hautmann nach Versailler Vorbild meißelte, von ähnlicher Bedeutung wie Wagnmüllers Brunnengruppen. Aus diesem Grund war es geboten, sich auch intensiv mit jenen Steinfiguren auseinanderzusetzen.

Das nächste Kapitel, das den von Wagnmüller modellierten Figuren der Westfassade von Schloß Herrenchiemsee gewidmet ist, wurde dagegen, trotz einiger Vergleiche mit Schloß Versailles, und obwohl auch die Bildhauer der anderen Fassadenfiguren genannt werden, sehr gestrafft.

Weiter ausholend ist wieder das Kapitel über den Maximiliansplatz in München und das Liebig-Denkmal: Zeitgleich mit dem künstlerischen Wettbewerb um das Denkmal und der Suche nach dessen Standort wurde der damals verödete Platz von Effner in einen Park umgestaltet. Dabei spielte Wagnmüller in den Überlegungen nicht nur des Gartenarchitekten eine wichtige Rolle, auf die ausführlich einzugehen ist.

Schließlich wird in einem kurzen Schlußkapitel versucht, das Werk Wagnmüllers zu würdigen und stilistisch einzuordnen.

2 Michael Wagnmüller

2.1 Das Leben des Bildhauers

Über die Person Michael Wagnmüllers gibt es nur wenige zeitnahe Informationen: Neben einigen Nekrologen¹ und dem Beitrag eines Zeitgenossen in der "Allgemeinen Deutschen Biographie" aus dem Jahre 1896² setzt sich nur noch ein zweiseitiger Artikel aus der Feder Friedrich Pechts mit dem Bildhauer auseinander³. Später hat ihm dann noch Heilmeyer ein kleines Kapitel gewidmet⁴. Ergänzt man diese Informationen um Angaben aus den verschiedensten noch zu benennenden zeitgenössischen Quellen, so ergibt sich das Bild eines energischen Künstlers, der sich aus ärmlichen Verhältnissen kommend anfänglich schwer durch das Leben kämpfen mußte und nach Vollendung seines 30. Lebensjahres bis zu seinem frühen Tode im Alter von 42 Jahren immer erfolgreicher seiner bildhauerischen Tätigkeit nachging.

Wagnmüller wurde am 14. April 1839 in Karthaus-Prüll bei Regensburg⁵ geboren. 1848 zog seine Familie nach München, wo sein Vater eine kleine, schlecht gehende Bleistiftfabrik betrieb. Da sich die Verhältnisse der Familie rasch verschlechterten, trat Wagnmüller in das Atelier Anselm Sickingers als Steinmetz ein, um von seinem kargen Lohn Unterstützung leisten zu können. Dort blieb er bis zu seinem 16. Lebensjahr, in dem er nach einem ersten vergeblichen Aufnahmeversuch als Schüler Max Widmanns in die Kunstakademie eintrat. Ab 1860 betätigte er sich als selbständiger Bildhauer. Seine ersten gewinnbringenden Aufträge erhielt er beim Bau des alten Nationalmuseums in der Maximilianstraße, dem heutigen Völkerkunde-Museum, für das er zwischen 1861 und 1862 eine Giebelgruppe, eine Fassadenfigur und auch eine Plastik⁶ für das Innere des Museums schuf. Die Ausschmückung des Museums diente damals gewissermaßen als Programm zur Förderung junger Künstler. Schon früh betätigte er sich als Porträtist, der es in seinem kurzen Leben zu einer "Virtuosität der malerischen Darstellung" brachte "wie ähnlich nur noch Houdon oder Carpeaux"⁷. Das erste mir bekannte Porträt hat Medaillonform und stammt aus dem Jahre 1863. Es ist das Bildnis des Malers Sebastian Habenschaden, das sich an dessen Grabmal auf dem alten südlichen Friedhof in München befindet. Auf diesem Friedhof sind noch weitere Porträts Wagnmüllers zu sehen. Es handelt

1 u.a.: Friedrich Pecht, in: AZ-B, 7.1.1882, Titelseite f.; Karl Albert Regnet, in: Kehr XVII (1882), Sp. 207 f.; Ill. Ztg., 21.1.1882, S. 57 f. mit einem Porträt Wagnmüllers nach einer Fotografie F. Hanfstängls.

2 ADB 1896.

3 Pecht 1888, S. 304 f.

4 Heilmeyer 1931, S. 79 ff. mit der Abbildung eines vermutlichen Selbstbildnisses des Künstlers.

5 Die Kartause St. Vitus zu Prüll wurde 1803 aufgelöst. Sie liegt heute innerhalb der Stadtgrenzen von Regensburg und beherbergt das Bezirksklinikum.

6 Ich werde im folgenden den Begriff "Plastik" als den "heute im Deutschen gebräuchlichsten Oberbegriff für eine der Hauptarten (mit Malerei und Graphik) der bild. Kunst" (Lexikon der Kunst, s.v. Plastik) verwenden und nicht zwischen Skulptur (lat. *sculpere* "schnitzen, meißeln") und Plastik im eigentlichen Sinne (griech. *πλασσω* "bilden", formen") unterscheiden, zumal gerade im 19. Jh. in der Regel jede Skulptur eine durch Punktieren entstandene Kopie eines Gips- oder Tonmodells ist.

7 Heilmeyer 1931, S. 82.

sich dabei um Büsten, die sich durch einen damals ungewöhnlichen Naturalismus und das gekonnte Betonen charakteristischer Züge des Porträtierten auszeichnen. Unter diesen Grabbüsten befindet sich das bekannte Bildnis des gefeierten Chemikers Justus v. Liebig aus dem Jahre 1873. Das Modell dieser Büste verwendete Wagnmüller 1881 erneut für das Liebig-Denkmal auf dem Maximiliansplatz. 1866 schuf Wagnmüller die Modelle zweier verwandter Statuetten: jeweils ein sitzendes Mädchen, das vor einer Eidechse erschrickt bzw. nach einem Schmetterling hascht. Mit diesen Modellen oder deren Bronzegüssen und seinen Porträtköpfen trat Wagnmüller in der Folgezeit wiederholt bei Kunstausstellungen auf. Nach seiner Teilnahme am Deutschen Krieg von 1866 trat Wagnmüller erneut in den Dienst der Wittelsbacher: 1866 schuf er für die Wände der Grabkapelle Maximilians II. große steinerne Medaillons mit den Kardinaltugenden; 1868 steuerte er zur Herz-Urne Ludwigs I. die Entwürfe dreier Engelsköpfe bei, und im Auftrag Ludwigs II. fertigte er eine Bronzestatue Ludwigs XIV. an. Im selben Jahr schuf er eine aus zwei überlebensgroßen weiblichen Figuren bestehende Giebelgruppe für das im 2. Weltkrieg zerstörte Schulhaus im Rosental und das Modell einer etwas ungewöhnlichen Allegorie der "Krankenpflege", einer stehenden Frauenfigur, die einen kranken Knaben stützt. Diese Gruppe schmückt als Nischenfigur seit 1870 einen Pavillon des Krankenhauses rechts der Isar in München, der wie das Schulhaus im Rosental vom Münchener Stadtbaurat Arnold Zenetti erbaut wurde.

Zwischen 1868 und 1873 fuhr Wagnmüller wiederholt nach England, wo er das Glück hatte, in die Gesellschaft eingeführt zu werden, die seine Porträtierkunst zu schätzen wußte¹, und wo er "einige Duzend Büsten"² schuf, die er zumeist in England modellierte und in München in Marmor ausführte. 1869 brachte dem Bildhauer die erste öffentliche Ehrung: Für seinen Beitrag zur Ausstellung im Münchener Glaspalast, wo er mit sechs Werken vertreten war, erhielt er neben so bekannten Bildhauern wie dem Franzosen Carpeaux oder Reinhold Begas eine Ehrenmedaille in Gold³. Im Krieg von 1870 diente er fern der Front als Landwehrmann bei der Bewachung von Gefangenen. Das Jahr 1872 brachte eine weitere Ehrung: Wagnmüller wurde zusammen mit Friedrich Drake, Reinhold Begas und Caspar Zumbusch zum Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste ernannt⁴; da er dort anscheinend auch unterrichtete, durfte er hinfort den Titel Professor tragen. Regnet berichtet, dasselbe Jahr habe ihm "eine empfindliche Geschäftsstockung" gebracht, und deshalb habe sich Wagnmüller der Malerei zugewandt⁵. Dies erscheint mir, vor allem hinsichtlich des Attributs "empfindlich", wenig glaubhaft zu sein, da sich gerade zu dieser Zeit die Aufträge aus England häuften, und Pecht berichtet, Wagnmüller habe mit England sein Glück gemacht, so daß er hinfort mehrere

1 Nekrolog Wagnmüllers, in: Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunstvereines München während des Jahres 1881 (München, 1882), S. 67 ff.

2 Pecht, in: AZ-B, 7.1.1882. Regnet nennt in der Kchr "an vierzig Büsten".

3 Kchr IV (1869), Sp. 214.

4 Ministerialblatt für Kirchen- und Schul-Angelegenheiten im Königreich Bayern, von 1872, S. 311.

5 Regnet, in: Kchr XVII (1882), Sp. 208.

Reisen nach Italien machen konnte. Regnet meint dagegen, Wagmüller habe Italien im Gegensatz zu Paris und London nicht gekannt und er habe deswegen das, was er von der Antike kannte, nicht zu schätzen gewußt, eine Bemerkung, die ich ebenfalls gerade wegen seiner beiden erwähnten Mädchenstatuetten bezweifle, die m.E. ihre Verwandtschaft mit einem antiken Vorbild nicht verleugnen können¹. Allerdings berichtet die Kunstchronik, Wagmüller habe im Februar 1874 das Gemälde eines schaukelnden Mächens ausgestellt², so daß Regnets Angaben wohl so zu interpretieren sind, daß Wagmüller damals zwar zahlreiche Büsten für englische und auch deutsche Auftraggeber anfertigte, doch daß er mit diesen Büsten, die er ganz offensichtlich mit leichter Hand modellierte, nicht voll ausgelastet war, so daß er nebenbei, ohne Not, auch malte. Hinsichtlich seiner Auslandskenntnisse nehme ich an, daß er neben England auch Frankreich und Italien kannte³. Im Jahr 1872 nahm Wagmüller mit einem geradezu barocken Modell erfolglos am Wettbewerb um das Niederwalddenkmal teil. Im gleichen Jahr schuf er das Modell eines ihr kleines Brüderchen huckepacktragenden Mädchens, das er u.a. 1873 auf der Wiener Weltausstellung zeigte⁴.

1873 gehörte Wagmüller zu den Gründungsmitgliedern des Künstlervereins Allotria, dessen Vorsitzender er zwischen 1874 und 1879 war. Dieser Verein spielte eine bedeutende gesellschaftliche Rolle in München. Im Vereinslokal verkehrten nicht nur Künstler, sondern als Gäste und als außerordentliche Mitglieder auch Wissenschaftler und andere angesehene Persönlichkeiten wie etwa Theodor Mommsen, Fritjof Nansen oder Prinzregent Luitpold⁵. Die von der Allotria veranstalteten Künstlerfeste gehörten zu den bedeutendsten gesellschaftlichen Ereignissen der Stadt, und Einladungen hierzu waren hochbegehrt. Eines der bekanntesten Feste war das Kostümfest vom 19. Februar 1876, bei dem ein Festzug Kaiser Karls V. nachgestellt wurde. In wochenlanger Arbeit hatten die Künstler der Allotria die Säle des Odeons geschmückt; auch Wagmüller, der als Vorsitzender der Allotria selbstverständlich einen Sitz im Fest-Komitee hatte⁶, war an der Ausschmückung beteiligt⁷. Diejenigen, die keine Einladung zum Fest ergatterten konnten, an dem unter Führung des Prinzen Luitpold zahlreiche Mitglieder des königlichen Hauses teilnahmen, durften die Säle am Tag nach dem Fest "gegen gerin-

1 Auch Heilmeyer 1931, S. 79, mit dessen Ansichten ich weitgehend übereinstimme, meint, Wagmüller habe "die Antike wohl studiert und verstanden".

2 Kchr IX (1874), Sp. 301 f. Die Notiz in der Kchr ist auch als Zeugnis für das sich wandelnde Verständnis des Barock interessant, dessen Gegner letzte Rückzugsgefechte schlugen. Der Korrespondent wirft Wagmüller seine "Vorliebe für unmotivirt flatternde Draperien" vor, "in welcher er entschieden viel weiter geht als der Manierist Bernini, den man den Plastikern als abschreckendes Beispiel vorzuhalten gewohnt" sei.

3 Ich werde im Kapitel über Linderhof nochmals auf dieses Thema zurückkommen. Pecht kannte Wagmüller persönlich, denn in AZ-B, 13.4.1881, S. 1514, erwähnt er einen Besuch in der Werkstatt des Bildhauers. Ich nehme daher an, daß er über Wagmüller gut und aus erster Hand informiert war.

4 AZ-B, 12.4.1872, S. 1550 und AZ-B, 24.7.73, S. 3135.

5 Schleich 1959 (2), S. 127 ff.

6 Kchr XI (1876), Sp. 245 f.

7 Hinweise auf Wagmüllers Beitrag (Wappen an den Wänden): siehe: Der Sammler. Belletristische Beilage zur Augsburgener Abendzeitung vom 22.2.1876. Beschreibung des Festes mit Abbildungen: siehe Ill. Ztg., 11.3.1876, S. 191 ff. Friedrich Pecht beschreibt in einer Glosse, in AZ-B, 23.2.1876, das Fest, dessen Bedeutung und die Aufregung, die sich der Stadt schon Wochen vor dem Festtag bemächtigte.

ges Entgelt" besichtigen¹.

In der mit Karikaturen verzierten Vereinszeitung der *Allotria* wird Wagnmüller mehrfach mit kantigem Schädel, strubbeligen Haaren, Vollbart und kräftigen Händen abgebildet². In einem humorvollen Beitrag wird ein Zeitungsartikel zitiert und kommentiert, der von einem Theaterbesuch des Bildhauers in Augsburg zusammen mit einigen Allotrianern berichtet. Dieser witzige Beitrag in der Vereinszeitschrift zeigt eine unbekümmerte, kritische Einstellung gegenüber der Presse, in einer Zeit, in der fast Jedermann vor Autoritäten geradezu im Staube kroch³. Man kann sich vorstellen, daß im Vereinslokal auch mit den Besuchern aus dem königlichen Hause verhältnismäßig locker verkehrt wurde.

Wagnmüller hatte mit seiner Wahl zum Vorsitzenden des Vereins sicher einen hohen Bekanntheitsgrad in München erreicht. Hinzu kam, daß er seit 1874 fast seine ganze Schaffenskraft in den Dienst König Ludwigs II. stellte: Für den Park zu Linderhof schuf er die Modelle einiger Brunnen und zweier Löwen und später für Herrenchiemsee die Modelle zahlreicher Fassadenfiguren. Die Tätigkeit für den König erfolgte zwar nahezu unter Ausschluß der Öffentlichkeit, doch allein die Tatsache, daß er im Dienste des Königs stand, blieb sicher nicht unbemerkt und verhalf ihm zu einigem Renommee. Sein Einsatz wurde im August 1875 vom König mit dem "Ritterkreuz I. Classe des Verdienstordens vom heil. Michael" gewürdigt⁴. Einige der Karikaturen der *Allotria* zeigen ihn deshalb mit dem Ordenskreuz auf der Brust oder einem Heiligenschein.

Wagnmüller übernahm in der Folgezeit zahlreiche Ämter im Kulturbetrieb der Stadt München: 1875 wurde er in das Direktorium der Münchener Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zur Feier des 25jährigen Jubiläums des Münchener Kunstgewerbe-Vereins gewählt⁵ und später auch in die Preis-Jury⁶. Diese Ausstellung fand 1876 im Glaspalast statt. Für den großen Erfolg der Ausstellung wurde Wagnmüller und andere Beteiligten vom König mit dem "Ausdruck allerhöchster Anerkennung" ausgezeichnet⁷. Im Folgejahr wurde von mehreren Münchener Institutionen ein Komitee gebildet, mit der Aufgabe, eine Denkschrift anzufertigen "Ueber die Pflege der Kunst an den öffentlichen Bauwerken". Wagnmüller wurde neben Carl Effner, Arnold Zenetti und anderen bedeutenden Münchenern in dieses Gremium berufen⁸. Im selben Jahr, 1877, wurde er in ein weiteres Komitee gewählt, das den Bau eines Künstlerhauses "in monumentalem Stile" planen sollte⁹.

1878 brachte mehrere bedeutende Ereignisse: Zum einen wurde Wagnmüller Mitglied der Kommis-

1 AZ, 22.2.1876, S. 784.

2 *Allotria*-Zeitung, Nr. 15 (1875), Nr. 21 ff. (1878).

3 Siehe Anhang, Kap. 9.1, S. 193 f.

4 HStA Orden 6672.

5 StAM Kulturamt 898/1 und 898/2.

6 AZ-B, 1.7.1876, S. 2817.

7 Gesetz- u. Verordnungsblatt für das Königreich Bayern 1877, S. 53 ff.

8 AZ-B, 23.10.1877, Titelseite f.

9 Kchr XII (1877), Sp. 534.

sion zur Auswahl Münchener Kunstwerke für die Weltausstellung in Paris, und zum anderen fand der Wettbewerb zum Liebig-Denkmal für den Münchener Maximiliansplatz statt, bei dem Wagnmüller mit seinem Entwurf den 1. Preis gewann. Er hatte dabei zwar den Vorteil einer ihm wohlgesonnenen Jury, fand aber mit seinem Entwurf auch die ungeteilte Anerkennung neutraler Gutachter¹.

Auf der Pariser Weltausstellung glänzte er mit dem Modell zu einem Grabdenkmal für seine in den Jahren 1875 und 1876 verstorbenen Töchter Michaela und Gabriela, an dem Heilmeyer, wie ich meine, zu Recht, "klassizistische Züge" entdeckt². Dieses Werk, dessen Fertigstellung in Marmor bei seinem Tode nahezu vollendet war, wurde sein eigenes Grabmal.

Im Frühjahr 1879 erhielt Wagnmüller zwar von der Staatsregierung den Auftrag erteilt, für Ingolstadt einen Brunnen mit der Standfigur Kaiser Ludwigs des Bayern herzustellen, und fast gleichzeitig unterzeichnete er einen Vertrag zur Herstellung von vierzehn Fassadenfiguren für Schloß Herrenchiemsee, doch ansonsten bescherte ihm dieses Jahr nur Unannehmlichkeiten. Zunächst wurde die Arbeit des Komitees zur Errichtung eines Künstlerhauses in geradezu beleidigender Weise in der Kunstchronik kritisiert³. Dann brachte die internationale Münchener Kunstausstellung im Glaspalast umfangreiche und beschwerliche öffentliche Aufgaben und auch außerordentlich viel Ärger für den angesehenen Bildhauer. Ich nehme an, daß Wagnmüllers Rücktritt als Vorstand der Allotria auch mit der Kritik an seiner Tätigkeit anlässlich der Ausstellung zu tun hat. Einige der Ereignisse verdienen es rekapituliert zu werden, was im nächsten Kapitel geschehen soll.

Wagnmüller wurde allerdings wegen seines Engagements auch hoch geehrt: Anfang des Jahres 1880 wurde er von der französischen Regierung für seine Verdienste bei der Organisation der Kunstausstellung zum Ritter der Ehrenlegion ernannt⁴.

Der Beginn der Arbeiten zum Liebig-Denkmal hatte sich wegen der Ereignisse des Jahres 1879 verzögert. Doch Anfang 1880 stürzte sich Wagnmüller auf die Ausführung des Denkmals, bei dem ihm im Gegensatz zu seinen Arbeiten für Ludwig II. freie Hand gewährt wurde; er konnte allerdings, wie das für seine Töchter gedachte Grabmal, auch dieses Denkmal nicht mehr selbst vollenden, das Heilmeyer als "das beste naturalistische Denkmal dieser Epoche" bezeichnet⁵. Es ist tragisch, daß Wagnmüller gerade die Vollendung seiner beiden beeindruckendsten und reifsten Werke nicht erleben durfte.

Im Jahre 1881, seinem Todesjahr, konnte Wagnmüller noch den Ingolstädter Brunnen fertigstellen, bei

1 Z.B. A. Rosenberg, in: Kchr XIII (1978), Titelseite ff. Auf das Liebig-Denkmal werde ich noch ausführlich eingehen.

2 Heilmeyer 1931, S. 83.

3 In Zusammenhang mit dem Maximiliansplatz wird hierauf genauer eingegangen.

4 HStA Orden 9368. Pecht meint, Wagnmüller habe die Auszeichnung als Preis für das Grabmonument erhalten, das in Paris 1878 zur Weltausstellung gezeigt worden war (Pecht, in: AZ-B, 7.1.1882, Titelseite f.). Diese Behauptung kehrt seither in allen Veröffentlichungen wieder, von der ADB 1896 über Schleich 1959 (1), S. 54 f., bis zu Wittstock 1975, S. 175. Neben Wagnmüller wurden auch Wilhelm Lindenschmit, Conrad Hoff und Albert Schmidt, alles Mitglieder des Komitees, ausgezeichnet (Ill. Ztg., 27.3.1880, S. 250).

5 Heilmeyer 1931, S. 82.

dessen Einweihung er zugegen war, hoch gelobt wurde und sich selbstbewußt im Kreis der Honoratioren der Stadt bewegte.

Am 17. November 1881 forderte Staatsminister von Lutz die Akademie auf, einen geeigneten Bildhauer für die durch den Tod Knabls "erledigte Professur" für "religiöse Sculptur" vorzuschlagen. Die Akademie schlug "in Übereinstimmung mit der Künstlerschaft Münchens" Wagnmüller vor, hatte aber sichtlich Mühe, ihre Wahl zu begründen, da Wagnmüller nicht gerade als Vertreter religiöser Plastik galt. Doch er habe als Schüler unter der Leitung Widmanns einen Altar mit der Auferstehung Christi für die Frauenkirche gefertigt. Reliefs von ihm schmückten das Grabmal von König Max in der Theatinerkirche, und eine Gruppe von Jesus dem Kinderfreund befände sich in dem Schulhause der Luisenstraße¹. Ein Grabmal von ihm sei "zur Repräsentation deutscher Plastik von Reichswegen zur Weltausstellung nach Paris gesandt worden"². Da die Akademie aber "die künstlerische Ausbildung als solche im Allgemeinen zur Aufgabe" habe, sei Wagnmüller, der "durch erfinderische Fantasie wie durch vollständige Bewältigung der Technik und lebenswahren Durchbildung der Form gegenwärtig hier die erste Stelle" einnehme, "am befähigsten und würdigsten", Leiter einer Bildhauerschule zu werden. Sollte Wagnmüller die Stelle nicht erhalten, so sei es am besten, die Professur offen zu lassen und diese vorläufig mit einem Hilfslehrer zu besetzen. Am besten geeignet sei dafür Eberle, der sich neben Hess und Beyerer beworben habe. Auch Gedon, der als Kandidat vorgeschlagen worden sei, käme nicht in Betracht, da seine Begabung mehr auf dem kunstgewerblichen Gebiete läge. Das Schreiben war von dem Direktor der Akademie, C. von Piloty und Professor M. Carriere unterschrieben.

Am 14. Dezember 1881 schrieb Wagnmüller an den Oberbürgermeister von München, Erhardt, er sei "bis jetzt", wegen seines "Unwohlseins", nicht in der Lage gewesen, ihn zur Besichtigung "der sehr weit vorangeschrittenen Arbeiten für das Liebig-Denkmal einzuladen". Er würde sich daher freuen, ihn bei sich zu sehen³. Doch dazu sollte es nicht mehr kommen, denn Michael Wagnmüller starb völlig überraschend am 26. Dezember 1881. Das Liebig-Denkmal und sein Grabmal wurden von seinem Schüler Rümmer vollendet.

Wagnmüllers Bildhauerkollege aus Dresden, Hähnel, scheute sich nicht, ihm postum einen Tritt zu versetzen. Er schrieb an v. Lutz, der erfolglos versucht hatte, die damals "besten Bildhauer wie Schilling, Hähnel, Begas oder Zumbusch für München zu gewinnen"⁴, er empfehle seinen Schüler Behrens für den verwaisten Lehrstuhl an der Akademie. Den Brief an seinen "geehrten Freund" schließt er mit den Worten: "Den verstorbenen Knabl in seiner einseitigen Richtung (die er mit vielem Talent vertrat) zu ersetzen, dürfte schwer sein; wenigstens der verzopfte Wagnmüller konnte

¹ Die Schule wurde im Krieg zerstört. Ich konnte keine anderen Angaben über dieses Werk finden.

² HStA MK 14110.

³ StAM BuR 520/1; siehe Anhang 9.6.4, S. 240.

⁴ HStA MK 14110.

das nicht."¹ Dieses abfällige Urteil Hähnels, der in seinem "immer verbissener werdendem antikem Idealismus" "nicht sah und nicht sehen wollte, was außer seiner Schule geschah"², ist ebenso einseitig wie die Eingangs zitierte Bemerkung Liebs, Wagnmüller sei ein Vertreter des Spätklassizismus. Gewiß knüpfte Wagnmüller "bei seinen dekorativen Arbeiten für die Schlösser Ludwigs II. an die Münchner Tradition des Barock" an³, doch das war, wie noch zu zeigen ist, nur ein Aspekt seines Schaffens.

Wagnmüller hinterließ vier Kinder; seine Frau Therese sollte ihn noch um 36 Jahre überleben. Im Meldebogen ist vermerkt, er habe in seinem eigenen Haus, in der Gartenstraße 47 gewohnt⁴, der heutigen Kaulbachstraße. Auch nach Wagnmüller ist bis heute eine Münchener Straße benannt.

2.2 Wagnmüller und die int. Kunstausstellung 1879 in München

Es liegt schon eine recht ausführliche Arbeit über die internationale Kunstausstellung im Münchener Glaspalast im Jahre 1879 vor⁵, der ich wie ich meine einige interessante Details hinzufügen kann.

Wagnmüller saß in zahlreichen Ausschüssen, die anlässlich der Ausstellung gebildet wurden⁶:

1. Im Ausstellungs-Komitee,
2. in der Exekutivkommission, die Entscheidungen des Komitees vorzubereiten hatte und auch selbst entscheidungsbefugt war, wenn rasche Entscheidungen erforderlich waren und das Komitee nicht rechtzeitig einberufen werden konnte,
3. in der Aufstellungskommission, die für die Präsentation der Werke verantwortlich war,
4. in der Aufnahmejury, die über Annahme und Ablehnung auszustellender Werke entschied,
5. in der Preisjury.

Die Ausstellung dauerte vom 19. Juli bis zum 28. Oktober 1879. Bereits Ende 1878 waren in zahlreichen Zeitungen die "Bestimmungen für die Internationale Kunstausstellung" veröffentlicht worden⁷.

Am 3. August 1879 erschien im Inseratenteil der Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung unter der Überschrift:

1 HStA MK 14110.

2 Gurlitt 1924, S. 292.

3 Heilmeyer 1931, S. 79.

4 StAM PMB (Michael Wagnmüller). In der Gartenstraße wohnten viele Künstler, wie z.B. Kaulbach und Caspar Zumbusch.

5 Grösslein 1987, S. 69 ff.

6 Ich beziehe mich hier auf: HStA MH 9265. Der Akt enthält eine gedruckte Broschüre: "Die Internationale Kunstausstellung in München im Jahre 1879. Nach Sitzungsberichten zusammengestellt, München 1890". Aus einem Schreiben des Staatsministers Dr. v. Lutz an seinen Kollegen Herrn v. Pfeufer vom 13. März 1880 geht hervor, daß das Komitee für die int. Kunstausstellung die Zusammenstellung verfaßt hatte, um erstens allen Beteiligten, aber auch dem Publikum, die Gelegenheit zu bieten, "sich ein selbständiges Urteil über die getroffenen Einrichtungen wie über den Erfolg der Ausstellung überhaupt zu bilden" und zweitens, um "gegenüber den mehrfachen Angriffen, welche in der Presse gegen das Vorgehen der Aufnahmejury, der Aufstellungskommission und des Komitês in einzelnen Fällen erhoben worden sind, Berichtigung, Widerlegung und Aufklärung zu geben".

7 Z.B.: Kchr 14 (12. Dez. 1878), Sp. 147 f.

"Internationale Kunstausstellung in München 1879

Protest"

ein Artikel, in welchem dem Komitee, also nicht der unabhängigen Aufnahmejury bzw. der Aufstellungskommission, schwere Vorwürfe gemacht wurden¹:

1. Bei der Auswahl der Werke habe die "bloße Willkür" geherrscht.
2. Die "ältere Schule" sei systematisch "ausgeschieden" worden, "um die neuere als allein berechtigt glänzen zu lassen".
3. Die Mitglieder des Komitees hätten sich gegenseitig bevorzugt, und diese Bevorzugung habe sich auch auf Schüler und Freunde erstreckt. Zudem seien "für genannte Herren die besten Plätze (manche brachten fünf und mehr Werke) mit feiner Wahl ausfindig gemacht" worden, und auch der Abgabetermin habe für sie nicht gegolten.
4. "Man habe dem Dilettantismus Eingang verschafft."
5. Die Plastik sei als "Aschenbrödel" behandelt, und die "religiöse Holzsculptur" "insgesamt zurückgewiesen" worden.
6. Entgegen früheren Gepflogenheiten habe man "Werke einzelner innerhalb eines gewissen Zeitraumes verstorbener Künstler" nicht ausgestellt. "Weder Eduard Schleich, Th. Horschelt, Victor Müller, Ramberg, Richard Zimmermann, Bernhard Fries, noch aber Schraudolf, Schwind, Kaulbach" seien vertreten. Auch "das Fehlen von Werken des jetzigen Akademie-Directors Piloty" sei auffällig.
7. Die Ausstellungsfläche sei nicht optimal genutzt worden.

Die Autoren des Artikels ziehen dann folgendes Resümee:

"Alles in allem - steht so viel fest daß das Comité sein Mandat in nicht gewöhnlicher Weise verletzt hat. Es hatte den Beruf gerecht zu sein und ward ungerecht. Es war berufen dem Dilettantismus entgegenzutreten und hat ihn begünstigt, dagegen achtungswerthen Künstlern ihre Ausstellungsrechte geschmälert. Es war berufen für die Gesamtinteressen einzustehen und es trieb Parteipolitik. Es war endlich berufen und in Stand gesetzt reichlich Räume für die Aussteller herzustellen und hat dieselben sehr geschmälert".

Der Artikel endet wie folgt:

"Und unser Wahlspruch sei:

'Gerechtigkeit für Alle.'

München, Ende Juli 1879.

Eine Anzahl Münchener Künstler."

Der anonyme Protest fand "durch vollständige oder doch auszugsweise Aufnahme in in- und ausländischen Zeitungen eine solche Verbreitung", daß das Komitee sich genötigt sah, "eine Erwiderung oder Aufklärung - nicht an die Pamphletschreiber - sondern für das Publikum zu geben"².

¹ Grösslein erwähnt nur den Abdruck des Protests in den MNN, 5.8.1879 (Anm. 249).

² Cotta, Autogr. 76/5638. Der Brief vom 8. August 1879 an die Redaktion der AZ stammt von der Hand G. von Begolees und ist von diesem und Wagnmüller unterschrieben.

Die Antwort wurde in der Beilage der Allgemeinen Zeitung vom 12. August 1879 veröffentlicht. Darin stellte das Komitee zunächst klar, daß für die Annahme und Ablehnung die unabhängige Aufnahmejury zuständig gewesen sei und nicht das Komitee. Die Jury, die sich die Aufgabe nicht leicht gemacht habe, habe nach bestem Wissen und Gewissen entschieden, und daß bei "den massenhaften Anmeldungen und vielfach mittelmäßigen Leistungen" ... "eine Sichtung und Ausscheidung nothwendig" gewesen sei, könne "niemand in Abrede stellen". Dem Vorwurf, "Werke bekannter älterer Künstler systematisch zurückgewiesen" zu haben, wurde widersprochen. Manche Werke seien nicht zu erlangen und andere seien schon einmal ausgestellt gewesen, so daß sie nicht wiederholt aufgenommen werden konnten. Manche Werke älterer Künstler seien "nicht mehr auf der Höhe ihrer früheren Leistung gestanden" "und im eigenen Interesse der Betheiligten von der Jury abgelehnt worden". "Werke von Horschelt, Ramberg, Richard Zimmermann und Kaulbach" befänden sich jedoch in der Ausstellung, und Piloty sei "zu lebhaftem Bedauern des Comité's nicht im Stande" gewesen, "die Ausstellung zu beschicken". Die Werke der religiösen Holzskulptur konnten "ihrer Qualität wegen nicht aufgenommen werden". Was die Plastik anbelange, so habe man diese nach anderen Gesichtspunkten als 1869 aufgestellt, wo "diese Werke meistens stallartig an einem Platze zusammengedrängt waren", und das neue Verfahren habe allgemeinen Beifall gefunden. Was die Überschreitung des Abgabetermins beträfe, habe man "die in Aussicht gestellten Werke vorzüglicher Künstler, welche erst nach dem festgesetzten Einsendetermin aus verschiedenen Gründen zu erlangen waren, noch gerne angenommen". Es sei auch recht und billig, "jenen Künstlern welche an der Ausschmückung der Ausstellungsräume und an den Vorarbeiten in so opferwilliger Weise sich beteiligt hatten und dadurch verhindert waren ihre Werke rechtzeitig zu vollenden," ... "eine gebührende Rücksicht zu schenken." Man habe "ferner von Meistern nicht nur des In- sondern auch des Auslandes mehr als drei Werke dann angenommen wenn nach der Überzeugung der Jury dieß im Interesse des Unternehmens gelegen war und der Kunst zur Zierde gereichte." Eine etwas gekürzte Fassung der Erwiderung wurde auch an andere Zeitungen, wie z.B. die "Münchener Neuesten Nachrichten"¹ geschickt.

Doch die anonymen Protestierer gaben nicht locker: Am 20. August 1879 ließen sie erneut einen Artikel in den Anzeigenteil der Beilage zur Allg. Zeitung setzen, in dem sie schrieben, daß sie "zur rechten Zeit" noch Beweise für ihre "Behauptungen" beizubringen wüßten. Ein ähnlicher Artikel erschien in den MNN vom 24. August 1879.

Diese Briefkampagne veranlaßte auch andere Künstler, die sich ungerecht behandelt wähnten, im Anzeigenteil der Zeitung, Beschuldigungen vorzubringen².

Die Vorwürfe mußten natürlich Wagnmüller als Vorsitzenden der Aufnahmejury und Mitglied der

¹ MNN, 19.8.1879, Titelseite. Nur dieser Artikel wird von Grösslein 1987, S. 99 (Anm. 250) erwähnt.

² In AZ-B, 2.9.1879, S. 3598, protestierte ein Bildhauer aus Wien, weil seine vier Werke nicht ausgestellt worden waren, obwohl sie im Ausstellungs-Katalog vermerkt waren.

Aufstellungskommission besonders treffen, zumal er selbst mit sechs Werken vertreten war, unter denen sich allerdings vier Büsten befanden¹. Hinzu kamen Vorwürfe von anderer Seite: Grösslein schildert die Anfeindungen, denen die Aufnahmejury und Liebermann wegen der Ausstellung dessen Gemäldes "Christus im Tempel" ausgesetzt waren. Das Bild sollte aus der Ausstellung entfernt werden, wurde letztlich aber nur etwas höher gehängt. Liebermann wurde von Seiten der Mitglieder der Aufnahmejury verteidigt, aber auch von deren Freunden aus der Allotria. Er wird von Ostwald folgendermaßen zitiert: "Na, mich tröstete die Ansicht meiner Kollegen über das Bild. Vor allem waren Lenbach und die ganze Jury, wie Fritz Kaulbach, Zügel, die Bildhauer Gedon und Wegmüller, für mich eingetreten"².

Kurz nach den Zeitungsartikeln, im August 1879, erschien im Verlag G. Fuhrmann in München ein satirisches Blatt mit dem Titel "Ein Kind der Zeit". Es zeigt den Eingang zur Kunstausstellung.

"Zwischen beiden Pforten thront, umgeben von Schilf und anderen Sumpfpflanzen, die unverhüllte Willkür und tritt Blätter mit dem Namen Carstens, Cornelius, Schwind, Kaulbach, Genelli, Führich, Rahl etc. mit Füßen. Ueber dem Eingange zur Linken ist ein Zettel mit der Inschrift 'Abgewiesen' befestigt. Hinter dem halb zurückgezogenen Vorhang wird ein kolossaler genagelter Stiefel sichtbar, der die Poesie, deren Arme mit Stricken gefesselt, aus der Thüre befördert. Zu ihren Füßen liegt die zerbrochene Leyer und der Ausstellungs-Katalog, dessen größere Hälfte Geschäfts-Annoncen, voran Gummi-Waren betreffend. Rechts dagegen hält eine kolossale gemein gebildete Hand die moderne Kunst, ihr unter den Arm greifend, in den Palast ein. Sie ist vollständig nackt und à la cocotte frisirt. Nur am linken Bein trägt sie noch ein Strumpfband und in der linken Hand einen Spiegel. Unten liegen Stiefelchen mit hohen Absätzen, Strümpfe und andere Kleidungsstücke. Oben besagt ein zweites Plakat: 'Angenommen'.³

Das Blatt war nicht etwa kostenlos; man mußte dafür 50 Kreuzer bezahlen. Dies zeigt, daß offensichtlich ein Markt vorhanden war, und daß die Kritik der sich benachteiligt fühlenden Künstler nicht nur einige Kunstsachverständige bewegte, sondern einen Großteil der Bürgerschaft. Die Ausstellungsmacher waren zwischen die Fronten im Kampf um die moderne Kunst geraten.

In den "Fliegenden Blättern", einer auch außerhalb Deutschlands verbreiteten satirischen Zeitschrift, erschienen "Internationale Kunstausstellung-Schnadahüfeln", in denen erst über das Komitee und dann über die Aufstellungskommission hergezogen wurde⁴:

1 Kat. Ausst. München 1879: Grabmonument, Mädchen mit Kind und Büsten von J. v. Liebig, Dr. Steinsdorf, Komponist Lachner, Owen. In der Kchr. 14 (1879), Sp. 718 wird Wagnmüller auch namentlich genannt: "Wie kommt es ferner, daß die Bildhauer Wagnmüller sechs und Tilgner zwölf Werke der Plastik ausstellten, während die Statuten ursprünglich nur drei gestatteten"? In der erwähnten Broschüre (in: HStA MH 9265), S. 10, wird §6 dieser Statuten zitiert: "Mehr als drei Werke der gleichen Gattung dürfen nur dann von einem Künstler ausgestellt werden, wenn mit dem Comité ein Uebereinkommen hierüber getroffen wird; Cyklische Darstellungen gelten nur als ein Ausstellungsobjekt." Auf S. 17 wird der Vorbehalt in dem Paragraphen damit begründet, daß man "möglichst viele hervorragende Werke, aber auch möglichst viele glänzende Künstlernamen in ausgiebiger Weise zur Vertretung" bringen wollte. Ich denke allerdings, daß man in der Jury der Meinung war, die vier Büsten Wagnmüllers seien als ein Zyklus zu betrachten.

2 Ostwald 1930, S. 128. Mit Wegmüller ist natürlich Wagnmüller gemeint.

3 StAM Chronik 1879, S. 3749 f.

4 Fliegende Blätter (München), Bd. 71 (1879), Nr. 1781, S. 86.

"Was so a Comité thut / Is's gut oder schlecht, / Natürli' an Jeden / Macht's Keiner nit recht.

D'rum wär' fast das Gscheider' / Es handelt nach Gunst. / G'schimpft muß sei', so schimpft ma /
Doch nit umasunst.

Die Hängecommission, / Die werd aa Keiner lob'n, / Der ein' hängt z'weit unten, / Der ander
z'weit ob'n.

D'rum ist es am Besten, / Sie sorgt nur für sich / Und denkt: "z'erst kommt gar nichts / Und
nachher komm' ich.

Dann wird die moderne Kunst kritisiert, der kein Gegenstand zu gemein sei, in der Landschaften wie
"g'stöckelte Milch" aussähen, "Wolken wie Mehlsäck'" und "Bäum' wie Salat". Das ganze endet mit
den Versen: "Wenn's Ideale beim Teufel, / Is's mit der Kunst aus."

In das gleiche Horn stieß Friedrich Pecht, einer der Kritiker Liebermanns, der zuerst bemängelte, daß
man Makarts "Karl V." und Schillings "Germania" keinen Platz im Glaspalast geboten, und Feuer-
bachs "Titanensturz" erst auf einen Wink von oben ausgestellt habe, und der dann gegen den Realis-
mus wetterte und beklagte, die Kunst lehre uns nicht mehr "das Hohe und Edle" kennen, "sondern
nur noch das Gemeine"¹.

Zwei Jahre später kommentierte derselbe Pecht das Kesseltreiben gegen das Komitee, die Aufnahme-
jury und damit auch Wagnmüller wie folgt:

"Ueberladen wie er [Wagnmüller] mit Arbeit war, mag er ja da Manches nicht hinreichend erwogen
haben, aber die unaufhörlichen, ebenso gehässigen als ehrenrührigen Anfeindungen, welche ihm
die verletzte Eitelkeit der Zurückgewiesenen oder nicht nach ihrem Wunsch placirten Künstler
und noch mehr ihrer oft sehr zweideutigen literarischen Anwälte bereitete, verdiente er entschied-
nen nicht. Denn für Alle, welche ihn näher kannten, wird es auch nicht dem geringsten Zweifel
unterliegen, daß er überall, selbst wo er irrte, dieß im guten Glauben und nach bester Ueberzeu-
gung gethan hat. Gerade denen, die bei solchen Gelegenheiten am lautesten schreien, ist durch ihn
einfach ihr Recht geschehen." ... "Man kann meines Erachtens jener vielangegriffenen Jury von
1879 im Grund höchstens vorwerfen, daß sie noch zu nachsichtig gewesen sei. Einzelne Irrthümer
sind bei einer so ungeheuren Arbeit, die in kürzester Zeit bewältigt werden muß, ja immer unver-
meidlich. Uns aber haben diese Anfeindungen einen hochbegabten Künstler gekostet; denn es
unterliegt keinem Zweifel, daß der gerechte Zorn über die unaufhörlichen Verdächtigungen seines
Charakters mehr als alles Andere zu der schnellen Entwicklung des Leberleidens beigetragen hat,
das ihn uns entrissen. Wurde er doch völlig menschen-scheu, und zog sich ganz auf seine Arbeit
zurück"².

-
- 1 AZ-B, 10.10.1879, S. 4162 f. In AZ-B, 22.10.1879, S. 4341 f., erwiderten die Vorsitzenden des Komitees, Hoff und Lindenschmit, Pecht wüßte genau, daß man Feuerbach und Schilling mehrfach vergebens eingeladen habe, und daß Makarts Karl V. nur gegen eine hohe Leihgebühr vom derzeitigen Besitzer, einem Kunsthändler, für die Ausstellung zu gewinnen gewesen wäre. Sie warfen Pecht Voreingenommenheit und Oberflächlichkeit vor, wogegen sich dieser wiederum in AZ-B, 25.10.1879, S. 4389 f., verwahrte und seine Vorwürfe bekräftigte.
 - 2 Pecht, in: AZ-B, 7.1.1882, S. 97 f. Angesichts des Hinweises auf ein Leberleiden, gewinnt der von Gabriel v. Seidl heftig attackierte Bericht Corinths über die Künstler der Allotria an Bedeutung: "Das Leben, so sie führten, war nicht dazu angetan, lange zu währen. Der Wechsel in Entbehrungen und Überfluß, selten genügendes Essen und immer unmäßiges Trinken schwächten doch schon in den vierziger Lebensjahren ihre Widerstandskraft." (Corinth 1909, S. 113 f. enthält den, mit dem Protest Seidls eingeleiteten Aufsatz "Erinnerungen an den Allotria-Kreis". Auf S. 122 f. steht das eben angeführte Zitat. Der Aufsatz wurde zum erstenmal in der Zeitschrift: Die Kunst. Monatshefte für freie u. angewandte Kunst, IX. Jg. (1907), S. 34 ff. und S. 64 ff. veröffentlicht.) Seidl -> S.15

Hyacinth Holland schreibt, die "Fülle von Klagen, Feindschaften und Recriminationen" hätten "dem Künstler die unwiederbringbare Zeit entzogen" und "eine unnöthige Reizbarkeit" erweckt. Wagnüller habe sich in "bitterster Verstimmung" zurückgezogen und "an eine völlige Uebersiedelung nach England" gedacht"¹.

wandte sicher mit Recht ein, Corinth sei nur kurze Zeit Mitglied der Allotria gewesen und deren "reiche Zeit" sei in dürftiger und entstellender Weise wiedergegeben. Allerdings erfährt man aus anderen Berichten, daß im Vereinslokal der Allotria durchaus kräftig dem Alkohol zugesprochen wurde.

¹ ADB 1896.

3 Plastik im Spannungsfeld zwischen Klassizismus und Naturalismus

3.1 Schmetterlingsfängerin und Eidechsenmädchen

Mit zwei verwandten bronzenen Genrestücken trat Wagnmüller ab 1866 wiederholt an die Öffentlichkeit. Es sind kleinere sitzende Mädchenfiguren, die gegensätzliche menschliche Reaktionen zeigen: die des erschreckten Zurückweichens und die des sich freudigen Hinwendens und Öffnens. Derartige Statuetten waren damals sehr beliebt; mit ihnen sicherten sich die Bildhauer in auftragsfreien Zeiten ihren Lebensunterhalt (Taf. 2)¹.

Das nach einem Schmetterling haschende Mädchen wird im März 1866 zum erstenmal in der Presse erwähnt². Die ADB datiert dieses Werk in eben dieses Jahr, die andere Figur, das vor einer Eidechse erschreckende Mädchen, in das Jahr 1867. 1868 wurden beide Figuren auf der deutschen Kunstausstellung in Wien gezeigt und kurz darauf, zusammen mit den Giebelfiguren für die Schule im Rosental, auch im Münchener Kunstverein. In seiner Besprechung der drei Ausstellungsstücke meint Pecht, Wagnmüller habe sich der malerischen Richtung der Plastik angeschlossen, "deren Banner Begas vor einigen Jahren" erhoben habe, und die "mit ebenso großem Talent als Schönheitssinn", "um jeden Preis das absichtlich Gezierte, ja Langweilige" der älteren Bildhauerschule vermeiden möchte. Pecht hebt die "ungewöhnliche Frische" und die "naive Grazie hervor; er spricht von "Lebensgefühl" und "technischer Meisterschaft"³. Der Wert beider Figuren wird 1871 auf je 15 Gulden beziffert⁴. Wagnmüller verkaufte beide Werke wohl in zahlreichen Repliken; 1882 wurden wahrscheinlich die zwei letzten Exemplare aus dem Nachlaß Wagnmüllers für je 100 Mark im Kunstverein verlost⁵. Eine der Repliken der Schmetterlingsfängerin landete glücklicherweise im Bayerischen Nationalmuseum⁶; sie ist am Terrainsockel signiert und der Guß auf 1868 datiert⁷.

Das auf einem Baumstumpf sitzende Mädchen hascht in einer Spiralbewegung des Körpers mit ihrer rechten Hand nach einem kleinen Schmetterling, der zu ihrer Linken tief unten auf demselben Baumstumpf sitzt. Mit ihrer linken Hand greift es nach hinten, um einen nach oben stehenden Aststummel des Baumstammes. Mit ihrem rechten Arm ist das Mädchen aus dem Ärmel des über die Knie reichenden faltenreichen Kleides gegliedert, so daß die Brust zur Hälfte frei ist. Die anmutige Figur ist "von allen Seiten gleich schön"; sie ist allansichtig. Die Haare des Mädchens sind hinten zu einem

1 Schon Rudolf Schadow und Christian Rauch schufen ganz ähnliche weibliche Sitzfiguren; siehe Bloch - Grzimek 1978, Abb. 54, 56, 61, 62.

2 MB, 12.3.66.

3 AZ-B, 14.11.1868, S. 4843. Pecht erwähnt zwar nur "zwei frühere weibliche Figürchen", die jüngst auch auf der Wiener Ausstellung aufgefallen seien. Doch es kann sich dabei nur um die beiden Mädchen mit Schmetterling und Eidechse handeln. Auf der int. Kunstausstellung im Glaspalast, im Jahre 1869, wurden beide Figuren erneut ausgestellt.

4 Catalog von Originalwerken deutscher Künstler. Eine Ehrengabe der deutschen Kunstgenossen für die deutschen Heere. Für die Verloosung zum Besten der allgemeinen deutschen Invalidenstiftung im kgl. Glaspalaste zu München 1871, S. 31, Nr. 518 und 523.

5 Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunstvereins München während des Jahres 1882 (München, 1883).

6 Inventar Nr. 86/4. Höhe: 51,8 cm; Sockel-Durchmesser: 36 cm.

7 "Modellirt v. M. Wagnmüller in München, gegossen v. Gebr. Lenz-Heroldt in Nürnberg 1868".

Knoten gebunden; der Mund ist leicht geöffnet.

Das Gegenstück zu dieser Figur, das Mädchen mit der Eidechse, ist fast spiegelbildlich aufgebaut. Ein Holzstich in der "Illustrierten Zeitung" gibt das Werk von der Seite wieder, wo man den Oberkörper und beide Arme sieht. Der mit L.P. zeichnende Rezensent beschreibt die Figur wie folgt:

"Die blühende, kindlich-jungfräuliche Mädchengestalt, welche sich entweder dem Bad entstiegen das erste Gewandstück um die nackten Glieder hüllt oder im Begriff ist, das letzte vor dem Bade sinken zu lassen, hört neben sich am Boden das Rascheln einer flinken Eidechse und, während sie sich rasch danach umwendet, scheint jenes leichte Erschrecken und Schaudern, für welches das zart angelegte weibliche Geschlecht so leicht empfänglich ist, momentan die ganze Gestalt zu durchzucken.

Diese augenblickliche Bewegung, dieses leichte nervöse Erzittern der Glieder ist mit einem feinen und reizenden Naturalismus in Wagnmüller's Statue wiedergegeben. Die Formgebung ist von lebendiger Wahrheit, doch ist ihr hier weder die gefällige Anmuth noch (wie sonst wol bei Werken der angedeuteten Richtung) die plastische Präcision geopfert."¹

Das Mädchen stützt sich mit ihrem rechten Arm hinten auf einen hochstehenden Sporn ihrer Sitzgelegenheit, es ist vielleicht wieder ein Baumstumpf oder auch ein Fels. Mit ihrem gebeugten linken Arm zuckt das Mädchen zurück; mit der Hand drückt sie das eine Ende des Badetuchs, das nur eine Körperseite bedeckt, gegen ihre rechte Schulter. Der Blick ist über das linke Knie seitlich auf den Boden gerichtet. Der linke Fuß ist weit zurückgestellt.

Während sich das erste Mädchen mit ihrer ganzen Gestalt zum Schmetterling hin öffnet und von allen Seiten runde, gefällige Linien zeigt, signalisiert das andere Mädchen mit ihrem spitzen Ellbogen, dem gebeugten Knie und dem ganzen Körper Abwehr gegen die im Stich nicht sichtbare Eidechse.

Es scheint mir, als habe gerade das Mädchen mit der Eidechse ein spätantikes Werk zum Vorbild, nämlich das sog. "Konservatoren-Mädchen", eine römische Marmorkopie nach einer frühhellenistischen Plastik², der Fuchs einen sperrigen Gestaltaufbau attestiert (Taf. 2)³. Das Mädchen scheint von einem ihr zu Füßen liegenden Gegenstand oder einem kleinen Tier zugleich abgestoßen und angezogen zu werden. Auch hier ein zurückweichender Körper und ein abwehrender, spitzer Ellbogen bei gleichzeitigem Hinwenden des Kopfes. Das Mädchen sitzt allerdings mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Hocker, auf den es sich mit ihrem durchgestreckten rechten Arm aufstützt, so daß neben dem Ellbogen auch ihre rechte Schulter und die Knie "wie Ecken an der Gestalt hervorste-
hen"⁴. Das Mädchen trägt Mantel und Kleid und an den Füßen Schuhe. Die Haare sind am Hinterkopf hochgesteckt. Es gibt also auch signifikante Unterschiede zu Wagnmüllers Eidechsenmädchen, doch die Gemeinsamkeiten in der Körperhaltung überwiegen bei weitem. Dies kann natürlich Zufall sein, denn derartige Körperhaltungen sind ja nichts Außergewöhnliches; vielleicht diente das Konser-

1 Ill. Ztg., 29.11.1873, S. 409 f. mit Abbildung. Das Werk wurde auf der Wiener Weltausstellung 1873 erneut ausgestellt, zusammen mit dem Nationaldenkmal (Ill. Ztg. und GHA KLII 329: "Auszug aus den Briefen der Wiener Weltausstellung von Fr. Pecht").

2 Rom, Palazzo dei Conservatori; Höhe 103 cm.

3 Fuchs 1993, S. 277 f. mit Abbildungen.

4 Fuchs 1993, S. 278.

vatoren-Mädchen auch nur indirekt, durch Vermittlung eines anderen Werks, als Vorbild. Seltsam ist auch, daß gerade das etwas spätere Werk Wagnmüllers dem vermeintlichen oder tatsächlichen Vorbild gleicht, auch wenn natürlich die Schmetterlingsfängerin ebenfalls Gemeinsamkeiten mit dem antiken Werk aufweist. Denkbar ist allerdings, daß die beiden Mädchen in anderer Reihenfolge geschaffen wurden, und daß Wagnmüller zunächst bewußt mit der stärker verfremdeten Figur an die Öffentlichkeit trat. Bemerkenswert scheint mir auf jeden Fall, daß der Bildhauer, dem ständig von klassizistischer Seite ein Zopfstil zum Vorwurf gemacht wurde, mit diesen beiden anmutigen Statuetten der, allerdings hellenistischen, Antike sehr nahe steht.

3.2 Allegorien des Schulunterrichts und der Krankenpflege

Zwischen 1867 und 1870 schuf Wagnmüller zwei Werke für städtische Münchener Gebäude, die von Stadtbaurat Arnold Zenetti entworfen worden waren: zuerst eine Giebelgruppe für das "Centralfeiertagsschulhaus" im Rosental und dann eine Nischengruppe für einen Pavillon des Krankenhauses rechts der Isar. Die Quellenlage für beide Werke ist zwar dürftig, gestattet jedoch eine sichere Zuschreibung.

Aus einer Aktennotiz geht hervor, daß am 13. November 1867 zwischen Zenetti, namens der Stadt, und Wagnmüller ein Vertrag über die Herstellung zweier Figuren für die Attika des Schulgebäudes geschlossen wurde. Für jede der Figuren sollte der Bildhauer 1.100 Gulden erhalten. Der Vertrag wurde zwei Tage später vom Magistrat genehmigt¹, und die Figuren wohl vor dem November 1868 fertiggestellt². Das Schulgebäude, das nördlich der Einmündung des Rosentals in den Viktualienmarkt stand, wurde 1944 durch Brandbomben schwer beschädigt; 1949 wurde die Mauerkrone beseitigt und 1957 das Gebäude abgerissen³. Die Giebelgruppe wurde wahrscheinlich schon 1944 zerstört; alles was von ihr blieb, sind einige alte Fotos des Gebäudes, auf denen die Figuren andeutungsweise zu erkennen sind⁴: Zwei weibliche Figuren, die, "mit seltener Anmuth und Freiheit", den elementaren und den technischen Unterricht verkörpern⁵, sitzen durch ein Wappen getrennt, Rücken gegen Rücken, auf einem Postament. Die Figuren sollen aus Sandstein gewesen sein⁶.

Die Nischengruppe für das Krankenhaus ist glücklicherweise noch gut erhalten (Taf. 3). Aus der

1 StAM SchA 1038/II.

2 AZ-AB, 7.11.1868, S. 4743: Wagnmüller stellte im Kunstverein "die Modelle zu den in Stein ausgeführten" Statuen aus.

3 StAM LBK 8141, Briefe vom 8.8.1949 und vom 10.7.1958. Das auf dem Baugrund neu errichtete Gebäude gehört heute zum Kustermann-Komplex.

4 StAM Foto R 1283 oder R 1321 (Rosental Nr. 7).

5 Pecht, in: AZ-B, 14.11.1868, S. 4843. In der oben zitierten AZ-AB vom 7.11.1868 werden einzelne handwerkliche Mängel, wie ein verkrüppelter Fuß und eckige Finger, angeführt. Die "seltsame Behandlung des Stoffes, der wie aus dem Wasser gezogen und ungeglättet in unruhigen Wellen die schönen Draperien durchschneidet, welche hier [bei den Modellen] abscheulich stört," sei "bei der Ausführung in Stein allerdings beseitigt. Das Ganze bleibt doch schön, harmonisch und edel".

6 KChr IV (1869), S. 69: "Das Schulhaus am Anger, in moderner Renaissance, macht viel Effekt, es gleicht eher einem Palast als einer Schule. Zwei weibliche Sandsteinfiguren von Wagnmüller, der technische und der elementare Unterricht, schmücken den Giebel".

"Nebenrechnung zur Hauptrechnung des städt. Krankenhauses München r/Isar für das Jahr 1870", Fol. 15^v f.¹, erfahren wir unter dem Titel "Aufstellung von Allegorien" daß an den Bildhauer Mich. Wagnmüller 1.400 Gulden für Anfertigung einer Figurengruppe gezahlt wurde; geplant waren ursprünglich nur 600 Gulden². Der Bau des Pavillons war am 27. November 1867 genehmigt worden, so daß der Vertrag mit Wagnmüller nach diesem Termin geschlossen worden ist. Das Modell der Gruppe wurde auf der Internationalen Kunstausstellung in München, auf der Gustave Courbet mit seinem "Steinklopfer" und Wilhelm Leibl mit dem "Bildnis der Frau Gedon" Aufsehen erregten, ausgestellt³. Da diese Ausstellung am 20. Juli 1869 begann, muß Wagnmüllers Modell vor diesem Termin fertiggestellt worden sein. Die Ausführung erfolgte in "Stein"⁴; ich nehme an, daß es sich, wie bei den Figuren für das Schulhaus, um Sandstein handelt.

Die Gruppe die als "Charitas", "Barmherzigkeit" und auch als "Krankenpflege" bezeichnet wird⁵, besteht aus einer mächtigen, in schwere Gewänder gehüllten Frauenfigur, die mit ihren Händen einen schwächlichen, zusammenbrechenden Jungen stützt. Der Junge, der nur mit einem Lendentuch bekleidet ist, lehnt sich mit einknickenden verschränkten Beinen schräg gegen den Oberschenkel des linken Spielbeins der Frau. Sein Kopf fällt zurück; die Augen sind schmerzhaft geschlossen, und der Mund ist leicht geöffnet. Sie hält den Jungen mit beiden Händen an seinen kraftlos herabhängenden Armen. Würde sie ihn nicht halten, bräche er wie leblos zusammen. Die Frau trägt ein Kopftuch, unter dem die gescheitelten Haare hervorschauen. Sie neigt leicht ihr Haupt; ihr liebevoller, mütterlicher Blick ist auf das Gesicht des Jungen gerichtet. Ihre hochgeschlossenen Gewänder lassen nur ihren rechten Unterarm und ihren linken nackten Fuß unbedeckt. Unten fällt ein Stoffzipfel über die verhältnismäßig hohe Plinthe. Diese ruht auf einem kleinen Sockel. Die Gruppe steht in einer Rundbogennische der Südfassade des Zenetti-Pavillons.

Das Werk, das wohl kaum dazu geeignet war, den Kranken Mut und Trost zuzusprechen, wurde hochgelobt, wenn auch bisweilen berechtigte Kritik am "grellem Naturalismus" geübt wurde, der "namentlich in dem abschreckend abgemagerten Knaben, auch theilweise" abstoße⁶. Heilmeyer, der sich durchwegs positiv äußert, meint dagegen, man spüre "nichts von banalem Naturalismus," ... "sondern ein vollkommen ins Plastische übersetztes Motiv, das von Günther und Messerschmidt

1 StAM KHrdI 100 (Rechnungsbuch 1870, Anhang). Rechnungsabschluß war der 28.10.1870.

2 Weitere Zahlungen von 161 Gulden ergingen für die Aufstellung der Gruppe und für die Anfertigung eines Schutzgeländers. Der ganze Pavillon kostete 88.734 fl.; geplant waren 84.000 Gulden.

3 Grösslein 1987, S. 52 ff.; Kat. Ausst. München 1869, S. 97, Nr. 320: "Krankenpflege", "Gyps".

4 Ill. Ztg., 21.1.82, S. 58.

5 ADB 1896, Pecht, in: AZ-B, 3.10.1869, S. 4267 oder Kat. Ausst. München 1869.

6 ZfBK Bd. 5 (1870), S. 182. Holland in der ADB 1896, meint, der arme kranke Knabe hätte "auch weniger apoplektisch und scrofulös seine Stelle vor dem Spital zu Haidhausen gerechtfertigt".

Unter Naturalismus verstehe ich eine Stilrichtung, die versucht, die Natur möglichst getreu nachzuahmen. Realismus bezieht sich dagegen auf die Auswahl und Wiedergabe des darzustellenden Themas: Bezieht sich dieses ohne Beschönigung und romantische Überhöhung, manchmal auch kritisch, auf den täglichen Überlebenskampf des einfachen Menschen, so spreche ich von Realismus. Häufig geht der Realismus mit dem Naturalismus einher. Dies gilt sowohl für Courbets "Steinklopfer" als auch für Wagnmüllers "Krankenpflege". Statt von "grellem Naturalismus" würde ich daher von "grellem Realismus" sprechen.

herkommen könnte"¹, und Pecht zeigte sich geradezu begeistert: "Niemand" werde "diese einen kranken Knaben unterstützende erhabene Frauengestalt ohne tiefe Rührung, ja Erschütterung, sehen können". Es sei "etwas mit so unmittelbarer überwältigender Macht zum Herzen sprechendes in ihr", daß er "für sie und Begas' kleinen Jungen", der 1869 ebenfalls auf der internationalen Kunstausstellung gezeigt worden war, "die ganze italienische Sculptur" hingäbe, "mit all ihrer innerlich kalten oder kühlen Virtuosität, ja mit ihrer wirklichen, sicherlich nicht zu unterschätzenden, Ueberlegenheit der Mache."² Pecht spricht hier etwas an, was bei vielen deutschen Kritikern anklingt: der Glaube an die Überlegenheit deutscher Innerlichkeit gegenüber der technisch perfekten, vermeintlichen Oberflächlichkeit anderer Nationen.

Die, wie Heilmeyer meint, ungewöhnliche Komposition läßt viele Motive christlicher Kunst anklingen, vor allem aber das der Kreuzabnahme: Ich denke dabei an das bekannte Werk Rogier van der Weydens, das sich heute im Prado befindet, in dem das Motiv des Toten oder Ohnmächtigen, dem eine stehende Figur unter die nachgebenden Arme greift, gleich zweimal auftaucht. Einmal in der Person des Joseph von Arimathea, der den toten Christus in seine Arme nimmt, und dann in der Frauenfigur, die die ohnmächtige Maria zu stützen versucht. Der sieche Knabe Wagnmüllers erinnert nicht nur wegen seiner Armhaltung und seines Lendenschurzes, sondern auch wegen seiner verschränkten Füße an Rogiers toten Christus, und auch die stehenden Frauenfiguren beider Werke haben Gemeinsamkeiten hinsichtlich Körperhaltung und Kleidung.

Als Wagnmüller die Gruppe schuf, war ein anderes christliches Thema bei Künstlern sehr beliebt, nämlich Hagar und Ismael.

"Die in die Wüste geschickte Mutter mit ihrem kleinen Sohn vermochte sentimental anzurühren, und gefühlvoll Verstoßung, Verlassenheit, Mutterliebe und Gottvertrauen zu vergegenwärtigen"³.

Von zahlreichen Gruppen seien hier nur zwei erwähnt⁴: Das sicher nicht zufällig einer Pieta gleichende Werk Reinhold Begas' aus dem Jahre 1852⁵ und die Gruppe August Wittigs, die nicht nur an Begas' Werk erinnert, sondern auch, trotz des wie anklagend nach oben gerichteten Blicks der zudem sitzenden Hagar, an die "Krankenpflege" Wagnmüllers. Wittig hatte die in den Jahren 1850-54 begonnene Gruppe erst 1871-74 fertiggestellt⁶.

3.3 Das Grabmal Wagnmüllers

Mit dem Grabmal für seine frühverstorbenen beiden Töchter Michaela und Gabriela⁷ aus dem Jahre

1 Heilmeyer 1931, S. 83, Abb. auf S. 80.

2 Pecht, in: AZ-B, 3.10.1869, S. 4267.

3 Badstübner-Gröger 1990, S. 254.

4 Laut Badstübner-Gröger 1990, S. 254, wird bis 1850 das Thema in Akademie-Katalogen einundzwanzigmal genannt.

5 Bloch - Einholz - Simson 1990, Abb. auf S. 305.

6 Ill. Ztg., 8.3.1872, S. 175; Abb. auf S. 176. Siehe auch Abb. 257, in: Bloch - Grzimek 1978.

7 StAM PMB (Michael Wagnmüller): Michaelina (25.3.73 - 22.8.75) und Gabriella Elisa Martha (27.8.75 - 19.10.76). Auf dem Grabmal stehen dagegen die Namen Michaela und Gabriela.

1878 knüpfte Wagnmüller unmittelbar an seine beiden, mehr als zehn Jahre früher entstandenen Mädchenstatuetten an (Taf. 4). Heilmeyer attestiert diesem Grabmal, wie schon erwähnt, "klassizistische Züge"¹, und die Münchener Neuesten Nachrichten schreiben, der "in klassischer Formenstrenge gehaltene Friedensengel auf dem ganz im Geiste der Alten gedachten Grabmonumente" ließe erkennen, "daß der geniale Künstler" einen Weg eingeschlagen habe, "der von Lysipp zu Phidias zurückführe"², also vom beginnenden Hellenismus zur griechischen Klassik.

Beim "Friedensengel" handelt es sich um eine junge Frau, die seitlich schräg auf dem flach geneigten Satteldach eines Sarkophags sitzt. Sie wendet sich einem kleinen, nackten, auf der anderen Dachseite sitzenden Kind zu, das sich mit seinem Rücken gegen ihre linke Seite lehnt und gedankenverloren ein Röschen in seinen Händen betrachtet. Auf der anderen Seite des Kindes hält die Frau mit ihrer linken Hand, sich zugleich darauf aufstützend, eine Inschriftentafel hochkant auf dem Dach des Sarkophags. Mit ihrer Rechten hat sie quer vor das Kind einen Palmwedel gelegt. So wird das wunderbar getroffene kleine Kind von allen Seiten von seiner liebevollen Beschützerin umfassen, ohne jedoch von dieser mit den Händen berührt zu werden. Die Gruppe öffnet sich einem vor einer der beiden Schmalseiten stehenden Betrachter. Doch nicht nur diese Hauptansichtsseite, sondern alle Seiten sind sehenswert.

Die junge Frau hat ein sehr schmales, mütterliches Gesicht ohne individuelle Züge; die in der Mitte gescheitelten Haare sind hinten zu einem Knoten gebunden. Sie trägt ein einseitig auf ihrer linken Schulter geknüpftes Kleid und einen um den Leib geschlungenen Mantel. Das Kleid reicht bis zu ihren verschränkten Füßen hinab; man sieht gerade noch die nackten Fußspitzen. Die Arme, ihre rechte Schulter und Brust sind entblößt. Der dünne Mantel bedeckt unter dem Kind und der Tafel einen Teil des Satteldachs und fällt mit einer Schlaufe über dessen Rand. Der Sarkophag steht auf einem zweistufigen rechteckigen Postament, das von einer Bodenplatte getragen wird. Das lange, faltenreiche und sehr knitttrige Kleid fällt hinter den Füßen der Frau über die Stufen. Auf der davon abgewandten anderen Längsseite liegen zwei kleine, mit Bändern versehene, gegen den Sarkophag gelehnte Kränze auf den Stufen.

An den vier Kanten des Sarkophags stehende, mit ihren Köpfen fast bis zu dessen Dach reichende Sphingen bilden mit ihren eng beisammenstehenden vier Beinen zugleich die Füße des Sarkophags. Mit ihren geöffneten Flügeln, die sich jeweils über zwei Seiten des Sarkophags legen, tragen die Sphingen gleichsam dessen Dach. Die Flügel zweier Sphingen berühren sich dabei oben in der Mitte jeweils einer Schmalseite.

Auf der Tafel standen ursprünglich in kapitalen Lettern untereinander die Namen MICHAELA, GABRIELA und WAGMVELLER, sowie die Jahreszahl "MDCCCLXXVI"³.

1 Heilmeyer 1931, S. 81.

2 MNN, 22.10.79, S. 3.

3 Fotografie des Grabmal-Modells (s.u.).

Das Werk ist unsigniert. Der Werkstoff ist Marmor. Ich nehme an, daß es sich um dieselbe Sorte wie die des Liebig-Denkmal handelt, also um carrarischen, und daß beide Blöcke fast gleichzeitig bestellt wurden¹.

Das Grabmal ist ungemein beeindruckend: Die beiden menschlichen Gestalten sitzen einfach da; wären nicht die Inschriftentafel und der Sarkophag könnten sie ebensogut auf einer Parkbank sitzen, wie eine Mutter, die freundlich ihr Kind umsorgt; nichts würde an den Tod erinnern. Das Werk strahlt Ruhe und Frieden aus. Wagnmüller wollte sicher keine Individuen darstellen, sonst hätte er nicht nur eines, sondern zwei Kinder dargestellt und der Frau individuelle Züge verliehen. Heitmeyer hat nicht Unrecht, wenn er die Frau als Friedensengel bezeichnet, oder Pecht, der von einem "Genius des Friedens" spricht². Auch Holland bezeichnet die Frau als Friedensengel; er schreibt, Wagnmüller habe in der "weihevollen[n] Schöpfung die Tiefe der eigenen Empfindung in objectivster Gestaltung zum Ausdruck" gebracht. "Die rührende Gestalt eines am Sarkophage sitzenden Friedensengels, der ein eben entschlafenes Kind in milder Liebe in die Arme" bette, sei "die edelste Personification der Trauer und der erlösenden Versöhnung des Todes, voll Ruhe, Hoheit und Schönheit"³. Wenn ich auch mit dem Wort Trauer nicht völlig einverstanden bin, um so mehr doch mit allem anderen Gesagten. Die Gruppe wurde von Wagnmüller zum Troste der eigenen Angehörigen und aller Menschen geschaffen, die ein Kind verloren haben: Die Seele des Kindes ruht geborgen in den Armen eines Schutzgeistes, eines Genius' des Friedens. Ähnlich wie Holland und der heutige Betrachter empfanden auch andere Zeitgenossen des Bildhauers, die an vergleichbare Grabdenkmäler mit Friedensengeln, Trauernden, Abschiedsnehmenden und auch wie lebend Abgebildeten gewöhnt waren⁴: Pecht bezeichnet den "Genius des Friedens" in seiner gedrechselten Sprache als vornehm und göttlich. Im rhythmischen "Wohllaut der Linien dieser sehr glücklich aufgebauten Gruppe" läge "etwas überaus beruhigendes". Auch das Kind sei "wohlthuend edel" und erinnere ihn "sehr an ähnliches von Raphael". Man werde "die Aufgabe eines solchen Grabmonuments gewiß nicht leicht schöner gelöst finden". Wagnmüller habe "offenbar echten monumentalen Sinn". Selbst in Italien und im Mekka der Künste, in Frankreich, wurde dem Bildhauer, dessen Werk auf der Pariser Weltausstellung von 1878 dem internationalen Publikum vorgestellt wurde, die Anerkennung nicht versagt: Anatole de Montaiglon bedauert in der Gazette des Beaux-Arts, daß vom Oeuvre Wagnmüllers, in dem das Zarte, die Anmut und die Melancholie vorherrschen dürften, so wenig bekannt sei⁵. Auch er

1 Siehe Kap. 7.2.

2 AZ-B, 30.5.78, S. 2210 f.

3 ADB 1896.

4 Siehe hierzu: Einholz 1990, mit vielen Abbildungen.

5 Montaiglon 1878, S. 38: "on regrette de ne pas connaître l'ensemble de son oeuvre, où doivent dominer la tendresse, la grâce et la mélancolie" (Montaiglon gibt uns auch eine schöne Beschreibung eines anderen Ausstellungsstücks Wagnmüllers, des Mädchens, das sein Brüderchen huckepack trägt). Es soll nicht verschwiegen werden, daß es auch negative französische Stimmen gab. In der AZ-B, vom 13.6.1878, S. 2405 f., wird der geachtete Kunstkritiker Emile Courtin zitiert, der die auf der Weltausstellung gezeigte deutsche Malerei ausführlich und durchaus wohlwollend beurteilt, die deutsche Bildhauerei dagegen beiläufig recht abfällig mit folgenden -> S.23

bezeichnet die junge Frau als Genius der Trauer und des Gedenkens, doch interpretiert er das Grabmal irrtümlicherweise als das einer jungen Frau. Das kleine nackte Kind sei der sich dessen nicht bewußte Zeuge des frühen Todes der Mutter, die in jenem zartgebauten Versprechen weiterlebe; das Kind betrachte einen Palmzweig, der zum Gedenken an die junge Frau auf dem Grab niedergelegt worden sei¹. Wie Pecht meint er, die Umrißlinien des Grabmals seien von allen Seiten glücklich getroffen. Die Wirkung auf den Betrachter sei traurig, ohne allerdings zu verletzen, und der Eindruck sehr edel und rein. Der Schmerz sei die Muse gewesen, die den Bildhauer zu der schönen Komposition voll stiller Harmonie, Frieden und Hoffnung inspiriert habe. Alle Elemente des Werks seien zwar bekannt, aber durch seine Schlichtheit zeige das Grabmal dennoch eine neue, persönliche und auf edle Weise treffende Note, die mit dem Gedenken unvergeßlich verbunden sei². Das schlichte Werk verleihe dem Namen des Bildhauers mit einem Schlag "la vie et la notoriété"³.

Im fast gleichen Sinne äußert sich auch Tullo Massarani, der meint, man könne kaum etwas Besseres finden, als dieses sehr schlichte und bescheidene Grabmal⁴, das eher die Poesie der Erinnerung als die Bitternis des Abschieds zeige. Nicht allein die Hand des Künstlers habe dem Grabmal Anmut verliehen, sondern mehr noch sein liebendes Herz⁵. Auch er bezeichnet das Grabmal interessanterweise als das der Mutter des kleinen Kindes⁶, weil er, wie sein französischer Kollege, die beiden, durch kein Satzzeichen getrennten Mädchennamen auf der Tafel als Doppelnamen der Frau interpretiert.

Das Münchener Bestattungsamt bewahrt mehrere Fotografien des Gipsmodells auf, die dieses von drei Seiten zeigen. Es ist nicht bekannt, wo und wann die ausgezeichneten Aufnahmen gemacht wurden; jedenfalls entstanden sie in einem Innenraum, möglicherweise während einer Ausstellung, da man im Hintergrund den Teil einer anderen Plastik sieht. Um Unterschiede zur Marmorversion fest-

Worten abkanzelt: "Was die Bildhauerei anbelangt, können wir nur das Denkmal von Hrn. Wagnmüller, die Entführung einer Sabine von Hrn. Begas und eine kleine Kinderfigur erwähnen - alle diese Werke sind weit von der Vollendung - man kann, nach diesen in geringer Anzahl ausgestellten Sachen urtheilend, nur sagen daß die Bildhauerei bei unseren Nachbarn sehr im Argen liegt".

- 1 Montaiglon 1878, S. 38: "Le groupe se complète par un tout petit enfant nu et assis, témoin inconscient de la jeunesse disparue de la femme et de la mère, qui ne revit plus que dans cette frêle promesse; il joint ses petites mains en regardant la palme déposée sur le pied du tombeau par la piété de la jeune femme".
- 2 Montaiglon 1878, S. 39: "De tous les côtés les lignes sont heureuses; l'effet est triste sans la violence des révoltes et des terreurs, et dans un sentiment très-noble et très-pur; la douleur a été là une vraie muse pour inspirer l'harmonie silencieuse et comme l'apaisement et l'espérance qui se dégagent de cette belle composition. Tous ses éléments sont connus, mais, dans sa simplicité, elle a pourtant une nouveauté personnelle, noblement précise, qui la fixe dans le souvenir et la rend impossible à oublier".
- 3 Montaiglon 1878, S. 38: "Dans sa donnée plus simple, l'oeuvre de M. Wagnmüller conquiert d'un seul coup à son nom la vie et la notoriété".
- 4 Massarani 1879, S. 161 f.: "Però, dove io più volentieri mi fermo, gli è a un assai semplice e modesto monumento funerario, del quale credo che non si troverebbe facilmente cosa più savia e più geniale".
- 5 Massarani 1879, S. 162: "Nè altrimenti, cred'io, si dovrebbe intendere la religione dei sepolcri; cercandovi piuttosto la poesia dei ricordi che non l'acerbità del commiato, e nutrendone quella corrispondenza di sensi amorosi, che il fasto soffoca, e che anche lo spasimo uccide. Il nome scritto sulla tavoletta è poi di un casato medesimo con quello dello scultore, Wagnmüller; e forse dice che il cuore dell'artista entrò a illeggiadrir l'opera, più que da sola non avrebbe potuto la mano".
- 6 Massarani 1879, S. 162: "La donna assisa porge, con la tavola votiva, naturale appoggio al corpicino; e intanto piega verso quell'inconscio visetto una faccia dolcemente meditabonda, in cui a un di presso tu leggi: Questa que qua dentro dorme, consolata dal caro peso, che le fu inconsciamente funesto, è la mamma".

zustellen, bedürfte es eines mehr als kriminalistischen Auges, sieht man einmal von den Beschädigungen der Marmorgruppe ab.

Das Grabmal war beim Tode Wagmüllers nahezu vollendet¹; dann wurde die Inschrift auf der Tafel geändert: Die beiden Mädchennamen wurden nach unten versetzt, die Jahreszahl entfiel, und darüber wurden die Lebensdaten des Bildhauers eingetragen².

Das Grabdenkmal befindet sich heute wieder auf seinem ursprünglichen Platz, auf dem alten nördlichen Friedhof an der Arcisstraße in München. Als Wagmüllers jüngster Sohn Magnus am 16. Dezember 1945 69-jährig starb, wurde es zwischenzeitlich auf dessen Grab auf dem Münchener Waldfriedhof transferiert, da der alte Friedhof aufgelassen und in eine Parkanlage umgewandelt worden war. Die Inschrift auf der Tafel wurde erneut verändert; sie ist heute nur noch bei schrägem Lichteinfall zu entziffern³. Als das Grabbenutzungsrecht auf dem Waldfriedhof am 12. Dezember 1960 nicht mehr verlängert wurde, fiel das Grabmal im Jahr darauf in das Eigentum der Stadt, die veranlaßte, daß es wieder auf den alten Friedhof zurückgebracht wurde⁴.

Das Denkmal weist heute zahlreiche Beschädigungen auf: Auf der Rückseite (Südseite) sind die Köpfe beider Sphingen abgeschlagen; ebenso die Vorderbeine einer dieser Sphingen. Dort weisen auch die Kanten des Sockels stärkere Schäden auf. Zahlreiche Sprünge überziehen das Denkmal; oberhalb der Kränze wurde die Seite des Sarkophags durch einen Stein- oder Geschoßeinschlag beschädigt. Die Zehen des linken Fußes der Frau und die des rechten des Kindes sind abgeschlagen. Die Nasenspitze der Frau ist leicht beschädigt. Herr Scheibmayr, ein ehemals leitender Beamter des städtischen Bestattungsamtes, versicherte mir, das Grabmal sei vor seinem Rücktransport vom Waldfriedhof nahezu unbeschädigt gewesen. Das Denkmal ist im Sommer völlig ungeschützt; im Winter wird es erst seit wenigen Jahren eingehaust. Spielende Kinder und Vandalen können das schutzlose Grabmal weiterhin völlig ungehindert beschädigen. Man kann dies beim besten Willen nicht verstehen.

Schon 1931 hatte Heilmeyer geschrieben, man könne das Grabmal "schlechthin als ein klassisches Werk des Naturalismus bezeichnen. Und um dieser seiner einzigartigen Bedeutung willen müßte dieses prächtige Werk schon längst einem Museum einverleibt sein." Es sei "eine Schande, es in den Unbilden der Witterung eines Münchner Friedhofes verkommen zu lassen"⁵. Später griff Wittstock

1 Im Nekrolog des Kunstvereins wird das Denkmal als "unvollendet geblieben" bezeichnet" (Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunstvereins München während des Jahres 1881 (München, 1882), S. 68). Die Ill. Ztg. vom 21.1.1882 schreibt dagegen: "Bestimmt, das Grab der eigenen, lieben Kinder zu schmücken, steht das Werk nun vollendet da". Ich denke daher, daß das Grabmal nahezu vollendet war.

2 Heilmeyer 1931, Abb. auf S. 81.

3 "Michael Wagmüller / Bildhauer u. kgl. Professor / geb. 14.4.1839, gest. 26.12.1881. / Ihm gingen voran seine Kinder / Michaela und Gabriela. / Therese Wagmüller / geb. 1.12.1839, gest. 14.4.1917. / Fanny Wagmüller / geb. 4.8.1880, gest. 2.6.1920. / Magnus Wagmüller / geb. 6.9.1876, gest. 16.12.1945. / Zum Gedenken."

4 Diese Informationen stammen aus den persönlichen Aufzeichnungen Herrn Erich Scheibmayrs, der zu jener Zeit als leitender Beamter des Bestattungsamtes den Rücktransport veranlaßte.

5 Heilmeyer 1931, S. 83. Vor Heilmeyer hatte schon der Enkel Liebig's, im Zusammenhang mit seinen Bemühungen um die Pflege des Liebig-Denkmal's, darauf hingewiesen, daß das Grabmal "seit 27 Jahren Winter und -> S.25

diese Anregung Heilmeyers auf. Er meinte allerdings: "Ein so sperriges Monument wie das Wagnmüller-Grabmal, das zudem in Hinblick auf Verwitterung und Beschädigungen kaum die übliche Museumsqualität erreicht, würde vermutlich doch nur im Museumsdepot verschwinden". Er schlägt daher vor, die zahlreichen im 19. Jahrhundert entstandenen Kirchen Münchens könnten nicht nur dieses Grabmal, sondern "die besten Münchner Grabmonumente dieser Zeit aufnehmen"¹. Ich denke jedoch, daß die Beschädigungen kein Vorwand dafür sein dürfen, dem Denkmal die Museumswürdigkeit abzuspochen. Es gehört auf jeden Fall in eines der Münchener Museen, nach all der Mißachtung, die man gerade in München, Kunstwerken des 19. Jahrhunderts gegenüber gezeigt hatte, wo man, wie im Falle der Fresken in der Glyptothek, Kriegsbeschädigungen zum willkommenen Anlaß genommen hatte, diese ungeliebten Werke der endgültigen Vernichtung preiszugeben. Das bayerische Nationalmuseum, und sei es auch nur das Treppenhaus, wäre der geeignetste Ort.

Nach Vorbildern oder Anregungen für das Grabmal muß man nicht lange suchen, denn ich denke, daß sie im Oeuvre des Bildhauers zu finden sind: Putten oder kleine Kinder darzustellen, war, wie man im Kapitel über Linderhof sehen wird, eine Stärke Wagnmüllers, und als Vorbild für den Genius des Friedens dürfte die Schmetterlingsfängerin gedient haben: Zu auffallend ist die Übereinstimmung der verdrehten Sitzhaltung und vieler Details beider Figuren, von der Frisur, der geneigten Kopfhaltung mit dem Blick nach unten, über die entblößte rechte Brust bis zur Haltung der Arme und der Beine. Auch die Frauenfigur der "Krankenpflege" zeigt in Kopf- und Armhaltung Gemeinsamkeiten mit dem Friedensengel. Mit der Schmetterlingsfängerin gerät wieder die griechische Antike als Ideenspenderin in unser Blickfeld. Man kann nicht nur vom Konservatoremädchen zur Grabfigur eine Entwicklungslinie ziehen, sondern auch von antiken Grabmälern zu demjenigen Wagnmüllers: Ein bekanntes Grabrelief auf dem Kerameikos in Athen zeigt z.B. eine sitzende Frau. Sie blickt auf einen Säugling, den sie in ihrer linken Hand hält². Sie hat die Haare zu einem Knoten gebunden, ihre nackten Füße schauen unter dem langen Chiton hervor. Über dem Chiton trägt sie einen über den Kopf gezogenen Mantel, in den sie auch das Kind in ihrer Hand gewickelt hat. Ihre Gewänder stehen in ihrem Faltenreichtum dem der Wagnmüllerschen Figur nicht viel nach. Die Falten sind allerdings nicht ganz so knittig; zumindest der Stoff des Mantels ist schwerer. Auch hier hängen Stoffbahnen über die Sitzgelegenheit, ein Lehnstuhl, der übrigens mit seinen geschwungenen Beinen dem des Liebig-Denkmal gleich³. Doch nicht nur im Motiv und in einigen künstlerischen Details zeigen sich Paralle-

Sommer der Witterung ausgesetzt" sei und "deutliche Zeichen der Verwitterung" aufweise. "Die Schönheit des Frauenkopfes" werde "in kurzer Zeit verloren sein" (StAM BH 542; Brief vom 1.5.1909).

1 Wittstock 1975, S. 158 f.

2 Clairmont 1993, Pl. Vol. und Vol. 1, Nr. 1660. Die Grabstele wird auf das Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. datiert; sie wurde erst 1932 aufgefunden.

3 Taf. 51. Ähnlich wie der Gelehrte auf dem von Heilmeyer 1903, S. 45, veröffentlichten Modell-Foto stützt die Frau ihr Handgelenk auf die Stuhllehne, über die sie ihren Ellbogen hängen läßt. In der Hand hält sie eine Taube; ein beliebtes Motiv auf attischen Grabreliefs, auf denen Kinder dargestellt sind. Zum Liebig-Denkmal und den Bozzetto siehe Kap. 7.3.

len zwischen beiden Grabmälern: Der französische und auch der italienische Kunstkritiker irrten, als sie meinten, Wagners Werk diene zum Schmuck des Grabes der Mutter des kleinen nackten Kindes. Uns geht es bei der Betrachtung des antiken Grabreliefs nicht viel besser; wir wissen zwar, daß auf mehrfigurigen griechischen Grabmälern in der Regel Verstorbene und ihre Angehörigen dargestellt sind und nicht irgendwelche Schutzgeister. Doch wer ist hier gestorben: die vermeintliche Mutter, das Kind oder gar beide? Hinzu kommt, daß die Frau keine Spur von Trauer erkennen läßt. Es ist eine Alltagsszene dargestellt, und nur die Form der Stele und ihr Fundort deuten zunächst auf ihre Funktion hin¹.

Wagner hatte dieses spezielle Grabrelief nicht gekannt, auch wenn griechische Grabstelen für viele Grabmäler des 19. Jahrhunderts Vorbildfunktion hatten². Ich wollte nur zeigen, daß die zitierten Autoren so Unrecht nicht hatten, als sie angesichts des Grabmals von Klassizismus und dem "Geiste der Alten" sprachen. Doch gänzlich ungrüchisch ist die Allgemeingültigkeit beanspruchende Aussage des Grabmals, früh verstorbene Kinder ruhten geborgen in den Armen eines Schutzengels. Es ist das, was Beenen als typisch für Kunstwerke dieser Zeit bezeichnet, das "Sentimentalische". Er zitiert Schiller, der in der 1795/96 geschriebenen Abhandlung: "Über naive und sentimentalische Dichtung" gesagt hatte: Er sei "durch die Bekanntschaft mit neueren Poeten verleitet" gewesen, "in dem Werke den Dichter zuerst aufzusuchen, seinem Herzen zu begegnen, mit ihm gemeinschaftlich über seinen Gegenstand zu reflektieren; kurz das Objekt in dem Subjekt anzuschauen"³. Dies sei ein Anspruch, den Kunstwerke des 19. Jahrhunderts an den Betrachter stellten. Oder in anderen Worten, der Betrachter kann das Kunstwerk erst entschlüsseln, wenn er sich sowohl in die Gedankenwelt des Künstlers als auch in dessen Werk vertieft⁴. Diese These, die in ihrer Ausschließlichkeit anfechtbar ist, da sie für viele christliche Kunstwerke zutrifft⁵, erweist sich zumindest dann als sehr hilfreich, wenn man Wagners Grabmal mit einem antiken griechischen vergleicht: Die "Statuarik des

1 Clairmont 1993, Pl. Vol. und Vol. 1, Nr. 1660. Es gibt besser Abbildung (z.B. Boardman 1995, Abb. 159) als die Clairmonts, auf der zwei Dinge nicht zu erkennen sind: Auf dem Geison steht über der Frau der Name Ampharete. Dies deutet darauf hin, daß sie die Verstorbene ist, die mit der Stele geehrt wird. Aus einem, auf dem Architrav stehenden Epigramm erfahren wir, daß das Kind ebenfalls verstorben ist; es ist ein Enkelkind der Ampharete. Im Int. Vol., S. 121, schreibt Clairmont: "Gestures and expressive features on classical Attic tombstones are notoriously restrained. Pathetic moods are practically nonexistent except for a few memorials. One has been baffled by the noteworthy absence of the expression of grief in at least one figure if we deal with tombstones with two or more figures so that the designation of the deceased is to be decided upon by other means or to be left open altogether". Boardman (Text zu Abb. 150) vermutet zwar, wegen der jungendlichen Großmutter, daß es sich bei dem Grabmal um die wiederverwendete Grabstele einer Mutter handelt, doch noch vor wenigen hundert Jahren war es durchaus üblich daß 12jährige Mädchen verheiratet wurden, die dann im Alter von 25 Jahren ihr erstes Enkelkind bekamen.

2 Einholz 1990, S. 263 f. Dies gilt genauer gesagt seit Winkelmann.

3 Beenen 1944, S. 443. Beenen zitiert aus: Deutsche National-Literatur, Bd. 129, S. 361.

4 Beenen bezieht Schillers Worte, ohne dies allerdings explizit zu erwähnen, nicht nur auf das Verhältnis des Betrachters zum Künstler allein, sondern auch zu einzelnen Figuren des Kunstwerks selbst, wie z.B. zu den Betrachterfiguren bei Caspar David Friedrich. Letztlich konstatiert Beenen als Kennzeichen des Jahrhunderts einen ausgeprägten Subjektivismus.

5 Büttner 1999, S. 459, verweist darauf, "daß die Affektorientierung von Darstellungen wie der Madonna mit dem Kind oder der Pietà eine lange, auf die antike Rhetorik gründende Tradition hat". Ich möchte auch auf die Andachtsbilder hinweisen, die seit dem 13. Jahrhundert zur Imitatio und zur Compassio einladen.

Klassizismus" habe sich zwar "im Banne der Vorbildlichkeit der verehrten Antike entwickelt". Doch als das "Wesentliche" der griechischen Plastik habe man "über das Ruhend-Existentielle hinaus die Stimmung, das Gefühlsbestimmte" gesehen. Die klassizistische Figur empfangen "ihren Sinn nicht mehr aus sich selber", sondern "der Beziehungspol des Seelischen" liege außerhalb ihrer selbst. Sie spreche "die Sprache des stummen, verschwiegenen Ausdrucks und jenes Seelischen, dessen Letztes der Beschauer des Werkes erst in seinem eigenen Miterleben zu verwirklichen hat"¹. Beenkens Worte kann man freilich ebenso auf romantische Kunstwerke beziehen, und in der Tat ist das Grabmal durchaus auch als romantisch zu bezeichnen; darauf deuten die oben zitierten Kritikerworte von "Tiefe der Empfindung", "Melancholie" oder "Poesie der Erinnerung" hin. Das Grabmal vereint damit alle bedeutenden stilistischen Strömungen des Jahrhunderts: Es ist romantisch, klassizistisch und naturalistisch zugleich.

3.4 Der Ludwigsbrunnen in Ingolstadt

Das einzige größere Werk, das Wagnmüller weder für München noch für die Königsschlösser schuf, ist der Ludwigsbrunnen in Ingolstadt, der ursprünglich auf dem jetzigen Rathausplatz errichtet wurde und heute auf dem Paradeplatz nahe dem Zugang zum Schloßhof steht. Dieser Brunnen ersetzte im Zuge der Neugestaltung des Rathausplatzes den baufälligen barocken, als nicht mehr zeitgemäß empfundenen "Moritzbrunnen" mit der Standfigur des Stadtpatrons Mauritius².

Der Platz beherbergte in seiner Mitte das vom Ingolstädter Militär genutzte Hauptwachgebäude und nur wenige Schritte weiter nördlich, am Rande die städtische Waage. Seit Beginn der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts drängte das Militär die Stadt zu einem Tausch des Hauptwach-Komplexes gegen das städtische Waagegebäude samt Hintergebäuden. Die Stadtgemeinde könne nach dem vollzogenen Tausch die Hauptwache abreißen und dadurch einen schönen großen Platz gewinnen. Die Verhandlungen zogen sich bis ins Jahr 1872 hin. Dann wurde ein entsprechender Vertrag zwischen den beiden Partnern geschlossen, der am 1. Mai 1872 vom König genehmigt wurde und der der Stadt einen zusätzlichen Kaufpreis von 16.000 Gulden einbrachte. Das Militär benutzte das Gelände der Stadtwage und das des benachbarten "Professor-Kandler-Hauses", welches das Gouvernement beherbergte, um ein neues Gouvernementsgebäude zu bauen, das schon 1874 fertiggestellt wurde. Das neue Gebäude nahm auch die Hauptwache auf³.

Am 2. November 1874, nach dem Abriß der alten Hauptwache, stellte Bürgermeister Doll im Magistrat einen, die "Regulierung des Hauptwachplatzes, hier die Aufstellung eines öffentlichen Brunnens"

¹ Beenken 1944, S. 448 f.

² Hofmann 1997, S. 68, zeigt eine Abbildung des Moritzbrunnens mit dem alten Rathaus im Hintergrund.

³ Hofmann 1997, S. 111 u. 115 ff.; Abb. des Gebäudes mit dem Brunnen auf S. 110. Im 2. Weltkrieg wurde das Gouvernementsgebäude zerstört und an dessen Stelle 1958 - 1960 ein neues Rathaus erbaut (Hofmann 1997, S. 119 u. S. 347 f.).

Der gesamte Schriftverkehr zur Neugestaltung des Platzes und zur Errichtung des Ludwigsbrunnens, einschließlich des Vertragsentwurfs, befindet sich im Stadtarchiv Ingolstadt (StAI) im Akt II/5c. Dieser Akt ist die Quelle alle folgenden Zitate ohne Nachweis.

betreffenden Antrag: In Zusammenhang mit der Regulierung des Hauptwachplatzes sei mit dem königlichen Militärärar eine vom Kriegsministerium am 4. Mai 1872 genehmigte Übereinkunft geschlossen worden. Diese verlange "die Versetzung des bisherigen öffentlichen städtischen Rohrbrunnens in die Mitte des Platzes nach dem hierüber festgesetzten Baulinienplane", der von den beiden Gemeindegkollegien im Oktober 1874 beschlossen worden sei. Gegenwärtig werde der Platz reguliert und bepflanzt, wofür die Gemeindegkollegien im Dezember 1873 aus der Pflasterneubaukasse 2.000 Gulden für das Jahr 1874 angewiesen hätten. Der alte Brunnen sei nun allerdings so ruinös, daß, "abgesehen von seiner unschönen Form, eine Versetzung desselben nicht mehr möglich" sei. Da aber ein allgemeines Bedürfnis "nach einer ergiebigen Wasserreserve im Inneren der Stadt" bestehe, und da auch die "Hauswirthschaften" weiterhin Wasser benötigten, sei "zur Verschönerung des Platzes" die Herstellung eines neuen Brunnen geboten. "Als solcher" empfehle sich "die unlängst in Nürnberg aufgestellte", "von dem Director der k. Hauptgewerbeschule Dr. von Kreling in Nürnberg" entworfene, von Bildhauer Rößner modellierte "und von der Maschinenbau-Actiengesellschaft Nürnberg in Eisen gegossen[e]" "Fontaine". Dieser Brunnen koste, einschließlich des Transports aus Nürnberg, samt Sockel und Bassin, 3.558 Gulden. Billiger ließe sich ein Brunnen "aus Künstlerhand" nicht herstellen, und über höhere Mittel könne die Gemeinde momentan nicht verfügen. Da der Brunnen "aus Künstlerhand hervorgegangen" sei, könne man zudem einen staatlichen Zuschuß aus dem Budget zur "Pflege u. Förderung der Kunst im Königreich Bayern" erhalten. Betrüge dieser Zuschuß 1.800 Gulden, so seien die Kosten für den neuen Brunnen gedeckt, da der Rest aus der Pflasterneubaukasse bestritten werden könne¹.

Diesem Antrag des Bürgermeisters Doll wurde in der Magistratssitzung vom 3. November 1874 stattgegeben, und am 16. März 1875 wurde beschlossen, vorläufig das Becken für den neuen Brunnen herstellen zu lassen.

Doch es wurden weder der Antrag um Zuschuß gestellt noch der Auftrag für das Brunnenbecken vergeben, denn Magistratsrat Ponschab hatte beim "Erzgießerei-Inspektor Herrn von Miller" in Erfahrung gebracht, daß das staatliche Budget zur Förderung junger talentvoller Künstler dienen sollte und nicht zur fabrikmäßigen Herstellung einer Kopie². Die antragstellende Gemeinde habe, bevor sie den Antrag auf staatliche Zuschüsse für die künstlerische Ausstattung des Brunnens stellen könne, aus eigenen Mitteln "das steinerne Wasserreservoir in künstlerischer Form sammt Wasserleitung und das Postament bis über den Wasserspiegel des Reservoirs" herzustellen. Es sei "zweckdien-

¹ Doll hatte vorher von der Errichtung des Brunnens in Nürnberg erfahren und die MAN um Auskunft gebeten, wer den Brunnen geschaffen habe, und was eine Kopie kosten würde. Am 29.10.1874 erhielt Doll aus Nürnberg die entsprechende Auskunft. Dem Schreiben war ein Kostenvoranschlag beigelegt. Demnach hätten die "Fontaine mit einmaligem Anstrich loco Bahnhof Nürnberg" und die Aufstellung am Bestimmungsort circa 1.558 Gulden gekostet. Für den "Transport", den "Sockel und die Herstellung des Bassins mit Einfassung" hatte Doll 2.000 Gulden veranschlagt. Bei der Brunnenfigur aus Nürnberg handelte es sich, wie aus einem späteren Schreiben Ponschabs vom 3.4.1875 hervorgeht, um den Fischermädl-Brunnen.

² Brief Ponschabs vom 3. April 1875 an einen Herrn Notar. Schon in diesem Brief schlägt Ponschab vor, auch den neuen Brunnen mit einer Mauritiusstatue zu bekrönen.

lich eine kleine Skizze beizulegen u. anzugeben, ob man auf diesen Brunnen z.B. einen Mauritius, einen Kriegshelden oder eine Madonna, oder ein Fischermädl u. dgl. aufgestellt wissen" wolle. Den Künstler, die Werkstatt und selbst die Kosten bestimme dann "ausschließlich die Staatsregierung, resp. die hierfür bestimmte Commission". Herr v. Miller habe sich bereit erklärt, die Gemeinde in dieser Angelegenheit bei der Staatsregierung zu unterstützen.

Am 12. Oktober 1875 beschloß der Magistrat, mit dem Bau des Brunnenbeckens sofort zu beginnen und den Maurermeister Hanslmaier, der einen entsprechenden Plan vorgelegt hatte, damit zu beauftragen. Doch wieder sollte es nicht dazu kommen, denn am 28. Januar 1876 stellte Ponschab im Magistrat einen Antrag zur "Herstellung des Moritzbrunnens": Die Herstellung des Wasserbassins sei zwar "beschlossene Sache" und solle "bei Eintritt der günstigen Bauzeit" in Angriff genommen werden, doch selbstverständlich müsse man dabei Rücksicht auf die künstlerische Ausstattung des Brunnens nehmen. Was jene betreffe, so plädiere er dafür, bei dem bewährten Alten zu bleiben und auch für den neuen Brunnen als Standfigur einen Mauritius zu wählen. "Ringsum" trage "alles den Namen dieses Patrons"; es rage "über das Rathhaus herüber die Moritzkirche und die am Platze vorüberführende Strasse hieß ehemals Moritzstrasse." Der Brunnen stehe auf dem Hauptwachplatz, und der heilige Mauritius sei als römischer Hauptmann auch "Repräsentant des Kriegsstands". Was passe für die uralte Festungsstadt Ingolstadt aber besser, als "ein die Idee des kriegerischen Heldenthums" vertretendes Monument, "die Aufstellung eines kriegerischen Helden"? Schließlich ließen sich mit der Gestalt des Mauritius "verschiedene Nebenmotive aus der Kriegsgeschichte Bayerns", soweit sie Ingolstadt berührten, assoziieren, "von der Schlacht von Gammelsdorf 1313 bis auf die neueste Zeit". Er, Ponschab, stelle den Antrag, der Stadtmagistrat wolle beschließen,

1. auf dem neuen Brunnen eine neue Statue des hl. Mauritius als Patron der Stadt Ingolstadt aufzustellen,
2. Staatsmittel zu erstreben,
3. an das Staatsministerium des Innern für Kirchen und Schulangelegenheiten eine betreffende Bitte zu stellen, und
4. diesen Antrag auch dem Kollegium der Gemeindebevollmächtigten vorzulegen.

Am 11. März 1876 stellte Bürgermeister Doll an die Kammer des Inneren der kgl. Regierung von Oberbayern ein entsprechendes Gesuch. Die Gemeindegremien hätten am 8. Februar und am 6. März 1876 beschlossen, auf dem "durch Entfernung des alten Hauptwachgebäudes und des alten städtischen Schlachthauses" entstandenen schönen freien Platz einen neuen Brunnen zu errichten. Zudem seien folgende weitere Beschlüsse gefaßt worden:

1. Der neue Brunnen sei ein zum öffentlichen Gebrauche bestimmter Nutzbrunnen. Um das Bassin mit 6,2 m innerem Durchmesser solle ein 1,3 m breites Trottoir gelegt werden und eine Umfriedung mit einem eisernen Gitter.

2. Der Brunnen solle in der Mitte mit der Statue des hl. Mauritius versehen werden
3. Die auf 3.295 Mark und 46 Pfennig veranschlagten Kosten des Bassins wolle man aus den vom "Pflasterneubau noch verfügbaren Mitteln" bestreiten.
4. Für die künstlerische Ausstattung des Brunnens mit der Figur des hl. Mauritius erbitte man einen Zuschuß aus der budgetmäßigen Summe für Pflege und Förderung der Kunst der XIII. Finanzperiode.

Eine Statue des hl. Mauritius befinde sich "auch auf dem alten vor dem Rathhause befindlichen und zum Abbruche bestimmten Brunnen", der deshalb Moritzbrunnen heiße. Mauritius sei nicht nur Patron der unteren Pfarrei, in deren Bezirk der Brunnen stehe, sondern er werde auch als Stadtpatron verehrt. Die Aufstellung seiner Statue auf einem öffentlichen Brunnen zeuge "von der uralten Sitte, Statuen von Patronen und Beschützern einer Stadt an öffentlichen Bauwerken /:Brunnen, Thoren, Brücken u. dgl.:/ anzubringen". Dann wiederholt Doll alle weiteren, für einen Moritzbrunnen sprechenden Argumente Ponschabs, von der Moritzkirche bis zur Schlacht bei Gammelsdorf.

Am 20. März 1876 wurde Doll vom Innenministerium aufgefordert, eine Skizze des Brunnens und der Figur des hl. Mauritius vorzulegen. Die Stadt sandte daraufhin am 28. März die Zeichnungen des Maurermeisters Hanslmaier nach München, die einen Monat später als zu "oberflächlich gearbeitet" zurückgewiesen wurden. Deshalb wurde der Maurermeister vom Magistrat aufgefordert, genauere Zeichnungen anzufertigen. Nach mehrmaliger Aufforderung, endlich die Zeichnungen zu liefern, antwortete Hanslmaier, er sei dazu wegen Überlastung nicht in der Lage gewesen, und er habe sich daher an einen Zeichner in München gewandt, dies für ihn zu erledigen¹. Am 20. Juli 1876 wurden schließlich zwei Fotografien der in München gezeichneten Pläne an das Innenministerium geschickt, mit dem Hinweis, das Brunnenprojekt könne 18.000 bis 20.000 Mark kosten, und aus Lokalmitteln stünden höchstens 6.000 Mark zur Verfügung.

Das Gesuch wurde in München auf die lange Bank geschoben und schließlich wohl vergessen, denn am 6. September 1877 erhielt die Stadtverwaltung von der Kammer des Innern eine überraschende Mahnung: Das "General-Commando des k. I. Armeecorps" habe an das Ministerium die Anfrage gerichtet, ob der "im militärischen Interesse höchst wünschenswerthen endlichen Verlegung des Moritzbrunnens in die Mitte des Hauptwacheplatzes etwa Hindernisse" entgegenstünden? Der Stadtmagistrat werde beauftragt, "über den Stand dieser Sache bzw. die Gründe der Verzögerung jener Verlegung, binnen 14 Tagen Bericht zu erstatten."

Daraufhin antwortete Doll am 11. September 1877, daß bereits am 20. Juli des vergangenen Jahres "ein von Bildhauer Oehlmann in München entworfenes Brunnenprojekt an die hohe Stelle eingesendet worden" sei, "um einen Staatszuschuß aus der Position für Förderung und Pflege der Kunst zu

¹ Brief Hanslmaiers vom 23. Juni 1876. In einem Brief vom 15. Juli 1876 nennt Hanslmaier den Bildhauer Ostermann. Doll erwähnt dagegen sowohl am 20. Juli 1876 als auch am 11. September 1877 den Bildhauer Oehlmann als Zeichner.

erlangen". Da aber "keine hohe Entscheidung erfolgt" sei, befinde sich "besagtes Projekt noch immer in der Schwebe".

Darauf ruhte das Brunnenprojekt weitere eineinhalb Jahre. Dann, am 6. Mai 1879, erhielt der Stadt-
magistrat folgenden überraschenden Bescheid:

"Wie dem Stadtmagistrat in Ingolstadt durch die k. Regierung, K. d. I., von Oberbayern bereits eröffnet worden sein wird, haben Seine Majestät der König allergnädigst zu genehmigen geruht, daß aus dem budgetmäßigen Fonde für Förderung und Pflege der Kunst ein Beitrag an die Stadt-
gemeinde Ingolstadt von 15,000 M. zur Herstellung eines monumentalen Brunnens auf dem
Gouvernementsplatze gewährt werde.

Voraussetzung hiebei ist, daß die Stadtgemeinde Ingolstadt einen Beitrag von 5000 M. in minimo
hiefür leiste.

Für die künstlerische Ausführung des ganzen Projektes ist mit Rücksicht auf das Gutachten der
Sachverständigen-Commission der in der Kunstwelt berühmte Bildhauer, Ehrenmitglied der k.
Akademie der bildenden Künste, Professor Michael Wagnmüller dahier gewählt worden und hat
sich derselbe zur Uebernahme des Auftrags bereit erklärt.

Mit Rücksicht auf den Umstand, daß Ingolstadt lange Zeit hindurch Residenz der bayerischen
Herzoge und Fürsten war, daß dieselben der Stadt und Festung vielfach Wohltaten erwiesen und
ihr historische Bedeutung verliehen haben, soll auf dem Hauptplatze der Stadt als Hauptfigur des
Brunnens die Statue des Herzogs und nachmaligen deutschen Kaisers Ludwig des Bayern,
welcher zu Ingolstadt 1310 bis 1324 residirte und dort seinen Bürgern den ersten Freiheitsbrief
verlieh, künstlerisch zur Ausführung gebracht werden.

Die Ausschmückung des Brunnens im Uebrigen ist dem freien Ermessen des Künstlers nach
Einvernehmen der Wünsche des Stadtmagistrats anheim gegeben.

Professor Wagnmüller ist aufgefordert worden, sich demnächst nach Ingolstadt zu begeben, an Ort
und Stelle von der Situation genau Einsicht zu nehmen und über die Art der Ausführung des
weiteren mit dem Stadtmagistrate Ingolstadt sich in persönliches Benehmen zu setzen.

Auf Grund der näheren Vorschläge des Künstlers wird mit demselben von Seite des unterfertigten
Staatsministeriums der Vertrag zum Abschluß gebracht und hierüber dem Stadtmagistrat Ingol-
stadt Mittheilung gemacht werden."

Das Schreiben war von Dr. v. Lutz und Ministerialrath v. Bezold unterschrieben.

Die Stadt hatte mit den Hinweisen auf den kriegerischen Helden und die Schlacht bei Gammelsdorf
wohl den entscheidenden Fehler gemacht, der die Beamten im Innenministerium erst auf die Idee
brachte, statt der Figur des Mauritius einer Statue Ludwigs des Bayern den Vorzug zu geben. Für
das Bildnis des Heiligen auf einem unscheinbaren Wappen blieb nur noch ein untergeordneter Platz
auf der Rückseite des Brunnenstocks. Dieses, für die Befürworter eines Moritzbrunnens enttäuschen-
de Ergebnis ihrer jahrelangen Bemühungen wurde wohl in den Verhandlungen mit Wagnmüller erzielt.
Andererseits waren die zugesagten 15.000 Mark eine derart hohe Summe, daß sich kein Wider-
spruch regte.

Wagnmüller war kein junger Künstler mehr, der einer staatlichen Förderung bedurft hätte. Zudem war
er mit dem lukrativen Auftrag zur Herstellung des Liebig-Denkmal besetzt. Wahrscheinlich
wollte man ihn für seine Bemühungen bei der Vorbereitung der int. Kunstausstellung entschädigen,
und für seine Dienste im Auftrag des Königs belohnen.

Bis zur Ausfertigung des Vertrags sollte es noch einige Monate dauern; Wagnmüller war mit den Vorbereitungsarbeiten und der Durchführung der Kunstaussstellung, die bis Anfang August 1879 dauerte, voll ausgelastet.

Im Vertrag vom 24. August 1879, den der Bildhauer nicht mit der Stadtgemeinde, sondern mit dem "Ministerialrath und General-Sekretär Gustav von Bezold" abschloß, wurde festgelegt, daß er "die Ausführung und Aufstellung eines monumentalen Brunnens auf dem Gouvernementsplatze zu Ingolstadt gegen eine Aversal-Entschädigung von ein und zwanzigtausend Mark auf seine Wagniß und Gefahr" übernommen habe. Er verpflichtete sich, "die Vollendung und Aufstellung bis längstens Mai 1882 zu bewerkstelligen".

"Die Hauptfigur des Brunnens, die Statue des Herzogs und nachmaligen deutschen Kaisers Ludwig des Bayern, sowie zwei Reliefs, das Wappen der Stadt Ingolstadt und die Figur des heiligen Mauritius" seien in Erzguß herzustellen und "der architektonische Theil des Brunnens in solidem Sand- oder Kalkstein". Im Übrigen sei "der Künstler in der Composition und deren Durchführung nicht beschränkt"¹.

Schon im Mai 1880 war das Gußmodell der Brunnenfigur fertiggestellt, so daß die erste Rate für den Brunnen über 5.000 Mark fällig wurde². Anfang Mai 1881 trafen die Steine für den Brunnen ein³, und am 9. Juni 1881 wurde dieser, fast ein Jahr früher als geplant, feierlich enthüllt⁴.

Über die Enthüllungsfeier liegt ein ausführlicher Bericht der Ingolstädter Zeitung vor⁵:

"Gegen halb 11 Uhr setzte sich der ziemlich bescheidene Festzug unter den Klängen der Pioniermusik vom Schrankenplatz aus in Bewegung, an dem außer Vertretern des Magistrats und der Gemeindegollegien, der Sängerverein, die Liedertafel, die Feuerwehr und einige Klassen der Schuljugend in Begleitung der Herren Lehrer theil nahmen. Am Festplatz präsentirte sich bereits eine große Zuschauermenge, die Fenster der umliegenden Gebäude waren mit Neugierigen besetzt und das Gouvernementsgebäude schmückte ein Damenkranz unserer Aristokratie. Nachdem der Zug in weitem Kreise um das Denkmal Aufstellung genommen hatte, erschien der als Vertreter der Staatsregierung fungirende Herr Regierungspräsident Frhr. v. Feilitzsch und der Autor des Monuments, Hr. Professor Wagnmüller, geleitet von Hrn. Bürgermeister Doll und dem Vorstand des Gemeindegollegiums, Herrn Realitätenbesitzer Ponschab, sowie der Herr Gouverneur der Festung, Generallieutenant Frhr. v. Müller mit einem Gefolge zahlreicher höherer Offiziere und nahmen die Herrschaften Stellung vor dem Brunnen".

Nachdem die "vereinigten Gesangvereine" ein von Franz Lachner komponiertes Festlied zum Besten gegeben hatten, wurde der Brunnen durch v. Feilitzsch enthüllt und dem Bürgermeister übergeben.

1 Siehe Anhang, Kap. 9.2, S. 195 ff. Die Errichtung des neuen Brunnens nahm Doll zum Anlaß, im Rat der Stadt am 22.5.1880 den Antrag zu stellen, "mit dieser Zierde" "auch das unschöne Äußere des Rathauses einigermaßen in Harmonie zu bringen". Nach Genehmigung des Antrags wurde Gabriel v. Seidl um Entwürfe gebeten, die er im Dezember 1880 einreichte. Am 17.1.1882 wurde mit ihm ein entsprechender Vertrag geschlossen. Noch im gleichen Jahr begann er mit der Umgestaltung der Fassade, die 1884 fertiggestellt wurde (Siegfried Hofmann, in: Ingolstädter Heimatblätter (Beilage zum Donaukurier) 41. Jg. (1978), S. 37 f.).

2 Zahlungs-Anweisung vom 24. Mai 1880 an die "K. Zentral-Staatskasse", unterzeichnet von Dr. v. Lutz.

3 Brief Dolls vom 10. Mai 1881 an Wagnmüller.

4 Wagnmüller war kurz vor der Feier dazu eingeladen worden. Sein Dankeschreiben vom 7. Juni 1881 für die Einladung ist noch vorhanden (StAI II/5c).

5 Ingolstädter Zeitung, Samstag, 11. Juni 1881, Titelseite ff.

"Die eigentliche Festrede, die durch die Art der Erledigung zugleich den Glanzpunkt der ganzen Feier bilden sollte, hielt der Vorstand des Kollegiums der Gemeindebevollmächtigten, Herr Landtagsabgeordneter Ponschab, der sich in beredten Worten über seinen Gegenstand verbreitete, so daß nach dem begeisterten Schlusse ein allgemeines 'Bravo' laut wurde".

Aus der im vollen Wortlaut zitierten Rede Ponschabs, in der dieser Wagnmüller als einen "Künstler und Meister, dessen Ruf weit über die Grenzen unsers engern Vaterlandes" hinausgehe, bezeichnet, erfahren wir, daß der alte Moritzbrunnen von dem Ingolstädter Christoph Schwarz geschaffen worden war.

Beim anschließenden Diner

"brachte Herr Bürgermeister den officiellen Toast auf Se. Majestät aus und auch Hr. Ponschab nahm nach Beendigung des officiellen Theiles noch einmal das Wort, um in längerer Rede Hrn. Professor Wagnmüller die wohlverdiente Anerkennung auszusprechen und auf denselben ein 3faches Hoch auszubringen. Der Gefeierte erwiderte dankend einige Worte."

Im Haushaltsjahr 1938/39 wurde der Rathausplatz, er hieß damals Adolf-Hitler-Platz, umgestaltet, um ihn für Truppenaufmärsche und den modernen Verkehr geeigneter zu machen. Damals wurde der Ludwigsbrunnen auf seinen heutigen Standort, den Paradeplatz, versetzt¹.

Der Ludwigsbrunnen (Taf. 5) steht in der Tradition der städtischen Stockbrunnen, die seit der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert die Wasserversorgung der Bevölkerung sicherstellten. Solche Brunnen sind auch heute noch vielerorts zu sehen: In einem Becken steht ein zentraler Brunnenstock, der zumeist mit einer Heiligenfigur bekrönt ist; auch der alte Moritzbrunnen war diesen Typs².

Der Grundriß des Brunnenbeckens folgt einem beliebten Muster; er ist aus Vierpaß und Quadrat zusammengesetzt: Zwischen den sich weit nach außen wölbenden Rundungen des Vierpasses sitzen die Ecken des Quadrats³. Im Aufriß ist das Becken wie eine Bauchvase geformt; oberhalb der Basis und unterhalb des oberen Randes ist es eingeschnürt, und die Mitte wölbt sich stark nach außen. Das Becken ruht auf zwei Stufen, die seinen Umriß nachbilden. Um die Stufen führt im Kreis ein gepflasterter Gehsteig. Auf dem im Kern runden Brunnenstock werden durch lisenenartige Bänder, die sich auch über die Basis und das Kapitell erstrecken, vier gleich große Seiten abgegrenzt. Diese enthalten in ihrer Mitte die mit bronzenen grotesken Masken versehenen Auslaßröhren, aus denen sich ein dünner Wasserstrahl in die runden Teilbecken ergießt⁴. Die beiden gleichen Masken an der Vorder- und Rückseite sind kleiner als die seitlich angebrachten, die unterschiedlich gestaltet sind. Die kleineren Masken dienen gewissermaßen als Stützen für je ein ovales Wappen, das mit einer dreitürmigen Stadtkrone über einer sich vorwölbenden Volute bekrönt ist. Das vordere Wappen ist das der Stadt mit dem aufrechtstehenden, züngelnden Panther, das Ludwig der Bayer der Stadt im Zusammenhang

1 StAI, Verwaltungsbericht 1938/39 der Stadtgemeinde Ingolstadt, S. 36.

2 Hofmann 1997, Abb., S. 110. Die Mauritiusfigur befindet sich heute im Stadtmuseum.

3 Der Akt II/5c enthält eine unsignierte Zeichnung des Grundrisses auf Transparentpapier. Auch das Brunnenbecken am Südende des Maximiliansplatzes in München sollte einen solchen Grundriß erhalten.

4 Aus einer der Röhren kam damals Quellwasser, aus den drei anderen dagegen "Schutterwasser" (Ingolstädter Zeitung, 11.6.1881, S. 844).

mit der Schlacht bei Gammelsdorf verliehen haben soll¹. Das rückseitige Wappen gleicht dem ersten Siegel der Stadt: Es enthält eine frontal stehende altertümlich wirkende Mauritiusfigur mit Standarte und einem mit dem Stadtwappen versehenen Schild. Mauritius mit Kettenhaube, Kettenhemd und ärmellosem Überwurf wirkt gleichsam wie ein Vorgänger des Kaisers darüber.

Auf dem Pfeiler erhebt sich über einem runden bronzenen Sockel die etwa lebensgroße Standfigur des als Krieger dargestellten Kaisers. Ludwig der Bayer hat ein geradezu erschreckend finsternes Gesicht, das den Seelen- und Gesundheitszustand des kranken Bildhauers widerzuspiegeln scheint: Die umschatteten Augen mit den schweren Lidern liegen in tiefen Augenhöhlen. Die Nasolabalfurchen sind tief eingegraben, die Mundwinkeln nach unten gezogen. Das bartlose Gesicht ist hager, mit vorstehenden Wangenknochen und ausgeprägtem Kinn. Über das Haupt ist eine, auch den Hals und die Schultern bedeckende Kettenhaube gestülpt, die nur das Gesicht freiläßt. Darüber sitzt ein schmuckloser, runder Helm, der die Stirn bis zu den Augenbrauen bedeckt. Der Wittelsbacher ist mit einem bis zu den Knien reichenden Kettenhemd bekleidet, über dem er einen ebenso langen, im Wind flatternden, seitlich geschlitzten Überwurf trägt. Dieser ist an der Brustseite mit dem Bild des großen springenden Panthers geschmückt. Beine und Füße sind gepanzert.

Ludwig steht in Kampfstellung auf dem Sockel; sein linkes Bein ist weit nach vorne gestellt. Er steht mit seinen Füßen diagonal auf dem Brunnenstock, so daß sich die Figur demjenigen Betrachter öffnet, der sich direkt gegenüber der mit dem Stadtwappen versehenen Seite des Brunnenstocks befindet; die Schritt-Diagonale weist auf eine Ecke des Brunnenbeckens, das geradezu an eine Bastion erinnert. Mit einem rautengemusterten Dreieckschild in seiner Linken schützt Ludwig seine Brust; in seiner Rechten hält er stichbereit ein Schwert. Zu seinen Füßen steht ein großer gehörnter Helm mit einem waagerechten Sehschlitz.

Die etwas steife, einsam in Kampfstellung auf dem Brunnenstock stehende Gestalt mit dem gealterten, finsternen Gesicht, wirkt in meinen Augen, zumindest heute, mitten in der friedlichen Stadt, selbst vor dem Neuen Schloß etwas deplaziert, so als harre Ludwig der Bayer schon seit Jahrhunderten eines sich nicht stellen wollenden Gegners. Vor dem von Soldaten bewachten Gouvernementsgebäude mag der Eindruck ein anderer gewesen sein. Allerdings scheint mir eine Einzelfigur in Repräsentations-Stellung besser für ein hohes Postament geeignet zu sein als eine in kämpferischer Haltung verharrende oder agierende. Dies gilt um so mehr für das Bild des Wittelsbachers, der hier eher an einen Vasallen und Haudegen erinnert als an einen Herzog, König oder Kaiser². Wagnüller hat mit seiner Brunnenfigur einen nicht ganz überzeugenden Versuch gewagt, mit dem Schema der

1 Hofmann 1997, S. 285.

2 Ludwig IV., der Bayer, wurde 1287 geboren; 1314 wurde er zwar von fünf der sieben Kurfürsten zum König gewählt, doch erst 1327 ließ er sich, vom Papst gebannt, zum König und ein Jahr später, von Vertretern der Stadt Rom, zum Kaiser krönen. Da Ludwig in ständiger Auseinandersetzung mit den Päpsten und seinen zahlreichen anderen Gegnern lebte, hat Wagnüllers Interpretation der Figur des Wittelsbachers durchaus auch seine Berechtigung. Auf jeden Fall deutet das Alter des Dargestellten darauf hin, daß der Bildhauer Ludwig nicht als bayerischen Herzog sondern als deutschen König oder als Kaiser darstellen wollte.

Stockbrunnen-Figuren zu brechen, die fast durchwegs in der Tradition der St. Georg-Figur Donatellos stehen. Es gibt wenige vergleichbare Denkmal-Figuren. François Rudes Figur des Marschall Ney aus dem Jahre 1853 wäre zu nennen. Sie vermag heute ebenfalls nicht zu überzeugen: Der nicht mehr jugendliche Marschall stürmt schreiend mit erhobenem Degen nach vorne. Weit und breit ist weder ein Feind zu sehen noch die eigenen Soldaten, denen er vorausseilt. Statt dessen erheben sich heute die Pariser Hochhäuser in seinem Rücken¹.

Die Meinung der Öffentlichkeit war angesichts des Wagnüllerschen Brunnens gespalten; der ursprünglich wohl skeptische Rezensent der Ingolstädter Zeitung war allerdings nach der Enthüllung des Brunnens tief beeindruckt; er schrieb:

"Die Modellirung ist in allen Einzelheiten vollkommen, ja der Ausdruck des hageren, düstern Gesichts geradezu überwältigend; Stellung und Ausdruck überhaupt so charakteristisch, daß wir uns den markigen, mit aller Welt, mit weltlicher und geistlicher Macht in Fehde lebenden Fürsten kaum besser wiedergeben denken können.

Ingolstadt ist sonach reicher um ein werthvolles Monument; möge es dasselbe schützen und hüten!"²

Es bleibt noch anzumerken, daß Brunnenschale und -stock aus Kelheimer Kalkstein gefertigt sind und "die untere äußere Umfassung", also die Stufen, aus grau-grünem Granit. Die bronzene Statue, die Masken und Wappen wurden in der königlichen Erzgießerei München gegossen³.

3.5 Bemerkungen zu den Büsten

Wagnüllers wenige Genre- und Bauplastiken und seine, damals der Öffentlichkeit nahezu unbekannt, im Dienste Ludwigs II. entstandenen Werke konnten kaum zum Ruhme des Bildhauers beitragen. Dieser beruhte stattdessen fast ausschließlich auf seiner Porträtkunst, der auch, wie wir noch sehen werden, das Liebig-Denkmal seine herausragende Stellung unter den zeitgenössischen Münchener Denkmälern verdankt. Mit seiner Bildniskunst war Wagnüller in München ein geradezu radikaler Neuerer, der mit dem Klassizismus brach. Es zeugt von höchster Anerkennung, wenn Heilmeyer schreibt, "als Bildnisplastiker" habe es Wagnüller "zu einer Virtuosität der malerischen Darstellung" gebracht, "wie ähnlich nur noch Houdon oder Carpeaux"⁴, und es ist bezeichnend, daß, wie schon erwähnt, der junge Bildhauer 1869, anlässlich der internationalen Kunstausstellung im Münchener Glaspalast, zusammen mit den älteren Bildhauern Carpeaux und Begas, eine Ehrenme-

1 Vaughan 1998, S. 509, Abb. 426. Man merkt der Statue an, daß sie nach Vorbildern geschaffen wurde, die aus dem Zusammenhang gerissenen sind, nämlich nach Figuren der Gruppe "Aufbruch der Freiwilligen" am Arc de Triomphe de l'Etoile in Paris (Vaughan 1998, Tafel 120).

2 Ingolstädter Zeitung, 11.6.1881, S. 844. Ein paar Zeilen vorher schreibt der Rezensent: "Es ist selbstverständlich, daß der Brunnen" ... "über sich selbst alle möglichen Meinungen anhören muß, wobei ihm nicht selten die Freude zu theil wird, ein aufrichtiges "pater peccavi" der Reue zu vernehmen. Denn ebenso häufig, wie vor der Enthüllung von Uneingeweihten bereits die heterrogensten und absprechendsten Urtheile laut wurden, ebenso häufig und einig hören wir nun die Anerkennung aussprechen".

3 Ostermaier 1887, S. 68 f.

4 Heilmeyer 1931, S. 79 f.

daille in Gold erhielt¹.

Kuhns Beschreibung des Carpeauxschen Porträtstils lesen sich wie eine Charakterisierung der Büsten aus der Hand Wagners: Die "illusionistische Dunkelheit" "der überaus tief gebohrten Augen" ließe, "ähnlich wie bei Rembrandt, das intensiverte Leben ahnen". "Auf der Oberfläche der Haut" werde "jeder Falte nachgegangen, überall die Gelegenheit erspäht, dem Lichte Möglichkeiten zur Arbeit zu vermitteln." Dabei sei "das Gerüst des Schädels immer meisterlich beherrscht". Die Kleidung sei dagegen "in künstlicher Unordnung, um das Leben des Kopfes zu steigern, dessen klar gebaute Stirn die einzig breite Fläche" darstelle; sie werde "in malerisch unruhigen Linien aufgelöst, wie zufällig nachlässig hingeworfen". "Momentaneität" sei "die Losung". Typisch für Houdon und Carpeaux sei "eine ganz bestimmte Veranlagung für das Erfassen einer reizvollen Situation, eines blitzenden Gedankens"². Eine ganz ähnliche Charakterisierung, doch nun mit negativem Ton, findet Beenken für den Porträtstil Franz von Lenbachs (1836-1904), Wagners Nachfolger als Vorsitzender der Allotria, bei dessen Bildnissen "sich alles Interesse auf den Kopf" konzentriere, und der es, laut eigenem Zeugnis, darauf abgesehen habe, einen "dramatischen Moment" festzuhalten. "Die Grundeinstellung des Malers" sei "die photographische", "so wenig auch äußerlich, in der Mache, die Bilder Photographien ähnlich" seien³. Es wundert daher nicht, wenn schon Pecht meinte, Wagners Bildnisse seien "im Grunde Lenbach'sche Portraits in die Plastik übersetzt"⁴. Dieses, nach damaligen Maßstäben, hohe Lob ist nach Beenkens Bemerkung recht zweifelhaft. Doch so sehr sich der Bildhauer und der Maler in ihrem Naturalismus auch geglichen haben mögen, ich vermag an Wagners Bildnissen nichts Negatives zu entdecken. Auch mit einer Photographie kann der Charakter eines Abgebildeten treffend erfaßt werden; und wenn sich auch beide Künstler bemüht haben mögen, ihren Porträts gleichsam das Aussehen von Schnappschüssen zu verleihen, weder ein Gemälde noch eine Plastik entstehen in den Bruchteilen einer Sekunde. Viele Stunden des Zusammenseins und auch des Gesprächs von Künstler und Modell sind dazu erforderlich, in denen jener die verschiedensten Eindrücke von diesem gewinnt. Der Künstler muß sich entscheiden, welchen Eindruck er als den charakteristischen festhalten will. Bei einer den Charakter treffenden Photographie ist es übrigens nicht viel anders, denn auch der Photograph muß sich intensiv mit seinem Modell auseinandersetzen und unter möglicherweise sehr vielen Aufnahmen die treffendste auswählen. Lenbach mag darauf erpicht gewesen sein, durch die Fixierung eines dramatischen Moments und durch Anleihen bei alten Meistern billige Effekte zu erzielen. Effekthascherei lag Wagner jedoch völlig fern. Schon in seinen Anfangsjahren als Porträtist war sein einziges Anliegen, denjenigen Eindruck zu gewinnen und auch wiederzugeben, der charakteristisch und typisch für den zu Porträtierenden war. Pecht, der sich

1 Kchr IV (1869), Sp. 214.

2 Kuhn 1922, S. 42.

3 Beenken 1944, S. 403 f.

4 Pecht 1876, S. 108.

wundert, "mit welchem genialem Instinkt der noch ganz ungebildete junge Mann sich in die verschiedensten Charaktere hineinfand", lobt daher zu Recht die "frappante Auffassung, außerordentliche Lebendigkeit, wie scharfe Charakteristik und malerische Behandlung" der Porträt-Büsten aus der Hand des Bildhauers¹, "bei denen die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Fleisches, der Haut, Haare, u. dgl. nicht wenig von der früher beliebten eintönigen und leblosen Behandlung dieser Dinge" abstachen, wie sie den Klassizisten zu eigen gewesen seien².

Man betrachte etwa die Büste Liebigs (Taf. 6)³, die sowohl als Gipsmodell als auch in Bronze noch existiert, wobei dieser einiges von der Feinheit des Modells missen läßt. Wagnmüller hat sehr treffend das energische, zupackende Wesen des genialen Naturforschers getroffen. Im Seitenlicht, bei dem sich die Schattenlinien tiefer, aber auch kleinster Falten abwechseln mit unterschiedlich verschatteten und im Licht glänzenden Hautflächen, erweckt das Antlitz Liebigs die Illusion unmittelbarer physischer Präsenz. Dies, obwohl nicht nur die Kleidung, sondern viel mehr noch die Haare und selbst die Augenbrauen sehr pauschal wiedergegeben sind. Die in en-creux-Technik modellierten Augen sind gleichsam wach und lebendig: Die Iris ist durch eine flache Rundbohrung angedeutet und die Pupille in der Mitte durch eine zusätzliche tiefere Bohrung. Es fehlen weder Andeutungen leichter Tränensäcke noch kleiner Stellen erschlaffter Haut nahe dem Auge. Auch der Hals, das Halstuch und der Mantel mit unzähligen Knittern und tiefen Falten entwickeln ein lebhaftes Licht-Schattenspiel. Der Kopf ist wie bei allen mir bekannten Büsten Wagnmüllers leicht gegen die Schulter gedreht. Der Vergleich dieser Büste mit denen Houdons ist durchaus treffend.

Das Gesagte gilt ebenso für die Büste Franz Lachners (Taf. 6)⁴, die gleichfalls noch als Gipsmodell und in Bronze existiert. Vergleicht man zeitgenössische Porträt-Stiche des gefeierten Generalmusikdirektors und Komponisten, auf denen dieser mißgestimmt und bärbeißig erscheint⁵, mit der Büste, so wird man feststellen, daß Wagnmüller es verstanden hat, den Augen und dem Mund einen heiteren Zug zu verleihen. Die en-creux-Technik ist nun zur Perfektion entwickelt: Die Iris des rechten Auges ist kein geschlossener Ring; ein winziges Segment ist stehengeblieben und verleiht dem Auge zusätzliches Leben.

Daß Wagnmüller auch die schwierige Aufgabe mit Bravour zu lösen vermochte, eine jungen Frau zu porträtieren, zeigt die Marmorbüste einer Engländerin aus dem Jahr 1869 (Taf. 6)⁶. Das faltenlose, leicht nachdenkliche Gesicht kündigt von einem heiteren und gelassenen Wesen. Anders als bei den

1 Pecht 1888, S. 304.

2 Pecht, in AZ-B, 7.1.1882, Titelblatt f.

3 Gipsmodell: Depot Lehnbachhaus Inv. Nr. G 9717. Bronzebüste: München, alter südl. Friedhof, Sekt. 40-12-11, an der Zentralachse. Am Rand der linken Schulter signiert: "M. Wagnmüller. München, 1873."

4 Gipsmodell: Depot Lehnbachhaus Inv. Nr. G 9718. Bronzebüste: München, alter südl. Friedhof, Sekt. 10-5-55. Signiert am Rand der linken Schulter: "M. Wagnmüller München, 1882(?). Wagnmüller hat, laut Pecht 1888, S. 304, Porträts "fast aller berühmten Männer des damaligen Münchens" hergestellt.

5 Z.B. Ill. Ztg., 27.1.1872, S. 73 oder Blume, Friedrich (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 8, Kassel u.a. 1960, S. 30.

6 Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 99/1. Signatur: "München 1869.M.Wagnmüller".

männlichen Büsten wurde größere Sorgfalt auf die Modellierung der Frisur und der Kleidung gelegt. Betrachten wir abschließend noch eines der frühesten Porträts des Bildhauers. Es handelt sich um ein Bronzemedallion mit der Büste des Malers Sebastian Habenschaden aus dem Jahre 1863 (Taf. 6)¹. Wie beim Bildnis der Engländerin wurde das Haar mit größerer Sorgfalt modelliert. Die glatte Stirn mit den angedeuteten senkrechten Falten kontrastiert mit dem recht pauschal dargestellten dichten Bart des Malers. Die Augen gleichen Schlitzern; für die Iris mit der Pupille genügt eine tiefe Bohrung. Bemerkenswert ist, daß bereits dieses sehr frühe Bildnis sehr natürlich wirkt; das nur angedeutete Gewand und die Halsbinde sind zeitgemäß. Klassizismus und Romantik scheinen einer fernen Zeit anzugehören.

¹ München, alter südl. Friedhof, Sekt. 17, an der Zentralachse, in der 2. Reihe. Am unteren Rand signiert: "Modell v. Mich. Wagnmüller, München. Guß v. Gebr. Lenz-Heroldt, Nürnberg. 1863."

4 Plastik für das Bayerische Nationalmuseum und die Grabkapelle Maximilians II.

4.1 Die Figuren für das alte Nationalmuseum

In den Jahren 1861 und 1862 schuf Wagnmüller im Auftrag Maximilians II. mehrere Figuren für das alte Bayerische Nationalmuseum in München, dem heutigen Völkerkundemuseum: Sowohl die Innenfigur Friedrichs IV. des Aufrichtigen als auch die Giebelgruppe, eine Allegorie der Pfalz, wurden im 2. Weltkrieg zerstört; nur die Fassadenfigur Kurfürst Friedrichs I. des Siegreichen blieb erhalten.

Bei der Nennung dieser Arbeiten Wagnmüllers, aber auch bei den folgenden Hinweisen auf andere beteiligte Künstler und ihre Werke, beziehe ich mich auf zwei Jahressbücher der königlichen Kabinettskasse: auf das Hauptbuch und die Hauptrechnung. Beide Bücher enthalten Künstlernamen, Werksbezeichnungen und Zahlungsbeträge, wobei die Angaben über das Werk in der Hauptrechnung viel detaillierter sind. Das Hauptbuch enthält für jede von der Kabinettskasse geleistete Abschlagszahlung einen Eintrag mit Angabe des Zahlungstermins und des Betrags. Das Buch ist ein Journal, in das die Posten in zeitlicher Reihenfolge eingetragen wurden, so daß zusammengehörende Einträge für ein einzelnes Werk nicht beisammen stehen. Den für ein Werk insgesamt bezahlten Betrag kann man daher nur sehr mühsam durch Addition der einzelnen Beträge ermitteln. In der Hauptrechnung, in der die Zahlungstermine fehlen, wird dagegen der für ein Werk bezahlte Gesamtbetrag im Jahr der letzten Abschlagszahlung ausgewiesen. Die Angaben beider Bücher wurden in die Tabellen "Hauptbuch NM" und "Hauptrechnung NM", Kap. 9.3, S. 196 ff., übernommen. Über den Namen des Künstlers ("Zahlungsempfänger") läßt sich jedes der besprochenen Werke ("Zahlungsgrund") in der Tabelle "Hauptbuch NM" leicht auffinden. Das Tabellenfeld "Nr." führt zum Eintrag in der Tabelle "Hauptrechnung NM", in dem der Zahlungsbetrag steht. Auf Einzelnachweise der von mir genannten Künstlernamen, Werksbezeichnungen und Beträge werde ich daher verzichten.

Das Nationalmuseum besteht, von Norden betrachtet, aus zwei siebenachsigen, zweigeschossigen Seitenflügeln und einem, um ein Stockwerk erhöhten, elfachsigen Mittelblock (Taf. 7). Dieser hat einen dreiachsigen Mittelrisalit und zwei Eckrisalite, die Seitenflügel je einen Eckrisalit. Alle vier Eckrisalite haben nur eine Fensterachse. Über der Attika des Mittelrisalits thront eine Bavaria mit einem Löwen über einem großen Relief des bayerischen Wappens und über den vier, die bayerischen Provinzen darstellenden Giebelgruppen der anderen Risalite. Die Reliefs unterhalb dieser vier Gruppen, sowohl in der Attikazone, wie auch oberhalb der Fensterstürze des Erdgeschosses, stellen die Künste und das Handwerk dar. Im dritten Geschoß des Mittelblocks stützen zehn Karyatiden mit Konsolen über ihren Köpfen das Kranzgesims. Die Hauptgeschoß-Fenster der vier Eckrisalite werden von je zwei Figuren flankiert: Bedeutende Wittelsbacher und bayerische Bürger verkörpern Tugenden. Der Balkon im Hauptgeschoß des Mittelrisalits wird von vier "Teutonen" getragen. Das

Fassadenprogramm versinnbildlicht ganz offensichtlich den Bayerischen Staat¹.

Nur eine der vier, die bayerischen Provinzen darstellenden Giebelgruppen aus Zinkguß, nämlich "Franken" von Heinrich Ruff, blieb von den Zerstörungen des 2. Weltkriegs verschont. Die Gruppe gibt uns eine Vorstellung vom Aussehen auch der anderen drei: Zwei Sitzfiguren mit Attributen sind beiderseits eines Wappens, Rücken gegen Rücken, angeordnet. Georg Zell kam wohl eine gewisse Führerschaft bei der Gestaltung der Gruppen zu, da er, wenn ich die Rechnungsbücher richtig interpretiere, sowohl "Bayern" als auch "Pfalz", also auch Wagnmüllers Gruppe, entworfen hatte². Den Guß der vier Gruppen besorgte die Kunstzinkgießerei.

Alle acht Fassadenfiguren des Hauptgeschosses sind noch erhalten; sie sind ebenfalls aus Zinkguß. Wir kennen aus den Rechnungsbüchern sowohl die dargestellten Personen als auch die Tugenden, die sie verkörpern. Deshalb fällt die Zuordnung der Figuren leicht: Es sind von Osten nach Westen folgende Tugenden und Personen (in Klammern steht die dem Werk in den Rechnungsbüchern beigegebene Nummer und der ausführende Künstler):

1. Vaterlandsliebe: Plinganser (II, Heinrich Ruff, Taf. 7),
2. Tapferkeit: Kurfürst Friedrich I. der Siegreiche von der Pfalz (III, Michael Wagnmüller, Taf. 7)
3. Fleiß: Fugger (IV, Georg Zell),
4. Gerechtigkeit: König Ruprecht von der Pfalz (I, Friedrich Kirchmayer),
5. Großmuth: Kaiser Ludwig der Bayer (V, Franz Walker),
6. Frömmigkeit: Heiliger Severin (VI, Anton Hess),
7. Weisheit: Albrecht IV. (VII, Caspar Zumbusch) und
8. Treue: Graf Ferdinand von Arco (VIII, Joseph Hirt).

Wie man sieht, wurde von der ursprünglich geplanten Anordnung (römische Ziffern) nur insofern abgewichen, als König Ruprecht nicht als erste Figur im Osten steht, sondern in die Mitte versetzt wurde, neben Kaiser Ludwig den Bayern, der durch den Löwen oder Panther an seiner Brust zu erkennen ist.

Die Künstler erhielten für ihr Werk jeweils 600 Gulden. Den Guß der Figuren besorgte wieder die Kunstzinkgießerei.

Wagnmüllers Figur unterscheidet sich nicht wesentlich von den anderen; sie ist allein deshalb für uns bemerkenswert, weil sie die früheste noch existierende Plastik des Bildhauers ist. Möglicherweise

¹ Das Figurenprogramm zeigt Anklänge an die Themen der historischen Fresken der Hofgarten-Arkaden in München: In den, von Cornelius-Schülern geschaffenen Historienbildern verkörpern berühmte Wittelsbacher, von Otto v. Wittelsbach bis Max Emanuel, Herrschertugenden (Büttner 1999, S. 35 f.). Bemerkenswert ist, daß Maximilian II. an der Fassade des Nationalmuseums neben die Wittelsbacher auch vorbildliche Bürger stellte.

² Georg Zell bekam für seine Gruppe, statt 1.200 Gulden wie die anderen drei Bildhauer, 1.300 Gulden. Doch dies scheint nur ein Ausgleich für sein Karyatiden-Modell zu sein, für das er 100 Gulden weniger als seine Kollegen erhalten hatte.

wurde Wagnmüller durch die Chancen, die der Bau des Museums einem jungen Bildhauer bot, dazu ermutigt, sich selbständig zu machen.

Friedrich von der Pfalz ist mit Uniformrock und Mantel bekleidet. Er trägt eine Perücke; die breiten Krempe seines federgeschmückten Hutes sind hochgeschlagen. An den Füßen hat er bis über die Knie gehende hohe Stulpenstiefel. Mit seiner Linken umfaßt er den Griff eines an seiner Seite hängenden Degens; seine Rechte hat er auf die Brust gelegt¹.

In der zeitgenössischen Kritik wurde der Bau des Nationalmuseums wenig beachtet. Nachdem die Figuren im Juli 1863 angebracht worden waren², erschien im Unterhaltungsblatt der MNN ein kurzer Artikel, der nichts Gutes an den Figuren ließ: Obwohl die meisten "besser als ihre verwachsenen Nachbarinnen, die übelberufenen Karyatiden" seien, ließen "viele von ihnen, wenn nicht die Tugend", so doch vieles Andere zu wünschen übrig, "am meisten vielleicht die Strenge eines monumentalen Styls." Stillosigkeit in der Plastik sei aber gerade dann völlig unerträglich, wenn diese zur Verzierung gotischer Gebäude diene. Auch die Postamente seien so schwach, daß die "Tugendhelden" jederzeit herabzufallen drohten³. Doch so schlecht sind die Figuren nicht, und dafür, daß ihre Sockel auf hohen, schmalen, an Hopfenstangen erinnernde Stützen stehen, sind nicht die Bildhauer zu tadeln. Mögen auch einige der Figuren, wie Ruffs in geradezu klassischem Kontrapost stehender Plinganser⁴, mit seiner Lederhose und den Wadenschonern, der den Rezensenten zur Kritik an den Bildhauern veranlaßt haben mag, etwas komisch anmuten, so sind andere, wie etwa die Königs- oder die Kaiserfigur, durchaus monumental gedacht, und Zells Fugger sticht sogar durch einen eindrucksvollen Charakterkopf hervor. Die Figuren leiden gleich anderer hoch angebrachter Bauplastik daran, kaum wahrgenommen zu werden, und das finde ich bedauerlich.

Für das Innere des Museums schuf Wagnmüller Friedrich IV. den Aufrichtigen, eine von zahlreichen, verlorengegangenen Figuren⁵.

Es ist anzunehmen, daß man den am Bau beteiligten jungen Bildhauern nicht viel freie Hand bei der Gestaltung ihrer Plastiken ließ. Pläne und Vorgaben für die Figuren sind mir nicht bekannt⁶.

4.2 Die Reliefs zur Grabkapelle Maximilians II.

Etwas besser ist es hinsichtlich der Pläne mit den drei Reliefs der Kardinaltugenden bestellt, die Wagnmüller ein paar Jahre später für die Grabkapelle Maximilians II. und seiner Gattin Marie von

1 Kurfürst Friedrich I. der Siegreiche lebte von 1425 bis 1476.

2 MNN, 9.7.1863, S. 3008.

3 MNN-U, 27.8.1863, S. 202.

4 "Plinganser im Costüme seiner Zeit".

5 In den Rechnungsbüchern werden die Innenfiguren Nr. 1 bis Nr. 25 genannt; die Nummern 9 und 10 fehlen. Da für diese Figuren 24 Sockel geschaffen wurden (siehe Tab. "Hauptbuch NM", "Von" = 63.11.23), habe ich möglicherweise eine der Figuren übersehen. Der Werkstoff der Figuren ist mir nicht bekannt; ich nehme an, daß es Gipsfiguren waren.

6 Im Nachlaß Riedels (StaBi, Cod. icon. 207k), den man am besten an Hand der Mikrofilme betrachtet, gibt es nur je eine Zeichnung mit der Bavaria und einem Teutonen (StaBi, MF 4957, Nr. 160 bzw. 167).

Preußen in der Münchener Theatinerkirche schuf. Dagegen ist diesmal die Quellenlage miserabel: Der Bau der Kapelle wurde nicht über die Kabinettskasse abgerechnet, und auch in anderen Quellen fehlt jeder Hinweis auf die Beteiligung Wagnmüllers bei der plastischen Ausschmückung. Auch aus der zeitgenössischen Presse ist wenig über den Bau zu erfahren. Die früheste Nachricht darüber, daß Wagnmüller die Reliefs der Kardinaltugenden geschaffen haben soll, erhalten wir aus dem schon zitierten Schreiben der Münchener Kunstakademie vom 12. Dezember 1881¹, in dem der Bildhauer als würdig für eine Professur befunden wird. Auch die meisten Nekrologe erwähnen die drei Reliefs. Pecht datiert sie auf das Jahr 1867²; eine andere Datierung existiert nicht.

Als Maximilian II. am 10. März 1864 starb, waren die Planungen zu seiner Grabkapelle noch nicht abgeschlossen. Bereits 1859 hatte er verfügt, dereinst "in keinem Falle in der Gruft" sondern in einer eigenen Grabkapelle im Inneren der Theatinerkirche beigesetzt zu werden. Falls seine "vielgeliebte Gemahlin" wegen ihres protestantischen Glaubens nicht neben ihm bestattet werden könne, sollte sie unter seinem Grabe eine eigene Gruft erhalten, mit Zugang sowohl von innen als auch von außen. Baumeister sollte Eduard Riedel sein. Die "dritte Capelle von der Epistelseite vom Hochaltar aus gerechnet, also beim Eintritt zum Hauptportale rechts" hatte er zum Ort seiner Grablege bestimmt. Der Raum sollte mit einem Gitter abgeschlossen werden. In der Folgezeit hatte er zwar auch andere Münchener Kirchen in Erwägung gezogen, doch schließlich war er wieder auf die Theatinerkirche zurückgekommen³. Als er starb, wurde nach Plänen Riedels außerhalb der Kirche an die dritte nördliche Seitenkapelle der gewesteten Theatinerkirche, also an die letzte Kapelle vor dem Querhaus, eine eigene Grabkapelle gebaut. Diese gleicht nicht nur in ihrem Grundriß in etwa den Seitenkapellen zwischen den mächtigen Wandpfeilern. Der nahezu quadratische, hohe Raum mit kassettierter Pendentivkuppel, der durch ein Gitter von der Innenkapelle getrennt ist, hatte auf der Nordseite, also von außen her, einen weiteren Eingang, der als Zugang für evangelische Geistliche dienen sollte. Nicht klar ist, ob der Anbau als Grabkapelle nur der Königin vorgesehen war, und Max II. in der Seitenkapelle beigesetzt werden sollte, oder ob schon bald nach dem Tode des Königs, und möglicherweise noch vor Baubeginn, feststand, daß beide nebeneinander in der neuen Grabkapelle bestattet werden könnten. Die zeitgenössischen Zeitungsartikel, aber auch die Bezeichnungen in den vorhandenen Plänen und Schriftstücken sind in dieser Hinsicht etwas widersprüchlich⁴. Für letzteres

1 HStA MK 14110.

2 Pecht 1888, S. 304.

3 Einen guten Überblick über die Planungen gibt Karnapp 1997, deren Informationen aus dem GHA NMaxII 77-1-56a stammen; aus ihrem Artikel habe ich zitiert. Die Zitate konnte ich im Akt nicht auffinden; die entsprechenden Dokumente sind möglicherweise nicht mehr vorhanden.

4 AZ, 3.9.1865, S. 3986; München, 2. Sept. "Der feierliche Act [der Überführung des Sarkophags Max' II.] wird bei geschlossenen Kirchenthüren stattfinden, weil unmittelbar nach der Feierlichkeit an dem noch nicht ganz vollendeten Inneren der Seitenkapelle fortgearbeitet werden muß." ... "Die gänzliche Vollendung, einschließlich des Anbaues der Grabcapelle der Königin" ... "dürfte in wenigen Wochen zu gewärtigen seyn. "AZ-B, 5.9.65, S. 4028; München 4. Sept. "Die irdische Hülle unseres unvergeßlichen Königs Max wurde diesen Nachmittag in der neuerbauten Gruftkapelle der Theatinerkirche beigesetzt. AZ 11.3.66, S. 1136: "Leider" ... "soll" ... "die Grabkapelle wegen Nichtvollendung des kleinen Anbau's für die Gruft der Königin-Mutter" ... "abermals mit dem -> S.43

spricht, daß Marie, laut Koegel, kurz nach dem Tode ihres Gemahls, an Stiftsprobst Döllinger eine entsprechende Anfrage gerichtet hatte, die dieser schon Anfang Juni 1864, nach Rücksprache mit dem Erzbischof, positiv beschieden habe¹. Andererseits erstreckt sich das Gitter vor dem Eingang zur Grabkapelle weit in die Seitenkapelle hinein, so daß dahinter, unmittelbar vor dem Eingang, Platz für den Sarkophag des Königs gewesen wäre. Wie dem auch sei, es soll hier nicht weiter untersucht werden; später werde ich dieses Thema noch einmal kurz streifen.

Da Königin Marie im Jahre 1874 zum Katholizismus übergetreten war, konnte bei ihrem Tode im Jahre 1889 der Außeneingang der Kapelle zugemauert werden². Die beiden gleich großen Sarkophage stehen seither nebeneinander, symmetrisch und parallel zur Eingangsachse.

Die Wände der Grabkapelle sind reich gegliedert (Taf. 9, rechts unten): Gegeneinander abgestufte Doppelpilaster in den Ecken des hohen schachtartigen Raumes tragen ein umlaufendes Gebälk. Darüber spannt sich auf jeder Wandseite ein Rundbogen, der sich zwischen den Pendentifs bis zum Kuppelansatz erstreckt. Drei der von diesen Bögen und dem Gebälk umschlossenen Lünetten sind mit den Reliefs der Kardinaltugenden geschmückt: die im Westen mit der Hoffnung, die im Norden mit dem Glauben und die im Osten mit der Liebe (Taf. 8). Die Tugenden sind von einem Tondo umgeben, der auf dem Gebälk aufsitzt und oben tangential den Rundbogen berührt. Die gerahmten Lünettenfelder seitlich der Tondi sind mit Rankenspiralen verziert und die Pendentifs jeweils mit einem Adler mit geöffneten Schwingen vor dem Hintergrund eines Lorbeerkranzes. Jede der vier Blendarkaden umschließt unterhalb des Gebälks je eine weitere von Pilastern getragene Arkade. Drei davon sind wieder Blendarkaden mit Reliefs in den Lünetten; die vierte, an der Trennwand zur Seitenkapelle, ist durchbrochen. In den Zwickeln zwischen den mit Ährenbündeln und Palmetten reich verzierten Arkadenbögen, den großen Pilastern und dem von diesen getragenen, ähnlich verzierten Gebälk, halten schwebende Engel jeweils mit beiden Händen einen Blütenkranz.

Die Gliederung der südlichen Außenfassade der Grabkapelle, also der Nordwand der Seitenkapelle, vermittelt geschickt zwischen den Wandpfeilern der Kirche und den Wänden der Grabkapelle (Taf. 9): Pilaster und Gebälk rahmen das Rundportal. Darüber, auf gleicher Höhe und in gleicher Größe wie sowohl die Reliefs mit den Tugenden in der Grabkapelle als auch die Reliefs über den Durchbrüchen der Wandpfeiler in den Seitenkapellen, befindet sich ein weiteres halbkreisförmiges Relief, das einzige, dessen Hersteller in Zeitungsartikeln genannt wird: Am 26. August 1865 berichtet das Morgenblatt von einem Besuch im Atelier Georg Zells. Dort seien zwei, die Religio und die Nobilitas verkörpernde Figuren zu sehen. Beide Gestalten seien

"in würdevoller Haltung sitzend dargestellt; die erste mit erhobener rechter Hand das Kreuz

Bretterverschlag umgeben werden". Auch in einer Stein- Bestellung vom 13.4.1865 wird der Anbau als "Grufkapelle Ihr. Majestät d. Königin Mutter" bezeichnet (s.u.).

1 Koegel 1899, S. 38. Koegel zitiert das heute nicht mehr existierende "Archiv des Königl. Obersthofmst."

2 Koegel 1899, S. 38.

haltend, während die linke den Kelch umfaßt, - die zweite, das Haupt mit dem antiken Diadem geschmückt, in der einen Hand das Scepter, mit der andern in feiner Bewegung das Ausspenden von Güte und Gnade andeutend"¹.

Die beiden Sitzfiguren flankieren eine, im rahmenden Rundbogen etwas seltsam anmutende Ädikula mit dem Monogramm Maximilians II. Für diese südliche Außenfassade der Grabkapelle gibt es zwei einander sehr ähnliche Entwurfszeichnungen, auf denen die beiden Figuren sich noch geringfügig von den ausgeführten unterscheiden. Auf einer der Skizzen steht der Sarkophag des Königs bemerkenswerterweise quer vor dem Eingang zur Grabkapelle. Auf der anderen, auf der der Sarkophag nur schwach angedeutet ist, wird die Abbildung als "Capella des König's" bezeichnet (Taf. 10, links oben)². Dies spricht dafür, daß es auf jeden Fall einen Planungsstand gab, in dem der Anbau allein für den Sarkophag der Königin vorgesehen war.

Neben den sicheren Hinweisen auf Zell gibt es, im Zusammenhang mit den Reliefs der untergeordneten Blendarkaden und den schwebenden Engeln in den Zwickeln daneben, Andeutungen auf einen weiteren Bildhauer. Jene Reliefs füllen die Lünetten zur Gänze aus (Taf. 9, rechts unten). An der Nordseite, unterhalb des Glaubens, ist es eine von einem Löwen und einer Herkulesgestalt flankierte Wappentafel unterhalb einer Krone und vor einem ausgebreiteten Vorhang. Die anderen beiden Reliefs sind gleichartig aufgebaut und enthalten je eine Gruppe aus fünf Genien. Zwei der Genien halten eine leere Schrifttafel, zwei weitere, mit Attributen versehene, flankieren sitzend oder kniend diese Mittelgruppe. In dem östlichen Relief, unterhalb der "Liebe", stützt ein kleiner Genius mit beiden Händen über seinem Kopf die Tafel; die beiden Träger fassen die Tafel mit je einer Hand und mit der anderen Hand halten sie eine Krone über die Tafel. Gegenüber, unter der "Hoffnung", erhebt sich ein kleiner Genius oberhalb der Tafel mit erhobenen Armen in den angedeuteten Sternenhimmel, und unter der Tafel liegt die Krone auf einem Kissen³.

Für die Ostwand der Grabkapelle gibt es mehrere Entwurfszeichnungen. Eine ist mit "Eingang"

-
- 1 MB, 26.8.65, S. 799. Der Autor verwechselt nur die beiden Hände der Religio. Schon kurz darauf wurden die Figuren wohl an ihrem Bestimmungsort angebracht: Nachdem die AZ vom 2.11.1865, S. 4960, berichtet hatte, daß am 1.11.1865 "die königliche Gruftkapelle in der Theatinerkirche, in welcher in einem Marmorsarkophage die irdische Hülle des Königs Maximilians II." ruhe, "zum erstenmal geöffnet" worden sei, werden die beiden "Marmorfiguren, welche die Nobilitas und die Religio vorstellen und in sitzender Stellung etwa 4 Fuß hoch" seien, ein weiteres Mal in der Presse erwähnt. "Ihr Schöpfer" sei "der Bildhauer G. Zell, ein Schüler Schwanthalers" (Ill. Ztg. 2.12.65, S. 395).
 - 2 SV Bau MÜ/THEATIN./04/017 (47,7 x 31 cm) und SV Bau MÜ/THEATIN./04/018 (56 x 31,5 cm). Dies sind Signaturen der Schlösserverwaltung (Bauabteilung), die beabsichtigt, alle Pläne der Grabkapelle dem Hauptstaatsarchiv zu übergeben. Die Zeichnungen dürften aus dem Büro Riedels stammen.
 - 3 Die Aussage dieser beiden Reliefs ist nicht leicht zu interpretieren. Im letztgenannten Relief, mit der Krone unterhalb der Tafel, ist der links kniende Genius der Tafel zugewandt; er hält in der Linken eine brennende Fackel und mit der Rechten stülpt er einen Kranz über einen Pokal. Rechts außen sitzt ein trauernder Genius gesenkten Hauptes von der Tafel abgewandt; er stützt sich mit beiden Händen auf eine umgedrehte, erloschene Fackel. Soll damit angedeutet werden, daß der oder die Verstorbene im Leben Ruhm und Ehre erlangt habe? Auf dem Relief gegenüber sitzen die beiden äußeren Genien von der Tafel abgewandt. Der linke erhebt wie hoffend die zusammengelegten Hände, neben ihm steht ein Kreuz auf dem Boden. Der rechte Genius schultert ein gesenktes Füllhorn. Es kann sich dabei eigentlich nur um die Tugenden des einen oder beider Verstorbenen handeln und vielleicht auch um die Früchte tugendreicher Herrschaft.

untertitelt (Taf. 10, rechts oben)¹ und eine andere mit "Capelle der Königin [/] Eingang gegenüber"². Links von der mit "Eingang" untertitelten Zeichnung befindet sich ein interessanter, auf den 20. Mai 1865 datierter Vermerk, der mit dem Monogramm "WF" oder "WFr" unterschrieben ist. Es geht um die Bestellung halbkreisförmiger Kelheimer Kalksteinplatten mit den Maßen 3'10½" x 7'9"³. Im Zusammenhang mit diesem Vermerk ist eine Karte vom 13. April 1865 von Bedeutung, in der unter dem Bemerke "Grufkapelle Ihr. Majestät d. Königin Mutter" der "Steinbedarf zu den 8 schwebenden Engeln in Relief über den Kreisbögen aus Neuburger-Kalkstein" angegeben ist, nämlich "4 Stück Platten, jede 4'9" lang, 4'9" breit und 10" dick /:reiner Kalkstein/"⁴. Auf der Rückseite der Karte steht der mit Bleistift geschriebene Vermerk "Steine z. d. Engelsreliefs n. Walker betreffd." Da es sich in beiden Dokumenten anscheinend um dieselbe Handschrift handelt, könnte dies darauf hindeuten, daß das Monogramm des Vermerks auf der Zeichnung das des Bildhauers Franz Walker ist, von dem damit sowohl die Engel als auch drei der insgesamt sechs Reliefs der Grabkapelle stammen könnten. Bei den Reliefs kann es sich aber, wenn man die Maße betrachtet, nur um die mit den Genien handeln⁵. Zu den Engeln gibt es übrigens eine sehr schöne, aber leider unsignierte Entwurfszeichnung vom 3. Februar 1865 mit dem Vermerk "zur Kapelle I. M. der Königin" (Taf. 11)⁶.

Wenden wir uns nun den Reliefs mit den Kardinaltugenden zu, die Wagnmüller zugeschrieben werden: Diese halbhohe Relief kann man nur in starker Untersicht betrachten, und da es in der Kapelle sehr dunkel ist, mit einer Taschenlampe⁷. Die Tugenden sind sitzende zur Seite gewandte Frauenfiguren mit faltenreichen langen Gewändern, unter denen zumeist nur eine nackte Fußspitze hervorschaut. Die Plinthe sitzt auf einer zur Reliefplatte gehörenden Konsole, die das Gesims des Gebälks darunter geringfügig überlappt und mit Doppelspirale und Palmette verziert ist. Die Hoffnung stützt sich mit ihrem entblößten linken Arm auf einen Anker. Sie sitzt nach links gewandt. Vor ihr flattert ein Schmetterling. Die nach rechts sitzende Allegorie des Glaubens schultert mit ihrer Linken ein großes Kreuz; ihr Blick ist über den Betrachter hinweggerichtet. Sie stützt sich mit ihrer Rechten auf den Sporn ihres Sitzfelsens. Dies ist ein Motiv, das auch die beiden Mädchenstatuetten Wagnmüllers zeigen, die Schmetterlingsfängerin und das Eidechsenmädchen.

1 SV Bau MÜ/THEATIN./04/023 (50 x 35 cm).

2 SV Bau MÜ/THEATIN./04/022 (49,5 x 35,5 cm). Die Zeichnungen dürften wieder aus dem Büro Riedels stammen.

3 SV Bau MÜ/THEATIN./04/023: "Am 20. May 1865 3 Stück Kalksteine bestellt im Maaß v. [gezeichneter und vermaßter Halbkreis, 3'10½" x 7'9"] und 1' dick bei H. Lang in Kelheim, mit dem Bemerke daß dieses das reine Maaß. /ein zwölftl. Wrkmaaß sei:/ und unter der Adresse An d. König, Hofb. Intdz. in Donauwörth aufgegeben werden soll." Unterschrift.

4 SV Bau MÜ/THEATIN./04/038 (20 x 13,3 cm).

5 Die Höhe der halbkreisförmigen Platte muß niedriger sein als die der quadratischen für die Engel (3'10½" gegen 4'9") und ihre Breite erheblich kürzer als die doppelte Breite einer Engelsplatte (7'9" gegen 2x4'9"); die vier quadratischen Platten ergeben, diagonal geteilt, die acht Platten für die Engel).

6 SV Bau MÜ/THEATIN./04/029 (41,5 x 47,3 cm).

7 Mittlerweile (Frühjahr 2004) wurde die verglaste Öffnung in der Kuppelmitte gereinigt und die Kapelle restauriert, die nun im Tageslicht hell erstrahlt.

Auch die Caritas sitzt nach rechts gewandt auf einem ähnlich geformten Felsen. Auf dem Felssporn, vom Betrachter aus gesehen, links neben ihr, sitzt, eigentlich von ihr abgewandt, ein kleines nacktes Kind, das seinen Kopf und die erhobenen Arme in einer geradezu akrobatischen Drehung des Oberkörpers ihr zuwendet (Taf. 8). Ein zweites, etwas größeres Kind, steht rechts von ihr. Sein linkes Bein ist Standbein; das Spielbein ist stark angewinkelt, so daß das Kind seinen Oberkörper gegen die Knie der Mutter schiebt. Es reicht der Mutter mit seinem Kopf gerade bis knapp über die Knie, hebt den Arm und legt den Unterarm und die Hand auf ihr rechtes Knie. Beide Kinder blicken hoch zum Gesicht der Mutter. In Zusammenhang mit dem Liebig-Denkmal werde ich noch einmal auf dieses Caritas-Relief zurückkommen, da es viele Gemeinsamkeiten mit einem Sockelrelief des Denkmal zeigt¹.

Zwei der Entwurfsskizzen der Wandfläche mit dem Tondo der Caritas wurden schon, wegen der Untertitelung und der Bestellnotiz, erwähnt. Allerdings wurde nicht auf die Abbildung der Caritas eingegangen. Dies soll noch kurz geschehen. Auf der Zeichnung, die mit "Capelle der Königin [/] Eingang gegenüber"² untertitelt ist, weicht die skizzierte Caritas noch erheblich von der ausgeführten ab³. Auf dem zweiten Entwurf, mit der Notiz, ist die Caritas dagegen zwar nur flüchtig angedeutet, kommt der Ausführung aber schon sehr nahe; allerdings sieht man im rechten Lünettenzwickel neben dem Tondo eine kniende betende Figur (Taf. 10). Am Reliefschmuck der Pendentifs wird noch wie auf dem ersten Entwurf herumexperimentiert: Links sieht man den Adler und rechts in einem vegetabilen Oval eine Heiligenbüste. Neben diesen beiden Skizzen existiert eine dritte, auf der die gesamte Wandfläche schon sehr ähnlich der tatsächliche ausgeführten ist (Taf. 11). Dies gilt nicht nur für die Caritas, sondern für alle Schmuckelemente⁴. Dieser Entwurf dürfte kurz nach dem zweiten entstanden sein, etwa zu dem Zeitpunkt, als die quadratischen Platten für die Engel bestellt worden waren, also im April 1865. Kurz darauf dürfte Wagnmüller die Rundplatten für die Tugenden angefordert haben. Alle Reliefs wurden dann bis März 1866 fertiggestellt und ab diesem Zeitpunkt in der Grabkapelle angebracht⁵. Die Entwurfszeichnungen dürften aus dem Büro Riedels stammen, vielleicht mit Ausnahme der Zeichnung des einzelnen Engels, die natürlich auch von der Hand Walkers sein könnte. Es ist anzunehmen, daß es zu allen anderen Reliefs ähnlich exakte Entwürfe gab. Auf jeden Fall dürften die Bildhauer nicht viel Gelegenheit gehabt haben, eigene Ideen einzubringen.

1 Siehe S. 182 f.

2 SV Bau MÜ/THEATIN./04/022.

3 Das linke Kind sitzt vollständig der Mutter zugewandt. Auf der rechten Seite steht statt des Knabens ein größeres Mädchen, das der Mutter die Hand auf die Schulter legt. Die Mutter hat lange Haare und trägt ein Diadem.

4 SV Bau MÜ/THEATIN./04/021 (59 x 47 cm).

5 AZ, 11.3.66, S. 1136: "Leider" ... "soll" ... "die Grabkapelle wegen Nichtvollendung des kleinen Anbau's für die Gruft der Königin-Mutter" ... "abermals mit dem Bretterverschlag umgeben werden."

5 Plastik und künstlerisches Programm des Schloßgartens Linderhof

5.1 Einführung

Von Ende 1874 bis Anfang 1880 schuf Wagnmüller im Auftrag König Ludwigs II. zahlreiche Brunnenplastiken für den Schloßgarten Linderhof und 14 Fassadenfiguren für die Westfassade des Schlosses Herrenchiemsee. Friedrich Pecht meint dazu:

"Vom Hofgärtner Effner dem König Ludwig II. ob seiner leichten Gestaltungskraft als vorzüglich geeignet für dessen Aufträge empfohlen, war das ein zweideutiges Glück, an dem sein Talent beinahe zu Grunde gegangen wäre"¹.

Pecht begründet seine Feststellung mit der Schnelligkeit, mit der die Künstler arbeiten mußten und mit der vom König geforderten Unterordnung aller Künstler unter den Versailler Barockstil. Eigenwillige Künstler waren unerwünscht. Philipp Perron, einer der in den Schlössern Linderhof und Herrenchiemsee tätigen Bildhauer, floh einmal, krank von dem ständigen Angetriebenwerden nach Bad Tölz, von wo er aber von Stallmeister Hornig, dem Sprachrohr des Königs, zurückbeordert wurde. Hornig meldete dem König:

"Der Professor Perron, welchen ich in Tölz holte, ist wirklich krank, d.h. sehr nervös aufgeregt und ist auf ärztliches Anrathen in's Bad gegangen. Perron sagt mir, was er auch dem Herrn Hofsecretär schrieb, das ewige Treiben könne er nicht aushalten, er habe gewiß seine Pflicht und Schuldigkeit gethan, er könne aber Unmögliches nicht möglich machen."²

Fast jede Anweisung, die vom König, ebenfalls durch Hornig oder andere Lakaien, an die Hofsekretäre, erst Dufflipp dann Bürkel, erging, die ihrerseits mit den Künstlern verhandelten, endete mit dem Befehl zu "treiben", da ihm, dem König, ungeheuer viel an der sofortigen Erledigung der betreffenden Aufgabe gelegen sei.

Bezüglich der Selbständigkeit der Künstler schrieb Hofsekretär Bürkel am 13. August 1880 an den König:

"Die Maler Widemann, Piloty, Watter, Muntsch, Rögge, Hennings, Courten, Marc und Franc sind zwar an Talenten nicht absolut gleich und würden bei der Ausführung selbständiger Compositionen wohl gewisse Abstufungen in ihrem künstlerischen Können zeigen. Bei der Herrenchiemseer Aufgabe jedoch, bei welcher durch die Weisheit Euer Majestät das große Vorbild Lebruns zu erreichen war und alle Kräfte auf ein gemeinsames Ziel: die Nachahmung der Composition und Maltechnik des 18^{ten} Jahrhunderts mit seinem großartigen, geistvollen, wahrhaft historischen Style - concentrirt wurden, konnte die individuelle künstlerische Eigenart nur in der mehr oder minder großen Leichtigkeit bei Ueberwältigung der künstlerischen Aufgabe, nicht aber eine Verschiedenheit der Leistungen selbst zum Ausdruck gelangen."³

Knopp kommt deshalb zu einem ähnlich negativen Urteil wie Pecht; er schreibt:

"Ludwig II. griff als Bauherr sehr stark in den Gestaltungsprozeß ein, er ließ den Künstlern kaum Spielraum, eigene Ideen zu verwirklichen, sie wurden zu ausführenden Organen, die keinerlei Freiheit mehr besaßen. Durch die ungeheuere Hast, mit der gearbeitet werden mußte, wurde ein recht oberflächliches Virtuositentum herangezüchtet. Wirkliche Künstler hätten unter dem herr-

1 Pecht 1888, S. 305.

2 GHA KLII 273: Meldung Hornigs vom 2.9.1884.

3 GHA KLII 262.

schenden Zwang nicht arbeiten können: denn der König gab keine Aufträge zu schöpferischer Tätigkeit, sondern Bestellungen, mit denen das Endprodukt schon festlag, besonders bei den Kopien. Die Kunst aller Länder und Zeiten war verfügbar, und er bestellte daraus wie aus einem Katalog."¹

Nun besteht allerdings ein Unterschied, ob ein Maler nach einer Vorlage ein Gemälde anfertigt oder ein Bildhauer nach einem zweidimensionalen Stich oder einer Photographie eine Plastik gestaltet, die nicht nur eine Ansichtsseite hat, sondern, gerade wenn sie umgangen oder gar von oben betrachtet werden kann, beliebig viele. Hinzu kommt, daß der König offensichtlich den Bildhauern weniger strenge Vorgaben machte als den Malern, denen er selbst Farbtöne vorschrieb und bei denen er immer wieder korrigierend eingriff. Für die wichtigsten Brunnenplastiken Wagnmüllers sind zudem allenfalls Vorbildtypen auszumachen, sie sind keine Kopien.

Meine Aufgabe soll es sein, nicht nur die Gartenplastik Wagnmüllers vorzustellen, sondern auch das Programm, das Ludwig II. beim Bau des Schlosses und der Anlage des Gartens und des Parks vermutlich verfolgte. Dazu ist es erforderlich, auch auf das Linderhofer Werk der Bildhauer Johann Hautmann² und Franz Walker³ einzugehen. Da nun aber, wie sich herausstellen wird, auch zahlreiche Statuetten im Inneren des Schlosses, wie auch die Fassadenfiguren im Rahmen des Gesamtprogramms eine Rolle spielen, müssen auch diese Plastiken zumindest erwähnt werden.

Wie seit langem bekannt, aber im Detail noch nie untersucht, stammen die Vorbilder für die steinerne Gartenfiguren in Linderhof aus dem Schloßpark Versailles. Damit muß sich unsere Aufmerksamkeit auch Ludwig XIV. und Charles LeBrun zuwenden, der in den sechziger und siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts die meisten Entwürfe zu den Gartenplastiken schuf. Da es aber, um eine Vorstellung vom Linderhofer Gartenprogramm zu bekommen, nicht genügt, die Vorbilder in Versailles nur isoliert zu betrachten, müssen auch die dortigen ikonologischen Zusammenhänge beachtet werden. Wir haben es somit mit einer ganzen Kette von Untersuchungen zu tun. Aber damit nicht genug: Um sich keine falschen Vorstellungen über die planerische Konzeption des Königs, seines Baumeisters Georg (von) Dollmann und seines Hofgardendirektors Carl (von) Effner⁴ zu machen, ist es natürlich auch erforderlich, die Bau- und Entstehungsgeschichte von Schloß und Garten Linderhof zu beachten.

Die Quellenlage ist, was die Zuschreibung der Linderhofer Werke und ihre Entstehungszeit betrifft,

1 Knopp 1970, S. 351.

2 Johann Nepomuk Hautmann (1820 - 1903), Schüler Ludwig Schwanthalers und Konrad Eberhards, war ein vielseitiger Bildhauer, der vornehmlich auf dem Gebiete der kirchlichen Plastik tätig war. Für Ludwig II. schuf er zahlreiche Werke nicht nur in Linderhof, sondern auch auf Herrenchiemsee. Daneben schuf er Genrefiguren und auch zahlreiche Porträtbüsten (Thieme-Becker 1907, s.v. Hautmann (W. L. v. Lütgendorff)).

3 Franz Walker (1832 - 1902) war, wie Wagnmüller, Schüler von Max Widmann. Walker war vor allem auf dem Gebiete der Bauplastik tätig. So schuf er, neben Wagnmüller und anderen Künstlern, Figuren für das Nationalmuseum sowie die Giebelfiguren des Telegraphengebäudes. Auch in Linderhof modellierte er neben der Famafontäne zahlreiche Fassaden- und Giebelfiguren. Daneben entwarf er Glasmalereien für die Zettler'sche Hofglasmalerei (Thieme-Becker 1907, s.v. Walker, Franz).

4 Beide wurden wegen ihrer Verdienste beim Bau von Linderhof geadelt. Zu Georg von Dollmann (1830 - 1895) und Carl von Effner (1831 - 1884) siehe Bachmayer 1977, S. 6 ff. und 108 f.

ausgezeichnet. Die Kassenbücher sind alle noch erhalten, und das Haus Wittelsbach ist hilfsbereit und stellt gerne diese Bücher und weitere Unterlagen des Geheimen Hausarchivs zur Verfügung. Weniger gut ist es um Pläne und Korrespondenzen bestellt. Die zahlreichen Briefe mit Weisungen des Königs, die vor allem an Hofsekretär Dufflipp gerichtet waren, die dieser ansammelte und die heute das König Ludwig II.-Museum der Schlösserverwaltung aufbewahrt oder aufbewahrte, bekam ich nur zu einem Bruchteil zur Ansicht, da offensichtlich deren Hauptbestand gegenwärtig nicht auffindbar ist. Von der umfangreichen Plansammlung des Museums standen mir bis auf wenige Ausnahmen der auf Mikrofilmen dokumentierte Bestand der Bauabteilung und die schon mehrfach veröffentlichten Pläne der Gartenabteilung zur Verfügung, beides Abteilungen der Schlösserverwaltung, die äußerst bemüht waren, mir weiterzuhelfen.

Bei den Angaben zu den Künstlern der Linderhofer Plastiken werde ich mich wieder, wie beim Nationalmuseum¹, auf die Hauptbücher und die Hauptrechnungen der königlichen Kabinettskasse beziehen, deren Einträge sich in den beiden Tabellen "Hauptbuch LH-HC" und "Hauptrechnung LH-HC", Kap. 9.4, S. 205 ff., niederschlagen. Über den Namen des Zahlungsempfängers und das Datum der Bezahlung ("Von") läßt sich jedes der besprochenen Werke ("Zahlungsgrund") in der nach diesem Datum sortierten Tabelle "Hauptbuch LH-HC" leicht auffinden. Das Tabellenfeld "Nr." führt zum Eintrag in der Tabelle "Hauptrechnung LH-HC", in dem alle Einträge mit Hilfe dieses Feldes fortlaufend nummeriert wurden. Dort finden sich der Zahlungsbetrag und detailliertere Angaben zum Werk. Auf Einzelnachweise der von mir genannten Namen, Termine und Beträge werde ich daher zumeist verzichten.

5.2 Bemerkungen zu Ludwig II.

Vorneweg sollen einige Anmerkungen zu König Ludwig II. gegeben werden²: Ludwig II. wurde am 25. August 1845 geboren; er fand am 13. Juni 1886 unter nicht geklärten Umständen im Starnberger See den Tod, nachdem er vier Tage vorher vor allem wegen seiner Bauschulden und seiner mangelnden Einsicht, keine weiteren Schulden zu machen, für verrückt erklärt und entmündigt worden war. Aussagen von Lakaien spielten dabei eine entscheidende Rolle; er persönlich war vorher von keinem Arzt begutachtet worden.

Im Alter von 18 Jahren war er am 10. März 1864 bayerischer König geworden. 1866, nach der Niederlage des Deutschen Bundes im Deutschen Krieg und vor allem 1870/71 in Folge der Gründung des deutschen Kaiserreichs verlor Bayern einen Teil seiner Souveränitätsrechte. Der König, der diesen schmerzlichen Verlust nicht verhindern konnte, fand seine Lebenserfüllung hinfert im Bauen. Neben den Schlössern Linderhof und Herrenchiemsee schuf er Schloß Neuschwanstein, das exotisch

¹ Siehe Kap.4.1, S. 39.

² Die beste Biographie Ludwigs II. ist die Gottfried von Böhms aus dem Jahre 1924: "Ludwig II. König von Bayern. Sein Leben und seine Zeit." Böhm kannte die wichtigsten Zeitzeugen, u.a. den Hofsekretär Dufflipp, der ihm auch seine Unterlagen zur Verfügung stellte.

ausgestattete Schachenhaus, weitere Hütten im Gebirge und seine Wohnung mit einem phantastischen Wintergarten in der Residenz München; weitere Großprojekte, wie ein chinesischer Palast nahe Schloß Linderhof und ein byzantinischer Palast auf dem Falkenstein über Pfronten, wurden geplant. Er schuf diese Bauten, die er ängstlich gleich einem Kind, vor der Öffentlichkeit zu verbergen versuchte, wegen seiner extremen Menschenscheu, aber auch weil sein Projekt eines Wagnertheaters auf den Isarhöhen von Politikern und Wagner selbst hintertrieben worden war, nur für sich allein; es geht das Gerücht, er habe verfügt, nach seinem Tode, alle seine Bauten in die Luft zu sprengen¹. Geht man allerdings der Sache auf den Grund, so findet sich nur die Aussage eines Lakaien, der behauptete, vom König den Befehl erhalten zu haben, "eventuell" ... "Herrenwörth in die Luft zu sprengen und zwar "zur Verhinderung der gerichtlichen Pfändung"². Greifbarer ist hingegen Ludwigs eigene Aussage, er werde, "wenn" ... "das Vergreifen an Königlichem Eigenthum sich ereignen würde," sich "entweder tödten, oder sofort das verhaßte Land, in welchem dieß schauderhafte geschah, für immer verlassen"³.

Obwohl der König seine Bauten nur für sich schuf, war er nicht ganz ohne Gedanken an Nachruhm: In einem Brief an Richard Wagner, der ohne den Beistand des ihn verehrenden Königs kaum in der Lage gewesen wäre, sein umfangreiches Werk zu vollenden⁴, schrieb er am 4. August 1865:

"Und wenn wir beide längst nicht mehr sind, wird doch unser Werk noch der spätern Nachwelt als leuchtendes Vorbild dienen, das die Jahrhunderte entzücken soll, und in Begeisterung werden die Herzen erglügen für die Kunst, die gottentstammte, die ewig lebende!"⁵

Dieser Brief bezieht sich vordergründig auf die von Wagner beabsichtigte Gründung eines Konservatoriums in München, doch tatsächlich ist die Musik Wagners gemeint und das erwähnte Festspielhaus am Isarhochufer. Am 6. November 1865 schrieb der König an Gottfried Semper, den Architekten dieses geplanten Baus:

"So vereinigen sich nun der größte der Architecten und der größte der Dichter und Tonkünstler ihres Jahrhunderts, um ein Werk zu vollführen, welches dauern soll bis in die spätesten Zeiten, zum Ruhm der Menschheit"⁶.

Vor dem Hintergrund des ersten Zitats meine ich, daß Ludwig II. dabei nicht nur den größten Dichter und den größten Architekten im Sinn hatte, sondern auch den größten Bauherrn des 19. Jh., sich selbst. Ich sehe keinen Widerspruch zwischen Ludwigs ängstlichem Behüten seiner Schlösser vor den Blicken der Öffentlichkeit Zeit seines Lebens und seinen Gedanken an Nachruhm. Auch der von ihm verehrte Ludwig XIV. - ich werde noch ausführlich auf die Beziehungen Ludwigs II. zum Sonnenkönig zu sprechen kommen - war davon überzeugt, durch Bauten seinen Ruhm ebenso

1 Kobell 1898, S. 36 oder Böhm 1924, S. 758, Anm 1.

2 Wöbking 1986, S. 313 und S. 358.

3 Grein 1925, S. 133. Siehe auch Hacker 1972, S. 319: Brief an Graf Dürckheim-Montmarin.

4 Wagner bezeichnete ihn mit Recht in der Öffentlichkeit als "Mitschöpfer" seines Werks (Böhm 1924, S. 343).

5 Strobel 1936, Bd. I, S. 142.

6 Böhm 1924, S. 139 f.

vermehrten zu können wie durch kriegerische Taten¹. Nachruhm wird Ludwig II. nun auch reichlich zuteil: Während in meiner Jugendzeit die Werke des Königs als indiskutabler Kitsch galten, und sich jeder Andersdenkende fast lächerlich machte, hat sich das Urteil unter dem Zwang der öffentlichen Meinung längst gewandelt. Kein anderer deutscher Bauherr oder Künstler des 19. Jahrhunderts erreicht den Bekanntheitsgrad des bayerischen Königs und des von ihm geförderten Richard Wagner. Ludwig II. kannte wegen seiner Menschenscheu vom Ausland und den anderen deutschen Staaten nur wenig; er war nie in Italien. Seine wenigen Auslandsreisen führten ihn dreimal nach Frankreich und, auf Tells Spuren, in die Schweiz. 1867 besuchte er die Weltausstellung in Paris und vom 21. bis zum 28. August 1874 kam er erneut, gegen großen Widerstand in Deutschland, nach Paris und besuchte vor allem das bewunderte Versailles; ein Jahr später war er kurze Zeit in Reims, dem Krönungsort der französischen Könige².

5.3 Hinweise zu den Fassadenfiguren des Schlosses

Schloß und Garten Linderhof liegen im Graswangtal, westlich von Ettal, das von dem Gebirgsflüßchen Linder von West nach Ost durchflossen wird. Im Norden und Süden erheben sich Gebirgsstöcke, deren zahlreiche Gipfel etwa 2000 Meter hoch sind.

Die Fassaden des zweistöckigen Schloßchens sind genau nach den vier Himmelsrichtungen ausgerichtet, die Hauptfassade nach Süden. Da Hofbaudirektor Dollmann das nach Norden ansteigende Gelände für den Bau nutzte, ist das Sockelgeschoß der Südseite höher als das der drei anderen Seiten; links und rechts führen Treppen von der Südterrasse vor dem Schloß zu den beiden höherliegenden Parterres, die der West- und der Ostfassade vorgelagert sind.

Die Hauptfassade (Taf. 12) weist einen überaus reich gestalteten dreiachsigen Mittelrisalit auf: Im Sockelgeschoß tragen vier Hermen-Atlanten den Balkon und scheinbar auch die gebänderten ionischen Säulen des Hauptgeschosses. Zwischen den Atlanten öffnen sich drei vergitterte Rundbogenportale zum Vestibül. Über dem Sockelgeschoß verdoppeln sich die den Risalit begrenzenden Elemente: Im Hauptgeschoß tragen je zwei Doppelsäulen zusammen mit den beiden mittleren Säulen das stark verkröpfte Gebälk. Zwei Rundbogenfenster flankieren eine gleich große Rundbogennische mit Muschelkalotte, in der eine nicht geflügelte Viktoria steht, die in beiden Händen Kränze hält. Zwei weitere Viktorien stehen im Attikageschoß über den beiden mittleren Säulen des Hauptgeschosses. Dessen äußere Doppelsäulen tragen über dem Gebälk Puttenpaare, welche die Musik, die Malerei, die Bildhauerei und die Architektur personifizieren. Über dem Attikageschoß des Risalits

1 Pérouse - Polidori 1996, S. 67: Colbert schrieb am 28. September 1663: "Eurer Majestät ist bekannt, daß in Ermangelung herausragender Kriegsereignisse nichts die Größe und den Geist eines Prinzen besser zur Geltung bringt als deren Bauwerke; die gesamte Nachwelt wird sie an den Gebäuden messen, die sie in ihrem Leben errichten ließen."

2 Derartige Terminangaben lassen sich am besten mit Mertas Itinerar belegen, in: Rall - Petzet - Merta 2001, S. 179 ff.

erhebt sich ein etwas überdimensionierter Giebel Hildebrandtscher Prägung. Beiderseits des Giebels stehen über den Puttenpaaren die weiblichen Personifikationen des Ackerbaus, des Handels, der Wissenschaft und der Industrie. Der Giebel ist geradezu überquellend mit plastischem Schmuck versehen: Vor dem Hintergrund einer von vier Putten ausgebreiteten, reich gefalteten Hermelinbahn¹ schweben zwei geflügelte Famafiguren von beiden Seiten zum bayerischen Wappen in der Mitte. Über dem Wappen erhebt sich, oberhalb zweier sich einrollender Voluten, ein den Himmelsglobus tragender Atlas. Zwei blumengeschmückte Vasen vervollständigen den Giebelschmuck².

Den beiden Flügeln der Hauptfassade fehlt das Attikageschoß. Mit vier gebänderten Pilastern wird das Hauptgeschoß jedes Flügels rhythmisiert: Zwei niedrige schmale Rundbogen-Nischen flankieren jeweils ein großes Rechteckfenster. In den Nischen stehen die männlichen Personifikationen von Lehrstand, Wehrstand, Rechtspflege und Nährstand, recht hausbackene, mittelalterlich wirkende Figuren, die nicht zu den barocken Figuren des Risalits passen wollen. Doch sie erfüllen den Zweck, den Blick zur Mitte der Fassade zu lenken und die Bedeutung der Viktoria in der großen Mittelnische herauszustreichen.

Von Osten und Westen betrachtet gleicht das Schloß einem symmetrischen Pavillon, dem ein zweiachsiger, etwas niedrigerer Anbau im Süden vorgelagert ist. Der Pavillon hat vier Fenster- und drei Nischenachsen. In seiner Mitte treten drei, durch ein Attikageschoß erhöhte Achsen oval hervor. Die Nischenachse in der Mitte dieses Risalits und die beiden ganz außen gelegenen Nischenachsen des Pavillons sind im Hauptgeschoß mit Figuren aus Kalkstein geschmückt: In der Mitte steht auf hohem Sockel im Osten Aurora mit einem Putto, außen flankiert von den Figuren der "Glückseligkeit" und des "Friedens", und im Westen Apoll, flankiert von den Musen Erato und Euterpe, den Personifikationen der Musik und der Poesie³. Die Mittelachse wird durch eine Ädikula hervorgehoben: Zwei Säulen tragen einen in die Attikazone hineinragenden gesprengten Rundbogengiebel; die Rundbogen-nische hat eine Muschelkalotte. Die Höhe der Nischen und Fenster steigert sich zur Mitte des Pavillons hin, wodurch die Bedeutung der Figur in der zentralen Nische zusätzlich betont wird.

Die 1884 veränderte Nordfassade⁴ ist ohne Giebel. Da der weit vorspringende, schmucklose dreiachsige Mittelrisalit breiter ist als der flache Risalit der Hauptfassade, sind die beiden einachsigen Seitenflügel dieser Fassade relativ schmal. Der Risalit ist wie die Risalite der anderen Fassaden um ein Atti-

1 Siehe Tab. "Hauptrechnung LH-HC", Nr. 96.

2 Die "Telamonen" und die Putten sind das Werk Philipp Perrons, alle anderen Figuren, einschließlich des Wappens, das Werk Franz Walkers. Alle Nischenfiguren, auch die der anderen Fassaden, sind aus Kelheimer Kalkstein, die freistehenden Figuren, einschließlich des Wappens, aus Zinkguß.

3 Sämtliche Figuren der Seitenfassaden sind das Werk Franz Walkers.

4 Das ursprüngliche Aussehen zeigt ein Aquarell von Heinrich Breling aus dem Jahr 1882 (Petzet - Bunz 1995, S. 147). Der wesentliche Unterschied zum heutigen Aussehen bestand darin, daß der übergiebelte Mittelrisalit nur zwei Fensterachsen hatte. Die beiden Seitenflügel bestanden jeweils aus einem Risalit, der vom Mittelrisalit durch eine Fensterachse abgesetzt war. Jene Seiten-Risalite behielten ihr Aussehen zwar bei, verloren aber ihre Risaliteigenschaft. Die erhaltenen Schmuckelemente über den Fenstern sorgen, im Verein mit den Figuren der Herrscher-tugenden dafür, daß das Hauptgeschoß der beiden Seitenflügel gegenüber dem des schlichten Mittelrisalits hervor-gehoben ist.

kageschoß erhöht, das jedoch, statt dreier Ochsenaugen-Fenster, nur drei querovale Mauervertiefungen aufweist. Die Mittelachse des Hauptgeschosses enthält keine Nische, sondern, wie alle anderen Achsen der Nordfassade, schlichte Rechteckfenster. Die Fenster der Seitenflügel werden eng flankiert von Personifikationen der Herrschertugenden in einfachen Rundbogennischen; es sind dies von Osten nach Westen: Beständigkeit, Gerechtigkeit, Großmut und Stärke¹. Das niedrige Sockelgeschoss enthält in der Mittelachse den Dienstboteneingang.

Das Fassadenprogramm hat vieles mit dem des alten Bayerischen Nationalmuseums gemein, das den bayerischen Staat symbolisiert. Doch die Figuren des Apoll mit den Musen und der Aurora mit ihren Begleiterinnen, sind in Linderhof neu; sie zeigen, daß Ludwig II. andere Ideen verfolgte als sein Vater, auch wenn er ihm manche Anregung verdanken mag.

Zum Schluß möchte ich zumindest eine Figur des Schloßinneren erwähnen, da sie für meine weiteren Ausführungen von Bedeutung ist: In der Mitte des Vestibüls steht auf einem mächtigen schwarzen Sockel eine monumentale Reiterstatuette Ludwigs XIV². Den Plafond schmückt das goldene Sonnensymbol des französischen Königs; zwei Putten tragen ein Band mit seiner Devise, "Nec pluribus impar".

5.4 Überblick über Garten und Gartenplastik

Der neubarocke Schloßgarten bildet mit seinem Kern ein lateinisches Kreuz in strenger Nord-Südausrichtung, in dessen Zentrum das Schloß liegt. Der Garten ist in einen Landschaftspark eingebettet, der außerhalb unserer Betrachtung liegen soll. Die etwa 400 m lange Nord-Süd-Achse senkt sich zur Mitte hin tief ab; die etwa halb so lange Querachse, und somit auch das Schloß, liegt ein paar Meter nördlich des tiefsten Punkts des Gartens. Dort befindet sich ein Wasserparterre mit einem großen Bassin, in dessen Mitte die vergoldete Florafontäne einen hohen Wasserstrahl zum Himmel sendet. Die Floragruppe ist gleich allen Brunnen-Figuren und -Gruppen des Gartens aus Zinkguß; alle Brunnen sind zum Schloß hin gerichtet. Das von der Schloßterrasse über drei Freitreppen zu erreichende Bassin ist im Kern rechteckig; die südliche Schmalseite ist halbkreisförmig ausgebuchtet und die beiden südlichen Ecken mit Bogensegmenten gekappt. In die Mitte der nördlichen Schmalseite ragt eine kleine steinerne Plattform halbkreisförmig in das Becken hinein. 14 große bepflanzte Vasen aus Zinkguß umstanden einst das Becken; sie werden zur Zeit restauriert³. Die meisten Zinkguß-Arbeiten des Gartens, einschließlich dieser Vasen, wurden, wenn nicht anders vermerkt, von Wagmüller modelliert.

An den Rändern des Wasserparterres stehen die Kalksteinfiguren der vier Tageszeiten auf hohen

¹ Gerechtigkeit und Großmut: Theobald Bechler; Beständigkeit und Stärke: Philipp Perron.

² Verkleinerte Kopie des in der Revolution zerstörten Reiterstandbilds Ludwigs XIV. von François Girardon aus dem Jahre 1699.

³ Zwei dieser Vasen waren zwischenzeitlich (Sommer 2002) wieder angebracht worden.

Pedestalen aus Sandstein: an der Südostecke der Morgen, im Südwesten die Nacht und beiderseits der großen mittleren Freitreppe zum Schloß, von diesem aber abgewandt, im Westen Diana als Personifikation des Abends und im Osten Venus als die des Mittags. Alle Steinfiguren des Gartens, mit Ausnahme der Büsten, schuf der Bildhauer Johann Hautmann.

Südlich des Wasserparterres steigt das Gelände in mehreren Terrassen zum "Linderbichl" an (Taf. 13). Ein imposantes mehrläufiges, in den weißen Farben des Schlosses gehaltenes Treppensystem führt hinauf zum Monopteros mit einer Marmor-Venus: Eine Freitreppe, die von zwei, auf steinernen Podesten liegenden Löwen aus Zinkguß flankiert wird, führt zunächst zu einer Geländeterrasse mit der berühmten Königslinde, auf der sich ein Freisitz befand, auf dem der König gerne las oder speiste. Südlich hinter der Geländeterrasse befindet sich auf einem Treppenabsatz, an dem sich die Treppe in zwei Arme teilt, vor einer oval nach hinten schwingenden Mauer der "großen Terrasse", der Najadenbrunnen. Symmetrisch darüber lagern auf der Terrassenbalustrade zwei Nymphen, die aus Gefäßen Wasser spenden. Zwischen den Nymphen ist die Balustrade durch ein eisernes Geländer ersetzt, um die Blickachse vom Schloß über die Florafontäne bis zum Monopteros freizuhalten. Auf den Balustraden der großen Terrasse und der beiden Treppenarme, wie auch auf Podesten am hinteren Rande dieser Terrasse, stehen zahlreiche Zinkguß-Vasen die von Johann Schreitmüller modelliert wurden.

Südlich der großen Terrasse, in der Mitte des Treppen-Terrassen-Systems teilt sich die Treppe T-förmig in zwei Arme, die nach einer 180-Grad-Wendung oben wieder zusammenlaufen und zu einer weiteren Terrasse führen. Die Treppenarme umschließen drei hohe Arkaden der mächtigen weißen Treppen-Substruktion, in deren Mitte, auf hohem Steinsockel vor dunklem, grottenartigem Hintergrund, eine Kalksteinbüste Marie Antoinettes steht.

Weitere Treppen führen von der oberen Terrasse auf ein Podest, über dem sich ein kleiner, grasbewachsener Hügel mit dem sechssäuligen Monopteros erhebt. In der Mitte des Monopteros steht auf einem hohen, breiten Sockel die Kalkstein-Figur einer Venus mit zwei Putten.

Nördlich des Schlosses ergießt sich eine Wassertreppen-Kaskade bergabwärts (Taf. 13). Unten, dicht beim Schloß, endet die Kaskade oberhalb einer in den Hang gegrabenen, mauerumschlossenen Exedra, deren von Lisenen begrenzte rückwärtige Mauer in ihrer Mitte eine große grottenartige Nische aufweist, die den Neptunbrunnen hinterfängt. Oberhalb der beiden Lisenen, am unteren Ende der mit Kalkstein-Vasen geschmückten Begrenzungsmauern der Kaskade, stehen auf Podesten zwei Kindergruppen aus Zinkguß. Zwischen Exedra und Schloß formt ein Blument Teppich eine bourbonische Lilie, die, nahe am Schloß, von zwei riesigen Kalksteinvasen flankiert wird¹.

Oberhalb der Kaskade befindet sich ein Bassin, aus dem sich ein Wasserfall durch einen Brückenbogen nach unten ergießt und die Kaskade speist. Noch weiter im Norden, hoch oberhalb dieses

¹ Die Vasen schuf Philipp Perron.

Bassins, steht eine kunstvolle pavillonartige Treillage-Laube, als Gegenstück zum Monopteros auf dem Hügel gegenüber. Die Kaskade wird oben von zwei Laubengängen flankiert, die mitten am Hang enden. An den Endpunkten stehen die Kalksteinfiguren der Erdteile, Europa im Westen und Amerika im Osten. Etwas unterhalb und weiter nach außen gerückt, befinden sich die Figuren der anderen beiden Erdteile, Asien im Westen und Afrika im Osten. Alle Erdteilfiguren sind zum Schloß gerichtet.

Beiderseits des Schlosses bilden zwei Parterres die Kreuzarme der Gartenanlage. Die Mitte des westlichen Parterres wird von der vergoldeten Famafontäne von Franz Walker eingenommen, der einzigen Brunnenfigur, die nicht von Wagnmüller modelliert wurde. Am Rande des Parterres stehen, symmetrisch zur Mittelachse, die Kalksteinfiguren der vier Jahreszeiten, im Uhrzeigersinn beginnend mit dem Frühling im Südwesten und endend mit dem Winter, in einer Heckennische genau südlich der Famafontäne. Nahe beim Schloß stehen auf hohen Sockeln zwei Majolikavasen, deren bekrönende Putten als Vorlagen für die Amoretten der Floragruppe gedient haben könnten, wären die Vasen nicht erst später gekauft worden¹. Im Westen des Parterres, schon leicht erhöht, befindet sich der von Laubengängen eingerahmte, vergoldete Springbrunnen "Amor mit Delphinen". Noch ein paar Meter weiter westlich überwölbt ein Treillage-Pavillon eine Terrakottabüste Ludwigs XIV.²

Um das östliche Parterre, in dessen Mitte die zum Schloß gerichtete Kalksteingruppe "Venus und Adonis" steht, sind die Figuren der vier Elemente angeordnet: südlich der Gruppe das Wasser, nördlich die Erde, im Nordosten des Parterres die Luft und gegenüber, im Südosten das Feuer. Während die beiden äußeren, östlichen Figuren näher zur Mittelachse stehen und zum Schloß gerichtet sind, sind die beiden inneren Figuren ganz an den Rand des Parterres, in Heckennischen gerückt und stehen einander gegenüber. Dies gilt auch für die Jahreszeiten-Figuren des Westparterres. Am östlichen Ende des Ostparterres schmückt die vergoldete Zinkguß-Fontäne "Amor mit zwei Tauben" ein Rundbecken. Einige Meter weiter östlich gelangt man über ein paar Stufen hinauf zu einem, von hohen Hecken umgebenen Treillage-Pavillon, der auf hohem, mit dem Sonnensymbol verziertem Postament eine Kalksteinbüste Ludwigs XV. umschließt³.

5.5 Zur Entstehungsgeschichte des Schlosses

Schloß Linderhof ist in mehreren dicht aufeinanderfolgenden Bauphasen aus einem Anbau an das sog. "Königshäuschen", einem Jagdhaus Maximilians II., entstanden. Dieses zweistöckige Jagdhaus

1 Von mehreren 1876 in Paris gekauften Vasen (Kat. L.II.-Museum, Nr. 212) steht heute eine im Ludwig II.-Museum; drei zerbrochene befinden sich im Depot Linderhof. Bei den beiden Vasen im Westparterre soll es sich um Kopien der Nymphenburger Manufaktur handeln. Für sechs Vasen wurden Sockel angefertigt (siehe Tab. "Hauptrechnung LH-HC" Nr. 268, 272 und 346). Bei dem im Kat. L.II.-Museum abgebildeten "Entwurf für eine Majolikavase mit Sockel", Kat. Nr. 210, handelt es sich tatsächlich wohl nur um den Entwurf des Sockels.

2 Die Büste wurde möglicherweise gekauft. Das Kalkstein-Postament ist von Hautmann, der auch die Büste reparierte.

3 Die Büsten Ludwigs XV. und Marie Antoinettes sind von Julius Zumbusch.

hatte einen nahezu quadratischen, nach den vier Himmelsrichtungen orientierten Grundriß. Der Anbau wurde gleich dem Königshäuschen auf gemauertem Sockelgeschoß in Holzbauweise errichtet und später, nach dem Abriß des ursprünglichen Gebäudes, mit einem steinernen Fassadenmantel umkleidet¹ (Taf. 12, rechts unten; Taf. 14): Am 30 September 1870 wünschte sich Ludwig II. "einen kleinen Anbau am Häuschen des Linderhofes"², eine die Achse durch die östlichen Zimmer des Obergeschosses nach Norden verlängernde Flucht aus drei Räumen, bestehend aus einem größeren ovalen Zimmer in der Mitte und zwei symmetrisch angeordneten, hufeisenförmigen Kabinetten im Norden und im Süden. Als Gelenk zwischen den beiden Bauten diente ein kleiner Vorraum, der vom Nordost-Zimmer des Altbaus zu erreichen war. Der Anbau wurde noch im gleichen Jahr begonnen und fertiggestellt³. Doch noch vor der Fertigstellung wurde eine Erweiterung geplant und nach mehreren, rasch aufeinanderfolgenden Planungsschritten ab dem Frühjahr 1871 gebaut: Im Westen entstand jenseits der Außenwand des Königshäuschens eine spiegelbildliche Kopie der neuen Zimmerflucht⁴, und zwischen beide Fluchten wurde im Norden ein Raum eingeschoben, der beiderseits über kleine, rechteckige Vorzimmer mit den hufeisenförmigen Kabinetten verbunden war, im Süden bis zur Mitte der ovalen Zimmer reichte und, sowohl im Süden als auch im Norden, eine steinerne Fassade bekam⁵. Die gerundeten Formen der Zimmer waren zum größten Teil rechtwinkelig verkleidet, so daß wie am heutigen Schloß nur die mittleren Ovalräume an den beiden Außenfassaden risalitartig in Erscheinung traten. Der nun U-förmige Anbau umschloß einen Hof. Das südwestliche Kabinett war über eine an die Westwand des Königshäuschens gebaute Außentreppe und einen nach Westen schwenkenden Korridor direkt erreichbar. Der Rohbau war Mitte 1871 fertiggestellt⁶ und die gesamte Ausstattung im Dezember 1872, denn am 11. Dezember 1872 berichtete Hornig an Düfflipp: ... "Die Linderhofzimmer haben Seine Majestät auf das Höchste entzückt."⁷ Kurz darauf erteilte der König den Auftrag, ihm Vorschläge zur Schließung der 3-Flügel-Anlage im Süden zu machen, was den Abriß des Königshäuschens zur Voraussetzung hatte. Ein entsprechender Plan wurde am 22. Februar 1873 genehmigt und, wenn auch nicht sofort, mit geringfügigen Änderungen ausgeführt. Der Plan sah im Süden drei Räume vor, einen Mittelraum, der sich apsisartig in den ehemaligen Hof hineinerstreckte, kaum merklich breiter als das nördliche Zimmer, und zwei flankierende Rechteck-

1 Ich beziehe mich, wenn nicht anders vermerkt, auf Baumgartner 1981, S. 174 ff. Auf das dort erwähnte Projekt einer Versailles-Kopie bei Linderhof, dessen Planung schon ein Jahr vorher einsetzte, gehe ich später ein.

2 Bachmayer 1977, S. 20.

3 Bachmayer 1977, S. 24. Grundriß: Baumgartner 1981, S. 176, Abb. 304.

4 Baumgartner meint, der einflügelige Anbau hätte wegen einer Vergrößerung des Ovalraumes abgerissen und neu gebaut werden müssen.

5 Grundriß: Baumgartner 1981, S. 181, Abb. 313; Außenansicht von Nordosten: Baumgartner 1981, S. 184, Abb. 317.

6 Am 14. Juli 1871 schrieb Ludwig II. an Düfflipp: ... "Der äußere hölzerne Bau ist schon fertig," ... "Die 3 Zimmer sind Dank Ihrer trefflichen Bestellung so ausgezeichnet gelungen und so reizend ausgefallen, daß ich ganz entzückt bin, und es wäre jammerschade und würde Mich sehr schmerzen, wenn nicht auch die anderen in diesem Jahr fertig würden." ... "Auf der Außenseite des Hauses gegen den Brunnenkopf zu fehlt noch die braune Farbe, lassen Sie das Fehlende baldigst ergänzen." (Korr. Düfflipp).

7 Korr. Düfflipp.

räume, deren Außenwände mit denen der Kabinette fluchteten. Unter dem Mittelzimmer liegt im Sockelgeschoß das Vestibül¹. Der Raum des kleinen Hofes, in der Mitte des Schlobchens, wurde zur Gänze zum Bau des schlichten Treppenhauses verwendet. Alle Außenwände sind nun gemauert; Nischen sind für plastischen Schmuck vorgesehen. Die Räume des Plans existieren im wesentlichen noch heute: Das ovale Zimmer im Westen ist das Arbeitszimmer, das im Osten das Speisezimmer; die Kabinette werden nach ihren Farben benannt. Das große Zimmer im Norden, das einzige, das später noch verändert wurde, ist das Schlafzimmer, das im Süden der Spiegelsaal; er wird von den beiden Gobelinzimmern flankiert.

Der Bau des Südtraktes und die Umwandlung des Hofes verzögerte sich noch bis zum 20. Januar 1874. Erst dann gab der König die Erlaubnis, das Königshäuschen zu versetzen². Doch schon vorher, zwischen Juni und Dezember 1873, erfolgte die Ummantelung des dreiflügeligen Anbaus mit einer steinernen Außenfassade³.

Der plastische Schmuck der zu verkleidenden West- und Ost-Fassade⁴ muß im Februar 1873, dem Zeitpunkt der Plan-Genehmigung, bestimmt worden sein⁵, als sich der König entschloß, zumindest mit dem Bau jener Fassaden unverzüglich zu beginnen.

Franz Walker erhielt zwischen dem 18. Juni und dem 10. September 1873 Zahlungen für das Gußmodell zum heute nicht mehr existierenden Giebelfeld der nördlichen Fassade, und Theobald Bechler zwischen dem 19. Dezember 1873 und dem 8. Januar 1874 solche für die beiden Nischenfiguren Gerechtigkeit und Großmut, ebenfalls an der Nordfassade.

Zwischen März und August 1874, also kurz nach Fertigstellung der steinernen Fassaden und dem Baubeginn des Südtraktes, wurden sowohl alle Figuren der beiden Seitenfassaden abgerechnet als auch die restlichen beiden Herrschertugenden der Nordfassade, und im Jahr 1875 wurde der plastische Schmuck der Hauptfassade begonnen und weitgehend vollendet.

1876 war das Schloß, einschließlich der Ausstattung, fertiggestellt⁶, doch sein heutiges Aussehen erhielt es erst ein paar Jahre später: Ab November 1884 wurde das Schlafzimmer auf Kosten der beiden Vorzimmer verbreitert und nach Norden verlängert; es entstand der tiefe Mittelrisalit der Nordfassade⁷. Beim Tode des Königs, im Juni 1886, war das Schlafzimmer mit seiner Fassade erst im Rohbau fertig.

1 Grundriß des Hauptgeschosses: Baumgartner 1981, S. 188, Abb. 324.

2 Baumgartner 1981, S. 188-190. Die erste Rate für den Bau des Südtraktes wurde am 1. Juli 1874 abgerechnet. Das Königshäuschen steht noch heute etwa 300 m nordwestlich des Schlosses.

3 Der Bauunternehmer Resch wurde zwischen dem 4. Juli 1873 und dem 20. Februar 1874 für die Herstellung des Fassaden-Mauerwerks des 3flügeligen Anbaus bezahlt, und der Stukkateur Viotti rechnete zwischen dem 16. Juni und dem 19. Dezember 1873 "Cement-Verputz-Arbeiten" an den Fassaden des Anbaus ab.

4 Die Nordfassade war bereits aus Stein!

5 GHA AKO 1880 oder 1881: "Antrag für die Bestimmung der Nischen-Figuren an den Façaden des Anbaus". Es werden nur die Nischenfiguren des dreiflügeligen Anbaus aufgezählt. Das Dokument ist ohne Datum und Unterschrift; es stammt jedoch aus der Hand Dollmanns.

6 Baumgartner 1981, S. 194; Bachmayer 1977, S. 44.

7 GHA AKO 1879.

5.6 Zur Geschichte des Gartens und der Gartenplastik

Louise von Kobell prägte den oft zitierten Satz: "In seinem Beginn glich das Schloß einem Krystall, denn es setzte sich bald dieser, bald jener Teil an"¹. Mit dem Garten verhielt es sich nicht anders:

Schon Anfang 1872, also nach Fertigstellung des Rohbaus der 3-Flügel-Anlage, wurde im Westen des Anbaus ein Ziergarten mit zwei Marmorbassins und zwei Steinvasen angelegt und ab Ende Oktober ein gleich großer Garten im Osten. Beide Gärten wurden "mit einer 10 Fuß hohen Hecke aus Laubholz eingefast"². Anfang 1873, also parallel zur Planung des Südtraktes, machte sich der König an die plastische Ausschmückung der beiden Seiten-Gärten: Am 14. Januar 1873 berichtet Hornig an Düfflipp:

"Seine Majestät möchten einige Bilder von Figuren vorgelegt erhalten, die einst im Garten von Versailles [sic] standen, oder noch stehen - es sollen, nach diesen einige in Sandstein gehauen werden, und sind dieselben für den Garten des Linderhofes bestimmt."³

Schon drei Tage später, am 17. Januar 1873, wurde die Entscheidung des Königs bekannt gegeben:

"Von den Statuen aus den Versailler Gärten haben Majestät die vier Jahreszeiten und die vier Welttheile gewählt"⁴.

Effner hat kurz darauf, zwischen März und April 1873⁵, den riesigen Plan im Maßstab 1:150 zeichnen lassen, der unter der Nr. LI 01-05-10 in der Gärtenabteilung der Schlösserverwaltung aufbewahrt wird (Taf. 14)⁶: Im östlichen Garten stehen an den Eckpunkten die Figuren der vier Weltteile. Im Zentrum, in dem heute die Gruppe "Venus und Adonis" steht, ist eine "Plastische Gruppe (Nereiden u. Tritonen)" eingezeichnet, und für das östliche Bassin war an Stelle des "Amors mit Tauben" eine "Muschelgruppe" vorgesehen. Etwas willkürlich scheinen im westlichen Parterre die Figuren der Jahreszeiten verteilt zu sein; man fühlt sich fast an Versailles erinnert, wo die entsprechenden Figuren scheinbar völlig planlos aufgestellt wurden⁷: Während zwei der Figuren, die des Herbstes und die des Sommers, in einer Achse mit dem Springbrunnen stehen, ist die Figur des Winters für die Heckennische gegenüber dem Schlafzimmer vorgesehen und die des Frühlings für das westliche Ende des Gartens, jenseits eines nicht näher spezifizierten Bassins, in dem sich heute Wagnüllers Brunnengruppe "Amor mit Delphinen" befindet. Das Becken des Springbrunnens in der

1 Kobell 1898, S. 52.

2 Bachmayer 1977, S. 113. Das Rosengärtchen östlich vom Königshäuschen, das man auf verschiedenen Abbildungen sieht (z.B. Petzet - Bunz 1995, S. 126 und 127), möchte ich nur am Rande erwähnen. Es enthielt in der Mitte ein Bassin mit einem Fischreier als Springbrunnen, das Ludwig II. zwischen Juli und September 1869 anlegen ließ.

3 Korr. Düfflipp.

4 Korr. Düfflipp, nach Bachmayer 1977, S. 266, 7.1.2.1.

5 Da schon der 3-flügelige Anbau an das Königshäuschen eingezeichnet ist, dessen Plan am 22. Februar 1873 genehmigt wurde, kann Effners Plan nicht vorher entstanden sein. Hautmann erhielt die erste Abschlagszahlung für die 4 Jahreszeiten am 7. Juni 1873. Nimmt man an, daß er etwa einen Monat vorher den Auftrag nur für die Jahreszeiten, nicht aber für die Weltteile, erhielt, so muß der Gartenplan, in dem letztere noch eingezeichnet sind, spätestens Ende März fertiggestellt worden sein.

6 Hinsichtlich der gärtnerischen Aspekte sei auf Stephan 1992, S. 16-18 verwiesen.

7 Auf Versailles wird noch eingegangen.

Mitte des westlichen Parterres hat schon die heutige Form des Quadrats mit vierpassartig ausgebuchteten Seiten, doch statt der Famafigur ist nur eine "Plastische Gruppe im Springbrunnen" vermerkt.

Statt der beiden im Plan vorgesehenen Vierergruppen wurden zunächst nur die Figuren der vier Jahreszeiten für den westlichen Garten bei Hautmann in Auftrag gegeben und zwar in Kalk-, nicht in Sandstein; etwa gleichzeitig wurde bei Franz Walker das Modell zur Brunnenfigur der Fama bestellt. Der östliche Garten sollte offenbar zunächst allein mit gärtnerischen Mitteln gestaltet werden, da in dessen Mitte eine Linde gepflanzt wurde¹. Ein halbes Jahr später wollte der König dann jedoch auch diesen Garten mit plastischem Schmuck versehen: Am 6. August 1873 schrieb Hornig an Düfflipp in einem langen Brief, unter Punkt 10, Seine Majestät wünschten "den Ablieferungstermin der von Bildhauer Hautmann in Arbeit habenden 4 Jahreszeiten" ... "recht bald zu erfahren." Dann fährt Hornig fort: ...

"14. Die Gartenanlagen am Linderhofe sollen so schnell als möglich betrieben werden, namentlich die auf der Seite des Eßzimmers. Dieselben müssen gerade so ausfallen wie jene gegenüber des Arbeitszimmers und möchten Herr Hofrath ebenfalls 4 Statuen, z.B. die 4 Elemente oder 4 Welttheile als Zeichnung vorlegen; auch eine Figur für den dorthinkommenden Brunnen möchten Herr Hofrath Sich ausdenken.

Ludwig XV soll ähnlich modelliert werden wie die große Büste Ludwig XIV um dieselbe als Gegenstück aufstellen zu können.

Die vor der Eßzimmerfaçade gepflanzte Linde muß ein anderen Platz bekommen.

Gegenüber der Schlafzimmerfaçade soll eine 'Venus', jener in Versailles befindlichen nachgeahmt, aufgestellt werden."²

Der König hatte also den Plan korrigieren lassen: Die Figur des Winters war nun ganz offensichtlich ebenfalls für das westliche Parterre vorgesehen, so daß die Heckennische gegenüber dem Schlafzimmer neu besetzt werden mußte. Als Figuren für das Ostparterre wählte Ludwig II. die vier Elemente.

Die Statuen des Frühlings und des Sommers trafen mit ihren Sandstein-Postamenten im November 1873 in Linderhof ein und die beiden anderen Jahreszeiten im Mai 1874. Doch die heutige Anordnung dieser vier Figuren wurde erst nach weiteren Umstellungen im Oktober 1875 und im Juni 1876 gefunden. Noch bevor die ersten beiden Statuen eintrafen, war im August 1873 am westlichen Ende des Parterres die im Brief erwähnte Tonbüste Ludwigs XIV., unbekannter Herkunft, aufgestellt worden, die, kaum an Ort und Stelle, um ein Stück zurückversetzt wurde³. Das Bassin westlich der Famafontäne aber blieb offensichtlich noch schmucklos, ebenso wie dasjenige im Ostparterre, da Düfflipp wahrscheinlich keine passenden Vorschläge für die dafür vorgesehenen Figuren unterbreiten konnte.

¹ Siehe den Brief vom 6. August 1873, der sogleich zitiert wird.

² Korr. Düfflipp.

³ 27.9.73 Hornig an Düfflipp: "2. Die im Garten des Linderhofes schon aufgestellte Büste Ludwig XIV. soll ganz zurückgesetzt werden an das Ende des Gartens, damit man die Rückseite derselben die sehr unschön ist, nicht zu sehen bekommt" (Korr. Düfflipp). Diese Tonbüste hatte Hautmann im Februar desselben Jahres restauriert.

Nach dem Entschluß zum Abbruch des Königshäuschens, im Januar 1874, wurde die Planung der Gärten auf der Nordsüdachse zur dringendsten Aufgabe. Die Arbeiten an den Brunnen der beiden Seitenparterres kamen zum Erliegen, doch die Kalksteinfiguren wurden in Angriff genommen und fertiggestellt. Die im Brief erwähnte große Kalkstein-Büste Ludwigs XV. wurde von Julius Zumbusch schon im Februar 1874 vollendet, aber noch nicht wie vorgesehen aufgestellt¹, da wahrscheinlich wegen des Winters der heckenumfriedete erhöhte Platz mit dem Treillage-Pavillon, östlich des Ostparterres, noch nicht fertiggestellt war. Die Figuren der vier Elemente wurden im November und Dezember desselben Jahres abgerechnet.

Die Quellenlage zur Gestaltung des südlichen Gartens ist leider, was Briefe anbelangt, recht dürftig, so daß man viele Schlüsse aus den Kassenbüchern ziehen muß. Doch ein Brief Hornigs an Düfflipp vom 9. Juni 1874, es ist der erste aus dem Jahr 1874, der mir zur Verfügung stand, ist sehr aufschlußreich:

"6. Die Büste Ludwig XV soll bald am Linderhofe aufgestellt werden. Dann beabsichtigen Seine Majestät auch eine Büste der Königin Maria Antoinette in gleicher Größe von Bildhauer Hautmann anfertigen zu lassen. Derselbe soll sich in 'Paris' ein schönes und ähnliches Modell dazu suchen.

Die Büste ist für den 'Linderhof' bestimmt, und soll ihren Platz vor dem neuen Spiegelzimmer, am Anfange des Hügels erhalten."²

Am 21. Juni 1874 schrieb er:

"Die neue für den Garten im Linderhofe bestellte Büste der Königin 'Maria Antoinette' soll bald in Arbeit gegeben werden. Die Büste soll, Maria Antoinette schon als Königin, nicht als Dauphine darstellen, und die schönste in Paris oder Versailles vorhandene als Muster hiezu dienen."³

Im ersten Brief fällt auf, daß kein Bassin zwischen dem Spiegelzimmer und dem Linderbichl erwähnt wird, so daß man sich den Standplatz der Büste wohl am südlichen Ende des heutigen Wasserparterres denken muß, etwa dort, wo heute die von Löwen flankierte Treppe zur Geländeterrasse mit der großen Linde beginnt. Wichtig erscheint mir auch die Tatsache, daß der König als erste Plastik für den Südgarten eine Büste der Marie Antoinette bestellte und damit den Kreis der Büsten vervollständigte, die das Schloß nun an drei Seiten umstanden. Alle diese drei Büsten, Ludwigs XIV., Ludwigs XV. und Marie Antoinettes, wurden angeschafft bzw. bestellt, bevor das endgültige Aussehen des Gartenareals feststand, in dem sie stehen sollten; ihnen maß der König höchste Priorität zu. Interessanterweise wurden zumindest die Büsten Ludwigs XV. und Marie Antoinettes zunächst auf Holzpedestale gestellt⁴, wohl um sie leicht umsetzen zu können. Auch für die Büste Ludwigs XIV. wird ein solches Piedestal in den Kassenbüchern erwähnt, allerdings erst nachdem Hautmann das Kalkstein-Piedestal fertiggestellt hatte.

¹ Siehe den nächsten zitierten Brief vom 21. Juni 1874.

² Korr. Düfflipp.

³ Korr. Düfflipp.

⁴ Siehe Tab. "Hauptbuch LH-HC", "Von" = 1873.12.06, 1874.03.13 und 1876.04.07; das letzte Datum gilt für das Holzpedestal zur Büste von Marie Antoinette.

Die fehlende Erwähnung des Flora-Bassins deutet darauf hin, daß Effner mit der Planung des Südparterres noch nicht fertig war. Doch schon kurz darauf muß dies der Fall gewesen sein, denn schon am 23. Juni 1874 schrieb Hornig:

"Da dem Könige sehr viel daran liegt den Garten im Linderhofe vollendet zu sehen, so möchten Herr Hofrath noch mehr Arbeiter dortselbst verwenden lassen."¹

Dies kann nur bedeuten, daß mit der Absenkung² und Planierung des Wasserparterres begonnen worden war. Der in der Gärtenabteilung der Schösserverwaltung aufbewahrte Gesamtplan Effners LI 01-05-7 könnte im Juni 1874 entstanden sein³. Doch es war noch nicht der endgültige Plan, da das Bassin vor dem Schloß noch wesentlich kleiner als heute ist, auch das Gelände des Linderbichls jenseits der großen Terrasse noch ein ganz anderes Aussehen als heute hat, und im Norden, anstelle der Kaskade, ein Wiesenstreifen vorgesehen ist. Ein weiterer Plan, allerdings wie wir sehen werden, immer noch ohne die Anlagen am oberen Linderbichl, dürfte dann gegen August 1874 entworfen worden sein, denn am 9. August 1874 verlangte Ludwig die Zeichnungen des südlichen und des nördlichen Gartens zu sehen und war erstaunt, daß Effner sie noch nicht fertiggestellt hatte⁴. Sobald dies der Fall war, wiederholte sich die Art des Vorgehens, die wir schon bei der Bestimmung der Vierergruppen für die Seitenparterres kennengelernt haben. Am 18. September 1874 schrieb Hornig an Düfflipp:

"Bis zum 23^{ten} dß. [also bis zum 23. September] Abend's wollen Seine Majestät die im Besitze habenden Kupferstiche und Photographien welche sämtliche Brunnen in Versailles darstellen, in Berg finden."⁵

Ludwig wählte aus diesen Vorlagen wohl die Gruppe "Amor mit Tauben" für das Ostparterre aus. Sehr wahrscheinlich fiel zu diesem Zeitpunkt auch die Entscheidung, das leere Bassin im Westparterre mit der Gruppe "Amor mit Delphinen" auszustatten; Wagnmüller lieferte jedenfalls Ende 1874 fast gleichzeitig die Modelle der beiden Amorgruppen. Zur gleichen Zeit vollendete Hautmann, wie schon erwähnt, die Figuren der vier Elemente für das Ostparterre, die sofort aufgestellt, aber im August 1876, fast zeitgleich mit den Figuren der Jahreszeiten, wieder umgestellt wurden.

Beim Wasserparterre im Süden schwebten dem König offensichtlich zunächst zwei Varianten vor: die Floragruppe und der Apollowagen, wie er in Versailles in dem riesigen Becken am Ende der Königsallee steht, denn am 1. Oktober 1874 erteilte er Düfflipp den Befehl:

"Es sollen zwei Bilder gemalt werden, und zwar eines den jetzt in Arbeit begriffenen Garten des Linderhofes darstellend. Das Bild soll so aufgefaßt werden, als stünde man auf dem Balkon des Spiegelzimmers und würde so den Garten vor sich liegen sehen, vis á vis, also auf der obersten Terrasse ein im Rococostyl gebautes Theater erblicken, ebenso alle Figuren, Vasen und Brunnen

1 Korr. Düfflipp.

2 Stephan 1992, S. 23.

3 Siehe: Linderhof. Amtl. Führer 1999, zwischen S. 36 und 37.

4 10.8.1874, Hornig an Düfflipp: "Seine Majestät verlangten gestern die Zeichnung des Gartens der vor das Spiegelzimmer, und jene des Gartens der vor das Schlafzimmer zu liegen kommt, und waren sehr erstaunt, daß Herr Director Effner dieselben noch nicht gefertigt hat. Herr Hofrath möchten hier zur Eile treiben." (Korr. Düfflipp).

5 Korr. Düfflipp.

etc. des Gartens."¹

Auf dem Aquarell Ferdinand Knabs, das schon wenige Tage später vollendet war², sieht man im großen Bassin anstelle der Florafontäne einen Apoll im Viergespann und am Ende des Bassins, links und rechts, die Figuren der Nacht und des Morgens. Die von den beiden Löwen flankierte Treppe führt hinauf zur Rasenterrasse, wo gegenüber der Linde die Büste der Marie Antoinette zu erkennen ist. Diese Büste wurde gegen den Wunsch des Königs, gleich der Büste Ludwigs XV., nicht von Hautmann, sondern von Julius Zumbusch geschaffen und am 15. Januar 1875, also etwa ein halbes Jahr nach der Auftragserteilung, bezahlt³; Hautmann war schon mit den Figuren der Vierergruppen voll ausgelastet. Doch die Aufstellung der Büste Marie Antoinettes verzögerte sich wegen der Erdarbeiten an den Terrassen noch bis ins Frühjahr 1876, als das dazugehörige Holzpostament für den "östlichen Terrassengarten" fertiggestellt wurde. Von dort wurde die Büste schließlich im September 1877, nachdem die Rampen am Linderbichl fertiggestellt waren, in die mittlere Arkade der Treppensubstruktion auf einen Kalksteinsockel gestellt⁴. Die Balustraden der Treppen und der großen Terrasse sind auf Knabs Aquarell, wie heute, mit Vasen geschmückt, und auch die beiden Nymphen gießen schon Wasser in den Brunnen, der allerdings noch nicht das Aussehen des Najadenbrunnens hat. Es fehlt, wie auch auf dem Plan, die gewaltige Treppenanlage zur nächsten Terrasse, und auf dem Gipfel des Hügels steht, auf vergleichbar mächtigem Postament, statt des Rundtempels das Theater. Zur Treppe von der oberen Terrasse zum Monopteros führen zwei symmetrisch im Halbkreis ausschwingende, steile Wege, die unten, hinter der großen Terrasse, beginnen. Diese steilen Wege, die offensichtlich eng mit dem Theaterprojekt verbunden sind, wurden auch tatsächlich angelegt; sie sind heute etwas überwachsen. Knabs Aquarell spiegelt also einen Planungsstatus wieder, der unmittelbar vor der Entscheidung für die Floragruppe liegt, die wohl schon erfolgte, bevor Knab mit seinem Bild fertig war, denn schon am 11. Oktober 1874 drängte Ludwig seinen

1 Zitiert nach Bachmayer 1977, S. 116.

2 Am 13. November 1874 wurde Knab für ein "Aquarell, 'neu projectirte Anlagen für den Linderhof'" bezahlt. Wahrscheinlich wurden Aquarell und Rechnung gleichzeitig ausgehändigt. Das Aquarell ist abgebildet in: Kat. L.II.-Museum 1986, S. 43.

3 Petzet - Bunz 1995, S. 150, beziehen ein Schreiben Ludwigs an Düfflipp vom 9. Februar 1875 auf diese Büste. Es hat folgenden Wortlaut: "Wie Sie wissen lag Mir außerordentlich viel daran, jene Büste der Königin 'Marie Antoinette' welche in den kleinen Appartements zu Versailles steht und über welche Ich Ihnen so sehr oft schreiben ließ, ganz genau in derselben Größe zu erhalten, wie das Original; seit langem habe Ich Mich darauf gefreut und nun muß Ich wieder erleben, daß es eine im höchsten Grade unliebsame Confusion gab!- Ich ruhe nicht, bis Ich dieselbe erhalte, sorgen Sie sogleich dafür und geben Sie einen verlässigeren und gewissenhafteren Menschen, als den bisher dabei Beschäftigten, den Auftrag, es wird wieder so gehen als mit der Stockuhr, man wird wieder sagen, es ist dieselbe Größe wie das Original, Ich lasse Mir aber nichts weis machen." (Korr. Düfflipp). Nach den oben zitierten Briefen, in denen steht, Hautmann könne sich das Vorbild der Büste, die die Größe der Büste Ludwigs XV. haben solle, selbst aussuchen, muß es sich, bei der im Schreiben erwähnten, um eine andere Büste Marie Antoinettes handeln. Es kann sich dabei nur um die Marmorbüste handeln, für die Wagnmüller am 22. April 1875 600 Gulden erhielt und die er offensichtlich noch einmal überarbeiten mußte.

4 Am 21. September 1877 lieferte Karl Fischer ein mit Wappen verziertes, 2 m hohes Büstenpostament aus Kalkstein für die "Terrassenanlage", bei dem es sich nur um das Postament für die Büste Marie Antoinettes handeln kann. Kurz vorher, am 21. Juni hatte der Stukkateur Marone Stuckarbeiten an der "II. großen Terrasse" und den "drei großen Nischen" abgerechnet. Das Postament ist allerdings nur an drei Seiten mit Wappen geschmückt, und an der Vorderseite mit dem Sonnensymbol und der Devise Ludwigs XIV. verziert.

Hofsekretär: "Lassen Sie mit rastlosen Eifer an den Fontänen und Statuen arbeiten"¹, und schon im März 1875 ist die erste Abschlagszahlung für das Floramodell vermerkt. Wahrscheinlich wurde Wagnmüller nicht allein mit der Floragruppe beauftragt, sondern auch mit den großen Vasen für das Wasserparterre, die auf Knabs Bild noch fehlen, und mit den beiden Löwen. Möglicherweise erhielt er von Effner auch schon den Auftrag, einen Vorschlag für den Najadenbrunnen zu unterbreiten. Die Zahlungen für all diese Modelle, angefangen mit denen für die Brunnen der Seitenparterres bis zu den Zahlungen für die Modelle des Najadenbrunnens, einschließlich der beiden Nymphen, folgen dicht aufeinander, innerhalb von nicht ganz zwei Jahren, zwischen dem 30. Dezember 1874 und dem 2. September 1876. Etwa zur gleichen Zeit, als Wagnmüller seine Aufträge erhielt, wurde Hautmann mit der Herstellung der Figuren der 4 Tageszeiten beauftragt und Schreitmüller mit den Modellen für die Vasen der großen Terrasse.

Die Aufstellung der Statuen der Nacht und des Morgens wurde im August 1875 und die der beiden anderen Statuen im Oktober bezahlt. Die Statue der Nacht wurde später offenbar so stark beschädigt, daß Hautmann im August 1876 eine zweite Version herstellen mußte².

Ein Theater in Linderhof hatte sich der König schon seit langem gewünscht. Am 1. September 1873 hatte Hornig an Düfflipp geschrieben:

"Schon lange hegen Seine Majestät den Wunsch die Zeichnung eines kleinen Rococo-Theaters, in der Größe jenes in Trianon, und nur mit einem Range, geliefert zu erhalten. Dasselbe soll nur eine Bleistift oder Federzeichnung werden, und soll man den Zuschauerraum mit der großen Loge, die gerade so gehalten sein soll, wie auf dem Bilde von 'Zimmermann', sehen können. Herr Hofrath Dollmann möchten Herr Hofrath mit diesem Auftrage betrauen, und bewirken, daß diese Zeichnung recht bald fertig wird."³

Einhergehend mit der Planung des südlichen Gartens wurde das Projekt mit großem Nachdruck betrieben, scheiterte aber letztlich an den Kosten⁴. Doch der "Hügel der vis á vis der Façade ist und auf welchen 'absolut!' etwas hinauf muß"⁵, durfte nicht unbebaut bleiben. Statt des Theaters wurde, zunächst nur als Provisorium, bis zur Verfügbarkeit der für das Theater erforderlichen Mittel, ein Rundtempel aus billigerem Material errichtet, "damit der Tempel, im Falle auf die Terrasse einmal ein anderes Gebäude zu stehen käme, auch ersetzt werden könne."⁶ Als Inspirationsquelle für den Rundtempel nennt Bachmayer den "Pavillon d'amour" im Trianon-Park, doch Dollmann habe als Vorbild den Monopteros im Nymphenburger Park gewählt⁷. Interessant ist die Bestimmung der Figur im Rundtempel; ich zitiere dazu Bachmayer, da mir die Quellen nicht zur Verfügung standen: Zunächst

1 Korr. Düfflipp.

2 Die zerstörte Figur wurde offensichtlich im März 1877 repariert.

3 Korr. Düfflipp.

4 In einem Schreiben Hornigs an Düfflipp vom 25. August 1875 geht es um 400.000 Gulden innerhalb von drei Jahren, "eine Summe die Euer Hochwohlgeboren doch um Alles für Seine Majestät auftreiben möchten." (Korr. Düfflipp).

5 3. März 1875, Ludwig an Düfflipp (Korr. Düfflipp).

6 Korr. Düfflipp, zitiert nach Bachmayer 1977, S. 118.

7 Bachmayer 1977, S. 118.

war "Amor, der sich aus der Keule des Herkules einen Pfeil schneidet für den Tempel in Linderhof bestimmt"; dann wünschte sich der König "im Tempel lebensgroß die Statue Marie Antoinette" und kurz darauf verlangte er "Fotographien von Statuen in Versailles" ... ", um Figur für den Tempel herausuchen zu können."¹ Schließlich sollte die Venusstatue auf Watteaus Gemälde "Einschiffung nach Cythère" nachgestaltet werden: "Auf diesem Bild Statue, die in Marmor in den Tempel soll. Der dritte Genius soll wegbleiben, über Lebensgröße. Hautmann soll sie machen." Nur die Frisur sei zu "köchinnenhaft" und müsse geändert werden². Zur unmittelbaren Vorlage Hautmanns diene die Pause eines spiegelverkehrten Stichts dieses Gemäldes von Niclas Henri Tradieu. Auf der Pause wurde vermerkt: "Genehmigt, nur die Frisur muß geändert werden."³ Die Venusfigur wurde sofort in Auftrag gegeben, denn Dollmann hielt am 20. Januar 1876 in einer Notiz fest, daß sich Hautmann verpflichtet habe, die Venus bis Ende Mai 1877 abzuliefern⁴. Die erste Abschlagszahlung ist am 16. Februar 1876 vermerkt; die Aufstellung der "Venus mit Amoretten nach Watteau" verzögerte sich allerdings bis zur Fertigstellung des Monopteros: Am 2. November 1877 wurden zeitgleich die Aufstellung der Venus und die Eindeckung der Kuppel des Monopteros vermerkt⁵. Die Restzahlung für die Venusstatue erfolgte allerdings erst im Februar 1878, da Hautmann offenbar noch Nacharbeiten durchzuführen hatte.

Wenden wir uns nun wieder dem Ostparterre und vor allem der Nordachse zu: Gegenüber dem Schlafzimmer wurde möglicherweise an Stelle der im Brief vom 6. August 1873 erwähnten Venus im Oktober 1875 die Kalkstein-Gruppe Hautmanns, "Venus und Adonis", aufgestellt⁶. Wenn dies der Fall war, so wurde diese Gruppe spätestens wieder abgebaut, als im unmittelbar dahinterliegenden Bassin unterhalb der Kaskade der Neptunbrunnen errichtet wurde, also im September 1877. Im Oktober 1877 wurde die Gruppe dann in die Mitte des Ostparterres überführt, als Gegenstück zur Fama-Fontäne im Westparterre⁷.

Die Kaskade am Nordhang wird in den mir bekannten Briefen zum erstenmal am 11. Oktober 1874 erwähnt, als Ludwig verlangt, mit deren Bau noch im gleichen Jahr zu beginnen⁸. Doch offensichtlich

1 Korr. Düfflipp vom 2. Juli 1875, 29. August 1875 und 3. Dezember 1875, zitiert nach Bachmayer 1977, 7.1.4.1 (S. 267 f.).

2 Korr. Düfflipp vom 17. Dezember 1875, zitiert nach Bachmayer 1977, 7.1.3.2 (S. 267).

3 Kat. Ausst. München 1968, Nr. 426 und Kat. Ausst. München 1983, Nr. 141.

4 Notiz Dollmanns vom 20. Januar 1876 (GHA KLII 333): "Bildhauer Hautmann erklärt, daß er die 8.5' hohe Venus Statue mit 2 Amoretten bis Ende Mai 1877 abzuliefern sich verpflichtet und setzt als Preis die Summe von 16 500 f. fest, worin die Beschaffung des Marmors mit 4 500 f. inbegriffen ist."

5 Das Piedestal wurde am 15. Juni 1877 verrechnet.

6 Siehe die nächste Anmerkung. Die Gruppe wurde am 21. Oktober 1875 bezahlt.

7 Am 6. Oktober 1877 wurde die Gruppe umgestellt. Es ist natürlich möglich, daß die Gruppe nie gegenüber dem Schlafzimmer aufgestellt wurde und sich schon im Ostparterre befand. Diese Gruppe ist allerdings rein vorderansichtig und wirkt daher in der Mitte eines Parterres recht fehl am Platz.

8 Den betreffenden Brief Ludwigs an Düfflipp möchte ich ausführlicher zitieren, da er schon mehrfach erwähnt wurde:

"Treffen Sie sogleich nach Empfang dieses Briefes, die nöthigen Vorkehrungen, damit ganz bestimmt noch in diesem Jahr die Terrassen-Arbeiten am Hügel des Linderhofes vollendet werden und lassen Sie die Grotte ungesäumt beginnen, sprechen Sie unverzüglich mit Effner darüber und schreiben Sie Almesberger, daß er alles Thut, -> S.65

verzögerte sich dies wegen der Anlagen am Linderbichl. Noch am 8. Oktober 1875 verlangte der König, den Berghang zum Schlafzimmer im nächsten Frühjahr abzugraben, "um dem Schlafzimmer mehr Licht und Luft zu verschaffen"¹, doch erst im Juli 1876 wurde mit dem Abgraben der "Cascadellen" begonnen, und am 15. Juli 1876 beklagte er sich:

"Mit großem Mißfallen habe Ich vernommen daß, Terrasse und Caskaden am Linderhof wieder zur rechten Zeit, nicht fertig werden, nämlich: das Eine Ende Juli, das Andere Ende August"².

Einen Monat später wiederholte sich die Klage³, doch offensichtlich bezog sich der Tadel hauptsächlich auf die Vasen beiderseits der Kaskade, denn diese selbst war spätestens im September fertiggestellt, als die Stukkaturarbeiten abgerechnet wurden. Dies zeigt auch der nächste Brief vom 22. August 1876, den ich zitieren möchte, weil nun auch die 4 Statuen der Erdteile genannt werden:

"Es ist ganz unerhört, daß Effner behauptet erst im Sommer des nächsten Jahres würden die Vasen vollendet welche rechts und links an der Cascade aufgestellt werden, dieß ist viel zu spät, bieten Sie Alles auf damit dieselben noch in dießem Jahre vollendet werden. Die Cascaden machen einen sehr kahlen und häßlichen Eindruck, es ist dringend nothwendig, daß dieselben mehr ausgeschmückt werden. Wie Sie wissen sind im Garten auf der Seite des Arbeitszimmers, Statuen, welche die vier Jahres-Zeiten vorstellen, auf der Seite des Eßzimmers sind die vier Elemente, auf der Seite des Spiegel-Zimmers, die vier Tageszeiten. Auf der Seite des Schlafzimmers nun, sollen die vier Welttheile aufgestellt werden, nach denen des Gartens von Versailles, zwei auf die obersten Absätze der Cascade, und zwei auf die untersten, dazwischen die Vasen."⁴

Die Vasen wurden, wie Effner richtig vorhergesagt hatte, erst Mitte des nächsten Jahres fertiggestellt: Der Bildhauer Karl Fischer erhielt am 14. Juni 1877 eine "Restzahlung für 6 Gartenvasen in Kalkstein u. 2 Modelle hiezu"⁵. Da die Figuren der vier Weltteile erst nach den Vasen fertig wurden, - Hautmann erhielt am 7. September 1877 die letzte Zahlung, gleichzeitig wie Wagnmüller diejenige für seine "Pferdegruppe" -, wurden die Vasen wie geplant am Rande der Kaskade aufgestellt. Die Statuen der Weltteile aber wurden, wohl aus ästhetischen Gründen, anders verteilt: Hätte man zwei

was in seinen Kräften steht.-

Lassen Sie mit rastlosen Eifer an den Fontänen und Statuen arbeiten /:für den Linderhof:/ ganz genau will Ich wissen wann dieselben fertig werden.- ...

Ferner soll in diesem Jahr der Bau für die Cascaden angefangen werden, treffen Sie gleichfalls die nöthigen Anordnungen hiezu.-

Es ist Mein Wille, endlich zu erfahren, wie lang es dauern wird, bis die bewußte Büste der Königin Marie-Antoinette, sowie jene Allegorie auf die Vermählung Ludwig XVI nachgebildet sein werden, erkundigen Sie sich genau darnach und melden Sie Mir dieses.-

Ferner will Ich genau wissen bis wann die Gruppe "Venus u. Adonis" welche für die Schlafzimmer-Seite bestimmt ist, vollendet sein wird, sowie die beiden Marmor-Vasen mit der französischen Königs-Krone.-" (Korr. Düfflipp).

1 Zitiert nach Petzet - Bunz 1995, S. 138.

2 Ludwig an Düfflipp (Korr. Düfflipp).

3 17. August 1876: Lakai Walter an Düfflipp (Korr. Düfflipp): "Unerhört finden Seine Majest. daß zu weite zurück sein, der Terrassen u. Caskaden, der Stufen zur Flora, die Steine dazu sollten längst schon alle hier sein, Herr Hofrath möchten persönlich die Sachen in die Hand nehmen u. betreiben, da man auf Hrn. Director Effner kein Vertrauen haben kann u. von Steinen nicht das Geringste versteht, auch Hr. Direktor Dollmann ist zu unverlässlich, was er durch die Plafondbilder bewiesen habe u. möchten Euer Hochwohlgeboren ohne Unterlaß die beiden Herrn zum Eifer anspornen u. sorgen das endlich die Termine eingehalten werden.-"

4 22.8.76 Ludwig an Düfflipp (Korr. Düfflipp).

5 Die erste Abschlagszahlung erfolgte am 4. Juli 1876. In den drei Zahlungen an Fischer ist nur von sechs Vasen die Rede. Am Rande der Kaskade standen aber insgesamt 12 Vasen. Dies sieht man auf einem Aquarell Brelings von 1882 (Petzet - Bunz 1995, S. 148). Entweder handelt es sich bei den Einträgen nicht immer um dieselben sechs Vasen oder die restlichen sechs Vasen sind diejenigen, die bereits am 20. August 1875 abgerechnet wurden.

der großen Figuren dort aufgestellt, wo heute die beiden Kindergruppen Wagmüllers plaziert sind, nämlich an den Endpunkten der Kaskadenmauern, unmittelbar oberhalb der Neptungruppe, so hätte dies nicht nur die Wirkung der viel kleineren Vasen dahinter beeinträchtigt, sondern auch die der Neptungruppe. Die mehr als lebensgroße Figur des Neptun hätte gegenüber den zwar kleineren, aber über ihm plazierten, hochaufragenden Erdteilfiguren ihre majestätische Dominanz eingebüßt. Zudem wäre der Standort für die beiden anderen Statuen, am oberen Anfang der Kaskade, nicht weniger unglücklich gewesen: Vom Schloß aus hätte man sie in der großen Entfernung kaum wahrgenommen, und dem nahen Betrachter oberhalb der Kaskade hätten sie den Rücken zugekehrt.

Doch die Figur Neptuns war noch gar nicht bestellt, als die Statuen der Weltteile im Oktober 1877 errichtet wurden: Wagmüller hatte auf einen Vorschlag Effners hin nur eine Pferdegruppe modelliert¹, der Pferdelenker stand jedoch, wie wir gleich sehen werden, noch nicht fest. Auch die Laubengänge, die für zwei der Erdteil-Figuren den Hintergrund bilden, waren noch nicht fertiggestellt.

Am 3. Oktober 1876 schrieb Effner an Ludwig:

"Bezüglich der Herstellung eines langen Laubenganges bemerke ich allerunterthänigst, daß der günstigste Platz hiefür der tausend Fuß lange halbkreisförmige Weg sein würde, welcher die regelmäßige Anlage abschließt und sich nördlich vom Schlosse den Hügel gegen die Cascadellen hinanzieht. Die beiden geraden Wege welche seitlich die Cascadellen begleiten könnten ebenfalls mit Laubgängen bedeckt werden.

Dieses Netz von Laubgängen dürfte endlich seinen Abschluß in einer großen pavillonartigen Laube über dem Bassin der Cascadellen auf der Höhe finden."²

Dieser Brief ist deshalb interessant, weil sich der König offensichtlich Laubengänge gewünscht und den Gartendirektor gebeten hatte, ihm Vorschläge zu unterbreiten, wo diese Gänge angelegt werden könnten³. Dies dürfte auch der Grund dafür sein, warum beide, die Kaskade begleitenden Laubengänge Sackgassen bilden: Diese Gänge sollten angelegt werden, gleichgültig, ob sich eine sinnvolle Verwendung dafür anbot oder nicht. So wie sie angeordnet wurden, sind sie jedoch vom ästhetischen Standpunkt aus zu begrüßen: Sie akzentuieren die Bedeutung der Kaskade; sie bilden gewissermaßen eine Schlucht, durch die diese sich ergießt. Zudem waren mit den unteren Öffnungen Rahmen für zwei der Weltteil-Figuren gefunden, die ansonsten wohl recht verloren im nördlichen Garten gestanden wären. Die Laubengänge und die Laube wurden zwischen Februar 1877 und April 1878 von der renommierten Möbelfirma Pössenbacher errichtet. Effner hatte vorher in einem Brief an Hornig vom 24. Januar 1877 erwähnt, er habe dem Schloßgärtner Almesberger

"den Auftrag ertheilt ein Lattenprofil der Dimensionen des Pavillons an Ort und Stelle aufzurichten zu lassen, womit im Falle Seine Majestät der König möge und des Winters noch nach Linderhof kommen sollten, Allerhöchst dieselben geruhen dürften den Umriß zu besichtigen."⁴

1 Bachmayer 1977, S. 119: Effner hatte "Wasserrosse" vorgeschlagen.

2 GHA KLII 334.

3 Schon vorher, ab dem 6. Oktober - offenbar als Reaktion auf den zitierten Brief - waren eine Laube und ein Laubengang östlich des Ostparterres errichtet worden.

4 GHA KLII 334.

Wie ich schon angedeutet habe, wurde am unteren Ende der Kaskade zunächst nur eine Pferdegruppe aus Zinkguß aufgestellt: Am 10. September 1877, also praktisch zur gleichen Zeit, als Wagnmüllers Pferdegruppen-Modell bezahlt wurde, erhielt Ferdinand von Miller die Vergütung für "Ausführung & Aufstellung der Colossal-Pferdegruppe nach Wagnmüller in Zinkguß"; beide hatten wohl eng zusammengearbeitet. In der Nebenrechnung wird zusätzlich angeführt, daß v. Miller nicht nur "3 Colossal Pferde", sondern gleichzeitig auch "2 Tritonen" goß, so daß man, gerade wegen des Tritons mit dem Muschelhorn, annehmen sollte, daß auch an einen Gott gedacht war, den die Pferde ziehen und dessen Ankunft durch den Ton des Horns verkündet werden sollte. Natürlich kann auch nicht gänzlich ausgeschlossen werden, daß ursprünglich nur die Pferdegruppe vorgesehen war.

Der König hatte schon zum Schmuck des großen Bassins im Wasserparterre zwei verschiedene plastische Gruppen in Erwägung gezogen, nämlich eine Flora- und eine Apollgruppe. Auch zur Ergänzung der Pferdegruppe im kleineren Bassin vor dem Schlafzimmer bestimmte er zunächst zwei Alternativen: einen "Apollo im Sonnenwagen" und einen "Neptun auf einer Muschel". Wieder wurde die andere Figur dem Apoll vorgezogen, und beide Male waren vermutlich, wie ich noch erläutern werde, ästhetische Gründe ausschlaggebend. Wagnmüller wurde zunächst mit der Anfertigung von Wachs-Modellen für beide Varianten beauftragt, und etwa einen Monat nach der Aufstellung der Pferdegruppe schrieb Effner am 13. Oktober 1877 an Ludwig:

"Bildhauer Wagnmüller wird am 17. Oktober die Wachsmodele eines Neptun auf einer Muschel stehend und andererseits eines Apollo im Sonnenwagen nach Linderhof bringen."¹

Der König entschied sich, wie wir wissen, für Neptun, und Wagnmüller erhielt am 29. Oktober 1877 für "1 Wachsmodele der großen Pferdegruppe am Ausflusse der Cascadellen des Linderhofes" 2.400 Mark. Dieses Wachsmodele diente schließlich als Vorlage für das Gußmodele, das in den Kassenbüchern als "Modele zur Neptun-Gruppe" bezeichnet wird, und für das Wagnmüller im Jahr darauf, am 21. Juni 1878, die letzte Rate ausgezahlt bekam.

Für die beiden verwaisten Eckpunkte oberhalb der Neptungruppe wurden, wahrscheinlich gleichzeitig mit der Figur des Neptun, die beiden Kindergruppen bestellt, für die schon am 26. Juli 1878 die erste Rate bezahlt wurde.

Ein Apoll am Ende der Kaskade wäre recht ungewöhnlich gewesen: Apoll taucht am Morgen aus dem weiten Meer auf oder auch hinter Berggipfeln, nicht aber aus der Mitte eines Berges. Der Meeres- und Wassergott war dazu viel besser geeignet: Der Hintergrund konnte mit einer Grotte oder Höhle wie ein Ausgang aus dem Erdinneren gestaltet werden, aus dem der Gott gleich einer mächtigen Quelle hervortritt. Dem König waren solche Überlegungen sicher nicht fremd; wollte er vielleicht mit dem Apoll auch seine Entscheidung zur Floragruppe im großen Bassin noch einmal überprüfen? Für dort gelten natürlich dieselben Argumente, doch die Gruppe wäre dort im Zentrum

1 GHA KLII 334.

eines Parterres gestanden, wofür sie sich etwas besser geeignet hätte. Allerdings wäre dies mit einem gewichtigen Nachteil erkaufte worden: Eine Pferde-Gruppe ist im Prinzip vorderansichtig; sie hat keine gleichwertigen anderen Ansichtseiten, und vor allem die Rückseite kann einen Betrachter nicht restlos befriedigen¹. Eine Floragruppe dagegen ist gerade wegen der Putten, die rings um die zentrale Figur beliebig angeordnet werden können, aber auch wegen der Florafigur, die nicht frontal ausgerichtet werden muß, allansichtig, und sie hat einen weiteren großen Vorteil gegenüber der Apollogruppe: Ihre Mitte bietet sich für eine senkrechte Fontäne an, worauf der König offensichtlich Wert legte; er wünschte sich einen wenigstens 70 Fuß hohen Wasserstrahl².

Das Ensemble vor dem Schlafzimmer war nun nahezu komplett. Wagnmüller mußte nur noch die beiden Kindergruppen modellieren, die ebenfalls, gleich der Neptungruppe, von Ferdinand von Miller gegossen wurden. Am 13. September 1878 meldete Hornig:

"Die beiden Kindergruppen sind seit 24^{ten} August am Ende der Cascade aufgestellt. Sie tragen zur Verschönerung dieses Abschlusses entschieden viel bei, die Gruppen sind tadellos modelirt."³

Der Vollständigkeit halber möchte ich noch erwähnen, daß der König zeitweise die kleine barocke St. Annakapelle, die wegen ihres schlichten Äußeren und ihres Zwiebeltürmchens nicht so recht zu seinem Garten paßte, abbrechen und statt dessen "eine einfache Rococokapelle an den Platz oberhalb der Cascade vis à vis des Schlafzimmers" errichten wollte. Doch das Projekt, das zum erstenmal in einem Brief vom 12. Dezember 1874 erwähnt und in der Folgezeit immer wieder aufgegriffen wurde⁴, scheiterte, gleich dem Theaterbau, aus Kostengründen⁵.

Die Vergrößerung des Schlafzimmers ab Ende 1884 hatte auch für den Garten Folgen. Da das

1 Dies fällt auch in Versailles auf, wo ein gegen die Fahrtrichtung Apolls angeordneter muschelblasender Triton vor dem Hintergrund des kompakten Blocks des Apollowagens nahezu verschwindet. Auch die beiden symmetrisch angeordneten Delphine, die schräg nach hinten schwimmen, bilden in keiner Weise ein Gegengewicht zu den vorderen Ansichtseiten. Daran können auch die Wasserstrahlen nichts ändern, die einen Kranz um die Gruppe bilden. Allerdings hat in Versailles, und nur dort, auch die Rückseite der Apollgruppe eine wichtige Funktion: Da die Bewegungsrichtung so zielgenau aufs ferne Schloß gerichtet ist, lenkt sie den Blick des Betrachters am Beckenrand, der wegen der Größe des Beckens weit genug von der Gruppe entfernt steht, über diese und das tapis vert der Königsallee hinweg, auf die unverdeckte Haupt-Gartenfassade des Schlosses. Das Schloß erweckt von hier aus gesehen wegen der breiten Treppenanlagen, die hinauf zum nicht sichtbaren Wasserparterre führen, nahezu den Eindruck, als schwebte es über dem Horizont. Dieser eigenartige ästhetische Reiz entfiel in Linderhof wegen der Nähe von Bassin und Schloß und vor dem Hintergrund der Berghänge.

2 Petzet - Bunz 1995, S. 150. Tatsächlich erreicht der Wasserstrahl eine Höhe von 20 Metern.

In einem Zeitungsartikel unbekannter Herkunft und Datierung wird berichtet, in der Mitte des Bassins vor dem Schlosse befinde sich "eine vergoldete Gruppe, Neptun mit den Najaden auf einer Felseninsel darstellend" (GHA AKO 1881). Es handelt sich dabei ganz offensichtlich um eine Fehlinformation.

3 GHA KLI 261. Dieser Brief gibt uns auch eine gewisse Vorstellung über die zeitliche Differenz zwischen der Bezahlung des Bildhauers oder Gießers und der Fertigstellung der Plastik: Die Kindergruppen wurden am 24. August aufgestellt. Ferdinand v. Miller wurde für deren Guß am 12. September bezahlt; Wagnmüller erhielt die Restzahlung allerdings erst am 21. September. Da es auch in anderen Fällen vorkam, daß er erst nach dem Gießer bezahlt wurde, nehme ich an, daß er seine Rechnungen verspätet einreichte. Die Differenz von nicht ganz einem Monat zwischen Fertigstellung eines Werks und dessen Bezahlung ist so gering, daß man den Termin der Restzahlung als den der Fertigstellung betrachten kann. Später, in den 80er Jahren, als große Geldknappheit in der Kabinettskasse herrschte, war dies nicht mehr der Fall, so daß Hautmann sogar Verzugszinsen berechnete (Tab. "Hauptrechnung LH-HC", Nr. 470).

4 Bachmayer 1977, S. 125 und Petzet - Bunz 1995, S. 140 mit Abb.

5 Die Kapelle wurde im Inneren gotisiert.

Schlafzimmer um eine Achse nach Norden verlängert wurde, mußte auch die Kaskade abgegraben und die Neptungruppe um 10 Fuß zurückgesetzt werden¹.

Ende Oktober 1885 waren die Versetzungsarbeiten schon weit gediehen, doch wegen des Wintereintruchs mußten einige abschließende Arbeiten auf das nächste Frühjahr verschoben werden².

5.7 *Ikologische Zusammenhänge in Versailles*

5.7.1 Zur Entstehungsgeschichte von Schloß und Park Versailles

Im Jahre 1631 ließ Ludwig XIII. sein acht Jahre vorher in Versailles errichtetes Jagdhaus zu einem mittelgroßen Schloß ausbauen, das den Kern des heutigen Schlosses bildet³. Es war eine Dreiflügel-Anlage: Die Gartenfassade des Mittelbaus lag im Westen. Die zurückspringenden Flügel umschlossen im Osten einen Hof, der noch heute existiert: Es ist der Marmorhof, der innerste Hof der Stadtseite (Taf. 36, oben). Damals entstanden auch die ersten Gartenanlagen im Westen des Schlosses.

1668 wurde unter Ludwig XIV. begonnen, das alte Schloß an den vom Hof abgewandten Seiten im Süden, Westen und Norden zu ummanteln. Der Rohbau war drei Jahre später fertiggestellt; es entstand die zentrale Dreiflügelanlage des heutigen Schlosses, die allerdings im Westen, dort wo einige Jahre später im Hauptgeschoß der Spiegelsaal entstehen sollte, eine seitlich vom alten und neuen Baukörper umschlossene große Terrasse über dem neuen Sockelgeschoß besaß. Während vor die alten Fassaden, oberhalb der Terrasse, lediglich neue gesetzt wurden, entstanden im Süden und im Norden klammerartige Baukörper, die zusammen mit dem alten Schloß je einen kleinen Innenhof bildeten. Baumeister waren Louis LeVau und ab 1670, nach dessen Tod, D'Orbay; Jean-Baptiste Colbert, der mächtige Finanz- und Wirtschaftsminister, war Oberintendant der Bauten.

Zwischen 1670 und 1680 entstanden die meisten Fassadenfiguren der Ummantelung, die im Zusammenhang mit denen des Schlosses Herrenchiemsee von Interesse sind.

Ab 1678 begann unter dem neuen Baumeister Jules Hardouin-Mansart eine weitere Bauphase, in der zunächst die Terrasse im Westen überbaut wurde, und dann die großen Flügel, erst im Süden und dann im Norden entstanden, die im rechten Winkel von den Seitenflügelenden der zentralen Dreiflügel-Anlage nach außen führen.

Schon bevor das alte Schloß ummantelt worden war, wurden dessen Gärten erheblich erweitert: Im Süden wurde ab 1663 die Orangerie angelegt und zwischen dieser und dem Schloß zwei Parterres,

1 Am 17. Juni 1885 schrieb der Bauunternehmer Haindl an den Nachfolger Dollmanns, Julius Hofmann: "Mit heutigem übersende ich Ihnen die nöthigen Pläne zur Cascaden-Änderung resp. zur Angabe der neuen Flügelmauern. Bei Ihrem letzten Hiersein haben Sie bestimmt, daß Herr Baurath selbst die Curven bestimmen wollen. Durch diese Abänderung verändern sich auch die Deckplatten, der an die Nische sich anschließenden Böschungsmauern.

Mit dem Abreißen wurde heute begonnen. Die Nische allein ohne Lisenen + Hintermauerung suche ich auf Walzen die 10 Fuß zurückzuschieben, um die langwierige zerbrechliche Ablösung der Tropfsteine zu verhindern" (GHA AKO 1879).

2 25.10.85, H. Haindl an Julius Hofmann (GHA AKO 1879).

3 Ich richte mich weitgehend nach Pérouse - Polidori 1996, S. 8 ff, S. 88 ff. und S. 418.

mit je einem Rundbassin¹. Eines dieser Bassins wurde 1667 mit Laramberts bleierner Brunnenfigur, Amor mit Tauben, geschmückt, deren Abbildung als Vorlage für Wagners Plastik in Linderhof dienen sollte. Zwischen 1678 und 1686 mußte wegen des Baus des großen Südflügels die Orangerie weiter nach Süden verlegt und infolgedessen 1683 das Südparterre vergrößert und umgestaltet werden. Damals dürften auch die Brunnenfiguren verschwunden sein, die die beiden Bassins schmückten. Schon an dieser Stelle sei erwähnt, daß das Neptunbecken am nördlichen Ende der Nord-Süd-Achse, die mitten durch das Südparterre verläuft, erst ab 1678 entstand und die Neptungruppe zwischen 1735 und 1740, also unter Ludwig XV.

1667 wurde die schon vorhandene Allee auf der Ost-West-Achse des Gartens zur Königsallee erweitert, und ein Jahr später sind erste Zahlungen für die Apollgruppe im Becken am westlichen Ende dieser Allee belegt².

Ab 1671 wurde mit Planung und Bau des ersten Parterre d'Eau unmittelbar vor der Westfassade der zentralen Dreiflügelanlage begonnen, und 1674, als die Bassins weitgehend vollendet waren, erging die sogenannte "Grande Commande", die große Bestellung des umfangreichen Figurenprogramms für dieses Parterre, das uns noch ausführlich beschäftigen soll³, denn viele dieser Figuren dienten als Vorlage für das Linderhofer Vierergruppen-Programm⁴.

Schon vorher, 1672, wurden die Figuren-Gruppen der Vier-Jahreszeiten-Brunnen an den Kreuzungspunkten der Nebenachsen entworfen und in den Folgejahren fertiggestellt⁵. Einer dieser Brunnen, der Florabrunnen, wird als Vorlage für Wagners Brunnen genannt⁶.

Die Entwürfe für die meisten Brunnen, die in den sechziger und siebziger Jahren entstanden, stammen von LeBrun.

5.7.2 Der Sonnenkönig Ludwig XIV.

Das künstlerische Programm des Gartens und der Schloßfassade diene einem einzigen Zweck: der Verherrlichung Ludwigs XIV., des Sonnenkönigs, des neuen Apolls, der zwischen 1651 und 1659 mehrfach in Ballettaufführungen in der Rolle der Sonne aufgetreten war⁷, und der sich in Bildern als Apoll, aber auch als Jupiter, Herkules oder Neptun darstellen ließ⁸. In seinen Memoiren schrieb er über eine große Festveranstaltung, die im Jahre 1662 in den Tuileries stattfand:

"Bei diesem Karussell wählte ich zum ersten Mal die Devise, an der ich seither festgehalten habe, und die Sie so häufig antreffen können⁹. Ich war der Ansicht, sie dürfe sich nicht bei etwas Besonderem oder bei Dingen von geringerer Bedeutung aufhalten, sondern sie müsse gewissermaßen

1 Weber 1985, S. 288 f.

2 Weber 1985, S. 274.

3 Weber 1985, S. 114 ff. und S. 271 f.

4 Es sind die vier Jahreszeiten etc. gemeint.

5 Weber 1985, S. 275 f.

6 Z.B.: Petzet - Bunz 1995, S. 149.

7 Burke 2001, S. 61 und S. 63, Abb. 15.

8 Burke 2001, S. 41; Abb. 8 und 9. --- Ludwig XIV. (1638 - 1715) regierte von 1643 bis 1715.

9 Gemeint ist die Devise "Nec pluribus impar".

die Pflichten eines Fürsten wiedergeben und mich selbst ständig mahnen, sie zu erfüllen. Als Bild wählte ich die Sonne, die nach den Regeln der Wappenkunst das vornehmste Emblem vorstellt. Sie ist ohne Zweifel das lebendigste und schönste Sinnbild eines großen Fürsten, sowohl deshalb, weil sie einzig in ihrer Art ist, als auch durch den Glanz, der sie umgibt, durch das Licht, das sie den anderen Gestirnen spendet, die gleichsam ihren Hofstaat bilden, durch die gerechte Verteilung des Lichtes über die verschiedenen Himmelsgegenden der Welt, durch die Wohltaten, die sie überall spendet, durch das Leben, die Freude und die Tätigkeit, die sie überall weckt, durch ihre unaufhörliche Bewegung, bei der sie trotzdem stets in ständiger Ruhe zu schweben scheint, durch ihren ständigen und unveränderlichen Lauf, von dem sie niemals abweicht"¹.

5.7.3 Das Programm der Grande Commande

Diese Sätze Ludwigs XIV. gleichen einer Programmvorgabe für die plastische Ausschmückung des ab 1671 vor der Westfassade des Schlosses angelegten Wasserparterres. Einige der Figuren sind auch heute noch unmittelbar jedermann verständlich, ihr tieferer Sinn aber bleibt dem heutigen Betrachter zumeist verborgen. Idee und Entwurf des Gesamtprojektes einschließlich der plastischen Ausschmückung stammen von LeBrun, der wichtige Anregungen hinsichtlich der Attribute der Figuren von Cesare Ripa² erhielt, dessen 1593 in Rom erschienene "Iconologia" im Jahr 1603 zum erstenmal illustriert und 1643 ins Französische übersetzt worden war³. Die französische Ausgabe hatte der Herausgeber Jean Baudouin mit schlichten Rundmedaillons illustriert (Taf. 22). Zahlreiche Entwürfe LeBruns für das Parterre d'Eau sind heute noch vorhanden.

Die Bassins des Parterres waren innerhalb eines Quadrats angeordnet⁴, dessen Seiten parallel und orthogonal zur Schloßfassade zu denken sind. In der Mitte war ein großes Rundbecken vorgesehen. Um dieses zentrale Becken waren vier im Kern fünfeckige Satellitenbecken angeordnet, derart, daß die Basis jedes Fünfecks sich tangential an das Rundbecken anschmiegte, und die gekappte Spitze jedes Fünfecks auf eine der Ecken des Umschreibungs-Quadrats zielte, wo sich jeweils ein weiteres, kleines Brunnenbecken befand. Die beiden vom Schloß entfernter stehenden Fünfeck-Becken waren mit dem zentralen Rundbecken durch kurze Kanäle verbunden, und in den beiden Zwickeln zwischen ihnen und den beiden nächst dem Schlosse stehenden Becken gab es zwei weitere, kleinere Bassins. Die Figuren der Grande Commande sollten um alle diese Becken in einer Weise gruppiert werden, die nach heutigem Kenntnisstand nicht genau zu rekonstruieren ist, was aber für unsere Analyse unerheblich ist. Bei den Figuren handelte es sich um die Vierergruppen der Elemente, der Erdteile, der Jahreszeiten und der Tageszeiten sowie um die vier Temperamente und die vier Arten der Dich-

1 Ludwig XIV. 1931, S. 137. Die Memoiren, die nur die Jahre 1661, 1662 und 1666-1668 umfassen, sollten zur Unterweisung des Dauphins dienen, der 1668, als Ludwig XIV. mit der Niederschrift begann, sieben Jahre alt war (Steinfeld, in der Einführung zu seiner Übersetzung der Memoiren, S. 7).

2 Cesare Ripa wurde um 1560 in Perugia geboren; er starb 1625.

3 Francastel 1970, S. 110 ff. Ripa beschreibt an Hand möglichst weniger Attribute Personifikationen ("immagini") bestimmter Begriffe ("concetti"), die mit der Welt des Menschen in Verbindung stehen. Das nach den Begriffen geordnete Werk besteht aus zwei Teilen: Während im ersten Teil, vor allem moralische Begriffe angeführt sind, die bisweilen recht willkürlich, gruppenweise zusammengefaßt sind, werden im zweiten Teile solche concetti beschrieben, die einer natürlichen Gruppe angehören, wie die vier Elemente oder die vier Jahreszeiten.

4 Weber 1985, S. 114 ff.; Abb. 155, 156.

tung¹. Hinzu kamen vier Raptusgruppen in den kleinen Eckbassins, die gleichfalls die Elemente symbolisieren sollten: u.a. Pluto und Proserpina als Feuer und Neptun und Coronis als Wasser². Schließlich sollten in den großen Satellitenbecken weitere Figurengruppen aufgestellt werden, die ebenfalls auf die Elemente anspielten. In der Mitte des zentralen Rundbeckens aber stand der Parnaß als ein achsial durchbrochener, im Grundriß nahezu quadratischer Felsbrunnen, von dem zwei gegenüberliegende Ansichtseiten durch Stiche überliefert sind³: Die eine Seite zeigt Apoll, umgeben von den neun Musen, und die andere Pegasus und die Künste, ergänzt um weitere Figuren, wie Flußgötter, Nymphen und wasserspeiende, von Putten gewürgte Tiere. Aus dem Gipfel des Parnaß, über den Häuptionen von Apoll und Pegasus, sollte eine Fontäne zum Himmel steigen⁴. Der Parnaß war nach Nivelon, dem Schüler und Biographen LeBrun, "ein Bild sämtlicher Wirkungen und Kräfte der Sonne, die über die neun Kreise herrscht, dargestellt durch die neun Musen"⁵. Durch die Wasserstrahlen sollte der Einfluß der Sonne auf das Universum symbolisiert werden⁶, und das gesamte Parterre d'Eau sollte ein Modell des Universums sein⁷. Weber faßt die philosophischen Hintergründe folgendermaßen zusammen:

"Die Ekliptik der Sonne bedingt alles Werden und Vergehen auf der Welt. Als Sonne-Phöbus verteilt das reinste und höchste Element seine Wohltaten über die vier Kontinente; der Sonnenlauf verursacht die Jahres- und Tageszeiten, deren kosmobiologischen Einflüssen die Charaktere der Menschen, die Temperamente entspringen; wie die Sonne allem Leben gibt, ist sie auch Schöpferin aller Künste"⁸.

Das Feuer war im stoischen System das wichtigste Element, das sich über die Zwischenstufe der Luft in Wasser verwandelte, aus dem dann der ganze Kosmos einschließlich der Erde entstand⁹. Auch Heraklit hatte dem Feuer schon eine Sonderrolle zugeschrieben. Diese Theorien waren zur Zeit Ludwigs XIV. bekannt¹⁰, auch wenn sie durch wissenschaftliche Erkenntnisse längst widerlegt waren.

Mit dem Programm, das durchaus auch reale Hintergründe hatte, wurde die Herrschaft des Sonnenkönigs Ludwigs XIV. verherrlicht: Frankreich war unter ihm zur mächtigsten Nation Europas emporgestiegen. Es gab französische Handelsniederlassungen im Senegal, die westindischen Inseln Guadeloupe und Martinique waren im Besitz Frankreichs, und die Verwaltung Kanadas wurde 1674

1 Phlegmatisches, sanguinisches, cholerasches und melancholisches Temperament; epische, satyrische, pastorale und lyrische Dichtung.

2 Die beiden anderen Gruppen: Boreas und Oreithyia als Luft und Saturn und Cybele als Erde.

3 Weber 1985, Abb. 113 und 114: Stiche von L. de Châtillon, Estampes Da 39a, f.1 und f.2: Fontaine des Muses bzw. Fontaine des Arts.

4 Weber 1981, S. 156 f.

5 "Une figure en corps des effets et des vertus du Soleil, lequel préside et domine sur les neuf cercles figurés par les neuf Muses". Zitiert nach: Weber 1981, S. 171.

6 Weber 1981, S. 171 f.

7 "Une représentation de toute la masse ou construction universelle". Zitiert nach: Weber 1981, S. 172.

8 Weber 1981, S. 172.

9 RE, Suppl. IX, s.v. Weltschöpfung, § 65 (J. Duchesne-Guillemin).

10 Zedler 1962, s.v. Elemente (Sp. 768): "Heraclitus nahm das Feuer, vor das Element, aus welchem alles bestünde, aus."

der Krone unterstellt, nachdem dort französische Handelsgesellschaften schon seit langer Zeit die Herrschaft ausgeübt hatten. Es schien nur noch eine Frage der Zeit zu sein, bis Holland mit seinem mächtigen Handelsreich besiegt sein und dieses Kolonialreich in die Hand Ludwigs XIV. gelangen würde. Gesandtschaften aus aller Welt wurden empfangen, selbst mit dem osmanischen Reich, dem Feind des Heiligen Römischen Reiches, pflegte man freundschaftliche Beziehungen¹. Spätestens seit Berninis Besuch und der Ablehnung seiner Entwürfe war Frankreich auch die führende Kulturnation. In seiner Orangerie, in der zu allen Zeiten exotische Pflanzen blühten, zeigte der König seine Unabhängigkeit von den Jahreszeiten; mit dem Schloßpark, den zahlreichen Brunnen und den prächtigsten Feuerwerken anlässlich der zahlreichen Feste demonstrierte er die Beherrschung der Elemente.

Das Projekt des ersten Parterre D'Eau scheiterte aus mehreren Gründen: Seit 1680 verlor die Apollosymbolik durch den Einfluß Galileis (1564-1642) und vor allem Newtons (1643-1727) zunehmend an Bedeutung², doch auch ästhetische Gesichtspunkte spielten eine Rolle: Das Parterre konnte in seiner Gesamtheit nur von der Schloßterrasse aus vollständig überblickt und erfaßt werden. Mit der Überbauung durch den Spiegelsaal entfiel diese Möglichkeit. Hinzu kam der Tod Colberts am 6. September 1683; sein Nachfolger, der Kriegsminister Louvois, hatte andere Ideen, er stellte LeBrun kalt. Das Ende des Parterres kam sehr schnell: Noch am 18. September 1683 drohte Louvois dem Bildhauer Dossier mit Gefängnis, der es gewagt hatte, um Geld zu bitten, noch bevor seine Statue des Feuers vollendet und an Ort und Stelle aufgestellt worden war. Doch schon zwei Monate später, am 30. November 1683, wurde der Befehl erteilt, das Parterre d'Eau abzubrechen³. Die schon vorhandenen oder nachträglich gelieferten Statuen der Vierergruppen wurden scheinbar mehr oder weniger willkürlich am Rande des Nordparterres und am Anfang der Rampen, die hinab zum Latonabrunnen führen, verteilt: Die Nacht steht zwischen dem Element Erde und Afrika, der Phlegmatiker zwischen dem epischen Gedicht und Asien⁴; man hat fast den Eindruck als hätte Louvois LeBrun seine Verachtung zeigen und ihn demütigen wollen. Allerdings ist auch eine andere Erklärung denkbar, der ich zuneige: Um die vier fünfeckigen Satellitenbecken sind, wie man dem Plan entnehmen kann, jeweils sechs Statuen verteilt⁵. Möglicherweise war für jedes dieser Becken je eine Figur der sechs Vierergruppen vorgesehen, ansonsten hätte man auf jeden Fall drei Vierergruppen zwischen jeweils zwei Becken aufteilen müssen. Der Bezug auf Cesare Ripa glich einem geistreichen Spiel: Die Hofgesellschaft sollte sich beim Entschlüsseln der Attribute gut unterhalten. Das Spiel wäre viel zu

1 Burke 2001, S. 191 ff.

2 Burke 2001, S. 159.

3 Hedin 1997, S. 193.

4 Weber 1981, S. 174 und Carric 2001, S. 130: Die Raptusgruppen hatten ein anderes Schicksal: die Neptungruppe wurde nicht ausgeführt, Pluto und Proserpina wurden im Bosquet de la Colonnade aufgestellt und die beiden anderen Gruppen im Orangerieparterre, von wo sie letztlich in den Louvre kamen. Die Plutogruppe wurde durch eine Kopie ersetzt; sie steht heute im Magazin.

5 Ich meine die sechs kleinen schwarzen Quadrate am Rande jedes Beckens im Plan GM 8178 (Weber 1985, Abb. 156).

einfach gewesen, wenn die Figuren wie in Linderhof gruppenweise angeordnet gewesen wären, denn nach der Bestimmung nur einer Figur hätte die Entschlüsselung der restlichen drei Figuren einer Gruppe keine allzu großen Schwierigkeiten mehr bereitet.

Unter der Leitung Mansarts wurde ein neues Wasserparterre mit den beiden Bassins entworfen, die noch heute zu sehen sind. Sie gewähren einen hindernisfreien Blick über die gesamte Ost-West-Achse, vom Schloß bis zum Apollobecken.

5.7.4 Hinweise zu anderen relevanten Gartenplastiken in Versailles

Die Apollogruppe im Bassin weit im Westen des Gartens, kurz vor dem großen Kanal, habe ich schon erwähnt: Der auf einem von vier Rossen gezogenen Wagen sitzende Sonnengott Apoll taucht eben, zu Tagesbeginn, aus dem Meer auf. Der Wagen ist umgeben von Tritonen, die auf Muschelhörnern die Ankunft des Gottes verkünden. Diese Gruppe steht in engem Zusammenhang mit drei weiteren Gruppen, die nach langer Wanderschaft kreuz und quer durch den Park ihren endgültigen Platz im Bosquet des Bains d'Apollon, im Nordosten des Alleenanfangs, gefunden haben, wo sie noch heute stehen: Es handelt sich um die vielfigurigen Gruppe, "Apollo im Bade der Thetis" und die beiden Gruppen der "Sonnenpferde", die gepflegt und mit Ambrosia getränkt werden. Die Apollogruppe besteht aus dem sitzenden Gott, der von fünf diensteifrigen Nymphen umgeben ist, die ihn baden und salben, und die Pferdegruppen aus jeweils zwei Pferden und zwei Reitknechten. Apoll, der am Morgen aus dem Meer auftaucht, im großen Bogen über den Himmel zieht, dabei die Jahreszeiten-Brunnen einschließlich des Florabrunnens überquert, ruht sich am Abend, gepflegt von den Nymphen, von seinem Tagewerk aus. Die Gruppen des Apollobades standen zuerst in der sogenannten Thetisgrotte, unmittelbar neben dem ummantelten alten Schloß; sie mußten 1684 dem Nordflügel weichen. Die Anspielung auf Ludwig XIV. ist wieder offensichtlich: Der wohlthätige König, der sich einen langen Tag im Dienste des Volkes aufgerieben hat, sinkt am Abend müde in die Arme seiner Gemahlin und läßt sich vom Personal pflegen. Programm und Entwurf der Plastiken stammen wieder von LeBrun.

5.8 *Die Gartenplastiken in Linderhof und ihre Vorbilder*

5.8.1 Zur Vorgehensweise

Alle Linderhofer Steinskulpturen, mit Ausnahme der Monopteros-Venus, wurden nach Vorlagen aus Versailles geschaffen, und selbst bei der Venus hielt sich Hautmann streng an den "Entwurf" Watteaus. Bei den Zinkgußfiguren kann dies dagegen nicht in dieser Ausschließlichkeit behauptet werden: Weder für den Neptun- noch für den Najadenbrunnen gibt es eindeutig zu benennende Vorbilder in Versailles, und selbst bei der Floragruppe ist, wie wir sehen werden, die Vorbildfunktion der Versailler Gruppe nur typenmäßig.

Im folgenden werden für alle jene Linderhofer Figuren und Gruppen, für die, wie bei den Steinfiguren, eindeutige Vorbilder im Garten von Versailles existieren oder einst existierten, zuerst diese beschrieben und, wenn sinnvoll, auch Cesare Ripa zitiert. Bei den Linderhofer Plastiken werde ich mich dann vor allem auf die Unterschiede zu den Versailler Figuren konzentrieren. Ebenso wird bei den Zinkguß-Plastiken verfahren, für die es in Versailles nur gleichnamige Figuren oder Gruppen gibt, wie es bei der Neptungruppe der Fall ist. Gibt es weder Vorbilder noch gleichnamige Gruppen in Versailles, wie beim Najadenbrunnen, werde ich zunächst die Linderhofer Plastik beschreiben und dann mögliche Vorbilder benennen.

5.8.2 Die Steinfiguren

In Versailles wurden die Figuren der Vierergruppen zwischen 1674 und 1686 nach den Entwürfen LeBruns in Marmor gemeißelt. Jede der Figuren, bis auf eine Ausnahme, stammt von jeweils einem anderen Bildhauer¹. In Linderhof wurden dagegen alle entsprechenden Statuen einschließlich der Sockel von Johann Hautmann innerhalb von etwas mehr als vier Jahren geschaffen. Das Material der Statuen ist Kalkstein, die Sockel sind dagegen aus Sandstein. Es handelt sich bei allen Plastiken um menschliche Standfiguren, denen häufig ein Tier als Attribut zugeordnet ist.

Die hohen Sockel der lebensgroßen Figuren sind in Versailles klassisch schlicht und kantig. In Linderhof dagegen sind sie kelchartig geschwungen und an der Vorderseite mit einem barocken Rahmen verziert. Die Plinthe hat nur in Linderhof abgeschrägte Kanten. Eine unsignierte Zeichnung der auf ihrem Sockel stehenden Figur des Frühlings scheint zu beweisen, daß Stiche oder Fotografien der Versailler Statuen nicht direkt als Vorlagen verwendet wurden. Doch bei dieser Zeichnung geht es eher um den Sockel, den man in leichter Schrägsicht von rechts sieht². Wie in einer Konstruktionszeichnung ist exakt darunter der halbe Grundriß konstruiert, und zwischen Aufriß und Grundriß ist ein Maßstab in bayerisch Fuß eingezeichnet. Adolph Seder, ein für seine Entwürfe bekannter Architekt und Kunsthandwerker, erhielt am 27. Oktober 1874 "für Herstellung einer Werkzeichnung zu einem Postamente für die Gartenfiguren am Linderhof" 25 Gulden. Möglicherweise handelt es sich bei dieser Werkzeichnung um jene Zeichnung mit der Figur des Frühlings. Doch da Hautmann seine ersten beiden Postamente zusammen mit den Figuren des Frühlings und des Sommers fast ein Jahr vorher, am 19. November 1873 abrechnete, kann es sich bei der Zeichnung nur um eine Nachzeichnung oder um einen Änderungsvorschlag für den Sockel handeln³. Auf letzteres scheint hinzuweisen, daß der Rahmen auf der Vorderseite des Postaments Blumen und einen Vogel umschließt, während er auf den Linderhofer Postamenten leer ist. Bei der Gestalt des Frühlings handelt es sich dann aber

1 Dies gilt nur für die Einzelfiguren der Vierergruppen und nicht für die Raptusgruppen. Die Ausnahme: Gaspard Marsy schuf die Figuren des Morgens und des Mittags.

2 Bachmayer 1977, S. 267, 7.1.3.1, spricht vom "Entwurf zu einer Gartenplastik". Die Zeichnung wird im Depot des Ludwig II.-Museums, unter der Inv.- Nr. 1885 b., aufbewahrt.

3 Natürlich kann auch nicht ausgeschlossen werden, daß es sich um eine verspätete Zahlung handelt. Doch bis 1878 wurden die Künstler noch umgehend bezahlt.

auf jeden Fall um eine Nachzeichnung, auch wenn sie sich durch Details von der Plastik unterscheiden mag.

Ob sich der König Entwurfszeichnungen Hautmanns oder eines anderen Künstlers vorlegen ließ, kann mit der Zeichnung nicht beantwortet werden. Ich vermute eher, daß dies nicht der Fall ist, obwohl Ludwig II. im oben zitierten Brief vom 6. August 1873 um Vorlage der "4 Elemente oder 4 Welttheile als Zeichnung" gebeten hatte, bevor er die vier Elemente zur Ausführung bestimmte. In den Kassenbüchern habe ich keine Hinweise auf Entwurfszeichnungen zu den Figuren gefunden. Wahrscheinlich wollte der König nur Zeichnungen oder Stiche der Versailler Figuren sehen, bevor er Kopien bestellte.

Glücklicherweise sind fast alle Gipsmodelle Hautmanns noch vorhanden; es fehlt nur das der "Erde", das sich aber vielleicht auch noch auffinden läßt. Die Modelle werden auf Herrenchiemsee aufbewahrt. Sie sind allerdings zum Teil in schlechtem Zustand, was um so bedauerlicher ist, als es sich um die eigentlichen Originale des Meisters handelt. Die Steinfiguren sind in der Regel getreue Kopien der Modelle aus der Hand von Gehilfen, die allerdings unter der Aufsicht des Meisters standen¹. Im Ludwig II.-Museum zu Herrenchiemsee steht das gut restaurierte Modell des Frühlings; die gleichfalls gut erhaltenen Figuren des Wassers, des Morgens, des Mittags und des Winters werden im unvollendeten nördlichen Treppenhaus des Schlosses aufbewahrt. Im Depot schließlich lagern die restlichen Modelle zusammen mit abgeschlagenen Teilen. Die meisten dieser Figuren ließen sich gut restaurieren; fehlende Teile ließen sich werksgetreu nach den Figuren in Linderhof rekonstruieren. Die wiederhergestellten Gipsmodelle stellten eine große Bereicherung des Museums dar, zumal Hautmann zehn Jahre später für den Schloßgarten erneut vier dieser Figuren schuf, diesmal allerdings in Marmor. Es sind die Figuren des Frühlings, des Wassers, des Mittags und des Abends, die nun ihren Versailler Vorbildern viel näher stehen, was auch für die Postamente gilt, die nun schlicht wie in Versailles gehalten sind². Bei der Beschreibung der Linderhofer Figuren wird in Anmerkungen der Zustand der Gipsmodelle im Depot zu Herrenchiemsee notiert, wobei jedoch nur gewichtige Beschädigungen, wie fehlende Köpfe oder Extremitäten erwähnt werden.

Beginnen wir bei der Betrachtung der Linderhofer Gartenfiguren, wie Ludwig II. bei deren Bestellung, mit den Figuren der vier Jahreszeiten. LeBrun hielt sich mit seinen Entwürfen gerade bei diesen Figuren am wenigsten an die Angaben Cesare Ripas, der alle vier Jahreszeiten durch Frauen personifizierte und diese mit den entsprechenden Attributen, wie Früchten, Blumen oder Pflanzen, versah. Bei LeBrun dagegen sind Winter und Herbst männliche Figuren. Ihre Gegenstücke in Linderhof sind dort die einzigen männlichen Figuren unter den Vierergruppen.

¹ Beim Liebig-Denkmal Wagmüllers werde ich dies noch zeigen.

² Die Marmorfiguren stehen vor den beiden Marmorbrunnen an den westlichen Ecken des Wasserparterres. Es sind keineswegs Figuren, die nach denselben Modellen wie die Linderhofer Gegenstücke gemeißelt wurden, wie es Stierhof unter Nr. 222 des Kat. L.II.-Museums für die Figur des Mittags, in Gestalt der Venus, behauptet.

Ripa beschreibt den Winter als eine alte Frau in einem pelzgefütterten Kleid, die ihren Rücken dem Feuer zuwende und nichts als Sorgen ums Überleben habe¹.

Die Figur des Winters von François Girardon ist die wohl berühmteste, die für das Parterre d'Eau in Versailles geschaffen wurde (Taf. 15): Ein hochgewachsener, stattlicher alter Mann lehnt sich mit übereinandergeschlagenen Beinen schräg an einen hohen, efeuumrankten Baumstumpf. Seine Hände sind vor der Brust verschränkt, mit seinem linken Ellbogen stützt er sich auf den Baumstumpf, vor dem ein brennender, reich verzierter Feuerkessel mit Füßen in Form von Tierpfoten steht. Der Greis hüllt sich in einen, den muskulösen Leib nur teilweise bedeckenden Mantel, den er tief über seinen Kopf gezogen hat. Sein sorgenvoller Blick ist nach unten gewandt, der lange Bart bedeckt die nackte Brust. Zwischen den übereinandergeschlagenen nackten Beinen sieht man einen Stapel zusammengebundener Holzscheite. Diese Figur steht in der Tradition der Monatsdarstellungen französischer Kirchen und Kathedralen des 12. und 13. Jahrhunderts, wo in der Regel der Februar als alter Mann mit einer Kapuze über dem Kopf dargestellt wird, der seine Hände und Füße am Feuer wärmt. Allein in der Kathedrale von Chartres gibt es drei derartige Darstellungen².

Der alte Mann wirkt wegen seiner gepflegten Erscheinung und seines stattlichen Körpers nicht ärmlich: Die reichen Stoffbahnen des Mantels könnten schützender um den Leib gelegt werden, und auch der verzierte Feuerkessel und der hohe Holzstapel sind keinesfalls Anzeichen der Armut. Denkt man sich die Kopfbedeckung und den Feuerkessel samt der Holzscheite weg, könnte die Figur durchaus auch einen Philosophen unter südlicher Sonne darstellen. Auch die Arme sind nicht in der Weise verschlungen wie es ein Frierender bei starker Kälte zu tun pflegt. Francastel weist mit Recht darauf hin, daß der Betrachter weniger durch die Gestalt des sich am Feuer wärmenden alten Mannes als durch dessen Gesichtszüge auf die Schmerzen des Winters, die Furcht vor dem Nordwind, das sich dem Ende Zuneigen der Tage, des Jahres und des Menschenlebens hingewiesen werde³.

Die Figur des Winters in Linderhof unterscheidet sich vom Versailler Vorbild vor allem durch das Gesicht und die Draperie: Der Mantel ist zwar in gleicher Weise um Körper und Haupt gewunden wie in Versailles, doch weniger reich an Falten und Verschlingungen und wirkt dadurch ärmlicher; er fällt hinter den Beinen bis zum Boden, die Holzscheite sind weggelassen. Das Gesicht des Alten ist in Linderhof viel hagerer; der Bart wirkt weniger gepflegt, die Barthaare strahlen zottelig nach allen Seiten aus, während sie an der Versailler Figur in mehreren sorgfältig gelegten lockigen Strähnen nach unten fallen. Mir scheint, als erwecke die Linderhofer Version gerade wegen eines etwas stär-

1 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 13: "On le represente par vne vieille Femme, vestuë d'vne robe fourée, ayant le dos tourné vers le feu, sans autre soin que de manger, de boire, & de se chauffer." Das Medaillon befindet sich zusammen mit den anderen auf S. 11.

2 Archivolten des linken Westportals (12. Jh.), Archivolten der rechten Vorhalle des Nordportals (13. Jh.), Fenster des 2. Jochs des südlichen Chorumgangs (13. Jh.). Francastel 1970, S. 117, führt allerdings die Art der Darstellung auf Jean Goujon zurück und auf Monatsdarstellungen der Renaissance.

3 Francastel 1970, S. 117: "Bien plus que dans l'allégorie abstraite du vieillard mal couvert et tout intellectuellement chauffé par le vase plein de feu, c'est sur les traits de son visage que le passant lit les douleurs de l'hiver, la crainte de la bise, le déclin des jours, de l'année et de l'homme."

ker gekrümmten Rückens, des ungepflegten Bartes, des einfacheren Mantels und der fehlenden Holz-scheite stärker den Eindruck eines gebeugten, auch wegen seiner Armut frierenden Greises.

Die Versailler Figur des Herbstes in Gestalt des Bacchus von Thomas Regnaudin wirkt schlanker, weniger muskulös und hochgewachsener als die entsprechende Linderhofer Figur; die Hüfte über dem rechten Standbein ist in Versailles weniger ausgestellt. Bacchus stemmt seine Rechte in die Hüfte, in der erhobenen Linken hält er einen verzierten Pokal. Sein Haupt ist mit Weinlaub und Weintrauben bekränzt. Das Gewand schlingt sich um den erhobenen linken Arm und seine Hüften; es fällt in Linderhof hinter der Figur sehr breit zu Boden und dient zusammen mit dem ebenfalls stark vergrößerten Weinkorbchen neben dem rechten Standbein als kräftige technische Stütze. Der überquellende Weinkorb ist reich mit Weintrauben und eingesprengten Blättern gefüllt¹. Die Figur ist spiegelbildlich Michelangelos Bacchus² verpflichtet, der allerdings in seiner Linken, die er nicht in die Hüfte stemmt, ein Tierfell hält, aus dem ein kleiner, als Stütze dienender Satyr Trauben entwendet, von denen er nascht.

Bei Cesare Ripa wird der Herbst durch eine weinlaubbekränzte Frau personifiziert, die in der rechten Hand eine große Traube hält und in der linken ein Füllhorn voller Früchte³.

Auch bei der Figur des Sommers hielt sich LeBrun mehr an mittelalterliche Monatsdarstellungen⁴ als an die Vorgaben Ripas, der diese Jahreszeit als ein mit Kornähren bekröntes junges Mädchen beschreibt, das er mit einer brennenden Fackel versieht, um die große Hitze, die die Sonne im Sommer verbreitet, anzudeuten⁵.

In Versailles und Linderhof ist der Sommer eine junge Frau, die eine Sichel in ihrer erhobenen Rechten hält und eine aufgestellte Korngarbe mit ihrer Linken faßt. Geringe Unterschiede weist die Faltung der hochgeschlossenen und bis zu den Füßen reichenden Kleider auf⁶. Die Versailler Figur ist von Pierre Hutinot.

Beim Frühling meint Ripa nicht viel Worte verlieren zu müssen, da die Figur selbsterklärend sei, denn durch die Girlanden und Sträuße verschiedener Blumen, die sie trage, werde gezeigt, daß sich

1 Dem Gipsmodell Hautmanns im Depot Herrenchiemsee ist der Kopf abgeschlagen; es fehlt die linke Hand mit dem Kelch und der rechte Arm. Der abgeschlagene Kopf ist noch vorhanden.

2 Florenz, Bargello (1496-97).

3 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 12: "Elle est couronnée d'une Guirlande de Pampres; outre que de la main droite elle tient un gros Raisin, & de la gauche une Corne d'Abondance, pleine de fruits de diverses sortes."

4 In den Archivolten des linken Westportals und in denen der rechten Vorhalle des Nordportals der Kathedrale von Chartres wird der Juli als kniender Schnitter mit einer Sichel bzw. als Bauer mit einer Garbe auf der Schulter dargestellt.

5 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 12: "Il ne peut mieux estre dépeint, ce me semble, qu'il est icy, par une jeune Fille couronnée d'espics, vestue de jaulne, & qui tient une Torche allumée." ... "Elle est peinte jeune, d'autant que l'Esté se peut nommer proprement la jeunesse de l'année". ... "Quant au Flambeau allumé qu'on luy met en main, il denote proprement la grande chaleur que le Soleil rend en Esté". Auf dem dazugehörigen Stich ist das Mädchen mit Ähren bekrönt.

6 Dem Gipsmodell Hautmanns im Depot Herrenchiemsee ist der Kopf abgeschlagen; es fehlt der rechte Arm mit der Sichel.

alle diese Pflanzen in dieser schönen Jahreszeit erneuerten¹. Der Frühling erscheint in Gestalt der mit einem Blumenkranz gekrönten Flora, die mit ihrer Linken einen Blumenkorb über der Hüfte trägt (Taf. 16). Das dünne Kleid läßt die Brust frei. Der Mantel bedeckt ihre linke Schulter, den linken Arm, einen Teil des Rückens und ihren Körper von den Hüften abwärts. Ihr linkes Standbein ist teilweise unbedeckt; sie ist barfuß. Die Versailler Figur wurde von Philippe Magnier gemeißelt.

Beim Vergleich der beiden Plastiken in Versailles und Linderhof fallen die Unterschiede der Physiognomien auf: In Versailles hat Flora ein klassisches, idealisiertes Gesicht, in Linderhof wirkt es porträtthaft und natürlich. Dazu tragen die volleren, leicht geöffneten Lippen und die tiefen Augenbohrungen erheblich bei. Das Auge ist in Versailles häufig wie in diesem Fall allein durch den Augapfel angedeutet. Ich möchte allerdings nicht ausschließen, daß dies bisweilen eine Folge der Verwitterung ist, denn manchmal kennzeichnet auch in Versailles ein Ring die Iris und eine kleine Bohrung die Pupille.

Wenden wir uns nun den Figuren der vier Elemente zu, beginnend mit der Luft, über die Ripa schreibt, sie werde

"repräsentiert durch eine Frau, die aufgelöstes Haar hat und ruhig auf einer Wolke sitzt. Sie streichelt mit der einen Hand einen Pfau, das Tier das der Göttin der Luft, Juno, heilig ist und gleich einem Vogel fliegt; ihr zu Füßen ist ein Chamäleon, weil von Plinius berichtet wird, dieses wundersame Tier ernähre sich von nichts anderem als von Luft"².

Entgegen den Angaben Ripas ist die junge Frau keine Sitzfigur sondern gleich allen anderen Personifikationen eine Standfigur (Taf. 17). Ihr zur Linken steht der Adler Jupiters. Das Gewand der Luft ist um ihre Hüften und eng um ihr linkes Bein geschlungen, läßt den Körper ansonsten vorne frei, bedeckt breit ihren Rücken und das Haupt. Mit ihrer Rechten hebt sie das Gewand leicht an; von dort fällt es zu Boden, wo es sich bauscht. Zwischen ihrer Rechten und ihrer leicht nach außen geschwungenen Hüfte kriecht eben ein Chamäleon aus einer Gewandfalte nach oben. Das linke Bein des etwas zurückversetzten zu ihr aufblickenden Adlers steht nahezu parallel zu ihrem leicht nach hinten gestellten linken Spielbein, während des Adlers rechtes Bein hinten ihre Unterschenkel kreuzt. Beide stehen auf einem amorphen Gebilde, das über die Plinthe zu fließen scheint und sich hinter ihnen etwas auftürmt; es sind die von Ripa erwähnten Wolken. Die Figur wurde von Étienne LeHongre gemeißelt.

An Hautmanns Figur in Linderhof fällt ein stärkeres Betonen der weiblichen Formen auf: Die Hüfte schwingt etwas stärker nach außen und wirkt dadurch runder, die Brüste sind etwas voller. Die ganze Figur ist sinnlicher, das Gesicht ist lieblich. Mit weniger Sorgfalt ist das Gewand gemeißelt; es

1 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 11: "Cette Figure s'explique assez d'elle-mesme, sans qu'il soit besoin d'en faire vn plus ample recit, puisque par la Guirlande & les Bouquets de diuerses fleurs qu'elle porte, il est démontré que toutes les plantes se renouellent en cette belle Saison".

2 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 3: "vne Femme qui a les cheueux espars, & qui est assise sur vn nuage. Elle caresse d'vne main vn Paon, animal consacré à Iunon Deesse de l'Air, où volent diuers Oyseaux; Et à ses pieds est remarquable vn Cameleon, pource qu'au rapport de Pline, ce merueilleux animal ne s'entretient d'autre chose que d'Air."

wirkt zerknittert, es fehlen die langen, schöngerundeten, scharfen Grate der Falten, und von der Seite gesehen, hängt es wie ein schwerer Sack über den Rücken. Die gelockten Haare der jungen Frau fallen, im Gegensatz zu den nur schulterlangen der Versailler Figur, bis zur Hüfte hinab. Das Chamäleon fehlt. Während man bei LeHongres Figur meint, sie beschatte beim Blick in die Ferne mit ihrer Linken die Augen oder aber, sie streife das Gewand nach hinten, blickt die Linderhofer Figur nach oben und lüftet mit Daumen und Zeigefinger die Stoffbahn elegant wie einen Schleier. Weitere Unterschiede sind im unteren Teil der Plastik auszumachen: Bei der Versailler Figur ist der Marmor zwischen Gewand, Wolken und den Beinen, sowohl der Frau als auch des Adlers, mehrfach durchbrochen. Dies ist in Linderhof nicht der Fall. Die Wolken sind in Linderhof viel plastischer gebildet und stärker betont, wirken allerdings wie nasse Stoffballen. Der Gleichklang der Bewegung des Spielbeins der Frau und des linken Adlerbeins, der die enge Verbindung beider andeuten soll, ist in Linderhof völlig aufgegeben: Das Adlerbein wird vom Bein der Frau fast verdeckt, und der Adler entfernt sich mit seinem Kopf viel weiter von der Frauenfigur¹.

Im Grunde genommen sind es zwei völlig verschiedene Figuren. Es sind Unterschiede der künstlerischen Auffassung die ins Auge springen: Die bisher betrachteten weiblichen Versailler Figuren sind in Anlehnung an den Stil der griechischen Antike gestaltet, während Hautmanns Werke vom naturalistischen Stil des späten 19. Jahrhunderts geprägt sind. Auf der einen Seite sieht man idealisierte Venusgestalten und auf der anderen sehr lebendig wirkende Frauen mit betonten weiblichen Formen und porträthaft wirkenden Gesichtern.

Doch keine Regel ohne Ausnahme: Die Figur des Wassers, die Pierre LeGros schuf, ist eine sehr natürlich wirkende, anmutige junge Frau die porträthafte Züge aufweist; es sollen die der Jeanne Marsy sein, der Ehefrau und des bevorzugten Modells des Bildhauers² (Taf. 18). Die junge Frau stellt ihr zurückgesetztes linkes Spielbein auf einen Delphin, dessen Schwanz sich außen entlang ihres Beins nach oben windet. Mit ihrer Linken hebt sie leicht das Gewand an, das ihren Oberkörper freiläßt, und in der Rechten hält sie ein Gefäß, aus dem sich Wasser ergießt. Ihr Haupt ist mit Schilf bekrönt. Die Augen sind ungemein lebendig: Eine tiefe Höhle kennzeichnet die Pupille; es ist keine Rundbohrung, denn ein kleines Segment ist stehengeblieben und verleiht dem Auge gewissermaßen Glanz. Die Iris ist ein enger Ring um die Pupille. Es ist fast dieselbe Technik, welche die von Hautmann modellierten Gesichter so lebendig erscheinen läßt. Die Versailler Figur ist eine der gekonntesten Figuren des dortigen Programms.

Hautmanns Figur wendet den unter der mächtigen Schilfkrone etwas klein wirkenden Kopf stärker, fast schalkhaft zur Seite; der Delphinschwanz ist weniger gewunden und das Gewand nicht so stark um die Hüfte gebauscht. Von der Seite betrachtet, haben beide Figuren wieder wenig gemein.

¹ Dem Gipsmodell Hautmanns im Depot Herrenchiemsee fehlt der linke, erhobene Arm; der Adlerkopf ist abgeschlagen.

² Francastel 1970, S. 119.

Auch die Figur des Wassers stellt sich Ripa auf einer Wolke sitzend vor; im Medaillon Baudoins sitzt sie allerdings auf einer kleinen Insel im Meer.

"Sie hält ein Szepter in der rechten Hand und mit der linken stützt sie sich auf eine Urne, aus der sich Wasser im Überfluß ergießt, während es hinter ihr viel Schilf und Rohr gibt"¹.

Über das Feuer schreibt Ripa:

"Dieses Element, das zugleich so nützlich und so gefährlich ist, hat als Hieroglyphenfigur eine sitzende Frau, die in beiden Händen ein Gefäß voll Feuer hält. Die Sonne brennt senkrecht auf ihren Kopf, und ihr sind seitlich als Symbole ein Salamander und Lichtmotten² zugeordnet, Tiere, die nur im Feuer leben, besonders aber der Salamander, der laut Aristoteles so kalt ist, daß er jenes löscht."³

Die weibliche Figur des Feuers, die Nicolas Dossier schuf, steht mit ihrem linken Spielbein auf einem Drachen (Taf. 19). Das Untier wendet seinen kleinen, auf einem langen Hals sitzenden Kopf zurück gegen das Spielbein der Frau. Zwischen seinen Pranken züngeln Flammen. Flammen lodern auch aus dem Gefäß, das die Frau mit ihrer linken Hand gegen ihre Hüfte stemmt. Die Hüfte über ihrem Standbein schwingt stark nach außen. Ihre rechte Hand scheint sie über dem Feuergefäß zu wärmen; wegen dieser Armhaltung, quer über ihren Körper, verwinden sich ihre Schultern gegen das Becken. Ihren Kopf wiederum wendet sie in einer Gegenbewegung nach rechts: Die Figur ist das Muster einer barocken "figura serpentinata". Auch bei den meisten anderen Figuren, wie etwa der des Frühlings oder vor allem der des Winters, sind die Körperabschnitte leicht, aber immer natürlich wirkend, gegeneinander verdreht, doch bei keiner Figur ist dies so ausgeprägt wie bei der des Feuers. Das Gewand, das um die linke Schulter, den Rücken und die Hüften geschlungen ist, läßt den Oberkörper und das Spielbein der Frau frei.

Die Linderhofer Figur unterscheidet sich von der Versailler durch die auftragendere Frisur und die betonteren Brüste, durch die Form des Feuergefäßes und vor allem durch das Tier, einem Salamander, der sich um das Standbein der weiblichen Figur windet. Da der lange Hals des Tieres naturgemäß fehlt, und der dicke Kopf unmittelbar am Leibe sitzt, wirkt der Salamander geduckter und die ganze Plastik im unteren Bereich massiver. Dazu trägt das schwere Gewand erheblich bei, das nur in Linderhof neben dem Standbein in einer mächtigen Spirale nach unten fällt und den Salamander

1 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 4: "Elle est figurée par vne Femme nuë, assise sur vn nuage. Elle tient vn Sceptre de la main droite, & s'appuye de la gauche sur vne Vrne, d'où s'espand de l'eau en abondance, ayant derriere elle quantité de Cannes & de Roseaux."

2 "Des Pyralies" habe ich mit "Lichtmotten" übersetzt: Zum Stichwort "pyrale" steht im "Grand Larousse de la language française", Paris 1977, Bd. 6: "pyrale [piral] n. f. (lat. pyral[is], insecte qui vit dans le feu ...). Nom donnée à deux papillons: la pyrale de la farine, ..., et la pyrale de la vigne ...". Unter "pyralies" sind also Mehlmotten und Traubenwickler zu verstehen. Die Mehlmotte gehört zur Schmetterlings-Familie der Zünsler. Im "Deutschen Wörterbuch" der Gebrüder Grimm, Bd. 16, Leipzig 1954, steht unter dem Stichwort Zünseln: "Zünseln, zünzeln, v., 'flimmern, flackern', auch 'mit licht und feuer spielen' ... zünszler lichtmotte, phlaena pyralis ...". Es handelt sich also um nachtaktive Schmetterlinge, die vom Licht angezogen werden.

3 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 5: "Cet Element si necessaire & si dangereux tout ensemble, a pour Figure hyeroglyphique vne Femme assise, qui de ses deux mains soustient vn Vase plein de Feu. Le Soleil darde ses rayons à plomb sur sa teste, & à ses costez sont mis pour Symboles vne Salemandre, & des Pyralies, animaux qui ne viuent que dans le Feu, principalement la Salemandre, qui, selon Aristote, est si froide qu'elle l'estaint."

bedeckt, dessen Schwanz sich unter dem Kleid hervor über die linke vordere Plinthenkante schlängelt. Die Frau neigt ihren Kopf mehr nach unten zum Salamander. Da sie zudem ihre rechte Hand, eher wie in einer Geste der Abwehr vor die Flammen des Gefäßes hält als darüber, erweckt sie den Eindruck, vor dem Lurch zu erschrecken; ihre etwas gezierte Haltung findet damit eine gewisse Erklärung. Die Versaillerin scheint dagegen den Drachen nicht wahrzunehmen; ihr Blick geht in die Ferne. Hautmanns Skulptur wirkt insgesamt, auch wegen des Salamanders an Stelle des Drachens, natürlicher. Durch den geduckten Salamander und die runde Form des kleineren Gefäßes wirkt die Gesamtfigur Hautmanns auch geschlossener und harmonischer; zugleich fehlt ihr aber wegen der Gestaltung der unteren Partien die Leichtigkeit der Versailler Figur¹.

Die Erde ist eine hohe, bis zum Hals in ein feierliches Gewand gehüllte weibliche Gestalt, die ein Füllhorn voller Früchte in ihrer Linken hält und mit ihrer Rechten das Gewand rafft. Der Frau zur Rechten sitzt ein Löwe (Taf. 19). Die Versailler Plastik wurde von Benoît Massou geschaffen.

Weniger feierlich als die Versailler Figur wirkt die in Linderhof: Das Füllhorn ist überquellender und auch die Frisur aufwendiger mit Blumen geschmückt. In Versailles sehen wir eine Priesterin, die über den Betrachter hinweg in die Ferne blickt, in Linderhof dagegen eine reiche Bürgerin, die selbstbewußt auf den Betrachter herabblickt. Der Löwe an ihrer Seite ist weniger stilisiert. Es erübrigt sich fast, darauf hinzuweisen, daß das Gewand der Linderhoferin, von vorne betrachtet, das Vorbild durchaus noch erkennen läßt, während die Gewänder, von den Seiten betrachtet, nichts gemein haben, und das Linderhofer Gewand plump und überladen angesichts der französisch-klassischen Eleganz wirkt.

Cesare Ripa beschreibt die Erde als eine sitzende, blumenbekrönte ehrenwerte Dame, die in ihrer Rechten einen Globus hält und in der Linken ein Füllhorn voller Früchte; sie sei die Mutter aller Tiere². Darauf weist bei der Plastik der Löwe, der "König der Tiere" hin, der bei Ripa jedoch nicht erwähnt wird.

Die Bedeutung der Figuren der beiden bisher besprochenen Gruppen, wie auch die der noch zu besprechenden Erdteile, kann auch ohne Ripa entschlüsselt werden. Anders verhält es sich mit den beiden Figuren, die beiderseits der Mitteltreppe stehen, die vom Wasserparterre zur Schloßterrasse hinaufführt: Venus mit Amor verkörpert den Mittag und Diana mit einem Jagdhund den Abend. In allen mir bekannten Publikationen, einschließlich dem Amtlichen Führer, wird - wenn überhaupt auf Hautmanns Plastiken eingegangen wird - die Gruppe der vier Tageszeiten nicht erwähnt; statt dessen werden nur der Tag und die Nacht genannt und daneben, so als gehörten sie nicht dazu, Venus und

1 Das Gipsmodell Hautmanns im Depot Herrenchiemsee ist stark beschädigt: Es fehlt ein Teil des Kopfes und der rechte Unterarm. Auch ein Viertel der Plinthe mit dem vorderen Teil des Salamanders ist abgeschlagen, doch zum Großteil noch vorhanden.

2 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 4: "Elle tient de la main droite vn Globe & de la gauche vne Corne d'Abondance, pleine de toutes sortes de fruits. On la peint en Dame venerable, ou, si vous voulez, feconde, pour estre, comme disent les Poëtes, la Mere de tous les animaux."

Diana¹. Warum Ripa die Venus als eine Personifikation des Mittags betrachtet, erklärt er folgendermaßen:

"Venus, die hier mit ihrem Sohn Cupido dargestellt ist, verbrennt und verletzt all jene, die sie mit ihren Flammen oder ihren Pfeilen trifft; sie erzielt ihre größte Wirkung in den Herzen der Tiere, wenn diese in die Mitte ihres Lebens treten; ebenso, wenn auch nie so brennend, ist es mit der Sonne, wenn sie mitten am Himmel und senkrecht über uns steht. Sie sticht alles hier unten mit ihren brennenden Pfeilen"².

Marie bemerkt zu Recht, die Statue in Versailles sei, im Vergleich zu den anderen, ihrer Zeit voraus, und ihre Eleganz und ihre Anmut kündigten schon das 18. Jahrhundert an (Taf. 21)³. Obwohl die Plastik, die wir heute im Park sehen, ein moderner Abguß mit erheblichen Verwitterungsspuren ist⁴, zeigt sie noch viel ihrer einstigen Anmut: Venus ist eine sehr schlanke Figur; das Gewand, das sie mit ihrer Linken rafft, läßt ihren mädchenhaften Oberkörper frei und ihr linkes Standbein bis hinauf zur Hüfte. Sie hat ihr Haar hinten zu einem Knoten gebunden; eine Locke fällt vorne über ihre rechte Schulter, über der Stirn trägt sie einen Kranz aus Röschen. Venus blickt auf den kleinen nackten Amor hinab, der scheinbar von ihr in die Arme genommen werden will. Er, der ihr gerade bis zur Hüfte reicht, steht ihr zur Rechten, mit seinem rechten Bein auf einem Köcher. Er streckt seinen Körper und hebt sein linkes Knie, als wollte er an ihrer Seite hochklettern, faßt mit seiner Rechten ihr Gewand, das er ihr halb vom Leibe zieht, und streckt seine Linke hoch zu ihr. Thomassin, in dessen Werk alle Versailler Figuren abgebildet sind, überliefert in seinem Stich allerdings, daß Amor seiner göttlichen Mutter etwas ungeduldig einen Pfeil in seiner Linken hochreicht (Taf. 22)⁵. Zwischen dem am Boden liegenden Köcher und Amors Füßen sieht man einen Teil des Bogens. Venus faßt ihren Sohn mit ihrer Rechten am linken Oberarm. Venus und Amor sehen, für einen heutigen Betrachter, eher wie Geschwister aus als wie Mutter und Sohn. Die Plastik in Versailles ist das Werk Gaspard Marsys.

Ganz anders ist der Eindruck, den Hautmanns Plastik in Linderhof erweckt, und die Unterschiede zwischen beiden Figuren könnten kaum größer sein, obwohl die Haltungen der Figuren in Versailles und Linderhof nahezu identisch sind: Venus ist nun eine junge, voll erblühte Frau, die mit großem Naturalismus gestaltet wurde. Amor, der in Versailles verhältnismäßig schlank ist, ist in Linderhof mit einigem Babyspeck gepolstert und wirkt dadurch ebenfalls viel natürlicher: In Versailles wurden

1 Kreisel o.J., S. 36 erwähnt "Diana und Venus ..., sowie Tag und Nacht". Ähnlich Linderhof. Amtl. Führer 1999, S. 39. Thieme-Becker 1907, s.v. Hautmann, Johann Nepomuk (W. L. v. Lütgendorff), S. 155, nennt zwar die anderen Vierergruppen, von der Gruppe der Tageszeiten jedoch nur Venus und Diana, ohne aber auf deren Bedeutung einzugehen.

2 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 177: "Vénus icy dépeinte avec son fils Cupidon brusle & blesse ensemble ceux qu'elle atteint ou de ses flammes ou de ses fleches, produisant ses principaux effets dans les cœurs des Animaux, quand ils entrent au milieu de leur aage; le Soleil de mesme n'est iamais si ardent que lors qu'estant en son Midy, & donnant à plomb sur nous, il eslance sur toutes les choses d'icy bas ses dards enflammez".

3 Marie 1968 Bd. I, S. 148: "Cette statue est en avance, pour sa date, sur les autres; son élégance, sa grâce annoncent déjà le XVIII^e siècle."

4 Carric 2001, S. 112.

5 Thomassin 1750, Nr. 88: "Meridies".

ideale Figuren geschaffen, in Linderhof dagegen sehr natürlich wirkende. Hautmann hat mit der Gruppe sein Meisterwerk geschaffen. Beim Faltenwurf des Gewandes hat er sich vom Vorbild weitgehend gelöst; das Gewand wirkt, wie bei allen Figuren, schwerer als in Versailles. Während Venus in Versailles, obwohl sie leicht ihr rechtes Spielbein hebt, eher zu stehen scheint, schreitet sie in Linderhof leicht aus. Amor will nicht nur von ihr scheinbar hochgenommen werden, sondern er bremst auch ihren Lauf. Auffallend an der Plastik ist, daß Hautmann, im Gegensatz zu den Versailler Vorbildern, die Gruppe mit ihren Füßen nicht direkt auf die Plinthe stellt, die ja normalerweise zusammen mit der eigentlichen Plastik Bestandteil desselben Blocks ist, sondern nun auch einen Teil des felsigen Bodens zwischen Figur und Plinthe modelliert. Dies gilt ebenso für die Plastik des Abends und für die der meisten Erdteile. Andeutungen davon gibt es allerdings auch schon bei einigen der bisher besprochenen Plastiken, wie etwa bei der des Feuers. Diese Tendenz tritt bei den späteren Plastiken verstärkt auf. Das Sich-Bemühen um Naturalismus erstreckt sich nicht nur auf die Darstellung menschlicher Gesichter und Gestalten sowie der als Attribute beigegebenen Tiere, sondern auch darauf, den Figuren ein natürliches Ambiente zu geben. Bei der Plastik der Diana, die den Abend verkörpert, verschwindet die Plinthe fast gänzlich auf Kosten eines geschichteten Felsuntergrunds unregelmäßiger Form; dies ist allerdings ein Einzelfall.

Die Versailler Diana ist eine junge Frau, die mit fliegenden Gewändern vorwärts eilt (Taf. 20). Sie wird an ihrer rechten Seite von einem hastenden Windhund begleitet, von dem der frontale Betrachter nur den schlanken Kopf und den Hals erkennt, da sein Körper von Gräsern und von den Zweigen des Baumstumpfs verdeckt wird, der der Figur als Stütze dient. Von der Seite betrachtet, springt der Hund kraftvoll zugleich nach vorne und nach oben; sein Körper bildet eine Parallele zum weit nach hinten gestellten linken Spielbein der Göttin, die sich eines ausgreifenden Laufschriffs bedient, und deren Körper sich im Lauf nach vorne neigt. Diana hält in ihrer nach oben schwingenden Linken einen Bogen, und auf dem Rücken trägt sie den mit Pfeilen gefüllten Köcher. Der Körper des Hundes bildet zusammen mit dem Bogen eine auffallende Diagonale, durch die der Vorwärtsdrang Dianas akzentuiert wird. Von vorne betrachtet, scheint Diana ihre Hand ermunternd auf den Hundekopf zu legen, doch von der Seite sieht man, daß die nach hinten schwingende Hand den Windhund nicht berührt. Diana trägt ein Diadem auf der Stirn, ihr Haar formt einige kunstvoll gedrehte Locken. An den Füßen trägt sie Sandalen. Das armfreie Kleid endet knapp über den Knien. Der Mantel bildet eine breite im Wind flatternde Bahn um ihren erhobenen linken Oberarm, den Rücken und um ihre Hüften. Die Plastik in Versailles wurde von Martin Desjardins geschaffen, der sich des Vorbilds der antiken Diana mit der Hirschkuh bediente, die Ludwig XIV. in die Spiegelgalerie überführt hatte und die heute im Louvre steht¹.

Hautmann erlaubte sich bei seiner Plastik einige Abweichungen vom Original, die alle dazu führten,

1 Eine kleine Statuette der Diana befindet sich im Linderhofer Schlafzimmer.

daß Diana pummelig, hausbacken und auch etwas steif erscheint, so als bewege sie sich auf der Stelle. Das mag am Mantel liegen, der wieder, wie schon bei der Figur des Feuers oder der Venus, viel dicker erscheint und an ihrer linken Seite, unnötigerweise, große Spiralen dreht und einen dicken Ballen bildet, an dem die Göttin, im Gegensatz zum Versailler Vorbild, wo sich sehr überzeugend der Lufthauch im Stoff verfängt, schwer zu tragen hat. Das mag auch daran liegen, daß die Göttin in Linderhof aufrechter steht und nicht den Vorwärtsdrang der Versailler Figur erkennen läßt. Das liegt vor allem auch am Hund, zwar kein Windhund, sondern ein echter Jagdhund, der freilich gleich einem Schoßhund seine rechte Pfote hebt und zur Göttin aufschaut, als bettele er um Futter, und der von der Göttin an einer dicken, sorgfältig aus dem Block gemeißelten Leine gleichsam spazierengeführt wird. Er ist von vorne gut sichtbar, da keine Zweige seinen Körper verdecken. Nur breite Gräser wachsen auf dem felsigen Untergrund. Der Bogen war möglicherweise nie vorhanden oder er ist der Göttin später abhanden gekommen. Alle Abweichungen vom Original, die der Figur, im Falle der Venus, eine eigene künstlerische Note gaben, wirken sich nun weniger günstig aus; dennoch ist Hautmanns Werk, für sich betrachtet, eine durchaus respektable Plastik, die sich durch Naturalismus auszeichnet. Seine Diana ist eine tanzende Schäferin und keine dem Wild nachstellende Jägerin¹.

Die doch sehr auffallenden Abweichungen vom Original scheinen mir ein Beleg dafür zu sein, daß Hautmann die Figur nur aus Abbildungen kannte. Auch der König, der etwa ein Jahr bevor Hautmann die Figur schuf, Versailles bereist hatte und die Plastik dort sicher gesehen haben dürfte, konnte sich wohl nicht mehr an alle Einzelheiten erinnern. Auf Abbildungen, wie z.B. auf dem Stich Thomassins (Taf. 22)², wird Diana meist von vorne gezeigt. Der Hund ist dann bis zum Halsband durch Blätter und Zweige verdeckt, so daß sein dynamisches Vorwärtseilen und seine Rasse nicht zu erkennen sind. Er erweckt dann einen ähnlich statischen Eindruck wie in Hautmanns Plastik. Möglicherweise wollte Ludwig den Hund von vorne unverdeckt sehen und Hautmann ergänzte die auf den Abbildungen nicht sichtbaren Körperpartien nach Augenschein.

Warum der Abend durch keine Figur besser repräsentiert werden könne als durch Diana, "die in der einen Hand einen Bogen hält und mit der anderen Hunde", begründet Cesare Ripa damit, daß von allen Tageszeiten keine passender und günstiger für Jäger sei, als der Abend³.

Aufrecht wie ein Leuchtturm steht in Versailles die Gestalt der Proserpina, der "Königin der Unterwelt", die von Jean Raon, als Personifikation der Nacht gemeißelt wurde (Taf. 21). Laut Ripa ist sie mit Mohnkapseln bekrönt und trägt einen Dreizack und eine brennende Fackel in den Händen, womit

1 Dem Gipsmodell im Depot von Herrenchiemsee fehlt die linke Hand und der rechte Unterarm; der Hundekopf ist abgeschlagen.

2 Thomassin 1750, Nr. 89.

3 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 177: "Il [Diana] ne scauroit estre mieux representé qu'il est icy, par ceste Figure de Diane, qui tient d'une main vn arc, & de l'autre des chiens qu'elle mene en lesse. Par où il est donné à connoistre, que de toutes les parties du iour, il n'en est point de plus propre, ny de plus faorable aux Chasseurs que le soir."

gezeigt werde, daß sie die Mutter des Schlafes sei und ihr Reich die Dunkelheit¹. Die Plastik wurde allerdings nicht mit dem Dreizack ausgestattet. Statt dessen sitzt links der Göttin eine teilweise von deren Gewand bedeckte Eule, die dem Betrachter ihren Rücken zukehrt. Proserpina trägt die brennende Fackel in ihrer erhobenen Rechten. Mit der Linken rafft sie seitlich ihr mit Sternen gesäumtes Gewand, das um ihren rechten Oberarm und die rechte Schulter geschlungen ist und den Oberkörper freiläßt. Ihr Haar ist mit einem Kranz aus Mohnblumen und -kapseln geschmückt. Ihr linkes Bein ist Standbein. Das Spielbein, das fast gänzlich unter dem Gewand hervorschaut, ist nach hinten gestellt. Sie wendet ihren Kopf nach links, ihr Blick ist in die Ferne gerichtet.

Im Gegensatz zu Raons feierlicher Figur, wirkt Hautmanns Plastik in Linderhof viel lebendiger: Das nackte Spielbein ist nicht nur nach hinten, sondern auch etwas zur Seite gestellt, die Hüfte über ihrem linken Standbein schwingt stark nach außen, und der Kopf Proserpinas ist nicht so steif zur Seite gewandt. Statt dessen scheint die Göttin hinab zur Eule zu blicken, die nun, nahezu um 180° gedreht, von vorne sichtbar ist. Die einem Füllhorn gleichende Fackel trägt die Göttin dichter am Körper. Details, wie die Sterne am Gewand, fehlen².

Die Versailler Figur des Morgens schließlich wurde gleich der des Mittags von Gaspard Marsy gemeißelt (Taf. 23). Als Attribut dienen ihr der Morgenstern, den sie als Diadem trägt, und ein Hahn neben ihrem linken Standbein. In ihrer erhobenen Linken hielt sie einst, wenn man auf den Entwurf LeBruns zurückgreift oder auf das Medaillon Baudoins, einen Pfeil, den sie schräg gegen ihren Bauch richtete (Taf. 22)³. In diesen beiden Vorlagen ist ihr allerdings nicht ein Hahn zugeordnet, sondern Pegasus. Nach Ripa wird

"durch den Stern der wache Verstand angedeutet, den uns Aurora gibt, durch den Pfeil die geheime Glut, mit der sie uns entflammt und sticht und durch das geflügelte Pferd Pegasus die große Schnelligkeit der Gedanken, die sie in geistreichen Menschen, besonders aber in Poeten weckt, deren Freund sie ist."⁴

Wahrscheinlich entschied man sich in Versailles für einen Hahn, weil Pegasus auf LeBruns Entwurf kaum größer als der später ausgeführte Hahn erscheint und wohl etwas seltsam gewirkt hätte, während der Hahn sowohl durch seine Größe als auch durch seine Funktion als Verkünder des Morgens viel passender ist. Aurora rafft mit ihrer Rechten seitlich den Mantel, der um ihre Armbeugen und ihre Hüften geschlungen ist und bis zu den Füßen hinabreicht, der aber die durch das dünne, enganliegende Kleid sich abzeichnenden Beine recht raffiniert freiläßt.

1 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 178: ... "on la dépeint sous l'Image de Proserpine, Reyne des Enfers. Les Pauots dont elle est couronnée monstrent qu'elle est mere du Sommeil" ... "Quant au Trident & à la torche allumée qu'on luy fait porter en la main; c'est pour monstrier l'empire qu'elle a sur les tenebres".

2 Das Gipsmodell im Depot zu Herrenchiemsee ist stark beschädigt: Es fehlen der Kopf und die linke Hand; der rechte Arm ist abgeschlagen, doch die Fackel mit einem Teil der rechten Hand ist noch vorhanden.

3 Thomassin 1750, Nr. 87: ("Aurora") zeigt nur einen Ausschnitt des Pfeilschafts. Der Entwurf LeBruns: Marie 1968 Bd. I, Tafel LXXII, neben S. 147. Baudoins Medaillon: Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 176.

4 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 176 f: "Par l'Estoille est denotée la clarté que l'Aurore nous donne; Par le Dard, la secrete ardeur dont elle nous enflamme & nous picque; Et par le Cheval Pegase, à qui l'on attribue des aisles, la prompte viuacité des pensées qu'elle inspire aux bons esprits, & principalement aux Poëtes dont elle est amie."

Die Gewänder der Aurora Hautmanns sind wieder aus viel dickerem Stoff gefertigt: Die Körperformen zeichnen sich kaum ab, und die Figur wirkt schwerer und weniger beschwingt. In der erhobenen Linken hält sie einen Fackelgriff¹. Der Stern über der Stirn ist viel kleiner und unauffälliger.

Die letzte Vierergruppe besteht aus den Figuren der vier Erdteile.

Europa wird in Versailles durch eine behelmte Frau personifiziert, die über ihrem Panzer einen Mantel trägt (Taf. 23). Der Helm ist mit einem kleinen Löwenkopf und einem mächtigen Federbusch geschmückt. Europa stützt ihre vom Mantel bedeckte Rechte in die Hüfte und die Linke auf einen schräggestellten Rundschild, der ihr bis zur Hüfte reicht. Er ist mit dem Relief eines sich aufbäumenden, gesattelten Pferdes verziert. Europas rechtes Bein ist Standbein; ihr Spielbein ist leicht zur Seite gegen den Schild gestellt. An den Füßen trägt sie Sandalen. Ihr zu Füßen liegen ein Köcher mit gefiederten Pfeilen und ein Schwert, dessen Griff unter einem mit dem Sonnensymbol verzierten Brustpanzer hervorschaut, der hinter ihr auf dem Boden steht. Auf der Rückseite der Figur liegen verschiedene Früchte auf der Plinthe. Die Plastik ist das Werk Pierre Mazelines.

Von den vielen Attributen, die Ripa der zudem sitzenden Europa gibt, sind nur einige wenige übriggeblieben. Statt dem Pferd, das Ripa Europa zuordnet, erscheint nur dessen Abbild auf dem Schild, der allerdings von Ripa nicht erwähnt wird².

"Durch das Pferd und die Waffen, die man rings um sie sieht, wird darauf hingewiesen, daß sie auf dem Felde des edelsten Wissens und der Kriegsführung stets den Preis davongetragen hat, und wegen der Bücher und weiterer, entsprechender Attribute, kann man die großartigen Leistungen des Geistes erahnen, die sie durch Griechen und Römer auf allen Wissensgebieten hervorgebracht hat"³.

Das einzige Attribut, das dem Betrachter in Linderhof außer dem Schild auffällt, ist links unten eine Krone, die man in Versailles vergeblich sucht, die aber auf dem seitenverkehrten Stich Thomassins ebenfalls an gleicher Stelle liegt (Taf. 22)⁴. Aus dem gesattelten Pferd auf dem Schild ist in Linderhof ein über die Wolken fliegender Pegasus geworden, womit wohl angedeutet werden soll, daß Europa sich besonders durch seine Dichtkunst vor allen anderen Erdteilen auszeichnet⁵.

1 Daß es sich um den Griff einer Fackel handelt, sieht man am Modell der Figur im Depot des L.II.-Museums. Bei Thomassin 1750 (Nr. 87) sieht man nur einen Teil des Pfeils.

2 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 8 f: "Cette partie du Monde qui excelle par dessus toutes les autres, nous est figurée par vne Dame royellement vestuë d'vne robe de plusieurs couleurs. Elle porte sur la teste vne riche Couronne, & se voit assise au milieu de deux Cornes d'Abondance, dont l'vne est pleine de toutes sortes de fruits, & l'autre estalle particulierement des raisins en abondance. Outre ces choses, elle tient de la main droite la figure d'vn beau Temple, & de la gauche vn Sceptre. Vn Cheual est remarquable auprès d'elle, avec quantité de Trophées, & d'Armes de toutes sortes. A quoy sont joints encore à costé, des Diadèmes, des Couronnes, des Mytres, des Liures, des Globes, des Compas, des Regles, des Pinceaux, & des Instrumens de Musique.

3 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 9: "Par le Cheual & les Armes qui se voyent à l'entour d'elle, il est denoté qu'elle a tousiours emporté le prix en matiere des plus nobles connoissances, & des exercices de guerre, comme par les Liures & autres choses semblables on peut iuger de l'excellence des Esprits tant Grecs que Latins, qu'elle a produits en toutes sortes de disciplines."

4 Thomassin 1750, Nr. 103.

5 Das Gipsmodell im Depot zu Herrenchiemsee ist noch gut erhalten, nur der Helmbusch ist abgeschlagen; selbst Schild und Krone sind nahezu unbeschädigt.

Asien ist in Versailles eine, mit einem kostbaren Kleid und einem dünnen Mantel gekleidete, junge Frau (Taf. 24). Der Mantel, der ihren Rücken, den Unterleib und die Beine bedeckt, ist um ihren angewinkelten linken Arm gewunden. Zwei Mantelzipfel werden durch ein Band mit Brosche gehalten, das sich quer über ihren Halsausschnitt spannt. Ein weiteres Band läuft diagonal über ihre Brust. Hinter den Schultern bauscht sich der Mantel. Mit ihrer rechten Hand langt die Frau quer über ihren Leib und drückt den Mantel, der dort eine auffallende Schlaufe bildet gegen ihre linke Hüfte. Das enganliegende, hochgeschlossene Kleid bildet feine Falten. Der Gürtel des Kleides ist ebenso wie ihre Oberarmbänder mit kostbaren Steinen besetzt. In ihrer linken Hand trägt Asien ein qualmendes Räucherfaß. Die Sandalen an ihren Füßen sind verziert. Ihr sorgfältig frisiertes, seitlich mit Blumen geschmücktes Haar ist hinten zu einem Knoten gebunden, zwei Locken fallen beiderseits des Halses nach vorne über die Schultern. Standbein ist ihr linkes Bein. Neben diesem liegt ein mit einer Feder geschmückter Turban. Das Spielbein ist leicht nach hinten gestellt, als wandle sie durch den Park.

Die Plastik, die trotz des runden Gesichts und des leichten Doppelkinns, fast den Eindruck erweckt, als sei eine Botticellische Frauenfigur in Stein übertragen worden, meißelte Léonard Roger. Das Original der Figur wurde 1990 bei einem schweren Sturm fast vollständig zerstört, so daß heute eine Kopie im Versailler Park steht¹.

Hautmann verzichtete darauf, die feinen Details des Räuchergefäßes, des Gürtels oder des Turbans, wie auch die feinen senkrechten Falten des dünnen Kleides herauszuarbeiten. Die tiefe Schlaufe, die Asia beim Raffén ihres Mantels mit der Rechten bildet, ist verschwunden. Asia scheint nach unten zu blicken, um beim Laufen nicht auf ihren Mantel zu treten. Die Versailler Figur blickt dagegen in die Ferne. Der gewichtigste Unterschied der Linderhofer Figur zum Vorbild besteht allerdings darin, daß die Frau in Linderhof schräggestellte Schlitzaugen und eine kleine breite Nase, also asiatische Gesichtszüge hat. Ihre Frisur ist wegen der wenigen, aber großen Blumen im Haar auffällender. Aus dem hohen türkischen Turban zu Füßen der Frau ist in Linderhof eine niedrige, fast unauffällige Kopfbedeckung geworden. Hautmanns Asia ist nicht die europäisch anmutende Botticelligöttin, die leichtfüßig in durchscheinenden Gewändern durch den Park wandelt, sondern eine vornehme Asiatin in schwerer Robe, die vorsichtig einen Fuß vor den anderen setzt².

Die "Blumengirlanden" im Haar, das Räucherfaß und das "kostbare mit Perlen und Blumen übersäte Kleid" werden neben weiteren Attributen, wie Gewürzsträuchern und einem Kamel, auch von Cesare Ripa erwähnt; der Turban am Boden ist jedoch eine Zugabe LeBrunns³. Durch die kostbare Kleidung werde auf den Überfluß und die Fruchtbarkeit Asiens hingewiesen, wo die Menschen, besonders aber

1 Carric 2001, S. 128.

2 Das Gipsmodell im Depot zu Herrenchiemsee ist noch gut erhalten.

3 Ripa Baudoin 1644, Teil 2, S. 6 f: "Elle est couronnée d'une agreable guirlande de fleurs & de fruits, & vestuë d'une riche robe, semée de pierrerie & de perles. De la main droite elle tient plusieurs rameaux, de ces arbres qui produisent la casse, le poivre, le geroffle, & autres choses semblables, dont on peut voir la forme dans Mathiolo: En la gauche elle porte un Encensoir, d'où s'exhalent des parfums extrêmement agreables, & qui fortifient le cerueau. A quoy le Peintre peut adjoüster un Chameau couché, on en telle posture qu'il aduïsera."

die Frauen, prachtvoll gekleidet seien. Das Räuchergefäß erinnere an die kostbaren Gummiarten und Gewürze, die zu uns aus den verschiedenen Provinzen Asiens kämen, besonders aber an den Weihrauch, den man gewöhnlicherweise bei Opferhandlungen verwende¹.

Afrika ist eine junge Frau, die als Kopfbedeckung einen Elefantenskalp trägt, bestehend aus der Kopfhaut, den beiden großen Ohren, zwei kleinen, nach oben ragenden Stoßzähnen und dem kleinen Rüssel, der waagrecht über ihre Stirn gelegt ist. In ihrer erhobenen Rechten hielt Afrika wohl einst einen Bogen; mit ihrer Linken rafft sie seitlich das Gewand, das hinter ihrem Rücken in breiten Bahnen zum Boden fällt; sie entblößt ihr linkes Spielbein, um einen Schritt nach vorne zu machen. Das um die Armbeugen geschlungene Gewand bedeckt ihr Standbein und ihren Leib bis hoch zur Brust; zwischen den nackten Brüsten ist es bis zum Halsansatz hochgezogen. Hinter Afrika liegt, teilweise vom Gewand bedeckt, ein Löwe. Er umschließt mit seinen nach vorne gestreckten Pranken ihren nackten linken Fuß und leckt diesen gesenkten Hauptes ab. Afrika hat negroide Gesichtszüge, dicke Lippen und eine platte Nase; gekräuselte Locken schauen unter der Kopfbedeckung hervor. Ihren Kopf hat sie nach rechts gewandt. Die Versailler Plastik wurde nach einem Modell Gaspard Marsys von Georges Sibrayque begonnen und von Jean Cornu beendet².

Hautmanns Afrikafigur ist wieder eine richtige "figura serpentinata". Leichte Anklänge des Versailles Vorbilds werden nun auffallend betont: Man sieht sie vom Becken abwärts frontal; ihre rechte Hüfte schwingt stark nach außen, ihren Körper wendet sie nach links und den etwas zur Seite geneigten Kopf nach rechts. Dieser manieristische Einschlag fiel auch schon bei der Figur des Morgens auf. Afrikas rechter Arm ist nicht nur gebeugt, sondern der Ellbogen ist gleichzeitig gehoben; mit ihrer Hand hält sie sich einen Bogen vor das Gesicht, dieses teilweise verdeckend. Das Gewand läßt ihren Oberkörper und ihren rechten Arm nun völlig frei. Der Löwe, der naturalistischer dargestellt ist als in Versailles, streckt seine Pranken zur Seite, er umschließt mit ihnen nicht ihren nackten linken Fuß, den er aber ebenfalls ableckt³.

Der Löwe, die Kraushaare und der Elefantenkopf werden neben anderen Attributen auch von Ripa erwähnt⁴. Interessant ist, daß sich Ripa wegen des Elefantenkopfes auf die Darstellung einer alten Hadrianischen Münze bezieht⁵. Dieses in barocken Erdteildarstellungen so beliebte Attribut hat eine

1 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 7: "Son rich habillement est le vray Symbole de l'abondance & de la fertilité de ce Pay-là, dont les peuples vont superbement vestus, & où les femmes particulièrement estalent dessus leurs corps tout ce que la magnificence & le luxe ont de plus precieux & de plus charmant" ... "Par l'Encensoir qu'elle tient, sont denotées les precieuses gommés & les especeries qui nous viennent de diuerses Prouinces d'Asie; principalement l'Encens qu'on employe ordinairement dans les Sacrifices."

2 Pincas 1955, S. 86.

3 Dem Gipsmodell im Depot zu Herrenchiemsee fehlt nur der rechte Unterarm mit dem Bogen.

4 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 7 f: "Elle est presque toute nuë, ayant les cheveux crespus, pour cimier vne teste d'Elephant, & vn colier de coral. Elle tient vn Scorpion de la main droite, & de la gauche vne Corne d'Abondance pleine d'espics, outre qu'elle est toujours suiuite par vn Lyon, & par des Serpens."

5 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 8: "Ce qu'on luy donne pour coiffure la teste d'vn Elephant, est tiré d'vne ancienne Medaille de l'Empereur Adrian".

alte Tradition¹.

Amerika wird durch eine Indianerin repräsentiert, die mit einem kurzen Federrock bekleidet ist und eine Federkrone trägt (Taf. 24). In ihrer seitlich locker herabhängenden linken Hand hält sie einen auf den Boden gestellten Bogen; um den Arm windet sich eine Decke, die sie mit der anderen Hand festhält. Die Decke fällt hinter dem Bogen und ihrem linken Standbein zu Boden. Unter der Decke kriecht ein Kaiman hervor, dessen Kiefer über die rechte vordere Plinthenecke nach unten ragt und dessen Schwanz nahe dem weit zurückgestellten Spielbein der Indianerin über die linke hintere Ecke fällt. Zwischen ihren Beinen erkennt man einen abgeschlagenen bärtigen Menschenkopf am Boden liegen. Am Rücken trägt sie einen mit Pfeilen gefüllten Köcher, der hinter ihrer rechten Schulter hervorschaut. Ihren Kopf wendet sie nach rechts. Die Lippen sind wulstig; sie hat leicht negroide Gesichtszüge. Die Versailler Plastik stammt von Gilles Guérin.

Wie schon bei der Afrikanerin betont Hautmann bei seiner Amerikafigur in Linderhof gegenläufige Bewegungen der Körperpartien. Die Federkleidung gestaltet er viel plastischer: Während in Versailles der Federrock aus vielen sich überlappenden kleineren Federn kunstvoll zusammengesetzt ist, besteht der Rock der Linderhoferin aus wenigen großen Straußenfedern, und während die senkrecht aneinandergereihten Federn des Kopputzes in Versailles nahezu einen Zylinder bilden, formen die wenigen, breiteren Federn in Linderhof eine kugelige Krone. Das Haar der Frau ist länger und reicht ihr bis zu den Schultern. Auch das Gesicht ist anders gestaltet: Die Frau hat eine auffallend große Nase und auch ein mächtiges Kinn; sie hat sehr männliche Züge. Die Decke, die die Indianerin nun über die Schulter, statt über den Arm gelegt hat, füllt hinter ihr den Raum zwischen beiden Beinen fast vollständig aus; der Menschenkopf ist verschwunden. Den etwas längeren Bogen hält die Indianerin mit beiden Händen. Der Kaiman, der in Versailles wegen seines kleinen Kopfes fast einer großen Eidechse gleicht, sieht nun wie ein Krokodil aus; es sperrt sein Maul weit auf. Der Krokodilpanzer ist an der Rückseite der Figur mit äußerster Sorgfalt wiedergegeben. Es ist schade, daß man die Figur nicht von hinten sehen kann, da sie unzugänglich am Hang steht².

Gleich der Afrikanerin entspricht die Indianerin dem gängigen Bild, das man man sich damals von diesen Erdteilmwohnern machte; es ist auch heute noch jedem Kind vertraut. Man bräuchte daher Cesare Ripa nicht zur Erläuterung heranzuziehen, zumal er gerade für die Linderhofer Figur, wegen des fehlenden Männerkopfs und des realistischen Krokodils, bedeutungslos geworden ist. Doch der Vollständigkeit halber soll er, gerade wegen dieser beiden Attribute, erwähnt werden: Das Haupt soll darauf hindeuten, daß Indianer Menschenfresser seien, und der in Versailles etwas seltsam aussehende Kaiman weist darauf hin, daß in Amerika eine krokodilähnliche Eidechsenart existiere, deren Exemplare so groß und grausam seien, daß sie sich von anderen Tieren und selbst Menschen ernähr-

1 Zu römischen Münzdarstellungen Afrikas siehe: RdK s.v. Elemente, S. 1118 (Erich Köllmann und Karl August Wirth).

2 Dem Gipsmodell der Indianerin im Depot zu Herrenchiemsee fehlen beide Unterarme und der Bogen.

ten¹.

Bevor ich fortfahre, ist es sinnvoll, schon an dieser Stelle ein Resümee zu ziehen:

In Versailles sind die Gesichter meist in einem, die griechische Klassik nachahmenden Stil, sehr regelmäßig gestaltet; der Blick der Augen ist in die Ferne gerichtet. Die weiblichen Körper wirken knabenhaft schlank. Hautmann betont dagegen die weiblichen Formen, ohne jedoch zu übertreiben: Die Brüste sind etwas voller und die Hüften gerundeter. Die Wirkung wird noch durch die Neigung betont, die Hüfte über dem Standbein stärker nach außen schwingen zu lassen und auch die Körper auffälliger zu verwinden. Die Physiognomien wirken in Linderhof, nicht zuletzt wegen der Augenbohrungen, porträthaft und lebendig; der Blick der Figuren ist auf den Betrachter gerichtet. Bei den Erdteil-Darstellungen fällt auf, daß Asia, die in Versailles noch sehr europäisch wirkt, nun fernöstliche Gesichtszüge aufweist, während andererseits die Indianerin ihren leicht negroiden Einschlag verliert. Dies ist ein Zeichen dafür, daß sich das Bild gewandelt hat, das man sich von diesen Erdteilen macht: Amerika ist nun nicht mehr die überaus exotische ferne Welt, die es noch in Zeiten Ludwigs XIV. war, und Asien wird nun nicht mehr durch die recht europäisch aussehenden Türken repräsentiert, die jahrhundertlang Europa bedrohten, sondern durch Chinesen oder Japaner. Die Frisuren wirken in Linderhof in vielen Fällen rokokohaft: Die Haare sind recht voluminös nach oben gesteckt und mit großen Blüten geschmückt.

Die Gewänder sind, wohl auch materialbedingt, in Linderhof schwerer und etwas knittrig. Häufig werden zudem aus im Wind flatternden Stoffbahnen recht unmotiviert wirkende Schlaufen und Spiralen. Oberhalb der Plinthe ballen sich die Stoffe stärker als in Versailles; dort ist der Marmor tiefer geklüftet und mehrfach durchbrochen. Die Tendenz, den Plastiken in Linderhof den Anschein größerer Lebensnähe zu geben, wird durch den Versuch Hautmanns unterstrichen, die Figuren auf einen natürlich wirkenden Untergrund zu stellen, was im Falle der Diana sogar zum völligen Verzicht der Plinthe zu Gunsten eines geschichteten Felsuntergrundes führt.

Tiere, wie etwa der Löwe, sind weniger stilisiert. Aus einem Fabelwesen, wie dem Drachen, wird ein Salamander, aus dem eidechsenähnlichen Kaiman ein Krokodil und aus dem Windhund einer der üblichen Jagdhunde. Unverständliche Attribute, wie das von der Luft lebende Chamäleon, werden einfach weggelassen, ebenso grausame, wie der abgeschlagene Menschenkopf unter der Indianerin.

Die Trophäen zu Füßen Europas, die auf Überlegenheit in den Kriegstechniken verweisen, werden umgedeutet.

Diese Attributänderungen sind Kleinigkeiten, doch ich kann mir vorstellen, daß sie auf ausdrückli-

1 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 10: "[elle a] à ses pieds vn espece de Lezard ressemblant à peu pres à vn Crocodile." ... "La teste qu'elle a sous ses pieds, y est mise exprés avec beaucoup de raison, pour monstrier que ces Peuples inhumains se repaissent ordinairement de chair humaine: Car ils ne manquent iamais de manger ensemble ceux qu'ils ont pris à la guerre." ... "Et d'autant qu'entre diuers Animaux que produit ce Pays-là, les Lezards sont remarquables, ce n'est pas sans sujet qu'on les peint icy, veu que dans ces terres neufues, il y en a de si grands & de si cruels, qu'ils deuorent les autres animaux, & les hommes mesmes."

chen Wunsch des Königs geschahen. Wie ich noch darlegen werde, war Ludwig II. ein sehr friedliebender Monarch, der dem rohen Kriegshandwerk fern stand. Er liebte die Poesie und die Künste; Linderhof wäre sonst nicht entstanden. Doch Ludwig war auch ein Kind des aufgeklärten 19. Jahrhunderts; Märchen wie jenes vom Chamäleon, das sich nur von der Luft ernähre, waren widerlegt und ihm zudem wohl auch unbekannt. Das Chamäleon als Attribut der Luft zu verwenden, die durch Adler und Wolken hinreichend gekennzeichnet war, war eine, auf Cesare Ripa zurückgehende, geistreiche Spielerei. Allerdings sollten wir nicht vergessen, daß die Figuren in Versailles nicht im Gruppenverband angeordnet waren und daher auch nicht so leicht wie in Linderhof zu entschlüsseln waren, so daß zusätzliche Attribute dort sicher sinnvoll waren.

Ein Drache, der in einer poesievollen, auf Sagen beruhenden Wagneroper durchaus seinen Platz hatte, war im Verein mit Adler, Delphin und Löwe, also realen, die Elemente symbolisierenden Tieren unangebracht. Ein Feuersalamander war besser geeignet, der Personifikation des Feuers als Attribut zu dienen, womit die Linderhofer Figur, sicherlich ungewollt, Cesare Ripas Vorschlag besser entspricht.

Ludwig II. war Ripas Werk, dessen Bedeutung für die Figuren in Versailles erst 1927 von Emile Mâle wiedererkannt wurde¹, sicher unbekannt. Doch dem heutigen Betrachter kann Ripas "Iconologia", wie die Figuren der Venus und der Diana zeigen, immer noch ein wertvolles Hilfsmittel sein, selbst wenn ihm die meisten Personifikationen von vielen Barockdarstellungen vertraut sind.

Bei allen Linderhofer Steinplastiken handelt es sich keineswegs um sklavische Kopien der Versailler Vorlagen. Einige der Figuren, wie die des Mittags oder der Nacht, sind eigenständige Werke, die nur noch typenmäßige Übereinstimmung mit den Vorlagen aufweisen und dennoch einen hohen Rang einnehmen. Hautmanns Leistung ist bemerkenswert, wenn man bedenkt, daß er seine Plastiken in unglaublich kurzer Zeit formen mußte, während diejenigen in Versailles von fünfzehn verschiedenen Künstlern geschaffen wurden, die zudem in Marmor arbeiteten. Hautmann war, als er von Ludwig II. mit der Nachbildung der Versailler Statuen beauftragt wurde, zwar schon 53 Jahre alt, ob er allerdings damals die Versailler Vorbilder kannte, wage ich wegen seiner Dianafigur und der zumeist völlig anders als in Versailles gestalteten Seitenansichten der Figuren zu bezweifeln. Es läßt sich nicht nachweisen, ob er, wie behauptet wird, "im Auftrag des Königs mehrfach nach Versailles" reiste, "um die französ. dekorative Skulptur zu studieren"². Er mußte, wie jene Künstler in Versailles,

1 Francastel 1970, S. 110.

2 Thieme-Becker 1907, s.v. Hautmann (Hautmann), Johann Nepomuk, S. 155. In den Kassenbüchern sind Kosten für Reisespesen von Beamten und Künstlern, die im Auftrag Ludwigs II. nach Versailles reisten, genau vermerkt. Als Beispiel habe ich in den Tabellen die Reisen Dollmanns, der in den Jahren 1873, 1875, 1877 (zweimal) und 1878 (zweimal) in Paris oder Versailles war, notiert. Neben ihm werden weitere Reisende genannt, wie Düfflipp, Effner, Bürkel, Julius Hofmann, Christian Jank oder Franz Seitz, die z.T. mehrfach dorthin reisten. Wagnmüller oder Hautmann befinden sich nicht darunter. Möglicherweise lernte Hautmann später die Versailler Figuren auf einer privaten Reise kennen. Dafür sprächen die vier anfangs erwähnten Figuren in Herrenchiemsee, die den Versailler Vorbildern viel näher stehen als die in Linderhof. Vielleicht standen ihm nun aber nur bessere Abbildungen zur Verfügung.

seine Werke nach Vorlagen anfertigen, ohne daß ihm allzu viel Raum zur freien Entfaltung gegeben wurde. Die nicht abgebildeten Ansichtsseiten der Plastiken mußte er nach eigener Phantasie gestalten, wobei sich allerdings, wohl auch wegen des Zeitdrucks, Unsicherheiten bemerkbar machten und Qualitätsmängel einschlichen.

Betrachten wir noch zwei Kalksteinplastiken, die ebenfalls Werke Hautmanns sind, die Monopteros-Venus und die Gruppe "Venus und Adonis" im östlichen Parterre.

Beiderseits des Südparterres in Versailles führen zwei monumentale Treppen zur Orangerie hinab, diese seitlich begrenzend. Am Ende der beiden von den Treppen geradlinig weiterführenden Wege versperren schmiedeeiserne Tore den Ausgang zum Pièce d'Eau des Suisses. Diese Tore werden von je zwei hohen Pylonen begrenzt, die steinerne, zur Tormitte gerichtete Gruppen tragen. Eine dieser vier Gruppen, "Venus und Adonis" von Louis LeConte, diente als Vorbild für Hautmanns Plastik (Taf. 25)¹. Venus sitzt, die Beinen, vom Betrachter aus gesehen, nach links gewandt, erhöht auf einem Felsen. Sie wendet sich zurück zu Adonis, der sich ihr von rechts genähert hat und auf sein linkes Knie gesunken ist. Venus umfaßt mit ihrer Linken seine Schultern. Er hat seine Rechte hoch auf ihre linke Schulter gelegt; mit seiner Linken stützt er sich auf einen Stab. Adonis ist im Jagdgewand erschienen, sein Mantel flattert hinter ihm im Wind, an seiner Seite hängt ein mit Pfeilen gefüllter Köcher. An den Füßen trägt er Sandalen und Stulpen. Venus hat nur ihren Schoß mit einem Mantel bedeckt; sie ist barfuß. Adonis gegenüber, unterhalb der Venus, kniet Amor. Er umarmt abgewandten Kopfes einen Hund, der rechts dicht vor ihm sitzt und ihm das Kinn ableckt. Auf der Rückseite der Gruppe schnäbeln sich zu Füßen der Venus zwei Tauben mit flatternden Flügeln, und unterhalb des Adonis' sitzt ein hornblasendes Kind auf dem Rücken eines zu ihm aufblickenden liegenden Hundes.

Der Stich Thomassins zeigt die Hauptansichtsseite, auf der allerdings, zu Füßen des Adonis, auch die beiden Tauben der Rückseite erscheinen (Taf. 22)². Die beiden Nebengruppen auf dem Stich sind ein Abbild der Hauptgruppe: Amor überragt den Hund um Kopfeslänge und die rechte Taube duckt sich vor der linken.

Hautmanns Gruppe ist spiegelverkehrt zum Original. Alle Nebengruppen, bis auf die schnäbelnden Tauben, wurden weggelassen. Diese wurden wie auf dem Stich zur Vorderseite versetzt, allerdings mehr in deren Mitte. Sie bleiben ein Abbild der beiden Personen: Die Taube, die sich näher bei Adonis befindet duckt sich, allerdings mit nahezu geschlossenen Flügeln, vor der Taube, die der Venus benachbart ist und ihre Flügel weit geöffnet hat.

Die Göttin wendet ihre langen Beine nicht so sehr zur Seite wie in Versailles und auf dem Stich,

1 Die vier Gruppen, die alle 1687 geschaffen wurden, sind von Ost nach West: "Aurora und Cephalus", "Pomona und Vertumnus", "Flora und Zephyr" und "Venus und Adonis". Die beiden ersten Gruppen schuf Pierre LeGros und die beiden anderen Louis LeConte.

2 Thomassin 1750, Nr. 74.

sondern mehr dem Betrachter zu. Die Distanz zwischen beiden Figuren ist zwar etwas größer geworden, doch Venus wendet sich mit ihrem Oberkörper stärker ihrem Geliebten zu. Beide Gesichter sieht der frontale Betrachter nun im Profil. Adonis stützt sich nicht auf einen Stock; statt dessen ist seine rechte Hand wie zum Liebesschwur erhoben. Während die Szene in Versailles eher den Eindruck eines etwas emotionslosen höfischen Galanteriestücks erweckt und im Stich Thomassins den eines stürmisch verlaufenden Stelldicheins, verleiht Hautmann seiner Gruppe mehr Intimität und Innigkeit. Allzu frivole Anspielungen, wie die durch die Nebengruppe des Amors mit dem leckenden Hund, unterbleiben. Damit zeigt sich erneut die Tendenz, durch Änderung oder Weglassung von Attributen Umdeutungen des Originals vorzunehmen.

Hautmann fügt seiner Plastik einige Details hinzu: Adonis trägt nun hochgeschnürte, die Zehen freilassende Stiefel; sein Mantel ist pelzgefüttert. Der Fels, auf dem Venus sitzt, wurde mit großer Sorgfalt gemeißelt: Er ist geschichtet und mit Gras und Moos überzogen. Vereinzelte höhere Gräser sprießen aus dem kargen Boden. Die zum Schloß gerichtete Gruppe ist rein vorderansichtig; die Rückseite ist belanglos, auch wenn der Fels und sein Bewuchs ebenfalls mit großer Gewissenhaftigkeit modelliert sind. Der König und Hautmann kannten ganz offensichtlich nur den Stich Thomassins, sonst hätten sie das Original, das wegen seiner beiden, wenn auch nicht gleichwertigen Ansichtsseiten, besser für die Mitte des Linderhofer Parterres geeignet gewesen wäre, zur Vorlage genommen. Dies scheint mir, auch wenn die Gruppe in Versailles recht versteckt aufgestellt ist, ein weiterer Beweis dafür zu sein, daß Hautmann damals Versailles nicht kannte.

Das Postament der Gruppe gleicht denen der Linderhofer Vierergruppen; es ist nur verbreitert, nicht mehr quadratisch.

Spiegelbildlich zur Vorlage, der Venusstatue in Watteaus Gemälde "Einschiffung nach Cythera", ist auch Hautmanns Monopteros-Venus, die wir, obwohl sie eigentlich eine Bauplastik ist, ebenfalls kurz betrachten wollen, da sie für die weiteren Ausführungen von Interesse ist (Taf. 26): Venus ist unbekleidet; ihr Mantel ist hinter ihr über einen Baumstumpf gestülpt. Sie beugt sich nach vorne. Mit beiden Händen hält sie einen gefüllten Köcher möglichst weit zur Seite, weg von Amor, der zu ihrer Rechten steht. Ihr Blick ist über ihre rechte Schulter auf ihren Sohn gerichtet. Der steht auf seinem linken Bein, setzt sein rechtes Knie auf einen Stein und streckt seine Rechte vergebens in Richtung des Köchers. Der Venus zur Linken kniet ein blumenpflückender Putto.

Im geschichtlichen Überblick habe ich schon erwähnt, daß statt Watteaus Originalgemälde ein spiegelbildlicher Stich als Vorlage für die Plastik diente. Die Verwendung eines Stichts hatte allerdings weitere Folgen: Auf Watteaus Ölgemälde besteht die Plastik nur aus Venus und Amor. Eine der in der Luft schwebenden Amoretten ist auf der Plinthe gelandet, wo sie kniend mit einer Hand nach einem Zweig unterhalb der Plinthe greift. Eine andere Amorette blickt hinter dem Rücken der Venus hervor. Beide Amoretten sind durch ihr Inkarnat deutlich vom weißen Marmor der gemalten Gruppe

abgesetzt. Auf dem Stich ist dies wohl nicht zu erkennen, und so war Ludwig anscheinend der Meinung, daß jene Amoretten Bestandteil der Plastik seien. Allerdings störte den König die hinter dem Rücken der Venus hervorschauende Amorette, so daß er, wie schon erwähnt, bemerkte, der "dritte Genius" solle "wegbleiben", wobei er offensichtlich Amor, dessen Flügel sich im Original deutlich von den durchscheinenden Schmetterlingsflügeln der Putten unterscheiden, zu diesen zählte. Allerdings sind auch in Hautmanns Plastik die Flügel unterschiedlich geformt.

Auf Watteaus Gemälde sieht man die Gruppe in Schrägsicht von rechts. Hautmann, der seine Plastik zum Schloß hin auszurichten hatte, mußte sie daher gedanklich drehen. Zudem mußte er, sowohl wegen der Dimensionen des Monopteros als auch wegen der Größe des Marmorblocks, die Grundfläche der runden Plinthe stark verkleinern; wegen der hohen Materialkosten hatte er ohnedies schon erhebliche Schwierigkeiten¹. Er mußte deshalb den knienden Putto, der auf dem Gemälde viel Platz beansprucht, näher an die Venus rücken. Die ganze Gruppe wirkt dadurch in sich geschlossener, kompakter als auf dem Gemälde und dennoch sehr lebendig; sie ist eine Bauplastik, optimal der Interkolumnie des Rundtempels und dessen Säulen angepaßt, und könnte dennoch, auch als Freiplastik, jederzeit bestehen. Sie ist ein gelungenes Beispiel für die Umsetzung einer, eigentlich falsch verstandenen, gemalten Plastik in Stein.

5.8.3 Die Zinkgußfiguren

Mit Ausnahme der Monopteros-Venus sind alle Kalkstein-Figuren, einschließlich der Gruppe "Venus und Adonis", im Garten zu Linderhof Kopien nach auch heute noch existierenden Versailler Vorbildern. Anders verhält es sich bei den Figuren und Gruppen aus Zinkguß: "Fama" und "Amor mit Tauben", deren Vorbilder einst in Versailles standen, aber schon zur Zeit Ludwigs XIV. verschwanden, wurden nach alten Stichen und Zeichnungen rekonstruiert. Die Floragruppe geht zwar auf die Versailler Gruppe zurück, ist jedoch keine Kopie, und sowohl für die Neptungruppe als auch den Najadenbrunnen gibt es keine Vorbilder in Versailles.

Bei der Beschreibung der Zinkgußplastiken in Linderhof werde ich mich wieder, im großen Ganzen, an die zeitliche Reihenfolge ihrer Entstehung halten.

Als erste der Zinkgußplastiken wurde die Figur der Fama von Franz Walker modelliert; es ist die einzige Zinkgußfigur des Gartens, die nicht von Wagnmüller stammt (Taf. 26). Das lateinische Wort Fama ist doppeldeutig: Es bedeutet Gerücht und auch Ruf. Vor allem das deutsche Wort Ruf bedarf des Attributs "gut" oder "schlecht". Im gleichen Sinne wurde offensichtlich ursprünglich das französische Wort "Renommée" verstanden, denn in der französischen Ausgabe der *Iconologia Cesare Ripas* wird sie als "Renommée, comme on la peint ordinairement", folgendermaßen beschrieben:

"Sie hat zwei große Flügel, mit denen sie sich in die Lüfte erhebt, ein gelöstes Gewand, wie ich es

¹ In einem Brief vom 2. Februar 1876 rechnete Hautmann Dollmann den Materialbedarf vor und "die Schwierigkeit der Bearbeitung" wegen der "unten vortretenden Amoretten" (GHA AKO 1882).

gerade beschrieben habe, und zwei Trompeten in der Hand, die sie zu blasen pflegt, während sie auf einer Wolke sitzend erscheint. Alle diese Attribute zeigen deutlich genug, daß es ihre Gewohnheit ist, nie am gleichen Ort zu verweilen und gleichermaßen Lügen und Wahrheit zu verbreiten, wo immer sie sich auch hinwendet"¹.

Entgegen den Erläuterungen Ripas zu den Attributen der Renommée, wurde die von ihm beschriebene Figur seit der Renaissance als Personifikation des Herrscherruhmes verstanden, und allein in diesem Sinne wurde sie in Versailles errichtet: Die Renommée posaunt die ruhmreichen Taten Ludwigs XIV. in alle Welt. Der Entwurf LeBruns sieht eine geflügelte Frauenfigur vor, die mit ihrem rechten Fuß auf einem mit Fahnen geschmückten Globus steht². Mit ihrer Linken hält sie eine Posaune an ihren Mund, aus der ein Wasserstrahl herausschießt. Damit die Renommée ihren Kopf nicht zu weit in den Nacken legen muß, um mit der Posaune einen nahezu senkrechten Wasserstrahl zu erzeugen, wurde die Form der Posaune in der Entwurfszeichnung nachträglich korrigiert und das Rohr gebogen. Die zweite Posaune, die sie in der anderen Hand hält, ist dagegen gerade. Die Renommée trägt im Entwurf ein hochgeschlossenes Kleid, das die Oberarme und die Beine bis über das Knie bedeckt. Gaspard Marsy schuf nach diesem Entwurf zwischen 1676-77 die vergoldete Bleifigur, die in einem hexagonalen Becken stand, das mit einer Metallbalustrade eingefasst war, aus der ebenfalls Wasserstrahlen senkrecht nach oben schossen. Das Becken schmückte das "Bosquet de la Renommée", das heutige "Bosquet des Dômes". 1680 wurde ein zusätzlicher Sockel in Form von Palmwedeln geschaffen, um die Figur höher zu stellen³. Das Boskett mit der Figur ist durch eine Zeichnung und einen Stich Israël Silvestres überliefert⁴. Entgegen dem Entwurf LeBruns ließ Marsy den Oberkörper seiner Figur frei; das Gewand, das nur den Unterleib und die Oberschenkel bedeckt, schlingt sich um den erhobenen Arm der Renommée. Auch die Fahnen über dem Globus sind nicht zu erkennen. 1684 wurde die Figur entfernt, blieb aber möglicherweise noch ein paar Jahre erhalten, bis sie spätestens 1699 endgültig verschwand.

Die Linderhofer Figur der Fama ist spiegelbildlich zur Renommée aufgebaut. Ihre Flügel sind weiter geöffnet. Als zusätzlicher Sockel unter dem Globus dient statt der Palmwedel ein grauer Fels aus Zinkguß. Die Figur selbst, einschließlich dem Globus, ist vergoldet; ursprünglich war sie "bronceirt". In ihrer Linken hält Fama keine zweite Posaune; sie ist ihr möglicherweise abhanden gekommen. Die elegante Lösung der gebogenen Posaune in der anderen Hand wurde nicht gewählt, weil deren

1 Ripa - Baudoin 1644, Teil 2, S. 81: "Elle a deux grandes aisles dont elle s'esleue en l'air, vne robe deliée telle que ie viens de la descrire,& deux Trompettes à la main, dont elle sonne ordinairement, paroissant assise sur les nuës. Toutes lesquelles choses ensemble sont assez claires pour faire voir que c'est sa coustume de ne demeurer iamais en mesme lieu, & de publier indifferemment le mensonge & la verité par tout par où elle passe."

Neben der "Renommée, comme on la peint ordinairement" beschreibt Ripa noch die "Glorievse Renommée" und die "Bonne Renommée". Letztere hält ebenfalls "vne Trompette de la main droite", doch in der linken hält sie "vn Rameau d'Oliuier", also einen Olivenzweig.

2 "Renommeé montée sur une sphère" (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv29819)

3 Zu den Datierungen siehe: Weber 1985, S. 310 f.

4 Sowohl die Zeichnung von 1679/80 als auch der Stich von 1682 wurden u.a. von Hedin 1997, S. 272 f. veröffentlicht. Die Zeichnung wird im Louvre, Cab. des Arts graphiques, aufbewahrt (Album Silvestre, fol 6, Inv. 33017).

Biegung auf dem Stich wohl nur schlecht zu erkennen ist. Aus diesem Grund muß die Fama in Linderhof akrobatisch Kopf und Oberkörper zurückbiegen, um einen senkrechten Wasserstrahl zu erzeugen. Von vorne sieht man daher von ihrem Kopf nur Kinn und Kehle. Auch das Gewand bietet von dort betrachtet einen ungünstigeren Anblick als auf dem Entwurf oder Stich: Es fällt in sehr breiter stark gefalteter Stoffbahn auf den Globus, um der nur auf einem Bein stehenden Figur festen Halt zu geben, was diese etwas plump aussehen läßt. Dieser Eindruck ändert sich, wenn man um die Figur herumgeht, verbessert sich aber keineswegs, denn die Stoffbahn folgt nun zunächst, ohne Notwendigkeit und viel zu sehr aufgebauscht, dem nach hinten gestreckten Spielbein. Dann bewegt sie sich im Bereich der Füße unvermittelt wieder nach vorne zum Globus. Man gewinnt dadurch den Eindruck, als fahre der Figur, deren Bewegung steil nach oben gerichtet ist, ein starker Rückenwind zwischen die Beine. Die Figur ist damit eher wie eine Stein- oder besser Gipsfigur aufgebaut, die fester Stützen bedarf, und man merkt, wie auch schon bei Hautmanns Figuren, daß der Entstehungsprozeß damals von einer Gipsfigur ausging, gleichgültig, ob das Endprodukt in Metall gegossen oder aus Stein gemeißelt wurde. In seiner am 6. September 1873 bezahlten Rechnung listet Franz Walker folgende Posten auf:

a.) Modell in Thon und Ausarbeitung des Gypsgusses	730 fl.
b.) Herstellung des Gypsgusses in verlorener Form	285 fl 30 Xr
c.) der Hilfsgerüste in dem Figuren-Modell in Thon	31 " 45 "

	1,047 fl 15 Xr

Die Kunst-Zinkgießerei erhielt am 1. Juni 1874 "für die Herstellung der Fontaine-Figur 'Fama' in Zinkguß, ciselirt u. bröncirt", 1.090 Gulden.

Alle diese Posten sind ein guter Beleg für die im Zinkguß übliche Arbeitsteilung zwischen dem Bildhauer und der Gießerei: Der Bildhauer erstellt nach der Entwurfs-Skizze aus fremder oder eigener Hand ein Ton-Modell. Da dieses nicht stabil ist, wird normalerweise ein Gipsabguß gemacht, der der Gießerei übergeben wird, wo alles weitere besorgt wird, bis zur Patinierung des Gusses. Zu den Eigentümlichkeiten des Zinkgusses gehört, daß das Gipsmodell des Bildhauers in der Gießerei in zahlreiche Stücke zersägt wird, von denen die Negativformen abgenommen werden. Mit Hilfe der Formen wird die Figur stückweise gegossen und dann zusammengelötet. Die Löt Nähte werden schließlich beim Ziselieren der Figur abgeschliffen. Da Zink nicht sehr haltbar ist, werden die Zinkguß-Figuren zumeist galvanisch verkupfert und in einem letzten Arbeitsgang patiniert¹. Das Ziselieren und Patinieren zählte früher beim Bronze- und Zinkguß zu den wichtigsten Arbeiten der Bildhauer, die damit ihrem Werk noch den letzten Schliff gaben. Auch dies besorgen nun die Gießer. Nach all dem wundert es nicht, daß Zinkgußarbeiten bei den Bildhauern recht unbeliebt waren, und daß sie beim Modellieren der für den Zinkguß bestimmten Figuren nicht die gleiche Sorgfalt walten ließen wie bei

¹ Gute Angaben zum Zinkguß-Verfahren finden sich bei Bischoff 1985, S. 208 ff. Bei den Fassadenfiguren von Herrenchiemsee wurden, wie ich noch zeigen werde, die Löt Nähte nicht abgeschliffen, so daß man eine gute Vorstellung von der Stückelung des Gipsmodells gewinnen kann.

den in Bronze zu gießenden.

Auch Wagnmüllers Brunnengruppe "Amor mit Tauben" im kleinen, runden Becken des Ostparterres wurde, allerdings viel exakter, nach einem alten Stich modelliert. Die vergoldete Gruppe aus Zinkguß ist die Kopie des von Louis Lerambert geschaffenen Blei-Originals, das wie schon erwähnt, spätestens 1683 aus dem Südparterre in Versailles entfernt wurde, und durch einen Stich LePotres überliefert ist (Taf. 27)¹. Der auf einer Muschel sitzende Amor lehnt sich weit zurück; er spannt einen Bogen, den er in seiner Linken gegen den Himmel gerichtet hält. Als Pfeil dient der Wasserstrahl, den Amor aus einer Düse in der rechten Hand, weit über den Bogen hinaus, nach oben schießt. Zwei schnäbelnde Tauben sitzen, vom Betrachter aus gesehen, links am Muschelrand. Rechts ragt ein mit Pfeilen gefüllter eckiger Köcher über den Muschelrand, und über den vorderen Rand der Muschel ragt eine brennende Fackel. Die Fackel liegt unter einem weiteren, fein ziselierten runden Köcher. Wagnmüller hielt sich sehr genau an die Vorlage; nur die Frisur Amors gestaltete er, wie bei allen seinen Figuren, etwas strähnig mit wenigen Locken, oder besser Haarwellen, während der Liebesgott auf dem Stich LePotres einen Lockenkopf mit einem Kranz kleiner Löckchen um Stirn und Schläfen hat. Ein Gewand bedeckt die Hüften des kindlichen Gottes und hinten seine Gesäßpartie. Das Gewand ist am Rücken zwischen den ausgebreiteten Flügeln an einem Riemen befestigt, der quer über den Oberkörper Amors gespannt ist.

Möglicherweise verfügte Wagnmüller über eine ähnliche Vorlage auch für seine gleich große, vergoldete Zinkgußgruppe "Amor mit Delphinen" im Westparterre (Taf. 27). Amor ist wie sein Gegenstück im Ostparterre bekleidet. Er sitzt auf einem großen Delphin, der, vom Betrachter gesehen, links von ihm seinen Kopf hebt und aus dem Maul einen Wasserstrahl zum Himmel schickt. Amor öffnet mit seiner Rechten das Maul des Delphins und mit der Linken langt er hinüber zu dessen Bauch. Ein zweiter Delphin windet sich um diese Gruppe. Auch aus seinem Maul sprudelt Wasser in das Becken. Die beiden Delphine schwimmen ohne erkennbaren Unterbau direkt auf der Wasseroberfläche des Beckens. Auf einem hinteren Gewandzipfel ist das Werk, im Gegensatz zur anderen Amorgruppe, mit "M. Wagnmüller 1874" signiert. Dies könnte der Hinweis sein, daß es sich nicht um die Kopie einer fremden Vorlage handelt. Doch ähnliche Gruppen gibt es seit der Antike, die das Motiv eines auf einem Delphin reitenden Mannes oder Kindes liebte, zu Hauf, denn seit dem Barock waren Springbrunnen dieser Art sehr beliebt. So gibt es im großen Saal der Badenburg gleich zwei Brunnengruppen aus Blei, die der Wagnmüllerschen Gruppe vom Motiv her sehr ähnlich sind. Sie bestehen aus einem Tritonenkind, das auf einem Delphin reitet und diesem mit einer Hand das

¹ "Versailles: Un Amour de bronze qui tire une fleche d'eau", Bibliothèque Nationale, Estampes et Photo, Va 78F T. 6. Marie zeigt die Abbildung eines Vorentwurfs: Statt des Bogens hält Amor einen Fisch in beiden Händen, der einen Wasserstrahl zum Himmel sendet. Als Basis ist im Vorentwurf zwar keine Muschel vorgesehen, doch die Attribute, wie die schnäbelnden Tauben und der Köcher, sind dieselben (Marie 1968 Bd. I, S. 29 und Tafel X).

Maul aufhält, aus dem ein Wasserstrahl herausschießt¹.

Wagmüller erhielt für das Modell der Gruppe am 30. Dezember 1874 900 Gulden und kurz darauf, am 4. Januar 1875 für den "Amor mit Tauben" 800 Gulden. Beide Gruppen wurden von Max Kleis gegossen, dem am 12. März insgesamt 1.050 Gulden für den Guß beider Gruppen bezahlt wurden.

Beide Brunnengruppen wurden zusammen mit der Famafigur und der Floragruppe, die später eine weitere gründliche Restaurierung erfuhr, zwischen 1984 und 1986 neu vergoldet².

Der Florabrunnen in Versailles wurde gleich den anderen drei Jahreszeiten-Brunnen von LeBrun entworfen³. Die Modellierung der Bleifiguren oblag Jean-Baptiste Tuby, der zwischen Ende 1672 und 1675 entsprechende Zahlungen erhielt und eine Restzahlung im Jahr 1679⁴ (Taf. 28 ff.).

In Versailles befindet sich in der Mitte eines kreisrunden Bassins eine ebenso geformte Insel, auf deren, vom Schloß aus betrachtet, rechter Seite Flora lagert. Sie ist von vier Putten umgeben. Bei leicht aufgerichtetem und zur Inselmitte gewandtem Oberkörper, stützt sich Flora mit ihrem rechten Ellbogen auf eine niedrige felsige Erhöhung. Mit ihrer Linken greift sie hinüber zu einem großen Blumenkorb, der erhöht, genau im Zentrum der Insel steht und die Fontänen-Düse verbirgt. Ihr Gewand ist um die Beine, den Unterleib und ihren rechten Unterarm geschlungen. Mit leicht erhobenen Haupt blickt sie, ohne die Fontäne zu beachten, hinauf zum Himmel, wo man sich wohl Apoll im Sonnenwagen denken muß. Ihr versonnen lächelndes Gesicht mit der spitzen Nase und den kleinen Ohren trägt geradezu individuelle Züge. Sehr kunstvoll ist ihre Frisur modelliert: Zwei sorgfältig geflochtene Zöpfe sind am Hinterkopf zu einer Schleife gebunden, fallen sich umwindend hinab zur Schulter und laufen in zwei sich voneinander entfernenden Haarsträhnen aus, deren eine, gelockt, nach vorne über ihre nackte rechte Schulter fällt. Blumengebinde schmücken das Haar über den Schläfen und der Stirn. Blumengirlanden fallen vom zentralen Blumenkorb hinab auf die Insel und vor bis zu deren Rand, folgen diesem, um schließlich mit ihren Enden hinab ins Wasser zu tauchen. Die vier Putten wälzen sich am Rande der Insel in den Blumen; ihre Blicke folgen dem der Göttin, hinauf zum Himmel. Einige tragen ein Gewand, das mit einem quer über den Oberkörper verlaufenden Riemen gehalten wird und zusammen mit den Blumen ihre Blöße bedeckt. Die Putten sind gleichmäßig über die Insel verteilt, so daß man von den vier Hauptansichtseiten, entlang der Achsen senkrecht und parallel zur Schloßfassade, immer drei Putten sieht. Sie liegen mit leicht gehobenem

1 Die beiden Gruppen wurden 1722 von de Grof geschaffen (Volk 1966, Kat. Nr. 18, S. 161), unterscheiden sich stilistisch jedoch erheblich von Wagmüllers Brunnen. Unweit der Badenburg, vor den Gewächshäusern des Schlosses Nymphenburg, gibt es zwei weitere Brunnen mit Gruppen, bestehend aus einem Delphin und einem Knaben. Die Gruppen, denen Wagmüllers Amorgruppe stilistisch viel näher steht, sind das Werk von Peter Simon Lamine aus dem Jahr 1818.

2 SV Bau D-LI/01/04/028. Die Famafigur war allerdings ursprünglich, wie schon erwähnt, bronziert.

3 Francastel 1970, S. 53 f. nennt Albani als möglichen Ideengeber für LeBrun. Albani stellte in einem Deckengemälde des Palais Verospi in Rom, dem heutigen Palais Torlonia, Apoll dar, umgeben von Flora, Ceres, Bacchus und Vulkan. Abb. der Entwurfzeichnungen LeBruns: Berger 1985, Fig. 12 und Marie 1968 Bd. I, Tafel LVI, gegenüber S. 107.

4 Marie 1968 Bd. I, S. 107.

Oberkörper auf dem Bauch, dem Rücken oder auf der Seite, stützen sich teilweise gleich der Flora mit ihren Unterarmen ab oder strecken ihre Arme nach oben; mit einer Ausnahme zeigen sie dem nahen Betrachter ihren Rücken, so daß dieser bestrebt ist, das Becken zu umrunden, um einen Blick auf ihr Gesicht von einem entfernteren Standpunkt aus zu erhaschen. Alle haben schön gelockte Haare. Ihr Gesichtsausdruck ist, gleich dem der Göttin, leicht versonnen, aber ansonsten völlig emotionslos. Die ganze Gruppe ist wegen der Verteilung und Stellung der Putten, wegen der sich zur Seite wendenden Figur der Flora und ihrer kunstvollen Frisur, die auch ihre Rückseite ausgesprochen sehenswert macht, ein gelungenes Beispiel für eine vielansichtige plastische Gruppe. Die Bleifiguren sind vergoldet, die ebenfalls bleiernen Blumengirlanden, die in natürlichen Farben gefaßt waren, sind heute schon sehr verblaßt; die Insel selbst, mit ihren senkrechten Rändern, ist braun gehalten.

Der Florabrunnen in Versailles war ursprünglich figurenreicher; es gab, verteilt um die Insel, zahlreiche Sekundär-Inselchen, von denen ebenfalls Wasserstrahlen aufstiegen, auf denen Putten lagerten, oder auf denen Blumengebinde standen. Die Einfassung des Bassins war ursprünglich ebenfalls aus farbig gefaßtem Blei; sie war mit Frühlingsblumen und Tieren geschmückt; ab 1684 wurde sie durch eine Marmoreinfassung ersetzt¹. Schon drei Jahre vorher, also noch vor dem Tode Colberts, wurden die Sekundärgruppen entfernt². Carric nennt als einen der Gründe die schlechte Haltbarkeit des Bleis und den damit verbundenen, hohen Wartungsaufwand für die Brunnengruppen³, doch möglicherweise hatte sich auch der Geschmack geändert.

Etwas grobschlächtig und bei weitem nicht so gut proportioniert wirkt im Vergleich mit der Versailler Figur die freilich viel größere, etwas walkürenhafte Flora Wagnmüllers in Linderhof; ihr etwas steifer Oberkörper ist steiler aufgerichtet und weniger zur Seite gewandt. Sie sitzt auf einem Felsen und stützt sich, ebenfalls mit ihrem rechten Ellbogen, auf einen relativ hohen Felsbrocken. Der wesentliche Unterschied besteht aber darin, daß der Wasserstrahl nicht aus einem Blumenkorb, genau im Zentrum der Insel zum Himmel schießt, sondern aus einem Loch im Boden der Insel, hinter der Göttin. Diese sitzt, von vorne, also vom Schloß aus betrachtet, nicht rechts von der Fontäne, sondern auf der anderen Seite; ihr stark angewinkeltes linkes Bein nimmt das Zentrum der Insel ein, und das ausgestreckte rechte Bein reicht hinüber zum anderen Inselrand. Ihr Gewand ist ähnlich drapiert, wie das der Versailler Figur. Mit ihrer Linken hält sie statt des Blumenkorbs ein Blumenfeston. Ihr Gesicht mit den tiefen Augenbohrungen wirkt etwas maskenhaft. Das üppige Haar, das die Ohren zum Teil bedeckt, ist ungeflochten um den Kopf gewunden. Mehrere Haarsträhnen fallen vorne und hinten über ihre Schultern; die Blumen im Haar fehlen zur Gänze; kein Vergleich mit der kunstvoll geflochtenen Frisur des Gegenstücks in Versailles. Da die Figur der Linderhofer Flora sich

1 Weber 1985, S. 275 f. Abbildungen aller ursprünglichen Jahreszeiten-Brunnen: siehe Pincas 1955, S. 140 f. (Stiche von Adam Pérelle).

2 Weber 1985, S. 184 f. und S. 275 f. Einige der Sekundärgruppen wurden nach ihrer Entfernung für die Salle du Conseil verwendet und von dort 1705 zum Trianon gebracht.

3 Carric 2001, S. 88.

quer über die ganze Insel erstreckt und auch die Putten anders verteilt sind als in Versailles, wirkt die Gruppe, gerade vom Schloß her betrachtet, besser ponderiert als die in Versailles, wo sich links vom Zentrum eine größere Lücke auftut.

In Versailles wenden sich alle Putten, bis auf einen, vom Betrachter ab; in Linderhof ist es geradezu umgekehrt: Nur ein Putto zeigt dem nahen Betrachter den Rücken, sein Gesicht ist von der anderen Brunnenseite, wegen des Wasserstrahls, kaum wahrnehmbar. Völlig unterschiedlich ist auch die Auffassung von der Funktion der vier Putten: Während sie sich in Versailles in den Blumen wälzen und versonnen zum Himmel blicken, erwecken sie in Linderhof den Eindruck, als würden sie von der Zentrifugalkraft einer rotierenden Scheibe nach außen ins Wasser geschleudert und streckten vor Überraschung die Arme in die Luft; der Fuß eines Putto schwebt schon über dem Wasser. Entsprechend ist ihr Gesichtsausdruck: Die Münder sind geöffnet, als stießen die Putten Überraschungsschreie aus, die Blicke der aufgerissenen Augen sind zum Wasser gerichtet und die Haare wirken zerwühlt; sie sind, wie die der Flora, nicht so sorgfältig modelliert. Zwei der Putten tragen einen Lendenschurz und ein Putto rutscht gleichsam auf einem Blumentepich dem Wasser entgegen: Diese Blumen sind zusammen mit denen des Festons, das Flora in der Hand hält, die einzigen, die man auf der kahlen kleinen Insel sieht. Gerade die um den Putto angeordneten Blumen wirken zudem recht unmotiviert; sie sind eine schwache Erinnerung an den Blumenreichtum und die Frühlingshaftigkeit des Versailler Florabrunnens. Die Putten wirken allerdings etwas lebendiger als in Versailles, wo ihre Haltung von etwas gekünstelter Eleganz ist.

Die gemauerte Insel ist, entsprechend dem länglichen Becken, nicht rund, sondern oval; sie wirkt kahl wie ein Sandstrand und läuft auch ganz flach zum Wasser hin aus, während die in Versailles steil über dem Wasser abbricht. Statt der Blumen liegen ein paar echte Steinbrocken zwischen den Putten; die Felsen sind aus Zinkguß. Alle Figuren einschließlich der Blumen, die in Versailles in natürlichen Farben gefaßt waren, sind vergoldet; die Insel mit ihren Felsen ist grau gestrichen.

Bei einer Untersuchung im Jahre 1997, anläßlich der Restaurierung des Florabrunnens, wurde festgestellt, daß die Figur der Flora einschließlich des als Sockel dienenden Felsens "nicht im Ganzen gegossen, sondern in Teilformen gearbeitet und verlötet wurde". Die Wandung erreicht im Bereich des Sockels die für Zinkgüsse ungewöhnliche Stärke von etwa 12 mm, so daß die Figur selbsttragend ist und keiner Innenkonstruktion bedarf. Der Fels, auf dem die Figur lagert, ist im Gegensatz zu den Putten, die über Bodenplatten verfügen, direkt in das Mörtelbett der Insel eingelassen¹.

Michael Wagmüller erhielt zwischen dem 3. März und dem 20. September 1875 drei Zahlungen von insgesamt 7.900 Gulden für das Modell der Floragruppe. Die Figur der Flora und wohl auch ein Putto wurden von Ferdinand von Miller in Zink gegossen; die "liegende Amorette mit fein und frei ciselirten Blumenfestons" sowie ein weiterer Putto wurden von Max Kleis gegossen und der vierte

¹ SV Bau D-LI/01/04/045 (Befunduntersuchung der Firma Haber & Brandner).

der Putten von der Kunst-Zinkgießerei. Für den Guß der Gruppe wurden insgesamt 5.229 Gulden bezahlt. Als Vergolder wirkte wie auch bei den anderen vergoldeten Brunnen der "Hofdecorationsmaler" August Schulze.

Einige der Überlegungen, die möglicherweise eine Rolle spielten, als sich der König für eine Floragruppe zum Schmuck des Bassins entschied, habe ich schon angeführt¹, doch ausschlaggebend war vielleicht ein ganz anderer Grund: Auch im Garten von Schloß Nymphenburg befand sich ein Bassin mit einer Floragruppe auf der Hauptachse vor dem Schloß; sie war aus Blei gegossen, und das Becken war von Bleivasen umgeben. Diese Gruppe war allerdings gleich der ursprünglichen Floragruppe in Versailles, die wie schon erwähnt auch aus Blei ist, figurenreicher als die in Linderhof; es gab zahlreiche Sekundärgruppen mit Putten und Tritonenkindern; auch Tiere gehörten zur Ausstattung. Der zentrale Wasserstrahl kam wie in Versailles aus einem Blumenkorb². Diese Gruppe diente somit auf keinen Fall als Vorbild für die in Linderhof. Vorbildhaft könnte allein die Lage im Zentrum des Gartens auf der Hauptachse vor der Schloßfassade gewesen sein. Wenn man dann allerdings bedenkt, daß in Nymphenburg eine "lebensgroße vergoldete Bleistatue des Neptun mit Delphin und Dreizack" und 14 Puttenpaare eine Kaskade schmückten³, und wenn man auch noch an die "Amor und Delphin"-Gruppen und an den Monopteros denkt, muß man doch annehmen, daß Ludwig II. viele Detailanregungen aus Nymphenburg bezog.

Wagmüllers Najadenbrunnen, der besser, wie in den Kassenbüchern, als Nereidenbrunnen bezeichnet werden sollte⁴, ist ohne direktes Versailler Vorbild (Taf. 31 f.). Es handelt sich um einen querovalen Schalenbrunnen mit einem kleinen, schildartigen Aufsatz. Das Brunnenbecken steht in einer ovalen Exedra der Treppenanlage unterhalb der großen Terrasse; es ist von einer schmalen Wasserrinne mit einem Rand, nicht höher als ein Bordstein, umgeben. Vor dem die Brunnenschale tragenden Stock, sitzen drei Nereiden über dem Becken; sie sind ohne tektonische Funktion. Jede der Nereiden hält in einer Hand einen wasserspeienden Fisch. Die beiden äußeren fassen die mittlere Nereide mit ihrer Rechten an den Handgelenken, in ihrer Linken halten sie den Fisch; die mittlere Nereide hält den ihren in der Rechten. Die Nereiden haben statt der Beine zwei sich ringelnde, geschuppte Fischschwänze; ihr aufgelöstes, langes Haar fällt wie Seetang weit über den Rücken; ihr Kopf ist mit einem Schilfkranz gekrönt. Wie im Tanz neigen sie sich anmutig zur Seite und nach vorne und

1 Siehe S. 67.

2 Eine Beschreibung des Florabrunnens des Bildhauers Guilliellmus de Grof in Nymphenburg findet sich bei Volk 1966, S. 40 ff. Auch der Nymphenburger Florabrunnen und der dortige Statuenzyklus der olympischen Götter läßt sich von Versailles herleiten; die plastische Ausstattung des Gartens nach Versailler Vorbild sollte, wie Schedler 1983, S. 125 vermutet, den Herrschaftsanspruch der Wittelsbacher (Kurfürst Max III. Joseph) über Bayern und dessen Eigenstaatlichkeit manifestieren. Ludwig II. hatte sicherlich eine starke emotionale Bindung zu Nymphenburg, da er dort geboren worden war. Die, laut Volk, erst Anfang des 19. Jahrhunderts verschwundene Floragruppe dürfte ihm nicht unbekannt gewesen sein, zumal es noch heute eine Vedute des Bassins von F. J. Beich in der nördlichen Galerie des Schlosses gibt.

3 Volk 1966, S. 48 f.

4 Najaden sind Quellen und Flüsse bewohnende Nymphen; Nereiden wohnen dagegen im Meer.

symbolisieren damit das Spiel der Meereswellen. Die Meerjungfrauen sitzen über dem Wasserspiegel auf Felsen, die ebenfalls aus Zinkguß gebildet sind.

Aus dem niedrigen Brunnenstock oberhalb der Brunnenschale, der den kleinen, schirmartigen Aufsatz trägt, ragen waagrecht vier, ebenfalls wasserspeiende Delphinköpfe mit flügelartigen Flossen. Auch aus dem Aufsatz sprudelt Wasser, das sich über die Delphinköpfe allseitig in die Schale ergießt. Von dort fließt das Wasser, vermehrt um das der Delphine, über den Schalenrand in das Becken und benetzt dabei mit einem Wasserschleier die Köpfe der Nereiden und ihren jungfräulichen, nackten Leib. Die Schale ist an ihrer Unterseite gleich dem Aufsatz gerippt.

Oberhalb dieses Brunnens sitzen oder liegen beiderseits auf Voluten der wegen der Brunnenexedra unterbrochenen Terrassenbalustrade zwei Nymphen (Taf. 32). Sie sind symmetrisch angeordnet; ihre Beine sind vom Brunnen abgewandt. Aus ihren Urnen ergießt sich ebenfalls Wasser in das Brunnenbecken. Ihr Gewand hat sich vom Körper gelöst und bedeckt nur noch ihre Scham. Die linke Nymphe lagert seitlich, elegant auf der Volute. Ihr Oberkörper ist leicht aufgerichtet und zum Brunnen gewandt. Mit ihrem gebeugten linken Arm stützt sie sich auf die gesenkte Urne, die sie mit ihrer Rechten an der Öffnung hält. Ihr geflochtenes Haar ist am Hinterkopf zu einem Knoten gebunden¹.

Auch die rechte Nymphe hat ihr Haar zum Knoten gebunden. Sie sitzt auf der Volute und wendet den Kopf über ihre rechte Schulter dem Brunnen zu. Die Urne hält sie mit der Rechten gegen ihre Seite gedrückt. Mit der anderen Hand greift sie sich an den Kopf.

Der Brunnen ist eine sehr gelungene Komposition; er zählt, nicht nur in Linderhof, zu den besten Werken Wagnmüllers. Glücklicherweise ist eine Entwurfsskizze erhalten; sie hängt heute im Münchener Künstlerhaus, in den Räumen der Künstlervereinigung Allotria². Eine Meldung der Kunstchronik aus dem Jahr 1887 bestätigt ihre Existenz. Dort wird von einer Sonderausstellung berichtet, die anlässlich des Abbruchs des Vereinslokals der Allotria veranstaltet wurde. In dieser Ausstellung war "der früh verstorbene Mich. Wagnmüller durch den schönen Entwurf zum Nereidenbrunnen in Linderhof vertreten"³. Der Entwurf unterscheidet sich von der Ausführung vor allem im oberen Teil: Zwei Putten, eine liegend, die andere sitzend, halten den schildartigen Schalenaufsatz, aus dem Wasserstrahlen nach oben spritzen. Die Putten lagern auf Voluten, die sich dem Betrachter mit Satyrköpfen entgegenwölben, aus denen sich ebenfalls Wasser in die gerippte Brunnenschale ergießt. Im Bereich der Oberarme der beiden äußeren Nereiden sind flatternde Gewandbahnen angedeutet. Die linke Nereide berührt mit dem Zeigefinger ihrer linken Hand die Brunnenschale; die rechte Nereide greift mit beiden Armen hinüber zur mittleren. Die Fische in den Händen der Meerjungfrauen fehlen.

¹ Diese Nymphe ist am hinteren Gewandsaum mit "M. Wagnmüller 1876" signiert.

² Schleich 1959 (1), Abb. auf S. 52.

³ Kchr XXII (1887), Sp. 513 ff. Der Absatz lautet: "Dazu kam dann noch eine Fülle von Zeichnungen, unter denen sich wahre Kabinettstücke befanden. Der originell-humoristischen 'Sonntagsruhe' von Rudolf Seitz schlossen sich geistvolle Kostümstudien von Löffitz und Schlittgen, treffliche Landschaften von Buttersack, Wenglein und Keller-Reutlingen an, während der früh verstorbene Mich. Wagnmüller durch den schönen Entwurf zum Nereidenbrunnen in Linderhof vertreten war."

Wagmüller hatte im Auftrage Effners etwa ein halbes Jahr vorher für das Südende des Maximiliansplatzes in München einen Brunnen entworfen¹, der, wie wir noch sehen werden, mitten auf einer Terrasse stehen sollte. Es lag dort also eine andere Situation vor als in Linderhof. Trotzdem kann ich mir vorstellen, daß dieser Brunnen eine ähnliche Form wie der Najadenbrunnen gehabt haben könnte, wenn dieser nicht gar ursprünglich für den Maximiliansplatz vorgesehen war. Aus einem runden, umgeharen Najaden-Brunnen ließe sich leicht der ovale Nischenbrunnen entwickeln. Am Südende des Maximiliansplatzes steht heute Hildebrands Wittelsbacher Brunnen, ein Schalenbrunnen, der in seiner Grundform mit Wagmüllers Brunnen übereinstimmt. Doch hinsichtlich seiner Ikonographie ist dieser Brunnen, wie noch zu zeigen ist, mit dem Neptunbrunnen zu vergleichen: Zwei seitlich angeordnete Gruppen aus je einer Menschen- und einer Tierfigur symbolisieren die zerstörende Gewalt und die segenspendende Kraft des Wassers.

Wagmüller erhielt zwischen dem 7. April und dem 24. Mai 1876 7.500 Mark für die Modelle der beiden Brunnennymphen und zwischen dem 27. Juni und dem 2. September 1876 15.700 Mark für das Modell des "Nereidenbrunnens". Den Guß der beiden Balustraden-Nymphen besorgte der "Kunstgießer" Max Kleis für 2.691 Mark. Der Guß des Schalenbrunnens ist eine Gemeinschaftsarbeit der Gießereien Ferdinand von Miller, Christian Hörner und Max Kleis für insgesamt 12.468 Mark: Kleis goß die "große Fontainenschale 17' lang", v. Miller "die drei Nereiden" und Hörner die "Brunnenschale mit der Mittelsäule und Aufsatz in der Schale mit 4 Delphinen". Die letzte Zahlung für den Brunnen erfolgte am 16. November 1877.

Interessant ist, daß Ferdinand v. Miller in seiner Rechnung für die Nereiden nicht nur das Material, den Guß und das Ziselieren erwähnt, sondern auch das Montieren der Figuren im Brunnenbecken². Die Anwesenheit des Bildhauers bei der Montage des von ihm modellierten Werks an seinem Bestimmungsort ist unnötig und im Falle Wagmüllers auch nicht nachweisbar, ein für den Künstler wohl recht unbefriedigender Zustand.

Der Najaden-Brunnen wurde 1982 einer gründlichen Renovierung unterzogen, bei der alle Teile neu verkupfert und patiniert wurden³.

Als Vergleichsobjekte für Wagmüllers Werk bieten sich zwei zentral in einem Becken stehende Brunnen an, nämlich der Schildkrötenbrunnen in Rom und der Pyramidenbrunnen in Versailles. Der Römische Brunnen geht auf Giacomo della Porta zurück: Vier junge Männer umtanzen den Stock eines komplexen Schalenbrunnens. Mit einem Fuß stützen sie sich auf den Kopf eines wasserspeien- den Fisches, den sie mit einer Hand am Schwanz halten. Mit der anderen Hand greifen sie nach oben zur Schale. Ursprünglich griffen sie dabei ins Leere, doch 1658 wurde der Brunnen von Bernini über-

1 Kchr XI (1876), Sp. 262 f.

2 Ferdinand v. Miller fakturiert z.B. "für Herstellung dreier Brunnenfiguren /:die drei Nereiden des Terrassenbrunnens:/ für Formen, Guß, Material, Ciseliren, Montiren, Röhrenleitung, Transport, Reise und Aufstellen".

3 SV Bau D-LI/01/04/027.

arbeitet; dabei ergänzte er den Brunnen um vier kleine Schildkröten, die von den Männern mit ihren erhobenen Händen in die Schale gehievt werden. Neben der Idee, den jungen Männern Fische in die Hand zu geben, hat dieser Brunnen mit dem Najadenbrunnen auch die fehlende tektonische Funktion jener Männer gemein, die, wie dort die Nereiden, den Brunnen umtanzen¹.

Der Pyramidenbrunnen in Versailles ist ein vielstufiger Schalenbrunnen, der auf vier sich nach oben verjüngenden Ebenen Figureschmuck trägt. Auf der untersten Ebene umtanzen vier Tritonen, die gleichsam versuchen, sich die Hand zu reichen, den Brunnenstock. Sie stoßen mit ihren Köpfen zwar an die Brunnenschale darüber, doch sind auch sie ohne erkennbare stützende Funktion, da sie mit ihren Händen nicht zur Schale greifen. Dies gilt auch für die vier Tritonenkinder auf der Ebene darüber, die mit ihren Köpfen und beiden Händen die nächst höhere Schale nur scheinbar tragen. Auf der nächsten Ebene sind es vier Delphine, die ihren Schwanz nach oben der nächsten Schale entgegenbiegen. Dort wiederum tragen vier Krebse die letzte Schale, auf der schließlich eine Vase steht.

Für den Pyramidenbrunnen gibt es mehrere Entwurfsskizzen LeBruns, auf denen der Brunnen noch einfachere Formen aufweist²: Eine dieser Skizzen zeigt interessanterweise statt der Tritonen Nereiden. Auf der Brunnenspitze "ist eine Vase, die mit Muscheln und Füllhörnern verziert ist, aus denen Wasser spritzt, darunter sind Kinder und geflügelte Drachen"³. Die Kinder und Drachen sitzen auf einer flachen Scheibe oberhalb der Nereiden.

Man könnte den Najadenbrunnen als Reduktionsform des Pyramidenbrunnens betrachten, bei dem die Tritonen in Nereiden umgewandelt sind, ergänzt um Fische, nach dem Vorbild des Schildkrötenbrunnens in Rom. Doch auf diese Weise könnte jedes Werk eines Künstlers auf Vorbilder zurückgeführt werden. Man sollte auch nicht vergessen, daß die Nymphen ebenfalls zum Brunnen gehören⁴. Letztlich ist der Brunnen ein autonomes Werk Wagnmüllers, das einzige bildhauerische Werk im Garten von Linderhof, das uneingeschränkt den Anspruch künstlerischer Originalität erheben kann. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, daß wohl auch Effners Vorstellungen in den Brunnenentwurf eingeflossen sind.

Weniger gelungen scheinen mir die beiden großen, auf steinernen Podesten liegenden Löwen aus Zinkguß zu sein, die die Treppe zur Wiesenterrasse flankieren: Mit ihren schmalen Schnauzen und ihrer flachen Stirn erinnern sie an Windhunde, und mit ihrem leicht schräg gehaltenen Oberkörper erwecken sie den Eindruck, als würden sie im nächsten Augenblick zur Seite kippen.

Wagnmüller erhielt für die Löwen-Modelle am 28. Oktober 1875 3.600 Gulden und Max Kleis ein

1 Die ursprüngliche Form des Brunnens ist in der "Architectura Curiosa Nova" des Georg Andreas Böckler abgebildet, ein Werk, das Wagnmüller möglicherweise kannte. Doch dies ist ohne Belang, da er wohl auch den Brunnen in Rom aus eigener Anschauung kannte.

2 Marie 1968 Bd. I, Tafel XXXIX.

3 Marie 1968 Bd. I, S. 82 zitiert einen alten Katalogeintrag: "Dessein d'une fontaine au haut est une vase orné de coquilles et cornes d'abondance jettant de l'eau, au-dessous sont des enfans et des dragons ailez".

4 Am Rande der großen Kaskade in Nymphenburg sind in ähnlicher Form auch zwei Flußgötter angeordnet, ein Gott und eine Göttin als Personifikation von Donau und Isar.

paar Tage später, am 3. November, für den Guß 1.800 Gulden.

Ende 1989 bis Anfang 1990 wurden beide Löwen, deren Rücken durch Kinder eingedrückt waren, die gerne auf den Löwen fotografiert werden, gründlich restauriert und neu verkupfert¹. Eine neue Restaurierung wäre dringend erforderlich.

Wagmüllers Neptunbrunnen hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem in Versailles: Dort thronen Neptun und Amphitrite auf dem vorderen Rand einer großen Muschel, deren hinterer Rand sich in Form eines riesigen Seeungeheuers hochwölbt. Links der Muschel reitet ein Triton auf einem Hippokampen, und rechts reicht eine, von einem Kind begleitete Nereide, vor der sich ein riesiges Walroß wälzt, der Meeresgöttin einen Korallenzweig. All dies ist auf einem Felsenstreifen am südlichen Rande des riesigen Neptunbeckens angesiedelt, also auf der dem Schloß nächstgelegenen Seite. Vor diesem Felsstreifen, im Wasser, wird ein muschelblasender geflügelter Triton von zwei Seeungeheuern flankiert².

In Linderhof steht Neptun allein, gebieterisch auf einer Muschel, vor dem Hintergrund einer Grotte (Taf. 33). Die Muschel sitzt auf einer hoch aufgeschichteten Steinpyramide. Davor, auf felsigem Untergrund, befinden sich drei, die Muschel schleppende Pferde - es sind keine Hippokampen - und zwischen den Pferden zwei Tritonen. Die beiden linken Pferde bäumen sich hoch auf. Der Triton dazwischen wendet sich dem äußeren Pferd zu, umschlingt dessen Hals mit seinem linken Arm und versucht es zu beruhigen. Das äußere rechte Pferd scheint zur Seite zu galoppieren; der muschelblasende Triton streckt seine linke Hand zum Pferd hinüber, das ihm den Kopf zuwendet. Der vom mittleren Pferd etwas verdeckt stehende Neptun hält schräg in seiner Rechten den etwas zu dünn geratenen Dreizack, seine Linke streckt er gebieterisch aus, sein rechtes Bein dient als Standbein. Der untere Teil des Gesichtes einschließlich des Mundes wird von einem riesigen, bis zur Brust reichenden strähnigen Bart völlig verdeckt, der ebenfalls stark behaarte Kopf wird kurioserweise von einem Seerosenblatt bedeckt. Ein Mantel schlingt sich um den linken Oberarm Neptuns, überquert seinen Rücken und fällt seitlich des Körpers nach unten, ein kleiner Stoffetzen bedeckt notdürftig den Unterleib des Gottes, so daß dessen muskulöser Körper nahezu nackt sichtbar ist.

Der Aufbau der Gruppe verrät die Entstehungsgeschichte: Bekanntlich wurde anfänglich nur die Pferdegruppe mit den Tritonen bestellt; dies dürfte auch der Grund für die ungewöhnliche Zahl der Pferde sein, denn Apoll, der bekanntlich später zusammen mit Neptun als Pferdelenker zur Auswahl stand, wird üblicherweise von einem Viergespann gezogen; für Neptun wäre auch, wie wir noch sehen werden, ein Zweigespann denkbar. Da Wagmüller gerade das mittlere Pferd sich am höchsten

1 Die Löwen waren anfänglich grün gefaßt (Korr. Düfflipp, Brief vom 17. Oktober 1875, nach: Petzet - Bunz 1995, S. 151).

2 1882 ließ sich Ludwig II. für das Ballett Amor und Psyche, das am 5. Mai Premiere hatte, die Versailler Neptungruppe auf der Bühne darstellen: "Anfangs müsse der Neptun allein vorkommen, entweder als ob er ein Stein wäre oder von Erz, wie er halt in Versailles ist; später in bengalischer Beleuchtung den Fluten entsteigend, auf einem prachtvollen, von vier Rossen gezogenen Wagen" (zitiert nach: Petzet - Bunz 1995, S. 251).

aufbäumen ließ, mußte der hohe Unterbau für die Figur des Gottes geschaffen werden, damit er nicht gänzlich verdeckt wurde. Einen thronenden Apoll hätte man noch weiter in die Höhe hieven müssen, oder man hätte das mittlere Pferd entfernen müssen. Für ein zusätzliches Pferd, mittels dessen man, durch Bildung von Zweiergruppen, eine Sichtlücke für Neptun hätte schaffen können, bieten Exedra und Becken nicht hinreichend Platz. Trotzdem bietet die Gruppe einen imponierenden Anblick. Wasserstrahlen spritzen aus den Mäulern und Nüstern der Pferde und aus dem Muschelhorn des Tritonen; kleine Fontänen spritzen aus dem Becken, das die verkleinerte und verkürzte Form des Florabeckens hat, nach oben. Die Gruppe ist bronziert¹; die Pferdeleiber sind heute grünlich-grau patiniert, die Köpfe aber, einschließlich dem des Neptun, weisen eine auffallende rostrote Patina auf². Dieselbe Färbung haben auch Wagners beide Kindergruppen oberhalb der Neptungruppe: grau mit rostroten Stellen. Die Kinder befinden sich auf Sockeln oberhalb der beiden Lisenen der hinteren Exedrawand. Diese Lisenen rahmen die zentrale grottenartige Nische, die der Neptungruppe als Hintergrund dient. Die Kinder der rechten Gruppe sind geflügelt; es sind also Putten. Die Kinder sind Verwandte der Putten der Floragruppe: Sie haben dieselbe Mimik und die gleichen Frisuren. Die rechte Gruppe besteht aus einem sitzenden Putto, der die Beine vorne über den Sockel hängen läßt und die Hände seitlich aufstützt; er erweckt den Eindruck, als wolle er sich gerade vom Sockel schwingen und nach unten ins Bassin springen. Sein Kamerad steht hinter ihm und deutet aufgeregt mit der Linken schräg nach vorne, über den Gott hinweg. Die linke Gruppe besteht aus einem sitzenden und einem knienden Kind. Die Beine des sitzenden Kindes baumeln seitlich vom Sockel herab; das links daneben kniende Kind legt seine linke Hand auf die Schulter des sitzenden; sein rechtes Bein hängt über den linken Sockelrand. Die Kinder gefallen durch ihre Lebhaftigkeit und durch ihren Naturalismus.

Michael Wagner erhielt zwischen dem 24. März 1877 und dem 21. September 1878 für die Modelle der Pferdegruppe, des Neptuns und der Kindergruppen, sowie für das WachsmodeLL der um den Gott ergänzten Pferdegruppe, insgesamt 39.400 Mark und Ferdinand v. Miller für den Zinkguß am 10. September 1877, am 8. Juli 1878 und am 12. September 1878 zusammen 19.673 Mark.

Die Suche nach einem Vorbild ist trotz der Entstehungsgeschichte der Neptungruppe recht einfach. Sinnvollerweise sollte man eigentlich für die Pferdegruppe und den Gott nach getrennten Vorbildern suchen, doch dann wird man überraschenderweise in Rom bei einer Oceanusgruppe fündig. Es handelt sich um die gigantische Gruppe der Fontana di Trevi: Zwei von Tritonen geleitete Hippokampen ziehen den Muschelwagen, auf dem Oceanus steht. Ich zitiere die ikonographischen Angaben Nicola Salvis, der die Gruppe 1732 entwarf. Diese lesen sich auszugsweise wie eine Beschrei-

1 Am 19. September 1877 erhielt "die I. Münchner Vergolder-Genossenschaft für Bronzieren der großen Pferdegruppe" 80 Mark.

2 Die Gruppe ist, nahe den Hinterläufen des rechten Pferdes, am Boden signiert: "M. Wagner 1877".

bung der Neptungruppe in Linderhof (Taf. 34)¹:

"Oceanus" ... "muß stehend, auf einem majestätischen Wagen in Form einer großen Meeresmuschel dargestellt werden, um das ruhelose und stets aktive Wesen des Wassers zu zeigen, unfähig auch nur für einen Augenblick zu ruhen, und zwar im Gegensatz zur Erde, die sitzend dargestellt werden müßte, unbeweglich und passiv, um den Eindruck zu vermitteln, daß sie von externen Kräften, namentlich aber dem Wasser, geformt wird.

Oceanus sollte einen robusten muskulösen Körper voll Lebenssaft haben, mit einer Neigung zu Fettleibigkeit. Ein langer kräftiger Bart zeigt seine feuchte und üppige Natur. Auf diese Weise wird auch die Macht angedeutet, die er über andere Körper ausübt, denen er, wenn er ruhig handelt, das geben kann, was sie für ihr Dasein brauchen: Er kann sie erhalten, vermehren und in neue, stets sich ändernde Formen kleiden. Andererseits, wenn er nicht im Gleichgewicht mit den anderen Kräften handelt, die zusammen mit ihm lebende Körper erschaffen, ist keine Kraft so mächtig, eben diese Körper zu vernichten und ihnen alles Schöne und Gute zu nehmen, das ihnen zu eigen ist." ...

"Das ihn begleitende Gefolge soll in jeder Weise mit der Natur des Wassers in Einklang stehen und in allegorischer Weise dessen Haupteigenschaften verkörpern. In diesem Falle sind Delphine unangebracht. Sie sind Oceanus nur dann zu eigen, wenn er durch sie über das weite Meer, in dem solche Tiere leben, transportiert wird. Daher sollte das Gefolge aus zwei Tritonen und zwei Hippokampen bestehen, welche passenderweise beiderseits des Wagens angeordnet werden sollten, um Oceanus von vorne völlig unverdeckt zu belassen und um jene, ihrer Rangordnung gemäß, als Knechte vor ihrem Herrn zu zeigen. Oceanus sollte den Eindruck erwecken als sei er aus verborgenen Erdspalten hervorgebrochen, im Bereich der Fontana di Trevi vor dem Volk erschienen und als werde er, sobald er anhält, von seinem Throne ein Gesetz verkünden und seinen ihm untertanen Zuschauern Weisungen erteilen.

Die Hippokampen, die von vorne, also von der edelsten Ansichtseite lebender Geschöpfe, normalen Pferden ähneln, zeigen, daß die eigentliche Machtsphäre des Oceanus die Erde ist, auf der auch die Menschen leben." ...

"Einer dieser beiden Hippokampen sollte so wild wie möglich gezeigt werden: sich aufbäumend, mit wild peitschendem Schweif, erhobenen, gekrümmten Vorderbeinen und in der Luft flatternder Mähne; er sollte sich mit dem größten Teil seines Körpers vor den Klippen befinden, als stürzte er sich gerade wild durch eine Felsspalte, um, den ungezügelten Antrieben eines überhitzten Geistes folgend, frei los zu galoppieren. Gleichzeitig sollte einer der Tritonen, der dem Betrachter seinen Rücken zuwenden könnte, mit seiner linken Hand am Zügel das Haupt des Hippokampen mit aller Kraft in die entgegengesetzte Richtung ziehen und diesen mit dem Muschelhorn in seiner erhobenen rechten Hand schlagen, um ihn kraftvoll zu zügeln und zu steuern. Dies soll zeigen, daß aufgewühlte und stürmische Fluten verheerende Wirkungen hervorrufen können, die dann noch schlimmer wären, wenn jene von der Ewigen Vorsehung nicht mittels einer regelnden natürlichen Kraft, die durch den Triton verkörpert wird, in vernünftigen und angemessenen Grenzen gehalten würden.

Das andere Pferd jedoch, zwar in lebhafter Bewegung, doch ruhig und gelassen, sollte sich völlig frei durch das Wasser bewegen, ohne daß es gezügelt werden müßte, als sei es durch einen natürlichen Instinkt gerade dazu geschaffen sich so zu verhalten; auf diese Weise zeigt es, daß das Wasser sich im Zustand des Friedens und der Ruhe als sehr köstlich, nützlich und als eine Wohltat

¹ Pinto 1986, S. 220 ff. und 283 ff. Nicola Salvis (1697-1751) entwarf den Brunnen anlässlich eines 1732 von Papst Clemens XII. aufgerufenen Wettbewerbs. Die Modelle zu Salvis Entwurf schuf Giovanni Battista Maini (1690-1752). Doch Maini mußte die fertigen maßstabsgerechten Modelle nach einem Streit mit Salvi ab 1741 ändern, so daß das Gesamtmodell des Brunnens erst 1743 fertig war. Die Ausführung in Marmor verzögerte sich mehrfach durch den Tod des Papstes (1740) und dessen Nachfolgers Benedikts XIV. (1758), wie auch Salvis (1751) und Mainis (1752). Die zentrale Oceanusgruppe wurde schließlich von Pietro Bracci (1700-1773) zwischen 1759 und 1762 gemeißelt (Pinto 1986, S. 182 ff).

für die Welt erweist. Der zweite Triton, von der Pflicht entbunden, die Zügel des Pferdes zu halten, soll so gezeigt werden, als eile er voraus, um den untertanen Gewässern die Ankunft des Oceanus' zu verkünden. Er sollte in seiner Rechten das Muschelhorn zum Munde führen, um es zum Ertönen zu bringen. Seine Linke sollte er ausstrecken und sich in die Brust werfen, als sei er von dem starken Wunsche beseelt, eine entfernte Menge mit dem mächtigen Klang des Muschelhorns zusammenzurufen und den dem Oceanus geschuldeten Tribut einzufordern. Aufgeblasene Wangen und geschwollene Brust sollen seine Anstrengung dabei zeigen."

Ich habe den Teil weggelassen, in dem die Fischschwänze und die Flügel der Hippokampen beschrieben werden, die die Macht des Gottes über das Meer und selbst die Lüfte symbolisieren, in denen das Wasser "die wunderbarsten und unterschiedlichsten Wirkungen hervorrufen" kann, denn diese Details treffen in Linderhof nicht zu. Entgegen den Vorgaben Salvis schlägt der linke Triton der Fontana di Trevi, der sich vom Betrachter abwendet, das ausbrechende Pferd nicht mit dem Muschelhorn, sondern er greift mit seiner Rechten zum Pferderücken; der rechte Triton wurde, entgegen der Vorgabe, spiegelbildlich zu seinem Pferd angeordnet: Er steht nun ganz rechts außen, führt das Muschelhorn mit seiner Linken an den Mund und langt mit seiner Rechten in die Mähne des ruhig dahingaloppierenden Pferdes¹.

Bei Wagnmüller steht der vom Betrachter abgewandte linke Triton viel dichter am Pferd, dessen Hals er mit seiner Linken umschlingt. Das Pferd, das nicht an der Kandare herumgerissen wird, wendet seinen Kopf ab. Der andere Triton dagegen, befindet sich in Linderhof wie in Salvis Entwurf, vom Betrachter aus gesehen, links vom Pferd, das hier wie dort, dem Triton den Kopf zuwendet. In der Mitte, wo bei der Fontana die Trevi sich ein Wasserschwall nach unten ergießt und man freie Sicht auf Oceanus hat, der vergleichbar hoch über den Pferden steht, fügte Wagnmüller ein drittes Pferd hinzu, das wie Salvis linkes Pferd aussieht: Es steigt mit beiden parallel geführten Vorderbeinen auf und wendet den Kopf nach rechts. In Linderhof ist zudem die ganze Gruppe höher über den felsigen Grund gehoben, so daß die Pferde mit ihren Bäuchen hoch über dem Wasser stehen.

Oceanus stemmt seine Linke in die Hüfte, und in der Rechten hält er einen verkürzten Kommandostab, auch seine Beinsetzung ist anders als die Neptuns: Sein gleichfalls linkes Spielbein ist vorgestellt. Möglicherweise diente Giambolognas Brunnenfigur des Neptun in Bologna als Vorbild für den Linderhofer Gott. Er streckt ebenfalls gebieterisch seine Linke vor, und in seiner locker nach unten hängenden Rechten hält er den mächtigen Dreizack, allerdings nahezu senkrecht. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die Putten, die unterhalb des Bologneser Neptuns auf Eckvorsprüngen sitzen und wie Wagnmüllers Geschöpfe ihre Füße nach unten baumeln lassen.

Trotz aller Unterschiede scheinen mir die Gemeinsamkeiten der Gruppen Salvis und Wagnmüllers doch so schlagend zu sein, daß sie für mich der Beweis sind, daß Wagnmüller Rom kannte.

Gewiß führt die Spur von Rom wieder nach Versailles und zu LeBrun. Den französischen Hofmaler

¹ Den Entwurf Salvis kopierte zwischen 1739 und 1740 der Architekt Franz Anton Grimm, dessen Zeichnung erhalten ist (Pinto 1986, S. 204, Abb. 148).

hat Weber im Sinn, wenn er schreibt, daß sich Werke wie die Fontana di Trevi und andere Brunnen in Italien schwerlich direkt von Bernini ableiten ließen¹. Doch da LeBrun wiederum "durchaus kompilatorisch" verfährt und eine Synthese "aus Elementen verschiedener Bereiche und verschiedener Zeiten schafft"², führen die verschlungenen Wege auf der Suche nach Vorbildern der beiden Brunnengruppen in Linderhof und auch in Rom letztlich wieder nach Rom zurück. Auch in Versailles könnte man wie in Linderhof von Eklektizismus reden, wenn Francastel etwa das hochsteigende Pferd einer Pferdegruppe des Apollobades und den Knecht, der es zu beruhigen versucht, vom "Farnesischen Stier" und einem der Söhne der Antiope ableitet³. Giambolognas und Wagners Neptunfiguren wiederum sind meines Erachtens nach antiken Vorbildern gleich der, allerdings erst 1860 ausgegrabenen, berühmten Panzerstatue des Augustus aus der Villa der Livia bei Prima Porta modelliert worden. Ein äußerst komplexes Beziehungsgeflecht spannt sich, gerade in Anbetracht der Neptungruppe Wagners, zwischen Linderhof, Versailles und Italien, und so könnte man für die Figur des Neptun durchaus auch ein Versailler Vorbild nennen, das allerdings nur im Entwurf LeBruns existiert: Es ist der Neptun, der für das Fer à Cheval hinter der Latonagruppe vorgesehen war⁴. Neptun wird auf einem Muschelwagen von zwei Hippokampen gezogen. Es fehlen zwar die Tritonen, doch öffnet sich wie in Linderhof hinter der Gruppe eine rundbogige grottenartige Nische, die von zwei Lisenen flankiert wird, und selbst der Keilstein über der Nische erinnert an den konsolartigen Pilasterkopf über der Nische in Linderhof.

Ein Wort noch zu Oceanus und Neptun: Beide Götter sind in Rom und Linderhof nicht nur als Meeresgott zu verstehen, sondern als mächtige Wassergötter, als Götter der Flüsse, Seen, Quellen und selbstverständlich auch der Meere.

Die Zinkgußfiguren zeigen, daß sich Ludwig II. bei der plastischen Ausschmückung des Linderhofer Schloßgartens zuerst streng an Versailles orientierte, dann aber, mit der Floragruppe und auch dem zugehörigen Bassin, die enge Versaillesbindung löste. Beim Najadenbrunnen gibt es nur noch gewisse Erinnerungsspuren an einen Versailler Brunnen, und bei der Neptungruppe schließlich gewährte er Wagner, der offensichtlich das Römische Vorbild der Fontana di Trevi im Sinn hatte, anscheinend völlig freie Hand.

5.9 *Mutmaßungen über das Programm in Linderhof*

5.9.1 Ludwigs II. Verehrung für die Bourbonen und Marie Antoinette

König Ludwig II. hegte für zwei Gestalten der französischen Geschichte besondere Verehrung und

1 Weber 1981, S. 169.

2 Weber 1981, S. 169.

3 Francastel 1970, S. 47. Der "Farnesische Stier" wurde 1545 ausgegraben. Die Gruppe steht heute im neapolitanischen Nationalmuseum. Wie schon erwähnt, befinden sich stark verkleinerte Kopien der Gruppen des Apollobades im Spiegelsaal zu Linderhof.

4 Weber 1981, S. 153 ff. mit Abbildungen.

Bewunderung: für Ludwig XIV. und für Marie Antoinette, die unglückliche Tochter Maria Theresias, die wie ihr Gemahl Ludwig XVI. unter der Guillotine endete. Überall in seinen Wohnräumen, in der Residenz, in Schloß Berg oder im Wirtshaus Fernstein auf dem Fernpaß, umgab er sich mit Porträts der beiden verehrten Personen, so daß Louise von Kobell bezüglich seines gelben Bibliotheksimmers in der Residenz schrieb: "Die Büste des vierzehnten Ludwigs und der Marie Antoinette zählten auch hier zu dem obligaten Zimmerschmuck"¹.

Über Marie Antoinette schrieb Ludwig II. im Juli 1874 an Frau von Leonrod, seine ehemalige Erzieherin:

"Maler Heigel lieferte jüngst ein in meinem Auftrag gefertigtes, für den Linderhof" ... "bestimmtes Bild der Königin Marie Antoinette, welches wunderschön ausfiel. Eine Art von religiösem Kultus weihe ich dem Andenken dieser schönen, so tief unglücklichen Fürstin, welche aus allen Schicksalsschlägen geläutert hervorging und wahre Seelengröße zeigte, deren Natur so durch und durch erhaben und königlich war, auf dem ersten Thron der Christenheit gleich wie im tiefsten Elend. - Nie kann ich ihre Geschichte ohne Ergriffenheit lesen."²

Das Leben des bayerischen Königs und das der Königin Frankreichs weisen einige auffallende Parallelen auf: Beide erklimmen als Achtzehnjährige den Thron, beide liebten das Theater und beide förderten gegen größte Widerstände einen Komponisten. Während sie Gluck, ihren alten Klavierlehrer, bei Hofe einführte und dort der deutschen Musik zum Durchbruch verhalf³, förderte er Richard Wagner, der ihn in aller Öffentlichkeit als "Mitschöpfer" seines Werks bezeichnete⁴. Marie Antoinette ließ mit dem Park von Schloß Trianon einen der ersten englischen Gärten auf dem Kontinent anlegen⁵, und auch Schloßpark Linderhof beansprucht einen hohen Rang, der Park "muß als eine der großartigsten und künstlerisch bedeutendsten [Gartenanlagen] des 19. Jahrhunderts überhaupt angesprochen werden"⁶. Sowohl der bayerische König als auch die von ihm bewunderte Königin waren maßlos im Geldverschwenden. Während er nur seine Privatkasse mit Schulden überhäufte, führte sie die französische Monarchie in den Ruin⁷. Ihre Verschwendungssucht wurde beiden zum Verhängnis: Sie wurde von der Revolution vom Thron gefegt, und der bayerische König wurde in einer Nacht- und Nebelaktion, die noch heute von vielen Autoren als Staatsstreich bezeichnet wird⁸, für verrückt erklärt und inhaftiert. Die bayerischen Minister, die allein vom König eingesetzt und entlassen

1 Kobell 1898, S. 18 f.; Schloß Berg: Kobell 1898, S. 440; Wirtshaus Fernstein: Linde 1928, S. 297. Siehe auch die Einträge am Anfang der Tabelle "Hauptbuch LH-HC".

2 Hacker 1972, S. 265.

3 Castelot 1975, S. 67 ff.

4 Böhm 1924, S. 343.

5 Lablaude 1995, S. 145.

6 Kreisel o.J., S. 34.

7 Castelot 1975, S. 205: "Die Monarchie hatte Bankrott gemacht und erklärte ihre Zahlungsunfähigkeit." Marie Antoinette wurde als "Madame Déficit" bezeichnet.

8 Blunt 1970, S. 171: "Es gab zwei Möglichkeiten, den König zu entfernen: entweder durch konstitutionelle Mittel oder durch einen Staatsstreich - letzterer schien der praktischere Weg zu sein." Holzschuh 2001, S. 133: "Ludwig II. ist in einem Staatsstreich entmachtet worden." Memminger o.J., S. 162 zitiert Bismarck: "So wurde der König das Opfer seiner Diener, der hohen wie der niederen".

werden konnten, und die um ihre Posten bangten¹, betrieben im Verein mit seinem Onkel Luitpold seine Entmündigung, ohne daß sie, was ihre Pflicht gewesen wäre, die Kammern eingeschaltet hätten. Nach dem Tod des Königs wurde ein großer Teil seines Eigentums, gleich dem der Königin, versteigert.

Möglicherweise wurde Ludwigs Interesse an Marie Antoinette durch die französische Kaiserin Eugénie angespornt oder gar erst geweckt. Eugénie, die für die Königin schwärmte, hatte sich 1865 auf einem Ball wie Marie Antoinette gekleidet und 1866 der Königin eine Ausstellung gewidmet². Ludwig II. lernte Eugénie am 17. August 1867 kennen, als er das französische Kaiserpaar auf dessen Zugfahrt nach Salzburg begleitete. Am 22. August 1867 schrieb er in einem Brief an seinen Großvater, die Kaiserin Eugénie habe ihn "durch ihre überaus große Liebenswürdigkeit sehr entzückt"³. Vielleicht hatte Eugénie während der Fahrt das Gespräch auf die unglückliche Königin gebracht.

"Eine Art von religiösem Kultus" verband Ludwig II. auch mit Ludwig XIV., denn am 8. Juli 1869 diktierte er einen Brief an Dufflipp, in dem er seinem Hofsekretär befahl, einen Sachverständigen nach Paris zu schicken, "um ein von Mir, im Medaillon zu tragendes Andenken an Ludwig XIV ausfindig zu machen"⁴. Gegenüber Felix Dahn bekannte er 1873, "Louis Quatorze! Le Roi Soleil! Er ist mein Ideal"⁵. Doch des bayerischen Königs grenzenlose Bewunderung für den Bourbonenkönig hatte wohl tiefere Wurzeln: Als der spätere bayerische König Max I. Joseph 1786 in Straßburg ein französisches Kürassierregiment kommandierte, wurde sein Sohn auf den Namen Ludwig getauft, den Namen des Taufpaten, des Königs Ludwig XVI. von Frankreich, der nur sechs Jahre später auf dem Schafott enden sollte. Der Sohn Max Josephs wiederum, König Ludwig I. von Bayern, war Taufpate seines Enkels Ludwigs II., dessen Namen somit auf die Bourbonenkönige zurückgeht⁶. Ludwig II. pflegte keine sehr herzlichen Beziehungen zu seinen eigenen Eltern; die Art seiner Mutter war ihm lästig und geradezu verhaßt. So schrieb er z.B. am 17. November 1869 an Dufflipp, von dem er das Kunststück erwartete, die Königin Mutter bewegen zu können, von München für ein paar Wochen zu verreisen, ohne freilich ihn selbst, den König, ins Spiel zu bringen:

"... die Königin ist es, welche Mir den Aufenthalt in München, zu einem wirklich unleidlichen macht, Sie ist für mich der Inbegriff aller Zuwiderheiten. Amen!"⁷.

Man hat fast den Eindruck, als betrachtete er die Bourbonen als seine legitimen Vorfahren und nicht seine leibhaftigen Eltern. Mir kommt hier der Ausspruch eines katholischen Geistlichen in den Sinn: auch das liebe Vieh habe Geburtstag, aber Namenstag habe allein der Mensch. Er wollte damit andeuten, daß die Bindungen durch das Sakrament der Taufe viel gewichtiger seien, als die natürli-

1 Böhm 1924, S. 607, 610 f. und 704.

2 Hojer 1986, S. 17.

3 Böhm 1924, S. 175 ff. mit Anm. 1 auf S. 177.

4 Korr. Dufflipp: Brief Hornigs an Dufflipp.

5 Hacker 1972, S. 213.

6 Kreisel o.J., S. 20.

7 Korr. Dufflipp.

chen des Blutes. Evers meint, der bayerische König könnte die französischen Ludwige als seine Vorgänger betrachtet oder sich gar für die Reinkarnation des Sonnenkönigs gehalten haben¹. In seinem Tagebuch unterschrieb Ludwig II. bisweilen mit Louis, in einer Schrift, die der des französischen Monarchen sehr nahe kommt, und er legte Selbstschwüre bei den "Fleurs de Lys" ab. Die Verehrung Ludwigs XIV. scheint vor allem im Jahr 1867, als Ludwig II. mit dem Bau seiner Residenzwohnung begann und seine erste Frankreichreise zur Weltausstellung machte, gewachsen zu sein: Im März 1867 erwähnt er Ludwig XIV. zum erstenmal in seinem Tagebuch:

"Über Ludwig XIV. gelesen, Herrschergewalt, Zeit der Blüthe, des Glanzes des Königthums; Allmacht, Glorie der Majestät, königliche Gottheit."²

Am 8. November 1867 notierte er in seinem Tagebuch:

"Tags darauf das umfangreiche Werk über Versailles, jenem historisch so bedeutenden Palaste, wo einer der größten Könige aller Zeiten Seinen Sitz hatte, wo Er thronte wie ein mächtiger Gott, von wo aus er Seine zündenden Blitze nach den entferntesten Gegenden der Erde sandte, u. die Menschheit erbeben machte, Er der sein Reich zu dem angesehensten und gewaltigsten unter allen Ländern schuf, der stets bedacht war auf den Ruhm u. den Glanz Seiner Nation. Und Grundsatz, dem Alles huldigen mußte, war 'Glaube an das Königliche Ansehen' - Er, der allgewaltige Selbstherrscher ... konnte sich mit Recht als die Seele des Staats bezeichnen, Er war die allbelebende Sonne, die leuchtet aus eigener Kraft und segnend ihres Lichtes Strahlen entsendet nach den Gefilden der Erde, die einzig durch sie befruchtet wird, durch sie nur gedeihen kann."³

Man hat geradezu den Eindruck, als zitiere der König die Memoiren Ludwigs XIV. und zwar die Worte, die ich weiter oben, in Kapitel 5.7.3 mit einem Programm für die Ausschmückung des ersten Parterre d'Eau in Versailles in Verbindung gebracht habe. Doch außer mit seinem Namen, seinem hochgeschraubten Majestätsbewußtsein, seiner Bauwut und ein paar Äußerlichkeiten⁴, verband ihn wenig mit dem kriegerischen französischen König, dessen Leben sich vor den Augen der Öffentlichkeit abspielte, während Ludwig II. sich immer mehr vor ihr verbarg.

5.9.2 Ein Ruhmestempel für Ludwig XIV.

Angesichts der Entstehungsgeschichte von Schloß und Garten Linderhof und der Art, in der gleichsam wie in einer Bestellung aus einem Warenkatalog, in mehreren Kampagnen die Gartenplastik bestimmt wurde, fällt es schwer zu glauben, Ludwig II. habe sich allzu tiefeschürfende Gedanken bei der Formulierung eines schlüssigen Gesamtprogramms gemacht. Aber ich meine, daß sich, selbst wenn dem so wäre, ein ikonologisch außerordentlich aussagereiches Ergebnis gleichsam wie von selbst einstellte, weil der König von seiner grenzenlosen Verehrung für Ludwig XIV. und Marie

¹ Evers 1986, S. 137-139.

² Evers 1986, S. 126.

³ Evers 1986, S. 164.

⁴ Ludwig II. fürchtete, freilich völlig grundlos, wie Ludwig XIV. die Bedrohungen der Hauptstadt (Hacker 1972, S. 282 ff.; Schwesig 1986, S. 81). Beider Leben spielte sich geordnet, gleich einem Uhrwerk, ab (Böhm 1924, S. 769; Burke 2001, S. 113). Die Gangart beider Könige war sehr eigentümlich (Böhm 1924, S. 713). "Stallmeister Hornig ... berichtet, daß Seine Majestät Sich geheim in Costüme der französischen Könige kleide." (Wöbking 1986, S. 314: Ärztliches Gutachten). Auch Ludwig XIV. soll sich beim Schloßbau um jedes Detail gekümmert haben.

Antoinette gesteuert wurde, und weil Linderhof, vor allen anderen Bauten, sein eigener bevorzugter Wohnsitz war. Allerdings bezweifle ich, daß das etappenweise Vorgehen wirklich mehr oder weniger zufällig geschah. Möglicherweise hatte der König den Gesamtplan schon im Kopf und wollte nur seinen Hofsekretär im unklaren über seine Absichten lassen. Düfflipp achtete sehr genau darauf, daß nicht mehr ausgegeben wurde, als die Kabinettskasse hergab; er wurde deswegen später auch entlassen. Ein paar Wochen bevor Ludwig den Wunsch zum Linderhofer Anbau äußerte, am 12. Januar 1869, verlangte er, daß ihm ein aus weißem Marmor oder "marmorähnlicher Masse" bestehendes Schloß gezeichnet werde, das "leicht und luftig, wie von Elfenhänden gebaut als Pavillon", allerdings anders als Schloß Linderhof, "hoch auf einem Felsen, auf Terrassen" sich erheben sollte, "ähnlich dem Elfenschloße Oberons". Auch die genau beschriebene Ausstattung, sollte "nichts von reichen Stoffen, von Stickerei und Schnitzwerk", also ebenfalls nichts von Linderhof aufweisen. Doch

"auf einer Seite, (derjenigen, wo es auf steilabfallenden schroffen Felsen steht), müßte es von einigen Fontainen, und Orangenbäumen geziert sein, auf der anderen, müßte am Fuße der ziemlich hohen Terrasse, der Garten und Hain sich hinziehen, jedoch nicht zu groß und umfangreich. Cascaden, welche in marmornen Becken auffallen, und wohlthuende Kühle verbreiten, müßten umgeben sein von schattigen Lauben, Grotten, und Bosquets, Orangen und Citronenbäumen Palmen und Cipressen, Lilien und Rosen ect. ect. müßten berauschende Düfte hauchen. Schwäne müßten einen kleinen Teich beleben, sowie Pfauen, und andere ausländische, seltsamen Vögel den Hain."¹

Es kann sein, daß sich Ludwig tatsächlich nur ein Bild wünschte; andererseits ist bekannt, daß er sich andere Bauten, wie etwa das für Linderhof geplante Theater, erst malen ließ, ohne seine wahren Absichten zu äußern, sie später tatsächlich zu bauen. Es kann gut sein, daß er dieses Elfenschloß wirklich errichten wollte, und daß sich zumindest im Garten von Linderhof Spuren dieses Projektes wiederfinden.

Auch wenn es nicht der Fall sein sollte, daß Schloß und Garten Linderhof von Anfang an in den Vorstellungen des Königs in fertiger Form existierten, so stand doch spätestens seit Anfang 1873 das Programm der Seitenfassaden und der Nordfassade fest², und zumindest ein Teil des Gartenprogramms, nämlich die Figurengruppen der Jahreszeiten und der Weltteile³, auch wenn zunächst nur die vier Jahreszeiten in Auftrag gegeben wurden. Diese Tatsache könnte ein Anhaltspunkt dafür sein, daß der König durchaus in größeren Zusammenhängen dachte, und beim Bau des Schlosses und der Ausstattung des Gartens nicht nur ad hoc-Entscheidungen traf.

Bevor der König mit dem Anbau an das Königshäuschen in Linderhof begann, plante er dort den Bau eines "Pavillons", aus dem sich, über siebzehn uns bekannte Projektstufen hinweg⁴, die Kopie des Versailler Schlosses entwickelte, und zwar nicht in Linderhof, was er immer wieder bedauerte,

1 Korr. Düfflipp.

2 Siehe S. 57.

3 Siehe S. 58.

4 Baumgartner 1981, S. 136, spricht von siebzehn verschiedenen "Grundriß-Ideen", die zwischen Dezember 1868 und September 1873, also bis zum Kauf der Insel Herrenchiemsee, verfolgt worden seien.

sondern auf Herrenchiemsee. Das Gesamtprojekt lief unter dem Tarnnamen "Tmeicos-Ettal", ein Anagramm auf die Ludwig XIV. zugeschriebene Devise "l'état c'est moi"¹. Ich zitiere Ausschnitte aus zwei schon mehrfach veröffentlichten Briefen², die gewissermaßen die Geburtsstunde Tmeicos-Ettals einläuteten, und die, wie ich meine, auch Schlüssel-Dokumente für das Linderhofer Programm sind: Am 28. November 1868 schrieb er an Düfflipp:

"Ludwig XIV baute sich um dem ermüdenden Leben, dem Zwange des lästigen, ewigen Einerlei des Hofceremoniells zu entgehen, das in den Prachtgemächern des Königs-Tempels zu Versailles Ihn einengte, das Lustschloß Trianon, als dieses sich auch zu sehr palastartig vergrößerte, ließ er das einsame, bescheidene Marly sich bauen um dort für kurze Zeit aufzuathmen, nach den Mühen des repräsentativen Lebens. - Ich möchte nun in der Nähe der am Linderhof zu errichtenden Kapelle ebenfalls einen kleinen Pavillon mir erbauen u. einen nicht zu großen Garten im renaissance [sic] Styl mir anlegen, Alles nach bescheidenen Dimensionen für mich brauche ich nur 3 etwas reicher u. eleganter ausgestellte Zimmer, die nöthigen Dienstwohnungen sollen natürlich ganz einfach werden. Das Ganze wird ganz allerliebste sich ausnehmen; der Plan ist fertig und wie Minerva fix und fertig aus Jupiters Haupt sprang, so kann sogleich, wenn ich Ihnen alles genau angegeben haben werde, zur Zeichnung der Pläne geschritten werden."³

Ein paar Tage später, am 17. Dezember 1868, schrieb er ebenfalls an Düfflipp:

"Sie werden mittlerweile vernommen haben, welchen Bauplatz ich nun definitiv u. unwiderruflich erkoren habe; bieten Sie alles auf, daß sogleich mit dem Nivelliren, Ausstecken an dieser Stelle begonnen werde. Sie wissen, daß die Spiegelgalerie u. die beiden anstoßenden Gemächer ein genaues Abbild der in Versailles befindlichen werden sollen; es soll gewissermaßen ein Tempel des Ruhmes werden, worin ich das Andenken an den König Ludwig XIV feiern will; deßhalb dürfen diese Räume nicht kleinlich ausfallen, eine bloß scheinbare Größe, erzielt durch perspektivische Mittel, reichen nicht aus, den Character der Herrlichkeit jener wundervollen Epoche zu veranschaulichen, deßhalb soll die Gallerie im Innern allein 84' haben, ausdrücklich heißt es in den Büchern die Länge der berühmten Spiegelgalerie habe 7 mal die Breite betragen, Sie sehen ein, daß die Breite meiner Gallerie nicht weniger als 12' bekommen darf, sonst ist sie viel zu mesquin; der ganze Pavillon braucht deßhalb nicht über 140' zu werden."⁴

Ich habe den zweiten Brief etwas ausführlicher zitiert, um zu zeigen, daß es sich in beiden Briefen um das gleiche Projekt handelt, nämlich um einen "Pavillon", und daß dieser Bau einen, wenn auch verkleinerten Nachbau der Versailler Spiegelgalerie mit dem Friedens- und dem Kriegssaal umschliessen sollte. Aus den Briefen geht hervor, daß Ludwig mit dem geplanten Schloß sich eine private Rückzugsmöglichkeit vom Getriebe in München erhoffte, gleichzeitig aber, mit demselben Bauwerk, einen "Tempel des Ruhmes" für Ludwig XIV. errichten wollte.

"Tmeicos-Ettal" scheiterte letztlich am fehlenden Wasser und daran, daß aus Geldknappheit, gewissermaßen als Notbehelf, inzwischen Schloß Linderhof entstanden war, denn Jahre später, am 3. März 1875 schrieb Ludwig an Düfflipp:

"Wie Sie wissen hatte Ich schon seit Jahren vor, ein Versailles ähnliches Schloß am Linderhof zu bauen, welches dank Ihrem zögern und erst vor zwei Jahren gemachten Vorschlägen viel zu spät,

1 Eine kurze Zusammenfassung der Baugeschichte des Schlosses Herrenchiemsee findet sich z.B. bei Petzet - Bunz 1995, S. 222 ff. oder bei Baumgartner 1981, S. 174.

2 Z.B. Böhm 1924, S. 753 und 756.

3 Korr. Düfflipp.

4 Korr. Düfflipp.

jetzt erst am Chiemsee zur Ausführung kommt. Da wegen Mangel am Wasser das Projekt am Linderhof leider scheitern mußte, so blieb nichts übrig, ganz gegen Meine ursprüngliche Absicht, als einen kleinern Bau und einen kleinern Garten an dessen Stelle zu setzen, ungefähr Trianon ähnlich."¹

Ich glaube, mit diesen Zitaten hinreichend belegt zu haben, daß die Absicht, einen "Tempel des Ruhmes" für den Sonnenkönig zu errichten, nicht nur für Schloß Herrenchiemsee galt, sondern ebenso für Schloß Linderhof. Fritz Linde hat dies klar erkannt; er schrieb über das Schloß:

"Es soll gewissermaßen ein Tempel des Ruhmes werden, worin ich das Andenken an Ludwig den Vierzehnten feiern will.' Wie der Fromme seinem Erlöser eine Kirche baut, so will er sein Werk und so geschieht es: des Eintretenden Blick schon fällt auf das Reiterstandbild des Sonnenkönigs, gebieterisch als römischer Zwingherr. An der Decke des Flures strahlt goldner Glanz den bourbonischen Wahlspruch herab: Nec pluribus impar. Um das marmorne goldumrankte Treppenhaus lagern sich die zehn Gemächer, jedes für sich ein Altar maßlosen, sich selbst genießenden Prunks;" ... "Die ganze Welt ist aufgeboten, aller Herren Länder warten mit Schmuck oder in Sinnbildern dem göttlich begnadeten Herrscher auf. Aus dem Dickicht blicken die Herren und Herrinnen des Ancien Régime; unheimlich nahe wachsen sie aus dem berückenden und verzückenden Prunk: als wollten sie jeden Augenblick aus dem Rahmen steigen, sich lustvoll sich auf den schon in der Form ausschweifenden Möbeln lagern ... oder: im Garten, dem Geiste Marie Antoinettes huldigend, sich zu den ausgelassenen Spielen einen, von denen die Bilder im Stile Bouchers und Watteaus an Wand und Decke künden."²

Ich möchte dem noch hinzufügen, daß das Vestibül gewissermaßen die Funktion des Ehrenhofes in Versailles übernimmt, in dem die allerdings erst unter Louis-Philippe errichtete Reiterstatue des Sonnenkönigs wie im Zentrum eines hellenistischen Altars steht. In einem Zwischenstadium hatte auch Schloß Linderhof, wie ich schon dargelegt habe, einen U-förmigen Grundriß und einen kleinen Hof. Eben dieser Hof wurde später mit dem Treppenhaus und dem Vestibül überbaut, das zur Aufnahme der Reiterstatuette bestimmt war³.

5.9.3 Die Schloßfassaden

Ganz anders sieht das Bachmayer in ihrer Linderhof-Dissertation. Sie meint, "der bildlichen Ausstattung des Innenbaues" läge "kein bindendes Programm zugrunde"⁴; sie bezeichnet das Fassadenprogramm, vor allem wegen des Wappens im Giebel⁵ und der Monogramme Ludwigs an den Balkongeländern, als ausschließlich bayerisch. Bachmayer schreibt:

1 Korr. Dufflipp.

2 Linde 1928, S. 283 f. Auch Wolf 1922, S. 117, meint, Ludwig II. wollte "in diesem Bauwerk den Manen des Sonnenkönigs, dem Andenken Ludwigs des Fünfzehnten und dem Kult Maria-Antoinettes ein ragendes Mal errichten". Er weist in diesem Zusammenhang ebenfalls auf das "Reiterstandbild" Ludwigs XIV. hin.

3 Unterlagen über die Herkunft der bronzenen Reiterstatuette und das Datum ihrer Aufstellung im Vestibül konnte ich nicht finden. Im Juni 1875 wurde allerdings über Thierry und Breul ein großer Marmorsockel zur "Reiterstatue" Ludwigs XIV. gekauft. Dieser Kauf ist in den Kassenbüchern unter dem Kapitel "Verschiedene Ausgaben" vermerkt. Dazu paßt die Angabe in Petzet - Bunz 1995, S. 142, das "Denkmal" sei in einem Schreiben vom 3. Juli 1875 an den Hofsekretär bestellt worden. Bereits 1872 modellierte Heß eine Reiterstatuette Ludwigs XIV., die ausdrücklich als klein bezeichnet wird, so als existiere auch eine größere. Diese Statuette wurde im August 1873 von Herzner gegossen. Sie steht heute zusammen mit der von Ungerer modellierten Reiterstatuette Ludwigs XV. im Audienzzimmer. Die Modelle beider Reiterstatuetten wurden im Juni 1872 fertiggestellt.

4 Bachmayer 1977, S. 99.

5 Bachmayer 1977, S. 58: "Durch das an prominenter Stelle angebrachte bayerische Wappen werden sämtliche Allegorien auf den bayerischen Staat bezogen".

"Die Reiterstatue muß, wie auch die Devise zeigt, als Verkörperung der absolutistischen Herrscheridee und nicht als Darstellung der historischen Persönlichkeit gesehen werden. Gleichzeitig scheint aber der Bruch zwischen Anspruch und Wirklichkeit auf, da nach dem bayerischen Programm der Fassade die unmittelbare Gegenüberstellung mit dem Bourbonentum die Ansprüche beider Welten relativiert. So wird letztenendes mit der Aufstellung der Figur ein Fazit aus der Ikonologie des Gesamtbaues gezogen"¹.

Bachmayer hat wegen ihrer Interpretation des Baus auch die größten Schwierigkeiten mit der Deutung der Viktoria, die einen so dominanten Platz an der Hauptfassade einnimmt. Sie schreibt:

"Die Mitte der Fassade, die, wie es durchaus vorgesehen war, den König als den lebendigen Bezugspunkt des Bauprogrammes hätte präsentieren können, wird von der großen Gestalt der 'Viktoria' eingenommen. Angesichts der politischen und persönlichen Situation Ludwigs II. kann diese Figur aber nicht als Schaustellung eines letztlich ja illusionären Machtanspruches angesehen werden. Sie muß vielmehr als Demonstration zur 'siegreichen' Behauptung des durch die übrigen Figuren bezeichneten Machtgefüges verstanden werden. In der mächtigen Gestalt des Atlanten, des 'bayerischen' Herkules² wird versucht, diese untergründige Unsicherheit zu überspielen und zur eigenen Beruhigung an den, einer 'heilen Welt' entstammenden 'Sommernachtstraum im Stil von Versailles'³ zu erinnern."⁴

Diese Formulierungen verraten die "Unsicherheit" Bachmayers bei der Interpretation des Baus: Linderhof ist zwar auch das Schloß des bayerischen Königs, in erster Linie ist es jedoch ein "Tempel des Ruhmes" für Ludwig XIV. und die Bourbonen, und die Viktoria bezieht sich auf die Reiterstatue Ludwigs XIV. im Vestibül und nicht auf Ludwig II.; dies gilt möglicherweise auch für den Herkules, der auch als gallischer und nicht als bayerischer interpretiert werden könnte: Ludwig II. war ein durch und durch friedliebender Monarch, der gegenüber Felix Dahn bekundete, daß er Militarismus hasse und verachte⁵, und der bekannte:

"Die rechte Lösung der sozialen Frage in meinem Lande würde ich für höher halten, als wenn ich durch Waffenruhm Herr von Europa werden könnte und ich möchte nicht das Leben eines meiner Bürger für einen selbstsüchtigen Zweck zu verantworten haben. Ich wünsche von meinem Schöpfer nicht das Glück eines Eroberers, dieses Fürstenwahnwitzes, sondern jenes Glück, daß man nach meinem Tode sage: Ludwig hat nur danach gestrebt, seinem Volke der wahrhaft treueste Freund zu sein, und es ist ihm gelungen, sein Volk zu beglücken."⁶

Es erscheint mir abwegig, einen solchen König mit der Siegesgöttin in Verbindung zu bringen⁷. Ganz anders ist dies bei Ludwig XIV., der, gleich seinen Zeitgenossen, Krieg als ein sinnvolles Mittel der

1 Bachmayer 1977, S. 104.

2 Bachmayer 1977, S. 152, Anm. 138: "In Hettners Werk über den Zwinger," ... "das dem König und Dollmann bekannt war, wird der Zusammenhang von der Herkulesfigur des Wallpavillons mit August dem Starken deutlich herausgestellt. Daher die Analogie vom 'sächsischen' zum 'bayerischen' Herkules". Auf die Vorbildfunktion des Wallpavillons, von den Atlanten, über das Wappen, bis zum Herkules möchte ich hier nicht eingehen; siehe hierzu Bachmayer 1977, S. 54 ff. Das in der Anmerkung zitierte Werk Hettners: Hettner, Hermann: Der Zwinger in Dresden, Leipzig 1874.

3 Bachmayer 1977, S. 152, Anm. 139: "Zitat nach Hettner, das sich auf den, nach zeitgenössischer Meinung so eng mit Versailles verbundenen Zwinger bezieht".

4 Bachmayer 1977, S. 58 f.

5 Dahn, Felix: Erinnerungen. Buch 4, Abteilung 2 (1871-1888), Leipzig 1895, zitiert nach: Hacker 1972, S. 214.

6 Ludwig II., zitiert nach Petzet - Bunz 1995, S. 14; eine Quellenangabe fehlt.

7 Ich möchte allerdings nicht versäumen, darauf hinzuweisen, daß der Sockel der Viktoria mit "Friedens-Emblemen" geschmückt ist. Die beiden Kränze in den Händen der Viktoria könnten auch darauf hinweisen, daß diese für Ludwig II. und Ludwig XIV. gedacht sind.

Politik betrachtete¹, und der sich in unzähligen Bildnissen als von der Siegesgöttin bekrönt darstellen ließ, so daß Burke meinte, "die Hofkünstler" müßten "es leid gewesen sein, immer wieder geflügelte Victoria-Figuren darzustellen."² Eines dieser Bilder, es wurde von Pierre Mignard, dem Nachfolger LeBruns gemalt, sieht aus, als habe es als Vorlage für Linderhof gedient: Ludwig XIV., gekleidet wie ein römischer Kaiser, mit dem Kommandostab in der Hand, sprengt auf einem Rappen daher. Über ihm schwebt Viktoria; in der Linken hält sie eine Standarte mit dem Sonnensymbol und dem Motto des Sonnenkönigs und mit der Rechten hält sie einen Lorbeerkranz über dessen Haupt³.

"An der Westfassade wird die vom König abhängige, geliebte und geförderte Kunst in Gestalten der antiken Mythologie versinnbildlicht: 'Euterpe' als 'Göttin der Musik', 'Erato' als 'Göttin der lyrischen Poesie' und 'Apollo' als Gott der 'schönen Wissenschaften'⁴:

Bachmayer zitiert mit diesen Worten Dollmanns "Antrag für die Bestimmung der Nischen-Figuren an den Façaden des Anbaues in Linderhof"⁵. Man kann diesen Antrag, wie Bachmayer, durchaus wörtlich nehmen, doch denkt man an die Bedeutung Apolls in Versailles, wo er stets für Ludwig XIV. steht, so verbietet sich diese Interpretation, dann kann mit diesem Gott nur der Sonnenkönig gemeint sein, oder, wenn man an die bayerische Komponente des Fassadenprogramms denkt, Ludwig II., der wegen seiner vielgerühmten männlichen Schönheit und seines Kunstsinns gleichfalls mit Apoll verglichen wurde⁶, und den Felix Dahn ironisch "König Sonne II." nannte⁷. Der bayerische König gebot im Schloßpark gleich dem Sonnenkönig, seinem Vorbild, ebenfalls über die Elemente, trotzte in seinem Wintergarten auf dem Dach der Residenz den Jahreszeiten und umgab sich hier wie dort mit Bauwerken anderer Kontinente. Doch da Ludwig XIV. in den Vorstellungen Ludwigs II. die "allbelebende Sonne"⁸ und damit wohl untrennbar mit der Gestalt Apolls verbunden war, und da auch die Zeit vorbei war, in der sich ein Monarch mit antiken Göttern verglich, so scheidet der bayerische König wohl aus. Dann wächst diesem Apoll inmitten der Musen eine ganz andere Bedeutung zu, nicht nur für die Fassade, sondern auch für den Garten; dann wird das ganze Schloß zu einem Bild des Parnaß' und zum Zentrum der Vierergruppen des Gartens. Es wird fast zu einem Zitat des Programms für das erste Parterre d'Eau in Versailles, auch wenn der König jenes Programm möglicherweise gar nicht kannte. Doch dieser Kenntnis hätte es auch nicht bedurft, um die Sonne und damit den Sonnenkönig in Verbindung mit den Tageszeiten, den Jahreszeiten und auch den Weltteilen zu bringen. Ich

1 Schwesig 1986, S. 57.

2 Burke 2001, S. 101 und Abbildungen auf den Seiten 103, 104, 105, 112, 118, 119, 121. Wie zur Bestätigung dieser Bemerkung Burkes stehen in Linderhof auf dem Gesims über der zentralen Viktoria zwei weitere Viktorien zwischen den die Künste personifizierenden Putten.

3 Pinacoteca Turin: "Der siegreiche Ludwig", Öl auf Leinwand, 1673; abgebildet in: Burke 2001, S. 103.

4 Bachmayer 1977, S. 58.

5 GHA AKO 1880 oder 1882.

6 Die Schauspielerin Hermine Bland widmete Ludwig II. ein Gedicht mit dem Titel "Begrüßung des Sonnengottes" mit den Worten "Ein schwacher Ausdruck der Freude über das Wiedersehen unseres geliebten und angebeteten König Ludwig II. (GHA KLII 219). Dieses Gedicht wurde, gegen die sonstige Gewohnheit des Königs, die meisten der an ihn gerichteten Liebesbriefe in den Papierkorb zu werfen (Böhm 1924, S. 389), aufbewahrt.

7 Dahn, Felix: Erinnerungen. Buch 4, Abteilung 2 (1871-1888), Leipzig 1895, zitiert nach: Hacker 1972, S. 209.

8 Siehe S. 113.

gestehe, daß diese Überlegungen spekulativ erscheinen mögen, doch sie gänzlich zu vernachlässigen, wäre nicht richtig: Zu stark ist die Bewunderung Ludwigs II. für Ludwig XIV., und zu groß ist auch sein Wissen über Versailles und den verehrten König¹.

Allerdings käme dann auch der Figur der Aurora in der Mittelnische der Ostfassade ein ganz anderes Gewicht zu, als Bachmayer meint, die schreibt, "'Aurora' als die 'Vorsteherin der Geburt des Tages'" bedeute "den Beginn der von Ludwig II. bestimmten Zeitspanne, in der 'Friede' und 'Glückseligkeit'" herrschten²; dann könnte mit dieser jugendlichen Göttin vielleicht die Personifikation einer Herrschertugend des Sonnenkönigs gemeint sein oder aber eine Gestalt aus dem bourbonischen Königshaus. Beispiele für derartige Darstellungen gibt es genügend. Ich denke vor allem an das berühmte Gemälde der Familie Ludwigs XIV. von Jean Nocret, das 1670 im Auftrag seines Bruders, Philipp von Orlean, für das Schloß Saint-Cloud gemalt wurde. Es befindet sich heute in Versailles, im Salon de l'Oeil-de-Boeuf³: In der rechten Bildhälfte thront Ludwig XIV. als Apoll, in der linken Hälfte aber Philippe d'Orlean als Morgenstern, und diesem zur Linken stehen dessen jugendliche Gemahlin Henriette d'Angleterre als Aurora und das gemeinsame Töchterchen mit Schmetterlingsflügeln am Rücken. Auroras Haupt ist mit Blumen bekränzt, und mit beiden Händen verstreut sie Blüten⁴.

In einem anderen Bild stellt Jean-Baptiste Santerre die Mutter Louis' XV., Maria-Adelaide von Savoyen, die als 11jährige mit dem Enkel Ludwigs XIV., dem Herzog von Burgund, vermählt worden war, in ihrer ganzen Schönheit dar. Neben ihr trägt Amor ein Blumengebinde in den Händen⁵.

Von Marie Antoinette sagte Horace Walpole, "Heben, Floren und Grazien" seien, verglichen mit ihr, reinste Straßendirnen⁶. Könnte es sein, daß mit der Gestalt der Aurora die aus dem Osten stammende Königin Frankreichs gemeint war, der der poesievolle bayerische König "Frieden" und "Glückseligkeit" vergönnt hätte? Allerdings läßt sich auch eine Verbindung Auroras zu Apoll herstellen, und dies

1 Vgl. Böhm 1924, S. 380: Zitat aus einem 1874 erschienenen Artikel einer Wochenschrift: "Während seines Aufenthaltes in Versailles besuchte Ludwig II. das große Schloß sowie die beiden Trianons. Die französischen Beamten, die ihm bei dieser Gelegenheit als Führer dienten, konnten mit einiger Überraschung bemerken, daß der deutsche Fürst Versailles mindestens ebenso gut wie sie, wenn nicht sogar besser kenne. Sie unterließen es deshalb auch bald, ihn auf hervorragende Gemäcker, Bilder und Möbel aufmerksam zu machen und gestatteten ihm, ungestört durch die großen Säle des 'großen' Königs zu schweifen und sich selbst diejenigen Gegenstände auszusuchen, denen er eine besondere Aufmerksamkeit widmen wollte."

2 Bachmayer 1977, S. 58. In Anführungszeichen sind Zitate Bachmayers aus dem Fassadenprogramm Dollmanns gesetzt. Bachmayer weist in Anm. 132, auf S. 152 darauf hin, daß "in Unkenntnis der Allegorienliste Dollmanns und weil nicht versucht worden war, in den einzelnen Allegorien ein zusammenhängendes Programm zu erkennen," ... "die 'Aurora' bisher immer als 'Venus' bezeichnet" worden sei, was, wie ich hinzufügen möchte, 25 Jahre nach der Dissertation Bachmayers, im Amtlichen Führer (Linderhof. Amtl. Führer 1999) immer noch der Fall ist. In Anm. 133 ergänzt sie, daß sich "der Hinweis auf Ludwig II." ... "deutlich aus dem Monogramm der Balkongitter" ergäbe.

3 Abb.: Pincas 1955, S. 22 oder Pérouse - Polidori 1996, S. 374.

4 Hinter Louis, am rechten Bildrand steht seine Kusine Anne-Marie d'Orlean als Diana, und ihm zu Füßen sitzt die Königin, umgeben von ihren Kindern. In der Bildmitte sitzt Anna v. Österreich mit einem Globus als Cybele. Zur Rechten des Bruders sitzt Henriette de France, Königin von England, als Amphitrite.

5 Schwesig 1986, S. 110 und Abb. S. 111.

6 Zitiert nach Castelot 1975, S. 74.

ist wohl die Lösung: Aurora eilt, wie im Deckenfresko Guido Renis im Casino Rospigliosi, Rom, dem Sonnenaufgang voraus¹, sie ist ohne den Sonnengott nicht existent; sie ist im Grunde nur ein anderer Aspekt seiner Erscheinung. Auch in den Deckengemälden des östlichen Gobelinzimmers und über der Bettnische im Schlafzimmer ist dieser Zusammenhang dargestellt: Im Schlafzimmer fliegt Aurora mit einer Fackel in der Hand und dem Morgenstern auf der Stirn vor dem aus der Dunkelheit der Nacht kommenden Wagen Apolls. Im Gobelinzimmer wird der braungelockte Sonnengott, der, wie ich meine, die schulterlange Frisur und auch die Züge des jugendlichen Sonnenkönigs trägt, nicht nur von der Rosen tragenden Aurora begleitet, sondern auch von Fama und Viktoria. Dieses Gemälde Hauschilds kann man geradezu als Schlüssel zur Erschließung des Fassadenprogramms betrachten.

Apoll galt auch als der göttliche Ordner; übertragen auf die Figuren der Ostfassade und auf Ludwig XIV., bedeutet dies, daß der Sonnenkönig nicht nur ein Förderer der Künste ist, sondern ebenso für Ordnung und damit für Glück und Frieden im Lande sorgt.

Dollmann benutzte, wie Bachmayer nachweist, bei der Bestimmung des Fassadenprogramms das ins Deutsche übersetzte "Ikonologische Wörterbuch" Lacombe de Prezels. Dort wird allerdings nicht Aurora, sondern Flora, "die Göttin der Blumen und des Frühlings", gleich der Linderhofer Fassadengruppe, mit folgenden Worten beschrieben:

"Man stellet die Göttin Flora mit Blumenkränzen und Festons vor. Neben ihr stehen gleichfalls Körbe von Blumen." ... "Zephyrus, den man unter der Gestalt eines Kindes mit Schmetterlingsflügeln vorstellt, begleitet gemeinlich die Göttin Flora."²

Aurora dagegen wird dort mit Blumen bekrönt, auf einem rosenfarbenen Wagen sitzend beschrieben: "In der linken Hand hält sie eine Fackel, und mit der andern streuet sie Rosen". Da die Fassadenfigur jedoch auch in den Kassenbüchern als Aurora bezeichnet wird, die natürlich gleichfalls mit dem kindlichen Zephyr dargestellt werden könnte³, ist nicht daran zu zweifeln, daß auch diese Göttin gemeint ist⁴.

Die übrigen Fassadenfiguren könnten sowohl auf den bayerischen als auch auf den bourbonischen König und Staat bezogen werden. Entsprechende Figuren kommen auch im Fassadenprogramm von Versailles vor, allerdings mit einer sehr wesentlichen Ausnahme: Die Nischenfiguren der Hauptfassade von Linderhof, Lehrstand, Wehrstand, Rechtspflege und Nährstand, die vor allem wegen ihrer Köpfe so fremd wirken, und die deshalb auch dort etwas aus dem Rahmen fallen, sucht man, sowohl

1 Francastel 1970, S. 36 ff., meint, daß Renis Darstellung des Apolls im Sonnenwagen LeBrun beim Entwurf der Apollogruppe beeinflußt haben könnte.

2 Lacombe 1759, s.v. "Flora".

3 Im Ikonologischen Wörterbuch wird unter dem Stichwort "Zephyrus" vermerkt, "der Abendwind" sei "des Aelus und der Aurora Sohn". Man gebe ihm "Flügel und eine von allerhand Blumen verfertigte Krone, um dadurch anzuzeigen, daß er durch seinen sanften Hauch den Blumen und den Früchten ihr Leben giebt."

4 Steinberger 1905, S. 25 bezeichnet die Nischenfigur als Flora. Durch die ikonographische Verwandtschaft von Aurora und Flora ergibt sich eine interessante Verbindung zur Florafontäne.

hinsichtlich ihrer Bedeutung als auch ihres Stils, in Versailles vergebens¹; sie könnte man mit einer gewissen Berechtigung, gleich dem überdimensionierten Giebel, als bayerische Zutaten zu einem Programm betrachten, das in erster Linie aus der Verehrung Ludwigs II. für die Bourbonen gespeist wird. Dies gilt auch für die Herrschertugenden an der Nordfassade: Dort ist, wie schon festgestellt wurde, die Mittelnische, die an den anderen Fassaden von wichtigen Schlüsselfiguren besetzt ist, durch ein Fenster ersetzt, das zusammen mit den beiden anderen des Mittelrisalits den wichtigsten Raum des Schlosses beleuchtet, das Schlafzimmer des Königs. Dieses Zimmer war relativ dunkel, da es nach Norden und auch noch gegen den Berghang gerichtet war, so daß ein weiteres Fenster durchaus sinnvoll ist, doch möglicherweise wurde die Mittelnische auch mit der Absicht weggelassen, den Betrachter darauf hinzuweisen, daß hier in der Mitte der Fassade, hinter dem Fenster, der bayerische König zu denken ist, umgeben von den Personifikationen seiner Herrschertugenden. Allerdings wurde das Mittelfenster bei der Vergrößerung des Schlafzimmers ab 1884 erst hinzugefügt, während gerade die Herrschertugenden die ersten Fassadenfiguren überhaupt waren. Vor der Erweiterung war der Platz zwischen den beiden Schlafzimmerfenstern relativ schmal und nur mit etwas Zierat versehen. Ich denke daher, daß die Figuren der Nordfassade ambivalent zu interpretieren sind, so als bezögen sie sich sowohl auf Ludwig XIV. als auch auf Ludwig II., und bei den Figuren der Südfassade wird es nicht viel anders sein: Auch sie beziehen sich auf beide Könige und deren Staaten. Das bayerische Wappen am Giebel und Ludwigs II. Monogramm an den Balkonen weisen eben auch unmißverständlich auf die Funktion des Gebäudes als Wohnsitz des bayerischen Königs hin und darauf, daß sich der Ruhmestempel für den Sonnenkönig auf bayerischem Boden befindet. Es finden sich ja auch in den Schloßräumen beide Themenkreise eng verzahnt, wobei einmal der bayerische in den Vordergrund tritt und einmal der bourbonische, der im Vestibül sogar zum allein herrschenden wird. Im Audienzzimmer dagegen stehen zwar kleine Reiterstatuetten Ludwigs XIV. und Ludwigs XV., doch über den Türen erscheint groß das vom Fassadengiebel her bekannte, von Famafiguren gehaltene bayerische Wappen. Auch der Thronbaldachin weist ausschließlich bayerische Elemente auf, und, was gerade hinsichtlich der Hauptfassade von Interesse ist, die Wandvertäfelung ist mit Emblemen von "Wissenschaft und Kunst" und "Handel und Gewerbe" verziert, und zwar vor Rautenhintergrund.

Was mich daran hindert, die Figuren der Süd- und der Nordfassade als allein auf Ludwig II. bezogen zu betrachten, ist die Tatsache, daß ein Teil des Programms der beiden Fassaden an denen des Schlosses Herrenchiemsee wieder aufgegriffen wurde: Auch dort finden sich, wie wir sehen werden,

1 Zum Fassadenprogramm von Versailles, siehe Souchal 1972. Auch zwei der Figuren, die in Linderhof neben dem Giebel stehen, die des Ackerbaus und die des Handels fehlen im Programm von Versailles, während die beiden anderen, die der Wissenschaft und selbst die der Industrie, auch dort vorhanden sind, ebenso wie die Personifikationen der Herrschertugenden und der Künste (Putten der Hauptfassade von Linderhof), mit je einer Ausnahme. Von den übrigen, bereits besprochenen Figuren fehlt nur die der Aurora, statt dessen findet sich dort eine Flora und neben ihr, als selbständige, gleichgewichtige Figur, Zephyr. Das Programm in Versailles basiert wieder, wie schon im Park, auf Cesare Ripa, bei dem Begriffe wie "Lehrstand" oder "Nährstand" nicht vorkommen.

Figuren der Herrschertugenden, der Künste und der Gewerbe, wobei die Tugenden vor dem Hintergrund großer Relieftafeln mit dem Monogramm Ludwigs II. stehen. Bei Herrenchiemsee jedoch besteht kein Zweifel, daß Ludwig XIV. und sein Staat im Mittelpunkt des Programms stehen und der bayerische König nur als Gast zu betrachten ist.

Als Haupteinwand gegen meine Interpretation des Linderhofer Fassaden-Programms könnte die Tatsache dienen, daß Dollmanns "Antrag für die Bestimmung der Nischenfiguren" offensichtlich sofort genehmigt wurde¹, und daß auch kein Briefverkehr mit Vorschlägen des Königs bekannt ist, so daß das Programm scheinbar allein das Werk des Architekten ist. Selbst wenn Böhm 1924 schreibt, daß Ludwig II. und Dollmann nur schriftlich miteinander verkehrten, obwohl sie "in Linderhof unter dem gleichen Dach wohnten"², kann ich mir nicht vorstellen, daß sich dort nicht auch ein mündlicher Gedankenaustausch, unter Einschaltung der Lakaien, entwickelt hätte³. Böhm 1924 will meines Erachtens nur sagen, daß die beiden fast nie persönlich miteinander sprachen. So kann man, wie ich meine, mit Sicherheit annehmen, daß Dollmann die Vorstellungen des Königs bekannt waren, bevor er schriftlich seine Vorschläge zum Programm unterbreitete. Die bedeutende Rolle, die Bachmayer wegen der mageren Quellenlage dem Architekten zuweist, muß gerade deshalb, weil der König und sein Architekt lange Zeit nebeneinander wohnten, relativiert werden.

5.9.4 Bemerkungen zu einigen Innenfiguren

Zitate der Plastik aus Versailles gibt es nicht nur im Garten, sondern auch im Inneren des Schlosses. Einen interessanten Fall stellen die Gruppen des Apollobades im Spiegelsaal von Linderhof dar⁴. Wie ich schon erläutert habe, bildeten diese Gruppen zusammen mit dem Char d'Apollon eine Einheit: Am Morgen taucht der Sonnengott aus dem Meer auf, und am Abend wird er zusammen mit seinen Pferden im Heim der Thetis gepflegt. In Linderhof fehlt scheinbar dieser Zusammenhang, und der Grund dafür könnte der Tod des Königs sein, denn eine Gruppe mit dem Apollowagen war 1886 für das Schlafzimmer vorgesehen. Am 27. Januar und am 27. März 1886 schrieb der Architekt Hofmann, der die Nachfolge Dollmanns angetreten hatte, an den Lakaien Mayr, der in der Nachfolge Hornigs, als Informationsdrehscheibe zwischen dem König und der Außenwelt fungierte, zwei Briefe, die ich auszugsweise zitiere⁵:

"Die Marmorstatue mit Postament für das Schlafzimmer Linderhof, sowie das Modell für die Apollogruppe dortselbst, sind bei Herrn Professor Perron in Auftrag, und wird der bereits gemeldete Termin, Anfang Mai eingehalten werden."

1 Bachmayer 1977, S. 57.

2 Böhm 1924, S. 651 f.

3 Normalerweise unterbreitete Ludwig II. seine Vorstellungen dem Hofsekretär in schriftlicher Form, sei es, daß er anfänglich eigenhändig schrieb oder später diktierte. Der Hofsekretär verhandelte dann mit Dollmann, Effner oder anderen Künstlern.

4 Die Gruppen wurden von Perron geschaffen. Die Restzahlung für alle drei Gruppen erfolgte am 10. November 1876.

5 GHA KLII 286.

Im zweiten Brief steht:

"Als Gegenstück zu der Uhr mit dem hl. Georg gehört ein anderer größerer Gegenstand. Es soll eine Gruppe von weißen Marmor sein, Apollo in den Sonnenwagen darstellend. Die Figuren ähnlich, wie auf der Uhr in Antichambre Herrenwörth, aber nicht ganz so."¹

Aus einer undatierten Rechnung Perrons geht hervor, daß "eine Gruppe in Gips, Apollo im Wagen von 4 Pferden gezogen, umgeben von Nymphen, Tritonen, Amoretten", tatsächlich für Linderhof angefertigt wurde².

Das Modell Perrons wird im König Ludwig-II.-Museum aufbewahrt als "Modell zur Bronzegruppe des Apollobeckens im Schloßpark Linderhof", wobei wahrscheinlich statt Linderhof Herrenchiemsee gemeint ist³; es wird auf Grund stilistischer Analysen fälschlicherweise Lorenz Gedon zugeschrieben und um das Jahr 1876 datiert⁴.

Diese Gruppe ist rein vorderansichtig, und die Figuren sind eng zusammengedrängt; eine andere Verwendung, als für einen Innenraum, nahe der Wand, etwa auf einem Konsoltisch stehend, ist kaum denkbar. Auch die Ähnlichkeit mit der Gruppe der Uhr im "Antichambre Herrenwörth", mit der wohl die Apollo-Uhr gemeint ist, die heute im Paradeschlafzimmer zu Herrenchiemsee steht⁵, ist unbestreitbar.

Es mag gewagt erscheinen, die für das Linderhofer Schlafzimmer vorgesehene Apollowagen-Gruppe mit den Gruppen des Apollobades im dortigen Spiegelsaal in Verbindung zu bringen. Möglicherwei-

1 Der ganze Brief ist veröffentlicht in Bachmayer 1977, S. 168 (Anm. 251). Der Betreff lautet: "Allerhöchste Befehle die Einrichtungsgegenstände des Schlafzimmers Linderhof betreffend".

2 GHA AKO 1850. Die Rechnung liegt in einem gefalteten Blatt vom Dezember 1885. Sollte dieses Datum auch für die Rechnung gelten, dann müßte Perron nicht nur eine Apollowagen-Gruppe für Linderhof angefertigt haben.

3 Aus derselben Rechnung geht hervor, daß Perron für "Schloß-Chiemsee" auch "eine Skizze zu dem Wagen mit Apollo" angefertigt hatte und dazu einige Gipsmodelle "im Großen" (GHA AKO 1850).

4 Stierhof schreibt im Kat. L.II.-Museum, S. 335 (Nr. 223 mit Abb.):

"Das nach dem Vorbild in Versailles gearbeitete Modell zeigt Apollo mit der Lyra auf dem Sonnenwagen thronend, der von vier Pferden gezogen wird. Tritonen begleiten das Gespann. König Ludwig II. hatte bereits für das große Bassin im Südparkterre des Schlosses Linderhof eine Apollogruppe nach Versailler Vorbild geplant. Das Modell weist eine Reihe von Unterschieden gegenüber der Versailler Apollogruppe auf: Es fehlen die seitlichen und rückwärtigen Tritonen und Delphine. Apollo ist nicht als Lenker des Sonnenwagens dargestellt, sondern auf dem thronartigen Sonnenwagen sitzend mit Lyra. Als unmittelbares Vorbild diente offensichtlich die Apollogruppe einer Standuhr in den Reichen Zimmern der Residenz München.

Carl v. Effner sah die Apollogruppe in seinem ersten Kostenvoranschlag für die Gartenanlage auf Herrenchiemsee vom 14.4.1876 vor. Er veranschlagte die Kosten für die Gruppe auf 20 000 fl., die Ausführung sollte 1885 erfolgen. Die muschelblasenden Tritonen des Prunkschlittens Ludwigs II. (Marstallmuseum München), deren Ausführung durch die Kabinettskassenbücher für den Bildhauer Lorenz Gedon gesichert ist, stimmen so eng mit denen der Apollogruppe überein, daß das Modell Gedon zuzuschreiben ist.

Unklar ist, wofür das Wachsmo-
dell einer Apollogruppe bestimmt war, das Michael Wagnmüller im Oktober 1877 nach Linderhof bringen sollte. Am 7. September erhielt Wagnmüller 7000 fl. für Herstellung der 'Colossal-Pferde-Gruppe', Ferdinand v. Miller am 10. Sept. 14027 fl. 10 kr. 'für Ausführung der Colossal-Pferdegruppe in Zinkguß'. Da die großformatigen Metallbildwerke in Linderhof und Herrenchiemsee in Zinkguß hergestellt wurden, ist denkbar, daß die Apollogruppe zwar begonnen, aber nicht vollendet wurde. Im großen Bassin des Linderhofer Parkes wurde eine Floragruppe nach Modell von M. Wagnmüller aufgestellt."

In diesem Artikel ist so viel wie alles falsch, einschließlich der Angabe, daß 1877 noch mit Gulden (fl.) statt mit Mark bezahlt wurde. Die Unklarheiten bezüglich des Wachsmodells aus der Hand Wagnmüllers konnten weiter oben beseitigt werden.

5 Die Apollo-Uhr wurde von Franz Widmann entworfen und von Ferdinand Harrach und Philipp Perron ausgeführt (Seelig 1986, S. 104, Abb. S. 107).

se kannte Ludwig II. die ikonographischen Zusammenhänge der Versailler Vorbilder nicht. Auch die Differenz von mehr als zehn Jahren zwischen den Entstehungszeiten des Apollowagens und der Gruppen des Apollobades mag gegen eine solche These sprechen. Auffallend ist auch, daß in den beiden zitierten Briefen nicht vom Versailler Apollowagen die Rede ist. Andererseits könnten die Florafontäne und natürlich auch die Vierergruppen des Gartens, mit den plastischen Gruppen des Schloßinneren in eine ikonologische Verbindung gebracht werden, die über die triviale Tatsache hinausgeht, daß es sich in all diesen Fällen um Plastiken nach Versailler Vorbild handelt.

Interessanterweise stehen im Schlafzimmer auch zwei Raptusgruppen. Während der Raub der Proserpina eine spiegelverkehrte Kopie der Gruppe Girardons ist, die heute im Zentrum der Colonnade des Versailler Parks steht, kommt die andere Gruppe, die Entführung der Helena, im Programm von Versailles nicht vor. Wie ich schon erwähnt habe, symbolisierten dort die Raptusgruppen im Rahmen der Grande Commande die Elemente: der Raub der Proserpina das Feuer und Neptun und Coronis das Wasser. Doch auch die Entführung der Helena kann, wie im Garten des Schlosses Mirabell in Salzburg, das Wasser symbolisieren; auch dort steht der Raub der Proserpina für das Feuer¹. Ist die Kombination der beiden Gruppen in Linderhof reiner Zufall oder hat sich der König eine Spielerei erlaubt?

Auch die übrigen Ausstattungsstücke wie auch die Deckengemälde des Schlafzimmers fügen sich in die Apollosymbolik ein: Der Apoll von Belvedere², dessen Original Girardon zu seinem Apoll auf dem Char d'Apollon inspirierte³, und die Diana von Versailles⁴. Die göttlichen Geschwister erscheinen in Versailles als Kinder auf dem Latonabrunnen, und sie stehen als Erwachsene im Zentrum der westlichen Fassade der zentralen Dreiflügelanlage des Schlosses, zwischen den Personifikationen der zwölf Monate. Beidemale stehen sie für Ludwig XIV. und seinen Bruder Philippe, den Herzog von Orlean⁵.

Schließlich möchte ich noch auf eine Gruppe im westlichen Gobelinzimmer hinweisen; sie wird irreführenderweise als "Apotheose Ludwigs XIV." bezeichnet und Philipp Perron zugeschrieben⁶. Tatsächlich ist die Gruppe ein Werk des Bildhauers Anton Heß⁷ und wird in den Kassenbüchern, gleich dem Vorbild im Garten von Versailles, als "La Renommée du Roi" bezeichnet. Die dortige Gruppe wurde zwischen 1680 und 1685 von Domenico Guidi in Rom, nach einem Entwurf LeBruns, aus einem einzigen Marmorblock gehauen; sie war ursprünglich für die Orangerie bestimmt und steht heute am äußersten Rand des schmalen Terrainstreifens, der halbkreisförmig das Neptunbecken

1 Die Gruppen wurden 1690 von Ottavio Mosto geschaffen.

2 Konrad Knoll; Restzahlung am 20. August 1875.

3 Berger 1985, S. 16 und Abb. 27, 28.

4 Konrad Knoll; Restzahlung am 27. März 1875.

5 Berger 1985, S. 27: Der Latonabrunnen symbolisiert den Angriff der Fronde auf Anna von Österreich und ihre beiden Söhne; die lykischen Bauern, die in Frösche verwandelt werden, stehen für die frondeurs. Die Königin Mutter mußte einst mit ihren Kindern bei Nacht und Nebel vor den Aufständischen aus Paris nach Versailles fliehen.

6 Linderhof. Amtl. Führer 1999, S. 19.

7 Restzahlung: 24. März 1876.

nördlich umschließt. Die geflügelte Historia schreibt die Taten Ludwigs XIV., auf den unmißverständlich ein großes Medaillon mit seinem Porträt hinweist, in das Buch der Geschichte. Unterhalb der thronenden Historia kauert Chronos, dessen Haupt als Ambo für das Buch dient, auf dem er hochkant das Medaillon mit dem Ludwig-Porträt hält. Ihnen zu Füßen liegt der Neid, der sein Herz mit den Zähnen zerreißt und vergeblich versucht, Historia beim Schreiben zu hindern; er liegt mitten unter Trophäen, unter denen man Medaillons heldenhafter antiker Vorgänger des französischen Königs sieht¹. Die Gruppe in Linderhof weist gleich der Reiterstatue im Vestibül den Besucher darauf hin, daß das Schloß des Märchenkönigs ein Ruhmestempel des Sonnenkönigs ist, und daß auch die Marmorstatuetten und selbst die zahlreichen bildlichen Darstellungen aus der Zeit Ludwigs XV. in diesem Sinne zu interpretieren sind.

5.9.5 Ein der Marie Antoinette geweihter Garten

Zu den Vierergruppen im Schloßgarten ist eigentlich schon alles gesagt: Sie sind Satelliten des Schlosses, des Parnaß' und Ruhmestempels. Wenden wir uns daher den Brunnenfiguren zu: So wie Ludwig XIV. im Vestibül als Feldherr und an den Seitenfassaden, in den Gestalten Apolls und Auroaras, als Förderer der Künste und des Wohlstands präsent ist, so zeigt ihn die Figur des Neptun als Herrscher. Das große Blumenbeet in Form der bourbonischen Lilie weist wie ein Pfeil auf die Gruppe des Wassergottes; die Lilie stellt die Verbindung zwischen Neptun und der Schloßfassade mit den Herrschertugenden her.

Ich habe schon erwähnt, daß im Zentrum der Anlagen am Linderbichl, in der mittleren der drei Arkaden, die Büste Marie Antoinettes einen überaus prominenten Platz einnimmt. Die drei Arkaden stehen den drei Rundbogenportalen des Schlosses gegenüber, dem Zugang zum Vestibül, in dem sich die Reiterstatuette des Sonnenkönigs hinter dem Mittelportal verbirgt (Taf. 12 f.). So wie die Siegesgöttin in der Rundbogennische über diesen Portalen steht, so erhebt sich über den Arkaden der Treppenanlage der Rundtempel mit der Venus. Was liegt in diesem Fall näher, als der Königin für den Garten dieselbe Rolle zuzuweisen, wie dem Sonnenkönig für das Schloß? So wie dieses ein Ruhmestempel für Ludwig XIV. ist, so ist zumindest der südliche Garten ein der Marie Antoinette geweihter Hain. Der Monopteros aber, zu dessen Bau der König durch den Pavillon d'amour ange-regt wurde, den sie einst in dem von ihr geschaffenen Park errichten ließ, ist ein Tempel zur Erinnerung an sie, deren Statue er einst sogar aufnehmen sollte. Wie die Walhalla, der Tempel zu Ehren bedeutender Männer und Frauen "teutscher Zunge", den Ludwig I. an der Donau errichten ließ, steht er auf einem mächtigen Podest und wird durch rampenartige Treppenanlagen erschlossen. Der König, der die Reiterstatuette Ludwigs XIV. begrüßte², wenn er an ihr vorbeiging, grüßte ebenso die

¹ Carric 2001, S. 153 mit Abb.

² Hierneis 1953, S. 34: "Da sehe ich, wie sich der König über sein Prachtschloß freut, wie er, da er glaubt allein zu sein, die Marmorsäulen umarmt, sein Haupt entblößt, mit hoheitsvoller Geste den Raum umfaßt und hinübergrüßt zur Reiterstatue Ludwigs XIV., seinem Vorbild".

Büste der Königin. Der ehemalige Kabinettssekretär Friedrich von Ziegler beschrieb 1886 den Tagesablauf Ludwigs II. in Linderhof wie folgt:

"In der Zeit von 1880 bis 1883 machte ich mir über die Lebensweise Seiner Majestät auf dem Linderhofe, so oft ich dorthin zum Vortrage kam, immer die trübsten Gedanken.

Ich kam um 2 Uhr Nachmittags in Linderhof an. Alles war wie ausgestorben. In dem Erdgeschoße des Lustschlößchens, das außer dem Erdgeschoße nur noch ein Stockwerk hat, befindet sich ein kleines Zimmerchen mit zwei Betten für den Stallmeister u. den Haushofmeister. Dieses Zimmer wurde für den Tag des Vortrags mir überlassen, da außerdem kein Raum für mich vorhanden gewesen wäre. Da Seine Majestät nicht duldete, daß Jemand sich in dem das Schloß umgebenden Garten befindet, so war ich in dieses Zimmer gebannt, dessen Fenster auf den Bassin und auf die dem Schlosse gegenüber liegende Terrasse hinausgeht. Um 5 Uhr hörte ich über mir die schweren Schritte Seiner Majestät; dies war damals gewöhnlich die Stunde des Aufstehens und des ersten Frühstückes. Gleich darauf begann die Fontäne vor dem Schlosse zu springen. Seine Majestät traten vor das Schloß und betrachteten umhergehend die Fontäne und spielte mit den Schwänen. Dann bestiegen Seine Majestät die Terrasse, begrüßten die Büste der Königin Marie Antoinette und gingen zum Gipfel der Terrasse, zum Venustempel; hierauf ging der Spaziergang langsam wieder bergab und in das Schloß zurück. Dabei fiel mir immer wieder der schwere, stampfende ganz eigenthümliche Schritt Seiner Majestät auf."¹

Der König begann also sein Tagewerk um 5 Uhr abends [!], indem er den beiden göttergleich verehrten Gestalten seine Referenz erwies. Ich finde es auch bemerkenswert, daß Ludwig II., der nach eigenem Bekenntnis sein "Leben" ... "wie ein Uhrwerk geregelt" hatte², seit 1878, also nach Fertigstellung des Gartens, zwei Tage früher nach Linderhof kam als in den Jahren vorher³, nämlich schon am 15. Oktober, einen Tag vor dem Todestag der Königin, den er dort feierlich beging. Am Abend dieses Tages fuhr er fortan nach Ettal zur Messe und zu der von ihm gestifteten kolossalen Kreuzigungsgruppe in Oberammergau, um dort zu beten⁴.

So wie Schloß und Garten verschiedene Aspekte des Sonnenkönigs zeigen, so symbolisieren die Figuren der südlichen Gartenachse, die Nymphen und Nereiden, Flora und Venus, Marie Antoinette als ewig junge, den Tanz liebende Königin, und die beiden Amorbrunnen und die Kindergruppen zeigen, daß nicht nur der Garten im Bereich des Hügels gegenüber dem Schloß, sondern der ganze Park ein ihr geweihter Hain ist.

In mein Interpretationsschema will sich nur die Gruppe "Venus und Adonis" im Ostparterre nicht so recht einfügen; sie muß wohl als Schmuckstück ohne tiefere Bedeutung betrachtet werden, das ursprünglich sinnvollerweise für die Schlafzimmersseite bestimmt war. Gleichwohl erinnert die Gruppe an den Schloßpark von Versailles, wo das Vorbild steht. Andererseits scheint mir gerade diese Gruppe zu beweisen, wie ausschließlich der König bei all den Gartenfiguren nur an Versailles und die

1 Petzet - Bunz 1995, S. 150. Eine Quelle ist nicht angegeben. Ich nehme jedoch an, daß es sich um die Aussage Zieglers für das ärztliche Gutachten Dr. Guddens handelt, in dem steht: "Herr Ministerialrath von Ziegler erwähnt," ... "daß Seine Majestät vor einer Büste der Königin Marie Antoinette, welche auf der Terrasse des Linderhofes steht, stets das Haupt entblöhte und deren Wangen streichelte" (Wöbking 1986, Gutachten, S. 314).

2 Böhm 1924, S. 769.

3 Siehe Itinerar, in Rall - Petzet - Merta 2001, S. 179 ff.

4 Grein 1925, S. 79 oder S. 87. Die Kreuzigungsgruppe schuf Johann Halbig; sie wird heute Ludwigskreuz genannt. Zur Echtheit der Tagebücher, siehe: Merta 1990.

Zeit der Bourbonen dachte und wie wenig an sich selbst: König Ludwig I. hatte einst in einem Sonett seinen Enkel und dessen Braut Sophie mit Adonis und der Venus eines pompejanischen Gemäldes verglichen¹. Ludwig II. dachte wohl nur mit Unbehagen an seine Verlobung zurück, die er mit Erleichterung selbst aufgelöst hatte, und man kann annehmen, daß er, dem von allen Autoren ein ausgezeichnetes Gedächtnis bescheinigt wird², sich an dieses Sonett seines verehrten Großvaters durchaus erinnerte, ohne daß er die Linderhofer Gruppe in irgendeinen Zusammenhang mit seiner Verlobung brachte. Die Gruppe "Venus und Adonis" war so ausschließlich mit Versailles verbunden, daß ihm wohl jede andere Verbindung als völlig abwegig erschienen wäre.

Auch die Fama scheint zunächst als Verkünderin des Ruhmes Ludwigs XIV. nicht in Frage zu kommen, da sie zum Schloß hin gerichtet ist. Doch da bei der Ausrichtung der Brunnen, aber auch der Kalkstein-Figuren, ästhetische Gesichtspunkte eine wichtige Rolle spielten, - Ludwig II. wollte sie, verständlicherweise, vom Schloß aus zumeist von vorne sehen -, läßt sich auch die Fama logisch in das Gesamtprogramm einfügen. Auch in Versailles war die Gruppe schließlich zum Schloß hin gerichtet gewesen.

5.9.6 Die Wiederholung des Programms im Treppenhaus von Schloß Herrenchiemsee

Ich habe schon erwähnt, daß sich das Fassadenprogramm von Linderhof in Herrenchiemsee zum Teil wiederholt. Ebenso möchte ich nun zeigen, daß das Gesamtprogramm der Schloßfassaden und des Gartens von Linderhof im Treppenhaus des Inselschlusses wieder aufgegriffen wurde. Eine weitere Tatsache, die meine These stützt, auch Schloß Linderhof sei ein Ruhmestempel für den Sonnenkönig gewesen, und die Figuren der Schloßfassade sowie die Vierergruppen Hautmanns im Garten, dienten der Verherrlichung Ludwigs XIV.

Die Prunktreppe in Schloß Herrenchiemsee ist eine maßstabsgleiche Rekonstruktion der Gesandtentreppe in Versailles, die 1750 unter Ludwig XV. abgerissen wurde; sie ist durch ein Stichwerk überliefert³.

Das Treppenhaus ist im Grundriß rechteckig; es wird von einem riesigen Glasdach überspannt, so daß es eher einem Innenhof als einem Innenraum gleicht. Zwischen Wänden und Glasdach vermittelt ein schräggestellter Fries, der durch gesimstragende Hermen in Felder geteilt ist, die reich mit Malerei und Plastik verziert sind. Das Treppenhaus betritt man durch Arkaden der nördlichen Längsseite. Die gegenüberliegende Treppe teilt sich an einem Absatz T-förmig in zwei Arme, über die man im ersten Stock, sich zur Eingangsseite wendend, oberhalb der Eingangsarkaden die Vorzimmer der

1 Wolf 1922, S. 111. Ludwig I. vergleicht vor allem die Augen seines Enkels mit denen des Adonis. Das kleine Sonett endet mit den Versen: "Mein Enkel, diese Blicke sind die Deinen, / Lichtstrahlen, welche ungeahnt erscheinen, / Die Irdisches mit Himmlischem vereinen. // Des Lebens Höchstes haben sie erworben. / Nie werde durch die Welt Dein Glück verdorben, / Nie heiße es: die Liebe ist gestorben."

2 So spricht z.B. Hierneis 1953, S. 14 von "Gewandtheit des Verstandes und der Rede bei einem geradezu phänomenalen Gedächtnis".

3 Rauch 1993, S. 83 ff. Ein Exemplar dieses Stichwerks von Chevotet und Surugue wurde für Ludwig II. besorgt (Rauch, S. 259, Anm. 195).

königlichen Räume betritt.

Hinter dem Treppenabsatz befindet sich in einer Rundbogennische der Brunnen "Diana mit zwei Nymphen". Die ebenfalls rundbogige Nische in der Wand darüber sollte im Erstentwurf Dollmanns eine Standfigur Ludwigs II. aufnehmen. Nach Einspruch des Königs wurde sein Abbild durch den stehenden Musengott Apoll ersetzt. Ludwig II. hatte sich im Innern des Schlosses Herrenchiemsee jede Anspielung auf seine eigene Person und auf das bayerische Königreich verbieten¹. Apoll hält wie an der Westfassade von Schloß Linderhof eine Harfe in der Hand. Im Versailler Treppenhaus befindet sich an dieser Stelle der Wand, ebenfalls in einer Nische, die Büste Ludwigs XIV. von Jean Warin und darüber der von der Sonne umstrahlte Kopf Apolls mit der Devise "Nec pluribus impar"². Das "gleichfalls in einer Nische angebracht[e] Wappen des Königs" der gegenüberliegenden Wand mußte auf Wunsch Ludwigs II. ersetzt werden durch die Figur der Minerva, der "Göttin der Weisheit, der Künste und der Wissenschaften, behelmt mit Schild und Lanze, umgeben von den Emblemen des Friedens und der Künste"³. In Linderhof steht in der Nische der Westfassade ebenfalls Apoll und an der Ostfassade Aurora mit den Personifikationen des Friedens und der Glückseligkeit. Die Rolle der Aurora, die friedens- und wohlstandstiftenden Eigenschaften Ludwigs XIV. zu verkörpern, wird hier von Minerva, der Göttin der Weisheit übernommen. In den Nischen der Schmalseiten des Treppenhauses befinden sich Figuren der Flora und der Ceres, der einzigen Göttin, die im plastischen Programm von Linderhof fehlt⁴. Sehr interessant in Hinblick auf Linderhof ist auch die plastische Gestaltung des schrägen Frieses unter dem Glasdach. Hier findet man im Gegensatz zu Versailles, wo nur Darstellungen der vier Weltteile vorkommen, neben diesen, auch solche der vier Elemente und der vier Jahreszeiten. Über der Figur des Apolls befindet sich im Fries die vollplastische, stehende Gestalt einer Fama mit Posaune und mächtigen Schwingen. Sie wird flankiert von den ebenfalls sehr plastischen Sitzfiguren der Macht und der Stärke. Gegenüber befindet sich eine Viktoria mit einem Siegeskranz in der erhobenen Rechten; sie wird flankiert von der Weisheit und der Gerechtigkeit. Beide Standfiguren, die auch an der Hauptfassade in Linderhof vorkommen, werden also von Herrschertugenden, ähnlich denen der dortigen Nordfassade, flankiert. Auch die allerdings gemalten Gestalten, wie die des Handels, des Gewerbes, des Nährstands, des Wehrstands, der Wissenschaft und der Kunst fehlen nicht. Sie ersetzen die Schlachtengemälde Van der Meulens in Versailles. Selbst der "Träger des Weltalls", Atlas, war oberhalb der Figur Apolls, anstelle der Fama, vorgesehen.

Daß sich dieses Programm an das der Fassaden und des Gartens in Linderhof anlehnt, bedarf wohl keiner weiteren Beweisführung, es spricht für sich selbst. Auch die Tatsache, daß ähnliche Program-

1 Rauch 1993, S. 31.

2 Eine Beschreibung des "Escalier des ambassadeurs" befindet sich bei Jansen o.J., S. 51 ff.

3 GHA KLII 343: "Beschreibung der im südlichen Pavillon gelegenen Prachttreppe des königlichen Schlosses Herrenchiemsee". Die Beschreibung existiert in zweifacher Form: Als Konzept und korrigiert in Reinschrift (siehe Anhang, Kap 9.5.1, S. 232 ff.).

4 In Versailles befinden sich in der Nische der Eingangswand die Waffen Frankreichs und Navarras, und in den Nischen der Schmalseiten die Waffen Minervas (Klugheit) und des Herkules (Kraft).

me und Weltmodelle seit der Spätrenaissance häufig vorkamen, scheint mir kein Gegenargument zu sein¹. Ich nehme an, daß zumindest der König, der auf Unverständnis gestoßen war, als er befohlen hatte, in Herrenchiemsee auf alles Bayerische zu verzichten², in der Gestalt Apolls den Sonnenkönig erblickte. Da allerdings das Programm des Treppenhauses in Herrenchiemsee sehr von dem in Versailles abweicht, kann nicht einfach argumentiert werden, Apoll sei deshalb mit Ludwig XIV. gleichzusetzen, weil seine Gestalt die Stelle der Königsbüste in Versailles einnimmt. Doch zieht man die Bedeutung des Schlosses als Ruhmestempel für den Sonnenkönig mit in Erwägung, dann kann hier die Figur des Sonnengottes nicht nur, wie Rauch meint³, Träger mythologischer Inhalte sein, dazu ist die Apollgestalt viel zu sehr mit Ludwig XIV.-Symbolik befrachtet. Der eintretende bayerische König wird im Treppenhaus vom wahren Hausherrn, vom französischen König begrüßt, der ihm, entsprechend der Rangunterschiede, nur bis zum Treppenende entgegengekommen ist. Doch nicht nur Ludwig XIV. in der Gestalt Apolls heißt den bayerischen König willkommen:

"Rechts und links dieser Nische [des Apoll], in den durch die jonische Säulenstellung gebildeten Feldern treten aus den perspectivisch gemalten mit Balkons abgeschlossenen Säulenhallen, welche gleichsam die Einsicht in eine Arcade bieten, in lebhaften Farben schöne allegorische Frauengestalten mit antiker Gewandung hervor, die den feierlichen Empfang des eintretenden Fürsten darstellen. Sie werfen Blumen und winden noch für die Ankunft des hochgefeierten und vom Volke geliebten Königs Kränze und Festons. Als Gegenbild der Blumen werfenden Frauen umgeben die Statue der Minerva in derselben Arcadenstellung mythologische Gestalten. Man sieht den Apollo und Orpheus, umgeben von den Musen, von der Euterpe, der Kalliope, der Klio und Erato, von der Thalia, der Melpomene und der Terphichore."⁴

Auch in Versailles war in illusionistischer Malerei eine Gesellschaft dargestellt, die den Eintretenden begrüßte: Es waren Vertreter der vier Erdteile, Untertane Ludwigs XIV., vor dessen Büste sich jedermann zu verneigen hatte⁵.

Die Wiederholung des Linderhofer Programms im Treppenhaus des allein dem französischen König geweihten Schlosses Herrenchiemsee könnte darauf hindeuten, daß sich auch alle Fassadenfiguren von Schloß Linderhof allein auf Ludwig XIV. beziehen. Doch das bayerische Wappen im Linderho-

1 Büttner 1980, S. 168, nennt u.a. Vasaris Sala degli Elementi im Palazzo Vecchio in Florenz oder Zicks Fresken im Gartensaal der Würzburger Residenz. Auch im 19. Jahrhundert war diese Thema nicht unbekannt: Zwischen 1819 und 1823 wurde es von Cornelius bei der Ausmalung der Glyptothek in München wieder aufgegriffen.

2 Rauch 1993, S. 31.

3 Rauch 1993, S. 93 f.

4 GHA KLII 343: "Beschreibung der im südlichen Pavillon gelegenen Prachttreppe des königlichen Schlosses Herrenchiemsee" (siehe Anhang, Kap 9.5.1, S. 232 ff.).

5 Rauch 1993, S. 93 f.: "Wer hier in Herrenchiemsee begrüßt werden soll - und darin liegt der grundlegende Unterschied zu Versailles - ist nicht die zeitgenössische Gesellschaft, sind nicht die Gesandten, die sich vor der den König vertretenden Büste zu verneigen hatten. In Herrenchiemsee will der König selbst empfangen werden (...), denn das Schloß, das er betritt, zeigt sich hier nicht als sein 'eigenes', vielmehr als ein Raum ästhetischer, historischer, mythologischer und allegorischer Realität." Apoll mißt Rauch, anders als ich, nur mythologische Bedeutung bei, weshalb er weiters schreibt "Dementsprechend mußten auch politische Reminiszenzen, also die an die Siege Louis XIV erinnernden Gemälde an den Langwänden durch allgemeine allegorische Inhalte ersetzt werden". "Die 'begrüßende Gesellschaft' ist nicht mehr höfisch und irdisch-staatlich, wie in Versailles, sondern 'mythologisch', 'göttlich'." Allerdings widerspricht sich Rauch damit selbst, denn auf S. 17 meint er noch: "In Herrenchiemsee wollte sich der König selbst empfangen wissen von Apoll. Denn das Schloß" ... "weist sich hier nicht mehr als sein 'eigenes' aus. Vielmehr herrscht hier der Musengott, den Geist des Sonnenkönigs beschwörend".

fer Giebel, das man in Herrenchiemsee vergebens sucht, deutet unmißverständlich darauf hin, daß der bayerische König in diesem Schloßchen, nicht wie in Herrenchiemsee nur als Gast betrachtet werden möchte, sondern daß er hier, im Ruhmestempel Ludwigs XIV., seinen Wohnsitz hat.

6 Die Gartenfassaden und Fassadenfiguren von Schloß Herrenchiemsee

6.1 Einführung

Nachdem Wagnmüller in die Dienste König Ludwigs II. getreten war,

"fertigte er zwei kolossale Brunnen für die königliche Villa auf dem Linderhof, deren einer den rossebändigenden Neptun mit Tritonen, der andere drei Nereiden zeigt, Arbeiten voll genialen Übermutes, bei deren durchaus dem Barockstil entlehnten Behandlung er wenigstens ein wahrhaft gewaltiges Leistungsvermögen bethätigte, aber freilich auch die Neigung für diesen Stil in München herrschend machte, in welchem ihn schon Gedon vorausgegangen. Es folgten nun noch vierzehn Kolossalfiguren zur Dekoration der Außenseite des Schlosses auf Herrenchiemsee - die sieben freien Künste und die Regententugenden personifizierend - die, wenn auch in unglaublich kurzer Zeit bloß dekorativ ausgeführt, dennoch alle seine wahrhaft unerschöpfliche Phantasie, aber freilich auch die Verflachung zeigen, welche die notwendige Folge solcher übereilter Arbeit ist."¹

Ich kann Pechts negatives Urteil hinsichtlich der Fassadenfiguren von Schloß Herrenchiemsee teilweise bestätigen. Leider bedarf in diesem Zusammenhang auch sein Lob der Phantasie Wagnmüllers einer Korrektur: Neben dem Vertrag zur Herstellung der Figuren sind auch ein Teil der Entwurfszeichnungen vorhanden sowie die Mehrzahl der maßstabsgetreuen Gipsmodelle und alle Fassadenfiguren selbst, die von der Kunst-Zinkgießerei in Zinkguß hergestellt wurden². Dazu existieren noch sechs kleine Gipsmodelle, die ich zur Unterscheidung von den großen Modellen als "k-Modelle" bezeichnen werde; sie sind nahezu ebenso sorgfältig modelliert wie jene. Während aber die k-Modelle eindeutig Werke Wagnmüllers sind, die per Inschrift auf das Jahr 1876 datiert sind, stammen die Entwurfszeichnungen aus der Hand Franz Widmanns.

Auf den folgenden Seiten werden nicht nur alle diese Werke, von den Entwurfszeichnungen bis zu den fertigen Fassadenfiguren vorgestellt, sondern es wird auch deren Datierung überprüft.

Aus Wagnmüllers Hand stammen allerdings nur die Figuren der Westfassade. Der Vollständigkeit halber werden auch die Figuren der beiden anderen Gartenfassaden im Norden und im Süden erwähnt.

Bekanntlich ist Schloß Herrenchiemsee eine Teilkopie des Versailler Schlosses. Aus diesem Grund sollen auch die einander entsprechenden Fassaden beider Schlösser verglichen werden, wobei allerdings der Schwerpunkt auf der Westfassade liegen soll. Wir haben es also mit einer ähnlichen Materialfülle wie bei Schloß Linderhof zu tun. Doch diesmal möchte ich mich kürzer fassen, da die Fassadenfiguren von Schloß Herrenchiemsee sicher nicht so bedeutend sind wie die Gartenplastiken am Ufer der Linder.

Die Baugeschichte des Inselschlosses ist weitgehend bekannt. Die ersten Briefe Ludwigs II. zum Projekt "Tmeicos-Ettal" habe ich in Kap. 5.9.2 zitiert. Die weitere Geschichte kann der Literatur ent-

¹ Pecht 1888, S. 305.

² Die Fassadenfiguren wirken wie Steinfiguren, da auf ihren noch feuchten Lack feiner Sand gestreut wurde (Rauch 1993, S. 80).

nommen werden¹. Ich möchte daher hier in einem kleinen Kapitel nur einige Kerndaten anführen und einige interessante Briefe zitieren, die in der Literatur noch nicht beachtet wurden. Dazu soll auch die erste, von Böhm 1924 erwähnte "Planskizze" vom 28. November 1868 aus der Hand des Königs betrachtet werden².

6.2 Die Fassaden des Versailler Schlosses

Es sollen nur diejenigen Fassaden des Versailler Schlosses vorgestellt werden, die auf Herrenchiemsee nachgestaltet wurden, also die drei Gartenfassaden der zentralen Dreiflügelanlage. Die Fassaden zum Marmorhof, die, abgesehen vom plastischen Schmuck, größtenteils das Aussehen des alten Schlosses Ludwigs XIII. widerspiegeln, sollen unbeachtet bleiben, da die entsprechenden Fassaden von Schloß Herrenchiemsee dem Stil der Gartenfassaden angepaßt wurden³. Dies war zwar auch in Versailles selbst, schon unter Ludwig XIV., im Rahmen des sog. "Grand Dessein" geplant gewesen, wurde aber erst ab 1771, und auch nur zu einem kleinen Teil realisiert, als der nördliche Flügelbau, der den Königshof begrenzt, umgebaut wurde. 1820 wurde dann der Symmetrie wegen der Ostpavillon des südlichen Flügels seinem Gegenüber angeglichen (Taf. 36).

Die drei Gartenfassaden der zentralen, aus Hausteinen erbauten Dreiflügelanlage sind dreigeschossig; das Attikageschoß ist ein Scheingeschoß, hinter dem sich Balken und Dach über den zumeist überkuppelten Hauptgeschoßräumen verbergen. Die hohen Fenster- und Türöffnungen des Erdgeschosses, wie auch die Fensteröffnungen des Hauptgeschosses, sind rundbogig und reichen jeweils bis zum Boden hinab; die Fenster im Attikageschoß sind dagegen rechteckig. Die Westfassade vor dem Wasserparterre hat 25 Achsen (Taf. 35, oben). Die mittleren elf Achsen sind kaum wahrnehmbar nach hinten versetzt; über dem Erdgeschoß befand sich dort die Terrasse, die 1678 überbaut wurde⁴. Die beiden seitlichen, siebenachsigen Fassadenteile sind somit Risalite. Jeder der drei Teile der Westfassade hat in der Mitte einen Säulenbalkon, einen "avant-corps", mit den Säulen im Hauptgeschoß.

-
- 1 Z.B. Rauch 1993, S. 41 ff. Ab Abb. 4 zeigt Rauch dreizehn aufeinanderfolgende Projektpläne für den Schloß-Grundriß. Rauch geht auch auf die Fassaden ein und veröffentlicht die meisten der betreffenden Quellen. Die Kasenbücher hat er allerdings nicht durchsucht. Einige der Briefe aus der Korrespondenz Düfflipps, die mir zu lesen vergönnt waren, waren ihm unbekannt, und die Bauplastik behandelt er nur am Rande, so daß noch einiges zu tun verbleibt.
- 2 Böhm 1924, S. 753.
- 3 Die drei zweigeschossigen Flügel der zentralen Dreiflügelanlage mit ihren grauen, schiefergedeckten Mansarddächern, die den Marmorhof von Versailles umschließen, sind aus roten Hau- und hellen Backsteinen erbaut. Der Risalit des mittleren Flügels ist um ein Attikageschoß erhöht, ein Scheingeschoß, dessen Fenster zusätzlich den darunterliegenden Raum des Hauptgeschosses belichten. Über diesem Attikageschoß flankieren zwei Giebelfiguren eine Uhr; es sind Mars und Herkules; unter ihren Füßen liegen die zertretenen Embleme besiegtter Nationen. Auf den Dachbalustraden der beiden symmetrischen, den Hof umschließenden Seitenflügel sitzen, vorwiegend über den zahlreichen mit Pilastern besetzten Ecken und Kanten, insgesamt 18 große allegorische Gestalten. Es sind dies, dicht am Mittelflügel beginnend und im Osten endend, auf dem Südflügel: La Victoire sur l'Espagne, L'Afrique, L'Amérique, La Gloire, L'Autorité, La Richesse, La Générosité, La Force und L'Abondance; auf dem Nordflügel: La Renommée, L'Asie, L'Europe, La Paix, La Diligence, La Prudence, Pallas, La Justice und La Magnificence. Es handelt sich also im wesentlichen um die vier Erdteile und Herrschertugenden. Als Bildhauer dienten in erster Linie diejenigen, die wir schon im Zusammenhang mit der Grand Commande kennengelernt haben (Francastel 1970, S. 190 und Souchal 1972, S. 69 f.).
- 4 Siehe Kap. 5.7.1.

Der einachsige avant-corps der Risalite wird durch zwei, relativ weit auseinanderstehende Doppelsäulen begrenzt, die fünf Achsen des zentralen avant-corps' dagegen durch 6 Einzelsäulen. Zwei Nischen flankieren dort drei Fensterachsen. Die beiden Nischen sind kaum wahrnehmbar schmaler und damit auch niedriger als die benachbarten Fenster.

Die Stirn der Schlußsteine aller Rundbögen des Erdgeschosses sind mit Reliefs frontaler menschlicher, die Lebensalter symbolisierender Gesichter verziert¹.

Über den Schlußsteinen der Rundbogenfenster des Hauptgeschosses stehen Helme und Kronen, unterlegt von kunstvoll arrangierten Stoffbahnen, Fellen, Brustharnischen oder Westen. Trophäen-Reliefs bedecken die Zwickel zwischen den Rundbögen des Hauptgeschosses und dem mächtigen Gebälk, das von Pilastern und den Säulen der avant-corps' getragen wird. In den beiden Nischen des zentralen avant-corps' stehen die Allegorien der Kunst und der Natur²; zwischen den Nischen und dem Gebälk befinden sich, wie über den Fenstern, ebenfalls Reliefs mit Trophäen, Blumen und Früchten. Zwischen den Doppelsäulen der seitlichen avant-corps' befinden sich etwa in Kopfhöhe der Nischenfiguren große Medaillons mit Allegorien der vier Jahreszeiten in Form der Profilbüsten von Flora, Ceres, Bacchus und Vulkan³.

Im Attikageschoß erheben sich über dem verkröpften Gebälk und den insgesamt vierzehn Säulen der avant-corps' Marmorfiguren: in der Mitte der Fassade, links Apoll mit Bogen und Leier, rechts Diana, ebenfalls mit einem Bogen und einem Mondsichel-Diadem. Die göttlichen Geschwister sind umgeben von Allegorien der zwölf Monate mit ihren Tierkreiszeichen, im Süden mit dem März beginnend. Ursprünglich, seit 1672-1673, waren es nur die Figuren der zwölf Monate. Als die Terrasse 1678 dem Spiegelsaal weichen mußte, wurden vier der Figuren, die im Terrassen-Hintergrund standen, nach vorne versetzt und die 12 Monate um die beiden Götterfiguren ergänzt. Das Programm bekam damit, gleich dem des davorliegenden ersten Parterre d'Eau, einen noch klareren Bezug auf den Sonnenkönig. Die beiden Programme ergänzten sich somit gegenseitig.

Die Attika-Wandfelder oberhalb der Nischen des zentralen avant-corps' sind mit rechteckigen Trophäen-Reliefs verziert. Die etwas schmälere Felder oberhalb der Doppelsäulen der seitlichen avant-corps sind dagegen schmucklos. Auf der abschließenden Attikabalustrade erheben sich mächtige Trophäen und markieren die Grenzen der Risalite und der drei avant-corps. Zwischen den Trophäen stehen Vasen auf der Balustrade.

Die beiden zurückspringenden Flügel haben je 19 Achsen. Jeder Flügel ist wieder dreigeteilt: Im Osten befindet sich jeweils ein einachsiger Risalit als Gelenk zu den großen Nord- und Südflügeln des Schlosses, mit einem Durchgang zu den Innenhöfen. Daran schließt sich nach Westen ein geringfügig zurückversetzter dreiachsiger Fassadenteil an und an diesen ein großer 15achsiger Risalit, der

1 Francastel 1970, S. 192; Abb.: Pérouse - Polidori 1996, S. 100.

2 Souchal 1972, S. 77, mit Abb. 36 und 37.

3 Francastel 1970, S. 154.

die Ost-West-Ausdehnung des alten Schlosses markiert. Dieser symmetrisch aufgebaute Risalit hat in der Mitte drei einachsige avant-corps, die, einschließlich des Figurenschmucks im Attikageschoß, denen der Westfassade gleichen. Zwischen den drei avant-corps flankieren jeweils zwei Fenster eine Rundbogennische¹. Die Nischenachsen sind im Attikageschoß ohne Reliefschmuck.

Am Nordflügel unterscheidet man nach Félibiens "Description nouvelle de Versailles" aus dem Jahre 1701, drei Gruppen von Fassadenfiguren: Die erste, bestehend aus Thetis, Galathea, Echo und Narcissus, soll sich ebenso wie die beiden Nischenfiguren Ganymed und Hebe auf die ehemals zu Füßen der Fassade liegende Grotte der Thetis beziehen, die zweite, mit Ceres, Bacchus, Comus und Momus, auf die benachbarte Salle de Festins und die dritte, mit vier Wasser- und Meeressgottheiten, auf die nördlich der Thetisgrotte liegenden Wasserreservoir. Am Südflügel werden ebenfalls drei Gruppen unterschieden: Die Figuren der ersten beiden Gruppen stehen im Zusammenhang mit Blumen und Früchten. Es sind Flora, ihr Geliebter Zephir, Hyazinth, Clytia, Pomona, Vertumna, eine Hesperide und Amaltea. Sie blicken auf den Blumengarten und die Orangerie hinab. Thalia, Momus, Terpsichore und Pan bilden die dritte Gruppe, die auf die nahe Salle de Comédie verweisen soll². Dies gilt auch für die Nischenfiguren, Personifikationen der Musik und des Tanzes.

6.3 Bemerkungen zur Geschichte von Schloß Herrenchiemsee

Im Kapitel über Linderhof wurde auf das "Tmeicos-Ettal"-Projekt eingegangen, von dem sich das Projekt zum Bau des Schlosses Linderhof abspaltete, das aber, dessen ungeachtet, weiter voran getrieben wurde. Die erste Projektstufe nimmt sich noch recht bescheiden aus: Eine Skizze aus der Hand des Königs zeigt einen rechteckigen Pavillon (Taf. 35)³. Links, also westlich, befindet sich der wohl von Hecken umgebene Garten mit einem Rundbassin und Statuen an den Rändern. Im Osten folgen, in Verlängerung der Mittelachse des Pavillons, auf ein kleineres Rundbassin eine geostete Kapelle und ein hufeisenförmiger Bau trakt, der Stallungen und Küche beherbergt, und durch dessen Mitte eine, mit einem Gitter zu verschließende Durchfahrt führt. Dieser Bau trakt taucht in späteren Projekten wieder auf⁴, war also offensichtlich von Anfang an vorgesehen. Als das Projekt immer größere Dimensionen und schließlich die Ausmaße des Versailler Schlosses annahm, und als sich deshalb abzeichnete, daß im engen Graswangtal weder ein geeigneter Bauplatz noch genügend Wasser vorhanden waren, wurde nach einem anderen Bauplatz gesucht. Im Linderhof-Kapitel wurde

1 Die Nischen sind niedriger als an der Westfassade, sie reichen exakt bis zum Bogenansatz der Fenster; sie sind ein Relikt aus der ersten Bauphase, als die Fenster des Hauptgeschosses noch rechteckig waren. Als die Terrasse im Westen überbaut wurde, wurden auch die Fenster verändert. Über den niedrigen Rundbogennischen befindet sich ein kurzes Gebälkstück und darüber ein querrechteckiges Relief mit spielenden Kindern (Abb.: Pérouse - Polidori 1996, S. 97).

2 Souchal 1972, S. 78 ff. und Francastel 1970, S. 155 ff.

3 Korr. Dülllipp (Anlage zum Brief Hornigs vom 28. Nov. 1868; 14,5 x 20 cm, auf Taf. 35 leider verzerrt wiedergegeben!). Zum später gezeichneten Grundriß dieses Pavillons siehe Rauch 1993, Abb. 4 oder Petzet - Bunz 1995, Abb. auf S. 224.

4 Rauch 1993, Abb. 11 und 12.

ein Brief Hornigs an Düfflipp, vom 6. August 1873, auszugsweise zitiert und zwar im Zusammenhang mit der Gestaltung des Ostparterres in Linderhof¹. Im selben Brief wird der Auftrag Ludwigs weitergegeben, Düfflipp möge ihm zu seinem Geburtstag, also am 25. August 1873, einen geeigneten Bauplatz für das Schloß besorgen:

"15. Zum Schluß erhalten Herr Hofrath noch einen Auftrag an dessen gute Besorgung der Majestät ungeheuer viel gelegen ist.

Seine Majestät denken immer noch daran, jenes, bis jetzt nur auf Plänen existirende Schloß "Tmeicos-Ettal" mit der Zeit bauen zu lassen.

Da die umfassendsten Wasserwerke hiezu unumgänglich nothwendig sind, und die erforderlichen Wassermassen die Umgebung des Linderhofes nicht zu liefern vermag, auch der jetzt schon stehende Pavillon hinderlich in den Weg treten würde, so erhalten Herr Hofrath hiemit den Auftrag Seiner Majestät einen ganz zu diesem Baue passenden Platz in Vorschlag zu bringen.

Bedingungen sind: isolirte Lage, Stadt, oder Markt, darf nicht in der Nähe sein, gesundes Klima, ob in Bayern, oder im Auslande ist gleich, muß jedoch Gebirgsgegend sein. Das Resultat wünschen Seine Majestät Allerhöchst Sich als Geburtstagsgeschenk"².

Gerade zu jener Zeit gab es öffentliche Proteste gegen die neuen Eigentümer der Insel Herrenchiemsee, die diese 1871/72 erworben hatten und nun den alten Baumbestand abholzen und gewinnbringend verkaufen wollten³. Durch die Proteste wurde Düfflipps Interesse an der Insel geweckt, die er schließlich Ludwig II. als Bauplatz vorschlug. Der König ließ am 2. September 1873 durch Hornig schriftlich erwidern:

"Wenn die Längenverhältnisse der Insel im Chiemsee d.h. die Länge der Avenue und des Gartens dem Könige entsprechen werden, so wird Allerhöchst derselbe gewiß nicht zögern dieselbe sofort anzukaufen."⁴

Da dies der Fall war, ermächtigte der König am 5. September seinen Hofsekretär, die Insel zu kaufen, was am 10. September geschah⁵. Herrenchiemsee erfüllte zwar alle von Ludwig II. genannten Bedingungen, doch es hatte zwei Nachteile: Der Ort lag in einem See und man konnte die Berge, die ja in der Nähe sein sollten, tatsächlich auch sehen⁶. Weder das eine noch das andere war jedoch in Versailles der Fall. Doch man wußte sich zu helfen, denn kurz nach der Grundsteinlegung, die wegen der aufwendigen Vorarbeiten und auch aus finanziellen Gründen erst am 21. Mai 1878 erfolgen konnte⁷, berichtete Hornig am 7. Oktober 1878 seinem König:

"Die neuen Pflanzungen wurden ferner so eingetheilt, daß der See von der großen Galerie aus nicht sichtbar ist, sogar das Gebirge ist völlig verdeckt"⁸.

1 Siehe S. 59.

2 Korr. Düfflipp.

3 Rauch 1993, S. 60.

4 Korr. Düfflipp.

5 GHA HS 387, Nebenrechnung Herrenchiemsee, S. 1 ff. Das in der Literatur zitierte Datum des 26. September 1873 erscheint dagegen im Hauptbuch; es ist offensichtlich falsch.

6 Siehe hierzu auch Petzet - Bunz 1995, S. 227 f.: "Seine Majestät seien für die hiesige Gegend sowohl als für den See nicht eingenommen und hätten für beide keine Vorliebe".

7 GHA KLII 347 (v. Dollmann: "Das Königliche Schloß Herrenchiemsee", 24. Juni 1883, S. 6. Hinweis: Die 90 Seiten des gebundenen Berichts sind nicht nummeriert).

8 GHA KLII 261.

Schon im Januar 1879 war der Rohbau des "westlichen" "Tractes mit seiner Bedachung vollendet"¹, so daß am 5. Februar 1879 mit Wagnmüller der Vertrag zur "Herstellung der Figuren-Modells an der westlichen Façade des königlichen Schloßbaues Herrenchiemsee"² geschlossen werden konnte. Wagnmüller erhielt zwischen dem 2. April 1879 und dem 20. Februar 1880 für die vierzehn Fassadenfiguren den stattlichen Betrag von je 2.000 Mark. Die Kunst-Zinkgießerei, die den Guß für 890 Mark je Stück besorgte, lieferte am 18. Juni 1880 die ersten sieben Figuren und die restlichen am 9. Juli 1880. Spätestens am 9. Oktober 1880 waren die Figuren an der Fassade angebracht³, und am 25. November 1880 berichtete Hornig voll Begeisterung an Ludwig II.:

"Allerdurchlauchtigster Großmächtigster König!

Allernädigster König und Herr!

Wenn ich mir auch die möglichste Mühe gebe, das Prachtvolle und Schöne, welches ich heute auf der Insel gesehen habe, zu beschreiben, so wird meine Arbeit doch immer eine unvollkommene bleiben, denn was dort hergestellt wurde, grenzt an's Wunderbare, ans Zauberhafte und nur die eigene persönliche Überzeugung vermag das, was dort auf Königlichen Befehl und nach Königlicher Angabe geschaffen wurde, in seinem richtigen Lichte vor Augen zu führen.

Mein Herz ist demnach auch erfüllt von den glühendsten Dankgefühlen und ich bitte um die Gnade, dieselben Eurer Königlichen Majestät allerunterthänigst zu Füßen legen zu dürfen.

Bei der besten Beleuchtung habe ich die Façade des wahrhaft Königlichen Schloßes, welche auf der Westseite vollendet ist, betrachtet. Der Ton der Steinverkleidung konnte nicht passender gewählt werden, er gibt dem Bau einen noblen Anstrich und läßt die massige und herrlich ausgeführten Bildhauerarbeiten so recht zur Geltung kommen:

Der Mittelbau dieser Façade ist in der Fensterhöhe des ersten Stockwerkes mit zwei 9 Fuß hohen Sandsteinfiguren geschmückt, welche den Frühling und den Sommer darstellen und in zwei entsprechend große Nischen aufgestellt sind. Sechzehn [!] 7 Fuß hohe, vom Bildhauer Wagnmüller modellirte allegorische Figuren verzieren die durch Säulen getragenen Gesimse der Fensterbalcone, 6 stehen oberhalb des mittleren und je 4 auf den beiden Eckvorsprüngen. Gleich darüber reiht sich die längs der ganzen Façade laufende Balustrade, welche abwechselnd mit großen in Zinkguß hergestellte Waffentrophäen und mit aus schlanken Vasen lodernde Flammen gekrönt ist.

Ich habe den Eindruck, den mir die Gartenfaçade in Versailles gemacht hat noch gut im Gedächtniß und muß sagen, daß sie im Vergleich zu der eben beschriebenen arm genannt werden muß, denn sie entbehrt des reichen Schmuckes der Ornamentik in den Fenstergiebeln fast ganz." ...

"Sehr viel ist an den gegen Süden und Norden gelegenen Façaden gearbeitet worden, sie schreiten in ihrer Vollendung gleich weit vor, und werden den 3^{ten} Theil ihrer Länge vollständig fertig sein.

In der Mitte dieser Fensterreihe ist je ein Balcon angebracht; in einer Nische steht auf der Südseite die 9 Fuß hohe, den Herbst darstellende Sandsteinfigur, mit der eine andere, die Nordseite schmückende, den Winter darstellende, gleich große Figur correspondirt⁴. Oberhalb dieser beiden Balcongesimse werden je 6 [tatsächlich je 4] allegorische Figuren aufgestellt."⁵

1 GHA KLII 347 (v. Dollmann, S. 6).

2 GHA AKO 1882; siehe Anhang, Kap. 9.5.2, S. 235.

3 Alle Termine aus: GHA AKO 1775: Berichte des Bauführers Bruno Schmidt. 9.10.1880: ... "nachdem auch die Zinkfiguren über den Säulen der Westfronte aufgezogen und aufgestellt worden sind" ...

4 Diese Figuren wurden nie angefertigt. Tatsächlich war erst eine Nischenfigur der Westfassade angebracht, als Hornig seinen Bericht schrieb. Die zweite wurde am 10.12.1880 aufgestellt (GHA AKO 1775: Bericht des Bauführers Bruno Schmidt vom 11.12.1880).

5 GHA KLII 266.

Am 28. Sept. 1881, anlässlich des ersten Besuchs des Königs auf Herrenchiemsee, war es möglich, diesem

"die äußerlich vollendeten Bauacte, den westlichen Flügel und die beiden rückspringenden Flügel mit dem vollendeten *Chambre de Parade*, der *Grande Gallerie* und den beiden *Salons de la Paix* und *de la Guerre* allerehrerbietigst übergeben zu können."¹

"Im laufenden Jahr 1883 wird emsig an der inneren Ausstattung der vier zu den kleinen Appartements gehörigen Räume, nämlich des Königlichen Schlafzimmers, des Toilettenzimmers, des Arbeitszimmers und des ovalen Speisezimmers gearbeitet, um den Allerhöchst befohlenen Vollendungstermin, der Mitte des Monats August 1884, entsprechen zu können, wobei noch die Rohbauarbeiten des nördlichen Flügelbaues in vollster Ausführung begriffen sind"².

6.4 Die Fassaden von Schloß Herrenchiemsee

Die Gartenfassaden von Schloß Herrenchiemsee unterscheiden sich in ihrer Architektur nur unwesentlich von denen der zentralen Dreiflügelanlage von Schloß Versailles; selbst die kaum wahrnehmbaren Mauerrücksprünge, die dort die Grenzen der überbauten Terrasse markieren, bzw. die Ost-West-Ausdehnung des alten ummantelten Schlosses, sind hier vorhanden (Taf. 35 f.). Den größten Unterschied hat Hornig in seiner Fassadenbeschreibung erwähnt, es handelt sich um die Schmuckelemente des Attikageschosses: Die etwas schmäleren Fenster von Schloß Herrenchiemsee sind dreiseitig von Trophäenreliefs umgeben, und zwischen den Figurenpaaren über den Doppelsäulen der einachsigen *avant-corps*' sind ebenfalls Trophäentafeln angebracht, allerdings nur an der Westfassade (Taf. 37 und 40). Auch die Fensterachsen ganz im Osten der Seitenflügel, dort wo sich in Versailles der relativ breite, aber nur einachsige Durchgangs-Risalit zum Marmor- und Königshof befindet, sind anders gestaltet: Statt des Risalits wurden hier zwei Fensterachsen gebaut, die in der Flucht der drei westlich benachbarten Achsen liegen (Taf. 36: Grundriß).

So gering auch die architektonischen Unterschiede der Fassaden der Schlösser Versailles und Herrenchiemsee sind, desto größer sind die ikonographischen: Die Bedeutung der Schlußstein-Masken als Darstellungen der Lebensalter wurde mißverstanden, denn einige der Gesichtsmasken sind zu Grottesken verzerrt worden. In den Nischen der Westfassade stehen nicht die allegorischen Figuren der Kunst und der Natur, sondern die der Göttinnen Flora und Ceres als Personifikationen des Frühlings und des Sommers. In den Medaillons zwischen den Doppelsäulen finden sich nicht die, durch Götterporträts personifizierte Jahreszeiten, sondern die Köpfe römischer "Cäsaren". Statt der von den Monaten umgebenen göttlichen Geschwister Apoll und Diana befinden sich im Zentrum der Westfassade, über den Säulen des *avant-corps*', sechs, die Herrschertugenden personifizierende Figuren. Sie werden auf den beiden seitlichen *avant-corps* von je vier Figuren der Wissenschaft und der Künste flankiert. Die *avant-corps*-Figuren der rückspringenden Flügel sind Allegorien der Gewerbe

1 GHA KLII 347 (v. Dollmann, S. 6).

2 GHA KLII 347 (v. Dollmann, S. 7 f.). Der Rohbau des "nördlichen Flügelbaues", der bis Ende 1885 vollendet sein sollte (S. 90), wurde nach dem Tode des Königs wieder abgerissen.

und Berufsgruppen. Statt Gottheiten und mythischen Gestalten, finden sich allegorische Figuren, wie etwa die der "Jagd" oder des "Bergbaus". Darunter mischen sich auch solche, wie die der "Schmiedekunst", des "Lustspiels" oder der "Sternenkunde", unter denen aber wohl auch die entsprechenden Berufe zu verstehen sind, wie die des Schmiedes, des Schauspielers oder des Astronomen. Das ganze Programm symbolisiert damit den hierarchisch gegliederten Staat, mit dem Herrscher an der Spitze, gefolgt von den Künstlern und den Berufsständen. Es ist im Grunde eine Wiederholung und Aufblähung des Programms der Nord- und der Südfassade von Linderhof, sieht man einmal von den dortigen Viktorien und dem Atlas ab¹.

Die Trophäenreliefs des Hauptgeschosses und die kleiner wirkenden Trophäen auf den Balustraden sind von Versailles inspirierte Neuerfindungen, ebenso wie die beiden großen Relieftafeln im Attikageschoß der Westfassade, oberhalb der Nischen; Sie enthalten ein Rundschild mit Doppel-L, über den zwei Putten eine Krone halten. Es handelt sich um das Monogramm König Ludwigs II (Taf. 38).².

Es ist mir im Grunde ein Rätsel, warum Ludwig II., der ansonsten auf Originaltreue so viel Wert gelegt³ und der Ludwig XIV. mit dem Programm in Linderhof und dem der Prachttreppe hier im Schloß ein Denkmal gesetzt hatte, gerade bei den Fassaden auf beides verzichtete. Ich kann dafür nur einige Erklärungsansätze bieten:

1. Die Fassadenfiguren in Versailles wurden, ganz im Gegensatz zu den dortigen Gartenplastiken, im 19. Jahrhundert beinahe ignoriert und mit Geringschätzung betrachtet; sie wurden erst von Pierre de Nolhac wissenschaftlich erforscht und gewürdigt⁴. Hinzu kam eine geradezu unglaubliche Unkenntnis mancher ikonographischer Tatbestände. Émile Mâle, der sich bei der Interpretation der künstlerischen Programme mittelalterlicher Kathedralen große Verdienste erworben hat,

1 Eine geflügelte Viktoria sitzt allerdings auf der Giebeluhr der östlichen Hoffassade. Sie hält in der einen Hand einen Kranz und in der anderen eine Posaune; es ist also eigentlich eine Zwitterfigur aus Viktoria und Fama. Diese Figur fehlt in Versailles. Auch die beiden Sitzfiguren, welche die Uhr flankieren, unterscheiden sich von den dortigen, des Herkules' und des Mars'; es sind hier Allegorien des Kriegs (männlich) und des Friedens (weiblich), begleitet von jeweils einem Putto. Beiderseits dieser Uhrengruppe gibt es, ebenfalls anders als in Versailles, je eine weitere von einem Putto begleitete, der Uhr zugewandte Sitzfigur, eine Flußgöttin. Für die Attikabalustrade aller drei Hofflügel waren weitere Putten oder Puttengruppen vorgesehen: Allegorien der Künste und der Wissenschaft, der Herrschertugenden, der Industrie, des Handels und der Schifffahrt. Es ist eine Wiederholung des Programms der Gartenfassaden, auch wenn es wohl eher zufällige Anklänge an Versailles gibt, wo die meisten der Balustradenfiguren ebenfalls Herrschertugenden verkörperten, aber auch die vier Erdteile, und wo mit "La Victoire sur l'Espagne" ein deutlicher Bezug auf Ludwig XIV. vorhanden ist. Das Fassadenprogramm von Linderhof steht wegen der Figuren des Atlas', des Apolls und der Musen dem des Versailler Schlosses viel näher. Wenn wir allerdings auch die beiden Seitenflügel des Versailler Schlosses in unsere Betrachtungen einbeziehen, wandelt sich das Bild etwas: Dort gibt es ebenfalls Allegorien der Tugenden, der Künste und der Wissenschaften. Ich werde später noch darauf eingehen.

2 Für die Verteilung der Schmuckelemente und einiger allegorischer Figuren über die drei Gartenfassaden gibt es exakte Pläne (GHA AKO 1788), die Alexander Rauch in seinem vorbildlichen und fast lückenlosen Quellenanhang zum Teil in Tabellenform gebracht hat, wobei sich allerdings kleinere unbedeutende Fehler eingeschlichen haben (Rauch 1993, S. 271 ff.).

3 Die Spiegelgalerie u

4 Souchal 1972, S. 66. Nolhacs Werke, wie etwa "Le château de Versailles sous Louis XIV" oder "La création de Versailles" erschienen erst um die Jahrhundertwende (1898, bzw. 1901); er lebte von 1859 bis 1936.

berichtet, daß Lenoir 1806 die zwölf Monatsdarstellungen der Kathedrale von Cambrai mit Darstellungen der zwölf Arbeiten des Herkules verwechselt hatte, und daß einige Jahre vorher Dupuis die Zeichen des Tierkreises an der Fassade von Notre-Dame in Paris zwar erkannt, aber daraus geschlossen hatte, "daß sich der Sonnenkult, der Mithrasdienst, bis zum 13. Jahrhundert erhalten habe"¹. Es ist daher fast anzunehmen, daß Ludwig II., anders als bei den Gartenfiguren der "Grande Commande", von den Fassadenfiguren des Versailler Schlosses weder genaue Abbildungen besaß, noch deren Ikonographie kannte. Darstellungen der vier Erdteile oder der vier Jahreszeiten, etwa in Porzellan, waren dagegen noch immer beliebt und wurden auch richtig interpretiert.

2. Ludwig II. interessierte sich vor allem für die Innenräume des Versailler Schlosses. Von Anfang an wollte er den Spiegelsaal und die angrenzenden Räume nachbauen, anfänglich weder maßstabs- noch werksgetreu, doch schließlich als exakte Kopie. Bei der Fassade war er sich dagegen lange nicht schlüssig, wie er sie gestalten sollte. Noch am 12. Juli 1879 schrieb Welker an Düfflipp:

"IV. Sie möchten es Herrn Hofbaudirektor gehörig sagen, daß die Façade im Schloß Chimsee [sic] eine gewisse Ähnlichkeit bekommen soll mit der vom Louvre, Seine Majestät hätten es Ihnen früher schon einmal schreiben lassen."²

3. Im gleichen Brief schreibt Welker unter Punkt III.

"Mit Herrn Hofgartendirektor Effner möchten Sie eingehend sprechen u. dann Sr. Majest. melden, der Garten in Versailles sei für den Garten zu Chimsee nicht mehr maßgebend denn es sei nichts mehr in denselben, die schöneren Sachen seien schon lange heraus genommen worden."

Ließ sich der König bei den Fassaden von ähnlichen Überlegungen leiten, weil er wußte, daß gerade zu seiner Zeit, unter der Herrschaft Napoleons III., viele der Fassadenfiguren durch schlechte oder zumindest mittelmäßige Kopien ersetzt worden waren?³

Wie dem auch sei, mangelnde Kenntnisse und eine gewisse Gleichgültigkeit⁴ mögen dazu beigetragen haben, daß man zwar die Architektur der Fassaden kopierte, aber bei der Fassadenplastik ikonographisch eigene Wege ging.

6.5 Die Fassadenfiguren des Inselschlusses

Wenden wir uns nun den durchwegs weiblichen Fassadenfiguren von Schloß Herrenchiemsee zu. Dabei wollen wir uns auf die von Wagnmüller modellierten Figuren der Westfassade konzentrieren. Wie schon erwähnt, sind für neun der vierzehn Westfassaden-Figuren Gipsmodelle vorhanden (Taf. 43 ff.). Sie stehen, zusammen mit den Modellen nahezu aller Figuren der Nord- und Süd-Fassade, in den Nischen der Arkaden-Flügel von Schloß Schleißheim (Taf. 42). Wie und wann sie dorthin

1 Mâle 1994, 84 f. Mâle lebte von 1862 bis 1954.

2 Korr. Düfflipp. Auch der Spiegelsaal und die beiden Gobelinzimmer von Schloß Linderhof erinnern an die Galerie des Glaces, den Salon de la Paix und den Salon de la Guerre zu Versailles.

3 Souchal 1972, S. 67.

4 In dem oben zitierte Brief vom 25. November 1880, mit der Beschreibung der Fassade, erweckt Hornig geradezu den Eindruck, als sei dem König das Fassadenprogramm unbekannt und müßte ihm deshalb erläutert werden.

gelangt sind, ist mir unbekannt¹; seither wurden sie wohl mehrfach übertüncht. Neben diesen Gipsmodellen, die dieselbe Größe von durchschnittlich 2,10 m haben wie ihre in Zink gegossenen Gegenstücke an der Fassade des Inselschlusses, gibt es im Depot des König Ludwig II.-Museums sechs kleinere Modelle Wagnmüllers mit einer durchschnittlichen Größe von 60 cm, die ich, wie schon erwähnt, als k-Modelle bezeichnen werde (Taf. 43 ff.). Sie sind fast ebenso sorgfältig geformt wie die großen Modelle, bestehen ebenfalls aus Gips, sind aber braun gefaßt; ihre Attribute sind zumeist wie übrigens auch die einiger großer Gipsmodelle aus anderen Materialien, oft auch anders gefaßt². Die k-Modelle sind an der Plinthe mit vertieften, goldgefassten Lettern signiert, datiert und benannt: Alle Figürchen tragen ihre Benennung an der Vorderseite der Plinthe. Bis auf eine Ausnahme sind alle auf der linken Seite zwischen dem 4. und dem "28. MAI 1876" datiert und auf der rechten Seite mit "M. Wagnmüller", "Wagnmüller" oder "WAGMÜELLER" signiert. Die Ausnahme ist die "Kriegskunst": Die linke Hälfte der Plinthe ist abgebrochen, so daß an der Vorderseite nur noch "SKUNST" zu erkennen ist, und auf der rechten Plinthenseite steht "M. W. 1876". Dies deutet darauf hin, daß Signatur und Datum nachträglich angebracht wurden. Vielleicht war dies auch bei den anderen fünf Figuren der Fall; möglicherweise wurde dabei ein Fehler bei der Datierung gemacht, denn der Vertrag mit Wagnmüller zur Herstellung der Fassadenfiguren wurde erst am 5. Februar 1879 geschlossen, und auch in den Kassenbüchern findet sich kein Hinweis auf die Existenz der k-Modelle. Andererseits könnte Wagnmüller diese Figuren schon im voraus als Muster gefertigt haben, wobei allerdings auch eine einzige Figur gereicht hätte. Gegen die Vermutung einer fehlerhaften Datierung sprechen die unterschiedlichen Signaturen; sie deuten auf einen längerdauernden zeitlichen Ablauf hin, also auf einen Werksprozeß. Hätte man die Signaturen nachträglich angebracht, so wäre dies in einem Zug geschehen, und dann gäbe es sicher nicht gleich drei verschiedene Versionen.

Außer den Figuren mit ihren Gipsmodellen existieren im Archiv desselben Museums auch mindestens drei Entwurfszeichnungen für je vier der Fassadenfiguren, unter denen auch sechs der Wagnmüllerschen Figuren sind (Taf. 41 f.). Alle zwölf Figuren sind mit dem Monogramm "FW" signiert, was mit ziemlicher Sicherheit auf Franz Widmann hindeutet³. Widmann, der schon 1876 mit Entwürfen für die Bilder der Schloßräume beauftragt worden war⁴, hat auch im Architekturbüro der Schloßbauhüt-

1 Ich bedanke mich für den Hinweis auf diese Modelle bei Frau Warendorf und Herrn Götz, SV, Bauabteilung. Von den insgesamt 38 Figuren (12+14+12) fehlen nur acht Modelle. Jeder Arkadenflügel von Schloß Schleißheim hat sieben Arkaden, die von acht Nischenfiguren flankiert werden. In den Nischen der hinteren Wand jedes Flügels stehen jeweils weitere sieben Gipsmodelle.

2 Auf diese k-Modelle wird im Kat. L.II.-Museum unter Nr. 214 hingewiesen. Sie werden irrtümlicherweise Johann Hautmann zugeschrieben.

3 Zwei der Zeichnungen wurden schon veröffentlicht. Eine im Kat. L.II.-Museum, Nr. 214; diese und eine andere von Rauch 1995, S. 62 f. Rauch bildet allerdings nicht die beiden Blätter ab, sondern die Zeichnungen einzelner Figuren, und zwar in einer anderen Reihenfolge als auf dem jeweiligen Blatt. Zwei Figuren sind auch abgebildet in: Rauch 1993, Abb.40. Die Abmessungen der Blätter und die Figuren sind: Blatt 1: 46,5x68,5 cm; "Kriegskunst", "Ingenieurwissenschaft", "Fischerei" und "Jagd". Blatt 2: 46,5 x 68,9 cm; "Sculptur", "Architectur", "Poesie" und "Musik". Blatt 3: 41,5 x 62 cm; "Ackerbau", "Weinbau", "Bergbau" und "Forstwirtschaft". Die Figuren sind in Aquarell über Bleistiftvorzeichnung gemalt.

4 GHA KLII 342: Dollmann berichtet am 27. September 1876 dem König, "Historienmaler Widmann" -> S.141

te Entwurfszeichnungen angefertigt, was allerdings erst ab 1878 zu belegen ist¹. Doch das hat nicht viel zu bedeuten, da es auch keine schriftlichen Quellen zu Wagnmüllers k-Modellen gibt. Logischerweise muß man daher annehmen, daß die Entwurfszeichnungen nicht nach den k-Modellen angefertigt wurden. Gegenüber den Fassadenfiguren weisen die Zeichnungen im allgemeinen größere Abweichungen auf als die k-Modelle. Dies scheint mir ein sicherer Beleg dafür zu sein, daß diese nach jenen entstanden sind. Leider gibt es nur zu einer einzigen Fassadenfigur Wagnmüllers, der "Kriegskunst" sowohl ein k-Modell als auch eine Entwurfszeichnung, doch gerade dieses Beispiel scheint mir die größere zeitlich Ferne der Zeichnung eindrucksvoll zu belegen (Taf. 44). Es kann daher als gesichert gelten, daß Widmann vor dem Mai 1876 die Zeichnungen angefertigt hat, die dann Wagnmüller und später auch den anderen Künstlern als Vorlage dienten. Wenn im Vertrag mit Wagnmüller bestimmt wird, der Bildhauer solle die Figuren "nach Zeichnung" anfertigen, so sind damit eindeutig die Entwürfe Widmanns gemeint.

Die folgende Tabelle benennt in Spalte 1 ("Fassadenfigur") alle Figuren der Nord-, West- und Südfassade und zwar immer von links nach rechts². Der Fassadenbeginn wird mit "***n**" in eben dieser Spalte markiert:

- ◆ n = "N" für Nord-, "W" für West- und "S" für Südfassade.

In Spalte 2 ("K") werden die Figuren den vier beteiligten Künstlern zugeordnet, nämlich

- ◆ Syrius Eberle ("E"),
- ◆ Philipp Perron ("P"),
- ◆ Christoph Roth ("R") und
- ◆ Michael Wagnmüller ("W").

Die Spalten 3 bis 5 ("Z", "k" und "M") geben einen Überblick, für welche Fassadenfigur

- ◆ eine Zeichnung ("X" in Spalte "Z"),
- ◆ ein k-Modell ("X" in Spalte "k") oder
- ◆ ein Modell ("X" in Spalte "M") existiert.

Die Zeichnungen sind auf den Bildtafeln 41 f. abgebildet.

In Spalte 6 ("Attribute / Hinweise") wird auf die Attribute hingewiesen, soweit sie zu erkennen sind.

Erscheint das Attribut nur in einer bestimmten Version, so wird das durch die oben genannten Kürzel

habe "den Entwurf des Plafonds des Salle des Gardes" übernommen.

1 Tab. "Hauptbuch LH-HC", "Von" = 78.07.12 und 78.08.30.

2 Also für die Nordfassade von Ost nach West oder für die Südfassade von West nach Ost. Die Zuordnung und Benennung erfolgt mit Hilfe der Entwurfszeichnungen, der Fassadenpläne (GHA AKO 1788), der Kassenbücher und der Attribute. Nur der Plan der Westfassade benennt alle Figuren und zeigt ihre richtige Reihenfolge. Die Pläne der Nord- und Südfassade sind dagegen wenig hilfreich; es wird nur ein Teil der Figuren genannt und es stimmen weder Reihenfolge noch Benennung. So werden für die Nordfassade nur die Figuren 15 bis 18, "Bergbau", "Forstwirtschaft", "Industrie" und "Handel" genannt. "Industrie" und "Handel" stehen jedoch an der Südfassade. Gerade diese beiden Figuren werden wiederum in der Nebenrechnung (Tab. "Hauptrechnung LH-HC" Nr. 430) der Westfassade und Wagnmüller zugeordnet. Sie werden auch im Vertrag mit Wagnmüller erwähnt. Doch Wagnmüller modellierte statt dessen, laut Fassadenplan, "Ingenieurwissenschaft" und "Kriegskunst", was auch mit den Attributen der Figuren übereinstimmt. Dies zeigt übrigens, daß den Kassenbüchern nicht immer zu trauen ist.

gekennzeichnet:

- ◆ "Z" bedeutet, das Attribut gilt nur für die Zeichnung,
- ◆ "k", für das k-Modell,
- ◆ "M", für das große Gipsmodell und
- ◆ "G", für die Gußfigur.

Ein Attribut ohne Kürzel ist Bestandteil aller Versionen. Durch

- ◆ "LH" (linke Hand) oder
- ◆ "RH" (rechte Hand)

wird angedeutet, mit welcher Hand das Attribut gehalten oder berührt wird.

In Spalte 7 ("T") wird auf eine Bildtafel mit Abbildung der Figur hingewiesen. Bei Wagners Plastiken werden auf diesen Tafeln, so weit vorhanden, Entwurfs-Zeichnung, k-Modell, Modell und in einigen Fällen auch die Zinkgußfigur einander gegenübergestellt. Weitere Entwurfs-Zeichnungen befinden sich auf den Tafeln 41 f.

<i>Fassadenfigur</i>	<i>K</i>	<i>Z</i>	<i>k</i>	<i>M</i>	<i>Attribute / Hinweise</i>	<i>T</i>
Schiffahrt**N**	P			X	LH: stützt sich auf Ruder (M: Ruder nur angedeutet). RH: hebt Anker und Tau. Am Boden: Schilf. Figur von "Fischerei" abgeleitet (s.u.).	49
Gärtnerei	P			X	LH: Körbchen mit Rosen. M: Kopf fehlt.	
Spinnerei	P			X	RH: Spinnrocken.	
Altertumskunde	P			X	RH: stützt sich auf Hacke. LH: -. M: beide Unterarme mit den Attributen abgebrochen. Figur von "Bergbau" abgeleitet (s.u.).	50
Töpferei	P			X	LH: Amphore. Am Boden darunter: Brennofen (G: kaum zu erkennen).	
Arzneikunde	P			X	RH: Schale mit Schlange. LH: Reagenzglas? M: Attribute nicht zu erkennen.	
Schmiedekunst	P			X	RH: stützt sich auf Hammer und Amboss. Zu Füßen: Helm, Schwert, Schwertscheide?	
Baukunst	P			X	LH: Steinmetzhammer. RH: mißt Sechskant-Sockel mit Winkel (M: ein Winkelschenkel abgebrochen). Zwischen den Füßen: Haustein.	
Geometrie	P			X	LH: Schriftrolle. RH: M: Feder, G: Stechzirkel. Linker Fuß steht auf zwei Büchern.	
Forstwirtschaft	P	X		X	RH: Z, G: Schaufel, M: verdorrter Ast. LH: Tannenzweig mit Zapfen (M: linke Hand abgebrochen). M: Am Boden Schaufel, deren Stiel vom Gewand verdeckt wird.	49
Viehzucht	P			X	RH: Stab (M: Hand abgebrochen; Stab hängt zerbrochen an Drahtarmierung). LH: Lamm.	
Bergbau	P	X			RH: stützt sich auf Pickel. LH: Bergkristall (G: nicht zu erkennen).	
Skulptur**W**	W	X		X	RH: Hammer. LH: Meißel. Büste in Profil auf hohem Sockel (Z: Büste behelmt).	43
Architektur	W	X		X	Zu Füßen: ionisches Kapitell. LH: stützt sich auf hohe Tafel, die auf dem Kapitell steht. RH: Z: Winkel und Zirkel	43
Kriegskunst	W	X	X	X	Auf dem Kopf: Helm. LH: Festungsplan. Linkes Spielbein steht auf Kanonenrohr. RH: Z: Kommandostab, k: Schwert. Z: Bauchpartie gepanzert, geflochtener Korb hinter dem Kanonenrohr.	44
Ingenieurw.	W	X		X	Z: Brennofen hinter rechtem Bein, LH: Plan, RH: Werkstück. M, G: Arme mit den Attributen vertauscht; statt Ofen Profileisen hinter linkem Fuß.	44
Stärke	W	X			Löwenfell über Kopf und Rücken. RH: Keule, zerbrochene Kette. G: LH: Kettenstück.	47
Klugheit	W	X			RH: Schlange. LH: k: gefüllter Beutel; G: Spiegel.	46
Mäßigung	W				RH: Kandare.	38
Gerechtigkeit	W	X	X	X	RH: k, G: Gesetzestafel. LH: k: Kurzsword und Fußgewicht; G: Waage. M: ohne Attribute; linke Hand abgebrochen.	47
Wachsamkeit	W				Ihr zu Füßen ein Hahn; RH: Öllampe .	38

<i>Fassadenfigur</i>	<i>K</i>	<i>Z</i>	<i>k</i>	<i>M</i>	<i>Attribute / Hinweise</i>	<i>T</i>
Tapferkeit	W		X	X	Auf dem Kopf: Helm. Um die Schultern: Schuppenpanzer. RH: Lanze (M: Hand mit Lanze fehlt; k: Lanzenspitze fehlt). LH: Rundschild.	46
Wissenschaft	W		X		LH: Buch.	48
Poesie	W	X		X	LH: Kithara. RH: stützt sich auf ein Piedestal, an dem seitlich eine Maske hängt. Z: zusätzlich zur Maske hängt Posaune am Piedestal.	45
Musik.	W	X		X	LH: Z: Cello und Streichbogen; G: Fanfare (M: Fanfare fehlt). RH: Z: zusammenge- rolltes Notenblatt; M, G: Fanfare.	45
Malerei.	W			X	Attribute fehlen.	48
Ackerbau**S** (Landwirtschaft)	P	X		X	RH: Sichel (M: rechte Hand fehlt). LH: Getreidebüschel (G: oberer Teil zusammen mit der Hand abgebrochen). Z: Hinter den Füßen: Pflugschar. Kopftuch.	50
Weinbau	P	X		X	RH: Reben. LH: Rebenmesser (G: nur noch Griff vorhanden, M: linker Unterarm fehlt). M: Kopf fehlt.	50
Jagd	P	X		X	LH: Saukopf. RH: Z: Speiß, M: Unterarm fehlt, G: Attribut fehlt.	49
Fischerei	P	X			LH: Ruder (Z: stützt sich auf Ruder; G: schultert Ruder). RH: volles Netz. Zu Füßen: Z: Netz, G: Schilf.	49
Sternkunde	P				RH: Fernrohr. LH: Rhombus. Zu Füßen: Himmelsglobus?	
Lustspiel	P			X	RH: Maske. LH: Spazierstock? (M: Stock fehlt). Kopf: Lorbeer.	
Trauerspiel	P			X	RH: Dolch. LH: Maske (G: Maske fehlt).	
Geschichte	P			X	RH: Buch. LH: stützt sich auf ionischen Pilaster.	
Geographie?	E			X	Zu Füßen, unter RH: Globus. LH: -. (M: Hand fehlt). Kopf: Diadem.	49
Industrie	R			X	RH: Hammer. LH: stützt sich auf Schraubstock. Linker Fuß steht auf Profileisen; dahinter: halbes Zahnrad.	49
Handel	R			X	LH: gefüllter Beutel. Kopf: Flügelhaube.	
Kunsthandwerk ?	E			X	RH: Krug?. LH: Halbkugel oder Deckel für den Krug? (M: andere Handhaltung, Attribut fehlt).	

Man sieht, wenn man die Figuren aus der Nähe betrachtet, noch deutlich die Löt Nähte zwischen den Gußstücken, aus denen die Zinkgußfiguren zusammengesetzt sind (z.B. Taf. 45 unten rechts). Diese Nähte wurden nicht abgeschliffen, was auf flüchtige Arbeit hinweist¹.

Zwischen den Gipsmodellen und den Gußfiguren gibt es bisweilen unbedeutende Unterschiede. Die auffallendste Abweichung zeigt Perrons Figur der "Forstwirtschaft": Das Gipsmodell hält einen verdorrten Ast in ihrer Rechten (Taf. 49), die Zinkgußfigur dagegen eine Schaufel. Dies kann allerdings Folge einer Beschädigung sein, denn am Gipsmodell ist die Schippe der Schaufel noch vorhanden, nur deren Stiel ist hinter dem Gewand verborgen oder ging verloren und wurde dann durch den Ast ersetzt. Auch die Unterschiede zwischen k-Modell und Modell sind gering und betreffen fast ausschließlich die Attribute; ich werde noch darauf hinweisen. Gewichtiger sind die Abweichungen zwischen Plastik und Zeichnung. Einige Beispiele sollen herausgegriffen werden. Dabei wollen wir uns, wie schon gesagt, im großen ganzen auf Wagnüllers Werke beschränken.

Betrachten wir als erste Fassadenfigur Wagnüllers Allegorie der "Skulptur" (Taf. 43). Die Figur hat in der Zeichnung und als Plastik fast dieselbe Körper- und Kopfhaltung; Standbein ist jeweils das rechte. Selbst die Gesichter und die Frisuren sind einander sehr ähnlich. Völlig verschieden sind dagegen Faltung und Schnitt der Gewänder, wenn auch die Schulterpartien mit der entblößten rech-

¹ Zum Zinkguß-Verfahren siehe Kap. 5.8.3.

ten Schulter fast gleich sind: Die gezeichnete Figur trägt ein chitonartiges Gewand mit einem weit herabreichenden Gürtelüberschlag, das linke Bein ist entblößt. Die Plastik trägt dagegen über dem Kleid noch einen faltenreichen Mantel mit sich kreuzenden Stoffbahnen; beide Beine sind bis zu den Fußspitzen bedeckt; der Mantel schmiegt sich eng an das linke Spielbein.

Ähnliches gilt für die Gestalt der "Architektur" (Taf. 43). Die Plastik sieht wegen der fehlenden Attribute zwar so aus als hielte sie ein unsichtbares Tuch in den Wind, doch Zeichnung und Plastik unterscheiden sich im wesentlichen wieder nur durch die Gewandgestaltung. Beide Figuren tragen zwar Kleid und Mantel, die den Körper bis zu den Füßen bedecken, doch in der Zeichnung ist um die Hüfte eine wulstartige Mantelschlinge gelegt, die der Plastik fehlt. Deren Leib wird dagegen von einer enganliegenden, fast einer Schürze gleichenden Gewandbahn gekreuzt. Die linke Schulter der Figur ist entblößt; in der Zeichnung dagegen die rechte.

Im Prinzip gilt dasselbe für die "Ingenieurwissenschaft", wenn auch in diesem Fall die Arme mit den Attributen vertauscht wurden (Taf. 44): Die plastische Figur hält in der linken Hand ein klammerartiges Werkstück, die gezeichnete dagegen in der rechten. Die andere Hand hält jeweils eine Schriftrolle. In der Zeichnung steht unterhalb der Hand mit dem Werkstück ein kleiner Brennofen auf dem Boden, in der Plastik ist es dagegen ein klotzartiger Metallträger. Doch trotz der spiegelverkehrten Armgestaltung ist in beiden Fällen wieder das rechte Bein Standbein, mit der Folge, daß es kaum Unterschiede bei Körper- und Kopfhaltung gibt. Höchst unterschiedlich sind wieder die Gewänder beschaffen. Dies gilt für alle Fassadenfiguren Wagners, für die eine Entwurfszeichnung vorliegt.

Größere Abweichungen zwischen Zeichnung und plastischer Figur zeigt die "Kriegskunst" (Taf. 44). Die Körperhaltung beider Figuren ist im Prinzip dieselbe, doch in der Zeichnung ist sie besser motiviert: Das linke Spielbein steht angehoben auf einer Kanone; nur in der Zeichnung ist das Bein entblößt. Die gezeichnete "Kriegskunst" stützt sich lässig mit dem linken Handgelenk auf eine Tafel, die links von ihr auf der Kante eines hohen, geflochtenen Korbs hinter der Kanone steht. Der Ellbogen hängt locker hinten über die Tafel. Der Oberkörper ist etwas der Tafel zugeneigt. Die Rechte mit einem Kommandostab ist in die Hüfte gestemmt; der Blick geht über die rechte Schulter.

In der plastischen Ausführung fehlt der Korb, und die Figur hält in der Linken statt der Tafel eine halb geöffnete Schriftrolle. Obwohl sich die Fassadenfigur mit ihrer Linken nicht aufstützt ist dennoch der Oberkörper auffallender als in der Zeichnung zur Seite geneigt, so daß die Figur Sichelform hat. Verstärkt wird der Eindruck durch die schräg nach außen geöffnete Schriftrolle, durch die Gewandfaltung und die Haltung des rechten Arms, mit dem die "Kriegskunst" scheinbar hinüber zur Schriftrolle greift. Das k-Modell hält in der rechten Hand ein Schwert. Ob dieses auch für die Gußfigur vorgesehen war, ist nicht ganz sicher, da deren Handstellung etwas differiert, und dem Gipsmodell die Hand fehlt. Wegen der Armhaltung wendet sich die Schulter nach vorne, und auch der Kopf ist frontal nach vorne gerichtet. In der Zeichnung entsteht durch die in die Hüfte gestemnte Rechte

und den zur Seite gewandten Kopf eine Gegenbewegung zur Körperbiegung. Diese Biegung wird auch durch keinen Faltenzug akzentuiert, denn der Bauch ist gepanzert und die Mantelbahn unterhalb des Panzers zeigt Falten und Knicke in alle Richtungen. Die ganze Figur ist besser ponderiert und wirkt nicht so maniert.

Interessant ist auch die Allegorie der "Poesie" (Taf. 45). Die gezeichnete Figur zeigt eine ganz leichte S-Form. Sie stützt sich mit ihrer rechten Hand auf ein hohes kantiges Piedestal, das neben ihrem entblößten rechten Spielbein steht. Ihr Oberkörper biegt sich leicht nach rechts. Die rechte Schulter senkt sich etwas, doch der Kopf wird aufrecht gehalten; der Blick geht über die rechte Schulter. Beim Modell und der Gußfigur ist die S-Form viel ausgeprägter. Die Figur lehnt sich nun mit ihrer rechten Hüfte gegen das Piedestal, auf das sie sich nur leicht mit den Fingern stützt. Ihr gebeugtes rechtes Spielbein überkreuzt das gestreckte Standbein; das Becken ist deshalb sehr schräg gestellt. Mit ihrem Oberkörper knickt die Figur oberhalb der Hüfte stark nach links; die verlängerten Schulter- und Becken-Achsen kreuzen sich deshalb fast im rechten Winkel. Die "Poesie" stützt die schräg gehaltene Kithara mit ihrer linken Hüfte. Auf der Zeichnung scheint das Instrument dagegen, wenig überzeugend, fast senkrecht auf einer Gewand-Wulst zu stehen. Die etwas manierierte Körperhaltung der Plastik findet ihre Erklärung durch das lässige Sichanlehnen an das Piedestal, und auch das Abstützen der Kithara mit der Hüfte erscheint plausibler.

Eine ähnliche, wenn auch etwas weniger ausgeprägte S-Form zeigt die Figur der "Musik" (Taf. 45). Die Körperhaltung, die im Falle der "Poesie" sinnvoll erscheint und der Figur zum Vorteil gereicht, ist nun auf den ersten Blick recht unverständlich: Die "Musik" macht mit ihrem rechten Fuß einen Schritt nach vorne. Ihre hochgestemmte linke Hüfte und der starke Knick des Oberkörpers wirken beim angedeuteten Gehen überzogen. Oder soll vielleicht angedeutet werden, daß sich die "Musik" im Tanz vorwärtsbewegt? Dazu paßte es auch viel besser, daß die Figur in jeder Hand eine Fanfare hält und zwar in einer Art, die bei einer gehenden oder stehenden Figur als linkisch zu bezeichnen wäre. Auf der Zeichnung wirkt die Figur anmutig und natürlich. Beide Füße stehen nebeneinander; das rechte Bein ist Standbein. Mit ihrer linken Hand, in der sie auch einen Streichbogen hält, drückt die junge Frau ein Cello, das auf einem Sporn zu stehen scheint, gegen ihre Seite. In der Rechten hält sie ein zusammengerolltes Notenblatt. Ihr Kopf ist leicht gesenkt. Kam die etwas ungewöhnliche Haltung der Figur vielleicht durch eine Attributänderung zustande, denn zwei Fanfaren sind einfacher herzustellen als das Cello?

Daß ein Bildhauerwerk bei seiner Wandlung vom k-Modell zur Zinkguß-Figur und durch Änderung des Attributs eine Verschlechterung erfahren kann, soll an der Figur der "Tapferkeit" demonstriert werden (Taf. 46): Als k-Modell macht die Figur zwar gleich der "Musik" einen Schritt nach vorne, ist aber im großen ganzen gut ponderiert. In der Linken hält sie einen Rundschild und in der Rechten schräg eine lange Lanze. Diese fehlt der Gipsfigur, deren Oberkörper zudem etwas zur Seite kippt,

so als werde sie durch den schweren Schild aus der Balance gebracht. Bei der Gußfigur wird dies wegen der vorhandenen Lanze etwas korrigiert. Dafür erhielt die Fassadenfigur nun ein rechtes Bein, das von unten und damit verkürzt gesehen, einem gebogenen Rohr gleicht, was selbst aus großer Entfernung unschön auffällt. Dies ist möglicherweise der Gießerei anzulasten, und es ist eigentlich erstaunlich, daß derartige Nachlässigkeiten beim Zinkguß-Verfahren relativ selten sind¹.

Die Figuren der "Klugheit" und der "Gerechtigkeit" zeigen, daß ein k-Modell-Attribut noch eine Änderung erfahren kann: Die Gußfigur der "Klugheit" trägt statt eines gefüllten Beutels einen Spiegel in der Linken (Taf. 46). Um die Rechte windet sich eine Schlange. Die "Gerechtigkeit" trägt statt eines Kurzschwerts und eines Fußgewichts eine Waage in der Linken (Taf. 47). In beiden Fällen wurde mit dem Attribut die Aussage der Allegorie verändert: Kennzeichen der Klugheit ist die Selbsterkenntnis und nicht Gerissenheit und Geschäftstüchtigkeit, die den Beutel füllen, und Kennzeichen der Gerechtigkeit ist nicht die Strafe, sondern das kluge Abwägen von Anklage und Verteidigung.

Auch die Figuren der "Wachsamkeit" und der "Mäßigung" verdienen der Erwähnung (Taf. 38-5, 38-3): Auch wenn die Gewänder recht verschieden sind, scheint die eine Figur von der anderen abgeleitet worden zu sein: Das linke Bein ist Standbein; die erhobene rechte Hand hält das Attribut, das im Fall der "Mäßigung" recht ungewöhnlich ist, denn eine Kandare steht eher für äußerlichen Zwang als für das Maßhalten. Auch eines der beiden Attribute der Wachsamkeit ist für eine barocke Schloßfigur unüblich. Wenn ich mich nicht irre, ist es eine gefüllte Öllampe, das Kennzeichen der klugen Jungfrauen, die die Ankunft des Herrn nicht verschlafen hatten. Das andere Attribut ist ein Hahn.

Noch ein kurzes Wort über die noch nicht besprochenen drei Figuren Wagners: Der "Malerei" fehlen die Attribute, wahrscheinlich waren es Palette und Pinsel (Taf. 48). Auffallend ist eine schmale Stoffbahn, die einer Spirale gleich, vom rechten Arm der Figur nach unten fällt. Man denkt sogleich an die Linderhofer Figuren Hautmanns, der solche Stoffspiralen ebenfalls liebte.

Einziges Kennzeichen der "Wissenschaft" ist ein geöffnetes Buch in der linken Hand (Taf. 48). Durch den zwischen die Seiten der einen Buchhälfte geschobenen Zeigefinger wird eine Lesestelle markiert. Wir werden sehen, daß Wagner seiner fast gleichzeitig entstandenen Liebigfigur dasselbe Attribut gab.

Schließlich noch ein kurzer Blick auf das k-Modell der "Stärke", deren Attribute, die schwere Keule, die zerbrochene Kette und das über den Kopf gezogene Löwenfell in auffallendem Gegensatz zur anmutigen Gestalt und dem hübschen kindlichen Gesicht mit den vollen Lippen stehen. Zudem lassen tiefe Augenbohrungen die ganze Figur sehr lebendig erscheinen (Taf. 47).

Die Figuren der beiden anderen Gartenfassaden stammen bis auf wenige Ausnahmen von Philipp Perron. Perron war, nach dem Umfang seiner Arbeiten zu schließen, ein Unternehmer, der wohl ein

¹ Zum Zinkguß-Verfahren siehe Kap. 5.8.3.

ganzes Heer recht selbständiger Bildhauer beschäftigte. Bei seinen Fassadenfiguren kann man auf Grund der Physiognomien mehrere Hände unterscheiden: Fast jede Plastik scheint von einem anderen Künstler zu sein, doch alle hielten sich mit wenigen Ausnahmen, selbst bei der Gestaltung der Gewänder, eng an die Vorlagen Widmanns.

Die auffälligsten Unterschiede zum Entwurf zeigt die Figur der "Fischerei", die auch als Vorlage für die "Schiffahrt" diente¹: Die gezeichnete Figur, die über ein Fischernetz am Boden hinwegschreitet, stützt sich mit der linken Hand auf ein schulterhohes Ruder (Taf. 41-7). Mit der rechten Hand trägt sie ein gefülltes Netz. Spielbein ist das rechte. Die Fassadenfigur schultert hingegen das Ruder und beugt sich, bei stark abgewinkeltem Spielbein nach rechts zur Seite, um das volle Netz vom Boden aufzuheben. Zwischen den Füßen wächst Schilf (Taf. 49-2). Die "Schiffahrt" stützt sich hingegen mit der unverändert weit ausgestreckten linken Hand, wie in der Zeichnung, auf das Ruder. Mit der rechten hebt sie, statt des Netzes, Anker und Tau. Dabei wirkt die Figur trotz der Änderungen recht natürlich; die Änderung ist gekonnt gemacht (Taf. 49-1).

Bei der Figur der "Jagd" hielt sich der Bildhauer im Grunde an die Vorlage (Taf. 41-8 und 49-4). Vielleicht wurde das nicht mehr vorhandene Attribut in der rechten Hand, - in der Zeichnung eine Lanze -, geändert, denn der Arm ist nun weit ausgestreckt. Das Gesicht geriet recht männlich, und auch die Arme und die Beine wurden sehr mächtig. Die Frisur sieht aus der Ferne wie eine Perücke aus. Bei flüchtigem Hinsehen erweckt die Figur den Eindruck, als sei ein wohlgenährter Höfling im Begriffe, mit einem ausgestopften Wildschweinkopf in der linken Hand die Tafel einer Jagdgesellschaft zu schmücken.

Sehr angenehm fallen die beiden, wie Schwestern wirkenden Figuren der "Geographie" (Taf. 49-5) und des "Kunsthandwerks" auf. Sie wurden von Syrius Eberle modelliert². Vortrefflich sind Körperbau und Ponderation der beiden Figuren, und auch die Gestik wirkt sehr natürlich.

Schließlich sei als letzte der Fassadenfiguren die der "Industrie" von Christoph Roth erwähnt, die wegen ihrer eigenwillig verspielten Faltenformen etwas aus dem Rahmen fällt (Taf. 49-6).

6.6 Vergleich mit einigen Versailler Fassadenfiguren

Wie schon erwähnt, haben die Fassadenfiguren von Schloß Herrenchiemsee in ikonographischer Hinsicht wenig mit den entsprechend positionierten Figuren der zentralen Dreiflügelanlage von Versailles zu tun. Völlig anders ist dies jedoch, wenn man seinen Blick auf die beiden Seitenflügel

1 Perron erhielt "für die Abänderung der Figuren Bergbau und die Fischerei in die Alterthumskunde und die Schiffahrt" 400 Mark, während für die anderen Figuren, einschließlich derer Roths, 1.400 Mark bezahlt wurden und für die Eberles nur 1.200 Mark. Zur Erinnerung: Wagmüller erhielt für jede seiner Figuren noch 2.000 Mark.

2 Eberles Figuren sind die einzigen, die in den Kassenbüchern nicht benannt werden. Da die eine Figur, wegen des Globus recht sicher als "Geographie" identifiziert werden kann, und diese Allegorie in Zusammenhang mit keinem anderen Bildhauer genannt wird, muß sie eine der unbenannten beiden Figuren Eberles sein. Die andere Figur, die auch stilistisch fast einem Spiegelbild der "Geographie" gleicht, ist dann ebenfalls von diesem Bildhauer. Wegen der Kanne und des halbkugelförmigen Deckels(?) in ihren Händen habe ich sie als "Kunsthandwerk" bezeichnet.

dieses Schlosses richtet. Am Südflügel gibt es sowohl Allegorien der Tugenden als auch der Künste, der Wissenschaften und selbst der Industrie; es fehlen allerdings die der Berufe, wie die der Fischerei, des Weinbaus oder des Ackerbaus, auch wenn möglicherweise im 19. Jahrhundert einige der Monatsdarstellungen mit ihnen verwechselt worden waren. Obwohl es sich bei den Versailler Figuren häufig um Kopien handelt, deren Originaltreue zudem unbekannt ist, lohnt ein Vergleich, da viele noch das Aussehen aus der Zeit Ludwigs II. bewahrt haben. Überraschenderweise gleichen einzelne Figuren von Schloß Herrenchiemsee sogar sehr auffallend ihren Versailler Geschwistern, während sich die meisten anderen jedoch völlig von diesen unterscheiden. Interessant sind beispielsweise vier nebeneinanderstehende Figuren des Südflügels von Schloß Versailles; es handelt sich um die Personifikationen der Stärke, der Tapferkeit, der Poesie und der Musik¹ (Taf. 50-7 bis -10), also alles Figuren, die es auch an der Westfassade von Schloß Herrenchiemsee gibt. Die "Stärke" ist eine behelmte Gestalt mit Schild und Dolch, die mit einem Löwen kämpft. Sie hat also absolut nichts mit der Herrenchiemseer Figur gemein (Taf. 47). Dies gilt ebenso für die Figur der "Tapferkeit", die allein wegen ihrer Attribute, ein Prunkhelm, eine mit der Linken geschulterte Keule und ein Balg in der Rechten, an die Figur der "Stärke" und weniger noch an die der "Tapferkeit" von Schloß Herrenchiemsee erinnert (Taf. 46).

Ganz anders ist dies bei der "Poesie"; sie gleicht fast einem Spiegelbild ihres Gegenstücks von Herrenchiemsee (Taf. 45): Die weibliche Gestalt lehnt sich lässig mit ihrer linken Hüfte gegen einen Baumstumpf. Die Beine sind gekreuzt; Standbein ist das rechte. In der linken Hand hält sie zwar eine Fanfare, doch mit der rechten und ihrer Hüfte stützt sie eine Kithara, nicht ganz so steil wie auf der Zeichnung Widmanns, aber auch nicht so schräg wie die von Wagemüller modellierte Figur. Diese verbiegt zudem stärker ihren Körper; auch die Bekleidung beider Figuren ist sehr unterschiedlich: In Versailles hat die "Poesie" nur einen Mantel um Hüften und Beine geschlungen; ihr Oberkörper ist entblößt. Auf Herrenchiemsee trägt sie dagegen Mantel und Kleid. Ich nehme an, daß die Ähnlichkeiten zufällig sind, denn seit der Antike ist eine sich anlehrende, stehende Figur mit übereinandergeschlagenen Beinen geradezu ein Topos für Entspannung und Muse.

Wegen der Fanfare erinnert die Versailler Figur entfernt auch an die der Musik auf der Insel (Taf. 45), doch um wie viel eleganter hält jene ihr Instrument: Sie faßt es mit Daumen und Zeigefinger nahe beim Mundstück, das Rohr ist gegen die Armbeuge gelehnt, und der Schalltrichter nach oben gerichtet.

Die Versailler "Musik", die wenig Gemeinsamkeiten mit jener täppischen wirkenden Frauengestalt Wagemüllers hat, hält in der linken Hand eine auf ihre Hüfte gestützte Harfe; mit ihrer Rechten zupft sie die Saiten. Sie hat ihr linkes Spielbein hochgestellt; ihr Blick ist über ihre rechte Schulter gerich-

¹ La Force, le Courage, la Poésie, la Musique. Es sind die vier südlichsten Figuren über dem Mittelrisalit des Südflügels.

tet.

Auch die Versailler Figur der Industrie hat absolut nichts mit ihrer bayerischen Schwester zu tun, denn sie hält als einziges Attribut ein paar Laubblätter in den Händen. Zu unterschiedlich war auch die Bedeutung dessen, was man Ende des 17. Jahrhunderts und zweihundert Jahre später als Industrie bezeichnete¹.

Es wurde schon angedeutet, daß vielleicht einige der Monatsdarstellungen mit Berufen verwechselt worden sein könnten. Gedacht habe ich dabei an die Figuren des "Augusts" und des "Septembers" (Taf. 50-5 und 50-6)², die jeweils ein Attribut, eine Getreidegarbe bzw. eine Weinrebe mit dem "Ackerbau" und dem "Weinbau" gemein haben (Taf. 50-2 und 50-1). Die Garbe des "Augusts" liegt allerdings hinter der Figur auf dem Boden, und auch sonst unterscheidet sich diese Figur sehr von der des Ackerbaus auf Herrenchiemsee. Im anderen Fall gibt es jedoch neben dem Attribut weitere Gemeinsamkeiten: Sowohl der "September" als auch der "Weinbau" tragen die Rebe, auf die ihr Blick gerichtet ist, in der erhobenen rechten Hand. Standbein ist das linke Bein, und in beiden Fällen sind die Brüste entblößt. Allerdings hält der "September" sein Tierkreiszeichen, eine Waage³, in der Linken, der "Weinbau" dagegen ursprünglich ein Messer. Dennoch könnte man natürlich den Monat mit dem Gewerbe verwechseln, ebenso wie im ersten Fall, wo der Monatsdarstellung jedes weitere Attribut, einschließlich des Tierkreiszeichens, fehlt. Doch selbst wenn die Monatsdarstellungen mit Berufen verwechselt worden wären, zeugte dies doch nur vom totalen Unverständnis des Versailler Programms. Ich glaube jedoch nicht daran und denke, daß Bacchusdarstellungen wie in Versailles und Linderhof, als Vorlagen für den "Weinbau" dienten.

6.7 *Schlußbetrachtung*

Das Fassadenprogramm von Versailles wurde vom bayerischen König und seinem Baumeister Dollmann wohl nicht verstanden. Der gesamte plastische Schmuck der Fassaden von Schloß Herrenchiemsee ist eine an Versailler Vorbilder angelehnte Neuentwicklung. Dies trifft auch auf die Figuren zu; vereinzelte Ähnlichkeiten sind zufällig oder trivial. Auf Grund der zwölf von Franz Widmann angefertigten Entwürfe sei das Urteil erlaubt, daß er, wie LeBrun in Versailles, der eigentliche Schöpfer der Fassadenfiguren ist. Die wenigen Attributänderungen, die zudem nicht immer zur Verbesserung des Entwurfs beitrugen, gehen wohl auch nicht auf die Bildhauer zurück. Diese erscheinen als austauschbar, auch wenn sie hier und da den Entwurf geringfügig verbesserten; das Gegenteil war

1 L'Industrie ist nicht nur mit Industrie zu übersetzen, sondern auch mit Gewerbe oder Betriebsamkeit und Emsigkeit. Ich denke, daß man in diesem Fall den Begriff mit "Gewerbe" übersetzen müßte. Souchal meint, ein Kopist könnte das Attribut geändert haben. Auf dem Entwurf LeBruns hält die Figur ein Szepter in der linken Hand, an dessen Spitze sich eine Hand mit einem Auge auf der Handfläche befindet (Souchal 1972, S. 95 f. mit Abb.).

2 Souchal 1972, S. 74 f. mit Abbildung. Juli und August wurden wahrscheinlich von modernen Restauratoren in falscher Reihenfolge angebracht.

3 Ich halte mich mit den Benennungen der Versailler Monats-Figuren an Souchal, auch wenn die Tierkreiszeichen nach heutigem Kalender andere Monate vermuten lassen.

allerdings häufig auch der Fall. Der einzige schöpferische Beitrag der Bildhauer beschränkte sich auf die Gestaltung der Gewänder, die offensichtlich als recht nebensächlich betrachtet und ihrer Phantasie überlassen wurde. Es sieht schon fast wie ein verzweifeltes Sich-Bemühen um Originalität aus, wenn fast regelmäßig ein von Widmann entblößt gezeichnetes Bein in der plastischen Ausführung vom Gewand bedeckt ist und umgekehrt. Unter solchen Umständen tragen die Fassadenfiguren sicher nicht zum Ruhme der beteiligten Bildhauer bei, auch wenn sich einige der Figuren durchaus mit denen von Versailles messen können.

7 Der Münchener Maximiliansplatz: Liebig-Denkmal und weitere Projekte

7.1 Einführung - Geschichte des Maximiliansplatzes

Auf dem Münchener Maximiliansplatz steht das Liebig-Denkmal, Wagners bekanntestes Werk. Doch nicht nur wegen dieses Denkmals ist Wagners Name mit dem Platz verbunden, sondern auch wegen zweier weiterer Projekte, von denen sich das erste zerschlug, und das zweite von einem anderen Künstler verwirklicht wurde. Es handelt sich um ein Nationaldenkmal und einen monumentalen Brunnen am Südende des Platzes. Hinzu kommt Wagners Mitarbeit in einem Komitee zum Bau eines Künstlerhauses, für das kurzzeitig ein Bauplatz auf dem Maximiliansplatz vorgesehen war, und das einige Jahre nach Wagners Tode nur ein paar Meter südlich des Platzes gebaut wurde. Es ist daher sinnvoll, nicht nur auf die Geschichte des Liebig-Denkmal einzugehen, sondern auch auf die des Maximiliansplatzes in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts.

Maximiliansplatz und Lenbachplatz entstanden, nachdem 1802 die Entscheidung getroffen worden war, sowohl die barocke Wallanlage, die München umgab, einzuebnen, als auch das auf einer westlichen Bastion gelegene Kapuzinerkloster aufzulösen. Die Bastion befand sich etwa auf dem Gebiet des heutigen Lenbachplatzes. Dem Kloster gehörte nicht nur der von dieser Bastion umschlossene Grund, sondern auch der einer weiteren Bastion im Norden des heutigen Maximiliansplatzes und ein Großteil des Grundes zwischen beiden Bastionen, mit Wall und Graben. Der ganze Streifen zwischen Karlstor im Westen und Schwabingertor im Norden, der nach dem Kloster Kapuzinergraben hieß, sollte planiert werden. Ein von Oberbaumeister Franz Thurn noch 1802 erstellter und von der Regierung genehmigter Bebauungsplan sah auf dem Areal von Maximilians- und Lenbachplatz einen großen zusammenhängenden Platz vor, der im Nordwesten von einer Häuserzeile und im Südosten von der noch beibehaltenen Stadtmauer begrenzt war. Im Norden reichte der Platz bis zum Luitpoldblock und im Süden bis etwa zum Künstlerhaus. Auch die Max-Joseph-Straße, die den Platz in der Mitte so ungünstig durchschneidet, war schon vorgesehen, da sowohl die Häuserzeile eine Lücke aufweist als auch die Stadtmauer gegenüber; dort sollte ein neues Stadttor in die Stadtmauer gebrochen werden, das heutige Maxtor¹.

In dem 1811 genehmigten Generalplan Ludwig v. Sckells und Carl v. Fischers wird auf die kompakte Häuserzeile im Nordwesten des Platzes verzichtet; die wenigen schon entstandenen Einzelhäuser sind durch einen Alleezug verbunden². 1816 wird der Maximiliansplatz zum Exerzierplatz bestimmt und auch für Jahrmärkte freigegeben; er erhält deswegen im Volksmund den Namen Dultplatz. Die Alleepflanzung unterbleibt nach einem steckengebliebenen Ansatz zu Beginn der 20er Jahre bis 1842. Dann ordnet Ludwig I. für beide Langseiten des Platzes Alleepflanzung an, doch der Platz selbst

¹ Lehmbuch 1987, S. 223 ff. mit Abbildungen.

² Wanetschek-Gatz 1972, S. 52 und S. 58.

bleibt noch für Jahrzehnte eine "öde Steinwüste"¹, obwohl es in der Folgezeit nicht an Vorschlägen mangelt, die "Sahara des Dultplatzes" und "gesundheitsgefährliche Staubwüste" in eine grüne Oase zu verwandeln².

Die Situation in München ist also völlig anders als in Ingolstadt: Der Maximiliansplatz entstand vor den Stadtmauern durch Niederlegung der Wallanlagen. Das Militär, das dann den Platz zunächst für Paraden benutzte, sollte durch die Herstellung von Grünanlage vertrieben werden. Der Rathausplatz in der alten Festung Ingolstadt war dagegen ein neu gepflasterter städtischer Platz innerhalb der Wallanlagen, die nach ihrer Schleifung im Jahre 1800 ab 1828 wieder angelegt worden waren³. Ein Park und Häuser unmittelbar vor den Ingolstädter Wallanlagen wäre wegen des strengen Rayongesetzes, das jede Bebauung eines breiten, vor den Wällen gelegenen Geländegürtels streng untersagte, undenkbar gewesen. Das Militär bestimmte mit seiner ständigen Anwesenheit und einem protzigen Bau den Charakter des Platzes. Das sollte sich auch nach der Errichtung des neuen Ludwigsbrunnens nicht ändern. Der Platz sollte weiterhin Aufmarschplatz des Militärs bleiben und der Brunnen, trotz seiner für die Bürger nützlichen Funktionen, gewissermaßen als Schmuck und Wahrzeichen des neuen Gouvernementsgebäudes dienen.

Nach dem Tode Maximilians II. wurde in München beschlossen, dem verstorbenen König ein Denkmal zu errichten. Dies nahm Stadtbaurat Arnold Zenetti im November 1864 zum Anlaß, einen entsprechenden Denkmals-Entwurf vorzulegen und den Maximiliansplatz als Standort vorzuschlagen⁴, obwohl offensichtlich schon ein weitgehender Konsens bestand, das Denkmal in der Maximilianstraße zu errichten. Im gleichen Monat stellte ein Ingenieur Genetti sein ebenfalls für den Maximiliansplatz bestimmtes Modell für das Maximilians-Denkmal, das zwischen zwei Fontänen stehen sollte, im Kunstverein aus⁵. Zenetti und Genelli verfolgten mit ihren Vorschlägen den Plan, den Platz in eine Grünanlage umzuwandeln. Doch der vom Komitee zur Errichtung des Max II.-Denkmals bestimmte Ausschuß vereitelte dies und bestimmte Anfang Dezember 1864 die Maximiliansstraße zum Standort, obwohl ein Teil der Presse schon auf Zenettis Vorschlag umgeschwenkt war. Das Komitee schloß sich am 28. Januar dem Vorschlag seines Ausschusses an, da sowohl künstlerische Bedenken gegen den Platz sprachen, als auch die Geldmittel dazu nicht ausreichten⁶. In einem Zeitungsartikel vom 6. Januar 1865 wurde von einem Anhänger des Komitees heftig kritisiert, daß die hehre Absicht, zum Gedenken des verstorbenen Königs ein nationales Monument zu errichten, mit Nützlichkeits- und Zweckmäßigkeitserwägungen verbunden worden seien. Die "Provinzen" würden sich gegen die Zweckentfremdung ihrer Spendengelder wehren. Der König habe selbst das Rondell in der

1 Wanetschek-Gatz 1972, S. 117 f. Wanetschek-Gatz widerspricht hier ihren Angaben von S. 65, wo sie schreibt, die Alleepflanzung auf der Nordwest-Seite sei 1819-1822 "in vollem Umfang fertiggestellt" worden.

2 AZ, 18.8.1861, S. 3738; MB, 22.8.1863.

3 Hofmann 1997, S. 12. und S. 36.

4 MB, 12.11.1864, S. 1065.

5 Ill. Ztg., 19.11.1864, S. 355.

6 MNN, 29.1.65, S. 318 und 29.1.1865, S. 1.

Maximiliansstraße für das Denkmal vorgesehen, mit dessen Errichtung er gerechnet habe¹.

Im Januar 1872 erging vom kurz vorher gegründeten "Komitee zur Errichtung eines Nationaldenkmals auf dem Niederwald" der Aufruf, für dieses Denkmal zu spenden². Dies und die weitverbreitete Absicht, auch anderen Ortes Sieges- und Kriegerdenkmäler zu den Ereignissen von 1870/71 zu errichten, nahm Arnold Zenetti, der weiterhin den Plan verfolgte, den Maximiliansplatz zu begrünen, zum Anlaß, am 4. März 1872 den Antrag zu stellen, auch in München ein solches Denkmal "zur Erinnerung an die Siege der Deutschen im Kriege gegen die Franzosen im Jahre 1870/71 und an die Bildung des deutschen Reichs" zu errichten. Er schlug vor, eine entsprechende Konkurrenz unter den Künstlern auszuschreiben. Als Standort des Denkmals nannte er den Maximiliansplatz; dort sollte es, wie das von Zenetti vorgeschlagene Max II.-Denkmal, zusammen mit zwei Fontänen errichtet werden. Die Konkurrenz sollte auch die Brunnen einbeziehen³. Diesem Antrag wurde nicht entsprochen. Statt dessen wurde im Mai 1872 im Magistrat der Vorschlag gemacht, in Verbindung mit dem "Project der Verschönerung des Dultplatzes", dort ein Denkmal für die im Krieg gefallenen Münchener zu errichten⁴. Auch dieser Vorschlag wurde "vorläufig" abgelehnt, "da es geeignet erscheine, die projectirte Umwandlung des Dultplatzes in eine Anlage abzuwarten." Doch zunächst mußte in beiden Gemeindegremien Einigung darüber erzielt werden, den Maximiliansplatz überhaupt in eine Grünanlage umzuwandeln. Dies geschah schließlich am 16. August und am 18. September 1872⁵.

Mittlerweile hatte das Komitee für das Niederwald-Denkmal im Februar 1872 dazu aufgefordert, Entwürfe für das Nationaldenkmal bis längstens 2. September 1872 einzureichen⁶. Die von Vertretern des Klassizismus' dominierte Jury konnte sich zwar nicht sogleich über einen Sieger der Konkurrenz verständigen, doch in der Ablehnung des barocken Modells, das Wagnmüller eingereicht hatte, war man sich wohl einig (Taf. 53)⁷. In München, wo man den Entwurf anders beurteilte, wurde er im November 1872 im Kunstverein ausgestellt. Dies nahm Pecht zum Anlaß, in der AZ unter der Überschrift, "Ein Siegesdenkmal für München", die Hoffnung zu äußern, die Münchener "Bürgerschaft, ihre Vertreter voran", möge sich das Modell "zur Ausführung wählen, als sie mit einem solchen Monument ja ohnehin schon lang' ihren Dultplatz zu schmücken" beabsichtigten⁸. Im März 1873 veröffentlichte Pecht einen weiteren Artikel über Wagnmüllers Entwurf, den er als einen der "weitaus

1 AZ-B, 6.1.1865, S. 90. Das von Caspar Zumbusch geschaffene Denkmal wurde später auf dem Rondell der Maximiliansstraße errichtet.

2 Ill. Ztg., 20.1.1872, S. 46.

3 StAM LA 202.

4 MGZ, 19.5.1872, S. 111.

5 StAM LA 169: Briefentwurf vom 5.8.1873 an Effner.

6 Kchr VII (1972), Sp. 218 f.

7 Die Jury bestand ursprünglich laut Kchr XII (1872), Sp. 218 f. aus folgenden Mitgliedern: Prof. Drake (Berlin), Prof. Eggers (Berlin), Prof. Dr. Hähnel (Dresden), Prof. Lübke (Stuttgart), Prof. Schmidt (Wien), Prof. Strack (Berlin), Prof. Zumbusch (München). Eggers starb jedoch vor der Sitzung der Jury. Er wurde durch den Berliner Architekten Hitzig ersetzt. Lübke war verhindert (Tittel 1979, S. 9). Die Jury trat am 20.9.1872 zusammen (Tittel 1979, S. 40).

8 AZ-B, 22.11.1872, S. 4982 f.

glücklichsten, ja genialsten dieser Art" von Siegesdenkmälern bezeichnet. Er räumte zwar wie schon vorher ein, daß sich der Entwurf "für den barocken, die Mittel der Kunst außer Acht lassenden Gedanken der Errichtung eines Denkmals auf einem Berg" überhaupt nicht eigne, doch für die Errichtung "auf einem öffentlichen Platz", wie dem Dultplatz in München, "für den es sich der Künstler wol auch gedacht" habe, sei dies in hohem Maße der Fall¹. Da Pecht gut unterrichtet war, nehme ich an, daß seine Bemerkung, Wagnmüller habe das Denkmal ursprünglich für den Maximiliansplatz vorgesehen, angesichts des oben erwähnten Vorschlags Zenettis, wahr sein könnte. Doch in München hielt sich die Begeisterung für ein deutsches Nationaldenkmal, zumindest was den König betraf, sehr in Grenzen, und so hatte Wagnmüllers Entwurf keine Chancen, verwirklicht zu werden. Hinzu kam, daß noch kein Plan für die Grünanlage auf dem Maximiliansplatz existierte, denn erst am 5. August 1873 stellte der Magistrat an Effner das Ersuchen, einen solchen Plan zu entwerfen². Für das Zentrum des Platzes bot sich nun auch eine andere Lösung an: Am 18. April 1873 war in München der berühmte Chemiker Justus von Liebig gestorben, der vor allem auf den Gebieten der Agrar- und der Nahrungsmittelchemie bahnbrechende Leistungen vollbracht hatte. Der 1803 in Darmstadt geborene Naturforscher war 1824 außerordentlicher und 1826 ordentlicher Professor in Gießen geworden. Dort lehrte er viele Jahre, bis er 1852 einen Ruf nach München annahm. Liebig war Ehrenmitglied der Deutschen chemischen Gesellschaft (DChG) in Berlin und seit 1860 Präsident der bayerischen Akademie der Wissenschaften in München. Nur wenige Tage nach Liebig's Tod, am 28. April, beschloß die DChG ein Komitee zur Errichtung eines Liebig-Denkmal zu gründen, als dessen Standort man sich Gießen vorstellte³. Etwa gleichzeitig bildete sich in München ein Komitee, das in der bayerischen Hauptstadt ebenfalls ein solches Denkmal errichten wollte. Schon am 5. Mai wurde das Denkmal von Ludwig II. genehmigt⁴. Der König, der einst selbst Vorlesungen Liebig's besucht hatte⁵, stiftete zugleich 1000 Gulden aus der Kabinettskasse. Noch im Mai trat das Münchener Komitee, unterstützt von Staatsminister Lutz, an die DChG mit dem Vorschlag heran, die beiden Komitees zu einem Generalkomitee zu vereinen. Dies geschah noch Ende Mai, und man einigte sich, als Standort des Denkmals einen Platz in München zu suchen. Am 18. April 1873 erließ dieses Generalkomitee, das sich international nannte, da sich ihm weitere, auch ausländische Personen angeschlossen hatten, einen Spendenaufruf, der durch die DChG und Schüler Liebig's in alle Welt getra-

1 Ill. Ztg., 15.3.1873, S. 195 f. mit Abb.

2 StAM LA 169: Briefentwurf an Effner vom 5.8.1873; der Brief wurde am 14.8.1873 expediert.

3 Wir sind über die Ereignisse, die zur Errichtung des Liebig-Denkmal auf dem Maximiliansplatz führten, gut durch den Bericht der "Executiv-Comission" unterrichtet. Dieser Bericht, der am 1. Juli 1883 in Berlin veröffentlicht wurde, ist vorwiegend aus Sitzungs-Protokollen der Deutschen chemischen Gesellschaft (DChG) zusammengestellt. Er wurde unter dem Titel "Die Aufstellung der Statue Liebig's an den beiden Stätten seiner Wirksamkeit München und Giessen" herausgebracht. Wohl im Jahr 1891 erschien in Berlin, ohne Angabe von Herausgeber und Jahr, der Sammelband: "Das Liebig-Denkmal in München". Vermutlicher Herausgeber ist ebenfalls die "Executiv-Comission". Dieser Band enthält u.a. auch den erwähnten Bericht, für den ich das Kürzel BeExCo-1 1883 verwenden werde. Im folgenden wird, wenn nicht anders vermerkt, aus BeExCo-1 1883 in diesem Sammelband zitiert.

4 AZ-B, 6.5.1883, S. 1924.

5 Evers 1986, S. 74.

gen wurde. In der Folge wurden in vielen Ländern, von Rußland bis zu den USA lokale Komitees gegründet, die eifrig für das Denkmal in München Geld sammelten¹. Im Juli 1874 belief sich die Spendensumme bereits auf umgerechnet 85.244 Mark. Für ein "im großen Styl gehaltenes Monument" wurden allerdings "nicht weniger als 150000 Rmk." veranschlagt. Zwei Jahre später, im Juli 1876, war diese Summe mit einem Gesamtbetrag, einschließlich der Zinsen, von 141.928 Mark nahezu erreicht, und, da kaum noch Spenden zu erwarten waren, beschloß man, "die Rechnung demnächst abzuschliessen"². Da es noch zahlreiche Stimmen gab, die weiterhin für Gießen als Standort des Denkmals plädierten, und die verstimmt über die Bevorzugung Münchens waren, machte der Vorstand der DChG den Vorschlag "die Erzeugung eines Kunstwerkes ersten Ranges anzustreben und, falls dies gelungen wäre, die Reproduction dieses Kunstwerkes in Erz sowohl in München als auch in Giessen, also an den beiden Stätten von Liebig's Wirksamkeit, aufzustellen." Um Bedenken gegen dieses Verfahren zu zerstreuen, habe man sich der Billigung durch "Künstler ersten Ranges versichert, wie u.a. Drake oder Hähnel. Auch die Zustimmung des Gelehrten "Ernst Curtius, in dessen Worten man gewissermaassen das Urtheil des Hellenenthums über diese Frage vernehme", habe man erhalten³. Auch Liebig's Familie und Schüler hätten diesen Vorschlag mit Begeisterung begrüßt. In München sei man allerdings weniger davon angetan, man hoffe aber, sich darüber zu verständigen. Der Vorstand der DChG beschloß daher, seinen Einfluß dahin geltend zu machen, daß man von der angesammelten Spendensumme nicht weniger als 25.000 Mark abzweige, um eine Kopie des in München zu errichtenden Denkmals für Gießen zu erhalten. Mit dem Künstler wolle man sich verständigen, zwei Kopien seines Modells anfertigen zu dürfen. Schon kurz darauf erklärte auch das Münchener Komitee sein Einverständnis.

Bevor ich fortfahre, die Tätigkeit des Generalkomitees zu schildern, ist es notwendig, einen Blick nach München zu werfen, denn dort hatte man nicht nur mit der Begrünung des Maximiliansplatzes begonnen, sondern diesen auch zum Standort des Denkmals bestimmt. Außerdem hatte Reichsrat von Niethammer dem Münchener Bürgermeister Erhardt einen interessanten Vorschlag zur Gestaltung des Denkmals gemacht, mit dem er gewissermaßen zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen wollte. Erhardt und v. Niethammer waren sowohl Mitglieder des Generalkomitees als auch des lokalen Münchener Komitees, dessen erster Vorsitzender v. Niethammer zudem war. Von dem Vorschlag erfahren wir aus einem Brief, den Erhardt am 3. März 1875 an das Stadtbauamt, also an Zenetti, mit der Bitte richtete, den Vorschlag Niethammers zu begutachten, einen "Brunnen mit

1 Die lokalen Komitees erließen ihrerseits Spendenaufrufe; zum Münchener Aufruf: siehe StAM BuR 520/1: Gedruckter Aufruf vom 24.5.1873.

2 BeExCo-1 1883, S. 15; das Zitat stammt aus dem Sitzungsprotokoll der DChG vom 10.7.1876. Im Gegensatz dazu berichtet die AZ, 22.3.1876, S. 255, fälschlicherweise, die Sammlungen für das Liebig-Denkmal seien "nach Aufbringung von 150,000 Mark" abgeschlossen worden.

3 In dem zitierten Brief äußert Curtius die Ansicht, die Griechen hätten versucht, den Typus einer Persönlichkeit im Bildnis zu erfassen. Sei dies einmal gelungen, so habe man dieses Bildnis "aller Orten wiederholt".

Liebigs Statue" zu errichten¹. In Berlin sei die Idee günstig aufgenommen worden; allerdings habe man sich dort dagegen verwahrt, Sammelgelder, die sich bis jetzt auf 120.000 Mark bezifferten, für den Brunnen zu verwenden. Nach Ansicht Niethammers böten sich als Standorte für den Liebig-Brunnen drei Plätze an, nämlich:

"

- a. vor der Akademie [der Wissenschaften], deren Präsident Liebig lange Zeit gewesen,
- b. in der Anlage auf dem Carlsplatze, etwa vis á vis der zur Zeit errichteten Trinkbude,
- c. auf dem Maximiliansplatze."

Schon am 6. März 1875 antwortete Zenetti, der Maximiliansplatz sei gut geeignet, da man noch völlig freie Hand hinsichtlich "Situierung" des Denkmals und Gestaltung der Umgebung habe. "Das Monument dürfte zunächst der vom Maxthor nach der Maxjosephstraße führenden Straße gestellt werden, so daß ein allenfalls noch zu errichtendes Kaulbachdenkmal² ein würdiges Pendant giebt." Dann fährt Zenetti fort, wenn man sich auch vom "ästhetischen Standpunkte" aus nicht für die "Vereinigung des Liebig-Denkmal mit einem Brunnen" aussprechen könne, so spräche doch "die praktische finanzielle Seite" dafür. Die Stadt habe nicht die Mittel, neben den beiden Standbildern auch noch zwei "Prachtbrunnen" auf dem Platz zu errichten, und daher biete die Vereinigung beider Brunnen mit je einem Denkmal die einzige Möglichkeit, sowohl die Brunnen als auch die Standbilder zu errichten. Wenn die Stadtgemeinde die von Niethammer erwähnte Summe von 120.000 Mark auf 180.000 Mark erhöhte, könne ein Brunnen mit der Liebigstatue hergestellt werden.

Was aber die Ausführung des Monuments betreffe,

"so schlage man eine beschränkte Concurrenz unter etwa 3 Bildhauern vor, welche aus den 3 größten deutschen Hauptstädten gewählt werden dürften, z.B.

Berlin (Begas),

Dresden (Hähnel),

München (Wagmüller),

deren Modelle jedoch zu honoriren wären, & unter welchen jedenfalls Eines zur Ausführung gewählt werden müßte."³

Auf demselben Briefbogen vermerkt Erhardt unter dem 12. März 1875, der Magistrat sei mit der Errichtung eines Liebigbrunnens einverstanden unter der Voraussetzung, daß Effner nichts dagegen einzuwenden habe, und die Mittel dafür vorhanden seien. Daran anschließend entwirft er einen Brief an Effner, der laut Vermerk am 16. März 1875 im Sekretariat ins reine geschrieben und versandt wurde. In ihm schildert Erhardt die Situation und ersucht "um gefällige gutachtl. Äußerung", ob der Brunnen in die von Effner zu projektierende Anlage passe, und ob mit den gegebenen Mitteln ein mit der Umgebung harmonisierendes Denkmal herzustellen sei.

1 StAM BuR 520/1.

2 Wilhelm v. Kaulbach war am 7.4.1874 gestorben. Schon am 10.4.1874 stand in AZ-B, S. 1521, in den nächsten Tagen werde ein Komitee zusammentreten, um über die Errichtung eines Denkmals zu beraten.

3 StAM BuR 520/1.

Effner hatte bis dahin nicht auf die Bitte des Magistrats vom 5. August 1873 reagiert, einen Plan für die Anlage am Maximiliansplatz anzufertigen. Er war, wie wir gesehen haben, mit den Planungen für die Parkanlagen der Schlösser Ludwigs II. derart eingedeckt, daß ihm wohl kaum eine freie Minute für andere Projekte blieb. Erst nach mehrmaligen Erinnerungen durch Zenetti¹ legte Effner schließlich am 22. November 1875 dem Magistrat seine Pläne vor, mit denen sich ein monumentaler Liebig-Brunnen in der Platzmitte schwerlich vereinbaren ließ, und in denen er daher auch nicht vorgesehen war. Im Begleitschreiben erwähnt Effner, daß sich der beiliegende Kostenvoranschlag nur auf gärtnerische Arbeiten beziehe und nicht auf "die Herstellung der Terrassenmauern und Balustraden, der Treppen, Bassins und des Gartenpavillons". Die Gartenanlage könne bis Juni 1876 fertiggestellt werden. Die Lösung der Aufgabe betrachte er als Ehrensache und als ein Mittel, sich dankbar zu erweisen, "für die viele Nachsicht und das Vertrauen", welche ihm zuteil geworden seien. "Die Idee zu einem monumentalen Brunnen der auf der Südseite der Anlage ins Leben gerufen werden dürfte" habe "Herr Bildhauer Wagnmüller zu Papier gebracht". Der sehr detaillierte Kostenvoranschlag nur für die Grünanlage nennt einen Betrag von 71.890 Mark². Zu den weitergehenden Plänen schreibt die Kunstchronik:

"Nach dem Effner'schen Projekte soll das Südende der Anlagen ein großartiger Brunnen schmücken, und Prof. Wagnmüller hat auch bereits einen Entwurf dazu vorgelegt, den der Magistrat gleichfalls annahm. Wie hoch sich die Ausführungskosten belaufen, darüber wurde in der öffentlichen Magistratssitzung nichts bekannt gegeben. Hoffentlich gelangt der Wagnmüller'sche Entwurf vor der definitiven Annahme durch die Stadtverwaltung noch irgendwo zur öffentlichen Kenntnis, damit die Kritik sich darüber gutachtlich äußern kann. Unseres Erachtens hat das steuerzahlende Publikum einen wohlbegründeten Anspruch darauf, das Urtheil Sachverständiger darüber zu hören. Und das um so mehr, als bisher von der Einfügung eines monumentalen Brunnens in das Anlagenprojekt in weiteren Kreisen nichts bekannt wurde, somit auch andere Künstler als Hr. Wagnmüller nicht in der Lage waren, solche Entwürfe auszuarbeiten."

Dann kritisiert der unbekannt Verfasser, daß es in München ohnehin sehr schlecht bestellt sei mit öffentlichen Brunnen. Deshalb rechtfertige sich

"der Wunsch, das neue Brunnenprojekt möge vor definitiver Annahme öffentlicher Besprechung unterstellt werden, und das um so mehr, als die letzten Arbeiten Wagnmüller's im Gebiete monumentaler Plastik sehr verschiedene Beurtheilung"

gefunden hätten³.

Am 26. November 1875 wurde im Magistrat beschlossen, das Stadtbauamt zur Anfertigung eines

1 StAM LA 169, Briefe Zenettis vom 25.6.1875 und 21.9.75. Im ersten Brief wird Effner die Dringlichkeit auch wegen des Liebig-Denkmal ans Herz gelegt. Im zweiten Brief wird Zenetti recht deutlich: "Da nun Allgemein die Herstellung dieser Anlage dringend gewünscht wird, so erlauben wir uns die ergebenste Anfrage, ob Sie überhaupt geneigt sind, unserer Bitte zu entsprechen, da wir nach dem bisherigen Verlaufe fast das Gegentheil annehmen müssen."

2 StAM LA 169. Der Akt enthält den Brief Effners, wie auch ein Exemplar der MGZ vom 22.2.1878, in dem der Brief auf S. 184 zitiert wird. Der Kostenvoranschlag erstreckt sich über mehrere Seiten. Auf S. 6 bringt er dann eine "Zusammenstellung ..." mit folgenden Positionen: "I. Pflanzung, II. Rasenanlage, III. Wegeanlage, IV. Umfriedung V. Blumenbeete VI. Verbesserung der bestehenden Allee."

3 Kchr XI (28. Jan. 1876), Sp. 262 ff. Bei den "letzten Arbeiten Wagnmüller's im Gebiete monumentaler Plastik" handelt es sich wohl um den Entwurf für das Niederwald-Denkmal.

Kostenvoranschlags für die architektonische und plastische Ausschmückung der Gartenanlage zu beauftragen. Nur vier Tage später wurde dann auch der Beschluß gefaßt, Effner die bauliche Leitung und die Herstellung der Anlagen zu übertragen. Die Gemeindebevollmächtigten gaben am 9. Dezember 1875 ihre Zustimmung, "insbesondere gerne" aber der "sofortige[n] Inangriffnahme der Herstellung der Anlage", und schon zwei Tage später ersuchte Zenetti Effner, "mit dem gärtnerischen Theile sofort zu beginnen, und alsbald aber auch Pläne und Voranschläge über den architektonischen Theil in Vorlage zu bringen."¹

Effner hatte "den Plan über die Anlagen nicht blos im Magistratscollegium sondern auch in anderen Kreisen zur Vorlage gebracht" und überall hatte man sich bewundernd geäußert². So stellte Effner seinen Entwurf auch im Münchener Architekten- und Ingenieurverein vor: Durch die "Passage von der Pranners- zur Karls-Straße" werde die Anlage natürlicherweise in zwei Kompartimente geteilt. Nahe der Mitte des nördlichen Teiles solle ein erhöht stehender, über vier "breite aber mäßig hohe" Freitreppen zu erreichender säulentragender Pavillon Übersicht über die ganze Anlage gewähren. Am nördlichen und am südlichen Ende sollen zwei "sich gleichfalls auf breitem Stufenbau erheben[de]" Riesenfontänen, nach einem Entwurf Gedons, den "Wassersegen" bzw. "die Reinigung der Luft von schädlichen Bestandtheilen versinnbildlichen". Weder Wagnmüller noch das Liebig-Denkmal wird in der Notiz der Stadtchronik, aus der ich zitiert habe, erwähnt³. Doch man hatte sich offensichtlich in München auf den Maximiliansplatz als Standort für das Denkmal verständigt, da Erhardt die Genehmigung des Effnerschen Plans durch beide Gemeindekollegien umgehend v. Niethammer mitteilte. Mit der Ausführung des Plans sei schon begonnen worden. Nachdem die Denkmal-Angelegenheit lange geruht habe, könne nun das Komitee für das Liebig-Denkmal wieder einberufen werden⁴.

Am 8. Februar 1876 berichtet die AZ, Ludwig II. habe das noch im Auftrag Ludwigs I. geschaffene Modell für ein Corneliusdenkmal einem Komitee zur Verfügung gestellt, das sich die Vollendung des Denkmals zur Aufgabe gemacht habe. Effner habe dieses Denkmal zusammen mit demjenigen Liebigs in seinem "Plan der Umwandlung des öden Maximiliansplatzes von München in einen Garten oder Park" übernommen⁵. Als Gegenstück zum Liebig-Denkmal werden damit schon zwei Alternativen genannt: ein Denkmal für Kaulbach und eines für Cornelius⁶.

1 StAM LA 169.

2 MGZ, 22.2.1878, S. 184.

3 StAM Chronik, 13.1.1876, S. 94 ff.

4 StAM BuR 520/1. Der Brief ist auf den 7.1.1876 datiert. Am 16.5.1877 wollte zwar Volhard von Erhardt wissen, ob "die Frage nach dem Platz für das Liebig-Denkmal endgültig entschieden" sei. "Künstler" bezweifelten, "daß mit den bescheidenen Mitteln, ein für den Dultplatz passendes Monument zu beschaffen sey. Der Platz müßte vor Allem festgestellt sein." Doch dabei kann es sich nur noch darum handeln, ob der Standort nördlich oder südlich der Max-Joseph-Straße sein sollte.

5 AZ-B, 8.2.1876, S. 572.

6 Statt beider Denkmäler wurde 1909 das von Wilhelm v. Rümmer geschaffene Pettenkofer-Denkmal errichtet (Rümmer konnte die Errichtung dieses Denkmals ebenfalls nicht mehr selbst erleben). Zenetti erwähnt später, in Zusammenhang mit dem Wettbewerb um das Liebig-Denkmal, nur noch ein Cornelius-Denkmal (die Sammlungen für dieses Denkmal verliefen im Sande; ein solches Denkmal wurde in München nicht errichtet).

Am 22. März 1876 wird zwar in der Presse erwähnt, man müsse sich noch mit Berlin einigen, ob ein "Liebig-Brunnen oder ein wirkliches Büstendenkmal (resp. ein Monument in Lebensgröße)" ausgeführt werden solle¹, doch diese Frage war, wie ich schon erwähnt habe, mit Effners Garten-Entwurf längst entschieden.

Am 10. Oktober 1876 übergab Effner dem Magistrat "drei Entwürfe für die monumentale Ausstattung der Anlage des Maximiliansplatzes", mit der Bitte, den Gesamtplan zu genehmigen. Er habe dies erst "nach Vollendung der gärtnerischen Arbeiten" zu tun beabsichtigt, doch es sei ihm leider nicht gelungen, wegen der umfangreichen Erdarbeiten, "die Pflanzungen im Frühlinge herzustellen"². Die Gedeihenheit der Arbeit erachte er als das Wichtigste; "die tiefen Erdlager" müßten "ein üppiges Gedeihen der Pflanzungen" zur Folge haben. Die Entwürfe seien nach seinen Vorstellungen "von den Herren Bildhauer Wagmüller, Bildhauer Gedon und Hofmaler Knab gefertigt" worden. "Pflanzungen, Blumen und Rasen" genügten nicht, um dem Maximilians-Platz die gebotene Bedeutung zu verleihen. "Wasserreiche hochaufsteigende Fontänen an beiden Endpunkten" dürfe "die Anlage nicht entbehren und diese Fontänen" müßten "in geeignete Umgebung gebracht werden". Diese wiederum werde durch Architektur und Plastik geschaffen, in Form von "figurenreiche[n] Bassins, Terrassen und Rampen mit Freitreppen" und einem "decorativen Gartenpavillon". Ein Kostenvoranschlag Wagnüllers stelle "mehrere Durchführungsweisen neben einander, welche eine einfache Wahl" zuließen. Er empfehle, "Terrassen, Bassin, Schale und Figuren aus Kalkstein herstellen zu lassen, wenn genügende Garantie für die Haltbarkeit dieses schönen Steines im Wasser gewonnen werden" könne. Kalkstein trete energisch aus dem Grün hervor und gewinne bald eine malerische Patina, was bei Bronze erst nach Jahrhunderten der Fall sei. Für "die drei Objekte welche in den beiliegenden Aquarellen³ dargestellt" seien, ergäben sich folgende Kosten:

"Brunnen und Terrasse am südlichen Ende"	117800 Mark
"Beide Rampen in der Mitte"	37000 ""
"Pavillon und Brunnen am nördlichen Ende der Anlage"	93597 ""

	Summe 248397 Mark.

Das Begleitschreiben wurde mit 7 Beilagen übergeben. Es handelt sich wohl um die drei Entwürfe der beiden Bildhauer und die drei Aquarelle Knabs sowie um den Kostenvoranschlag Wagnüllers. Dieser ist auf den 5. April 1876 datiert, und von Wagnüller unterschrieben. Er bezieht sich auf "die Herstellung eines Brunnens sowie der Terrassen für den südlichen Theil des Maximilians-Platzes": Für die "Terrasse in Kalkstein mit Unterbau" werden 17.800 Mark veranschlagt und für die "Modelle

¹ AZ-B, 22.3.1876, S. 1232.

² StAM LA 169. Zitate aus dem Begleitschreiben Effners.

³ Diese Aquarelle konnte ich leider nicht auffinden.

zur Architektur und den Figuren" 40.000 Mark. Hinzu kommen die Kosten für die Ausführung von Bassin, Schalen und Figuren. Bei der teuersten Variante sind Bassin und Schalen aus weißem Marmor, die Figuren aus Bronze und die Terrassen, im Gegensatz zu den beiden anderen Varianten, aus rotem Marmor; bei der preiswertesten sind dagegen Terrassen, Bassin und Schalen aus Kalkstein und die Figuren aus Zinkguß. Effner empfiehlt, alles aus Kalkstein herzustellen, wofür Wagmüller 60.000 Mark veranschlagt habe, so daß sich die geschätzten Kosten für die Terrassen und den Brunnen auf insgesamt 117.800 Mark beliefen¹. Auf die Kritik in der Kunstchronik wird in keiner Weise eingegangen.

In einem Ausschuß beider Gemeindecolliegen einigte man sich noch im Jahr 1876 darauf, "die architektonische Ausschmückung der südlichen Seite und des mittleren Theiles zu empfehlen"², doch da nicht genügend Geld vorhanden war, wurde die Entscheidung bis zur Beratung des Gemeindeetats für das Jahr 1878 verschoben. In einem Zeitungsartikel plädierte Pecht zwar noch für die Herstellung der Brunnen. Es lägen "zwei Entwürfe von Künstlern vor die für dergleichen decorative Plastik mit malerischer Wirkung in so ungewöhnlichem Grade befähigt" seien, "daß der Stadt durch ihre Ausführung" ... "ein ganz besonderer Schmuck erwachsen würde"³. Doch das Geld reichte nicht einmal dafür, die gärtnerische Anlage zu vollenden. Effner hatte den auf Grund seines Kostenvoranschlags bewilligten Etat bereits um 1.600 Mark überschritten und beantragte am 17. Februar 1878 in einer leidenschaftlichen Erklärung "eine Nachtragsbewilligung von 10000 M."⁴. "Ohne architectonische Gliederungen" erscheine "das Bodenrelief der landschaftlichen Anlage eben einfach lächerlich, weil unmotivirt aus dem Zusammenhang gerissen." Eine solche Verstümmelung seines Projekts würde seine "Ehre als Landschaftsgärtner vernichten" und ihn "dem Hohngelächter der Bevölkerung preisgeben." Fürs Erste würde es genügen, "wenigstens die beiden Rampen mit Treppen, welche zu den Plateaux für die Monumente Liebig's etc. hinanführen, vielleicht noch die Terrasse am Abschluß der Anlage nach Süden erstehen zu lassen." "In Folge feindlicher Strömungen" habe sich große Nieder geschlagenheit seiner bemächtigt.

Im Magistrat wurde am 26.1.1878 sehr kontrovers über Effners Antrag diskutiert. Wiederholt werden die Anfeindungen gegen Effner bestätigt. Am Schluß einigte man sich darauf, zumindest im Magistrat das Geld zu bewilligen, vorausgesetzt man könne sich mit Effner über einen rein gärtnerischen Abschluß in der Mitte und im Süden des Platzes einigen. Der architektonische Abschluß müsse einer günstigeren Zeit vorbehalten bleiben⁵.

Am 27. April 1878 erklärten auch die Gemeindebevollmächtigten ihr Einverständnis, wobei sie betonten, die Summe von 10.000 Mark sei unüberschreitbar und die bereits angefallenen 1.600 Mark

1 StAM LA 169: Kostenvoranschlag Wagmüllers vom 5. April 1876 (siehe Anhang, Kap. 9.6.1 auf S. 237).

2 MGZ, 28.2.1878, S. 184.

3 AZ-B, 27.1.1877, S. 394.

4 MGZ, 28.2.1878, S. 182. Original des Briefes: StAM LA 169.

5 MGZ, 28.2.1878, S. 184. Bericht über die Sitzung des Magistrats vom 26. Januar 1878.

seien in dem Betrag enthalten. Ehe dieser aber ausbezahlt werde, habe Effner eine "Plan-Skizze" und detaillierte Kostenvoranschläge vorzulegen sowohl für die Fertigstellung der unvollendeten Gartenarbeiten als auch für den provisorischen Abschluß der Anlage¹. In einem Brief vom 1. Mai 1878 beziffert Effner die Kosten "für den verlangten provisorischen Abschluß der Gartenanlage des Maximiliansplatzes (im Centrum und an den Endpunkten) durch eine Terrasse, durch Böschungen und Pflanzungen" auf 5.300 Mark². Somit verblieben "zur Ergänzung der Pflanzungen der Anlage" 4.700 Mark abzüglich der bereits ausgegebenen 1.600 Mark³.

Den ursprünglichen Plan Effners für den Maximiliansplatz gibt eine Planskizze wieder, deren Kopie im November 1877 anlässlich des Wettbewerbs um das Liebig-Denkmal von Zenetti an die Bildhauer verschickt wurde⁴. Der Plan zeigt den langgezogenen, von zwei Straßenzügen eingeengten Platz, der von der Max-Joseph-Straße durchschnitten wird. Die beiden Platzhälften sind rechteckig, die Schmalseiten im Norden und Süden sind halbkreisförmig ausgebuchtet. Diese halbkreisförmigen Flächen umschließen im Norden ein Parterre und im Süden eine Terrasse; es sind die Standplätze der freistehenden Brunnen. Der Brunnen im Norden hat ein achteckiges Bassin und einen zentralen quadratischen Brunnenstock, der im Süden ist quadratisch mit vierpaßartig ausbuchtenden Seiten; der gleichfalls zentrale Aufbau hat einen runden Querschnitt. Die Brunnenterrasse im Süden ist seitlich mit Balustraden eingefast; eine kurze Freitreppe führt hinab zum heutigen Lenbachplatz.

Vom Brunnenparterre im Norden gelangt man über ein paar Stufen zum Pavillon hinauf, durch den man wie durch ein Tor die eigentliche Grünanlage betritt. Der Pavillon befindet sich also nicht, wie Effner vor dem Architekten- und Ingenieurverein ausgeführt hatte, nahe der Mitte der nördlichen Gartenhälfte. Er gleicht im Grundriß einem Rechteck mit abgerundeten Schmalseiten; es scheint sich wohl um einen Treillage-Pavillon zu handeln. Beiderseits der Max-Joseph-Straße ist ein kleines halbkreisförmiges Blumenparterre durch eine Exedra ausgegrenzt. Am Scheitelpunkt des Parterres führen einige Stufen hinauf zu einer kleinen Terrasse mit je einem der beiden Denkmäler. Von der Terrasse greifen oberhalb der Exedra zwei Wegarme vor zur Straße, zu der man auf Stufen hinabsteigt. Die beiden Längsseiten und das nördliche Ende des Maximiliansplatzes sind von einer Allee umsäumt; die Südseite mit der Brunnenterrasse ist offen zum Lenbachplatz.

In einigen der Begleitschreiben zu den verschickten Plänen erwähnt Zenetti, das für das Denkmal vorgesehene Terrain sei um etwa 1,50 m erhöht. Gegenüber werde möglicherweise ein Corneliusdenkmal aufgestellt. Den Hintergrund bildeten dichte Baumpflanzungen, und die den Platz umschlie-

1 StAM LA 169.

2 Effner nennt die Kosten für Schuttabfuhr, Erdebefuhr, Erdarbeit und Rasenlegen etc., Pflanzungen und Sandflächen.

3 StAM LA 169. Schon am 10. März 1878 hatte sich Effner beim Magistrat brieflich bedankt und sich bereit erklärt, "dem dringenden Verlangen nach einer provisorischen Abgrenzung der Anlagen an den beiden Endpunkten zu entsprechen in der zuversichtlichen Erwartung, daß das ganze Projekt noch zur Durchführung kommen und dadurch" seine "Ehre gerettet werde."

4 StAM BuR 520/1; 28,2 x 43,8 cm.

ßenden Gebäude seien einfache Wohngebäude von etwa 20 m Höhe¹.

Eine weitere Planskizze, die zehn Jahre später am 12. Mai 1887 anlässlich der Aufstellung von Ruhebänken gezeichnet wurde, gibt uns auch ein Bild der provisorisch fertiggestellten Parkanlage²: Die Parterres und Terrassen beiderseits der Max-Joseph-Straße sind nahezu unverändert, wenn auch, wie wir wissen, die Balustraden noch fehlen³. Das nördliche Brunnenparterre enthält statt des Brunnens ein achteckiges Beet, das wie ein Kuchen in Segmente unterteilt ist. Die Allee an der Nordseite fehlt. An Stelle des Pavillons gibt es eine kleine Terrasse. Die Brunnenterrasse im Süden ist ein leerer Platz, der vom Lenbachplatz durch einen schmalen, buschbestandenen Geländestreifen abgegrenzt ist; die Freitreppe fehlt also. Sieht man vom südlichen Abschluß ab, so hat der Platz nahezu sein heutiges Aussehen erhalten. Das achteckige Blumenbeet im Norden existiert noch heute. Auch der einstmals für den Pavillon vorgesehene Platz ist noch vorhanden; er wurde später als Standort für das Schillerdenkmal verwendet, das ursprünglich, am 9. Mai 1863⁴, etwas weiter nördlich errichtet worden war.

Mit dem Entschluß, die Gartenanlage nur provisorisch fertigzustellen, war Wagmüllers Brunnenprojekt ebenso gescheitert wie die von Pecht vorgeschlagene Errichtung des Wagmüllerschen Siegesdenkmals.

Auch ein drittes Projekt, an dem der Bildhauer beteiligt war, und das im Zusammenhang mit dem Maximiliansplatz stand, stieß auf Ablehnung. Ich habe schon erwähnt, daß Wagmüller 1877 in das Komitee zum Bau eines Künstlerhauses gewählt wurde⁵. Dieses Komitee sollte den Vorschlag Lenbachs konkretisieren, am nordöstlichen Ende des Maximiliansplatzes ein schon seit langem von der Münchener Künstlerschaft gewünschtes Haus zu errichten. Gabriel Seidl hatte unter Benutzung der von Neureuther gezeichneten Grundrisse eine Fotomontage erstellt, die den nordöstlichen Teil

1 StAM BuR 520/1: Brief an Salvatore Pisani, Mailand, vom 7.11.1877. Bei den an ausländische Künstler gerichteten Briefen weist Zenetti das Sekretariat an, in lateinischer Schrift zu schreiben.

2 StAM LA 169.

3 Die Balustraden entstanden erst nach Errichtung des Liebig-Denkmal: Am 18.6.1890 wird "für die zu den Terrassen am Maximiliansplatze gelieferten Hausteinarbeiten" eine Kautions gestellt, und am 9.12.1892 wird um Freigabe der "Kautions für Herstellung von 2 Balustraden am Maximiliansplatz" ersucht. Am 9.1.1891 bemängelten die Gemeindebevollmächtigten, die Balustrade an der Maximiliansanlage erscheine gegenüber dem Liebig-Denkmal zu mächtig. Es frage sich, "ob nicht das Liebig-Denkmal durch Höherstellung oder auf andere Weise wieder mehr zur Geltung gebracht werden könnte." "Über die Anregung wurde eine Reihe Verhandlungen geführt, und Gutachten von Sachverständigen erholt [Thiersch, Rümman], auf Grund deren der Magistrat unterm 20. Oktober d. J. beschloß, das Liebig-Denkmal gegen die Treppenanlage etwas vorzurücken und hinsichtlich des Sockels dadurch höher zu stellen, daß die übermäßig hohe Figurenplinthe etwas abgenommen würde. Das Kollegium der HH. Gemeindebevollmächtigten hat aber am 5. November 1891 unter Ablehnung dieses Beschlusses den Antrag gestellt, von einer Aenderung der Anlage Umgang zu nehmen. Diesem Antrag hat sich der Magistrat unterm 1. Dezember ds. Js. angeschlossen." (StAM LA 169: Zeitungsausschnitt). Der Briefverkehr zu diesem Projekt ist in StAM BuR 520/2, archiviert. Rümman schlug am 17.4.1891 vor, die "Balustrade entweder ganz zu entfernen oder doch wesentlich zu erniedrigen". Dann änderte er, wie Thiersch in einem Brief vom 13.10.1891 schreibt, in einem Gespräch mit ihm seine Meinung und sprach sich für das oben beschriebene Vorhaben aus. Im selben Brief erwähnt Thiersch, das Denkmal sei bei den Steinmetzarbeiten versetzt worden. Dazu konnte ich keine weiteren Belege finden. Die Balustrade wurde jedenfalls in der zweiten Jahreshälfte 1890 erbaut.

4 MNN, 2.5.1863, S. 1805.

5 Kchr 12 (1877), Sp. 534.

des Platzes mit dem Haus zeigt¹. Ein Sechstel des Maximiliansplatzes sollte überbaut werden. Das Komitee, das unter dem Vorsitz des Bürgermeisters Widenmayer tagte, wandte sich nach zahlreichen Sitzungen mit der Bitte um unentgeltliche Überlassung jenes Bauplatzes an den Magistrat der Stadt. Am 28. Februar 1879 schlug der Magistrat den Gemeindebevollmächtigten vor, einen gemeinsamen Ausschuß zu bilden, der diese Bitte prüfen sollte. Schon kurz darauf, im März 1879, wurde das Komitee in der Kunstchronik heftig kritisiert. Es werden zwar weder das Komitee noch Namen erwähnt, statt dessen wird nur abfällig von "Herren, die das Projekt ausgedacht haben" gesprochen oder von "Unternehmern", doch kann es sich dabei nur um die Mitglieder des Komitees handeln. Der Verfasser des Artikels protestiert u.a. "im Namen der Aesthetik" dagegen, "daß die Unternehmer den Norden und Nordosten des jetzt mit Gartenanlagen geschmückten Maximiliansplatzes für den Bau in Anspruch" genommen hätten. Effner, der angeblich damit einverstanden gewesen sei, habe mit aller Entschiedenheit widersprochen. "Abgesehen von einem engen Kreis, in welchem die Projektirenden das große Wort" führten, fände "der Gedanke bei den Künstlern wenig oder gar keinen Anklang"². Die Vorwürfe gegen das Komitee veranlaßten die Gemeindebevollmächtigten, den Vorschlag des Magistrats zur Bildung des Ausschusses abzulehnen; damit war auch dieses Projekt gescheitert³.

7.2 Entstehungsgeschichte des Liebig-Denkmal

Wenden wir uns nun wieder dem Generalkomitee für das Liebig-Denkmal zu: Am 28. Mai 1877 wurde aus ihrem Mitgliederkreis eine siebenköpfige "Executiv-Commission" gewählt und eine "Instruction für die Geschäftsführung der Executiv-Commission" beschlossen⁴. Darin werden Geschäfts-Regeln für die Kommission aufgestellt, und diese wird verpflichtet, "die Denkmalangelegenheit vollkommen durchzuführen" und zwar im Sinne der mit München erzielten Einigung. Durch die Kommission sei eine Konkurrenz zu eröffnen und eine aus elf Mitgliedern bestehende Jury zu berufen. Die eingesandten Entwürfe seien sowohl in Berlin als auch in München auszustellen. Zu Kommissions-Mitgliedern wurden gewählt:

Dr. A. Erhardt (München), Dr. H. v. Fehling (Stuttgart),
 Professor Dr. A. Kekulé (Bonn), Dr. H. Will (Giessen),
 Prof. Dr. A. W. Hofmann (Berlin, Vorsitzender),
 Dr. C. Scheibler (Berlin, Schatzmeister),
 Dr. J. Volhard (München, Schriftführer)⁵.

¹ Striedinger 1900, S. 7 ff. mit einem Abbild der Fotomontage.

² Kchr XIV (1879), Sp. 356. Der Artikel ist mit C. A. R. unterschrieben (Karl Albert Regnet?).

³ Schon 1883 gelangte die Künstlergenossenschaft in den Besitz des Geländes südlich des Maximiliansplatzes, das 1885 noch arrondiert werden konnte, und auf dem 1893 der Grundstein für das Künstlerhaus gelegt wurde (Striedinger 1900, S. 9 ff.).

⁴ Kurz vorher, am 12.5.77, war in Darmstadt ein von Bersch geschaffenes Liebig-Denkmal, in Form einer auf einem Sockel ruhenden Bronzestatue, enthüllt worden (AZ, 14.5.1877, S. 2052).

⁵ BeExCo-1 1883, S. 24 ff.

Damit saßen gemäß der "Instruction" je zwei Mitglieder der Münchener Lokal-Kommission und der DChG, sowie ein Gießener Vertreter in der Kommission¹.

Anfang August 1877 erließ die Executiv-Kommission die "Aufforderung zur Einsendung von Modellen zu dem in München zu errichtenden Denkmale für Justus von Liebig"², aus dem ich im folgenden zitiere:

"Die Früchte von Liebig's neugestaltender Lebensarbeit gehören der ganzen Menschheit an, und alle gebildeten Völker haben als Zoll ihrer dankbaren Anerkennung reiche Gaben für die Ausführung des seinem Andenken gewidmeten Denkmals dargebracht. Aus diesem Grunde wenden wir uns an die erfinderische Kraft der Künstler aller Nationen mit der Aufforderung, uns durch ihre Schöpfungen in den Stand zu setzen, die Aufgabe der Würde des Mannes entsprechend zu lösen.

Demgemäß laden wir hiermit alle Bildhauer ein, sich durch Einsendung von Modellen an einer allgemeinen Preisbewerbung zu betheiligen, welche wir unter den am Schlusse dieser Aufforderung näher angegebenen Bedingungen eröffnen.

Um indessen den Erfolg dieser Bewerbung sicherzustellen, haben wir es für unsere Pflicht erachtet, sogleich mit einigen hervorragenden Künstlern in Beziehung zu treten, um sie durch besonderen Auftrag für die Theilnahme an der allgemeinen Concurrenz zu gewinnen, und zwar sind wir so glücklich gewesen, von den HH. Reinhold Begas, Berlin, L. Gedon, München, Ernst Julius Hähnel, Dresden, Johannes Pfuhl, Berlin, L. Sussmann-Hellborn, Berlin und M. Wagnmüller, München, die Zusage ihrer Betheiligung zu erhalten.

Für die Ausführung steht die Summe von 120000 Rmk. zur Verfügung. Diese Summe dürfte vollkommen genügen, um das eiserne Standbild auf reichgegliedertem Piedestal zu schaffen, für dessen künstlerischen Schmuck die vielumfassende Thätigkeit Liebig's den geeigneten Vorwurf bietet."

Für das beste Modell sei ein Preis von 2.000 Mark ausgesetzt und für das zweitbeste 1.500 Mark.

Die Kunstchronik, die zwei Jahre zuvor noch kritisiert hatte, daß der Entwurf des Brunnens für das Südennde des Maximiliansplatzes von Wagnmüller geschaffen wurde, ohne daß andere Künstler betheiligt worden waren³, warf später der Kommission eben dies vor. München besäße in Wagnmüller "einen vortrefflichen Bildhauer" und in Gedon einen "ausgezeichneten Architekten", "beide hätten im Voraus das Zeichen eines Vertrauens verdient, das ihnen nun erst eine Konkurrenz untereinander und mit einem dritten einbringen soll". Zusätzlich habe man auch noch eine freie Konkurrenz ausgeschrieben, an der sich tatsächlich auch noch zahlreiche Künstler ohne Aussicht auf Erfolg betheiligt hätten, die in der "Noth der Gegenwart" nach jeder Konkurrenz griffen wie Ertrinkende nach dem Strohalm⁴.

Wegen der vorab einzuladenden Bildhauer gab es offensichtlich zwischen Berlin und München kleine Meinungsverschiedenheiten: Am 10. Juli 1877 schrieb Volhard an Erhardt, in Berlin sei man damit

1 Ill. Ztg., 2.7.1877, S. 455.

2 BeExCo-1 1883, S. 28 ff. Dort ist der Aufruf allerdings nicht vollständig. Die gedruckten Aufrufe in den Sprachen Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch sind unter dem Titel "Liebig-Denkmal" zusammengefaßt (Liebig-Denkmal 1877; MON 7541).

3 Kchr XII (28. Jan. 1876), Sp. 262 ff.

4 Kchr XIII (25. Juli 1878), Sp. 649; der Autor ist A.R. (wahrscheinlich Adolf Rosenberg). Unter dem dritten ist Begas gemeint. Die anderen drei Bildhauer, die neben den drei erwähnten aufgefördert worden waren, Entwürfe beizusteuern waren dem Autor nicht bekannt.

einverstanden, daß auch von Gedon ein Entwurf bestellt werde, vorausgesetzt, man gebe den Widerspruch gegen "Hänel" auf. Er selbst habe Einwände gegen diesen erhoben, und er selbst habe auch Gedon ins Gespräch gebracht. Selbstverständlich werde er seinen Einspruch zurücknehmen, wenn es ihm dadurch gelinge, seinem Freund Gedon einen Auftrag zu verschaffen. Außerdem sei er, Volhard, von Hofmann ersucht worden, sich mit dem "Bildhauer Hildebrandt [sic] in Florenz" ins Benehmen zu setzen¹. Begas verlange für seine Modellskizze 1.500 Mark, Wagnmüller dagegen nur 1.000 Mark; es sei eine prinzipielle Frage, ob unterschiedliche Honorare zu bewilligen seien².

Hänel entschuldigte sich später, er sei wegen Arbeitsüberlastung verhindert gewesen, seine "Skizze" für das Liebig-Denkmal abzugeben. Möglicherweise war er verärgert; seine postume gehässige Bemerkung zu Wagnmüller fände damit eine Erklärung. Die anderen fünf Bildhauer reichten dagegen ihre Entwürfe ein. Außerdem beteiligten sich noch sechzehn weitere Künstler an der Konkurrenz, deren Namen, bis auf einen, bekannt sind. Folgende Künstler werden von der Executiv-Kommission genannt³:

Reinhold Begas (Berlin),	Eberlein (Berlin),
L. Gedon (München),	A. Gilli (Berlin),
Paul Heissler (Berlin),	Hundrieser (Berlin, zwei Entwürfe),
Lock (Berlin),	M. P. Otto (Berlin, "z. Z. in Rom"),
Pilz (Wien),	Johannes Pfuhl (Berlin)
L. Rau (Berlin),	Salvatore (Mailand),
M. Schulz (Berlin),	L. Sussmann-Hellborn (Berlin),
Tondeur (Berlin),	H. Volz (Karlsruhe, "z. Z. in Rom"),
M. Wagnmüller (München),	M. Wiese (Berlin),

sowie zwei ungenannte Bildhauer aus Dresden und Genua.

Die meisten dieser Künstler stammten also aus Berlin. Gilli und Lock zogen nach der Ausstellung in Berlin ihre Entwürfe zurück.

Die Modelle, die so groß sein sollten, daß die "stehende Figur" 50 cm hoch war, mußten zwischen dem 1. und 15. Juni 1878 nach Berlin gesendet werden; die Transport-Kosten bezahlte die Kommission⁴.

In der "Aufforderung zur Einsendung ..." war der "gartenartig" angelegte Maximiliansplatz als

¹ StAM BuR 520/1. Mir ist unbekannt, ob mit Hildebrandt, dessen Namen hier zum erstenmal in Zusammenhang mit dem Maximiliansplatz auftaucht, Kontakt aufgenommen wurde.

² Aus dem "Rechenschaftsbericht der Executivcommission an das Generalcomité" (BeExCo-3 1891) geht hervor, daß Begas, im Gegensatz zu den anderen geladenen Künstlern tatsächlich 1.500 Mark erhielt.

³ BeExCo-1 1883, S. 31. Auf S. 30 ist die Rede von 21 Künstlern; ebenso in der Kchr XIII (1878), Sp. 650. Dort werden auch Schilling und Donndorf genannt. Möglicherweise ist Schilling, wie Pecht vermutet (s.u.), der Ungenannte aus Dresden. Donndorf wäre dann der im BeExCo-1 1883, S. 30, nicht erwähnte Künstler. In der Kchr wird die Organisation der Ausstellung getadelt: "Bei einigen Entwürfen war der Name der Künstler mit Bleistift vermerkt, bei andern nicht - es war die Sache eines jeden Interessenten, sich auf eigene Hand zurecht zu finden".

⁴ BeExCo-1 1883, S. 29.

geplanter Standort des Denkmals erwähnt; nähere Auskunft könne man vom Stadtmagistrat erhalten. Es verwundert nicht, daß dieser daraufhin mit entsprechenden Anfragen bestürmt wurde, die alle an Zenetti weitergereicht wurden. Dieser ließ den schon erwähnten kleinen Plan des Maximiliansplatzes zeichnen, der dem Gesamtplan Effners entsprach¹. Kopien dieses Plans, in dem der Standplatz des Liebig-Denkmal, mit χ gekennzeichnet ist, wurden an die Fragesteller gesandt. Dem Bildhauer P. Otto, Berlin, der sich, wie viele andere auch, nach einem Bildnis Liebigs erkundigte, ließ Zenetti mitteilen, Photographien Liebigs erhalte man in jeder "guten Haupthandlung"; es gebe auch zwei Büsten, eine, die bessere, von Wagnmüller und eine andere von Fl. Ney². Es ist erstaunlich, daß Otto, der wissen mußte, daß Wagnmüller eigens von der Kommission aufgefordert worden war, sich an der Konkurrenz zu beteiligen, dennoch seinen eigenen Entwurf abgab.

Vom 22. Juni bis zum 7. Juli 1878 wurden die Entwürfe im Akademiegebäude in Berlin ausgestellt. Anschließend wurden sie nach München versandt, wo sie bis zum 10. August im Glaspalast zu besichtigen waren³.

Die Ausstellung wurde vor allem in der Kunstchronik, aber auch in der Beilage zur AZ, recht ausführlich besprochen, wenn auch nicht alle Modelle einer Kritik unterzogen wurden⁴. In der Kunstchronik wird kritisiert, daß die Künstler am Postament die Verdienste Liebigs darzustellen hatten. Liebigs Fleischextrakt und seine kondensierte Milch plastisch darzustellen, sei aber ein Ding der Unmöglichkeit und führe zur Karikatur. Zudem wird das "Konkurrenzunwesen" geißelt, das die Künstler dazu treibe, "die kunstwidrigsten Ungeheuerlichkeiten" zu begehen. Abgesehen vom Entwurf Wagnmüllers und einiger schöner Details am Entwurf von Begas, sei das Ergebnis trostloser ausgefallen als bei allen Konkurrenzen zuvor. Pecht stellt in der AZ das allegorische Beiwerk zwar nicht in Frage, doch in einem späteren Beitrag schreibt er, wie schwierig es sei, "die Bodenernährungstheorie oder gar die Erfindung des Fleischextracts der gaffenden Menschheit in plastisch wohlthuenden Formen verständlich" zu machen⁵. In seinem Artikel zur Konkurrenz meint er, es sei keinem Künstler gelungen, beide Teile des Denkmals, nämlich die eigentliche Figur und das Postament, zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen⁶. Während sich beide Rezensenten darin einig sind, daß Wagnmüllers Sitzfigur des Gelehrten die mit Abstand beste Figur sei, gehen ihre Meinungen hinsichtlich der Postamententwürfe weit auseinander. Die Kunstchronik lobt zwar, Wagnmüller habe den

1 StAM BuR 520/1.

2 StAM BuR 520/1: Brief vom 28.11.1878.

3 BeExCo-1 1883, S. 30 f. Der dort genannte Ausstellungsbeginn am 21. Juni dürfte aber falsch sein, da sowohl in der Presse als auch in einem Brief Hofmanns und Scheiblers vom 22.6.1878 eben dieser Tag als Beginn genannt wird. In München gestaltete sich die Suche nach einem geeigneten Ausstellungsort recht schwierig: Zuerst dachte man an die Aula der Universität. Da diese durch Prüfungen belegt war, wurde dann der große Rathaussaal in Erwägung gezogen, aber wegen der Lichtverhältnisse wieder verworfen. Schließlich einigte man sich auf den Glaspalast (StAM BuR 520/1).

4 Kchr XIII (1878), Sp. 649 ff. (Autor: A.R.: Adolf Rosenberg?); AZ-B, 10.8.1878, S. 3274 (Fr. P.: Friedrich Pecht).

5 AZ-B, 13.4.1881, S. 1514.

6 AZ-B, 10.8.1878, S. 3274.

Sockel ganz einfach gehalten und "auf den Ballast allegorischer Figuren verzichtet", widerspricht sich aber dann sogleich und schreibt, an der linken Seite des Sockels sähe man "zwei Kinder, von denen eines das andere trinkt" und "an der rechten zwei Genien, welche die Chemie und die Naturwissenschaft repräsentieren sollen". Gedon, dessen Liebigfigur "nichts Außergewöhnliches" biete, habe dagegen "jedes allegorische und symbolische Beiwerk bei Seite gelassen"; sein Sockel sei "streng architektonisch durchgebildet". "Eine Vereinigung beider Entwürfe" sei "die denkbar beste Lösung"¹. Pecht gefällt dagegen das Postament des Ungenannten aus Dresden am besten. An Wagnmüllers Postament-Entwurf lobt er zwar "die energische Profilierung", doch "die je zwei vorn und hinten angebrachten Putten im Styl des Boucher oder Watteau" stünden "mit dem Ernst und der Kraft des Uebrigen in unlösbarem Widerspruch". Ob die beiden Gruppen vorne und hinten oder aber seitlich angebracht waren, werden wir wohl nicht mehr erfahren, doch hinsichtlich der Widersprüchlichkeit hat Pecht sicher Recht. Es scheint mir, als habe Wagnmüller in einer gewissen Hilflosigkeit vor der schwierigen Aufgabe oder auch aus Gleichgültigkeit, kurz vor dem Abgabetermin auf seine Erfahrungen im Dienste Ludwigs II. zurückgegriffen: Im Attikageschoß der Hauptfassade von Schloß Linderhof repräsentieren Putten die Künste und darüber stehen beiderseits des Giebels u.a. die weiblichen Personifikationen des Ackerbaus und der Wissenschaft. Diese Fassadenfiguren sind zwar das Werk anderer Künstler, doch Wagnmüller arbeitete selbst etwa zur gleichen Zeit als der Wettbewerb zum Liebig-Denkmal stattfand, an seinen für den Neptunbrunnen vorgesehenen Kindergruppen (Taf. 33)². Deshalb nehme ich an, daß man sich die Puttenpaare am Postament des Denkmals etwa wie jene beiden Gruppen vorstellen muß, ergänzt um einige Attribute.

Wenden wir uns nun kurz noch den anderen Modellen zu: Den Entwurf des Ungenannten aus Dresden erwähnt nur Pecht. Er meint, beim Künstler müsse es sich um Hähnel, Schilling oder einem derer talentvollsten Schüler handeln. Die allegorischen Figuren seien im Renaissancestil gehalten. Vor dem Sockel sitzt die "nachdenklich sinnende Figur der Wissenschaft", dahinter die der Natur, "welche vor dem Blick des Forschers den Schleier zurückschlägt"; flankiert wird das Postament von zwei Gruppen aus je einer stehenden Frauenfigur und zwei mit Attributen versehenen Knaben. Die linke Gruppe stellt die Landwirtschaft dar und die rechte die Chemie. Pecht gefällt neben den "fein charakterisierten" Frauengestalten besonders "der strengste Wechsel" "zwischen stehenden und sitzenden Figuren" und die "große Mannigfaltigkeit der Silhouetten". Weniger gut gefällt ihm die Figur Liebig's, die viel zu groß sei.

Reinhold Begas war einer der bekanntesten Berliner Bildhauer der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sein Stil, ein recht barock anmutender Naturalismus, wird von vielen Autoren mit dem Wagnmüllers verglichen³. Seine Beteiligung war für die Konkurrenz ein Gewinn. Begas hatte das Denk-

1 Kchr XIII, Sp. 651.

2 Erste Ratenzahlung für beide Gruppen am 26. Juli 1878.

3 Daun 1909, S. 685, schreibt, Wagnmüllers "Streben" decke sich "im großen und ganzen mit Begas' Ziel". -> S.168

mal, wie anscheinend auch andere Künstler, als Brunnen gestaltet¹: An der Vorderseite des viereckigen Postaments befanden sich ein wasserspeiender Löwe und eine Muschelschale. Mit seinen allegorischen Figuren verfolgte er dieselben Ideen wie der Ungenannte aus Dresden und im Prinzip auch Wagnmüller: Beiderseits des Postaments ist je eine Gruppe aus einer Hauptfigur und zwei Putten mit Attributen angebracht; sie verkörpern die Chemie und die Landwirtschaft. Jene ist "ein herrlich schönes, auf den Stufen hingelagertes Weib von michelangeleskem Charakter"²; die ihr zugeordneten Putten hantieren mit "Mörser und Destillirkolben". Die Landwirtschaft wird durch einen jungen unbekleideten Mann an einem Pflug personifiziert³; die Putten sind mit "Attributen der Fruchtbarkeit", also mit Früchten ausgestattet⁴. Pecht meint, beide Gruppen seien für sich genommen zwar sehr schön, doch paßten sie nicht zusammen, und ihre "unsymmetrische Silhouette" sei einem Denkmal nicht angemessen. Liebig ist als stehende Figur dargestellt mit aufwärts gerichtetem Kopf, so "als durchzuckte ihn eben ein lichtvoller Gedanke". "Mit der linken Hand stützt er sich auf die Herme einer ephesischen Diana, während sich die rechte in die Falten des Mantels verliert, der von den Schultern herabgeglitten ist"⁵.

Von Hundrieser wissen wir nur, daß er bei seinem Entwurf neben die Figur Liebigs Retorten direkt auf den Sockel gestellt hatte.

Die anderen Entwürfe sind zum Teil recht kurios. Die Kunstchronik beschreibt sie mit Sarkasmus: Pfuhl habe wenigstens Einsicht in die Notwendigkeit gehabt, Erläuterungen zu den allegorischen Gruppen zu geben, "welche die Seiten seines Postaments umlagern". Auf einer textreichen Tafel könne man u.a. lesen, "daß die eine aus sieben Personen bestehende Gruppe zur 'Versinnbildlichung der Ernährung des Kindes und Stärkung des Greises durch die Chemie' dienen soll".

"Am drastischsten" habe Eberlein die Verdienste Liebigs auf dem Gebiete der Ernährung dargestellt:

"An der einen Seite des Sockels sieht man eine Frau, die von einem Laibe Brot Stullen abschneidet, auf der andern gießt ein Mann Milch in eine Schaale."

"Kann man sich dann noch wundern, wenn Otto, ein Schüler von R. Begas, kein anderes Mittel gewußt hat, um die Verdienste Liebig's um die Landwirthschaft handgreiflich zu machen, als zwei mächtige Ochsen, die zu beiden Seiten des Eingangs zu einer weiten Hofanlage ruhen, in deren Mitte sich die Statue des Gefeierten auf einem Postamente erhebt. Man glaubt, in einen Viehhof zu treten, aber nicht in einen Bezirk, in welchem einem Ritter vom Geiste gehuldigt werden soll. Derselbe Otto hat einen förmlichen Auflauf um das Denkmal arrangirt. Frauen und Kinder treiben da ihr Wesen, eine der ersten steht sogar an der linken Seite des Sockels und befestigt an demselben eine Guirlande! Ein anderer Künstler hat an die Stufen seines Postaments eine hagere Frauen-

Begas hatte schon im Jahre 1861 die Konkurrenz um das Berliner Schillerdenkmal für sich entschieden.

1 Pecht kritisiert, eine nicht geringe Zahl [der Künstler] habe Liebig "als eine Art Brunnengott" aufgefaßt.

2 Kchr XIII, Sp. 651. In der Beurteilung sind sich hier beide Rezensenten einig; auch Pecht bezeichnet das Weib als herrlich erfunden. Er spricht in Hinblick auf das Erscheinungsbild des Denkmals vom "willkürlichen Wesen des Zopfstils", also des Barock, und wenig später meint er, die allegorischen Figuren des Begas erinnerten an die Zeiten des "michelangelesken Barockstils". Beide Kritiker vergleichen die hingelagerte Frauengestalt wohl mit denen der Medicigräber.

3 Laut Pecht ruht der Mann auf dem Pflug. Die Kchr schreibt dagegen, der Mann lenke eine "Pflugschaar".

4 Pecht, in AZ-B.

5 Kchr XIII, Sp. 651.

gestalt postirt, die mit dem Zeigefinger auf den Gelehrten weist."

Die Jury, die am 12. August 1878 im Glaspalast zu einer zweitägigen Sitzung zusammentrat, um die beiden besten Entwürfe mit Preisen von 2.000 und 1.500 Mark zu prämiieren, bestand aus folgenden Mitgliedern:

Ernst Curtius (Berlin)	Moritz Carriere (München)
Carl v. Effner (München)	Ferdinand Gnauth (Nürnberg)
Franz Lenbach (München)	Friedrich Müller (Darmstadt)
Gottfr. v. Neureuther (München)	Ludwig Passini (Wien)
Carl v. Piloty (München)	Rudolph Seitz (München)
Quintino Sella (Rom)	Albert Wolff (Berlin) ¹

Die Juroren, die Piloty zu ihrem Vorsitzenden und Carriere zum Schriftführer bestimmt hatten, entschieden sich für ein Ausscheidungsverfahren, das über drei Runden gehen sollte.

Nach der ersten Runde blieben sechs Künstler im Rennen um die Preise: Begas, Gedon, Hundrieser, Wagnmüller, der Ungenannte aus Dresden und Rau. Die beiden letztgenannten schieden in der nächsten Abstimmungsrunde aus. Schließlich erhielt Wagnmüller elf Stimmen für den 1. Preis und Begas nur eine. Letzterer siegte in der Entscheidung um den 2. Preis mit acht Stimmen gegen Hundrieser mit drei und Gedon mit nur einer Stimme.

Bei der Abstimmung äußerten Curtius, Sella und Carriere die grundsätzliche Meinung, bei Denkmälern solle die Porträtstatue dominieren und der Sockel "mit sinnvollen Reliefs vom Leben und Wirken" des Porträtierten geschmückt sein. Sie sprachen sich somit dafür aus, dem "allegorischen Beiwerk" weniger Gewicht zu geben. Wagnmüllers Entwurf mit den beiden Puttengruppen kam dieser Ansicht entgegen; gleichzeitig wurden damit die Weichen für das endgültige Aussehen des Denkmallunterbaus gelegt. Als Werkstoff empfahl die Jury, auf Anregung Bassins, Tiroler Marmor.

Die fünfköpfige Kommission, - Scheibler und Will waren verhindert -, die am 14. August 1878 zusammentrat, schloß sich der Empfehlung der Jury hinsichtlich der zu vergebenden Preise an und beschloß, Wagnmüller den Auftrag zum Denkmal zu erteilen. Hundrieser wurde für eines seiner Sockelmodelle ebenfalls eine Prämie von 1.000 Mark zuerkannt; es war die für Hähnel's Entwurf vorgesehene Geldsumme.

Wegen der Werkstoff-Frage und der Vertragsbedingungen begab sich die Kommission am gleichen Tag noch in Wagnmüllers Atelier. Wagnmüller sprach sich wie die Jury für Marmor aus, allerdings carrarischem "2. Sorte", der den Witterungseinflüssen am besten gewachsen sei. Marmor hebe sich im Gegensatz zu Bronze, vorteilhaft vom grünen Hintergrund ab. Für den Sockel empfehle er

¹ BeExCo-1 1883, S. 29 und 31. Effner und Passini wurden nachträglich während der Ausstellung in München von der Executiv-Kommission ernannt. Zum "Maler Passini" sind weder Vorname noch Wohnort angegeben (Ergänzung nach Thieme-Becker 1907). In der Jury saßen damit zur Hälfte Münchener. Dies war ein nicht zu unterschätzender Vorteil für Wagnmüller, den er allerdings, wie wir gesehen haben, nicht nötig hatte. Alle folgenden Informationen stammen wieder, wenn nicht anders vermerkt, aus BeExCo-1 1883, S. 33 ff.

"gleichfalls Marmor, farbig dunkel, wenn die Figur von carrarischem Marmor, hell, wenn sie von Bronze werde, die Ornamente des Sockels, Reliefs oder Figuren, seien von Bronze anzufertigen, sowohl des Farbcontrastes als der Sicherheit gegen mechanische Beschädigung wegen."

Am nächsten Tag, dem 15. August, legte Wagnmüller der Kommission einen aus nur vier Posten bestehenden Kostenvoranschlag vor, der als "zu allgemein" befunden wurde:

Technische Herstellung der Figur und	
der Sockelornamente	32.000 Rmk.
Sockel	27.000 "
Unterbau	8.000 "
Künstlerische Leitung	<u>40.000 "</u>
	107.000 Rmk.

Deshalb beschloß die Kommission, den Vertragsabschluß zu vertagen, bis Wagnmüller einen detaillierteren Voranschlag vorlegen könne und sich über die Korrekturen an seinem Modell im klaren sei; wahrscheinlich hatte man ihm nahegelegt, den Sockel mit Reliefs zu schmücken. Hinsichtlich des Werkstoffes für das Münchener Denkmal schloß sich die Kommission mit drei gegen zwei Stimmen dem Vorschlag der Jury und Wagnmüllers an, Marmor zu verwenden; die Gießener Version wollte man dagegen aus Bronze fertigen. Als Standplatz für das Denkmal wünschte man sich den nördlichen der beiden, beiderseits der Max-Joseph-Straße gelegenen Plätze.

Wagnmüller konnte das veränderte Denkmal-Modell im Jahre 1878 der Kommission nicht mehr präsentieren. Im Jahr darauf war er mit zwei Projekten vollauf beschäftigt, nämlich mit der Organisation der internationale Münchener Kunstausstellung und der Modellierung der Fassadenfiguren von Schloß Herrenchiemsee¹. Gegen Ende des Jahres unterzeichnete er dann auch noch den Vertrag zur Herstellung des Ingolstädter Brunnens². So kam es erst im Mai 1880 zu einem Vertragsabschluß mit der Liebig-Kommission. Wagnmüller hatte sich entschieden, den Sockel mit Reliefs zu schmücken. Bozzetti dieser Reliefs, die ihm wie Pecht schreibt, "Qual" und "Kopfzerbrechen" bereiteten³, waren zwar noch nicht vorhanden, doch konnte er einige Zeichnungen des Postaments vorlegen, mit denen sich die Kommission schließlich, "nach längeren schriftlichen Verhandlungen", ebenso wie mit dem nicht viel detaillierteren neuen Kostenvoranschlag zufrieden gab. Dieser enthielt nun statt der vier Positionen deren acht; vor allem aber wies er einen erheblich niedrigeren Endbetrag aus:

Fundament	3.000 Rmk.
Piedestal von Granit	12.000 "
Marmor für die Figur	10.000 "

¹ Die Ausstellung dauerte vom 19.7.1879 bis zum 20.10.1879; die Vorbereitungs-Arbeiten begannen sicher schon Ende 1878. Der Vertrag zur Herstellung der Fassadenfiguren wurde am 5.2.1879 unterschrieben; am 20.2.1880 wurde die letzte Rate für die Figuren bezahlt.

² Vertragsunterzeichnung am 24.8.1879.

³ AZ-B, 13.4.81, S. 1514. Bericht von einem Werkstattbesuch bei Wagnmüller.

Ausführung der Figur	16.000 "
Marmor für die Reliefs	3.000 "
Ausführung der Reliefs	4.000 "
Schrift, Kränze und Guirlanden von Bronze	3.000 "
Künstlerische Thätigkeit	<u>40.000 "</u>
	91.000 Rmk.

Allein der Posten für die "Künstlerische Thätigkeit" war gegenüber dem ersten flüchtigen Ansatz unverändert geblieben. Er setzte sich, wie man annehmen kann, aus Entwurf und Herstellung der Modelle zusammen sowie nicht zuletzt aus dem erheblichen Gewinn des Bildhauers.

Der Kostenvoranschlag wurde in den Vertrag übernommen, der am 9. Mai 1880 von den sieben Mitgliedern der Kommission und Wagnmüller unterzeichnet wurde. Die einzelnen Beträge sollten als Richtgrößen verstanden werden, der Endbetrag von 91.000 Mark wurde hingegen festgeschrieben. Als spätester Fertigstellungs-Termin war der 1. Juli 1885 vereinbart. Der Vertrag enthält folgende

"Bestimmungen, die Ausführung des Denkmals betreffend:

- a) Die Statue wird nach dem bereits von der Jury genehmigten Modelle in der Grösse ausgeführt, dass die Figur stehend gedacht 10 Fuss (bayrisch) Höhe erhalten würde. Als Material ist die dauerhafteste Sorte carrarischen oder Laaser Marmors bestimmt. Die Entscheidung, welche Marmorart in Anwendung kommen soll, ist der freien Vereinbarung zwischen Herrn Wagnmüller und der Executiv-Commission vorbehalten.
- b) Das Piedestal wird, was den architektonischen Theil anlangt, genau nach dem zweiten Entwurfe, von welchem sich Zeichnungen in den Händen der Commission befinden, und nach den in diesen Zeichnungen gegebenen Maassen ausgeführt. Als Material kommt für den Sockel grauer Granit, für den Mittelbau und das Deckgesimse schwarz und weiss gefleckter Granit, für Inschrift, für die sie umrahmenden Kränze sowie für den auf dem Sockel liegenden Widmungskranz vergoldete Bronze in Anwendung. Die beiden Seiten des Piedestals sollen mit Reliefs geschmückt werden, von denen das eine Liebig's Wirksamkeit als Lehrer, das andere seine Thätigkeit als Reformator des Ackerbaues illustriren soll.

Die Skizzen zu diesen Reliefs sollen einer aus den Münchener Mitgliedern der Jury bestehenden Prüfungs-Commission unterbreitet und nach ihrer Genehmigung in Marmor ausgeführt werden.

- c) Der Executiv-Commission bleibt das Recht gewahrt, die Modelle der Statue, des Sockels, der Reliefs sowie der übrigen Ornamente für die Aufstellung eines Denkmals in Giessen zu verwerten. Herr Wagnmüller verpflichtet sich zu dem Ende, der Executiv-Commission die für die Herstellung der nöthigen Gussformen erforderlichen Modelle zur Verfügung zu stellen¹."

Man hatte sich also geeinigt, den Sockel aus Granit herzustellen und die Reliefs, entgegen der ursprünglichen, wohlbegründeten Empfehlung des Bildhauers, aus Marmor. Der graue Granit des Sockels steht in einem angenehmen Kontrast zur Figur, und allein schon dieser Werkstoff ist ein Zeichen für den unvergänglichen Ruhm des Geehrten. Gleichfalls dunkle erzene Reliefs wären für den dunklen Sockel unpassend gewesen, und so entschied sich Wagnmüller jene aus hellem Marmor zu machen. Diese Werkstoffe versprachen zusammen mit dem grünen Hintergrund und den für eine

¹ BeExCo-1 1883, S. 36 ff.

spätere Ausführung geplanten hellen Terrassen-Balustraden eine gelungene farbliche Komposition. Etwas aufdringlich empfindet man heute dagegen die beiden vergoldeten Früchte-Girlanden, die am Gesims aufgehängt sind und sich im Bogen quer über Vorder- und Rückseite des Piedestals spannen, und nahezu überflüssig erscheint mir der relativ kleine ebenfalls goldene Kranz, der verloren vorne rechts auf der Basis des Piedestals liegt. Die Inschriften an Vorder- und Rückseite des Sockels wurden nicht aus vergoldeten bronzenen Buchstaben angefertigt; sie sind in den Granit geschlagen und vergoldet; auf bronzene Rahmen für die Inschriften verzichtete man.

Ich konnte kein eindeutiges Dokument finden, aus dem hervorgeht, welche Marmorsorte für die Figur und die Reliefs gewählt wurde. Ich nehme allerdings an, daß Wagnmüller den von ihm empfohlenen carrarischen Marmor nahm¹. Hinsichtlich der Sitzfigur Liebigs wurden keine Änderungswünsche vorgebracht.

Der Punkt c) des Vertrags sollte sich, wie wir später sehen werden, erübrigen.

Am Ende des Vertrags stehen Zahlungsbedingungen, die noch einigen Ärger bereiten sollten:

"Die Zahlungen werden Seitens der Executiv-Commission halbjährlich geleistet, und zwar in Beträgen, deren Höhe in jedem Falle von dem Herrn Oberbürgermeister Dr. v. Erhardt in München nach Einsichtnahme von dem Stande der Arbeiten festgesetzt wird. Die erste Zahlung kann am 1. Juli 1880 stattfinden." ...

Das weitere Geschehen bis zum Tode Wagnmüllers soll nun an Hand des Briefwechsels zwischen Erhardt und Wagnmüller in München und Hofmann in Berlin verfolgt werden.

Am 13. Dezember 1881 schrieb Erhardt an Hofmann:

"Wagnmüller modelirt die Figur nicht zu ebener Erde, sondern auf einem Postamente von der Höhe des künftigen Sockels; es läßt sich daher schon jetzt die Wirkung bemessen, welche die Figur in der richtigen Höhe üben wird, und diese Wirkung ist eine glückliche. Das Modell zum Sockel, aus Holz in natürlicher Größe ausgeführt, ist ebenfalls vollendet.

Sobald die Figur in Gyps abgegossen sein wird, soll sie auf diesem hölzernen Postamente in Wagnmüller's Garten aufgestellt werden, damit die Wirkung im Ganzen auch in der freien Natur geprüft werde.

Etwa nöthig werdende Abänderungen der Architektur des Sockels werden sich hiernach am besten beurtheilen lassen.

Der Marmorblock ist gewonnen, seine Ablieferung wird in Bälde erhofft.

Meine Überzeugung ist, daß das Werk vor der vertragsmässigen Frist vollendet werden wird"².

Am 3. Januar 1881 schrieb Wagnmüller an Erhardt, er übersende ihm "den Vertrag sowie den Aufgabeschein des Marmorblockes, der in zwei bis drei Tagen hier sein" werde. Außerdem ersuche er um sofortige Zahlung von 10.000 Mark. Weitere 20.000 Mark seien "nach Vollendung des Gipses der

1 In AZ-B, 22.11.1881, S. 4797, wird dies bestätigt. Auch Pecht 1888, S. 305 nennt Carrara-Marmor als Werkstoff. Dem steht allerdings eine Notiz des Münchener Oberbaurats Schwiening vom 24.5.1912 entgegen, in der von Tiroler Marmor die Rede ist (StAM BH 542). Ich nehme an, daß die Zeitungsnotiz von 1881 auch auf Pecht zurückgeht. Nachdem wir wissen, daß Pecht Werkstatztutritt bei Wagnmüller hatte, dürfte seine Aussage größeres Gewicht haben als die viel spätere Schwienings.

2 Zitiert nach: BeExCo-1 1883, S. 39.

Figur" fällig, also nach Fertigstellung des Gipsabgusses vom Tonmodell¹.

Noch am selben Tag leitete Erhardt Wagnmüllers Zahlungsaufforderung an Hofmann in Berlin weiter, wo auch der Zahlmeister des Executiv-Komitees, Scheibler saß².

Nachdem der Brief bis zum 22. Januar unbeantwortet geblieben war, schickte Erhardt eine Mahnung an Hofmann und bat ihn, die Münchener Geschäftshäuser, bei denen das dort gesammelte Spendengeld deponiert war, zu informieren, daß er, Erhardt, ermächtigt sei, Geldanweisungen an Wagnmüller auszustellen. In der Zwischenzeit hatte auch Wagnmüller offensichtlich drei Zahlungsaufforderungen über insgesamt 20.000 Mark einem dieser Geschäftshäuser, dem Verlagshaus Oldenbourg, übergeben³. Dies erfahren wir aus dem Schreiben Hofmanns vom 29. Januar. Darin weist er den Münchener Bürgermeister auf die Bedingungen des Vertrags hin, die Zahlungen in halbjährlichem Abstände zuließen. Er könne daher, wenn es Erhardt recht sei, ihm eine Zahlungsanweisung über 20.000 Mark zusenden, und weitere Zahlungsaufforderungen könnten dann erst wieder Anfang Juli gestellt werden. Wenn man sich derart an den Vertrag halte, blieben einem "Weiterungen" erspart.

Dieses Schreiben Hofmanns leitete Erhardt am 2. Februar an Wagnmüller weiter, mit der Bitte, ihn am nächsten Tag im Rathaus aufzusuchen. Auf Grund der Unterredung verfaßte Erhardt zwei in scharfem Ton gehaltene Briefe an Hofmann, die wohl auch beide versandt wurden, da Abschriften vorliegen:

Der Marmorblock für die Figur liege in Wagnmüllers Atelier, und das Modell der Figur sei in Gyps gegossen und vollständig fertig. Nach solchen Leistungen" habe "Herr Wagnmüller das Recht die bezeichneten 30000 M. zu beanspruchen. Schon am 1. Juli 1880 hätte derselbe eine Zahlung verlangen können auf Grund des Vertrages". Es dürfe daher mit der Zahlungsanweisung nicht länger gezögert werden. Bis Juli werde Wagnmüller weitere Forderungen stellen, "da bereits fleißig in Marmor gearbeitet" werde.

Im zweiten Brief schreibt Erhardt, die "Anstände", die Berlin bei den Zahlungsanweisungen mache, bereiteten ihm Angst, und er frage sich, wie die Spendengelder in Berlin angelegt seien. Er habe den Eindruck, man könne dort die Mittel nicht sofort verflüssigen. Wagnmüller habe große finanzielle Vorleistungen erbracht und müsse Zinsen bezahlen. Er dürfe "daher unmöglich länger mit der Zahlung hingehalten werden".

Doch Wagnmüller mußte noch fast einen Monat warten, bis ihm am 21. Februar von Oldenbourg 20.000 Mark ausbezahlt wurden, und erst am 26. März erhielt er aus Berlin die restlichen 10.000 Mark⁴. Erhardt hatte wohl mit seiner Vermutung hinsichtlich der Art der Geldanlage recht: In Berlin

1 Die Briefe zwischen Wagnmüller und Erhardt wie auch die zwischen Erhardt und Hofmann sind in StAM BuR 520/1 archiviert; siehe Anhang, Kap. 9.6.2 ff., S. 238 ff.

2 Vermerk Erhardts auf der Rückseite des eben zitierten Briefs von Wagnmüller.

3 R. Oldenbourg war zugleich "Cassier" des Münchener Lokal-Komitees.

4 Die Angaben zu den Zahlungen gehen aus einem Schreiben Hofmanns an Erhardt vom 28. August 1882 hervor (StAM BuR 520/1).

hatte man das Geld längerfristig angelegt, um höhere Zinsen zu erhalten.

Nach diesen anfänglichen Reibereien traten aber bis zum Tode Wagmüllers keine größeren Schwierigkeiten mehr auf, denn am 25. Juli 1881 wurde aus Berlin die nächste Rate bezahlt, nachdem Wagnmüller am 27. Juni an Erhardt geschrieben hatte, er bringe "den ersten July in freundliche Erinnerung" und bitte "eine Anweisung auf 15000 Mark anzustreben". Die Liebigstatue sei "zum größten Theile punktirt, ein Relief" gehe "seiner Vollendung entgegen" und auch der Marmor für die beiden Reliefs läge schon in seinem Atelier. Er verbleibe "in der angenehmen Hoffnung", Erhardt bald wieder im Atelier zu sehen¹.

Wegen der weit fortgeschrittenen Bildhauerarbeiten wurde schon Ende November 1881 mit den Fundamentierungsarbeiten für das Denkmal begonnen².

Die Bitte um Überweisung der nächsten Halbjahresrate sollte die letzte schriftliche Äußerung Wagnmüllers in dieser Sache sein. Ich habe den Brief vom 14. Dezember 1881 an Erhardt, der von fremder Hand geschrieben, aber von Wagnmüller selbst unterschrieben wurde, schon zitiert. Da dies allerdings nur auszugsweise geschah, soll der Brief nun vollständig wiedergegeben werden, denn er gibt uns weitere Informationen über den Stand der Arbeiten³:

"

Euer Hochgeboren

Hochgeehrter Herr Bürgermeister!

Durch mein Unwohlsein verhindert, war ich bis jetzt nicht in der Lage Sie persönlich zum Besuche der sehr weit vorangeschrittenen Arbeiten für das Liebig-Denkmal einzuladen. Es würde mich daher sehr freuen, Sie bei mir zu sehen.

Gleichzeitig bitte ich Sie auch, bei Herrn Professor Hofmann in Berlin eine Abschlagssumme von 20.000 Mark bis 1. Jänner zu veranlassen.

Die Statue Liebigs geht seiner Vollendung entgegen, sowie das eine Relief sehr weit vorgeschritten ist, ebenso der Sockel.

Sodann fehlen nur noch die Bronz-Guirlanden und das zweite Relief.

Mit der größten Hochachtung zeichnet

Euer Hochgeboren

ergebenster

Mich. Wagnmüller

München den 14. Dezember 1881.

"

Erhardt hatte die Gewohnheit, auf den unbeschriebenen Seiten an ihn gerichteter Briefe sowohl das Antwortschreiben zu entwerfen als auch Briefe an Dritte, denen er die erhaltenen Informationen weitergeben wollte. So entwarf er auf dem eben empfangenen Brief die Antwort an Wagnmüller und

¹ Siehe Anhang, Kap. 9.6.3, S. 239. Erhardt gab Informationen und Zahlungsanforderung am 28. Juni an Hofmann weiter.

² AZ-B, 22.11.81, S. 4797.

³ Siehe auch Anhang, Kap. 9.6.4, S. 240 ff.

den Brief an Hofmann, in dem er vom Stand der Arbeiten berichtet und die Geldforderung des Bildhauers weiterleitet, die er "als vollkommen berechtigt" anerkennt. Am 28. Dezember entwarf er auf demselben Papier den Brief an Hofmann, in dem er vom Ableben des Bildhauers berichtet. Ich möchte nur den Entwurf des Antwortschreibens an Wagnmüller wiedergeben, da es uns zeigt, mit welcher Anteilnahme Erhardt die Arbeiten am Denkmal verfolgte:

"

E.H.

beehr ich mich mitzutheilen, daß ich früh an H. Professor Hofmann in dem gewünschten Sinne geschrieben habe. Ich konnte dieß thun, da ich Ende September den Fortgang der Arbeiten in Ihrem Atelier gesehen habe; leider waren Sie damals nicht anwesend.

Ich hoffe übrigens Zeit zu gewinnen, um Sie alsbald wieder zu besuchen, da ich mit Vergnügen an den Fortschritten der Arbeit Antheil nehme.

Mit bestem Gruß

Ihr ergebener

"

Erhardt besuchte nach dem Tode Wagnmüllers sofort dessen Werkstatt, um sich über den Stand der Arbeiten zu informieren und deren Fortgang zu regeln. Die Ergebnisse seiner Überlegungen theilte er Hofmann am 5. Januar 1882 mit. Da dieser Brief uns einen kleinen Einblick in den Werkstattbetrieb des Bildhauers gibt und da in ihm auch der Entwurf des zweiten Reliefs erwähnt wird, dessen Modell heute noch vorhanden ist, soll er ebenfalls zitiert werden:

"

Unter Bezug auf meinen Brief vom 28^{ten} v. Monats beehr ich mich Folgendes ergebenst mitzutheilen:

Die Statue Liebigs ist in Marmor nahezu vollendet; Bildhauer Senger hier, welcher zu Lebzeiten Wagnmüllers an der nach Vollendung der Punktirarbeiten noch nöthigen feineren Ausführung arbeitete, wird diese Arbeit vollenden.

Das eine Relief ist von Wagnmüller im Modelle fertig gestellt; noch zu seinen Lebzeiten arbeiteten die Punktirer an der Ausführung desselben in Marmor u. diese Arbeit ist ziemlich vorgeschritten.

Die letzte Hand nach vollzogener Punktirarbeit soll nun hier Bildhauer Senger anlegen.

Es handelt sich nun um das zweite Relief. - Hier liegt nach verschiedenen Versuchen eine letzte Skizze Wagnmüllers vor, die Beziehungen Liebigs zur Landwirtschaft darstellend, welche Skizze Wagnmüller mit seinem Freund und Schüler Rümman Bildhauer dahier auf das Eingehendste durchgesprochen hat. -

Rümman ist wohl die geeignete Kraft, um das Werk im Sinne des Meisters zu vollenden. Wagnmüller, den in letzter Zeit mitunter Todesahnungen angewandelt haben müssen, soll sich darüber ausgesprochen haben, daß Rümman wenn nöthig das Werk vollenden müsse u. suchte ihn namentlich zur Modellirung des zweiten Reliefs nach der vorliegenden Skizze zu bestimmen.

Frau Professor Wagnmüller u. der Vormund ihrer Kinder Herr Kupferstecher Hecht hier sind darüber einig, daß nur Rümman das Werk vollenden könne; - letzterer ist hierzu auch bereit.

Eine Entscheidung über die Vollendung des Werks ist geboten; - sie ist auch dringend einerseits im Interesse der letzteren, anderseits im Interesse der Familie.

Die Entscheidung wird dem Executiv-Comité zustehen. - Letzteres wird wohl darüber, wer das Monument vollenden solle, u. ob insbesondere H. Bildhauer Rümman die Vollendung übertragen

werden könne, ein Experten-Gutachten einholen.

Ich selbst habe Herrn Rümman aus verschiedenen Arbeiten und auch aus einer Konkurrenzarbeit für unsere Stadt kennen gelernt und kann sagen, daß er für letztere prämiert worden ist.

Es schiene mir rätlich, wenn die hiesige Akademie der bildenden Künste über diese Frage um ein Gutachten ersucht würde.

Fällt ein solches zu Gunsten Rümman aus, was ich kaum bezweifeln möchte, dann würde ich empfehlen Herrn Rümman die Vollendung zu übertragen.

Eine Übereinkunft des Comités mit den Erben ist ohnehin nothwendig.

Rechtlich denke ich mir die Sache so:

Rümman vollendet Alles als Stellvertreter Wagnüllers; über die Honorirung des ersteren haben sich die Erben des letzteren mit ihm zu vereinbaren.

An dem Sockel wird tüchtig gearbeitet; - der Granit für denselben ist wie der Marmor für die Statue von ganz außergewöhnlicher Schönheit.

"

Man verfuhr wie Erhardt geplant hatte: Es wurde ein Gutachten der Akademie angefordert. Diese bestätigte in ihrem Schreiben vom 18. Januar den Stand der Arbeiten und heißt auch den Vorschlag gut, Rümman mit den weiteren Arbeiten am Denkmal zu beauftragen. Außerdem erklärte sich die Akademie bereit, "das eine nur in flüchtiger Skizze von Wagnüller entworfene Relief nach der Ausführung in Thon zu besichtigen und zu begutachten". Die Ausführung in Marmor könne dann vom Gutachten der Akademie abhängig gemacht werden. Auch die vertragliche Regelung erfolgte ganz nach Erhardts Vorschlag: Im Mai 1882 wurde zwischen dem im Namen des Komitees handelnden Bürgermeister und dem Vormund der Erben Wagnüllers, Hecht, der im obigen Schreiben skizzierte Vertrag geschlossen¹.

Die Zahlung der noch von Wagnüller selbst geforderten 20.000 Mark erfolgte erst am 9. Februar 1882 nach einer neuerlichen Mahnung Erhardts².

Am 25. Juni 1883 konnte Hofmann den Mitgliedern der DChG die Vollendung des Denkmals bekanntgeben, das schließlich am 6. August 1883 in einem feierlichen Akt enthüllt wurde³. Hofmann als Vorsitzender des Executiv-Komitees und Erhardt als Vertreter der Stadt hielten Festansprachen. Dabei übergab Hofmann das Denkmal der Stadt. Beide Redner bedankten sich bei den beteiligten Künstlern, nämlich Wagnüller, Rümman "und dem Erzbildner von Miller, aus dessen Werkstatt des Sockels gelungener Schmuck hervorgegangen"⁴.

In der Generalversammlung der DChG vom 21. Dezember 1883 wurde den Mitgliedern mitgeteilt, daß nach Abzug der an Wagnüller und dessen Erben gezahlten 91.000 Mark sowie aller, u.a. beim

1 BeExCo-1 1883, S. 43 ff., mit Wortlaut sowohl des Schreibens der Akademie als auch des Vertrags.

2 StAM BuR 520/1: Mahnung Erhardts vom 6.2.1882; die Zahlungen an Wagnüller gehen aus einem Brief Hofmanns vom 28.8.1882 hervor.

3 BeExCo-1 1883, S. 45. Maertens, Tafel 12, gibt folgende Abmessungen an: Gesamthöhe: 5,65 m; Höhe Sockel: 3,4 m.

4 StAM BuR 520/2: gedruckte Broschüre mit den Reden Erhardts und Hofmanns; das Zitat stammt aus der Rede Erhardts (S. 14 f.).

Wettbewerb entstandenen Unkosten, eine Summe von 72.000 Mark von den Sammelgeldern übrig geblieben sei. Man könne davon ausgehen, daß zusammen mit den Zinsen und zusätzlichen Spenden für das Denkmal in Gießen ein gleich großer Betrag zur Verfügung stehen werde wie für das Münchener Denkmal. Man müsse sich daher für Gießen nicht mit einer Kopie jenes Denkmals begnügen.

Wie Hofmann unter dem 8. Februar 1884 Erhardt mitteilte, fiel in einer vorausgegangenen Sitzung der Gießener Kommission eine entsprechende Vorentscheidung. Außerdem sei vorgeschlagen worden, auf eine Konkurrenz zu verzichten und Fritz Schaper mit dem Entwurf des neuen Denkmals zu beauftragen. Die Executiv-Kommission stimmte dem zu, auch wenn Erhardt noch versucht hatte, Rümmer statt Schaper ins Gespräch zu bringen¹.

Am 28. Juli 1890 wurde das von Schaper geschaffene Liebig-Denkmal in Gießen enthüllt². Aus dem Rechenschaftsbericht des Komitees vom 19. Dezember 1890 geht hervor, daß für beide Denkmäler ein Gesamtbetrag von 208.166,31 Mark ausgegeben wurde. Die Zahlungen an Wagnmüller beliefen sich auf 94.015,16 Mark und die Unkosten für das Münchener Denkmal auf 13.467,37 Mark; die gesamten Aufwendungen für das Gießener Denkmal betrugen 100.683,78 Mark. Als Zinsen für die vom Komitee verwalteten Spendengelder wurden 67.316 Mark vereinnahmt; die Hinhaltetaktik Hofmanns bei den Zahlungen, die Wagnmüller und Erhardt so sehr genervt hatte, hatte sich also für das Komitee ausgezahlt³.

Noch im Jahr der Errichtung, in der Nacht vom 6. auf den 7. November, wurde das Denkmal "durch ruchlose Hände mit einer dunklen fetten Flüssigkeit derart bespritzt, daß Haupt, Mantel und Sockel mit pfenniggroßen Flecken bedeckt" waren. Diese Flecken konnten durch die Chemiker Pettenkofer, Baeyer und Zimmermann mittels eines chemischen Verfahrens wieder vollständig beseitigt werden⁴.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kümmerte sich der Enkel Liebig, Heinrich v. Liebig, liebevoll um die Erhaltung des Denkmals⁵, das dann im 2. Weltkrieg schwer beschädigt wurde. 1987 wurden einige Restaurierungsarbeiten am Piedestal und an der Sitzfigur durchgeführt; die Bronzeele-

1 StAM BuR 520/1: Brief Hofmanns vom 8.2.1884; Brief Erhardts vom 14.3.1884.

2 Parallel dazu wurde das Modell des Liebig-Denkmals auf der internationalen Kunstausstellung gezeigt (MNN, 8.8.83, S. 2.).

3 BeExCo-3 1891. Die Zahlungen an Wagnmüller enthalten die 1.000 Mark für seine Beteiligung am Wettbewerb und die 2.000 Mark für den I. Preis. Schaper erhielt an direkten Zahlungen 100.250 Mark, der Rest waren Unkosten. Die Münchener Unkosten setzten sich aus den Kosten für den Wettbewerb (Teilnahmeprämien der anderen geladenen Künstler und II. Preis), Druckkosten, kleineren Ausgaben des Münchener Komitees und Zahlungen an verschiedene Herren zusammen, zu denen Schatzmeister Scheibler als einziges Mitglied der Executiv-Kommission gehörte (800 Mark).

4 StAM BuR 520/1: Briefwechsel; Steckbrief zur Ergreifung des Täters.

5 StAM BH 542. Liebig meldete jede kleine Beschädigung dem Bauamt der Stadt und drängte wiederholt darauf, das Denkmal zu reinigen, das durch "Einwirkung der schwefligen Säure in der Luft" stark der Verwitterung ausgesetzt sei. Gerade die "jeder Bubenhand zugänglich[en]" Reliefs waren und sind sehr anfällig für Beschädigungen. Schon früh, lesen wir, wurden Finger und Kornähren abgeschlagen. Liebig schlug deshalb vor, die Marmorreliefs durch Bronze-Abgüsse zu ersetzen. Aus den Briefen erfahren wir, daß das Denkmal damals im Winter, im Gegensatz zu späteren Gepflogenheiten, abgedeckt wurde (Brief vom 1.5.1909).

mente wurden neu vergoldet. Im Jahr 2000 wurden die Reliefs einer Steinkonservierung unterzogen, und seitdem ist auch eine Winterabdeckung vorgesehen¹.

7.3 Das Liebig-Denkmal

Alfred Kuhn spricht ein vom künstlerischen Standpunkt recht negatives Urteil über die Denkmäler, die in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die siebziger Jahre hinein geschaffen wurden. "Die Verbindung von Realistik im Porträt mit Steigerung des Gesamteindrucks der Persönlichkeit durch Manteldraperien" sei bezeichnend für die Zeit nach Christian Daniel Rauch. Im Grunde werde nur noch das Postament abgewandelt.

"Die Statue bleibt konstant. Es sind Stehfiguren mit wechselnder Beinstellung, Sitzposen im Anschluß an Rauchs Max-Joseph-Monument in München. Die Arme agieren in leeren Gebärden, die Köpfe blicken in unvermeidlicher Weltentrücktheit in die Ferne"².

In Anbetracht dieser Feststellung bekommt Karlingers Lob, das Liebig-Denkmal Wagnmüllers sei "zum bedeutendsten Standbild nach Rauch und vor Hildebrand geworden"³, einen recht bitteren Beigeschmack.

Gewiß, Kuhns Bemerkungen scheinen auch für das Liebig-Denkmal zuzutreffen, und doch macht es einen gewaltigen Unterschied, ob der Mantel, hier ist es ein Professoren-Talar, nur Draperie ist oder ein Kleidungsstück, das den Dargestellten zu charakterisieren vermag; ob der Blick in die Ferne reine Pose ist oder absolut glaubhaft das energische, zupackende Wesen des genialen Naturforschers kennzeichnet. Nichts an Wagnmüllers Werk ist gekünstelt, jedes Detail der Sitzfigur Liebigs ist passend: Das Werk strahlt eine Wahrhaftigkeit aus, die es weit über die meisten Denkmäler der zweiten Jahrhunderthälfte stellt.

Liebig sitzt locker und ungezwungen im Talar, unter dem nur die Schuhe hervorschauen, auf einem antiken Lehnstuhl; die Lehne ist im 2. Weltkrieg verlorengegangen, was dem Werk aber wenig Abbruch tut (Taf. 51). Liebigs rechtes Bein ist über das linke geschlagen. In seinem Schoß umfaßt der Gelehrte mit seiner Linken das Gelenk seiner rechten Hand, in der er ein eben zugeklapptes Buch hält; die Lesestelle markiert er mit dem zwischen die Seiten gesteckten Zeigefinger. Der Blick Liebigs ist in die Ferne gerichtet als denke er über das Gelesene nach. Wagnmüller hatte Liebig kurz vor dessen Tode porträtiert. Das Modell des lebenssprühenden Porträts konnte er für das Denkmal verwenden, das ungemein von der Porträtkunst des Bildhauers profitiert. Die lockigen Haare über der hohen Stirn sind leicht nach hinten gekämmt. Die Pupillen der von markanten Brauen überschatteten Augen sind durch tiefe Bohrungen gekennzeichnet. Die Nase ist kühn geschwungen. Der sehni-ge Hals im hochgeschlagenen Talarkragen wirkt ungemein realistisch. Glücklicherweise konnte der Verwitterungsprozeß dem Gesicht wenig anhaben, und vielleicht wirkt es gerade auch wegen der

1 Landeshauptstadt München, Baureferat, Abt. Hochbau, Akt Liebig-Denkmal.

2 Kuhn 1922, S. 34.

3 Karlinger 1966, S. 66.

Verwitterungsspuren noch lebendiger.

Über die hohe rechteckige Plinthe ragen die Schuhspitzen hinweg. Das Piedestal ist im Kern ebenfalls rechteckig. Doch da sich die beiden Schmalseiten des Mittelteils nach außen wölben, wirkt es von vorne und hinten wie eine verkürzte Säule, mit einer hohen Basis und einem Kapitell. Die senkrechten Kanten des Piedestals sind durchgehend mehrfach gestuft. Die Basis ruht auf einer weit ausladenden Bodenplatte. Vergoldete Früchte-Girlanden sind unterhalb des Abschlußgesimses über die nach außen gewölbten Schmalseiten gespannt. Diese tragen Inschriften in kapitalen Lettern. Vorne steht der Name des Gelehrten, "JUSTUS LIEBIG", und hinten eine Widmung: "VON DANKBAREN SCHÜLERN UND FREUNDEN ERRICHTET AM 6. AUGUST 1883". Ein ebenfalls vergoldeter Kranz liegt rechts vorne schräg auf der Basis. Ich habe die Girlanden und den Kranz, diese heute recht überflüssig erscheinenden Zutaten, schon kritisiert.

In die beiden Seitenflächen sind Hochreliefs mit nahezu freiplastischen Figuren eingelassen (Taf. 52). In der Mitte des rechten Relief sitzt eine, vom Betrachter aus gesehen nach rechts gewandte junge Frau mit verschränkten nackten Füßen. Sie trägt ein langes dünnes und reichgefaltetes Kleid. Ihre Haare sind hinten zu einem Knoten gebunden. Mit ihrer Linken hält sie hochkant auf ihrem linken Oberschenkel einen Folianten, auf dem in kapitalen Lettern übereinander "CHEMIE AGRICULTUR PHYSIOLOGIE" steht. Rechts vor der jungen Frau stützt sich ein nackter kleiner Junge, nahezu frontal stehend, mit seiner Rechten auf das linke Knie der Mutter; seine Hüfte ist eingeknickt und sein rechtes Bein gebeugt. Mit seiner Linken faßt er quer über seinen Körper auf einen Destillierkolben, der zwischen ihm und der Mutter auf einem röhrenförmigen Schmelzofen steht. Das nach unten gerichtete Rohr des Kolbens ist in den Hals einer Kugelflasche gesteckt, die in einem Körbchen auf dem Boden steht. Der Kopf des Jungen ist wahrscheinlich durch Kriegseinwirkung abgeschlagen worden.

Mit ihrer Rechten umarmt die junge Mutter einen nahezu nackten, etwas größeren Jungen, der sich leicht mit seinem Rücken gegen ihre rechte Seite lehnt. Mit seiner Linken stützt er sich auf ihren rechten Oberschenkel; seine rechte Hand hat er auf die Hand der Mutter gelegt, mit der sie seinen Leib umfaßt. Sein nachdenklicher Blick ist über seine hochgestemmte linke Schulter auf den Folianten gerichtet. Dieser Junge mit seinem leicht nach vorne gewölbten Bäuchlein ist ein wahres Meisterwerk und der Statue Liebig's durchaus ebenbürtig. Die beiden Jungen sollen Porträts der Söhne Wagners sein¹.

Die schon mehrfach erwähnte kleine "Skizze" des Reliefs für die linke Seite des Piedestals ist glücklicherweise noch vorhanden²; der Bozzetto ist aus Gips und braun gefaßt (Taf. 53). Wir sehen wieder dieselben nackten Kinder, die sich von beiden Seiten diesmal an ihren jungen Vater schmiegen. Beide

¹ BeExCo-2 1891, S. 2.

² Lenbachhaus, Inv-Nr. 11706; Größe 35x27 cm.

haben ihre Position vertauscht: Der größere steht mit verschränkten Beinen, von vorne gesehen, rechts vom Vater, der ihn in seinen Arm genommen hat. Der Sohn lehnt sich mit seinem erhobenen rechten Ellbogen auf die linke Schulter des Vaters; in seiner Linken hält er eine Sichel. Somit steht in beiden Reliefs der große Junge näher zur Vorderseite des Piedestals. Der Vater sitzt, vom Betrachter aus gesehen, nach rechts gewandt auf einem Hocker. Seine Hüften und die Oberschenkel sind von einem faltenreichen Tuch bedeckt, sein Oberkörper ist nackt. Die Beine sind wie die der Mutter verschränkt. Die lockigen Haare fallen weit in die Stirn. Er ist bartlos und hat fast weibliche Züge; sein Blick ist gesenkt. Mit seiner Rechten umarmt er den Kopf des kleineren Jungen, den man im verlorenen Profil neben ihm stehen sieht. Der Kleine stützt seine Unterarme auf den hochgestellten Oberschenkel des Vaters. In den Händen hält er ein Ährenbüschel. Oben rechts steht die Jahreszahl MDCCCLXXXI; das Relief ist nicht signiert.

Es scheint mir klar zu sein, was Wagnmüller mit den einander so ähnlichen Reliefs aussagen wollte: Die Wohltaten Liebigs kommen der ganzen Familie zu Gute, der Mutter in ihrem Heim, dem Vater auf dem Feld und natürlich auch den Kindern. Es ist schade, daß Rümman diese Aussage verfälscht hat; man kann bezweifeln, ob ihm Wagnmüller auf dem Sterbebett seine Absichten kundgetan hat. Doch möglicherweise pochte die Kommission auf den Wortlaut des Vertrags, gegen den Wagnmüller ganz offensichtlich schon mit seinem ersten Relief verstoßen hatte, und der ihn verpflichtet, Liebigs Wirksamkeit als Lehrer und als Reformator des Ackerbaus in den Reliefs darzustellen. Denn was wir auf Rümmanns Relief sehen, wird diesem Vertragstext vollauf gerecht: Ein bärtiger alter Mann im Philosophengewand, eine Schulter ist nackt, sitzt mit nach rechts gewandten Beinen auf dem querstehenden Ast eines niedrigen Baumstumpfes. Mit seiner Linken hält er ein Ährenbüschel im Schoß, das heute leider vorne abgeschlagen ist. In einer Gegenbewegung zu den Beinen wendet er Kopf und Oberkörper einem Jüngling zu, der ihm zugewandt, neben ihm auf dem Baumstumpf sitzt. Mit seiner Rechten umfaßt der Alte im Rücken des Jungen den Griff eines Pfluges. Der Jüngling stützt nachdenklich das Kinn in seine Rechte. Angezogen ist er mit einem leichten Mantel, der seinen Körper bis zu den Knien bedeckt. Seine Füße sind nackt wie die des alten Lehrers. Zwischen den Beinen der beiden sieht man den sichelförmigen Pflug und rechts im Hintergrund ein Ährenfeld. Der ganze Reliefraum ist bis zu den vier Ecken gewissenhaft ausgefüllt, durch den Baumstumpf, den Fuß des Alten, die Ähren und die Hand am Pflug. Wagnmüller scheute sich dagegen nicht, im oberen Bereich seiner Reliefs, sowohl des ausgeführten als auch des Entwurfs, leere Flächen zuzulassen. Die Reliefs sind dadurch gefälliger; sie wirken nicht so konstruiert, wie dasjenige aus der Hand Rümmanns.

Stilistisch unterscheiden sich die beiden Reliefs vor allem hinsichtlich der Köpfe. Typisch für Wagnmüller ist die recht pauschale Darstellung der Haare; sie sind mit wenig Aufwand und doch treffend charakterisiert. Rümman hat dies im großen Ganzen übernommen, doch widmet er einzelnen Locken und Haarsträhnen viel Aufmerksamkeit. Dies fällt auf, wenn man etwa die lockigen Schläfen-

haare der Hauptfigur des Denkmals mit denen des alten Mannes im Relief vergleicht. Rümans Gesichter sind etwas derber; die Nasen sind fleischiger. Faltenreiche Gewänder lieben dagegen beide, auch wenn Wagnüller darin seinen Schüler um ein Geringes noch übertreffen mag.

Der Erhaltungszustand des Denkmals ist schlecht. Es würde Seiten füllen, die Kriegsschäden aufzuzählen, die das Denkmal vor allem auf der Rückseite und auch auf der linken Seite aufweist. Hinzu kommen mutwillige Beschädigungen der Reliefs und Verwitterungsschäden, die jedoch angesichts der schon langen Lebensdauer des Denkmals erstaunlich gering sind, sieht man einmal von dem abgeschlagenen Jungenkopf ab. Die erwähnten Restaurierungsarbeiten zielten wohl eher auf den Schutz vor weiteren Schäden und den Erhalt des vorgefundenen Zustandes als auf Beseitigung der Beschädigungen, auch wenn auf der Rückseite der Figur und des Piedestals einige kleine Steinkrater aufgefüllt wurden.

Erfreulicherweise gibt es eine Fotografie des Modells der Liebigfigur¹. Doch Vergleiche zwischen diesem und der Marmorfigur anzustellen wäre sinnlos. Die Unterschiede, die man mit Hilfe der Fotografie ausmachen kann, sind minimal; die Marmorfigur ist eine exakte, mechanisch hergestellte Replik des Gipsmodells. Insofern ist das Foto nur der Beweis für das, was wir ohnehin schon wissen: Das Modell wurde zu Lebzeiten Wagnüllers hergestellt, und Rümans Beitrag ist zu vernachlässigen.

Ein mögliches Vorbild für Wagnüllers Werk wurde schon erwähnt: Es ist das Max-Joseph-Denkmal auf dem Platz vor dem Münchener Nationaltheater. Der König sitzt, sein Volk mit der erhobenen Rechten grüßend, auf dem Thron. In seiner Linken hält er zum Zeichen seiner Macht das Szepter. Das von Löwen getragene obere Stockwerk des auf Stufen stehenden Piedestals ist vollständig mit Reliefs verziert. Beide Denkmäler sind ähnlich proportioniert.

An Wagnüllers Werk ist nichts neu; selbst den Zeigefinger zwischen den Buchseiten gab es schon in mehrfacher Ausführung², und doch ist dem Bildhauer ein treffliches Werk gelungen, das seinem Vorbild vor dem Nationaltheater in nichts nachsteht. Es ist das Gegenbild des schlichten Geistesmenschen zur prunkvollen, aber auch väterlichen Herrscherfigur.

Heilmeyer überliefert uns, leider ohne Datierung, das Foto eines Denkmalmodells³, das wie eine Abwandlung des Liebig-Denkmal aussieht: Ein Gelehrter sitzt auf einem Lehnstuhl, der dem Liebig gleich; es sind dieselbe nach außen geschwungenen Stuhlbeine und dieselbe Lehne. Auch die Figur

1 StAM Foto R 1275. Das Foto überreichte Heinrich v. Liebig im Jahre 1912 dem Stadtarchiv. Dies erfahren wir aus einem Brief Liebigs vom 4. Juli 1912. Ob das Modell damals noch existierte, wußte weder Liebig noch Wagnüllers Sohn Magnus (StAM BH 542).

2 Z.B. Gellert-Denkmal in Leipzig von H. Knauer (1865); Selbmann 1988, Abb., S. 111. Ein frühes Beispiel ist eine der Sitzfiguren, die Anfang des 15. Jh. für die Domfassade in Florenz in Auftrag gegeben wurden: Die vier Evangelisten halten ein Buch auf ihrem linken Oberschenkel. Matthäus von Bernardo Ciuffagni schiebt seinen linken Zeigefinger zwischen die Buchseiten.

3 Heilmeyer 1903, S. 45. Das Denkmal ist an der rechten Plintheseite signiert und mit einer römischen, nicht zu entziffernden Jahreszahl datiert.

zeigt, abgesehen vom Kopf, nur wenige Abweichungen: Der Sitzende ist mit einem langen Mantel bekleidet, dessen Ärmel nicht so weit sind wie die des Talars, und dessen Kragen nicht hochgeschlagen ist. Der Gelehrte hat seinen linken Ellbogen auf die Stuhllehne gelegt; in der Hand hält er hochkant ein Buch auf seinem linken Oberschenkel. Seine Rechte hat er in den Schoß gelegt. Die Beine sind nicht übereinandergeschlagen; ein Fuß ist etwas vorgestellt und überragt die Plinthe. Das leicht gesenkte Gesicht ist faltenreicher und älter. Man hat den Eindruck als habe Wagnmüller einer Vorstudie zum Liebig-Denkmal nur einen anderen Kopf aufgesetzt, und doch gelingt es ihm, einen völlig anderen Menschentyp darzustellen: Der Porträtierte ist nicht der energisch zupackende Naturforscher, sondern ein nachdenklicher, mit seinen Zweifeln beschäftigter, skeptischer Gelehrter.

Gerade diese Studie führt uns zum eigentlichen Vorbild der Statue Liebigs: Es sind die in der Antike so beliebten Sitzfiguren bedeutender Persönlichkeiten, die in den Evangelistenbildern der Buchmaler weiterlebten. In der Münchener Gipsabguß-Sammlung steht ein solches Werk: Nicht nur der mit einem Sitzpolster versehene Lehnstuhl, sondern auch das lässige Auflegen des linken Arms auf die Stuhllehne, erinnern sehr deutlich an die Studie. In der Hand hält der Sitzende eine Schriftrolle (Taf. 51)¹.

Auch für Wagnmüllers Relief (Taf. 52) läßt sich ein Vorläufer finden, nämlich das Relief der Caritas in der Grabkapelle Maximilians II. (Taf. 8): Auch dort handelt es sich um eine sitzende, von zwei Kindern flankierte Frauenfigur. Interessant ist in beiden Reliefs das Kind, das, von vorne betrachtet, rechts von der Mutter steht. Beide Kinder nehmen nahezu die gleiche Körperhaltung ein: Das linke Bein ist Standbein; das Spielbein ist stark angewinkelt, so daß das Kind seinen Oberkörper gegen die Knie der Mutter schiebt. Am Liebig-Denkmal stützt sich das Kind mit seiner Rechten auf das linke Knie der Mutter. Im Caritas-Relief, wo es der Mutter mit seinem Kopf gerade bis knapp über die Knie reicht, hebt es den Arm und legt den Unterarm und die Hand auf ihr rechtes Knie. Hier wie dort bedeckt ein Stoffzipfel, von dem man nicht recht erkennen kann, wo er herkommt, die Blöße des Kindes. Am Denkmal ist der Kopf des Kindes leider abgeschlagen, doch es ist anzunehmen, daß das Kind nach unten blickte, da der Blick zum Gesicht der Mutter durch das große Buch auf ihren Knien versperrt ist. Auch die Haltung der linken Arme ist unterschiedlich: Am Denkmal legt das Kind seine Linke unten auf den Destillierkolben; bei der Caritas dagegen greift es sich an das Ohr oder in die Haare. Es gibt also auch Unterschiede; doch allein die Körperhaltung beider Kinder ist so charakteristisch, daß man nicht daran zweifeln kann, daß in beiden Fällen dieselbe Künstlerhand am Werke war. Wird man erst dieser Gemeinsamkeit an beiden Reliefs gewahr, so fallen einem weitere auf: Das andere Kind steht bzw. sitzt von der Mutter abgewandt, wendet aber seinen Kopf in ihre Richtung.

¹ Römische Figur nach einem griechischen Original des 3. Jh. v. Chr.; Typ "Menander" (Rom, Vatikan, Sala die busti). Bei dem Lehnstuhl handelt es sich um einen Klismos, den man aus unzähligen antiken Darstellungen kennt. Das Motiv des über die Stuhllehne gelegten Ellbogens findet sich übrigens bereits auf dem Ostfries der Parthenon-Cella.

Auch die Faltenbildungen an den Gewändern beider Mütter zeigen Gemeinsamkeiten. Es sieht so aus, als habe Wagnmüller in seiner Not, ein passendes Relief für das Denkmal zu finden, auf das der Caritas zurückgegriffen. Um dies zu verschleiern, hat er die beiden Kinder in ihrer Größe verändert: Das linke Kind hat er stark vergrößert und das rechte etwas verkleinert; dann hat er die chemische Apparatur und das Buch hinzugefügt.

Hätte es noch eines Beweises bedurft, daß die Kardinaltugenden in der Grabkapelle Maximilians II. das Werk Wagnmüllers sind, so scheint er mir durch diesen Vergleich erbracht zu sein.

7.4 Wagnmüllers Entwurf für das Niederwalddenkmal

Unter den Entwürfen für die Liebig-Konkurrenz gab es ausgesprochen figurenreiche Exemplare wie etwa das Modell Pfuhs: Mehrere allegorische Gruppen umlagerten das Postament; eine dieser Gruppen bestand aus "sieben Personen". Alfred Kuhn, der Anfang des letzten Kapitels zitiert wurde, führt die Entwicklung des vielfigurigen Denkmals im Deutschland des 19. Jahrhunderts auf Rauchs Friedrich-Denkmal (Berlin, 1840-1853) zurück, wo im Hauptgeschoß des Postaments die Ecken von Reiterfiguren eingenommen werden, zwischen denen Personengruppen stehen; dies sei das "Samenkorn" gewesen. Doch anfänglich überwogen, wie an Widmanns Ludwig I.-Denkmal in München, allein vier stehende Eckfiguren am Postament. Hänel habe dann 1866 die vier stehenden Figuren durch sitzende ersetzt¹. Später habe sich eine "noch leise barocke Note" bemerkbar gemacht:

"Der Grundriß bewegt sich in starken Ausladungen, Voluten rollen in bedeutender Schwellung am Postament herab, Gewänder lappen über den Rand der Basis, die Figuren winden sich in unruhigen Drehungen, ohne daß ein ersichtlicher Grund dafür vorhanden wäre".

Die allegorischen Figuren sind in der Regel weiblichen Geschlechts. Das Max II.-Denkmal in München sei ein Vertreter dieser Familie.

"Später, als der Barock sich durchgesetzt hatte, sitzen diese Damen dann überall herum, auf Brunnenrändern, Treppenstufen und Postamentecken, ihre Gewänder bis tief zum Beschauer herabschleifend"².

Mit ihrer Hinwendung zum Barock und Rokoko schwenkte die monumentale Plastik auf eine Entwicklung ein, die sich in der Innenarchitektur Pariser und Wiener Salons und in der Mode längst angebahnt hatte: Bereits 1847 äußerte sich Jacob Burckhardt in einem Lexikonartikel abfällig über "die Erneuerung" des Rokoko³. Zwanzig Jahre später wird in der Allgemeinen Zeitung die Meinung zitiert, "die Entwicklung Deutschlands setze sich heute da fort wo sie vor der französischen Revolution stehen geblieben." "Diese Erscheinung" "zeige bereits seit Jahren im ganzen Culturleben eine breite Menge zusammenhängender Symptome. Auch die Literatur und die bildende Kunst sey zum

1 Denkmal Friedrich Augusts II. in Dresden. Hier irrt Kuhn allerdings, denn Begas hatte schon 1863 das neubarocke Schillerdenkmal in Berlin mit vier Sitzfiguren entworfen, das allerdings erst 1871 enthüllt wurde (s.u.). Allegorische Steh- und Sitzfiguren auf Herrscherbildern und Denkmälern reichen bis in die Antike zurück. Vor allem im Barock waren Sitzfiguren an Grabdenkmälern beliebt.

2 Kuhn 1922, S. 35 f.

3 Hojer 1986, S. 20.

'Rococo' zurückgekehrt"¹. Ludwig II. lag mit seinen beiden Schloßbauten also durchaus im Trend der Zeit.

Auf dem Gebiet der Bildhauerei zeigte sich ein mit Naturalismus gepaarter Barock- und Rokokostil zunächst bei Genre-Plastiken: Jean Baptiste Carpeaux' "Fischerknabe mit Muschel" und Reinhold Begas' "Pan tröstet Psyche" sollen 1857 "Wand an Wand" in Rom entstanden sein². Dort bahnte sich um die Jahrhundertmitte diese mit einer Neubewertung Berninis verbundene Wendung der Bildhauer zum Barock an³. Im Jahr 1863 gewann der Berliner Reinhold Begas die Konkurrenz um das Schillerdenkmal, das 1871 enthüllt wurde. Dies wurde "als der erste öffentliche Sieg des Neubarock über den späten Klassizismus der Rauch-Schule gefeiert"⁴. Seine späteren Werke, wie den Neptunbrunnen (1886-91) reicherte Begas mit narrativen Elementen an. Doch Begas blieb zunächst in Berlin eine Ausnahme. Erst unter Kaiser Wilhelm II., also nach 1888, wurde seine Kunst gewissermaßen zur Staatskunst erhoben⁵. Auch der fast um eine Generation jüngere Gustav Eberlein war ein wichtiger Vertreter dieser Richtung⁶. Beide waren Teilnehmer der Liebig-Konkurrenz gewesen.

Wagmüllers Entwurf für das Niederwalddenkmal ist ein frühes Beispiel des erzählerischen neubarocken Denkmaltyps in Deutschland. Glücklicherweise gibt es eine Abbildung des Modells und eine recht ausführliche Beschreibung aus der Feder Pechts, die ich im folgenden zitieren werde (Taf. 53)⁷. Doch betrachten wir zunächst die Abbildung: Auf der Spitze eines mehrstöckigen Denkmals pyramidalen Aufbaus sitzt eine ernst blickende, mächtige Frauenfigur mit wallenden, über das Postament fließenden Gewändern, eine Germania, wie wir den Beschreibungen entnehmen können. Die Sitzende hat ihre langen Haare, von denen einzelne Strähnen über Brust und Rücken fallen, turbanartig aufgetürmt. Segnend streckt sie beide Arme aus. Das im Kern quadratische, dreistöckige Postament mit abgeschrägten Ecken sitzt auf einer weitausladenden Bodenplatte. Das untere Stockwerk des Piedestals besteht aus vier Stufen, die ausreichend Sitzgelegenheit für zahlreiche Figuren bieten. Über der obersten Stufe erhebt sich ein hoher Aufsatz mit Voluten an den abgeschrägten Kanten und einem abschließenden Gesims, über das sich Früchtgirlanden spannen und das auf jeder Seite eine querechteckige, barock gerahmte Schrifttafel enthält. Darüber sitzt ein weiterer, schlichterer Aufsatz mit

1 AZ-B, 30.4.1867, S. 1970 f.

2 Bloch 1978, Sp. 343. "Vitaler Reiz des Körperlichen und malerische Virtuosität" seien "beiden gemein". Abb. des Begas'schen Werks: Bloch 1978, Sp. 165. Siehe auch: Springer 1990, S. 63.

3 Bloch 1978, Sp. 163. Die Neubewertung Berninis zog sich allerdings über viele Jahre hin. Noch in der Kchr IX (20.2.1874), S. 301 f., wird Wagmüllers "Vorliebe für unmotivirt flatternde Draperien" getadelt, "in welcher er entschieden viel weiter" gehe "als der Manierist Bernini, den man den Plastikern als abschreckendes Beispiel vorzuhalten gewohnt" sei. Auch Begas wurde vorgeworfen, er "bringe den Bernini wieder; hinter ihm komme das Ungeheuer zopfiger Geschmacklosigkeit" (Gurlitt 1924, S. 290).

4 Bloch 1978, Sp. 166 und Abb. 246.

5 Bloch 1978, Sp. 251 ff.

6 Gustav Eberlein schuf noch Anfang des 20. Jh. derartige Denkmäler, wie z.B. das für Richard Wagner in Berlin (1901-1903) oder das von Kaiser Wilhelm II. gestiftete Goethe-Denkmal in Rom (siehe hierzu: Selbmann 1988, S. 140 ff., und Springer 1990, S. 63 f.)

7 AZ-B, 22.11.1872, S. 4982f.; Ill. Ztg., 15.3.1873, S. 195 ff. mit Abb. Die beiden Texte sind bis auf geringe Abweichungen gleich. Die Zitate stammen, wenn nicht anders vermerkt, aus der Ill. Ztg.

Voluten an den Kanten; es ist der Sockel für die Germania. Er ist nur ein Drittel so hoch wie der Aufsatz darunter; sein Abschlußgesims ist schmucklos.

Vorne, auf der zweiten Stufe des Piedestals, lagert vor Kanonen und anderen Kriegstrophäen ein alter Flußgott mit langen Haupthaaren und einem bis über die Brust reichenden Bart, es ist der Rhein. Links oben, von der dritten Stufe herab, schickt sich gerade eine Viktoria an, über die Trophäen hinab zum Rhein oder über diesen hinwegzuschweben. Mit der bis zum Gesims des hohen Aufsatzes reichenden Fahne in der erhobenen Linken erinnert die Siegesgöttin an Delacroix' Freiheit, die dem Volk über Gefallene hinweg vorseilt¹. Doch anders als jene, trägt sie ein züchtig hochgeschlossenes ärmelloses Kleid, und in der anderen Hand hält sie kein Gewehr, sondern einen Lorbeerzweig. Neben der Viktoria sitzen zwei Knaben auf der dritten Stufe; der eine scheint eine Traube zu naschen, und der andere präsentiert in seinem Schoß einen Fruchteteller; man denkt bei dieser kleinen Gruppe unwillkürlich an die Bilder Murillos in der Alten Pinakothek in München. Auf der anderen Seite der Viktoria, auf der obersten Stufe, sitzt über dem Flußgott ein Adler mit halb geöffneten Schwingen.

An den Seiten des Postaments sitzen jeweils zwei allegorische Frauengestalten mit langen Gewändern und hochgetürmten Frisuren, fast wie Abbilder der Germania, und weitere Kinder. Jeweils eine der beiden Frauen sitzt auf der obersten Stufe; sie legt ihre Hand auf die Schulter der unter ihr auf der dritten Stufe Sitzenden. Auf der linken Seite sieht man noch einen Anker und Taue und einen Knaben, der mit einem Hammer auf einen Amboß schlägt. Rechts schreibt ein weiterer Knabe auf eine voluminöse Schriftrolle. Die auf der obersten Treppenstufe sitzenden Gestalten und die schwebende Viktoria reichen mit ihren Köpfen bis zur Mitte des hohen Aufsatzes.

Die Figuren und das Postament sind auf der Abbildung unterschiedlich gefaßt, hell gegen dunkel.

Pecht beschreibt Wagners Werk, "durch das ein Zug jugendlich flammender Begeisterung, stolzen Triumphs, besonders aber ein unwiderstehlich naiver Humor" gehe, in einer vom nationalen Pathos getragenen Sprache wie folgt:

"Auf mäßig hohem, reich gegliederten quadratischen Sockel erhebt sich ein viereckiges Postament, das an den Ecken abgeschrägt und durch volutenartige Streben, am oberen Gesims durch Fruchtschnüre und Schilde geziert ist. Auf einer kleinen Stufe über demselben thront eine Germania, welche segnend ihre Hände über ihre unten auf dem Sockel in vier Gruppen vereinigten Kinder ausbreitet. Ihre herrlich machtvolle, großartige Gestalt mit der reichen Lockenfülle, den kühn und edel flatternden Gewändern hat etwas Tiefes, Ergreifendes, das weit über die gewöhnliche Auffassung hinausgeht; sie gleicht einer Velleda, einer Seherin noch mehr als einer Königin und scheint entzückt eine herrliche große Zukunft zu schauen, der sie ihre Kinder segnend weiht. Die unter ihr sich zeigende Gruppe der Vorderseite hat nun die spezielle Aufgabe, das Monument zu erklären. Eine walkyrenartige Siegesgöttin, eben aus glorreichem Kampf zurückkehrend, mit der einen Hand hoch das triumphierende nationale Banner schwingend, mit der anderen Lorbern spendend, den stolz die Flügel regenden Aar zur Seite, eine wahre Verkörperung des jungen Deutschen Reichs, tritt uns zwischen Trophäen aller Art entgegen, zu ihren Füßen Vater Rhein

¹ Paris, Louvre, 1830.

mit der ganz heiter ehrwürdigen Majestät, die ihm zukommt, neben ihm mit reichen Früchten spielende, reizend erfundene Knaben voll kecker Frische, unverkennbar den aus dem Sieg quellenden Ueberfluß andeutend.

Auf der rechten Seitenfläche stehen Kunst und Wissenschaft - zwei hehre fein charakterisirte Frauengestalten, in voller Thätigkeit, die neuen Triumphe zu schildern und so der Nachwelt aufzubewahren; diese an einer Weltkugel die Veränderungen der Karte markirend, die andere die Säulen des neuen Reichsbaues aufstellend. Sie sind ebenfalls mit reizenden Kindergruppen umgeben, von denen rechts ein Knabe ein Denkmal modellirt, ihm gegenüber ein anderer eine Tafel trägt, auf welcher der dritte die großen Thaten schreibt.

Links sehen wir dann Handel und Industrie - reich aufblühende, üppige Frauen, die sich des Friedens und der Sicherheit, die ihnen Germania jetzt gewährt, in fröhlichster Emsigkeit erfreuen. Zur Seite des Handels wälzen ein paar Knaben von unwiderstehlicher Anmuth der Erfindung einen großen Ballen Baumwolle mit aller Anstrengung, neben der Industrie schmiedet ein Bube mit dem Hammer höchst eifrig die Sense, die sie ihm hinhält.

Die Rückseite endlich zeigt uns eine Tochter der Germania, welche der besiegte dasitzenden Gallia tröstend die Hand zur Versöhnung reicht, während zu ihren Füßen mit unendlich drolligem Humor ein derber Junge seinen elsässischen Bruder mit einem Tuch umschlungen hat und so den sich heftig sträubenden an sich zieht, zur Seite der Gallia aber ein Dritter, ein wenig unartig weinend, sein zerbrochenes Schwert als Sinnbild der verlorenen Gloire betrachtet¹.

Die Rückseite interpretiert Silvanus in der Kunstchronik etwas anders als Pecht²: Eine allegorische Gruppe stelle "die trauernden, besiegten Feinde" dar, "zu deren Füßen der zerbrochene Schild Frankreichs" liege. Doch auch er lobt Wagnmüllers Werk über alle Maßen: "Obwohl das Modell nur roh ausgeführt" sei, so offenbare "doch jede einzelne Stellung, jede Figur, jede Miene die geniale Künstlerhand." "Der Eindruck des Ganzen" sei "imponirend"; hier habe "der schaffende Genius" gearbeitet, der "nicht zu seinem Schaden" "bei dem großen Florentiner in die Schule" gegangen sei.

In der Deutschen Bauzeitung kritisiert dagegen ein Rezensent recht unwirsch den Entwurf, der, "obgleich mit vieler Virtuosität vorgetragen, doch wie kein anderer dem Sinne der Aufgabe diametral" entgegenstehe³. Die Figuren seien "durchaus in der Art eines jener Brunnen der Zopfzeit mit übermüthiger Frivolität behandelt". Doch es sei unangebracht "dem gegenüber den 'deutschen Geist' anzurufen". Er spielt dabei auf das Motto an, unter dem Wagnmüller seinen Entwurf eingereicht hatte: "Dem deutschen Geist der Sieg".

Selbst auf die Gefahr hin, als rückständig zu gelten, finde ich es bedauerlich, daß das Denkmal nicht für den Münchener Platz ausgeführt wurde. Pecht hatte möglicherweise die versöhnliche Note nur hineininterpretiert, um auch beim König für die Aufstellung des Denkmals zu werben. Doch er hatte sicher recht, als er das Denkmal als heiter und humorvoll charakterisierte. Es wäre in der damaligen, sich humorlos äußernden Zeit mit ihrem nationalen Pathos, ein Unikum gewesen und stellte noch

1 Friedrich Pecht, in: Ill. Ztg., 15.3.1873, S. 195 ff., mit Abb. Etwa ein Vierteljahr vorher, in AZ-B, 22.11.1872, S. 4982 f., war ihm das Denkmal noch zu versöhnlich gedacht, und er rät Wagnmüller daher zu "einer wesentlichen Modification", zu der der glücklich begabte Künstler sicher befähigt sei. "So edel erdacht und erfunden" Gallia auch sei, so sei doch angesichts ihrer damaligen Haltung "eine der Wirklichkeit entsprechende Herauskehrung der Tücke dieser präventiösen Dame angezeigt".

2 Kchr VIII (8.11.1872), Sp. 55 ff.: Entwurf Nr. 32 (Phil. Silvanus).

3 Deutsche Bauzeitung 6 (1872), S. 318.

heute eine Bereicherung des Maximiliansplatzes dar¹.

Von der Ausschreibung zur Konkurrenz wissen wir, daß die Modelle, die zwischen 75 und 150 Zentimeter hoch sein sollten, bis zum 1. September 1872 in Berlin eingetroffen sein mußten². Da die Ausschreibung im Februar in den Zeitungen erschienen war, muß der Entwurf zwischen diesen beiden Terminen entstanden sein. Auf jeden Fall geschah dies bevor Wagnmüller in Linderhof tätig wurde, und gerade deshalb erkennt man, wie wenig sich der Bildhauer dort verrenken und fremdem Geschmack unterordnen mußte: Der nackte Flußgott mit seinen langen Haaren gleicht einer Sitzfigur des Neptun, die Frauengestalten sind, auch wenn sie mit langen Gewändern bekleidet sind, Verwandte der Flora und auch die Kinder könnten sich völlig unauffällig unter die Putten der Floragruppe mischen. Vielleicht wurde Wagnmüller gerade deswegen, so enttäuschend die Ablehnung seines Entwurfes für ihn auch war, dem König empfohlen; natürlich spielte dabei auch seine Zusammenarbeit mit Effner bei der Gestaltung des Maximiliansplatzes eine Rolle.

Wahrscheinlich wurde Wagnmüller zu der ungewöhnlichen Germania, die beide Hände ausstreckt, durch eine Brunnenfigur des Nürnberger Bildhauers Kreling angeregt, die im April 1872 in der "Illustrierten Zeitung" veröffentlicht worden war³. Der Brunnen war 1866 von zwei Amerikanern aus Cincinnati bei der Millerschen Erzgießerei in Auftrag gegeben worden. Dort hatte man sich einer mehr als zwanzig Jahre älteren Entwurfszeichnung Krelings erinnert. Der Brunnen veranschaulicht "die Schönheit und die Wohlthaten des Wassers". Auf der Spitze des vielfigurigen Brunnens steht eine das Wasser personifizierende Frauenfigur; sie breitet ihre Arme aus, und aus beiden Handflächen ergießen sich Wasserstrahlen in zwei weit darunter liegende Becken. Interessanterweise steht die Frauenfigur unmittelbar auf einem Sockelaufsatz, der dem der Germania auffallend gleicht: Er ist im Kern quadratisch, und an den abgeschrägten Kanten sitzen Voluten⁴.

In seiner Gesamtheit läßt sich Wagnmüllers Modell am besten mit Werken aus der Rokokozeit vergleichen, wie etwa mit Georg Raphael Donners Providentia-Brunnen: Die zentrale Gruppe besteht aus einer erhöht sitzenden Frauenfigur; darunter sitzen auf Voluten Knaben, die Wasserstrahlen aus Fischen preßten. Einst auf dem Brunnenrand gelagerte allegorische Gestalten beiderlei Geschlechts verkörpern die wichtigsten österreichischen Nebenflüsse der Donau⁵. Es finden sich in Wagnmüllers Denkmal alle kompositionellen Elemente des Brunnens wieder. Sehr ähnlich ist auch die

1 Man vergleiche das Denkmal mit dem Schillings auf dem Niederwald (Ill. Ztg., 19.12.1874) oder mit dem Henzes in Dresden (Ill. Ztg., 4.9.80).

2 Kchr XII (1872), Sp. 218 f. Hier ist es zwar der 2.11.1872, bis zu dem "längstens" die Modelle in Berlin eingetroffen sein mußten. Doch in späteren Publikationen, wie z.B. in Ill. Ztg., 17.8.1872, S. 123, ist nur noch vom 1.11.1872 die Rede.

3 Ill. Ztg., 20.4.72, S. 291 f., mit Abb.

4 Um den baldachinartigen Brunnenstock stehen vier plastische Gruppen: "Eine Mutter geleitet den prächtigen Jungen ins Bad; eine Tochter labt ihren erschöpften greisen Vater durch einen frischen Trunk; ein Farmer führt seinem Acker befruchtende Kraft zu; ein von Flammen Bedrohter verlangt, auf dem Dach seines brennenden Hauses stehend, rettendes Wasser." Dazu kommen weiter unten vollplastische Mädchen und Knaben sowie Reliefs.

5 Wien, Österreichisches Barockmuseum (Blei, 1737-39).

Behandlung der Gewänder. Grundverschieden sind jedoch die Physiognomien: Bei Donner zeigen die schmalen ovalen Gesichter und die langen Hälse manieristische Einschläge. Die Figuren des Nationaldenkmals, mit ihrer unleugbaren Verwandtschaft zu den Linderhofer Figuren, wirken dagegen, auch wenn sie auf der Abbildung nur angedeutet sind, natürlicher.

7.5 Abschließende Betrachtung

Von den verschiedenen Wagnmüllerschen Entwürfen, die direkt für den Maximiliansplatz geschaffen oder dafür vorgeschlagen wurden, wurde nur das Liebig-Denkmal realisiert, dessen Enthüllung der Bildhauer freilich nicht mehr selbst erleben durfte. Man mag es bedauern, daß Pechts Vorschlag, das für den Niederwald entworfene Nationaldenkmal auf dem Münchener Platz zu errichten, nicht aufgegriffen wurde. Die aus Geldmangel erfolgte Ablehnung des uns unbekanntes Brunnenentwurfs war dagegen sicher nicht von Nachteil, denn erst dadurch wurde der Weg frei, der zum allseits geschätzten Wittelsbacher Brunnen Hildebrands führte.

Das barocke Nationaldenkmal scheint aus vielen Versatzstücken zusammengesetzt zu sein. Auch wenn die an Murillo und Delacroix erinnernden Details Zufall sein mögen, so scheint mir das Aufgreifen der Krelingschen Idee einer die Hände segnend ausstreckenden weiblichen Gestalt für die Figur der Germania bewußt erfolgt zu sein.

Beim Liebig-Denkmal habe ich schon darauf hingewiesen, daß die sitzende Mantelfigur im Grunde genommen keine neuen Ideen bietet, und die Büste Liebigs schon vorher entstanden war. Auch das, trotz der Beschädigungen, so lebendige Relief, an dem Puristen die chemischen Apparaturen als störend empfinden mögen, hat anscheinend Wagnmüllers Relief der Caritas in der Grabkapelle Maximilians II. zum Vorbild, das der Bildhauer wahrscheinlich nach fremden Entwürfen modelliert hatte. Dennoch ist Wagnmüller ein durch und durch glaubwürdiges, sehenswertes Denkmal gelungen, und auch das Nationaldenkmal wäre in seiner humorvollen, spontanen Art eine echte Bereicherung für den Platz und ein hervorragendes Gegenstück zu dem nüchternen monumentalen Brunnen Hildebrands.

8 Zusammenfassung und Schluß

Wagmüllers Oeuvre ist nicht sehr umfangreich. Die meisten seiner monumentalen Werke schuf er im Auftrag der Wittelsbacher, erst unter König Maximilian II. für das alte bayerische Nationalmuseum und später unter dessen Sohn und Nachfolger, König Ludwig II., für die Grabkapelle Maximilians II. und die königlichen Schlösser. Während Wagmüller die Fassadenfiguren von Schloß Herrenchiemsee und vorher wohl auch die Figuren des Museums und die Reliefs der Grabkapelle streng nach fremden Entwürfen modellieren mußte, wurden ihm bei der Gestaltung der Gartenplastiken von Schloß Linderhof, verglichen mit anderen Künstlern, anscheinend größere Freiheiten gewährt. Zwar modellierte er zumindest eine der beiden kleinen Amor-Fontänen exakt nach einem alten Stich aus Versailles, doch die Floragruppe, die Hauptattraktion des Schloßgartens, weicht erheblich von ihrem Versailler Vorbild ab, und auch die Neptungruppe gestaltete er vergleichbar frei nach ihrem vermutlichen Vorbild, der Fontana di Trevi in Rom. Die Figuren des Najadenbrunnens entwarf er hingegen wohl ganz nach seiner Phantasie, wovon eine Entwurfszeichnung in den Räumen des Künstlervereins Allogrotto zeugt.

Schloß Linderhof sollte ein Tempel für den Sonnenkönig Ludwig XIV. von Frankreich sein. Davon zeugen die Fassadenfiguren des Schloßchens, der Neptunbrunnen und die steinernen, das Schloß eng umstehenden Gartenfiguren, die von Johann Hautmann, naturalistisch verändert, nach dem Vorbild der Figuren der Grande Commande für das erste Parterre d'Eau von Versailles geschaffen wurden.

Hautmanns Venusgruppe für den Linderhofer Monopteros, die Flora- und die Amorgruppen, sowie das Ensemble des Najadenbrunnens, legen Zeugnis von der Verehrung Ludwigs II. auch für die unglückliche französische Königin Marie Antoinette ab. Ihr ist der ganze übrige Schloßpark geweiht. Neben den im königlichen Auftrag modellierten und in Zink gegossenen Werken gibt es nur wenige weitere monumentale Plastiken Wagmüllers, von denen einige in städtischem Auftrag entstanden sind. Nennenswert sind eine Allegorie der Krankenpflege an der Fassade eines Pavillons des Krankenhauses rechts der Isar in München und die Brunnenfigur Kaiser Ludwigs des Bayern in Ingolstadt. Die plastische Gruppe der "Krankenpflege" ist hinsichtlich ihrer Qualität mit zwei weiteren monumentalen Werken Wagmüllers zu vergleichen: Das Liebig-Denkmal zählt, neben dem von Gottfried Daniel Rauch geschaffenen Denkmal des ersten bayerischen Königs Max Joseph zu den besten seiner Gattung in München. Gleiches gilt auch für das sehr stimmungsvolle eigene Grabmal des Bildhauers.

Neben diesen bedeutenden Werken zählen einige Genreplastiken und vor allem die zahlreichen Porträts zu den besten des Bildhauers: Der strenge Naturalismus der Gesichter geht einher mit einer malerischen Behandlung der Gewänder und der Frisuren.

Die Bildhauerkunst des 19. Jahrhunderts war geprägt von zwei widerstreitenden Tendenzen, die sich allerdings nicht immer klar voneinander trennen lassen. Einerseits war die Tradition des Barock

weiterhin lebendig, die sich von Anfang an besonders in einem ausgeprägten Naturalismus im Bildnis zeigte und später, um die Jahrhundertmitte, auch im Figurenaufbau und in der Komposition. Diese barocke Tradition, die vor allem in Frankreich gepflegt wurde, führte dort von Bernini und später Houdon zu Carpeaux und Rodin¹. Andererseits gab es vor allem in der ersten Jahrhunderthälfte idealisierende Stilrichtungen: Wegbereiter des Klassizismus war Winckelmann mit seinen "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke ..."2. Hauptvertreter waren der Italiener Antonio Canova (1768/69 - 1822) und der Däne Bertel Thorwaldsen (1770 - 1844). Der eine, Canova, vertrat mit sinnlichen Kompositionen einen Klassizismus, der im Grunde Winckelmanns Forderung nach "edler Einfalt und stiller Größe" entgegenstand. Der andere, Thorwaldsen, liebte dagegen einen einfachen schlichten Stil. Die gleichfalls idealisierende Romantik spielte im großen ganzen in der Bildhauerei eine weniger wichtige Rolle als der Klassizismus³. Der Allgäuer Konrad Eberhard (1768 – 1859) wandte sich allerdings vom Klassizismus, den er meisterhaft beherrschte, immer mehr christlichen Themen und der Romantik zu, und Ludwig von Schwanthaler (1802 - 1848) vertrat, wie Heilmeyer meint, einen "romantischen Klassizismus"⁴. Schwer einzuordnen scheint das Werk Adolf v. Hildebrands (1847 – 1921) zu sein, der durch Überlegungen zum "Problem der Form"⁵ zu einem einfachen, fast archaisch anmutenden Stil fand. Doch ich meine, daß er damit in der Tradition des Klassizismus steht, ähnlich wie Rodin in der des Barock⁶.

Wagmüller war ein Zeitgenosse Rodins (1840-1918) und Hildebrands. Er kann sich, was den Umfang, die Qualität und auch den Einfallsreichtum seines Oeuvres betrifft, mit keinem der beiden messen. Trotzdem verdient er es, der Vergessenheit entrissen zu werden, da er mit seinen Porträt-Büsten und einigen wenigen monumentalen Werken nahe an die beiden Großen heranreicht.

In Wagmüllers Werk vereinen sich nahezu alle stilistischen Strömungen des Jahrhunderts: Die Alle-

1 Merkel 1995, S. 53 ff. Kuhn 1922, S. 53, meint, Rodins "Produktion" wachse "aus einem ausgesprochen barocken Formempfinden" heraus. Bernini war wegen seiner Louvre-Entwürfe 1665 am Hofe Ludwigs XIV; er schuf ein Reiterstandbild und eine Büste des Sonnenkönigs.

2 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755). Winckelmann propagierte den "Studio der schönen Natur, des Konturs, der Draperie, und der edlen Einfalt und stillen Größe in den Werken griechischer Meister" (Winckelmann 1999, S. 25).

3 Idealisierende Impulse gingen auch von den Theorien Lavaters und Galls aus, die von der Physionomie und dem Schädelaufbau des Menschen Schlüsse auf dessen Charaktereigenschaften und Begabungen zogen. Der Franzose David d'Anger, dessen Porträts sich, wegen der Verzerrungen im Stirnbereich, wie Karikaturen ausnehmen, war ein Vertreter dieser idealisierenden Stilrichtung, die zwar nur vorübergehend eine größere Rolle spielte, aber in manchen Hirnen auch heute noch schlummert.

4 Typische Werke dieses "romantischen Klassizismus" Münchener Prägung seien die Bavaria oder die Brunnenfigur der Loreley im Münchener Hofgarten. Konrad Eberhard war 1806 nach Rom gekommen, wo er Schüler Canovas wurde. Er war mit Thorwaldsen und den Nazarenern befreundet. Den Kontakt zu Canova hatte der bayerische Thronprinz Ludwig vermittelt. Ein Brief Ludwigs an Eberhard aus dem Jahre 1806 liest sich wie eine Programmvorgabe für den "romantischen Klassizismus": "Hören Sie Canovas weisen Rat, doch werden Sie nicht Nachahmer, kein blinder, selbst der Griechen nicht. In jeder Hinsicht schätze ich den rechtschaffenen Mann, den großen Künstler Canova, dessen vorzügliches Talent im Graziösen besteht, nicht im Ernste. Lieber soll es mir sein, wenn Ihr Genie sich zu diesem neigt, ohne doch das Liebliche zu verstoßen aus Ihrem Studio" (Stabi, cod. germ. 6797, zitiert nach: Arnold 1964, S.83).

5 Hildebrand, Adolf von: Das Problem der Form in der bildenden Kunst (1893).

6 Kuhn 1922, S. 59, bezeichnet den Stil als Neuklassizismus.

gorie der Krankenpflege ist ein schlichtes naturalistisches Werk, das durch seinen Realismus etwas abstoßend wirkt. Dieser Realismus ist freilich nicht dem eines Courbets oder eines Menzels verwandt, sondern dem Verismus mittelalterlicher christlicher Darstellungen der Kreuzabnahme Christi. Wagnmüllers beeindruckende Porträts stehen in naturalistisch-barocker Tradition. Vergleiche mit Jean Antoine Houdon (1741 - 1828) oder Jean-Baptiste Carpeaux (1827 - 1875) sind, freilich nur in diesem Fall, sehr treffend. Mit dem sowohl hochgelobten als auch vernichtend kritisierten Entwurf zum Niederwalddenkmal und den Werken im Dienste Ludwigs II. war Wagnmüller, neben Reinhold Begas (1831 - 1911), ein sehr früher Vertreter des neobarocken Figuren- und Kompositionsstils in Deutschland. Die monumentalen Werke beider Bildhauer unterscheiden sich jedoch erheblich voneinander, da Begas einen viel raffinierteren, bisweilen maniert wirkenden Kompositionsstil pflegte¹. Die barocken Werke Wagnmüllers im Dienste des bayerischen Königs waren nicht selbstbestimmt, doch gerade das Modell zum Niederwalddenkmal zeigt, daß er gerne im barocken Stil arbeitete. Das Liebig-Denkmal könnte man wie Lieb, den ich in der Einleitung zitiert habe, als spätklassizistisch bezeichnen², wäre da nicht das sehr naturalistisch gestaltete Antlitz Liebigs. Das Grabmal und die Genrefiguren sind zwar, gleich dem Liebig-Denkmal, antiken Vorbildern verpflichtet, doch sie deshalb spätklassizistisch zu nennen, wäre zu einfach, da sie zugleich romantische Züge aufweisen: Wagnmüller zeigt sich in seinen besten Werken als ein später Vertreter des Münchener "romantischen Klassizismus". Dies mag die Folge zweier Einflußfaktoren sein: Einerseits übte die Kunst Schwanthalers in den Jugendjahren des Bildhauers, gerade wegen der allgegenwärtigen Bavaria, wohl noch großen Einfluß aus. Andererseits mögen auch die Lehrjahre bei Anselm Sickinger bestimmend gewesen sein, der ein Schüler Konrad Eberhards war. In Eberhards Werk gibt es Plastiken, die auf Wagnmüller hinweisen, wie etwa die Leda mit dem Schwan im Nymphenburger Park oder "Amor und Muse" in der Neuen Pinakothek³. So könnte man den Stil der Frauenfigur des Grabmals, wegen der Gestaltung der Frisur und des Gewandes, durchaus als einen barockisierten Klassizismus Eberhardscher Prägung bezeichnen.

Michael Wagnmüller arbeitete in allen Stilvarianten, die scheinbar schon der Vergangenheit angehörten. Doch alle seine Werke sind durchwegs auch einem Naturalismus verpflichtet, der in München neu war. Auf Wagnmüller trifft damit, trotz seiner Abhängigkeit von den Auftraggebern zu, was Hegel schon Jahre vorher (1835) gesagt hatte:

1 Ich denke dabei an solche Figurengruppen, wie "Mercur und Psyche", "Raub der Sabinerin" oder "Der elektrische Funke", gegen die Wagnmüllers Gruppen, wie die "Krankenpflege", die Mutter-Kind-Gruppe des Grabmals oder die Brunnengruppen von Linderhof recht einfach wirken. Vergleiche zum Verhältnis Canova - Thorwaldsen drängen sich auf. Auch Begas' naturalistische Porträts unterscheiden sich durch eine stärkere Liebe zum Detail der Kleidung von den Porträts Wagnmüllers (Abbildungen der genannten Werke finden sich z.B. bei Daun 1909, S.577 ff.).

2 Lieb 1982, S. 311.

3 Die Leda (Rom, 1810) befand sich im südlichen Kabinetts Garten; sie ist heute deponiert (abgebildet bei: Heilmeyer 1931, S. 49 oder Arnold 1964, S. 226). Das Sitzmotiv der Leda gleicht dem des Schutzengels am Grabmal und dem der Genrefiguren. Auch "Amor und Muse" (Arnold 1964, S. 228) erinnern vom Motiv und von der Stimmung her an das Grabmal.

"In unseren Tagen hat sich" ... "die Bildung der Reflexion, die Kritik, und" ... "die Freiheit des Gedankens auch der Künstler bemächtigt und sie in betreff auf den Stoff und die Gestalt ihrer Produktion" ... "sozusagen zu einer tabula rasa gemacht. Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben kann"¹.

1 Hegel 1980, S. 674.

9 Anhang

9.1 Anhang zu Michael Wagnmüller: Auszug aus der *Allotria-Zeitung* Nr. 23 (1878)

"Berichtigung

eines in den 'Augsburger-Neuesten Nachrichten' enthaltenen
Artikels.

Derselbe lautete:

'Augsburg, den 3. Dezember 1877.

Unser neues Stadttheater kann sich seit der kurzen Zeit seiner Eröffnung des Besuches mancher auswärtiger Gäste rühmen, darunter z.B. sind es Künstler und Kunstverständige unserer benachbarten Residenzstadt, auf die der prachtvolle Bau eine besondere Anziehungskraft ausübt. So hatten wir gestern bei 'Don Juan's' Aufführung Gelegenheit gehabt, den berühmten Maler Lenbach, den hervorragenden Bildhauer Professor Wagnmüller, den jungen thatkräftigen Bildhauer Gedon, sowie den, seinem weltbekannten Onkel nachstrebenden Maler F. A. Kaulbach zu sehen und zu begrüßen. Alle aber, die da kommen, unsere herrliche Musenstätte zu besichtigen, scheiden mit dem aufrichtigen Glückwunsch für die Erbauer und die Stadt, in welcher städtischer Gemeinsinn so Großartiges geschaffen.'

Wir erhielten hierauf folgende versificirte Berichtigung zugesandt:

Von dem Zug der Nibelungen
Reden heut' noch 1000 Zungen
Von dem Zug der großen Vier
Reden ganz bescheiden wir

Herr Claudius Schraudolf und Herr Bruno Piglhein waren aber auch dabei:

Diese Vier nach Augsburg kamen,
Auszustreu'n der Schönheit Samen,
Da war Wagnmüller, Gedon und Lenbach
Und als vierter im Bunde Fritz August Kaulbach.

Herr Claudius Schraudolf und Herr Bruno Piglhein waren aber auch dabei.

Augsburg's neuer Musentempel
Gab von neuem ein Exempel
Was nicht alles leisten kann
Ein famoser 'Don Juan'.

Herr Claudius Schraudolf und Herr Bruno Piglhein waren aber auch dabei.

Aber geht's aus dem Theater,
Selbst der Künstler Hunger hat er,
Und die Viere im Hotel
Sorgten nun für Leib und Seel.

Herr Claudius Schraudolf und Herr Bruno Piglhein waren aber auch dabei.

Dortem war auch ein Reporter
Wie gewöhnlich führt das Wort er,
Wie gewöhnlich zahlt man dann
Was der Kerl nur saufen kann.

Herr Claudius Schraudolf und Herr Bruno Piglhein waren aber auch dabei.

Und aus Dank greift er zur Feder
Schildert sie und das versteht er
Deutet an, wie Augsburg blüht,
Wenn es solche Gäste sieht!
Herr Claudius Schraudolf und Herr Bruno Piglhein waren
aber nicht dabei.

Ja es fehlten ihre Namen,
Ob sie gleich mit jenen kamen,
Ihnen zur Genugthuung,
Sei dies die Berichtigung:
denn: Herr Claudius Schraudolf und Herr Bruno
Piglhein waren wirklich auch dabei!!!

9.2 Anhang zu Ingolstadt: Vertrag mit Wagnmüller¹

Abschrift

Vertrag
über die Herstellung eines monumentalen
Brunnens auf dem Gouvernementsplatze
in Ingolstadt.

Ueber die Herstellung eines monumentalen Brunnen auf dem Gouvernementsplatze in Ingolstadt ist zwischen dem Ministerialrath und General-Sekretär Gustav von Bezold und dem Bildhauer Professor Michael Wagnmüller dahier unterm heutigen Tage vorbehaltlich der Genehmigung des k. Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten das nachfolgende Uebereinkommen abgeschlossen worden:

§1.

Professor Michael Wagnmüller übernimmt die Ausführung und Aufstellung eines monumentalen Brunnen auf dem Gouvernementsplatze zu Ingolstadt gegen eine Aversal-Entschädigung von ein und zwanzigtausend Mark auf seine Wagniß und Gefahr und verpflichtet sich die Vollendung und Aufstellung bis längsten Mai 1882 zu bewerkstelligen.

§2.

Die Hauptfigur des Brunnen, die Statue des Herzogs und nachmaligen deutschen Kaisers Ludwig des Bayern, sowie zwei Reliefs, das Wappen der Stadt Ingolstadt und die Figur des heiligen Mauritius werden in Erzguß hergestellt, der architektonische Theil des Brunnen in solidem Sand- oder Kalkstein ausgeführt.

Im Uebrigen ist der Künstler in der Composition und deren Durchführung nicht beschränkt.

§3.

Die Entschädigung an den Künstler wird in nachstehender Weise geleistet:
Fünftausend Mark nach Fertigstellung des Modells der Hauptfigur und der beiden Reliefs,
viertausend Mark nach Ablieferung des Steinmaterials für den Brunnen,
viertausend Mark nach Fertigstellung der gesammten Architektur;
die Restsumme mit achttausend Mark nach vollständiger Ausführung und Aufstellung des Brunnen in Ingolstadt.

§4.

Die bei der Aufstellung in Ingolstadt erforderlichen Gerüste und Hilfsarbeiter hat die Stadtgemeinde Ingolstadt auf ihre Kosten zur Verfügung zu stellen.

§5.

Vorstehender Vertrag tritt mit dem Tage der Genehmigung desselben durch das Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten in Wirksamkeit.

München, den 24. August 1879.

Michael Wagnmüller.

G. von Bezold,

k. Ministerialrath.

¹ StAI II/5c.

9.3 Anhang zum Nationalmuseum

9.3.1 Tabelle "Hauptbuch NM"

Die Tabelle ist das Ergebnis einer Auswertung der Hauptbücher der königlichen Kabinettskasse der Jahre 1859/60 bis 1863/64¹.

Die Hauptbücher enthalten alle Zahlungen der Kabinettskasse; sie haben eine durchgehende Seitennumerierung.

Das Hauptbuch ist in Kapitel untergliedert, innerhalb derer die Zahlungsbelege in zeitlicher Reihenfolge erscheinen. Sie sind jeweils fortlaufend, mit 1 beginnend, nummeriert. Je Zahlungsbeleg werden folgende Angaben gemacht:

- ◆ Nr. der Belege: fortlaufende Beleg-Nummer
- ◆ Nr. des Cassa-Journals: Nummer des Belegs im Kassenjournal²; dieses enthält ebenfalls alle Zahlungsbelege, allerdings ohne Untergliederung in Kapitel.
- ◆ Jahr xxxx, ergänzt um die Angaben: Tag Monat: Tag der Zahlung; xxxx enthält eine Jahreszahl. Die Zahlungen erstrecken sich in der Regel von den letzten Monaten des Vorjahres bis in die ersten Monate des Folgejahrs.
- ◆ Vortrag: Angabe des Zahlungsempfängers und Grund der Zahlung.
- ◆ Betrag, untergliedert in:
 - ◆ Partial / fl. Xr.: Zahlungs-Betrag in Gulden und Kreuzer. Größere Zahlungs-Beträge an Künstler oder Handwerker werden in mehrere Abschlagszahlungen und eine Restzahlung unterteilt, die je nach Arbeitsfortschritt fällig werden. Im Feld "Betrag" steht also entweder eine Abschlagszahlung, eine Restzahlung oder der Gesamtbetrag. In diesem Feld werden auch Zwischensummen eines auf der betreffenden Seite angefangenen Monats vermerkt; sie sind für die Auswertung ohne Bedeutung, ebenso wie die Spalte:
 - ◆ Total / fl. Xr.: Zwischensumme je Monat; Gesamt-Summe aller Seiten.

Die wichtigste Information des Hauptbuchs ist die Angabe, wann und wofür jemand eine Zahlung erhalten hat und wie hoch diese war.

In die Tabelle wurden alle Informationen der Hauptbücher übernommen, die für diese Arbeit von Bedeutung sind. Als bedeutungsvoll wurden im wesentlichen Einträge folgender Kategorien betrachtet:

- ◆ Plastischer Schmuck der Hauptfassade des Nationalmuseums, ausschließlich der meisten nichtfigürlichen Zierelemente³,

¹ GHA HS 407 bis 411.

² Tagebuch der Kabinettskasse: GHA HS 457 ff. (Jahre 1859/60 bis 1863/64).

³ Die Zierelemente stammen zumeist aus der Hand Karl Baaders. Hinweisen möchte ich auch auf die Gipsformatoren, Lorenz Biehl Senior und Junior, die in Zusammenhang mit den Zinkgußfiguren der Fassade genannt werden. Sie stellten die "verlorenen Gipsformen" für den Guß her.

- ◆ Plastische Figuren für das Innere des Museums.

Hinweise zu den Spalten der Tabelle:

- ◆ "Zahlungsempfänger": Angaben aus dem Feld "Vortrag".
- ◆ "Zahlungsgrund": Angaben aus dem Feld "Vortrag". Der Zahlungsgrund ist das Werk eines Bildhauers oder der Gießerei.
- ◆ Nr.: Hinweis auf einen entsprechenden Eintrag in der Tabelle "Hauptrechnung NM", wo genauere Angaben und der Zahlungsbetrag stehen.
- ◆ Die Einträge in der Spalte "O", die zum Sortieren der Tabelle nützlich sind, haben folgende Bedeutung:
 - ◆ F: Fassadenfigur,
 - ◆ G: Attikagruppen, einschließlich der Bavaria,
 - ◆ I: Innenfigur,
 - ◆ K: Karyatiden an der Fassade,
 - ◆ R: Figürliches Relief der Fassade,
 - ◆ T: Teutonengestalten als Balkonträger,
 - ◆ Tr: Trophäenschmuck der Fassade,
 - ◆ W: Wappen unterhalb der Bavaria.
- ◆ "Von": Zeitpunkt der ersten Abschlagszahlung bzw. der Gesamtzahlung. Format des Eintrags: Jahr, Monat, Tag.
- ◆ Bis: Zeitpunkt der Restzahlung; bei einer einmaligen Zahlung ist das Feld leer. Format: Jahr, Monat, Tag.

Die Tabelle ist nach Datum ("Von") und "Zahlungsempfänger" sortiert.

<i>Zahlungsempfänger</i>	<i>Zahlungsgrund</i>	<i>Nr.</i>	<i>O</i>	<i>Von</i>	<i>Bis</i>
Bumüller, Georg	Tonmodell einer Karyatide	002	K	60.01.16	60.03.08
Zell, Georg	Tonmodell einer Karyatide	016	K	60.04.16	60.09.03
Sanguinetti, Franz	Tonmodell einer Karyatide	010	K	60.04.26	60.05.25
Bumüller, Georg	Tonmodell einer Karyatide in wirklicher Größe	004	K	60.06.19	
Sanguinetti, Franz	Tonmodell einer 2. Karyatide	012	K	60.07.30	60.09.03
Simon, Salomon	Tonmodell einer Karyatide	014	K	60.09.26	
Bumüller, Georg	Tonmodell des bayerischen Wappens an der Fassade	006	W	60.09.28	60.10.22
Kirchmayer, Friedrich	Tonmodell der Teutonengestalten als Balkonträger	008	T	60.10.02	
Zell, Georg	Entwurf und Skizzen-Anfertigung einer Figuren-Gruppe mit Wappen und Krone für die Attika	042	G	60.10.29	
Biehl, Lorenz, Senior	Abguß des bayerischen Wappens in Portland-Zement	018	W	60.12.02	
Zell, Georg	Änderungen am Gipsmodell einer Karyatide	038	K	60.12.13	
Zell, Georg	Entwurf zu 2 Figuren - Skizze /: Bayern und Pfalz :/	044	G	61.01.21	
Hauser, Franz	4 Teutonengestalten in Sandstein	076	T	61.03.09	62.12.20

Zahlungsempfänger	Zahlungsgrund	Nr.	O	Von	Bis
Zell, Georg	Tonmodell zur Figurengruppe "Ober- und Nieder-Bayern" "des Hochhauses"	066	G	61.03.11	61.11.13
Simon, Salomon	Modellierung einer zweiten Karyatide	026	K	61.03.11	
Kunst-Zink-Gießerei	5 Karyatiden in Zinkguß	046	K	61.03.26	
Zell, Georg	Umänderung der Arme einer Karyatide	040	K	61.04.08	
Kirchmayer, Friedrich	Modell der Gruppe "Bavaria mit dem Löwen" für den Mittelbau	024	G	61.04.17	
Wagmüller, Michael	Modell der Gruppe "Pfalz"	032	G	61.05.03	61.10.11
Simon, Salomon	Umänderung der Arme einer Karyatide	028	K	61.05.06	
Bumüller, Georg	Relief der Architektur	020	R	61.05.20	61.09.30
Walker, Franz	Relief der Erzgießerei	036	R	61.06.11	61.08.30
Walker, Franz	Relief der Bildhauerkunst	034	R	61.06.11	61.08.27
Simon, Salomon	Änderung der Arme der 2. Karyatide	030	K	61.06.17	
Bumüller, Georg	Relief der Malerei	022	R	61.08.12	61.09.13
Ruff, Heinrich	Modell zur Gruppe "Franken"	064	G	61.09.17	62.01.13
Walker, Franz	Relief der Waffenschmiederei	052	R	61.11.20	
Walker, Franz	Relief der Goldschmiedekunst (Friedrich Walker!)	054	R	61.12.21	
Kunst-Zink-Gießerei	Guß der "sitzenen Bayerin"	048	G	61.12.31	
Kunst-Zink-Gießerei	5 Karyatiden in Zinkguß	064	K	61.12.31	
Walker, Franz	Relief der Teppichwirkerei (Friedrich Walker!)	056	R	62.02.13	
Ruff, Heinrich	Innenfig. Nr. 20 "Karl XII."	074	I	62.04.02	62.04.19
Walker, Franz	Relief der Glasmalerei	050	R	62.04.07	
Zumbusch, Kaspar	Modell der Gruppe "Schwaben"	068	G	62.04.10	
Walker, Franz	Musiktrophäe	058	Tr	62.05.19	
Walker, Franz	Kriegstrophäe	060	Tr	62.06.10	
Walker, Franz	Kirchliche Trophäe	062	Tr	62.07.28	
Kunst-Zink-Gießerei	Guß der Gruppen "Bayern" und "Pfalz"	070	G	62.09.02	
Wagmüller, Michael	Modell der Fassadenfig. Nr. 3 "Kurfürst Friedrich der Siegreiche - Tapferkeit"	082	F	62.09.12	62.12.06
Bumüller, Georg	Innenfig. Nr. 21 "Heinrich II."	124	I	62.09.19	63.03.09
Lang, Benedikt	Innenfig. Nr. 4 "Ludwig der Kelheimer"	102	I	62.09.19	63.01.17
Seitz, Karl	Innenfig. Nr. 3 "Otto von Wittelsbach"	100	I	62.09.19	63.07.21
Zell, Georg	Modell der Fassadenfig. Nr. 4 "Fugger - Fleiß"	084	F	62.09.19	63.04.01
Ruff, Heinrich	Modell der Fassadenfig. Nr. 2 "Plinganser - Vaterlandsliebe"	080	F	62.09.26	62.12.23
Ruff, Heinrich	Innenfig. Nr. 19 "Karl X. Gustav"	122	I	62.09.26	63.06.05
Wagmüller, Michael	Innenfig. Nr. 16 "Friedrich IV., der Aufrichtige"	116	I	62.09.26	63.04.29
Hirt, J.	Modell der Fassadenfig. Nr. 8 "Graf Arco - Treue"	092	F	62.10.03	63.01.28
Walker, Franz	Modell der Fassadenfig. Nr. 5 "Kaiser Ludwig d. Bayer - Großmut"	086	F	62.10.03	62.11.28
Gröbmer, Joseph	Innenfig. Nr. 1 "Markgraf Luitpold"	098	I	62.10.07	62.12.19
Simon, Salomon	Innenfig. Nr. 23 "Markgraf Friedrich von Bayreuth"	128	I	62.10.07	63.12.28
Kunst-Zink-Gießerei	Guß der Gruppen "Franken" und "Schwaben"	072	G	62.10.20	
Decker, Georg	Innenfig. Nr. 8 "Herzog Albrecht V."	108	I	62.10.22	63.03.09
Schierholz, Friedrich	Innenfig. Nr. 11 "Carl VII."	110	I	62.10.22	63.01.31
Woermann, H.	Innenfig. Nr. 22 "Bischof Julius Echter v. Mespelbrunn"	126	I	62.10.22	63.06.01
Hirt, J.	Innenfig. Nr. 18 "Johann Wilhelm"	120	I	62.11.06	63.05.22
Kirchmayer, Friedrich	Modell der Fassadenfig. Nr. 1 "Kaiser Ruprecht v. d. Pfalz - Gerechtigkeit" [= König Ruprecht]	078	F	62.11.06	
Keil, Christian	Innenfig. Nr. 12 "Max Joseph III."	138	I	62.11.12	64.07.08
Zell, Georg	Innenfig. Nr. 17 "Karl Ludwig"	118	I	62.11.28	63.11.12
Sanguinetti, Franz	Innenfig. Nr. 25 "König Max Joseph"	132	I	62.12.19	63.09.22

<i>Zahlungsempfänger</i>	<i>Zahlungsgrund</i>	<i>Nr.</i>	<i>O</i>	<i>Von</i>	<i>Bis</i>
Zumbusch, Kaspar	Modell der Fassadenfig. Nr. 7 "Albrecht d. IV - Weisheit"	090	F	62.12.19	
Kunst-Zink-Gießerei	Zinkguß der Außenfiguren I, III und VII	094	F	63.01.27	
Walker, Franz	Innenfig. Nr. 6 "Ludwig der Reiche"	106	I	63.02.17	63.05.22
Hirt, J.	Innenfig. Nr. 5 "Kaiser Ludwig der Bayer"	104	I	63.02.26	63.09.15
Walker, Franz	Innenfig. Nr. 7 "Albrecht IV."	136	I	63.03.24	63.10.25
Kirchmayer, Friedrich	Innenfig. Nr. 13 "Kurfürst Rupert I. von der Pfalz"	112	I	63.04.01	
Schierholz, Friedrich	Innenfig. Nr. 24 "St. Ulrich"	130	I	63.04.07	63.08.04
Hess, Anton	Modell der Fassadenfig. Nr. 6 "Hl. Severin - Frömmigkeit"	088	F	63.04.14	
Kirchmayer, Friedrich	Innenfig. Nr. 14 "Kaiser Rupert von der Pfalz"	114	I	63.07.22	
Kunst-Zink-Gießerei	Zinkguß der Außenfiguren II, IV, V, VI, VIII	096	F	63.08.24	
(Baader, Karl	24 Figuren-Postamente für Innenfiguren		I	63.11.23)
Zumbusch, Kaspar	Innenfig. Nr. 2 "Heinrich d. Löwe"	134	I	64.02.18	
Hess, Anton	Innenfig. Nr. 15 "Friedrich der Siegreiche"	140	I	64.08.18	

9.3.2 Tabelle "Hauptrechnung NM"

Die Hauptrechnung der königlichen Kabinettskasse enthält im Gegensatz zum Hauptbuch keine Angaben der Zahlungstermine; sie ist jedoch wie das Hauptbuch in Kapitel gegliedert. Größere Kapitel, wie etwa die Buchungen für das Nationalmuseum, werden als sog. "Nebenrechnung" ausgegliedert und erhalten eine eigene Seitennumerierung und eine sehr detaillierte und in die Tiefe gehende Gliederung in Unterkapitel; in der Hauptrechnung steht in diesen Fällen nur ein Vergleich des Etats mit den angefallenen Kosten. Die folgende Tabelle enthält Informationen aus den Nebenrechnungen für das Nationalmuseum aus den Jahren 1859/60 bis 1863/64¹; sie ist ein Auszug derjenigen Nebenrechnungs-Positionen, die auch in der Tabelle "Hauptbuch NM" erscheinen. Da Hauptrechnung und Nebenrechnungen eines bestimmten Jahres in einem Band unter dem Titel Hauptrechnung zusammengefaßt sind, soll im folgenden, vereinfachend, nur von der Hauptrechnung die Rede sein.

Je Unterkapitel ist die Hauptrechnung alphabetisch nach dem ersten Wort im Feld Vorlage geordnet, einer Werksbezeichnung oder dem Namen eines Zahlungsempfängers.

Je Position werden in der Nebenrechnung folgende Angaben gemacht:

- ◆ Nrus der Belege: In der Hauptrechnung werden die Belege, entsprechend ihrer Ordnung, neu nummeriert. Die Nummern der Hauptbücher und der Hauptrechnungen sind daher unterschiedlich. Entsprechend der Anzahl der Abschlagszahlungen im betreffenden Jahr können in der Hauptrechnung zu einer Position mehrere aufeinanderfolgende Beleg-Nummern stehen.
- ◆ Vorlage: Angaben über den Zahlungsempfänger und den Zahlungsgrund. Dieses Feld entspricht dem Feld "Vortrag" im Hauptbuch, ist jedoch viel detaillierter als dort.
- ◆ Partial / fl. Xr.: Summe der Zahlungen, die im betreffenden Jahr je Position anfielen. Erfolgte sämtliche Zahlungen, etwa für das Werk eines Künstlers in ein und demselben Jahr, so steht in diesem Feld der Gesamtbetrag, der dem Künstler für das Werk bezahlt wurde. In diesem Feld können auch akkumulierte Zwischensummen eines begonnenen Unterkapitels stehen, die für unsere Betrachtungen ohne Belang sind, ebenso wie die Angaben im Feld:
- ◆ Total / fl. Xr.: Summe je Unterkapitel.

Die wichtigste Information der Nebenrechnung ist die Angabe, wofür jemand in einem bestimmten Rechnungsjahr Zahlungen erhalten hat und wie hoch diese insgesamt waren.

Hinweise zu den Spalten der Tabelle:

- ◆ Seite: Seitenzahl der Haupt- oder Nebenrechnung.
- ◆ Nr. Bel. = "Nrus der Belege": In die Tabelle wurde nur die erste Beleg-Nummer übernommen.

¹ GHA HS 373 bis 377.

Mit ihr und der Seitenzahl läßt sich der Eintrag in der Haupt- oder Nebenrechnung schnell lokalisieren.

- ◆ Nr.: Aufsteigende Numerierung der Tabelleneinträge. Für weitere Einträge wurden Lücken gelassen. Diese Nummer hat nichts mit den Numerierungen in den Hauptbüchern und den Hauptrechnungen zu tun: sie wurde eingeführt, um eine exakte Zuordnung der Einträge zusammengehörender Einträge in den beiden Tabellen "Hauptbuch NM" und "Hauptrechnung NM" vornehmen zu können.
- ◆ Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund = "Vorlage": Die Angaben in der Tabelle sind Zitate, jedoch nicht vollständig; unwichtige Angaben, wie etwa solche zu einzelnen Abschlagszahlungen wurden weggelassen.
- ◆ Betrag (in Gulden und Kreuzer): Gesamtbetrag, der dem Zahlungsempfänger für den Posten insgesamt, also nicht nur für das betreffende Jahr ausgezahlt wurde. Erstrecken sich die Abschlags-Zahlungen für einen Posten über mehrere Jahre, dann wird im Jahr der Restzahlung der Gesamtbetrag im Feld "Vorlage" der Hauptrechnung angeführt. Dies ist auch der Grund, warum in die Tabelle nur der Eintrag jenes Jahres übernommen wurde, zumal auch der Informationsgehalt der Einträge unterschiedlicher Jahre im wesentlichen derselbe ist.

S.	Nr. Bel.	Nr.	Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund	Betrag fl	kr
Nr. 373 (1859 / 1860)					
Nebenrechnung Nationalmuseum					
III. Baukosten / 5. Leistungen beteiligter Gewerke p.					
i. Stuccatur- und Bildhauer-Arbeiten / b Karyatiden, Wappen und Gruppen.					
26	262	002	Bumüller, Georg, Bildhauer, für Fertigung des Thonmodelles zu einer Karyatide ...	300	
	264	004	" ebenso, für Fertigung des Thonmodelles zu einer Karyatide ...	300	
	265	006	" für das 9' hohe und 11 ½' breite Thonmodell zum königlichen bayerischen Wappen ...	260	
	267	008	Kirchmayer, Friedrich, Bildhauer, für Herstellung eines Thonmodelles der Teutonen-Gestalten als Träger des Balkons	300	
27	268	010	Sanguinetti, Franz, Bildhauer, für Herstellung des Thonmodelles zu einer Karyatide ...	400	
	270	012	" ebenso, für derlei Modell	400	
	272	014	Simon, Salomon, Bildhauer, für Herstellung eines Thonmodelles zu einer Karyatide	400	
	273	016	Zell, Franz, Bildhauer, für Herstellung eines Thonmodelles zu einer Karyatide	300	
Nr. 374 (1860 / 1861)					
Nebenrechnung Nationalmuseum					
III. Baukosten / 4. Leistungen beteiligter Gewerke p.					
o. Stuccatur- und Bildhauer-Arbeiten / b Karyatiden, Wappen und Gruppen etc.					
25	208	018	Biehl, Lorenz Senior, für die verlorene Form zu einem bayerischen Wappen und Ausguß derselben in Portland-Cement	200	
26	214	020	Bumüller, Georg, Bildhauer, für Herstellung des Thonmodelles und des Gypsabgusses zu einem Basrelief "die Architektur vorstellend" ...	400	
	217	022	" für Herstellung des Thonmodelles nebst Gypsabgusses eines Basreliefs "die Malerei vorstellend" ...	400	

S.	Nr. Bel.	Nr.	Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund	Betrag	
				fl	kr
	219	024	Kirchmayer, Friedrich, Bildhauer dahier, für Herstellung des Thonmodells zur Kolossalgruppe "Bavaria mit dem Löwen zur Seite", auf den Mittelbau bestimmt, ...	1,000	
	221	026	Simon, Salomon, Bildhauer, für Fertigung des Thonmodelles zu einer Karyatide /:zweites Stück von p. Simon:/	400	
	222	028	" für Umänderung der Arme der von demselben gefertigten ersten Karyatide /: im Jahre 1859/69:/ zum Zwecke mehrfachen Gebrauches	60	
27	223	030	Simon, Salomon, Bildhauer dahier, für Umänderung der Arme der von demselben gefertigten zweiten Karyatide zum Zwecke mehrfachen Gebrauches	60	
	224	032	Wagmüller, Michael, Bildhauer dahier, für Herstellung des Thonmodelles und Gyps-Abgusses der Figuren-Gruppe "Pfalz", ...	1,200	
	230	034	Walker, Franz, Bildhauer dahier, für Herstellung des Thonmodelles nebst Gypsabgusses des Basreliefs "Bildhauerkunst"	350	
	232	036	" für Herstellung des Thonmodelles nebst Gypsabgusses des Basreliefs "Erzgiesserkunst"	350	
	233	038	Zell, Georg, Bildhauer dahier, für die Umänderung der Arme p. am Thonmodelle einer Karyatide zum Zwecke mehrfachen Gebrauchs	50	
	234	040	" ebenso	66	
	235	042	" für den Entwurf /:Skizze:/ zu einer Figuren-Gruppe nebst Wappen und Kranz, auf die Attika des National-Museums bestimmt	30	
	236	044	ebenso, für den Entwurf einer zweiten Figuren-Gruppe nebst Kranz und Wappen	40	
p. Zinkgüsse.					
28	241	046	An die Kunst-Zinkgiesserei dahier durch deren Geschäftsführer Joseph Scherer für Herstellung von 5 Stück je 9 Fuß hohen Karyatiden in Zinkguß	2250	
	242	048	An dieselbe durch p. Joseph Scherer für nachbezeichnete Herstellungen in Zinkguß, als: 5 Stück Karyatiden à 450 fl 2,250 fl " 1 sitzende Bavaria mit einem Löwen zur Seite 1,120 " "		
...					
Nr. 375 (1861 / 1862)					
Nebenrechnung Nationalmuseum					
III. Baukosten / Leistungen p. beteiligter Gewerke p p					
g. Stuccatur- und Bildhauer-Arbeiten / 1. Ornamente					
18	154	050	Walker, Franz, Bildhauer dahier, für Herstellung des Modelles und des Gyps-Abgusses eines Reliefs, darstellend die Glasmalerei ...	175	
	155	052	Denselben, ebenso eines Reliefs - die Waffenschmiederei -	175	
	156	054	" " , ebenso eines Reliefs - die Goldschmiedekunst -	175	
	157	056	" " , ebenso eines Reliefs - die Teppichwirkerei -	175	
	158	058	" " , für das Modell und den Gypsabguß einer Musik-Trophäe	125	
	159	060	" " , desgleichen einer Kriegs-Trophäe	125	
	160	062	" " , desgleichen einer kirchlichen Trophäe	125	
g. Stuccatur- und Bildhauer-Arbeiten / 2. Figuren-Gruppen.					
19	163	064	Ruff, Heinrich, Bildhauer, auf Herstellung des Thonmodells und Gypsabgusses der Figuren-Gruppen "Franken"	1,200	
	165	066	Zell, Georg, Bildhauer, auf Herstellung des Thonmodelles und des Gypsabgusses der Figuren-Gruppe "Ober- und Nieder-Bayern"	1,300	
	167	068	Zumbusch, Caspar, Bildhauer, für Herstellung des Thonmodelles nebst Gyps-Abgusses der Figurengruppe "Schwaben"	1,200	
h. Zinkgüsse.					
19	168	070	die Kunstzinkgiesserei dahier, durch deren Geschäftsführer Joseph Scherer für Herstellung der Figurengruppen "Bayern" und "Pfalz" eine jede zu 2 Figuren à 9' Höhe, den akkordmäßigen Betrag von 500 fl. per Figur mit treffenden	2,00 0	
20	169	072	die Kunstzinkgiesserei dahier, durch deren Geschäftsführer Joseph Scherer für Herstellung der Figuren-Gruppen "Franken" und "Schwaben", wie oben	2,00 0	

S.	Nr. Bel.	Nr.	Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund	Betrag fl	kr
IV. Artistische Ausstattung. / 2. Decorations-Figuren. / b., innere.					
44	263	074	Figur Nr. 20. "Karl XII; 1706". An Heinrich Ruff, Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	400	
Nr. 376 (1862 / 1863)					
Nebenrechnung Nationalmuseum					
III. Baukosten / 4. Leistungen p. beteiligter Gewerke p.					
b. Steinhauer-Arbeiten.					
11	120	076	Hauser, Franz, Steinmetzmeister in München, für Herstellung des Balkons in Haustein - einschließlich der Ausführung von 4 Karyatiden in Sandstein à 600fl. -, sowie für Herstellung der Freitreppe in Verbindung mit dem Balkon, dann für die Balkonverzierungen und verschiedene andere zugehörige Arbeiten	8.741	54
h. Stuccatur- und Bildhauer-Arbeiten. / 2. Aeussere Decorations-Figuren					
15	138	078	Figur Nr. I. "Gerechtigkeit /:Kaiser Rupprecht von der Pfalz: 1400 - 1410 als Zerstörer der Raubschlösser" An Kirchmayer Friedrich, Bildhauer dahier, auf die Herstellung dieser Figur	600	
	139	080	Figur Nr. II. "Vaterlandsliebe - Plinganser im Costüme seiner Zeit" An Ruff Heinrich, Bildhauer dhr., auf die Herstellung dieser Figur	600	
16	141	082	Figur Nr. III. "Tapferkeit - Friedrich der Siegreiche von der Pfalz -". An Wagnmüller, Michael, Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	600	
	143	084	Figur Nr. IV. "Fleiß - Fugger" An Zell Georg, Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	600	
	146	086	Figur Nr. V. "Großmuth - Kaiser Ludwig der Bayer, der seinem Gegner den Kerker öffnet" - An Walker Franz, Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	600	
16	148	088	Figur Nr. VI. "Frömmigkeit - der heilige Severin" An Hess Anton, Bildhauer dahier, auf die Herstellung dieser Figur	600	
17	149	090	Figur Nr. VII. "Weisheit - Albrecht der Weise, genannt der Stifter der Primogenitur" An Zumbusch Kaspar, Bildhauer dahier, auf die Herstellung dieser Figur	600	
	150	092	Figur Nr. VIII. "Treue - Graf Ferdinand von Arco -" An Hirt J., Bildhauer dahier, auf Herstellung der Figur Nr. VIII	600	
	153	094	die <u>Kunst-Zink-Gießerei</u> dahier, durch deren Geschäftsführer Joseph Scherer, für Herstellung von drei der obenbenannten Statuen - äußeren Dekorationsfiguren -, und zwar der hub Nr. I, III & VII bezeichneten, sammt Blende und Baldachin, in feinem Zinkguß mit einfachem Anstrich, per Stück 875 fl. -, sohin	2,625	
	154	096	dieselbe, für Herstellung der übrigen 5 Statuen, nämlich der hub Nr. II, IV, V, VI & VIII aufgeführten, in der gleichen Weise, den treffenden Betrag von 4,375 fl. - und für den Bronze-Überzug bei sämtlichen 8 Statuen, per Stück 100 fl. somit 800 " " im Ganzen	5,175	
IV. Artistische Ausstattung / 2. Decorations-Figuren, innere					
46	280	098	Figur Nr. 1. "Markgraf Luitpold. 907". An Gröbmer Joseph, Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	430	
	281	100	Figur Nr. 3. "Otto von Wittelsbach, der erste Herzog; 1180 - 1183" An Seitz Karl, Bildhauer dahier,	430	
	283	102	Figur Nr. 4. "Ludwig der Kelheimer 1208 - 1231". An Lang B., Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	430	
47	285	104	Figur Nr. 5. "Kaiser Ludwig der Bayer 1314 - 1347" An Hirt J., Bildhauer dahier,	430	
	288	106	Figur Nr. 6. "Ludwig der Reiche 1450 - 1479" An Walker F., Bildhauer dahier,	430	
	292	108	Figur Nr. 8. "Albrecht V. 1550 - 1579". - Bayern vereint An Decker Georg., Bildhauer dahier,	430	
	295	110	Figur Nr. 11. "Karl Albert, 1726 - 1745" An Schierholz Friedrich., Bildhauer dahier,	430	

S.	Nr. Bel.	Nr.	Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund	Betrag	
				fl	kr
	300	112	Figur Nr. 13. "Kurfürst Rupert I von der Pfalz 1348." An Kirchmayer Friedrich, Bildhauer dahier,	430	
	301	114	Figur Nr. 14. "Kaiser Rupert von der Pfalz, 1401" An Kirchmayer Friedrich, Bildhauer dahier,	430	
	302	116	Figur Nr. 16. "Friedrich IV, der Aufrichtige, 1608. Simmern". An Wagnmüller Michael, Bildhauer dahier., auf Herstellung dieser Figur	430	
	304	118	Figur Nr. 17. "Karl Ludwig, 1670. Simmern" An Zell, Georg, Bildhauer dahier,	430	
49	309	120	Figur Nr. 18. "Johann Wilhelm, 1680. Simmern" An Hirt, J., Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	430	
	312	122	Figur Nr. 19. "Karl X Gustav 1654". - Wittelsbacher auf dem schwedischen Throne An Ruf Heinrich, Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	430	
	313	124	Figur Nr. 21. Heinrich II, 1007" An Bumüller Georg, Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	430	
	315	126	Figur Nr. 22. "Bischof Julius Echter, 1573 - 1617." An Wörmann, H., Bildhauer dahier,	430	
50	318	128	Figur Nr. 23. "Markgraf Friedrich von Bayreuth 1742" An Simon S., Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	430	
	320	130	Figur Nr. 24. "Sanct Ulrich. 955". An Schierholz, Friedrich, Bildhauer dahier, für Herstellung dieser Figur	430	
	323	132	Figur Nr. 25. "Max Joseph I. König von Bayern". An Sanguinetti, Franz, Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	430	
Nr. 377 (1863 / 1864)					
Nebenrechnung Nationalmuseum					
IV. Artistische Ausstattung / 2. Decorations-Figuren, innere.					
25	168	134	Figur Nr. 2 "Heinrich der Löwe." An Zumbusch Kaspar, Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	430	
	169	136	Figur Nr. 7. - Albrecht IV., 1465 - 1508. Bayern -" An Walker F., Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	430	
	170	138	Figur Nr. 12. "Max Joseph III. 1745 - 1777.-" An Keil Christian, Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	430	
	171	140	Figur Nr. 15. "Friedrich der Siegreiche" 1462. alte Kurlinie. An Hess, Anton, Bildhauer dahier, auf Herstellung dieser Figur	430	

9.4 Anhang zu Linderhof und Herrenchiemsee

9.4.1 Tabelle "Hauptbuch LH-HC"

Die nachfolgende Tabelle ist das Ergebnis einer Auswertung der Hauptbücher der königlichen Kabinettskasse der Jahre 1864 bis 1886, bisweilen ergänzt um Angaben aus den Hauptrechnungen¹. Die Hauptbücher enthalten alle Zahlungen der Kabinettskasse; sie haben eine durchgehende Seitennummerierung.

Das Hauptbuch ist in Kapitel untergliedert, wie z.B. das des Jahres 1876:

- ◆ I Bibliothek
- ◆ II Garderobe
- ◆ III Unterstützungen
- ◆ IV Wissenschaft und Kunst
- ◆ V Schlösser, Gärten Parke p.
- ◆ ...
- ◆ V.9 Linderhof
- ◆ V.10 Herrenwörth [= Herrenchiemsee]
- ◆ VI Verschiedene Ausgaben
- ◆ VI.1 Tachengeld S.M. des Königs
- ◆ VI.2 Geschenke
- ◆ VI.3 Anschaffungen diverser Art
- ◆ VI.4 Bedürfnisse für den unmittelbaren allerhöchsten Dienst
- ◆ VI.5 Kanzleikosten und zur Regie gehörige Dienstaussgaben
- ◆ VII. Zur Vermögens-Ansammlung
- ◆ VIII. Zur allerhöchsten Verfügung /:Willigungen./

Je Kapitel erscheinen die Zahlungsbelege in zeitlicher Reihenfolge. Sie sind jeweils fortlaufend, mit 1 beginnend, numeriert. Je Zahlungsbeleg werden folgende Angaben gemacht:

- ◆ Nr. der Belege: fortlaufende Beleg-Nummer
- ◆ Nr. des Cassa-Journals: Nummer des Belegs im Kassenjournal²; dieses enthält ebenfalls alle Zahlungsbelege, allerdings ohne Untergliederung in Kapitel.
- ◆ Jahr xxxx, ergänzt um die Angaben: Tag Monat: Tag der Zahlung; xxxx enthält eine Jahreszahl. Die Zahlungen erstrecken sich in der Regel bis in die ersten Monate des Folgejahrs.
- ◆ Vortrag: Angabe des Zahlungsempfängers und Grund der Zahlung.
- ◆ Betrag, untergliedert in:
 - ◆ Partial / Mk. Pf. (bzw. fl. Xr.): Zahlungs-Betrag. Größere Zahlungs-Beträge an Künstler oder Handwerker werden in mehrere Abschlagszahlungen und eine Restzahlung unterteilt, die je nach Arbeitsfortschritt fällig werden. Im Feld "Betrag" steht also entweder eine Abschlagszahlung, eine Restzahlung oder der Gesamtbetrag. In diesem Feld werden auch Zwischensummen eines auf der betreffenden Seite angefangenen Monats vermerkt; sie sind für die Auswertung ohne Bedeutung, ebenso wie die Spalte:

¹ Hauptbücher: GHA HS 411 bis 434. Hauptrechnung: GHA HS 377 bis 400.

² Tagebuch der Kabinettskasse: GHA HS 461 ff. (Jahre 1863/64 bis 1886).

- ◆ Total / Mk. Pf. (bzw. fl. Xr.): Zwischesumme je Monat; Gesamt-Summe aller Seiten.

Die wichtigste Information des Hauptbuchs ist die Angabe, wann und wofür jemand eine Zahlung erhalten hat und wie hoch diese war.

In die Tabelle wurden alle Informationen der Hauptbücher übernommen, die für diese Arbeit von Bedeutung sind. Als bedeutungsvoll wurden im wesentlichen Einträge folgender Kategorien betrachtet:

- ◆ Plastiken Wagnmüllers,
- ◆ Gartenplastik in Linderhof,
- ◆ Plastik der Schloßfassaden in Linderhof und Herrenchiemsee,
- ◆ Handwerksleistungen, soweit sie in Beziehung zur genannten Plastik stehen,
- ◆ bewegliche Plastik für die Innenräume von Schloß Linderhof,
- ◆ sonstige Einträge, auf die ich mich in meiner Arbeit beziehe, wie z.B. Dollmanns Reisen nach Frankreich oder Aufträge Ludwigs II. zur Anschaffung von Büsten der Bourbonenkönige und Marie Antoinettes.

Nicht erfaßt wurden die zahlreichen Vasen, die von Künstlern wie Perron oder Ungerer, für die Innenräume von Schloß Linderhof geschaffen oder über die Firma Thierry & Breul in Paris, auch für den Garten in Linderhof, gekauft wurden¹.

Hinweise zu den Spalten der Tabelle:

- ◆ "Zahlungsempfänger": Angaben aus dem Feld "Vortrag".
- ◆ "Zahlungsgrund": Angaben aus dem Feld "Vortrag". Der Zahlungsgrund ist z.B. das Werk eines Bildhauers, kann aber u.a. auch eine Handwerksleistung oder der Kauf eines Gegenstandes, meist einer Plastik, sein. Die Angabe wird bisweilen um Informationen aus der entsprechenden Hauptrechnungs-Position ergänzt.

Ist nichts anderes angegeben, so bezieht sich die Zahlung auf Linderhof. Beginnt der Eintrag jedoch mit "HC", so bezieht sie sich auf Herrenchiemsee. Beginnt der Eintrag mit einer Kombination aus einer römischen und einer arabischen Ziffer, so wurde die Zahlung dem entsprechenden Kapitel des Hauptbuchs entnommen. So bedeutet z.B. "VI.3", daß es sich um eine "Anschaffungen diverser Art" handelt. Eine solche Anschaffung kann zwar auch für Linderhof erfolgt sein, sie diente jedoch zumeist einem anderen Zweck. Die Tabelleneinträge sind keine Zitate; es wird versucht, möglichst kurz gefaßte Informationen zu geben.

- ◆ Nr.: Hinweis auf einen entsprechenden Eintrag in der Tabelle "Hauptrechnung LH-HC", wo genauere Angaben und der Zahlungsbetrag stehen.
- ◆ "O": Ort, für den das Werk vorgesehen ist:

¹ Die meisten Vasen wurden zwischen 1875 und 1877 gekauft. Eine dieser Anschaffungen wurde als Beispiel in die Tabelle aufgenommen. Es handelt sich um den Kauf zweier großer blauer Gartenvasen aus Porzellan am 6. April 1877.

"F" = Schloßfassade,

"G" = Garten,

"I" = Innenräume,

"?" = Ort unbekannt,

" " = Zuordnung nicht sinnvoll (z.B. eine Reise Dollmanns).

- ◆ "Von": Zeitpunkt der ersten Abschlagszahlung bzw. der Gesamtzahlung. Format des Eintrags: Jahr, Monat, Tag.
- ◆ Bis: Zeitpunkt der Restzahlung; bei einer einmaligen Zahlung ist das Feld leer. Format: Jahr, Monat, Tag.

Die Tabelle ist nach Datum ("Von") und "Zahlungsempfänger" sortiert.

Zahlungsempfänger	Zahlungsgrund	Nr.	O	Von	Bis
Schwab, Friedrich	VI.2: Kauf einer Statue Ludwigs XIV.	2	?	68.01.08	
Wagmüller, Michael	VI.3: Modell und Bronzeuß einer Statue Ludwigs XIV.	6	I	68.04.18	
Schwab, Friedrich	VI.3: Modell, Form und Abuß einer Büste Ludwigs XIV.	4	?	68.11.21	
Hautmann, Johann	IV.7: Marmorstatue Ludwigs XIV.	8	?	68.12.27	69.04.22
Spenesberger, K.	Bassin und Wasserleitung im Gärtchen Linderhof	16	G	69.07.30	
Spenesberger, K.	Herstellung eines Springbrunnens	18	G	69.09.06	
Riedinger & Morstadt	Bronzierter Fischreiherr als Springbrunnen	14	G	69.09.13	
Schwab, Friedrich	VI.3: Kauf zweier Sockel aus weißem Onyx	10	I	69.11.29	
Schwab, Friedrich	VI.3: Kauf zweier Gipsbüsten: Louis XIV & Marie Antoinette	12	I	69.11.29	
Hautmann, Johann	Modell einer Aufsatzgruppe "Ludwig XV. von Kriegerern auf einem Schilde getragen" in 2 Größen plus Marmor-Piedestal	32	I	72.03.22	72.06.11
Seitz, Franz	Entwurfszeichnungen.: Reiterstatuette Louis XIV; Wappen am Piedestal	22	I	72.04.22	
Ungerer, Jacob	Modell einer Reiterstatuette Ludwigs XV.	30	I	72.06.12	
Heß, Anton	Modell einer kleinen Reiterstatuette Ludwigs XIV.	24	I	72.06.28	
Heß, Anton	Modell zweier allegorischer Gestalten für die Plinthe der Reiter-Statuette Ludwigs XIV.	26	I	72.09.02	
Herzner, Johann	Guß der Statuetten-Gruppe Ludwigs XV. v. Hautmann (s. 72.03.22)	34	I	72.09.14	72.12.19
Hautmann, Johann	VI.3: Statuette "schlafender Amor" mit Postament	20	I	72.09.19	72.10.12
Ungerer, Jacob	Modell der Reliefs, Trophäen, Wappen und Kränze zur Reiterstatuette Ludwigs XV.	30	I	72.09.20	
Hautmann, Johann	VI.3: Büste Marie Antoinette in Carrara-Marmor	36	I	73.01.08	
Weigl, Johann	Postament aus schwarzem Marmor zur Reiterstatuette Ludwig XIV. (Bleistiftkorrektur: statt XIV: XV)	62	I	73.01.18	
Harrach, Ferdinand	Reiterstatuette Louis XV. als Briefbeschwerer, Bronze vergoldet	68	I	73.02.20	
Hautmann, Johann	VI.3: Restauration einer gebrannten Thonbüste Louis XIV.	42	G	73.02.21	
Seder, Adolph	Entwurfs-Zeichnungen zu Postamenten	54	I	73.05.03	
Herzner, Johann	Guß und Montage der Reiterstatuette Ludwig XV. (Fernstein!)	72	I	73.05.16	73.06.19
Sayer, Paul	2 Wachsmodele zu Reliefs der Reiterstatuette Ludwigs XIV.	64	I	73.05.16	
Hautmann, Johann	4 Jahreszeiten aus Kalkstein (in Hauptrechnung: Sandstein !)	112	G	73.06.07	74.05.22
Walker, Franz	Giebelfeld zur nördlichen Façade	48	F	73.06.18	73.09.10
Heß, Anton	2 modellierte Wappenschilder zur Reiter-Statuette Ludwigs XIV.	56	I	73.06.21	
Viotti, Anton	Stuckarbeiten in Cement an den Façaden des 3flügeligen Anbaus	52	F	73.06.14	73.12.19

<i>Zahlungsempfänger</i>	<i>Zahlungsgrund</i>	<i>Nr.</i>	<i>O</i>	<i>Von</i>	<i>Bis</i>
Resch, Franz	Herstellung des Fassaden-Mauerwerks des 3flügeligen Anbaus	44	F	73.07.04	74.02.20
Zumbusch, Julius	VI.3: Marmorbüste Marie Antoinette	38	I	73.08.01	
Hautmann, Johann	Piedestal aus Kalkstein zur Thonbüste Ludwigs XIV.	70	G	73.08.09	
Lallinger, Ignaz	Postament in Carrara-Marmor mit schwarz eingelegten Platten zur Reiterstatuette Ludwigs XIV. von Heß	60	I	73.08.22	
Herzner, Johann	Guß und Montage der Reiterstatuette Louis XIV.	58	I	73.08.28	
Perron, Philipp	Fassaden-Ornamente des 3flügeligen Anbaus in Zement	46	F	73.09.05	74.01.16
Walker, Franz	Modell zur Brunnenfigur Fama	50	G	73.09.06	
Haggenmüller, J. A..	HC: Anzahlung an den "Kaufschilling" von 350,000 fl für die Insel Herrenwörth	80		73.09.26	
Hautmann, Johann	2 Sandstein-Piedestale zu 2 Figuren der Jahreszeiten	78	G	73.11.19	
Hautmann, Johann	Transport der Statuen "Frühling u. Sommer" mit Piedestalen	74	G	73.11.19	
Bechler, Julius	Verzierungen der Holz-Piedestale Ludwigs XIV. & Ludwigs XV.	76	I	73.12.06	
Bechler, Theobald	Nischenfig. Gerechtigkeit und Großmut aus Kalkstein (Nordfassade)	84	F	73.12.19	74.08.01
Halbreiter, Adolf	Reparatur & Neuvergoldung der Reiterstatuetten Louis XIV. u. XV.	66	I	73.12.22	
Dollmann, Georg	VI.4: Aversal-Entschädigung für Beorderung nach Versailles	40		74.02.12	
Zumbusch, Julius	Kolossalbüste Ludwigs XV. aus Kelheimer Kalkstein für östl. Garten	124	G	74.02.21	
Walker, Franz	6 Nischenfig. aus Kelheimer Kalkstein (West- und Ostfassade)	92	F	74.03.06	74.08.22
Perron, Philipp	Nischenfiguren in Kelheimer Kalkstein: Beständigkeit (Standhaftigkeit) und Stärke (Nord-Fassade)	88	F	74.03.13	74.08.01
Wirbser, Benedikt	Piedestal aus Holz zur Büste Ludwigs XV.	122	G	74.03.13	
Perron, Philipp	Piedestale für die Nischenfiguren Apollo und Aurora	86	F	74.08.01	74.10.17
Hautmann, Johann	Verpackung, Transport & Aufstellung der Figuren Herbst u. Winter	112	G	74.05.22	
Kunst-Zinkgießerei	Guß der Fama-Fontaine	116	G	74.06.01	
Resch, Franz	Maurerarbeiten am südlichen Anbau	242	F	74.07.01	76.03.18
Resch, Franz	Erd- und Maurerarbeiten zur Entwässerungsanlage	240		74.07.01	76.03.18
Resch, Franz	Abbruch und Wiederaufbau (nur Maurerarbeiten) Königshauschen	246		74.07.01	76.03.18
Schultze, August	Postament für Büste Ludwigs XV. und 4 Einsatz-Tafeln (Malerarbeit)	120	G	74.08.05	
Hautmann, Johann	4 Elemente mit Piedestalen	114	G	74.08.08	74.12.11
Gröbmer, Joseph	Venus Medici aus Marmor	174	I	74.08.28	75.01.15
Perron, Philipp	Modell der Marmorgruppe "Apollo im Bade der Thetis"	106	I	74.09.04	
Kunst-Zinkgießerei	Verpackungskosten der Fama	118	G	74.09.22	
Bechler, Theobald	3 Grazien in Marmor	248	I	74.09.28	76.01.14
Perron, Philipp	Marmorgruppe: "Apollo im Bade der Thetis"	254	I	74.10.17	76.11.10
Perron, Philipp	Verpackungskosten von 4 Piedestalen für Nischenfiguren (Apoll, Aurora, und 2 Figuren der Nordfassade)	90	F	74.10.17	
Seder, Adolph	3 Vasenzeichnungen	98	I	74.10.27	
Seder, Adolph	Werkzeichnung zu einem Postamente für die Gartenfiguren	100	G	74.10.27	
Herrmann & Kahn	VI.2: (Geschenke): Reiterstatue Ludwigs XIV.	82	?	74.11.09	
Hautmann, Johann	Verpackung, Transport, Aufstellung "Luft & Wasser" mit Piedestalen	114	G	74.11.13	
Knab, Ferdinand	Aquarell, neu projektierte Anlagen für Linderhof	104	G	74.11.13	
Kunst-Zinkgießerei	11 Fassaden-Vasen in Zinkguß	94	F	74.12.11	
Walker, Franz	Modell des Giebfelds mit Viktorien, Wappen und Amoretten	96	F	74.12.11	
Hautmann, Johann	Verpackung, Transport "Feuer & Erde" mit Piedestalen	114	G	74.12.11	
Gas- & Wasserlfts.-Geschäft Stuttgart	Herstellung der Wasserleitungen zu den Fontänen und Bassins	316	G	74.12.19	76.02.25
Seder, Adolph	u.a.: Seitenansicht einer Vase (4 Gewerkzeichnungen)	102	G	74.12.22	

Zahlungsempfänger	Zahlungsgrund	Nr.	O	Von	Bis
Wagmüller, Michael	Modell "Amor mit Delphinen"	108	G	74.12.30	
Wagmüller, Michael	Modell "Amor mit Tauben"	110	G	75.01.04	
Zumbusch, Julius	Büste Marie Antoinettes aus Kelheimer Kalkstein	228	G	75.01.15	
Heß, Anton	Marmor-Statuette Ludwigs XV (unvollendet)	174	I	75.01.22	
Walker, Franz	Modell des Atlas mit Globus über der Südfassade	142	F	75.01.29	
Walker, Franz	Gruppe "Raub der Proserpina"	184	I	75.01.29	75.03.05
Perron, Philipp	Modelle der 4 Telamonen an der Südfassade	138	F	75.02.05	75.05.28
Walker, Franz	Gruppe "Entführung der Helena"	184	I	75.02.05	75.03.05
Perron, Philipp	Modelle der Attika-Putti: Bildhauerei, Architektur, Malerei, Musik	136	F	75.02.05	75.05.28
Seder, Adolph	"Gewerk-Zeichnungen, u.a. für Vase mit Postament	164	I	75.02.13	
Knoll, Konrad	Marmorstatuette "Diana"	180	I	75.02.26	75.03.27
Wagmüller, Michael	Modell der Flora-Gruppe	222	G	75.03.03	75.09.10
Kleis, Max	Guß Amoretten-Gruppen: "Amor mit Delphin", "Amor mit Tauben"	198	G	75.03.12	
Knab, Ferdinand	"Architectur zu einem Gartenprospect"	206	G	75.03.24	
Hautmann, Johann	4 Tageszeiten mit Piedestalen (siehe auch 76.08.03!)	190	G	75.03.27	75.10.21
Wagmüller, Michael	VI.3: Marmorbüste Marie Antoinettes	132	I	75.04.22	
Hautmann, Johann	VI.3: "Venus & Amor" aus Tyroler-Marmor	126	I	75.05.14	
Wagmüller, Michael	Modelle dreier Gartenvasen	224	G	75.05.26	
Schreitmüller, Johann	Modelle zweier Gartenvasen	214	G	75.06.01	
Fischer, Karl	Kalkstein-Postamente zu den 6 Fayence-Vasen	188	G	75.06.07	
Kunst-Zinkgießerei	Guß, Verpackung, Fracht des Giebelfeldes der Südfassade	146	F	75.06.09	
Knab, Ferdinand	Entwürfe zu 4 Gartenvasen	208	G	75.06.21	
Walker, Franz	Modelle der 4 Giebelfiguren: Ackerbau, Handel, Wissenschaft, Gewerbe und zweier sitzender Viktorien (Südfassade)	144	F	75.06.25	
Thierry&Breul	VI.3: Großer Marmor-Sockel zur Reiterstatue Ludwigs XIV.	130	I	75.06.25	
Kleis, Max	Guß zur Flora-Gruppe: Amorette und liegende Amorette mit Festons	200	G	75.07.02	
Knoll, Konrad	Marmor-Statuette Apolls	182	I	75.07.02	75.08.20
Kunst-Zinkgießerei	Guß, Verpackung, Fracht des Atlanten an der Südfassade	148	F	75.07.02	
Kunst-Zinkgießerei	Guß, Verpackung der 4 Attika-Putti: Bildhauerei, Architektur, Malerei, Musik	150	F	75.07.02	
Kunst-Zinkgießerei	Versetzen des Giebelfeldes und des Atlanten	152	F	75.07.02	
Kunst-Zinkgießerei	Verpackung und Fracht der Hauptgesims-Vasen	154	F	75.07.02	
Perron, Philipp	Modelle und 2 Marmorgruppen "Sonnenpferde des Apollo"	256	I	75.07.09	76.11.10
Perron, Philipp	2 Kolossal-Gartenvasen in Kelheimer Kalkstein nach Ildefonso	304	G	75.07.09	76.09.01
Seder, Adolph	Entwurf zu einem Postament für eine Emailvase	166	I	75.07.15	
Kunst-Zinkgießerei	Guß eines liegenden Knabens mit Flügeln nach Wagmüller	212	G	75.07.16	
Seder, Adolph	Entwurf eines Postaments	168	I	75.08.02	
Hautmann, Johann	Verpackung, Transport, Aufstellung "Nacht & Morgen"	192	G	75.08.13	
Heß, Anton	Marmor-Statuette Ludwigs XV. mit Piedestal	172	I	75.08.13	75.09.10
Dollmann, Georg	VI.4: Entschädigung für Versaillesreise vom 15.8. - 2.9.1875	134		75.12.07	
Fischer, Karl	6 Blumenvasen mit Deckel und Postament	186	G	75.08.20	
Perron, Philipp	Zementornamentik, Reliefe, Kapitäle der Südfassade	140	F	75.08.20	75.09.24
Resch, Anton	Maurerarbeiten zur Gartenanlage	306	G	75.09.02	76.02.08
Kunst-Zinkgießerei	Guß, Fracht der 4 Giebel-Figuren: Gewerbe, Wissenschaft, Agricultur, Handel	158	F	75.09.10	
Kunst-Zinkgießerei	Guß, Verpackung, Fracht zweier Viktorien	156	F	75.09.10	
Schreitmüller, Johann	Modell einer Vase 4' hoch mit 2 Basreliefs, zur Terrasse	216	G	75.09.15	

Zahlungsempfänger	Zahlungsgrund	Nr.	O	Von	Bis
Miller, Ferdinand	Guß der Flora-Gruppe incl. Transportkosten	210	G	75.09.17	
Schäffler, Thomas	Zeichnung einer Vase nach Ildefonso	162	I	75.09.20	
Kleis, Max	7 große Vasen nach Wagnmüller	202	G	75.09.20	75.12.23
Kunst-Zinkgießerei	Guß, Verpackung, Fracht der 4 Telamonen	160	F	75.09.24	
Schreitmüller, Johann	Modell eines Vasenaufsatzes mit Figur	218	G	75.09.29	
Walker, Franz	5 Nischenfiguren zur südl. Fassade: Nährstand, Wehrstand, Lehrstand, Verwaltung; Viktoria	234	F	75.10.01	76.09.22
Kleis, Max	Guß zweier kolossalen Löwen	204	G	75.10.15	75.11.03
Hautmann, Johann	Gruppe "Venus und Adonis" mit Piedestal	190	G	75.10.21	
Hautmann, Johann	Verpackung, Transport, Aufstellung "Mittag & Abend"	194	G	75.10.21	
Hautmann, Johann	Umstellung der vier Jahreszeiten	194	G	75.10.21	
Hautmann, Johann	Verpackung, Transport, Aufstellung "Venus & Adonis"	194	G	75.10.21	
Wagnmüller, Michael	Modelle zweier Löwen	226	G	75.10.28	
Heß, Anton	Postament aus Carrara-Marmor zur Statuette Ludwigs XV.	178	I	75.10.29	
Seder, Adolph	Entwurf eines Vasenpostaments	170	I	75.10.30	
Schreitmüller, Johann	Modell der Vase Nr. 4 für Terasse	310	G	75.11.18	76.01.11
Thierry&Breul	VI.3: Büste der Marie Antoinette aus Sevres	128	I	75.11.19	
Hörner, Christian	6 (3) große Vasen nach Wagnmüller	276	G	75.12.17	76.06.22
Schreitmüller, Johann	Modell zweier Reliefs zu 2 Vasen: "Sage" und "Poesie"	220	G	75.12.24	
Heß, Anton	Marmor-Gruppe "La renommée du roi"	252	I	76.01.14	76.03.24
Kleis, Max	Guß 4 verzierte Vasen mit Blumenguirlanden und Blümchen	278	G	76.02.08	
Hautmann, Johann	Monopteros-Figur Venus mit Amoretten nach Watteau	338	M	76.02.16	78.02.22
Kleis, Max	4 Vasen in Zinkguß nach Schreitmüller mit figürlichen Reliefs & Lorbeerkränzen	280	G	76.03.01	76.04.08
Schreitmüller, Johann	2 Vasen, Nr. 5 und 6 für Terasse	302	G	76.03.06	76.05.02
Kunst-Zinkgießerei	7 reich verzierte Vasen mit Henkeln nach Wagnmüller 96 cm hoch, 65 cm im Durchmesser für Lorbeerbäumchen	300	G	76.03.17	
Beyrer, Georg	Piedestale für die beiden Ildofonso-Vasen	270	G	76.03.31	
Wagnmüller, Michael	Modelle der 2 Brunnennymphen	320	G	76.04.07	76.05.24
Singer, Alber	Postaments aus Eichenholz für Büste "Marie Antoinette" im östlichen Terrassengarten	308	G	76.04.07	
Kunst-Zinkgießerei	Reinigung der Fontaine-Figur "Fama" und Reperatur der Posaune	308	G	76.05.05	
Gas- & Wasserlfts.-Geschäft Stuttgart	Wasserleitung zu den Fontänen der Terasse	318	G	76.05.08	
Bessinger, Gabriel	4 Postamente zur Aufstellung von blauen Terracotta-Vasen	268	G	76.05.12	76.06.30
Kleis, Max	Guß einer Brunnennymphe 6' lang	282	G	76.05.26	
Hautmann, Johann	Zurücknahme der Statue "Nacht", Reperaturarbeiten bei Aufstellung der Statue "Abend", Umstellung der Statuen "Winter & Herbst"	324	G	76.06.03	
Wagnmüller, Michael	V.3: Marmor-Statuette Marie Antoinette [siehe auch 77.03.02!]	230	I	76.06.08	
Heß, Anton	Marmor-Statuette Ludwigs XV. nach Eisen mit Postament	250	I	76.06.09	76.08.04
Perron, Philipp	4 Terrassen-Ballustraden-Vasen aus Kelheimer Kalkstein	244	G	76.06.23	76.09.01
Wagnmüller, Michael	Modell des Nereidenbrunnens	322	G	76.06.27	76.09.02
Lohnarbeiten	Abgraben von Material zu den Cascadellen. Ab diesem Datum mehrere derartige Posten	260	G	76.07.27	
Fischer, Karl	6 Garten-Vasen und 2 dazugehörige Modelle	344	G	76.07.04	77.06.14
Weigl, Johann	Steinmetzarbeiten an den Cascadellen und Nischen	386	G	76.07.15	77.10.13
Resch, Franz	Maurerarbeiten bei Herstellung der Terasse und Cascadellen	376	G	76.07.19	77.06.28

<i>Zahlungsempfänger</i>	<i>Zahlungsgrund</i>	<i>Nr.</i>	<i>O</i>	<i>Von</i>	<i>Bis</i>
Kleis, Max	4 Vasen Nr. 3 nach Schreitmüller, mit Reliefs und Lindenkranz	364	G	76.07.19	77.04.19
Hörner, Christian	8 große und 4 kleine Vasen mit Delphinen auf dem Deckel nach Schreitmüller	360	G	76.07.19	77.03.01
Hautmann, Johann	Zweite Statue "die Nacht" aus Kalkstein	274	G	76.08.03	
Lohnarbeiten	Ausgraben Material zum Bassin hinter dem Schloß	262	G	76.08.10	
Lang, C. A.	4 Kelheimer Kalksteinquader zur Herstellung der Nischenfiguren, Sockel- und ein Figurenstück für die "Victoria", Frachtkosten etc.	238	F	76.08.11	
Hörner, Christian	Brunnen in Zinkguß nach Wagmüller: Brunnenschale mit Mittelsäule und Aufsatz mit 4 Delphinen	402	G	76.08.22	77.10.13
Hautmann, Johann	Packung, Verladung, Transport & Aufstellung der "Nacht". Umstellen der 4 Elemente	326	G	76.08.23	
Marone, Joseph	Stuckaturarbeiten an der Terrassenmauer	290	G	76.08.24	
Kleis, Max	Guß der zweite Nymphe zum Najaden-Brunnen	286	G	76.08.28	
Perron, Philipp	Piedestal zur Nischenfigur "Victoria" mit Festons und Friedens-Embl.	232	F	76.09.01	
Kleis, Max	Guß von 8 Vasen mit Blumengirlanden, Mod. Nr. 8 von Schreitmüller	366	G	76.09.15	77.05.18
Marone, Joseph	Beginn der Stuckaturarbeiten an den Cascadellen	292	G	76.09.21	
Lohnarbeiten	Auffüllen in der II. Terrasse	264	G	76.10.05	
Pössenbacher, Anton	Laube u. Laubengang beim Ostparterre	388	G	76.10.06	77.03.02
Lohnarbeiten	Hinterfüllen der Rampenterrasse	266	G	76.10.19	
Miller, Ferdinand	Guß, Transport und Aufstellung der 3 Nereiden	298	G	76.10.20	
Kleis, Max	Große Brunnenschale 17' lang nach Wagmüller zum Najadenbrunnen	288	G	76.10.23	76.11.17
Heilmann, Jakob	Herstellung der großen Terrassentreppe und der Treppe unter dem Monopteros	356	G	76.10.27	77.08.03
Schultze, August	Vergoldung der Fontänen-Figuren der östlichen und westlichen Terrasse und des großen Parterres	314	G	76.11.02	
Marone, Joseph	Stuckaturarbeiten an der ersten großen Garten-Terrasse	294	G	76.11.17	
Marone, Joseph	Stukaturarbeiten an der II. großen Terrasse etc.	296	G	76.11.30	
Beyrer, Georg	Beihilfe beim Versetzen der Nischenfigur "Victoria"	236	F	76.12.11	
Beyrer, Georg	Unterlags-Granitplatten zu den 4 Piedestals aus Marmor, der blauen Amorettenvasen ; Versetzen der 2 Ildofonzo-Vasen	272	G	76.12.11	
Wagmüller, Michael	Marmor-Statuette Ludwigs XV.	334	I	77.01.10	77.03.02
Schultze, August	Vergoldung der Flora-Gruppe	378	G	77.01.12	
Hautmann, Johann	4 Weltteile mit Piedestalen	350	G	77.02.03	77.09.07
Pössenbacher, Anton	Herstellung eines Laubenganges längs der Cascadellen	412		77.02.06	78.04.19
Kunst-Zinkgießerei	Guß von 6 Vasen mit Relief zur großen Terrasse	370	G	77.02.16	
Wagmüller, Michael	Umgestaltung des Modells zur Statuette "Maria Antoinette"	332	I	77.03.02	
Hautmann, Johann	Reperatur der Statue "Nacht"	352	G	77.03.17	
Wagmüller, Michael	Modell der großen Pferdegruppe	384	G	77.03.24	77.09.07
Thierry & Breul	1 Paar große blaue Garten-Vasen Sèvres	382	G	77.04.06	
Dollmann, Georg	VI.4: Studienreise nach Paris u. Versailles am 6. - 26. Februar	330		77.04.18	
Dollmann, Georg	V.2: Reise nach Paris vom 5. mit 11. April 1877	390		77.05.16	
Pfister Gebrüder	Piedestal zur Watteau-Figur im Monopteros	342	M	77.06.15	
Marone, Joseph	Stuckaturarbeiten an der II. Terrasse und an den 3 großen Nischen	368	G	77.06.21	
Gas- & Wasserlfts.-Geschäft Stuttgart	Zuleitung zu den Fontänen der unteren Terrasse neben der Linde	380	G	77.07.03	
Pössenbacher, Anton	Lauben-Pavillon oberhalb der Cascadellen	414	G	77.07.30	78.03.01
Fischer, Karl	2 Postamente in Kalkstein 5' hoch zu 2 blauen Fayence Vasen	346	G	77.08.04	
Miller, Ferdinand	Ausführg. u. Aufstellg. Pferdegruppe mit Tritonen nach Wagmüller	362	G	77.09.10	

Zahlungsempfänger	Zahlungsgrund	Nr.	O	Von	Bis
l. Mü. Vergolder-Genossenschaft	"Bronciren" der großen Pferdegruppe	374	G	77.09.19	
Fischer, Karl	Büstenpostament aus Kalkstein mit 4 Wappen verziert zur Terrasse	348	G	77.09.21	
Hautmann, Johann	Transport und Aufstellung der "4 Welttheile"	356	G	77.10.06	
Hautmann, Johann	Umstellung der Gruppe "Venus & Adonis"	354	G	77.10.06	
Wagmüller, Michael	VI.3: Wachsmo- dell nach der Perdegruppe an den Cascadellen	328	G	77.10.29	
Hautmann, Johann	Transport u. Aufstellung der Venusgruppe im Monopteros	336	M	77.11.02	
Leiss, Anton	Eindeckung der Kuppel des Monopteros	340	M	77.11.02	77.11.09
Widmann, Franz	HC: Beihilfe bei Herstellung architektonischer Zeichnungen	392	?	77.12.28	
Gas- & Wasserlfts.-Geschäft Stuttgart	Arbeiten bei Aufstellung der Pferdegruppe nebst Herstellung der Wasserleitung hiezu	406	G	78.03.13	
Wagmüller, Michael	Modell der Neptun-Gruppe	408	G	78.05.03	78.06.21
Hautmann, Johann	Reinigen der Kalksteinfiguren in der Gartenanlage	400	G	78.06.06	
Miller, Ferdinand	Guß und Montage der Neptun-Statue	402	G	78.07.08	
Widmann, Franz	HC: Herstellung von Detailzeichnungen zum Schloßbau	416	?	78.07.12	
Widmann, Franz	HC: Beihilfe zur Herstellung architektonischer Zeichnungen	418	?	78.08.30	
Wagmüller, Michael	Modell der 2 Kindergruppen	410	G	78.07.26	78.09.21
Miller, Ferdinand	Guß, Ziselierung, Montage, Aufstellung von 2 kolossalen Kindergruppen nach Wagmüller	404	G	78.09.12	
Dollmann, Georg	VI.4: Reisen nach Paris & Versailles 7./26. Sept. u. 2./15. Nov.	394		78.11.30	
Breul in Paris	"Statuette Equestre de Louis XIV."	396	I	78.12.18	
Barth, Konrad & Cie.	Bronzieren der Nereidengruppe, des Neptun und einer Kindergruppe	398	G	78.12.20	
Perron, Philipp	HC: Modelle der Fassaden-Ornamente	436	F	79.02.07	81.11.18
Wagmüller, Michael	HC: Modelle der Fassadenfiguren zur Westfassade: Stärke, Klugheit, Mäßigung, Gerechtigkeit, Wachsamkeit, Tapferkeit, Bildhauerei, Baukunst, Malerei, Musik, Wissenschaft, Dichtkunst, Industrie, Handel (-> Architektur, Ingenieurwesen)	430	F	79.04.02	80.02.20
Kunst-Zinkgießerei	Reperaturen: "Nymphenbrunnen", Vasen, Pferdegruppe	420	G	79.07.18	
Wagmüller, Michael	HC: Marmor-Gruppe Amor & Psyche	426	I	79.07.25	
Perron, Philipp	HC: u.a.: Sockel für die Gruppe "Amor & Psyche"	464	I	79.10.17	83.06.18
Kunst-Zinkgießerei	HC: Zinkfiguren zu den Fassaden	466	F	79.11.21	85.07.02
Beyrer, Georg	HC: Transport von 9 Fassadenfiguren von der unteren Gartenstraße in die Zinkgießerei	422	F	80.01.02	
Bechler, Julius	HC: Modell der Zinkvasen der Attika	432	F	80.03.05	
Beyrer, Georg	HC: Transport von Figurenmodellen von der Gartenstrasse in die Zinkgießerei in der Karlsstrasse etc.	428	F	80.01.28	
Perron, Philipp	HC: Modelle der Zinkgußarbeiten der Fassaden: Trophäen, Füllungen	438	F	81.03.04	81.06.18
Roth, Christoph	HC: Modelle zu 2 Fassaden-Figuren: Industrie und Handel	440	F	81.07.15	
Aufschläger, Ludwig	HC: Fassaden-Verzierungen aus Mettlacher Steinzeug	460	F	81.08.19	83.06.17
Eberle, Sirius	HC: Modelle zu 2 Fassaden-Figuren	444	F	82.02.17	82.07.22
Brandl, Franz	HC: Versetzen der Figuren in den Nischen der Westfassaden	442	F	82.07.21	
Perron, Philipp	HC: Modelle von 7 Fassaden-Figuren: Jagd, Fischerei, Landwirtschaft, Bergbau, Forstwissenschaft, Weinbau, Viehzucht	446	F	82.07.28	
Perron, Philipp	HC: Sandsteinfiguren Flora & Ceres, Modelle hierzu und für 4 Medaillons	448	F	82.07.28	
Brandl, Franz	HC: Aufziehen und Versetzen der Zinkguß-Trophäen	458	F	82.08.11	
Perron, Philipp	HC: Modell der Uhrengruppe und der beiden Seitengruppen für die östliche Fassade im Marmorhof	452	F	82.08.11	

<i>Zahlungsempfänger</i>	<i>Zahlungsgrund</i>	<i>Nr.</i>	<i>O</i>	<i>Von</i>	<i>Bis</i>
Perron, Philipp	HC: 8 Figuren zu den südlichen & nördlichen Gartenfassaden: Gärtnerei, Töpferei, Baukunst, Schmiedekunst, Spinnerei, Sternkunde, Lustspiel, Trauerspiel	450	F	82.08.18	
Moradelli, Karl	HC: Trophäen zu den Fassaden (Nord, Süd)	454	F	82.10.07	
Moradelli, Karl	HC: Trophäen zu den Fassaden (West)	456	F	82.10.07	
Perron, Philipp	HC: Modelle von 5 Fassadenfiguren: Geschichte, Geometrie, Arzneikunde, Alterthumskunde, Schiffahrt	462	F	84.01.18	
Hautmann, Johann	HC: Aufstellung und Rücktransport von 4 Figuren-Modellen	468	G	85.10.24	
Hautmann, Johann	HC: 4 Marmorfiguren: Frühling, Wasser, Diana, "Venus und Amor"	470	G	85.11.15	86.11.23

9.4.2 Tabelle "Hauptrechnung LH-HC"

Die Hauptrechnung der königlichen Kabinettskasse enthält im Gegensatz zum Hauptbuch keine Angaben der Zahlungstermine; sie ist jedoch wie das Hauptbuch in Kapitel gegliedert. Doch größere Kapitel, wie etwa "V.9 Linderhof" oder "V.10 Herrenwörth", werden als sog. "Nebenrechnung" ausgegliedert und erhalten eine eigene Seitennumerierung und eine sehr detaillierte und in die Tiefe gehende Gliederung in Unterkapitel; in der Hauptrechnung steht in diesen Fällen nur ein Vergleich des Etats mit den angefallenen Kosten. Da Hauptrechnung und Nebenrechnungen eines bestimmten Jahres in einem Band unter dem Titel Hauptrechnung zusammengefaßt sind, soll im folgenden, vereinfachend, nur von der Hauptrechnung die Rede sein. Die folgende Tabelle enthält Informationen aus den Hauptrechnungen und den Nebenrechnungen für Linderhof und Herrenchiemsee aus den Jahren 1866/67 bis 1886¹; sie ist ein Auszug derjenigen Haupt- und Nebenrechnungs-Positionen, die auch in der Tabelle "Hauptbuch LH-HC" erscheinen.

Je Unterkapitel ist die Hauptrechnung alphabetisch nach dem Zahlungsempfänger im Feld "Vorlage" geordnet. In die Tabelle wurden die Unterkapitel allerdings nur übernommen, wenn sie für diese Arbeit von Bedeutung waren. Infolgedessen ist die alphabetische Ordnung in der Tabelle bisweilen nicht mehr gegeben.

Je Position werden in der Hauptrechnung folgende Angaben gemacht:

- ◆ Nr. der Belege: In der Hauptrechnung werden die Belege, entsprechend ihrer Ordnung, neu nummeriert. Die Nummern der Hauptbücher und der Hauptrechnungen sind daher unterschiedlich. Entsprechend der Anzahl der Abschlagszahlungen im betreffenden Jahr können in der Hauptrechnung zu einer Position mehrere aufeinanderfolgende Beleg-Nummern stehen.
- ◆ Vorlage: Angaben über den Zahlungsempfänger und den Zahlungsgrund. Dieses Feld entspricht dem Feld "Vortrag" im Hauptbuch, ist jedoch viel detaillierter als dort.
- ◆ Partial / Mk. Pf. (bzw. fl. Xr.): Summe der Zahlungen, die im betreffenden Jahr je Position anfallen. Erfolgt sämtliche Zahlungen, etwa für das Werk eines Künstlers in ein und demselben Jahr, so steht in diesem Feld der Gesamtbetrag, der dem Künstler für das Werk bezahlt wurde. In diesem Feld können auch akkumulierte Zwischensummen eines begonnenen Unterkapitels stehen, die für unsere Betrachtungen ohne Belang sind, ebenso wie die Angaben im Feld:
- ◆ Total / Mk. Pf. (bzw. fl. Xr.): Summe je Unterkapitel.

Die wichtigste Information der Nebenrechnung ist die Angabe, wofür jemand in einem bestimmten Rechnungsjahr Zahlungen erhalten hat und wie hoch diese insgesamt waren.

Hinweise zu den Spalten der Tabelle:

- ◆ Seite: Seitenzahl der Haupt- oder Nebenrechnung.

¹ GHA HS 381 bis 400.

- ◆ Nr. Bel. = "Nrus der Belege": In die Tabelle wurde nur die erste Beleg-Nummer übernommen. Mit ihr und der Seitenzahl läßt sich der Eintrag in der Haupt- oder Nebenrechnung schnell lokalisieren.
- ◆ Nr.: Aufsteigende Numerierung der Tabelleneinträge. Für weitere Einträge wurden Lücken gelassen. Diese Nummer hat nichts mit den Numerierungen in den Hauptbüchern und den Hauptrechnungen zu tun: sie wurde eingeführt, um eine exakte Zuordnung der Einträge zusammengehörender Einträge in den beiden Tabellen "Hauptbuch LH-HC" und "Hauptrechnung LH-HC" vornehmen zu können.
- ◆ Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund = "Vorlage": Die Angaben in der Tabelle sind Zitate, jedoch nicht vollständig; unwichtige Angaben, wie etwa solche zu einzelnen Abschlagszahlungen wurden weggelassen.
- ◆ Betrag (in Gulden und Kreuzer bzw. Mark und Pfennig): Gesamtbetrag, der dem Zahlungsempfänger für den Posten insgesamt, also nicht nur für das betreffende Jahr ausgezahlt wurde. Erstrecken sich die Abschlags-Zahlungen für einen Posten über mehrere Jahre, dann wird im Jahr der Restzahlung der Gesamtbetrag im Feld "Vorlage" der Hauptrechnung angeführt. Dies ist auch der Grund, warum in die Tabelle nur der Eintrag jenes Jahres übernommen wurde. Dies hat den Vorteil, daß der Gesamtbetrag in Mark und Pfennig ausgewiesen wird, auch wenn sich die Zahlungen über die Währungsumstellung des Jahres 1876 hinwegziehen und die ersten Abschlagszahlungen noch in Gulden und Kreuzer erfolgten. Ein weiterer Grund, warum nur der Eintrag für das Jahr der Restzahlung in die Tabelle übernommen wurde, ist der, daß der Informationsgehalt der Einträge unterschiedlicher Jahre im wesentlichen derselbe ist. Ist dies jedoch nicht der Fall, so erfolgt mit Hilfe des Tabellen-Felds "Nr." mitunter ein Verweis auf einen Vorjahresposten, wie z.B. im Eintrag mit der Nummer 338: "[siehe Nr. 258]". Für einen solchen Vorjahresposten wird kein Betrag ausgewiesen.

S.	Nr. Bel.	Nr.	Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund	Betrag	
				fl	kr
Nr. 381 (1866 / 67)					
Hauptrechnung der Cabinets-Casse					
VI. Verschiedene Ausgaben / 2. Anschaffungen für Seine Majestät den König					
130	1162	2	Schwab Friedrich, k. bayerischer Consul in Paris, für 1 Dessin de la voiture Charles X et quelques planches de modèles d'anciennes voitures 150 frcs. und für 1 statue Louis XIV & Emballage 1,210 francs	649	24
Nr. 382 (1868)					
Hauptrechnung der Cabinets-Casse					
VI. Verschiedene Ausgaben / 3. Anschaffungen für S. Majestät den König					
94	808	4	Schwab F., Auslagen an die Generaldirektion der kaiserlichen Museen in Paris für 1 Modell - Form - und Abguß der Büste Louis XIV aus dem Schlosse zu Versailles ...	152	57
95	816	6	Wagmüller Michl, Bildhauer in München, für eine Statue Ludwig XIV Modell und Bronzeuß 550 fl., Vergoldung 50 fl.	600	

S.	Nr. Bel.	Nr.	Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund	Betrag fl kr	
Nr. 383 (1869)					
Hauptrechnung der Cabinets-Casse					
IV. Wissenschaft und Kunst / 7. Verschiedene Ausgaben für Wissenschaft und Kunst.					
45	321	8	Hautmann Johann, Bildhauer in München, welcher laut eines zwischen ihm und der K. Cabinets-Kasse am 4. Dezember 1868 abgeschlossenen, allerhöchst genehmigten Vertrages /: BelN. 341 der bezüglichen Jahresrechnung:/ es übernommen hat die Statue Ludwig XIV. in carrarischem Marmor bis längstens 15. April 1869 um den Preis von 450 fl. nachzubilden ...	450	
VI. Verschiedene Ausgaben / 3. Anschaffungen für Seine Majestät den König					
120	962	10	Schwab Friedrich, k. Consul in Paris, für 2 Sockel aus weißem Onyx 380 frcs und Emballage 10 frcs. ...	186	43
	963	12	", für 2 Gipsbüsten von Louis XIV. und Marie Antoinette incl. der Spesen p 622 frcs. ...	297	47
Nebenrechnung Linderhof					
II. Baulichkeiten und Mobiliar / 3. Sonstige Baumaterialien u. Gewerbsleistungen					
7	37	14	Riedinger & Morstadt in München, für 1 neuen Fischreihler als Springbrunnen bronziert ...	34	48
8	43	16	Spensberger Kajetan, Drechslermeister in Oberammergau, für Herstellung eines Bassin nebst Wasserleitung	73	45
	44	18	denselben, für Herstellung eines Springbrunnens	55	46
Nr. 386 (1872)					
Hauptrechnung der Cabinets-Casse					
VI. Verschiedene Ausgaben. / 3. Anschaffungen diverser Art.					
92	826	20	Hautmann Joh. Bildhauer, für Herstellung einer Statuette, einen schlafenden Amor darstellend, nebst Postament	756	36
Nebenrechnung Linderhof					
II. Baulichkeiten und Mobiliar / 4. Innere Einrichtung					
a) Künstlerische Vorarbeiten /: Entwürfe u. Zeichnungen:/					
29	166	22	Seitz Franz, Maler u technischer Director, für folgende Zeichnungen, als: 1. 2. Reiter-Statuette Ludwig XIV 55 f 3. Wappen am Piedestal 20 " 4. ...	136	
c) Herstellung einer Reiterstatuette "Louis XIV".					
31	185	24	Heß Anton, Bildhauer, für die Modell-Fertigung einer kleinen Reiterstatuette "Louis XIV"	800	
	186	26	denselben, für Modellierung zweier allegorischer Gestalten, welche auf die Plinthe der vorstehenden Reiterstatuette zu liegen kommen	500	
d) Herstellung einer Reiterstatuette "Ludwig XV".					
32	187	28	Ungerer Jacob, Bildhauer, für die Ausführung eines Modelles zur Reiterstatuette "Ludwig XV"	800	
	188	30	denselben, für 2 Modell-Reliefs zur vorstehenden Reiterstatuette "die Schlacht von Fontenoy" u. die Einnahme von Port-Mahon 650 f dann für 4 Trophäen an den Ecken des Piedestal, und 2 Wappen u 4 Kränze oben am Piedestal 250 f	900	
e) Herstellung der Gruppe "Ludwig XV von Kriegerern auf einem Schilde getragen".					
	189	32	Hautmann Joh., Bildhauer, auf Herstellung einer Gyps-Gruppe in 2 Größen nebst dazugehörigem Marmor-Piedestale	800	
	192	34	Herzner Johann, auf die Metall-Gußarbeiten und Ciselirung p. der obigen Gruppe	1,391	
Nr. 387 (1873)					
Hauptrechnung der Cabinets-Casse ...					
VI. Verschiedene Ausgaben. / 3. Anschaffungen diverser Art.					
111	944	36	Hautmann, Johann, Bildhauer, für die Büste der Königin Marie Antoinette aus Carrara-Marmor 550 f. & Verpackung 3 f. 30 x	553	30

S.	Nr. Bel.	Nr.	Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund	Betrag	
				fl	kr
117	1019	38	Zumbusch, Julius, für 1 Marmorbüste "Königin Marie Antoinette"	700	
VI. Verschiedene Ausgaben. / 4. Bedürfnisse für den unmittelbaren allerhöchsten Dienst.					
124	1098	40	Dollmann, Gg. k. Hofbaurath, gemäß allerrh. Entschließung vom 1. Februar 1874 als Aversal-Entschädigung für die auf seine Beorderung nach Versailles im November 1873 erwachsenen Kosten	469	35
131	1168	42	Hautmann, Johann, Bildhauer, für Restauration einer gebrannten Thonbüste Louis XIV.	88	
Nebenrechnung Linderhof					
II. Baulichkeiten und Mobilier / 3. Auf die Façadirung des Anbaues					
29	107	44	Resch Franz, Maurermeister in Partenkirchen, für die Herstellung der Ummauerung der Façaden des Anbaues im Linderhof	10,932	14
31	118	46	Perron Philipp, Bildhauer in München, für die Herstellung der Façaden-Decoration, Modell und Cement-Abguß ... Die definitive Abrechnung des p. Philipp Perron, Beleg No. 122, zeichnet aus: 1.) Westliche Façade mit den Modellen 4,435 fl. 2.) Östliche " " Abgüsse 2,645 fl. 3.) Nördliche " " " 2,652 fl. 4.) Hof-Façade, " " 145 fl. 5.) Reise-Entschädigung der Bildhauer und Formatoren, 11 Mann à 10 fl. 110 fl.	9,987	
	123	48	Walker Franz, Bildhauer in München, für die Herstellung eines Giebelfeldes der nördlichen Façade des Anbaues	1,558	15
31f	125	50	denselben, für Herstellung eines Modells zu einer Brunnenfigur "Fama" im Garten des Linderhofes a.) Modell in Thon und Ausarbeitung des Gypsgusses 730 fl. b.) Herstellung des Gypsgusses in verlorener Form 285 fl 30 Xr c.) der Hilfsgerüste in dem Figuren-Modell in Thon 31 " 45 " ----- 1,047 fl 15 Xr	1,047	15
34	132	52	Viotti Anton, Stukkateur in München, für Herstellung der Cement-Verputz-Arbeiten an den Façaden des Anbaues in Linderhof ... Nach der Zusammenstellung in der definitiven Abrechnung des p. Anton Viotti, Bel. No. 143 dieser Rechnung, betragen die Ausgaben für 1.) die westliche Façade 2,336 f. 48 Xr 2.) " nördliche " 2,180 f. 6 " 3.) " östliche " 2,336 " 48 " 4.) " südliche " 384 " 24 " 5.) den Kamin-Verputz 175 " 27 " 6.) Regie 1,027 " 24 " ...	8,450	57
II. Baulichkeiten und Mobilier / 5. Innere Einrichtung					
Kunstleistungen / a. Entwürfe und Zeichnungen p.p.					
36	150	54	denselben [Seder Adolph, Architekt], für folgende Zeichnungen: 1. Entwurf zu einem Postament für Marmorfiguren 30 f. - 2. Detail zu diesem Postament 30 f. - 3. Entwurf zu einem Postament für eine Büste 20 f. - 4. Details dazu 40 f. -	120	
Kunstleistungen / c. Reiterstatuette Louis XIV.					
40	165	56	Heß, Anton, Bildhauer in München, für zwei modellirte Wappenschilde zu seiner im Allerhöchsten Auftrage gelieferten Modell-Fertigung der Reiter-Statuette Ludwig's XIV. ./Seite 31 der vorjährigen Nebenrechnung:./	200	
	166	58	Herzner, Johann, Bildhauer und Erzgießer in München, für die Ausführung der Reiterstatuette Louis XIV in Bronze	1.980	
40f	167	60	Lallinger, Ignaz, Steinmetzmeister in München, für ein reich gegliedertes Postament von Carrara-Marmor I. Qualität mit schwarz eingelegten Platten, geschliffen und polirt, zur Reiterstatuette Louis XIV.	350	
41	168	62	Weigl Joh. Baptist, Steinmetzmeister in der Au, für ein Postament aus schwarzem Marmor zur Reiterstatuette Ludwig's XIV.	330	

S.	Nr. Bel.	Nr.	Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund	Betrag	
				fl	kr
	169	64	Sayer, Paul, Bildhauer in München, für die Modellirung zweier Reliefs in Wachs "die Schlacht bei Dünkirchen" und "der Übergang über den Rhein" darstellend und zur Reiterstatuette Louis XIV. gehörig	700	
Kunstleistungen / d. Reiterstatuette Louis XV.					
	170	66	Halbreiter Adolf Bildhauer in München, für die Wiederherstellung und Neuvergoldung der Reiterstatuette Louis XV. sowie für die Reparatur des Steinsockels und Verpackung; ferner für die Abänderung und theilweise Neuvergoldung der Statuette Louis XIV.	200	
41f	171	68	Harrach Ferdinand, Silberarbeiter und Ciseleur, für eine Reiterstatuette als Briefbeschwerer mit Malachit-Einlagen, einschließlich der Modelle		
Kunstleistungen / h. Verschiedene Arbeiten und Lieferungen auf die innere Einrichtung					
45	183	70	Hautmann, Johann, Bildhauer, für 1 Piedestal aus Kalkstein 20 f., 2 Kisten mit Eichenholzzapfen 6 f., für die Befestigung in der Büste /: Louis XIV aus gebranntem Thon:/ mit 3 eisernen Klammern und Gyps 2 f. 30 Xr und für 3 mal 2 Packträger 3 f. 30 Xr, zusammen	32	
II. Baulichkeiten und Mobiliar / 8. Herstellung eines Absteigequartieres in Fernstein. / a. Kunstleitungen					
99	289	72	Herzner Joh., Kunstgießer in München, für Guß- und Montir-Arbeiten an der Reiterstatuette Louis XV.	1,967	30
III. Gartenanlage.					
2. Baumaterialien und Fuhrlohne.					
118	529	74	Hautmann, Joh., Bildhauer, für den Transport von 2 Statuen "Frühling und Sommer" ...	233	44
4. Inventargegenstände und Gewerbsleistungen p.					
120	546	76	Bechler, Julius, Bildhauer in München, für das Holz-Piedestal Louis XIV. Einschneiden des Kyma's des Hauptgesimses 15 f; für das Holz-Piedestal Louis XV. a, Gesimse-Zierung 30f. b, 4 St. Agraffen à 3 f 30 Xr. = 14 f.. zusammen	59	
	554	78	Hautmann, Joh., Bildhauer, für 2 Piedestale aus Burgpreppacher Sandstein zu den 4 Jahreszeiten; Ankauf, Verzierung und Auslagen, zusammen	1,050	
Nebenrechnung Herrenwörth					
1	1	80	Durch allerhöchste Entschließung . Schloß Berg den 5. September 1873 /: Bel. No 1 /: hat Sr. M. der König den k. Hofsekretär, Hofrath Loenz von Düfflipp, ermächtigt <u>die im Chiemsee gelegene Insel Herrenwörth oder Herrenchiemsee mit allen dazu gehörigen Bestandtheilen für Seine Majestät als Privateigenthum für Rechnung Allerhöchstdessen Kabinets-Kasse käuflich zu erwerben</u> , zu diesem Zwecke mit den damaligen Besitzern genannter Insel die nothwendigen Verhandlungen zu pflegen und nach erfolgter Vereinbarung sodann den Kauf notariell verlaublich zu lassen.		
	2		Demgemäß hat HE Hofrath Lorenz von Düfflipp - wie aus dem in beglaubigter Abschrift /: Bel No 2:/ hier beiliegenden Auszuge aus dem bezüglichlichen Kaufvertrage des k. Notars Karl Hacker dahier vom 10 ^{ten} September 1873 Gesch. Reg. No 2,391 hervorgeht - von den damaligen Besitzern, nämlich 1.) dem Oekonomen Anton Haggenmiller von Gebratshofen, 2.) ...4.) ... deren sämtliche im Bezirke des k. Landgerichts und Rentamts Trostberg gelegene Besitzungen auf Herren-Chiemsee und Frauen-Chiemsee, sammt der in der Steuergemeinde Gstäd gelegenen Waldung Aigelsbuch, mit den sämtlichen hiezu gehörigen Mobilien und Morantien wie solche in dem oben allegirten Kaufvertrage näher beschrieben sind, um den Gesamtkaufpreis von 350,000 fl - "		
2			<u>/:Dreimalhundertfünfzig Tausend Gulden :/als Privateigenthum Sr. M. des Königs erworben.-</u> Dieser Kaufschilling wurde berichtet und ausgewiesen wie folgt: 1.) 200000 fl /:Zweimalhunderttausend Gulden:/ haben die Verkäufer durch Sr. M. des Königs Kabinets-Kasse am 10. September 1873 baar bezahlt erhalten und wurde daher bei vorliegender Quittung der Empfang dieser Summe von denselben zum Kaufvertrage lediglich wiederholt. 2.) ... usw.		
Nr. 388 (1874)					
Hauptrechnung der Cabinets-Casse					
VI. Verschiedene Ausgaben. / 2. Geschenke.					

S.	Nr. Bel.	Nr.	Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund	Betrag	
				fl	kr
72	534	82	dieselbe [Herrmann Ww & Kahn in Paris], für eine Reiter-Statue Louis XIV. 2,050 frcs oder	963	30
Nebenrechnung Linderhof					
II. Baulichkeiten und Mobiliar / 3. Auf die Façadirung des Anbaues					
15	40	84	Bechler, Theobald zu München für die Herstellung zweier Nischenfiguren "Gerechtigkeit und Großmuth", Modell und Ausführung ... exclusive Material und Verpackung ...	1,400	
	43	86	Perron Philipp, Bildhauer in München, für Herstellung der beiden Piedestals des Apollo und der Aurora in den Nischen der westlichen und östlichen Façade des k. Wohngebäudes à 800 fl.	1,600	
15f	46	88	denselben, für Herstellung von 2 Nischenfiguren "Beständigkeit und Stärke" in Kelheimer Kalkstein an der nördlichen Façade des Anbaus exclusive Material u. Verpackung ...	1,400	
16	50	90	Perron Philipp, Bildhauer in München, für die Verpackung der beiden Piedestals der großen Nischen-Figuren und der beiden kleineren Nischen-Figuren	70	
	51	92	Walker, Franz, Bildhauer in München für Herstellung von 6 Nischen-Figuren in Kalkstein an den Façaden des k. Wohngebäudes Die definitive Abrechnung des p. Franz Walker Beleg N ^o 53 zeichnet aus: Die Vollendung der westlichen, nördlichen und östlichen Facade nachfolgender Nischen-Figuren in Kelheimer Kalkstein, exclusive Material zu nachfolgenden Preisen:		
17			<u>1.</u> die Enterpe, I <u>2.</u> die Erato, I <u>3.</u> den Frieden, I 4 Stück à 700 fl. = 2,800 fl <u>4.</u> die Glückseligkeit, I <u>5.</u> den Apollo in Lebensgröße, 1,200 fl <u>6.</u> die Aurora mit Amor "" 1,700 " [Rest: Verpackungskosten].	5844	14
18	58	94	Scherer, Joseph, Vertreter diese Etablissements [Kunst-Zink-Gießerei] in München für nachfolgende Leistungen zur Façadirung des k. Schlosses 1. 4 Stück Vasen, bezeichnet mit A. à 110 fl. = 440 fl. 2. 2 " " " " B. à 95 " = 190 " 3. 4 " " " " C. à 105 " = 190 " 4. 1 " Vase " " D. 305 " ohne Versetzen jedoch mit den eisernen Versetzungs-Vorrichtungen	1,355	
II. Baulichkeiten und Mobiliar / 4. Vollendungs-Arbeiten, südlicher Anbau ...					
24	99	96	Walker, Franz, Bildhauer in München für 1. den südlichen Giebel, bestehend in 2 sechs Fuß hohen Victorien, in dem bayerischen Wappen und 4 den Hermelin tragenden Amoretten; 1,180 fl 2. Herstellung des Gypsabgusses als Form zum Zinkguß 493 fl 52 Xr	1673	52
II. Baulichkeiten und Mobiliar / 6. Innere Einrichtung					
Kunstleistungen, a. Entwürfe und Zeichnungen.					
30	136	98	Seder Adolph, Architekt in München, für Herstellung von drei Vasenzeichnungen à 80 fl.	240	
	137	100	denselben für Herstellung einer Werkzeichnung zu einem Postamente für die Gartenfiguren am Linderhof	25	
	138	102	denselben für Herstellung von Zeichnungen 1. Seitenansicht einer Vase 25 fl. ...		
	140	104	Knab, Ferdinand, Maler in München für ein landschaftliches Aquarellgemälde "neu projektierte Anlagen für den Linderhof darstellend"	650	
Kunstleistungen, d. Verschiedene Bildhauerarbeiten					
33	158	106	Perron Philipp, Bildhauer in München für Herstellung einer Modellgruppe, Apollo im Bad der Thetis	650	
	161	108	Wagmüller, Michael, Bildhauer in München für die Anfertigung einer Figurengruppe, darstellend "Amor mit Delphinen"	900	
	162	110	denselben, für die Anfertigung einer Figuren-Gruppe, darstellend "Amor mit Tauben" /: diese Figurengruppen sind Modelle zu den Brunnen am Linderhof :/	800	
III. Gartenanlage / 4. Inventargegenstände, Kunst- und Gewerbsleistungen					

S.	Nr. Bel.	Nr.	Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund	Betrag	
				fl	kr
61	420	112	Hautmann, Joh., Bildhauer in München für die Herstellung der vier Figuren "die vier Jahreszeiten" aus Kalkstein ..		
	423		denselben Gesamtauslagen für Verpackung und den Transport der beiden Statuen Herbst u. Winter mit dazugehörigen Piedestalen, sowie bei der Aufstellung in Linderhof: 174 fl. 45 Xr		
62			Stand der Zahlungen an den Bildhauer Johann Hautmann in München für Herstellung der 4 Figuren "die vier Jahreszeiten" aus Kalkstein, nebst dazugehörigen 4 Piedestalen aus Sandstein, um den Preis per Figur 2,000 fl. 8,000 fl. per Piedestal 525 fl. 2,100 "	10,274	45
	424	114	Hautmann, Johann, Bildhauer in München für Herstellung der zweiten Abtheilung der Statuen aus Kalkstein, die 4 Elemente darstellend, ... nämlich 4 Figuren à 2,100 fl. = 8,400 fl. und vier dazugehörige Piedestale von Sandstein à 525 fl. = 2,100 " 10,500 fl		
	428		denselben Verpackungs-, Transport- und Aufstellungskosten der 2 Statuen "Luft und Wasser" mit den dazugehörigen Piedestalen 294 fl. 42 Xr		
	429		detto der 2 Statuen "Feuer u. Erde" 384 " 30 "	11,179	12
65	449	116	Scherer, Joseph, Kunst-Zink-Gießerei in München, für Herstellung der Fontaine-Figur Fama, bestimmt für den westlichen Garten-Theil im Linder, in Zinkguß, ciselirt und broncirt, jedoch ohne Verpackung und Aufstellung, ...	1,090	
	450	118	denselben Verpackungs-Unkosten der großen Fontaine-Figur für den Linderhof	59	57
	451	120	Schultze, August, Hofdecorationsmaler in München für ein Postament für die Büste Louis XV, schwarz marmoriert, 25 fl. und die 4 Einsatz-Tafeln in Grau und Gold gemalt, à 15 fl = 60 fl.	85	
	455	122	Wirbser, Benedikt, Schreinermeister in München für die Herstellung eines Piedestals für die Büste Louis XV zur architektonischen Ausschmückung der Garten-Anlage	148	
	456	124	Zumbusch, Julius, Bildhauer in München für die Ausführung einer Colossal-Büste Louis XV in Kelheimer Kalkstein-Material zur architektonischen Ausschmückung der östlichen Garten-Anlage des Ausbaues im Linderhof, Modell 160 fl., Material 40 fl. und Ausführung 500 fl.	700	
Nr. 389 (1875)					
Hauptrechnung der Cabinets-Casse					
VI. Verschiedene Ausgaben / 3. Anschaffungen diverser Art					
95	832	126	Hautmann Johann, für 1 Gruppe aus Tyroler-Marmor "Venus & Amor"	2,500	
100	895	128	Thierry & Breul, für 1 Büste "Marie Antoinette" aus Sevres	30	34
	899	130	dieselben, für 1 großen Marmor-Sockel mit Bronze-Verzierungen zur Reiterstatue Louis XIV.	4,273	55
	905	132	Wagmüller Michael, für 1 Marmor-Büste der Marie Antoinette	600	
VI. Verschiedene Ausgaben / 4. Bedürfnisse für den unmittelbaren allerhöchsten Dienst.					
109	1023	134	Dollmann Gg. k. Hofbaudirektor, Aversal-Entschädigung für eine im Allerhöchsten Auftrage Sr. M. des Königs in der Zeit vom 15. August mit 2. Septbr. 1875 ausgeführten Reise nach Paris Versailles, Sèvres & Fontainebleau	564	
Nebenrechnung Linderhof					
II. Baulichkeiten und Mobiliar / 3. Auf die Façadirung des Anbaues					
17	42	136	Perron Philipp, Bildhauer in München, für Herstellung der Gyps-Modelle der Attica-Butti /:Knaben mit Attributen; Bildhauerei, Architektur, Malerei und Musik darstellend:/ Angebracht an der südlichen Giebel-Façade des Kgl. Wohngebäudes	984	
	44	138	denselben, für Herstellung der Gyps-Modelle der 4 Telamonen als Balkonträger der südlichen Giebelfaçade des k. Wohngebäudes	2,100	
	47	140	denselben, für Herstellung der Cement-Ornamentik, Reliefs, Capitaels p der Façade des südlichen Anbaues am k. Wohngebäude	3,140	
	49	142	Walker, Franz, Bildhauer in München, für Modellirung und Gypsabguß der Colossal-Figur "Atlas mit dem Globus" für den südlichen Giebel des k. Wohngebäudes bestimmt	1,280	

S.	Nr. Bel.	Nr.	Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund	Betrag	
				fl	kr
19	51	144	Walker Franz, Bildhauer in München für Modellirung und Gypsabguß von 4 Figuren, den "Ackerbau, Handel, Wissenschaft & Gewerke" darstellend, per Figur 365 fl. = 1,460 fl. ferner für Modellirung & Gypsabguß von 2 Figuren, "sitzende Viktorien, Blumen, Kränze werfend," à 490 fl. 980 "	2,440	
	62	146	Scherer Joseph, Vertreter der Kunst-Zink-Gießerei in München, für ein Giebelfeld mit Verzierungen in Zinkguß nach einem Gypsmodell 1,500 fl. - " Verpackungskosten und Fuhrlohn 69 " 24 "	1,569	24
	63	148	denselben, für eine stehende Figur "Atlant" in Zinkguß nach einem Gypsmodell 800 fl. - " Verpackungskosten und Fuhrlohn 67 " 54 "	867	54
	64	150	denselben, für 4 stehende Figuren mit Postament, repräsentirend die "Malerei, Bildhauerei, Musik & Architektur ", in Zinkguß nach einem Gypsmodell 560 fl. - " Verpackungskosten und Verladungslohn 51 " 25 "	611	25
20	65	152	Scherer Joseph, Vertreter der Kunst-Zink-Gießerei in München, Vergütung an Reisekosten und Tagelöhnen p welche anlässlich der Aufstellung des Giebelfeldes & der Figur Atlant erwachsen sind, u. zw. für den Werkmeister Hufeland und dessen Hilfsarbeiter an Reise- und Reisezehrungskosten von München nach Linderhof & zurück	112	54
	66	154	denselben, Auslagen für Verpackung p der 11 Hauptgesims-Vasen	60	18
	67	156	denselben, für 2 Figuren "Victorien" nach Gyps-Modell in Zinkguß à 350 f. = 700 fl. Verpackungskosten und Fuhrlohn 55 " 54 Xr	755	54
	68	158	denselben, für 4 stehende Figuren nach Gyps-Modellen in Zinkguß, darstellend "Das Gewerbe, die Wissenschaft, Agricultur & den Handel", durchschnittlich per Figur 220 fl. 880 fl. - " Verpackungskosten & Fuhrlohn 49 " 20 "	929	20
21	69	160	Scherer Joseph, Vertreter der Kunst-Zink-Gießerei in München, für 4 Stk. Telamonen nach Gypsmodell von Perron, in Zinkguß, per Stück 450 fl = 1,800 fl. - " Verpackungskosten & Fuhrlohn 138 " 20 "	1,938	20
II. Baulichkeiten und Mobiliar / 6. Innere Einrichtung					
1. Kunstleistungen. a. Entwürfe und Zeichnungen					
44	215	162	Schäffler Thomas, für Herstellung einer Zeichnung einer Vase nach dem Vorbild der Vase "Ildofonso"	20	
	216	164	Seder, Adolf, Architekt in München, für Herstellung von Zeichnungen u. zw. für Kaminständer 36 fl. - " " Federhalter 12 " - " " Vase mit Postament 36 " - "	84	
	218	166	denselben, für Herstellung eines Entwurfs /:Detailblatt:/ zu einem Postament für eine Emailvase	36	
	219	168	denselben, für Herstellung von zwei Detailzeichnungen nämlich 1., Entwurf und Detail zu einem Postament 50 fl. - " 2., Detailzeichnung zu einem Rahmen 20 " - "	70	
	220	170	denselben, für Herstellung eines Entwurfes zu einem Postament /:Werkzeichnung:/ zu einer Vase	50	
1. Kunstleistungen. c. Verschiedene Bildhauerarbeiten.					
50f	247	172	Gröbner Josef, Bildhauer in München, für die Herstellung der Medicae'schen Venus in Marmor 2,0' hoch	1,200	
51	245	174	Heß Anton, Bildhauer, Kgl. Professor in München für eine Statuette Louis XV sammt Postament nach Eisen in Marmor, als I. Abschlagszahlung /: diese Statuette wurde nicht vollendet, weßhalb vorstehende Zahlung nicht vorgemerkt bleibt:/	700	
	246	176	denselben, für Herstellung einer Statuette Louis XV in Marmor sammt Piedestal	3,000	
	248	178	denselben, für Herstellung eines Postaments in Carrara-Marmor zur Statuette Ludwig XV /: aus dem Salle gardes de la Reine in Versailles:/	700	

S.	Nr. Bel.	Nr.	Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund	Betrag	
				fl	kr
52	249	180	Knoll K., Bildhauer und k. Professor in München, für Herstellung einer Marmor-Statuette zu 2.0' Höhe "Diana"	1,400	
	251	182	denselben, für Herstellung der Marmor-Statuette "Apollo" bestimmt für das westlich Gobelinszimmer	1,400	
54	269	184	Walker Franz, Bildhauer in München, für Herstellung der beiden Gruppen zu je 3 Figuren "der Raub der Proserpina" "die Entführung der Helena"	4,900	
III. Gartenanlage / 4. Inventargegenstände, Kunst- und Gewerbsleistungen					
104	687	186	Fischer, Carl, Bildhauer in München, für Herstellung von 6 Blumenvasen mit Deckel und Postament aus Kalkstein à 785 fl.	4,710	
	689	188	denselben, für Herstellung von 6 Kalkstein-Postamenten zu den 6 Fayence-Vasen welche aus Paris durch Thierry & Breul bezogen wurden à 144 fl.	864	
	696	190	Hautmann Johann, Bildhauer in München, für Herstellung von 4 Figuren in Kalkstein, die 4 Tageszeiten darstellend, per Figur 2,100 fl. = 8,400 fl. - 4 Piedestale von Sandstein hiezu à 535 fl. - 2,100 " -		
105			für Herstellung der Gruppe Venus & Adonis 4,400 " - hiezu ein 120 Ctr. schweres Piedestal, für Verpackungs & Transportkosten 165 " -	15,725	
	699	192	Hautmann Johann, Bildhauer in München, für Verpackungs- Transport- Reise & Fuhrlohnkosten dann Arbeitslöhne, welche anlässlich der Aufstellung der beiden Statuen "Nacht & Morgen" erwachsen sind	510	15
	700	194	denselben, Packungs- Transport- Reisekosten & Arbeitslöhne, welche bei Versendung der beiden Figuren "Mittag & Abend", dann bei Umstellung resp. Abtragen und Wiederaufstellung der 4 Figuren "Frühling, Sommer, Herbst & Winter" & ebenso bei der Gruppe "Venus & Adonis" sich ergeben haben	298	
105	701	196	Hörner Christian in München, für 3[!] große Vasen in Zinkguß nach dem Modell des Professors Wagnmüller [zu Nr. 276]	---	
106	702	198	Kleis Max, Kunstgießer in München, für Herstellung einer Amorettengruppe zu einem Brunnen in Zinkguß und galvanisirt; ausgeführt nach einem Modell des Bildhauers M. Wagnmüller 550 fl. und für eine Amorettengruppe mit Delphin in Zinkguß 500 fl.	1,050	
	703	200	denselben, für Herstellung einer Figur in Zinkguß /: liegende Amorette mit fein und frei ciselirten Blumenfestons 650 fl für Herstellung einer weiteren Figur in Zinkguß /: Amorette:/ zur großen Brunnengruppe "Flora" 350 ""	1,000	
	704	202	denselben, für Herstellung von 7 Stück Vasen in Zinkguß nach dem Modell von Wagnmüller à 350 fl.	2,450	
	707	204	denselben, für Herstellung von zwei colossalen Löwen in Zinkguß zu den Terrassen der k. Gartenanlage	1,800	
	709	206	Knab Ferdinand, k. Hofmaler in München, für eine Architectur zu einem Gartenprospect	150	
	710	208	denselben, für Entwürfe von 4 Vasen	80	
108	724	210	Miller von, K. Erzgießerei-Inspector in München, für Herstellung der "Flora-Gruppe" in Zinkguß incl. der Transportkosten	3,929	48
113	750	212	Scherer Joseph, Kunst-Zink-Gießerei in München, für Herstellung einer Figur in Zinkguß, "liegender Knabe mit Flügeln" nach Modell von Bildhauer Wagnmüller	300	
	752	214	Schreitmüller Johann Daniel, Bildhauer in München, für Herstellung von 2 Vasen-Modellen à 500 fl.	1,000	
	753	216	denselben, für Modellirung einer Vase 4' hoch mit 2 Basreliefs, zur Ausschmückung der Terrasse bestimmt	700	
	754	218	denselben für Modellirung eines Vasen-Aufsatzes mit Figur 150 fl. für 2 Palluster-Modelle 50 fl. bestimmt für die Ausschmückung der Terrasse	200	
114	756	220	Schreitmüller Johann, Bildhauer in München, für Anfertigung zweier Reliefs, "Sage & Poesie" darstellend	150	

S.	Nr. Bel.	Nr.	Zahlungsempfänger und Zahlungsgrund	Betrag	
				fl	kr
115	766	222	Wagmüller Michael, Bildhauer in München, für Herstellung der Flora-Gruppe zur großen Fontaine in Linderhof	7,900	
	769	224	denselben, für Herstellung von 3 großen Garten-Vasen in Gyps	1,800	
	770	226	denselben, für Herstellung der Modelle zu zwei Löwen	3,600	
116	772	228	Zumbusch, Julius, Bildhauer in München, für Herstellung der Büste "Antoinette" in Kelheimer Kalkstein	700	

Nach Währungsumstellung von Gulden auf Mark:

S.	Nr. Bel.	Nr.	Vorlage	Betrag	
				Mk	Pf
Nr. 390 (1876)					
Hauptrechnung der Cabinets-Casse					
VI. Verschiedene Ausgaben / 3. Anschaffungen diverser Art					
96	878	230	Wagmüller Michael, für Herstellung der Statue "Marie Antoinette"	1,600	
Nebenrechnung Linderhof					
II. Baulichkeiten und Mobiliar / 3. Auf die Façadirung des Anbaues					
22	45	232	Perron Philipp, Bildhauer in München, für Herstellung eines Piedestals für die Nischenfigur "Victoria" der südlichen Façade des k. Wohngebäudes, mit Festons und Friedens-Emblemen geziert. Modell und Ausführung Verpackung des Piedestals	1,416	
			1,371 M 43 Pf 45 " 17 "		
	47	234	Walker, Franz, Bildhauer in München, für Herstellung der fünf Nischenfiguren an der südlichen Façade des k. Wohngebäudes, darstellend: den Beamtenstand, Wehrstand, Lehrstand und Nährstand, ferner eine Victoria, Lorbeerkränze werfend, Colossalfigur	8,741	40
24	52	236	Beyerer Georg, Steinmetzmeister dahier, für Arbeitsleistungen bei dem Versetzen der Nischenfigur "Victoria" der südlichen Façade des k. Wohngebäudes dann für den Abschluß der Gurtblech-Abdeckung mit der Balkonplatte der südlichen Façade	50	60
	53	238	Lang C. A. in Kelheim, für gelieferte 4 Stück Kalksteinquadern zur Herstellung der Nischenfiguren an der südlichen Façadirung, dann für 1 Sockel- und ein Figurenstück für die Figur "Victoria" einschließlich der Frachtkosten, Einladgebühren und des Waaggeldes	738	94
III. Baulichkeiten und Mobiliar / 4. Vollendungs-Arbeiten, südlicher Anbau ...					
25	54	240	Resch Franz, Maurermeister in Partenkirchen, für Herstellung der Unterfangungs- und Entwässerungsarbeiten des k. Wohngebäudes	11,871	86
	55	242	Resch Franz, Maurermeister in Partenkirchen, für Herstellung der Maurerarbeiten an dem Ergänzungsgebäude des k. Wohngebäudes	36,337	03
31	81	244	Perron Philipp, Bildhauer in München, für Herstellung der 4 Balustraden-Vasen aus Kelheimer Kalkstein, mit freiem Deckel, westlich und östlich des k. Wohngebäudes	5,952	
II. Baulichkeiten und Mobiliar / 5. Abbruch und Wiederaufbau des alten Königshäuschens /:Jägerhaus:/					
48	143	246	Resch Franz, Maurermeister in Partenkirchen, für Abbruch und Wiederaufbau des alten Königshäuschens im Linder [Restzahlung von nur 17 M 69 Pf]	8246	26
53	158	248	Bechler, Theobald, Bildhauer in München, für die Herstellung der Gruppe der 3 Grazien in Marmor nach dem Vorbilde im Salle de Venus in Versailles	5,485	72
54	159	250	Heß Anton, Bildhauer, und K. Professor in München für Herstellung einer zweiten Statuette "Louis XV" nach einem Motiv v Eisen sammt Postament in Marmor	3,857	14
II. Baulichkeiten & Mobiliar / 6. Innere Einrichtung					
55	161	252	Heß Anton, Bildhauer, k. Professor in München, für Herstellung der Gruppe "La renommée du roi" nach mitgetheiltem Vorbild, in Marmor	5,485	71
	164	254	Perron Philipp, Bildhauer in München, für Herstellung der Marmorgruppe "Apollo im Bade der Thetis" Material & Arbeit jedoch exclus. des Modells	15,829	71

S.	Nr. Bel.	Nr.	Vorlage	Betrag	
				Mk	Pf
55f	168	256	denselben für die Herstellung der beiden Marmorgruppen "die Sonenpferde" incl. Modell, dann Verpackung und Aufstellung	20,653	72
II. Baulichkeiten und Mobiliar / 12. Monopteros					
140	542	258	Hautmann, Johann, Bildhauer in München, für die Herstellung der Monopteros-Figur "Venus mit Amoretten" in weißem carrarischen Marmor nach Motiv Watteau [zu Nr. 338]	---	
III. Gartenanlagen / 1. Arbeiter Tag- & Wochenlöhne in Regie					
166	795	260	Für das Abgraben und Hinwegfahren von Material zu den Cascadellen.	590	
167	799	262	Für das Ausgraben und Wegfahren von Material zum Bassin hinter dem Schlosse	100	
168	808	264	Für das Auffüllen in der II. Terrasse, wobei das Material von der I. Terrasse weggeschoben wurde	283	20
	809	266	Für das Hinterfüllen der Rampenterrasse wobei das Material von der I. Terrasse weggeschoben wurde	141	60
III. Gartenanlage / 4. Inventargegenstände, Kunst- & Gewerbsleistungen					
193	974	268	Bessinger Gabriel /:Marmor-Etablissement Oberalen:/ für 4 Stück Postamente zur Aufstellung von blauen Terracotta-Vasen, 4,7' hoch mit reicher Profilierung und Füllungen inclus. Emballage à 950 M.	3800	
	976	270	Beyrer Georg, Steinmetzmeister in München für Herstellung der beiden Piedestals für die Ildofonzo-Vasen	781	34
	977	272	denselben, für 4 Stk. Unterlags-Granitplatten, jede 0,99 Meter lang und 0,87 m. brt. bei einer Höhe von 0,15 Meter ... 121 M 5 Pf. /: zu den 4 Piedestals aus Adneter-Marmor, welche die blauen Amorettenvasen tragen:/ für Versetzen der 4 Piedestals 221 " 40 " für das zweite Versetzen der Ildofonzo-Vasen-Piedestals 53 " 40 " für Versetzen von 2 Kalkstein-Vasen nach Ildofonzo-Muster 22 " 50 "	418	35
196	1000	274	Hautmann, Johann, Bildhauer in München, für die in Kalkstein angefertigte Statue "Nacht"	2,700	
198	1014	276	Hörner Christian in München, für 6 Stück große Vasen in Zink gegossen, ciselirt und galvanisirt nach dem Modell des Bildhauers Professor Wagnmüller, [siehe Nr. 196] nach Kostenvoranschlag à 375 fl. = 2250 fl. oder 3857 M 14 Pf. Verpackung der 6 Vasen à 4 f. 30 Kr. = 27 fl. oder 46 " 29 "	3,903	43
199	1022	278	Kleis Max, Kunstgießer in München, für 4 Stück Vasen in Zinkguß, galvanisirt und ciselirt, verziert mit Blumenguirlanden & Figürchen à 250 fl. = 1000fl oder	1,714	29
	1023	280	denselben, für 4 Stück verzierte Vasen in Zinkguß /:mit figürlichen Reliefs & Lorbeerkränzen:/ nach dem Modelle des Bildhauers Schreitmüller à 550 M	2,200	
	1025	282	denselben, für Herstellung einer überlebensgroßen Figur /: Nympe zum Brunnen:/ in Zinkguß und galvanisirt, 6' lang	1,371	43
	1026	284	denselben, für Herstellung von 4 Vasen in Zinkguß /: mit figürlichen Reliefs und Lindenkranz /:nach Modell No. 3 des Bildhauers Schreitmüller [zu Nr. 364]	---	
200	1027	286	Kleis Max, Kunstgießer in München, für Herstellung einer überlebensgroßen Figur in Zinkguß, ciselirt, nach dem Modell des Bildhauers Wagnmüller /: zweite Figur "Nympe" zum Brunnen:/	1,320	
	1030	288	denselben für Herstellung der großen Fontainenschale 17' lang in Zinkguß nach dem Modelle des Professors Wagnmüller /:große Zinkschale des Bassins in der Nische der großen Terrasse:/	4,486	
202	1042	290	Marone Joseph, für Stuccaturarbeiten in der Terrassenmauer ...	540	
	1044	292	denselben, für desgleichen an den Cascadellen ...	2,765	97
	1045	294	denselben, für Stuccaturarbeiten an der ersten großen Terrasse	3,933	28
	1046	296	denselben, für Stuccaturarbeiten an der II. großen Terrasse, an der Treppe von dem Schloß zum großen Bassin an der Balustrade vor dem Schloß und den beiden Bassins im Blumengarten p.	2715	20
	1047	298	Miller v. K. Erzgießerei-Inspector in München, für Herstellung dreier Brunnenfiguren /: die drei Nereiden des Terrassenbrunnens:/ für Formen, Guß, Material, Ciseliren, Montiren, Röhrenleitung, Transport, Reise und Aufstellen	5,240	

S.	Nr. Bel.	Nr.	Vorlage	Betrag	
				Mk	Pf
203	1048	300	Niggl Max, Kunstzinkgießerei in München, für 7 reich verzierte Vasen mit Henkeln von feinsten Zinkguß; nach Gypsmodell, vollkommen montirt, haltbar broncirt und fein ciselirt; innen mit Kesseln und gußeisernen Cylindern nebst Scheiben ausgerüstet, 96 ctm. hoch, & 65 ctm im Durchmesser per Stück 650 M. = /:Gehören zu den Gefäßen (: 20 Stück) welche für die Lorbeerbäumchen bestimmt sind und nach den Stahlstichen von Versailles vom Bildhauer Wagnmüller modellirt wurden: /	4,550	
	1049	302	dieselben, für Reinigung der Fontaine-Figur "Fama" und Reparatur der Posaune als vorhergehende Arbeit für die Vergoldg.	6	
	1051	304	Perron Philipp, Bildhauer in München, für Herstellung von 2 Colossal-Vasen mit den Dimensionen 5,5 ' Höhe & 3,0' Breite in Kelheimer Kalkstein. Dieselben sind nach dem Motiv im Garten des Schlosses Ildofonzo in Spanien hergestellt und berechnet sich für ein Stück incl. Modell die Summe von 5142 M. 86 Pf	10,285	72
204	1057	306	Resch Franz, Maurermeister von Partenkirchen für die von ihm ausgeführten Maurerarbeiten [Garten !]	16,971	52
207	1070	308	Singer, Albert, Bildhauer in München, für Herstellung eines Büsten-Postaments aus Eichenholz /:Antoinette:/ im östlichen Terrassengarten	102	86
	1071	310	Schreitmüller Johann Daniel, Bildhauer in München für Herstellung einer Vase /:4. Vase:/ zur Ausschmückung der Terrasse	1,200	
208	1072	312	Schreitmüller Johann Daniel, Bildhauer in München für Herstellung von zwei Vasen Nr. 5 & 6 für die Terrassen	2,400	
	1076	314	Schultze August, Hofdecorationsmaler in München, für Vergoldungsarbeiten an den Fontaine-Figuren auf der östlichen und westlichen Terrasse, dann im Bassin des großen unteren Parters	1,969	71
209	1081	316	Stuttgart, Gas- und Wasserleitungs-Geschäft, vertreten durch Th. Linck und W. Böhm 1924, für Herstellung einer neuen Wasserleitung zum Speisen der einzelnen Fontainen & Bassins in den Garten-Anlagen des Linderhofes	44,248	37
210	1086	318	dasselbe, für Einrichtung der Wasserleitung auf der ersten Terrasse südlich des großen Fontainenbassins zur Speisung der Mittelfontaine mit 2 Figuren & der beiden Seiten Fontainen auf dem Plateau der Terrasse	989	11
211	1092	320	Wagnmüller Michael, Bildhauer in München, für Herstellung der Modelle der 2 Brunnen-Nymphen für die Terrasse des Linderhofes	7,500	
	1094	322	denselben, für Herstellung des Nereiden-Brunnens	15,700	
III. Gartenanlage / 5. Verschiedene Ausgaben					
217	1148	324	Hautmann, Johann, Bildhauer in München, Auslagen an Tagschichten und Reisevergütungen für 2 Mann bei Zurücknahme und Verpackung der Statue "Nacht" 140 M. ferner desgleichen und für einige Reparaturarbeiten für 2 Mann bei Aufstellung der Statue "Abend", sowie bei Umstellung der Statuen "Winter & Herbst" 245 "	385	
	1149	326	denselben, Auslagen, welche auf Packung, Verladung, Fuhrlohn, Eisenbahn- & Omnibus-Fahrten durch die wiederholt angefertigte Statue "Nacht" erwachsen sind, ferner Auslagen, welche bei Aufstellung vorgedachter Figur, sowie in Folge Umstellens der 4 Figuren mit Piedestalen im östlichen Parterre, nämlich "Luft, Feuer, Wasser, Erde" sich ergeben haben zusammen	267	50
Nr. 391 (1877)					
Hauptrechnung der Cabinets-Casse					
VI. Verschiedene Ausgaben / 3. Anschaffungen diverser Art					
91	793	328	Wagnmüller Michael, für Anfertigung eines Wachs-Modells nach der Pferdegruppe am Ausflusse der Cascadellen des Linderhofes	2,400	
VI. Verschiedene Ausgaben / 4. Bedürfnisse für den unmittelbaren allerhöchsten Dienst.					
97	875	330	Dollmann Gg. k Hofbaudirektor, Aversum für die im Allerhöchsten Auftrage in Begleitung der beiden Historienmaler Wilhelm Hausschild und Eduard Schwoiser unternommene Studien-Reise nach Paris, Versailles & Fontainebleau am 8/26. Februar 1877	1,600	
Nebenrechnung Linderhof					

S.	Nr. Bel.	Nr.	Vorlage	Betrag Mk	Pf
II. Baulichkeiten und Mobiliar / 6. Innere Einrichtung					
35	65	332	Wagmüller Michael, Bildhauer dahier, für Umgestaltung des Modelles zur Statuette: "Marie Antoinette"	600	
36	67	334	Wagmüller Michael, Bildhauer dahier, für Herstellung einer Marmorstatuette "Ludwig XV"	8,000	
II. Baulichkeiten und Mobiliar / 12. Monopteros					
95	408	336	Hautmann Johann Bildhauer dahier, für Packungs- Transport- Reise- u. Zehrungskosten, welche aus Anlaß der Aufstellung der Marmorgruppe "Venus mit Amoretten" erwachsen sind	588	40
	409	338	denselben, für die Ausführung der Monopteros-Gruppe "Venus mit Amoretten" aus Carrara-Marmor 8 ½ Fuß hoch [siehe Nr. 258]	26,000	
96	417	340	Leiss, Anton Hofkupferschmied dahier, für die Eindeckung der Kuppel und der Tambourin mit ihren Gesimsen	2,958	59
97	424	342	Pfister Gebrüder, Marmorgeschäfts-Inhaber dahier, für die Lieferung des Piedestale für die Watteau-Figur im Monopteros nach Übereinkommen. 1. Dasselbe ist aus tragfähigem Dardiglio gefertigt und hat eine Höhe von 6.0' und einen Durchmesser von 3.2' Material u. Arbeit 1,300 M. 2. Die Verpackung in zwei Packen Kisten mit Transport zur Bahn 70 M. 3. Die Versetzarbeiten; bei dem Transport von der Straße zum Linderbichl und von da zum Monopteros waren 5 Steinmetzgesellen 5 Tage beschäftigt, 5x5 Tgsch. à 8M. 200 M. 4. Das Aufreißen und Anpassen der Marmorpflasterung des Monopteros-Bodens an den Piedestalsockel benötigte 12 Tagsch. eines Steinmetzes à 8 M. 96 M. 5. Das Einsetzen der mittleren Plinthenstufe 2 Tagschichten à 8 M. 16 M.	1,682	
III. Gartenanlage / 4. Inventargegenstände, Kunst- und Gewerbsleistungen					
132	702	344	Fischer Karl, Bildhauer in München für die Herstellung von 6 Vasen in Kalkstein incl. Modelle	13,062	86
	703	346	denselben, für die Herstellung von 2 Postamenten in Kalkstein 5' hoch zu 2 blauen Fayence Vasen incl. Verpackung und Aufstellung à 630 Mark	1,260	
	704	348	denselben, für die Herstellung eines Büstenpostamentes in Kalkstein, circa 2 Meter hoch zur Terrassenanlage, incl. Aufstellung [Marie Antoinette ?]	1900	
133	709	350	Hautmann Johann Bildhauer dahier, für die Herstellung von 4 Statuen in Kalkstein à 3,600 M., nebst dazu gehörigen 4 Piedestalen von grünem Sandstein à 900 M., darstellend die "vier Welttheile"	18,000	
	711	352	Hautmann Joh. Bildhr. für die Wiederausammensetzung der total zerbrochenen Steinfigur "Nacht"	630	
	712	354	Hautmann Johann Bildhauer dahier, Auslagen für Steinmetzarbeiten, Transportkosten und Reisekosten, welche in Folge der Umstellung der Gruppe "Venus & Adonis" sich ergeben haben.	194	
	713	356	denselben, Nebenkosten, welche bei dem Transporte und Aufstellen der 4 Figuren: die "4 Welttheile" sich ergeben haben	547	15
134	714	358	Heilmann Jakob, Stein- und Bildhauerei in München, I. für die Herstellung der großen Terrassen-Treppe 25,025 M 85 Pf II. für die Herstellung der Treppe zu dem Monopteros 5,828 " 19 "	30,854	04
135	720	360	Hörner Christian in München, für 8 Stück große, nach dem Modelle des Bildhauers Schreitmiller in Zink gegossene ciselirte und galvanisirte Vasen à 600 M. 4800 M und für 4 kleine Vasen mit Delphinen auf dem Deckel nach dem Modelle des genannten Bildhauers à 428 M 57 Pf. 1714 " 28 Pf für Verpackung 58 " -	6,572	28
136	721	362	Hörner Christian in München, für die Herstellung eines Brunnen in Zinkguß nach den Modellen des Professors Wagmüller bestehend in einer Brunnenschale mit der Mittelsäule und Aufsatz in der Schale mit 4 Delphinen, Architectur p dann die betreffende Wasserleitungseinrichtung aus Bleirohren pp, sowie für die Aufstellung am Platze selbst, nebst Verpackung pp	2,742	85

S.	Nr. Bel.	Nr.	Vorlage	Betrag	
				Mk	Pf
	724	364	Kleis Max Kunstgießer in München, für die Herstellung von 4 Vasen in Zinkguß /:mit figürlichen Reliefs und Lorbeer [Linden?]kränzen nach Modell Nr. 3 des Bildhauers Schreitmüller:/ [siehe Nr. 284]	2,200	
137	725	366	Kleis Max Kunstgießer in München, für die Herstellung von 8 Vasen mit Blumenguirlanden in Zinkguß nach dem Modelle 8 des Bildhauers Schreitmüller	4,160	
138f	735	368	Marone Joseph Stukator, für gelieferte Stukatur-Arbeiten und zwar: 1. Vollendung der II. großen Terrasse, Herstellung der Füllungen an den Postamenten der drei großen Nischen, Ziehung der noch fehlenden Gesimse, Verputzen neben den Stufen unter der Balustrade pp ...	4,153	45
139	742	370	dieselbe [Niggl Max Kunst-Zink-Gießerei dahier] für die Herstellung von 6 Stücken Vasen mit Relief in feinsteiselirten und galvanisirten Zinkguß mit der nöthigen Eisenverstärkung à 600 M. Vepackungs- Transports- u. Fuhrlohnskosten	3,799	50
140	744	372	Miller Ferdinand von, durch Ludwig von Miller, Erzgießerei-Inspector dahier, für die Ausführung der Zinkgüsse mit Metall-Legirung einer Fontaine für den Linderhof, nach den Modellen des Herrn Professors M. Wagmüller, u. zwar: 3 Colossal Pferde à 3400 M 2 Tritonen à 1500 M Aufstellungs- u. Reisekosten Transportkosten	14,027	10
	746	374	I Münchener Vergolder-Genossenschaft für Bronciren einer Pferde-Gruppe	80	
141	749	376	Resch Franz Mauerermeister in Partenkirchen, für die von ihm ausgeführten Maurerarbeiten bei Herstellung der Terrasse und Cascadellen ...	30,651	76
144	769	378	Schultze August Hofzimmermaler dahier, für die Herstellung der erste Vergoldung der großen Bassin-Gruppe Flora	977	14
147	786	380	Stuttgart Gas- & Wasserleitungs-Geschäft vertreten durch W. Boehm, für die Herstellung der Zuleitung zu der Fontainen-Gruppe auf der unteren Terrasse neben dem großen Lindenbaum	2201	77
148	790	382	Thierry & Breul dahier, für 1 Paar große blaue Garten-Vasen, Reines Porz.	550	
	792	384	Wagmüller Michael, Bildhauer in München, für die Herstellung der großen Pferde-Gruppe	21,000	
148f	796	386	Weigl Johann, Steinmetzmeister dahier, für geleistete Steinmetzarbeiten an den Cascadellen und Nischen	41,891	47
III. Gartenanlage / 7. Herstellung einer hölzernen Laube und eines Laubganges an der Ostseite des östlichen Garten-Parterre					
194	1179	388	Pössenbacher Anton Hof-Möbel-Fabrikant dahier, für gelieferte Arbeiten zur Herstellung einer hölzernen Laube und eines Laubganges an der Ostseite des östlichen Garten-Parterre	12,979	50
V Personal-Bezüge, Diäten & Reisekosten etc. / 2. Diäten und Reisekosten p.					
211	1333	390	denselben [Dollmann Georg von k. Hofbau-Director], Aversal-Entschädigung für seine Ausgaben für eine von ihm auf allerhöchsten Befehl ausgeführten Reise nach Paris - in der Zeit vom 5. mit 11. April 1877 - auf Grund allerhöchsten Signals d.d. Schloß Berg den 4. Juni 1877	330	
Nebenrechnung Herrenwörth					
Neues Schloss / I Administrationskosten					
16	53	392	Widmann Franz, Historienmaler dahier, für Bureau-Hilfe bei Herstellung von architektonischen Zeichnungen	280	
Nr. 392 (1878)					
Hauptrechnung der Cabinets-Casse					
VI. Verschiedene Ausgaben / 4. Bedürfnisse für den unmittelbaren allerhöchsten Dienst.					
96	873	394	Dollmann von Gg. k Hofbaudirektor, Aversalbetrag zur Bestreitung der Kosten der auf allerh. Befehl ausgeführten Reisen nach Paris & Versailles in der Zeit vom 7. mit 26. September & vom 2 mit 15. November 1878	1,565	
Nebenrechnung Linderhof					

S.	Nr. Bel.	Nr.	Vorlage	Betrag	
				Mk	Pf
II. Baulichkeiten und Mobiliar. / 6. Innere Einrichtung.					
24f	21	396	Breul in Paris durch das Bankhaus Oberndörffer dahier, [u.a.] für 1 Statuette, Equestre de Louis XIV. ... 498 frs.	405	87
III. Gartenanlage / 4. Inventargegenstände, Kunst- und Gewerbsleistungen					
77	502	398	Barth Konrad & Cie. Vergolderwaarengeschäft in München, für Bronzirenen der Nereidengruppe und des Neptun 140 M. - & einer Kindergruppe 25 " -	165	
78f	519	400	Hautmann Johann, Bildhauer in München, für Reparatur & Reinigen von 16 Figuren nebst einer Gruppe "Venus & Adonis von Kalkstein nämlich 16 Figuren à 27 M. dann für die Gruppe 432 M. - 45 " -	477	
80f	534	402	Miller Ferd. von, K Erzgießerei-Inspektor hier, für Ausführung der Neptun-Statue für den Neptun-Brunnen nach dem Modelle des Bildhauers Wagmüller u. zw. für den Guß, das Metall, für Ciseliren und Montiren, incl. der Zulagen für die Arbeiter bei den nothwendig gewordenen Nacharbeiten 3,272 M - für die Aufstellungs-Arbeiten nebst Reisekosten 85 " " für Transportkosten 149 " 92	3506	92
81	535	404	Miller Ferdinand von, K Erzgießerei-Inspektor hier, für Ausführung von zwei colossalen Kindergruppen nach Modellen des Bildhauers M. Wagmüller	2,139	
89	570	406	dasselbe [Stuttgart, Gas- & Wasserleitungs-Geschäft], für Herstellung der Wasserleitung, welche durch die Aufstellung der Pferdegruppe veranlaßt wurde	1218	81
91	574	408	Wagmüller Michael, Bildhauer dahier, für Herstellung des Modells der Neptungruppe	8000	
	576	410	denselben, für Herstellung des Modells der beiden großen Kindergruppen am Ausflusse der Cascadellen	8000	
III. Gartenanlage / 7. Herstellung einer hölzernen Laube und eines Laubganges an der Ostseite des östlichen Garten-Parterre's					
140	1020	412	Pössenbacher Anton Hof-Möbel-Fabrikant dahier, für die Herstellung eines Laubganges längs der Cascadellen	31,029	56
	1022	414	denselben, für die Herstellung eines großen Lauben-Pavillons oberhalb der Cascadellen	19,578	
Nebenrechnung Herrenwörth					
Neues Schloss / I Administrationskosten					
17	82	416	Widmann Franz, für seine Leistungen zur Herstellung von Detailzeichnungen zum Schloßbau Herrenchiemsee	250	
18	83	418	Widmann Franz, für Beihilfe zur Herstellung architektonischer Zeichnungen des kgl. Schlossbaues Herrenchiemsee	250	
Nr. 393 (1879)					
Nebenrechnung Linderhof					
III. Gartenanlage / 4. Inventargegenstände, Kunst- und Gewerbsleistungen					
94	573	420	Niggel Max /:von Maffei p. Kunst-Zink-Gießerei:/ dahier, für Reparaturen von Nymphenbrunnen, verschiedenen Vasen, der Pferdegruppe, der Balustrade, ...	527	
Nebenrechnung Herrenwörth					
Neues Schloss / III Die Bauarbeiten					
§ 6. Figürliche Bildhauerarbeit. / a. an den Façaden					
40	247	422	Beyrer Georg, Steinmetzmeister dahier, für den Transport von 9 Façaden-Figuren von der unteren Gartenstraße in die Zinkgießerei - Karlsstraße - dahier	33	
Neues Schloss / IV Innere Einrichtung					
§ 2. Marmorarbeiten					
59	353	424	Perron Philipp, Bildhauer dahier, für Herstellung der Marmorgruppe "Nympe & Amor, dann Abend und Morgen von Pradier und Diana nach Jean Gonjon mit einem Sockel für die Gruppe Amor & Psyche [zu Nr. 464]	---	
	355	426	Wagmüller Michael, Bildhauer dahier, für Anfertigung einer Marmorgruppe "Amor & Psyche"	4,500	
Nr. 394 (1880)					

S.	Nr. Bel.	Nr.	Vorlage	Betrag	
				Mk	Pf
Nebenrechnung Herrenwörth					
Neues Schloss / III Die Bauarbeiten					
§ 7. Figürliche Bildhauerarbeit. a. an den Façaden					
40	203	428	Beyrer Georg, dahier, für den Transport von Figurenmodellen von der Gartenstrasse in die Zinkgießerei in der Karlsstrasse und vom Bildhauer-Atelier zur Eisenbahn	17	50
40f	204	430	Wagmüller Michael, K. Professor und Bildhauer dahier, gemäß Vertrag vom 5. Februar 1879 für die Ausführung von 14 Stück Gypsmodells der Façaden-Figuren des K. Schlosses in natürlicher Größe. Dieselben vertreten folgende Allegorien: 1., die Stärke, 2., die Klugheit, 3., die Mäßigung, 4., die Gerechtigkeit, 5., die Wachsamkeit, 6., die Tapferkeit, 7., die Bildhauerei, 8., die Baukunst, 9., die Malerei, 10., die Musik, 11., die Wissenschaft, 12., die Dichtkunst, 13., die Industrie u. 14., der Handel per Stück 2000 M - d. i.	28000	
§ 10. Metallarbeiten. Bronze- Zink- und Eisenguß					
47	240	432	Bechler Julius, Bildhauer dahier, für die Herstellung des Modells für die Zink-Vasen der Attica der Façaden	900	
Nr. 395 (1881)					
Nebenrechnung Herrenwörth					
Neues Schloss / III Die Bauarbeiten					
§ 6. Die ornamentale Bildhauerarbeit a. an den Façaden					
31	160	434	Aufschlaeger Ludwig, dahier, für die Lieferung der Façaden-Zierungen des westlichen Tractes und der beiden rückspringenden Flügelbauten, Mettlacher Steinzeug [zu Nr. 460]	---	
	164	436	Perron Ph., k. Professor und Bildhauer dahier, für die Herstellung der Modells für die Zierungen der Façaden des I. Tractes und der beiden rückspringenden Flügel	43,834	
32	166	438	Perron Philipp, k. Professor und Bildhauer dahier, für die Herstellung der Gypsmodelle zu den Zinkgußarbeiten der Façaden, Trophaeen und Füllungen	30,900	
§ 7. Figürliche Bildhauerarbeit. a. an den Façaden.					
34	173	440	Roth Christoph, Bildhauer u. k. Professor dahier, für die Herstellung der Gyps-Modelle für 2 Attika-Figuren mit den Motiven des Handels und der Industrie à 1400 M	2800	
Nr. 396 (1882)					
Nebenrechnung Herrenwörth					
Neues Schloss / III Die Bauarbeiten					
§ 7. Figürliche Bildhauerarbeit. a. An den Façaden					
35	193	442	Brandl Franz, Bauunternehmer, für die Lieferung der Figurensteine & Versetzen der Figuren in den Nischen der West-Façaden	1111	10
	194	444	Eberle Syrius, Bildhauer dahier für die Herstellung der Modells für 2 Façaden-Figuren	2400	
	198	446	Perron Philipp, K. Professor und Bildhauer dahier, für die Herstellung von Gyps-Modellen und zwar 1. einer allegorischen Figur "Jagd" 1400 M. - 2 " " " "Fischerei" 1400 " - 3 " " " "Land- wirthschaft" 1400 " - 4 " " " "Bergbau" 1400 " - 5 " " " "Forstwis- senschaft" 1400 " - 6 " " " "Weinbau u. Viehzucht" 2800 " - à 1400 M.	9800	
36	199	448	Perron Philipp, K. Professor und Bildhauer dahier, für die Herstellung der beiden Sandstein-Figuren "Flora" und "Ceres" in den Nischen des Mittelbaues à 2250 M. - für die Modelle hiezu in 1/2 natürl. Größe à 465 M. und für die Ausführung von 4 Medaillons des Mittelbaues in Stein, incl. Modell à 250 M.	4500 M. - 930 " - 1000 " -	6430

S.	Nr. Bel.	Nr.	Vorlage	Betrag	
				Mk	Pf
	200	450	denselben, für die figürlichen Ausschmückung der südlichen und nördlichen Garten-Façaden der beiden rückspringenden Flügel und zwar für die Herstellung der Modelle zu folgenden Figuren, darstellend "die Gärtnerei" "die Töpferei" "die Baukunst" "die Schmiedekunst" "die Spinnerei" "die Sternkunde" "das Lustspiel" und "das Trauerspiel" - 8 Stücke à 1400 M.	11200	
	201	452	denselben, für die Herstellung der Uhrengruppe mit den beiden Seitengruppen für die östliche Façade im Marmorhof und zwar 1., für die Modellherstellung der Uhrengruppe für den Zinkguß includ. Gypsabguß = 12120 M. 2., desgleichen für die beiden Seitengruppen à 3800 M. 7600 "	19720	
§ 9. Die Schlosserarbeiten.					
43	231	454	denselben [Moradelli Karl junr., Schlossermeister dahier], für desgleichen [verschiedene Schlosserarbeiten & hiebei gelieferte Materialien] [Hauptbuch, S. 227: d. für die Trophäen zur Nord- & Süd-Façade]	8372	
44	232	456	Moradelli Karl, Schlossermeister dahier, für verschiedene Schlosserarbeiten [Hauptbuch, S. 227: e. für die Trophäen zur West-Façade]	9782	
§ 10. Die Metallarbeiten, Bronze- Zink- und Eisenguß					
	235	458	Brandl Franz, Bauunternehmer, für Aufziehen & Versetzen der Zinkguß-Trophäen, Befestigen und Ausgießen derselben	1,828	02
Nr. 397 (1883)					
Nebenrechnung Herrenwörth					
Neues Schloss / III Die Bauarbeiten					
§ 6. Die ornamentale Bildhauerarbeit. a. an den Façaden					
31f	195	460	Aufschläger Ludwig dahier, für die Lieferung des Merzigner ornamentalen Steinzeuges zu den Façadirungen des westlichen Tractes der beiden rückspringenden Flügelbauten und des Marmorhofes des k. Schlosses [siehe Nr. 434]	182,463	30
§ 7. Figürliche Bildhauerarbeit. a. An den Façaden					
37	236	462	Perron Philipp Bildhauer und Professor dahier, für die Herstellung von Modellen für Zinkguß zu den Façaden-Figuren, nämlich: die Geschichte 1,400 M. - die Geometrie 1,400 M. - die Arzneikunde 1,400 M. - dann für die Abänderung der Figuren Bergbau und die Fischerei in die Alterthumskunde und 400 M. - die Schifffahrt 400 M. -	5,000	
IV Innere Einrichtung					
§ 2. Marmorarbeiten.					
97	435	464	Perron Philipp, Bildhauer & k. Professor dahier, für die Herstellung der nachbezeichneten Marmorfiguren mit der mittleren Höhe von 2.8' - 3.0' zur Ausstattung des Chambre de Parade: ... 5. der Sockel in Marmor für die vom Bildhauer Wagnmüller gefertigte Gruppe "Amor & Psyche" [siehe Nr. 424]	16,000	
Nr. 398 (1884)					
Nebenrechnung Herrenwörth					
Neues Schloss / III Die Bauarbeiten					
§ 10. Die Metallarbeiten, Bronze-, Zink- und Eisenguß					
45	226	466	die Maffei'sche Kunstzinkgiesserei dahier, durch M. von Klenze in München, für die Herstellung der Zinkfiguren der Façaden des westlichen Tractes und der beiden rückspringenden Flügel incl. Verpackung, Transporte und Versetzarbeiten	115,553	02
V. Gartenanlage.					
§ 4. Kunst- und Gewerbeleistungen					
141	583	468	Hautmann Johann, Bildhauer dahier, Ersatz der bestrittenen Ausgaben, erwachsen bei Aufstellung und Rücknahme der 4 Figuren "Frühling", "Wasser", "Diana", "Venus und Amor"	788	20
Nr. 400 (1886)					

<i>S.</i>	<i>Nr. Bel.</i>	<i>Nr.</i>	<i>Vorlage</i>	<i>Betrag</i>	
				<i>Mk</i>	<i>Pf</i>
Nebenrechnung Herrenwörth					
Neues Schloss / IV. Innere Einrichtung [!]					
§ 6. Marmorgegenstände					
104	410 411	470	Hautmann Johann Bildhauer in München, für Lieferung von		51,640
			4 Marmorstatuen 2,30 - 39 M hoch à 11200 M	44800 M	
			4 Transporte p. à 185 M	740 "	
			4 Piedestale von grauem Marmor	5000 "	
			Umstellung der 4 Thiergruppen	130 "	
			Arbeitslöhne für die 2 malige Schlußaufstellung	178 "	
			Zinsverlust p.	792 "	

9.5 Anhang zu Herrenchiemsee

9.5.1 Dollmanns Beschreibung der Prachttreppe in Herrenchiemsee¹

Hinweis: Da sich das Konzept und die korrigierte Reinschrift Dollmanns nur geringfügig unterscheiden, wurden beide Texte zusammengefaßt. Abweichungen sind folgendermaßen gekennzeichnet:

[Konzept] [/] [Reinschrift].

"Beschreibung der im südlichen Pavillon gelegenen Prachttreppe des [königlichen] [/] [koeniglichen] Schlosses Herrenchiemsee.

Tritt man von dem Vorhof des königlichen Schlosses Herrenchiemsee in den eigentlichen Schloßhof, so liegt links nach Süden vor dem Marmorhof in einem Pavillon-Bau die Prachttreppe, welche durch die Antichambres zu den königlichen Gemächern führt.

Durch 3 Arcaden-Bögen gelangt man in ein Vestibul, welches durch eine zweite Arcaden-Stellung, die mit vergoldeten eisernen Gitterthoren geschlossen werden kann, in den Raum der Prachttreppe, deren Anlage in einer Vortreppe mit zwei aufsteigenden Seitenarmen besteht.

Befindet man sich vor dem Beginn der Treppe, deren Wände mit verschiedenfarbigen Marmoren bekleidet sind, erblickt man vor Allem in einer Nische eine Fontaine, welche auf dem ersten Absatz der Treppe bei dem Beginn der beiden Seitenarme steht.

Dieselbe ist ein Nymphen Bassin aus Marmor mit vergoldeter [Bronçe] [/] [Bronce], welches durch reichliche Wasserströme dem Raum Abkühlung und Ventilation bietet.

Oberhalb dieser Fontaine breitet sich an den Wänden entlang eine jonische Pilasterordnung, auf der in perspectivisch malerischer Behandlung eine steilgehaltene Hohlkehle mit korinthischer Pilastertheilung gesetzt ist, welche gleichsam den Träger des Oberlichtes bildet.

Dem Eintretenden gegenüber oberhalb der Nymphen-Fontaine erblickt man auf hohem marmorenen Piedestale die [Büste Seiner Majestät Ludwig II, des Königs von Bayern, umgeben von den Trophäen der königlichen Gewalt und des Friedens, der Hauptquelle des Glückes eines Volkes] [/] [Statue des Apollo, des Sohns des Zeus und der Latona, das Ideal männlicher Vollkommenheit, umgeben von den ihm zugehörenden Attribute, wie Bogen und Köcher, Cithar und Plectron, Greif und Schwan].

Rechts und links dieser Nische, in den durch die jonische Säulenstellung gebildeten Feldern treten aus den perspectivisch gemalten mit Balkons abgeschlossenen Säulenhallen, welche gleichsam die Einsicht in eine Arcade bieten, in lebhaften Farben schöne allegorische Frauengestalten mit antiker Gewandung hervor, die den feierlichen Empfang des eintretenden Fürsten darstellen. Sie werfen

¹ GHA KLII 343.

Blumen und winden noch für die Ankunft des hochgefeierten und vom Volke geliebten Königs Kränze und Festons. Amoretten sind den Frauen in der Ausschmückung behilflich, die in der Luft sich schwingend die Wände zieren.

Auf der gegenüberliegenden Wand erblickt man gleichfalls in einer Nische [angebracht das Wappen des Königs, das bayerische Wappenschild begränzt von einem Feston aus Eichenlaub und Lorbeer.] [/] [die Minerva, die Göttin der Weisheit, der Künste und der Wissenschaften, behelmt mit Schild und Lanze, umgeben von den Emblemen des Friedens und der Künste.]

Als Gegenbild der Blumen werfenden Frauen umgeben [das Wappenschild] [/] [die Statue der Minerva] in derselben Arcadenstellung mythologische Gestalten, die mit Musik und Gesang gleichfalls dem Fürsten entgegenjubeln.

Man sieht den Apollo und Orpheus, umgeben von den Musen, von der Euterpe, der Kalliope, der Klio und Erato, von der Thalia, der Melpomene und der Terpsichore.

Neben diesen oben beschriebenen Arcadenfüllungen, welche den festlichen Empfang kundgeben, sieht man auf beiden Wänden in den nächstfolgenden Pilasterfüllungen Amoretten, welche die Folgen des Friedens symbolisieren.

Man erblickt auf der ersten Langwand, in deren Mitte [die Büste des Königs] [/] [die Statue des Apollo] steht, zur Rechten die Ausübung des Wehrstandes zur Aufrechterhaltung des Friedens und der Ordnung, zur Linken die Pflege weiser Gesetze.

Gegenüber dieser Wand zur Rechten [des Wappenschildes] [/] [der Minerva-Statue] die Thätigkeit des Landmannes, zur Linken die der Wissenschaften, Künste und Gewerbe.

Die Querwände, welche je mit 2 Thüren versehen sind, zeigen zwischen denselben in einer Nische die Flora, die Göttin der Blumen, und die Ceres die Göttin der Fülle.

Erhebt man sein Auge etwas höher, so erblickt man auf dem Hauptgesimse der jonischen Pilasterordnung eine mächtige Hohlkehle, die durch korinthische Pilaster getheilt, gleichsam als Träger des Oberlichtrahmens erscheint.

Ein Kranz allegorischer und mythologischer Gestalten schmücken diese Hohlkehle. Man sieht oberhalb der [Büste des Königs] [/] [Statue des Apollo] den Atlas, den Träger des Weltalls, umgeben von den Welttheilen Europa, Asia, Columbia und Africa. Gegenüber oberhalb [des Wappenschildes] [/] [der Statue der Minerva,] Jupiter, begleitet von der Sonne, der Luna, der Gestirne und des Aeolus.

Die Ecken der Hohlkehle füllen die vier Elemente aus, die Erde, das Wasser, die Luft und das Feuer. Die Hohlkehle der Querseiten ist belebt durch die 4 Jahreszeiten, umgeben von mit ihren Attributen spielenden Amoretten.

Das parallelogrammische Oberlicht, das mit Blumen und Früchten umgeben ist, wird durch Telamonen theilweise getragen und bietet durch die gleichmäßige Lichtvertheilung dem Auge ein harmonisches Ganze.

[München, am 5. Dezember 1877

v. Dollmann.] [/] ["]

9.5.2 Vertrag mit Wagnmüller¹

Protocoll
über die Herstellung der Figuren-Modells
an der westlichen Façade
des königlichen Schloßbaues Herrenchiemsee

Praesentes:

München, am 5. Februar 1879

Die Unterzeichneten

Die architektonische Ausschmückung der westlichen, südlichen und nördlichen Façaden des königlichen Schloßbaues Herrenchiemsee verlangt verschiedene Figuren, welche auf die Säulenstellung der Vorbauten zu stellen sind.

Für die westliche Façade sind 14 Figuren bestimmt, die in Zinkguß mit steinartiger Oberfläche ausgeführt werden sollen.

Die Ausführung der Gypsmodells in natürlicher Größe nach Zeichnung ["nach Zeichnung" ist mit Bleistift unterstrichen] übernimmt vorbehaltlich Allerhöchster Genehmigung Seiner Majestät des Königs Ludwig II der Bildhauer Herr Professor Wagnmüller dahier, mit dem hierüber nachfolgender Vertrag abgeschlossen wurde.

§.1.

Herr Professor Wagnmüller übernimmt die Ausführung der Gypsmodells für die Figuren der westlichen Façade des königl. Schloßbaues Herrenchiemsee bei einem Preis von 2000 M für das Stück, sonach für 14 Stück um den Gesamtpreis von 28.000 M m.W. "acht & zwanzig Tausend Mark"

§.2.

Die zu modellirenden Figuren erhalten eine Sockelhöhe von 0,6' bei einer Gesamthöhe von 7.9 Fuß, so daß die Figuren-Höhe 7.3 Fuß beträgt.

§.3.

Die allegorischen Figuren, welche zur Ausführung gelangen, sind

A. für den mittleren Säulenbau:

1. die Stärke,
2. die Klugheit,
3. die Mäßigung,
4. die Gerechtigkeit,
5. die Wachsamkeit und
6. die Tapferkeit.

¹ GHA AKO 1882.

B. für den südlichen Säulenbau:

1. die Bildhauerei,
2. die Baukunst
3. die Malerei und
4. die Musik.

C. für den nördlichen Säulenbau

1. die Wissenschaft,
2. die Dichtkunst,
3. die Industrie und
4. der Handel.

----- [mit Bleistift
14 Stück ergänzt]

§.4.

Die Ablieferung sämtlicher 14 Figuren-Modells ist bis 30. September [mit Bleistift ergänzt: 1J.] zu bewerkstelligen, wobei jedoch in der Zwischenzeit die vollendeten Modells der Kunstzinkfabrik München zum Guß zu übergeben sind.

§.5.

Abschlagsbezahlungen werden bis zu 90% der Ablieferung geleistet.

§.6.

Vorstehender Vertrag wurde doppelt ausgefertigt und zur gegenseitigen Rechtsgiltigkeit unterschrieben.

L. U.

Dollmann,

Mich. Wagnmüller

Königliches Hofsekretariat.

Bürkel [mit Bleistift]

[Stempel des Hof-Secretariats]

9.6 Anhang zum Maximiliansplatz

9.6.1 Kostenvoranschlags Wagnmüllers für den Brunnen am Süden des Maximiliansplatzes¹

Abschrift

Kostenvoranschlag

über

die Herstellung eines Brunnens sowie der Terrassen für den südlichen Theil des Maximilians-Platzes

Terrasse in Kalkstein mit Unterbau.....	17,800. Mk.	17800
I. Brunnen: Modelle zur Architektur und den Figuren.....	40.000. "	40000
I. Brunnen: Bassin und Schale in Kalk- stein. Figuren in Zinkguß.....	45.000. "	
II. Brunnen: Bassin und Schalen in Kalk- stein. Figuren in Bronze.....	120.000. "	
III. Terrassen: rother Marmor.....	42.000. "	
Brunnen: Bassin und Schalen weißer Marmor, Figuren in Bronze....	136.000. "	
IV. Brunnen: Bassin und Schalen in Kalk- stein, Figuren in Kalkstein.....	60.000. "	60000

		117800 Mk.

München den 5. April 1876.

gez. Michael Wagnmüller.

(In Bleistift sind die Beträge der teuren Varianten durchgestrichen, die ersten beiden Beträge und der letzte unterstrichen. Die unterstrichenen Beträge sind in Bleistift am rechten Rand noch einmal angeführt und summiert.)

¹ StAM LA 169.

9.6.2 Brief Wagnmüllers an Erhardt vom 3.1.1881¹

München den 3 Jan 1881

Euer Hochwohlgeboren

beiliegend übersende den Vertrag sowie den Aufgabeschein des Marmorblockes welcher in zwei bis drei Tagen hier sein wird. Ich würde daher ergebenst ersuchen die Summe von 10000 Mark sogleich die Summe von 20000 Mark nach Vollendung des Gipses der Figur anzuweisen.

Mit der Versicherung ausgezeichneter Hochachtung

ergebenst

Mich. Wagnmüller

Durch Brief an die Herren Professoren Hofmann in Berlin u. Wagnmüller dah. erledigt.

M. 3. Januar 1881

E.

¹ StAM BuR 520/1.

9.6.3 Brief Wagnmüllers an Erhardt vom 27.6.1881¹

München den 27 Juni /81

Euer Hochwohlgeboren

habe ich in den letzten Tagen einige Male im Rathause zu treffen beabsichtigt leider aber ohne Erfolg.

Ich bitte ergebenst bei Herrn Hofmann den ersten July in freundliche Erinnerung bringen zu wollen und eine Anweisung auf 15000 Mark anzustreben.

Die Liebigstatue ist zum größten Theile punktirt, ein Relief geht seiner Vollendung entgegen auch der Marmor für die beiden Reliefs ist in meinem Atelier.

In der angenehmen Hoffnung Sie vielleicht bald wieder bei mir zu sehen, bin ich mit der Versicherung größter Hochachtung

Ihr ergebener

Mich. Wagnmüller

1 StAM BuR 520/1.

9.6.4 Brief Wagnmüllers an Erhardt vom 14.12.1881 mit Ergänzungen Erhardts¹

Euer Hochgeboren

Hochgeehrter Herr Bürgermeister!

Durch mein Unwohlsein verhindert, war ich bis jetzt nicht in der Lage Sie persönlich zum Besuche der sehr weit vorangeschrittenen Arbeiten für das Liebig-Denkmal einzuladen. Es würde mich daher sehr freuen, Sie bei mir zu sehen.

Gleichzeitig bitte ich Sie auch, bei Herrn Professor Hofmann in Berlin eine Abschlagssumme von 20.000 Mark bis 1. Jänner zu veranlassen.

Die Statue Liebigs geht seiner Vollendung entgegen, sowie das eine Relief sehr weit vorgeschritten ist, ebenso der Sockel.

Sodann fehlen nur noch die Bronz-Guirlanden und das zweite Relief.

Mit der größten Hochachtung zeichnet

Euer Hochgeboren

ergebenster

[eigenhändig:] Mich. Wagnmüller

München den 14. Dezember 1881.

1.

H. Prof. Wagnmüller.

EH.

behr ich mich mitzutheilen, daß ich früh an H. Professor Hofmann in dem gewünschten Sinne geschrieben habe. ich konnte dieß thun, da ich Ende September den Fortgang der Arbeiten in Ihrem Atelier gesehen habe; leider waren Sie damals nicht anwesend.

Ich hoffe übrigens Zeit zu gewinnen, um Sie alsbald wieder zu besuchen, da ich mit Vergnügen an den Fortschritten der Arbeit Antheil nehme.

Mit bestem Gruß

Ihr ergebener

2.

H. Professor Dr. Hofmann Berlin

EH.

Liebigs Statue geht ihrer Vollendung entgegen; der Sockel und das eine Relief ist sehr weit vorgeschritten.

Es fehlen sohin nur noch die Bronze-Guirlanden und das zweite Relief.

Professor Wagnmüller wünscht für 1^{ten} Januar eine weitere Abschlagszahlung von 20000 M., welchen

¹ StAM BuR 520/1.

Wunsch ich bei der gegebenen Sachlage als vollkommen berechtigt anerkenne.

Hochachtungsvollst

ergebener

DrE.

1&2 mdt & exp. 17.12.81

Kummerer

M. 28.12.81

An

denselben

EH.

Professor Wagnmüller ist plötzlich gestorben. Ein Krebsleiden, wie ich höre, hat diesem Künstlerleben das Ende bereitet. - Heute wird dieser allzufrüh gestorbene Künstler beerdigt.- Das Liebig-Denkmal ist das beste seiner Werke; - leider daß ihm die Vollendung desselben nicht mehr gegönnt war. - Es wird hiefür Vorsorge zu treffen sein, und bitte ich Sie das Erforderliche zu veranlassen.

Hochachtungsvollst

ergebener

DrE.

mdt 28/XII 81

Kummerer

10 Verzeichnisse

10.1 Bildtafel-Verzeichnis

1. Michael Wagnmüller: Karikatur F. A. Kaulbachs (Stabi, Allotria-Zeitung Nr. 21 (1878), letzte Seite)
2. Eidechsenmädchen (Stabi, Ill. Ztg. 29.11.1873, S. 409) / Schmetterlingsfängerin (Bayerisches Nationalmuseums, Inv.Nr. 86/4) / Konservatorenmädchen (Abgußsammlung München)
3. München, Krankenhaus r. d. Isar: Zenettipavillon mit Wagnmüllers "Krankenpflege"
4. Wagnmüllers Grabmal auf dem alten nördl. Friedhof in München
5. Ludwigsbrunnen in Ingolstadt
6. Bildnis-Büsten aus der Hand Wagnmüllers: J. v. Liebig / F. Lachner (beide alter südl. Friedhof, München) / unbekannte Engländerin (Bayer. Nationalmuseum, Inv.Nr. 99/1) / S. Habenschaden (alter südl. Friedhof, München)
7. Altes Bayerisches Nationalmuseum in München: Hauptfassade / Kurfürst Friedrich der Siegreiche / Plinganser
8. Grabkapelle Maximilians II. (München, Theatinerkirche): Wandreliefs der Kardinaltugenden Hoffnung / Liebe / Glaube
9. Theatinerkirche, München: Wandpfeilerflanke / Eingang zur Grabkapelle / Nordwand der Grabkapelle
10. Theatinerkirche, München: Entwurf des Eingangs zur Grabkapelle Maximilians II. (SV Bau MÜ/THEATIN./04/018) / Grabkapelle Maximilians II.: Wand-Entwurf mit Caritas-Relief und einer Bestellnotiz F. Walkers (?) (SV Bau MÜ/THEATIN./04/023) / Detail vom Entwurf des Eingangs zur Grabkapelle
11. Grabkapelle Maximilians II. (München, Theatinerkirche): Entwurf der Wand mit dem Relief der Caritas (SV Bau MÜ/THEATIN./04/021) / Entwurf eines Engels in den Zwickeln der unteren Blendarkaden (SV Bau MÜ/THEATIN./04/022) / Detail vom Entwurf der Wand mit dem Relief der Caritas
12. Linderhof: Blick über die Florafontäne zum Schloß / Grundriß des Hauptgeschosses (Linderhof. Amtl. Führer 1999, S. 14) / Grundriß des Königshäuschens mit gemauertem Anbau (Kat. L.II.-Museum, Abb. 103)
13. Linderhof: Blick über das Florabecken zum Monopteros / Blick über Neptungruppe und Kaskade
14. Linderhof: Plan der Gartenanlage um das Königshäuschen mit Anbau (SV Gärten LI 01-05-10; Fotografie der Gärtenabteilung)
15. Versailles (Marmorfigur) und Linderhof (Kalksteinfigur): Winter
16. Versailles (Marmorfigur) und Linderhof (Gipsmodell; König-Ludwig II.-Museum): Frühling
17. Versailles und Linderhof: Luft
18. Versailles und Linderhof (Detailaufnahme des Kopfes: Gipsmodell, Schloß Herrenchiemsee): Wasser
19. Versailles und Linderhof: Feuer und Erde
20. Versailles und Linderhof: Abend
21. Versailles und Linderhof: Mittag und Nacht
22. Versailles: Mittag / Abend / Europa / Venus und Adonis (Stabi, Thomassin 1750, Nr. 88, 89, 203, 74) / Ripa - Baudoin: Vier Tageszeiten (Stabi, Ripa - Baudoin 1644, S. 176)
23. Versailles und Linderhof: Morgen und Europa
24. Versailles und Linderhof: Asien und Amerika
25. Versailles und Linderhof: Venus und Adonis.
26. Ausschnitt aus Watteaus "Einschiffung nach Cythera" (Schloß Charlottenburg) / Linderhof: Monopteros-Venus / Versailles: "Renommée montée sur une sphère" (Entwurf von LeBrun, Musée du Louvre, Paris, Département des Arts Graphiques, inv29819) / Linderhof: Fama-Fontäne

27. Versailles: "Un Amour de bronze qui tire une fleche d'eau", Bibliothèque Nationale, Estampes et Photo, Va 78F T. 6) / Linderhof: Amor mit Tauben / Linderhof: Amor mit Delphinen
28. Versailles (Blick von Osten) und Linderhof (von Norden): Florafontäne
29. Versailles (Blick von Süden) und Linderhof (von Osten): Florafontäne
30. Versailles und Linderhof: Figuren der Florafontäne
31. Linderhof: Najadenbrunnen
32. Linderhof: Najadenbrunnens / Brunnen-Nymphen oberhalb des Najadenbrunnens
33. Linderhof: Neptunbrunnen mit Kindergruppen
34. Linderhof: Neptunbrunnen / Rom: Fontana di Trevi
35. Schlösser Versailles und Herrenchiemsee: Westliche Gartenfassaden / "Tmeicos-Ettal": Erste Skizze Ludwigs II. (Korr. Dufflipp; König-Ludwig II.-Museum)
36. Versailles: Bauphasen des Schlosses (nach: Pérouse - Polidori 1996, S. 418) / Herrenchiemsee: Grundriß des Hauptgeschosses (Herrenchiemsee. Amtl. Führer 1999, vorderer Einband verso)
37. Herrenchiemsee, Westfassade: Attikafiguren des nördlichen avant-corps': Skulptur / Architektur / Kriegskunst / Ingenieurwissenschaft
38. Herrenchiemsee, Westfassade: Attikafiguren des mittleren avant-corps': Stärke / Klugheit / Mäßigung / Gerechtigkeit / Wachsamkeit / Tapferkeit
39. Herrenchiemsee, Westfassade: Blick vom südlichen avant-corps nach Norden
40. Herrenchiemsee, Westfassade: Attikafiguren des südlichen avant-corps': Wissenschaft / Poesie / Musik / Malerei
41. Herrenchiemsee: Franz Widmanns Entwürfe von Attikafiguren aus dem Archiv des König-L.II.-Museum
42. Herrenchiemsee: Franz Widmanns Entwürfe von Attikafiguren aus dem Archiv des König-L.II.-Museum / Schloß Schleißheim: Arkaden mit den Gipsmodellen der Attikafiguren von Schloß Herrenchiemsee
43. Herrenchiemsee: Skulptur und Architektur (Entwurfs-Zeichnung, Modell und Zingußfigur)
44. Herrenchiemsee: Ingenieurwissenschaft (Entwurfs-Zeichnung, Modell und Zingußfigur) und Kriegskunst (Entwurfs-Zeichnung, k-Modell und Modell)
45. Herrenchiemsee: Poesie und Musik (Entwurfs-Zeichnung, Modell und Zinkgußfigur)
46. Herrenchiemsee: Tapferkeit (k-Model, Modell und Zinkgußfigur) und Klugheit (k-Modell und Zinkgußfigur)
47. Herrenchiemsee: Gerechtigkeit (k-Model, Modell und Zinkgußfigur) und Stärke (k-Model und Zinkgußfigur)
48. Herrenchiemsee: Wissenschaft (k-Model und Zinkgußfigur) und Malerei (Modell und Zinkgußfigur)
49. Schloß Schleißheim, Gipsmodell für Herrenchiemsee: Schifffahrt (entspricht dem Modell der Fischerei) / Herrenchiemsee, Fassadenfigur: Fischerei / Schloß Schleißheim, Gipsmodelle für Herrenchiemsee: Forstwirtschaft / Jagd / Geographie / Industrie
50. Schloß Schleißheim, Gipsmodelle für Herrenchiemsee: Weinbau / Ackerbau / Altertumskunde (entspricht dem Modell des Bergbaus) / Versailles, Attikafiguren: Juli / August / September / Stärke / Tapferkeit (Mut) / Poesie / Musik
51. Liebig-Denkmal / Römische Sitzfigur nach einem griechischen Original des 3. Jahrhunderts v. Chr. (Abgußsammlung München)
52. Liebig-Denkmal: Reliefs von Wagnmüller und Rümmler
53. Liebig-Denkmal: Bozzetto eines Reliefs (Lenbachhaus München, Inv.Nr. G11706.) / Wagnmüllers Entwurf für das Niederwald-Denkmal (Stabi, Ill. Ztg. 15.3.1873, S. 197)

10.2 Werksverzeichnis

Hinweise:

Reihenfolge der Angaben: Herstellungsjahr, Werk, Aufbewahrungs- / oder Standort, Material; ein unterstrichenes Werk existiert noch. Bildtafeln werden nur für nicht besprochene Werke angegeben.

Zu den Fußnoten:

Tab. "Hauptbuch NM" oder Tab. "Hauptbuch LH-HC" xx.xx.xx: die

Angaben xx.xx.xx beziehen sich auf die Spalte "Von", also das Datum der ersten Abschlagszahlung.

Kapitel- und Seitennummern beziehen sich auf diese Arbeit. Literaturangaben werden in der Regel nur für Werke gemacht, die in

dieser Arbeit nicht besprochen wurden.

- ◆ 1860: "Dornröschen im Bade"¹.
- ◆ 1861: Giebel-Gruppe "Pfalz", München, altes Nationalmuseum, Zinkguß durch Kunst-Zinkgießerei².
- ◆ 1862: Fassadenfigur "Kurfürst Friedrich der Siegreiche", München, altes Nationalmuseum, Zinkguß durch Kunst-Zinkgießerei³.
- ◆ 1863: Innenfigur "Friedrich IV. der Aufrichtige", München, altes Nationalmuseum, Gips?⁴.
- ◆ 1863: Medaillon mit Büste Sebastian Habenschaden, München, Grabmal am alten südl. Friedhof, Bronzeguß durch Lenz-Heroldt⁵.
- ◆ 1865: Medaillon mit "zwei Studienköpfe[n]"⁶.
- ◆ 1866: Mädchen, nach Schmetterling haschend, München, Bayerisches Nationalmuseum, Bronzeguß durch Lenz-Heroldt⁷.
- ◆ 1866: Mädchen, vor Eidechse erschreckend, Bronze⁸.
- ◆ 1866: Drei Rundreliefs mit den Kardinaltugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung), München, Grabmal König Max. II. (Theatinerkirche), Kalkstein⁹.
- ◆ 1867: Büste Ministerialrat von Pracher¹⁰.
- ◆ 1867: 8 Schildhalter (Bronze?) und 4 Karyatiden (Silber) auf dem Deckel des "großen Albums" für den Prinzen Carl Theodor, ehemals in Schatzkammer der Residenz in München¹¹.
- ◆ 1867: Büste Ignaz Perner, München, Grabmal am alten südl. Friedhof, Bronzeguß durch Lenz-Heroldt¹².
- ◆ 1867?: Büste Hofrat und Spitalarzt Dr. Jakob Braun, München, Grabmal am alten südl. Friedhof,

1 ADB 1896.

2 Kap. 4.1, S. 39. Tab. "Hauptbuch NM", 61.05.03; 62.09.02.

3 Kap. 4.1, S. 39. Tab. "Hauptbuch NM", 62.09.12; 63.01.27.

4 Kap. 4.1, S. 39. Tab. "Hauptbuch NM", 62.09.26.

5 Sekt. 17, an der Zentralachse, in der 2. Reihe. Am unteren Rand signiert: "Modell v. Mich. Wagnmüller, München. Guß v. Gebr. Lenz-Heroldt, Nürnberg. 1863."

6 MB, 3.6.1865, S. 1805.

7 Kap. 3.1, S. 16. Inv. Nr. 86/4. "Modellirt v. M. Wagnmüller in München, gegossen v. Gebr. Lenz-Heroldt in Nürnberg 1868".

8 Kap. 3.1, S. 16.

9 Kap. 4.2, S. 41.

10 BZ (Mittags-Ausgabe), 18.1.1867, S. 206; Kchr II (1867), Sp. 60.

11 Schauss 1879, S. 438 ff.; Kchr II (1867), Sp. 198.

12 Sekt. 37, am Weg zwischen Sekt. 37 und 38. Hinten unten signiert: "Modell v. Mich. Wagnmüller, München 1867. Guß v. Gebr. Lenz-Heroldt, Nürnberg." Ill. Ztg., 7.3.1868, S. 167.

Marmor¹.

- ◆ 1867?: Büste Philosoph Jakob Frohschammer².
- ◆ 1868: Statuette Ludwig XIV., Bronzeguß vergoldet³.
- ◆ 1868: 3 Engelsköpfe an der Urne für das Herz Ludwigs II., Altötting, Heilige Kapelle, Guß Goldschmied Hausinger⁴.
- ◆ 1868: Giebelgruppe "elementarer und technischer Unterricht", München, Schule im Rosental, Sandstein⁵.
- ◆ 1868: Nautilus ("kunstgewerblicher Entwurf"), "von Wollweber in Silber ausgeführt"⁶.
- ◆ 1869: Fassaden- / Nischenfigur "Krankenpflege", München, Krankenhaus rechts der Isar (Zenetti-Pavillon), Sandstein⁷.
- ◆ 1869: "Flora" ("Porträt-Statue"), Marmor⁸.
Wahrscheinlich identisch mit: Lebensgroße "Idealbildniß-Statue"⁹.
- ◆ 1869: Büste eines älteren Mannes, München, By. NM¹⁰ und Lenbachhaus¹¹ (Zwei Repliken), Marmor.
- ◆ 1869: Weibliche Büste, By. NM, Marmor¹².
- ◆ 1869?: Büste Obermedizinalrat von Pfeufer¹³.
- ◆ 1870: Büste eines Kindes¹⁴.
- ◆ 1870: Büste Esq. Charles Manby, Marmor¹⁵.
- ◆ 1870: Büste Esq. Netlam Giles, Marmor¹⁶.
- ◆ 1870: Büste Esq. J. R. McClean, Marmor¹⁷.
- ◆ 1870: Büste Esq. Thomas Brassey¹⁸.
- ◆ 1872: Entwurf Niederwald-Denkmal, Gips¹⁹.
- ◆ 1872: Mädchen, mit einem Kinde scherzend²⁰.
Wahrscheinlich identisch mit: Mädchen, "ihr Brüderchen Huckepack tragend" (1873)²¹
- ◆ 1872: Büste Esq. W. Clutton²².
- ◆ 1872: Büste Esq. H. Lloyd²³.
- ◆ 1872: Büste James, Earl of Caithness²⁴.

1 Gegenüber Sekt. 18, an der Mauer zur Thalkirchnerstr. Unter seiner linken Schulter signiert: "I. M. Wagnmüller". ADB 1896.

2 ADB 1896.

3 Tab. Hauptbuch LH-HC, 68.04.18.

4 AZ, 29.7.1868, S. 3204; Kchr III (1868), Sp. 181.

5 Kap. 3.2, S. 18.

6 ADB 1896.

7 Kap. 3.2, S. 18.

8 AZ-B, 21.4.1869, S. 1697, AZ-B, 18.3.1870, S. 1191.

9 Kchr V (1870), Sp. 123.

10 Inv. Nr. 82/166. Signatur: "M. Wagnmüller.München 1869.".

11 Inv. Nr. G 11697. Signatur: "München 1869.M.Wagnmüller".

12 Kap. 3.5, S. 37. Signatur: "München 1869.M.Wagnmüller".

13 ADB 1896.

14 Kchr V (1870), Sp. 123.

15 Graves 1970, S. 98; Graves nennt nur die Namen der Abgebildeten; ich nehme an, daß es sich um Büsten handelt. Kchr V (1870), Sp. 163: Hinweis auf 3 Porträtbüsten Wagnmüllers für die "Lokalausstellung der Münchener Kunstgenossenschaft". Möglicherweise handelt es sich um drei der von Graves genannten Büsten.

16 Graves 1970, S. 98.

17 Graves 1970, S. 98.

18 Graves 1970, S. 98.

19 Kap. 7.4, S. 183.

20 Kchr VII (1872), Sp. 287; AZ-B, 12.4.1872.

21 ADB 1896 ("Brunnenmodell"); Pecht 1876, S. 108; AZ-B, 24.7.1873, S. 3135.

22 Graves 1970, S. 98. Die AZ-B, 12.4.1872 erwähnt die "Marmorbüste eines Knaben"; diese ist möglicherweise identisch mit einer der 1872 von Graves erwähnten Bildnisse.

23 Graves 1970, S. 98.

24 Graves 1970, S. 98.

- ◆ 1872: Büste Professor Owen¹.
- ◆ 1872: Büste Countess of Caithness².
- ◆ 1872: Büste Paul Heyse³.
- ◆ 1873: Büste Esq. Arthur Helps⁴.
- ◆ 1873: Büste Esq. Henry Shrubsole⁵.
- ◆ 1873: Modell der Büste Liebig's, München, Lenbachhaus, Gips⁶;
- ◆ Büste Liebig, München, Grabmal am alten südl. Friedhof, Bronze⁷.
- ◆ 1873: Bozzetto ("Skizze") Galathea-Brunnen⁸.
- ◆ 1874: Gemälde eines schaukelnden Mädchens⁹.
- ◆ 1874: Brunnengruppe "Amor mit Delphinen", Linderhof, Zinkguß durch Max Kleis, vergoldet¹⁰.
- ◆ 1874: Brunnengruppe "Amor mit Tauben", Linderhof, Zinkguß Max Kleis, vergoldet¹¹.
- ◆ 1874?: "Genrebildchen"¹²
- ◆ 1874: Medaillon Lavinia Giles, Marmor¹³.
- ◆ 1874: Medaillon Lady Fanny Cinclair, Marmor¹⁴.
- ◆ 1874: Büste eines Gentleman¹⁵.
- ◆ 1875: Zwei Löwen, Linderhof, Zinkguß durch Max Kleis¹⁶.
- ◆ 1875: Drei große Garten-Vasen, Linderhof, Zinkguß durch Kunst-Zinkgießerei, Christian Hörner und Max Kleis¹⁷.
- ◆ 1875: Figuren der Flora-Fontaine, Linderhof, Zinkguß durch Ferd. v. Miller, Kunst-Zinkgießerei und Max Kleis¹⁸.
- ◆ 1875: Büste Marie Antoinette, Linderhof?, Marmor¹⁹.
- ◆ 1875: Brunnenentwurf für den Maximiliansplatz in München²⁰.
- ◆ 1876: Najadenbrunnen, Linderhof, Zinkguß durch Ferd. v. Miller, Max Kleis und Christian Hörner²¹. Entwurfs-Skizze: München, Künstlerhaus, Räume der Allogria²².
- ◆ 1876: Quell-Nymphen oberhalb Najadenbrunnen, Linderhof, Zinkguß durch Max Kleis²³.
- ◆ 1876: Statuette Marie Antoinette, Linderhof?, Marmor²⁴.
- ◆ 1876: Modelle zu den 6 Fassadenfiguren Stärke, Tapferkeit, Klugheit, Gerechtigkeit, Wissenschaft und Kriegskunst; Depot des Ludwig II.-Museums im Schloß Herrenchiemsee, Gips²⁵.

1 Graves 1970, S. 98; Kat. Ausst. 1879, Nr. 1636.

2 Graves 1970, S. 98.

3 AZ-B, 25.7.1872, S. 3181.

4 Graves 1970, S. 98.

5 Graves 1970, S. 98.

6 Kap. 3.5, S. 37. Inv.-Nr. G 9717; Signatur: "M. Wagnmüller 18..".

7 Kap. Sekt. 40-12-11, an Zentralachse. Signatur: "M. Wagnmüller. München, 1873." Die Kchr IX (1874), Sp. 518, erwähnt auch eine Marmorbüste Liebig's.

8 AZ, 24.3.73, S. 1247 f.; Kchr VIII (1873), Sp. 402.

9 Kchr IX (1874), Sp. 301 f.

10 Kap. 5.8.3, S. 98. Tab. Hauptbuch LH-HC, 74.12.30, 75.03.12. Signatur: "M. Wagnmüller 1874".

11 Kap. 5.8.3, S. 98. Tab. Hauptbuch LH-HC, 75.01.04, 75.03.12.

12 Heilmeyer 1931, S. 79.

13 Graves 1970, S. 98.

14 Graves 1970, S. 98.

15 Graves 1970, S. 98.

16 Kap. 5.8.3, S. 105. Tab. Hauptbuch LH-HC, 75.10.28, 75.10.15.

17 Tab. "Hauptbuch LH-HC", 75.05.26; 76.03.17, 75.12.17, 75.09.20.

18 Kap. 5.8.3, S. 99. Tab. Hauptbuch LH-HC, 75.03.03; 75.09.17, 75.07.16, 75.07.02.

19 Tab. Hauptbuch LH-HC, 75.04.22.

20 Kap. 7.1, S. 157.

21 Kap. 5.8.3, S. 102. Tab. Hauptbuch LH-HC, 76.06.27; 76.10.20, 76.10.23, 76.08.22.

22 Kchr XXII (1887), Sp. 513-516.

23 Kap. 5.8.3, S. 103. Tab. Hauptbuch LH-HC, 76.04.07; 76.05.26, 76.08.28. Die östliche Figur ist am hinteren unteren Mantelsaum signiert: "M. Wagnmüller 1876".

24 Tab. Hauptbuch LH-HC, 76.06.08 und 77.03.02 (?).

25 Kap. 6.5, S. 139. An der Plinthe signiert und datiert.

- ◆ 1876: Büste Professor Dr. v. Lindwurm¹.
- ◆ 1876: Dekorationen zum Künstlerfest, Gemälde².
- ◆ 1876: Entwurf zur Preis-Medaille für die Kunst- und Industrieausstellung zur Feier des 25jährigen Jubiläums des Münchner Kunstgewerbe-Vereins. (Die allegor. Figur der Kunst reicht einem Handwerker über einem Schild mit den Werkzeugen des Kunsthandwerks die Rechte)³.
- ◆ 1876: Kunstgewerbliche Arbeit ("Staffelei mit trefflicher Mappe und reizendem Relief von Wagnmüller")⁴.
- ◆ 1877: Büste Bürgermeister Kaspar Ritter v. Steinsdorf⁵.
- ◆ 1877?: Büste Franz Lachner, München, Grabmal am alten südl. Friedhof, Bronze⁶.
- ◆ Gipsmodell der Büste, München, Lenbachhaus⁷.
- ◆ 1877: Büste Königin Olga von Württemberg⁸.
- ◆ 1877: Statuette Louis XV., Linderhof, Marmor⁹.
- ◆ 1877, 1878: Neptungruppe, Linderhof, Zinkguß durch Ferdinand v. Miller¹⁰.
- ◆ 1877: Apoll im Sonnenwagen, Linderhof, Wachs¹¹.
- ◆ 1878: Büste Franz Hanfstängl, Gips¹².
- ◆ 1878: Grabmal Wagnmüller, München, alter nördl. Friedhof, Marmor¹³.
- ◆ 1878: 2 Kindergruppen, Linderhof, Zinkguß durch Ferd. v. Miller¹⁴.
- ◆ 1879/80: Siebold-Denkmal, Schönbusch, Marmor¹⁵.
- ◆ 1879: 14 allegorische Fassadenfiguren, Herrenchiemsee, Zinkguß durch Kunst-Zink-Gießerei¹⁶.
- ◆ 1879: Amor und Psyche (Kopie nach Canova), Herrenchiemsee, Marmor¹⁷.
- ◆ 1879: Büste D. Sängers¹⁸.
- ◆ 1881: Brunnen mit Standbild Ludwigs des Bayern, Ingolstadt, Paradeplatz, Bronze¹⁹.
- ◆ 1881: Modell eines Reliefs zum Liebig-Denkmal, München, Lenbachhaus, Gips²⁰.
- ◆ 1881: Liebig-Denkmal, München, Maximiliansplatz, Marmor²¹.
- ◆ o.D.: Bozzetto eines Kindes, Ton²².
- ◆ o.D.: Selbstbildnis (?) (Gemälde)²³.
- ◆ o.D.: Büste Ignaz von Döllinger²⁴.
- ◆ o.D.: Büste Direktor Gudden²⁵.

1 ADB 1896; Kchr XVII (1882), Sp. 208.

2 Der Sammler. Belletristische Beilage zur Augsburger Abendzeitung, 22.2.1876, Titelseite; Ill. Ztg., 11.3.1876, S. 191-194 mit Abb.

3 Maillinger 1876, S. 176 (Nr. 2782).

4 AZ, 21.8.76, S. 3578 f.

5 Kchr XII (1877), Sp. 549; Kat. Ausst. München 1879, Nr. 1636.

6 Kap. 3.5, S. 37. Sekt. 10-5-55. Signiert am Rand seiner linken Schulter: "M. Wagnmüller München, 1882 (?).

7 Inv. Nr. G 9718. Signatur: "M. Wagnmüller 18..". ADB 1896; AZ-B 7.1.82, Titelseite.

8 Kchr XII (1877), Sp. 549.

9 Tab. Hauptbuch LH-HC, 77.01.10.

10 Kap. 5.8.3 S. 106. Tab. Hauptbuch LH-HC, 77.03.24, 77.10.29, 78.05.03; 77.09.10, 78.07.08. Signatur: "M. Wagnmüller 1877."

11 Kap. 5.6, S. 67.

12 Kchr XIII (1878), Sp. 246.

13 Kap. 3.3, S. 20.

14 Kap. 5.8.3 S. 107. Tab. Hauptbuch LH-HC, 78.07.26; 78.09.12.

15 Albert – Helmberger 1999, S. 75 und Abb. 115; Schönbusch. Amtl. Führer 1963, S. 35 (Nr. 23).

16 Kap. 6.5, S. 139. Tab. Hauptbuch LH-HC, 79.04.02.

17 Tab. Hauptbuch LH-HC, 79.07.25. (Tab. Hauptbuch LH-HC, 79.10.17: Der Sockel ist von Philipp Perron).

18 MNN, 24.10.79, S. 2.

19 Kap. 3.4, S. 27.

20 Inv. Nr. G 11706.

21 Kap. 7.3, S. 178.

22 Heilmeyer 1903, S. 21, Abb. 27.

23 Heilmeyer 1931, S. 79; Ill. Ztg. 21.1.1882.

24 Pecht 1888, S. 304. Pecht erwähnt nur "Döllinger"; ich nehme an, daß Ignaz von Döllinger gemeint ist.

25 Kchr XVII (1882), Sp. 208.

- ◆ o.D.: Büste Graf Arco¹.
- ◆ o.D.: Büste Hermann Kurz².
- ◆ o.D.: Büste Professor Lazarus³.
- ◆ o.D.: Modell für das Denkmal eines sitzenden Gelehrten, Gips(?)⁴.

1 Ill. Ztg., 21.01.82, S. 58.

2 Kchr XVII (1882), Sp. 208.

3 Kchr XVII (1882), Sp. 208.

4 Kap. 7.3, S. 181. Heilmeyer 1903, S. 45, Abb. 53.

10.3 Literatur, Quellen

Hinweis: Quellen sind unterstrichen

- ◆ **ADB 1896**
Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig 1896, Bd. 40, S. 484, s.v. Wagnmüller (Hyazinth Holland)
- ◆ **Albert - Helmberger 1999**
Albert, Jost, Werner Helmberger: Der Landschaftsgarten Schönbusch bei Aschaffenburg, Worms 1999
- ◆ **Allotria-Zeitung**
Kneipzeitung der Allotria¹
- ◆ **Allotria 1959**
Allotria. Ein halbes Jahrhundert Münchner Kulturgeschichte. Erlebt mit der Künstlergesellschaft Allotria, o. Hrsg., München 1959
- ◆ **Arnold 1964**
Arnold, Christian: Konrad Eberhard 1768 - 1859. Bildhauer und Maler. Leben und Werke eines Allgäuer Künstlergeschlechts, Augsburg 1964 (Veröffentlichungen der schwäbischen Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für bayerische Landesgeschichte, Reihe 1: Studien zur Geschichte des bayerischen Schwabens, Bd. 1)
- ◆ **Aufstellung der Statue Liebig's 1891**
Die Aufstellung der Statue Liebig's an den beiden Stätten seiner Wirksamkeit München und Gies-sen. Schlussbericht der Executiv-Commission erstellt am 1. Januar 1891 (Berlin; MON 7543)
- ◆ **AZ**
Allgemeine Zeitung (Augsburg)
- ◆ **AZ-AB**
Außerordentliche Beilage zur AZ
- ◆ **AZ-B**
Beilage zur AZ
- ◆ **Bachmayer 1977**
Bachmayer, Monika: Schloß Linderhof. Architektur, Interieur und Ambiente einer "Königlichen Villa", Diss. München 1977
- ◆ **Badstübner-Gröger 1990**
Badstübner-Gröger, Sibylle: Bemerkungen zur Ikonographie religiöser Plastik im Berlin des 19. Jahrhunderts, in: Bloch - Einholz - Simson 1990, S. 235 ff.
- ◆ **Baumgartner 1981**
Baumgartner, Georg: Königliche Träume. Ludwig II. und seine Bauten, München 1981
- ◆ **Beenken 1944**
Beenken, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944
- ◆ **BeExCo-1 1883**
Die Aufstellung der Statue Liebig's an den beiden Stätten seiner Wirksamkeit München und Gies-sen, (46 Seiten), in: Liebig-Denkmal 1891 (Diesen Bericht gibt es auch als selbständiges Exemplar unter obigem Titel, ergänzt um den Zusatz: Bericht der Executiv-Commission an das General-Comité erstattet am 1. Juli 1883 (MON 251a))
- ◆ **BeExCo-2 1891**
Die Aufstellung der Statue Liebig's an den beiden Stätten seiner Wirksamkeit München und Gies-sen, in: Aufstellung der Statue Liebig's 1891, S. 1 - 23.
- ◆ **BeExCo-3 1891**
Rechenschaftsbericht der Executivcommission an das Generalcomité, in: Aufstellung der Statue Liebig's 1891 (Doppelblatt-Anhang)

¹ StaBi, 2^o Bavar 1626^l ff.

- ◆ **Berger 1985**
Berger, Robert W.: In the garden of the sun king, Washington D.C. 1985
- ◆ Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunstvereines München (Rechenschafts-Bericht des Verwaltungs-Ausschusses des Kunstvereines in München)
- ◆ **Bischoff 1985**
Bischoff, Ulrich: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, Bd. 3: Skulptur und Plastik, Stuttgart 1985
- ◆ **Bloch 1978**
Bloch, Peter: Umriß einer Geschichte der Berliner Bildhauerei vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Abdankung Wilhelms II., in: Bloch - Grzimek 1978, Sp.19 ff.
- ◆ **Bloch - Einholz - Simson 1990**
Bloch, Peter, Sybille Einholz und Jutta von Simson: Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786 - 1914, Berlin 1990
- ◆ **Bloch - Grzimek 1978**
Bloch, Peter, Waldemar Grzimek: Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert, Frankfurt am Main - Berlin - Wien 1978
- ◆ **Blunt 1970**
Blunt Wilfried: Ludwig II. König von Bayern, München ⁴1970
- ◆ **Boardman 1995**
Boardman, John: Greek Sculpture. The Classical Period, London 1995 (1985)
- ◆ **Böckler 1664**
Böckler, Georg Andreas: Architectura curiosa nova. Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1664, Graz 1968
- ◆ **Böhm 1924**
Böhm, Gottfried von: Ludwig II. König von Bayern. Sein Leben und seine Zeit, Berlin ²1924
- ◆ **Burke 2001**
Burke, Peter: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs (1993), Berlin 2001
- ◆ **Büttner 1980 / Büttner 1999**
Büttner, Frank: Peter Cornelius: Fresken und Freskenprojekte, 2 Bände, Wiesbaden 1980 und Stuttgart 1999
- ◆ **BZ**
Bayerische Zeitung
- ◆ **Carric 2001**
Carric, Jean-François: Versailles. Garden of Statues, Luçon 2001
- ◆ **Castelot 1975**
Castelot, André: Marie Antoinette. Tragik eines Lebens, München 1975
- ◆ **Catalog von Originalwerken deutscher Künstler.** Eine Ehrengabe der deutschen Kunstgenossen für die deutschen Heere. Für die Verloosung zum Besten der allgemeinen deutschen Invalidenstiftung im ggl. Glaspalaste zu München 1871
- ◆ **Clairmont 1993**
Clairmont, Christoph W.: Classical Attic tombstones (Verwendete Bände: Introductory Volume (Int.Vol), Volume 1 (Vol. 1), Plate Volume (Pl. Vol.), Kilchberg (Schweiz) 1993
- ◆ **Corinth 1909**
Corinth, Lovis: Legenden aus dem Künstlerleben, Berlin 1909
- ◆ **Cotta, Autogr.**
Autographensammlung des Cotta-Archivs, Marbach
- ◆ Dahn, Felix: Erinnerungen, Leipzig 1895
- ◆ **Daun 1909**
Daun, Berthold: Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart, Berlin 1909
- ◆ **Dehio, Georg**
Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV: München und Oberbayern, München 1990
- ◆ **Der Sammler.** Belletristische Beilage zur Augsburgener Abendzeitung

- ◆ **Deutsche Bauzeitung**
- ◆ **Die Kunst.** Monatshefte für freie u. angewandte Kunst
- ◆ **Einholz 1990**
Einholz, Sibylle: Was der Nachwelt bleibt - Einblicke in die Berliner Sepulkralplastik, in: Bloch - Einholz - Simson 1990, S. 257 ff.
- ◆ **Evers 1986**
Evers, Hans Gerhard: Ludwig II. Theaterfürst - König - Bauherr, München 1986
- ◆ Fliegende Blätter (München)
- ◆ **Francastel 1970**
Francastel, Pierre: La Sculpture de Versailles, Paris 1970
- ◆ **Fuchs 1993**
Fuchs, Werner: Die Skulptur der Griechen, München 1993
- ◆ Gesetz- u. Verordnungsblatt für das Königreich Bayern
- ◆ **GHA**
Geheimes Hausarchiv der Wittelsbacher
- ◆ **GHA AKO**
Akten der Administration König Otto im GHA
(zitierte Akten: 1775, 1788, 1850, 1879, 1880, 1881, 1882)
- ◆ **GHA HS**
Akten des Hofsekretariats im GHA. Es handelt sich in der Regel um Bücher der königlichen Kabinett-Kasse
(zitierte Akten: 373 bis 400 und 407 bis 434)
- ◆ **GHA KLII**
Kabinettakten Ludwigs II. im GHA
(zitierte Akten: 219, 261, 262, 266, 273, 286, 329, 333, 334, 342, 343, 347)
- ◆ **GHA NMaxII**
Nachlaß Maximilians II. im GHA
(zitiertes Akt: 77-1-56a)
- ◆ **Graves 1970**
Graves, Algernon: The Royal Academy of Arts. A complete Dictionary of Contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904, Bd. 4, London 1970 (= Bd. 7 und 8, London 1905)
- ◆ **Grein 1925**
Grein, Edir (Hrsg.): Tagebuch-Aufzeichnungen von Ludwig II. König von Bayern, Schaan (Liechtenstein), 1925
- ◆ **Grösslein 1987**
Grösslein, Andrea: Die internationalen Kunstausstellungen der Münchener Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888, Univ. Diss. München 1987
- ◆ **Gurlitt 1924**
Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst seit 1800, Berlin 1924
- ◆ **Hacker 1972**
Hacker, Rupert: Ludwig II. von Bayern in Augenzeugenberichten (1966), München 1972
- ◆ **Hedin 1997**
Hedin, Thomas F.: Le Nostre to Mansart. Transition in the gardens of Versailles, in: Gazette des Beaux-Arts 130 (1997), S. 192 - 344
- ◆ **Hegel 1980**
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. Erster und zweiter Teil, hrsg. von Rüdiger Bubner, Stuttgart 1980
- ◆ **Heilmeyer 1903**
Heilmeyer, Alexander: Die moderne Plastik in Deutschland, Bielfeld - Leipzig 1903
- ◆ **Heilmeyer 1931**
Heilmeyer, Alexander: Die Plastik des neunzehnten Jahrhunderts in München, München 1931
- ◆ **Herrenchiemsee. Amtl. Führer 1999**

Schloß Herrenchiemsee. Amtlicher Führer, München 1999, hg. von: Gerhard Hojer und Elmar D. Schmid

- ◆ **Hettner, Hermann:** Der Zwinger in Dresden, Leipzig 1874
- ◆ **Hierneis 1953**
Hierneis, Theodor: Der König speist. Erinnerungen aus der Hofküche König Ludwigs II. von Bayern, München 1953
- ◆ **Hildebrand, Adolf von:** Kunsttheoretische Schriften. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Studien zur deutschen Kunstgeschichte Bd. 325, Baden-Baden - Strasbourg 1961 (1893)
- ◆ **Hofmann 1997**
Hofmann, Siegfried: 170 Jahre erfolgreiche Partnerschaft. Ein Streifzug durch die Geschichte von Ingolstadt, Umland und Sparkasse, Ingolstadt 1997
- ◆ **Hojer 1986**
Hojer, Gerhard: König Ludwig II. - ein Bauherr des Historismus, in: Kat. L.II.-Museum 1986, S. 11 ff.
- ◆ **Holzschuh 2001**
Holzschuh, Robert: Das verlorene Paradies Ludwigs II. Die persönliche Tragödie des Märchenkönigs, Frankfurt am Main 2001
- ◆ **HStA**
Hauptstaatsarchiv Bayern
- ◆ **HStA MH**
HStA, Akten des Handelsministeriums
(zitierter Akt: 9265)
- ◆ **HStA MK**
HStA, Akten des Kultusministeriums
(zitierter Akt: 14110)
- ◆ **HStA Orden**
HStA, Ordensakten
(zitierte Akten: 6672, 9368)
- ◆ **Ill. Ztg.**
Illustrierte Zeitung (Leipzig)
- ◆ **Ingolstädter Heimatblätter** (Beilage zum Donaukurier)
- ◆ Ingolstädter Zeitung
- ◆ **Jansen o.J.**
Jansen, Birgit: Der "Grand Escalier de Versailles". Die Dekoration durch Charles le Brun und ihr absolutistisches Programm, Diss. (Masch.) Bochum o.J.
- ◆ **Karlinger 1966**
Karlinger, Hans: München und die Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1966 (Neuausgabe der Ausgabe von 1933, Hrsg.: Hans Thoma)
- ◆ **Karnapp 1997**
Karnapp, Birgit-Verena: Projekte zur Grablege Maximilians II., in: Nerdinger 1997, S. 271 ff.
- ◆ **Kat. Ausst.**
Ausstellungs-Katalog
- ◆ **Kat. Ausst. München 1869**
Provisorischer Katalog der I. Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste in München 1869, München 1869
- ◆ **Kat. Ausst. München 1879**
Katalog der internationalen Kunst-Ausstellung im kgl. Glaspalaste zu München 1879, München 1879
- ◆ **Kat. Ausst. München 1968**
Kat. Ausst. König Ludwig II. und die Kunst, Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1968
- ◆ **Kat. Ausst. München 1983**

Schloß Linderhof. Ein Königstraum wird Wirklichkeit (Begleitschrift und Katalog), Bayerische Vereinsbank München in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen 1983, München 1983

◆ **Kat. L.II.-Museum 1986**

Katalog König Ludwig II.-Museum Herrenchiemsee, München 1986, hg. von Gerhard Hojer

◆ **Kchr**

Kunstchronik

◆ **Knopp 1970**

Knopp, Norbert: Gestalt und Sinn der Schlösser König Ludwigs II., in Argo. Festschrift Kurt Badt, Köln 1970, S. 340 - 353

◆ **Kobell 1898**

Kobell, Louise v.: König Ludwig II. von Bayern und die Kunst, München 1898

◆ **Koegel 1899**

Koegel, Joseph: Geschichte der St. Kajetans-Hofkirche, der Theatiner und des königl. Hof- und Kollegiatstiftes in München, München 1899

◆ **Korr. Bürkel**

Korrespondenz Ludwigs II. mit Hofsekretär Bürkel, aufbewahrt im Archiv des König Ludwig II.-Museums (SV)

◆ **Korr. Düfflipp**

Korrespondenz Ludwigs II. mit Hofsekretär Düfflipp, aufbewahrt im Archiv des König Ludwig II.-Museums (SV)

◆ **Kreisel o.J.**

Kreisel, Heinrich: Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern, Darmstadt o.J.

◆ **Kuhn 1922**

Kuhn, Alfred: Die neuere Plastik. Von 1800 bis zur Gegenwart, Berlin ²1922

◆ **Lablaude 1995**

Lablaude, Pierre-André: Die Gärten von Versailles, Worms 1995

◆ **Lacombe 1759**

Lacombe de Prezel, Honoré: Ikonologisches Wörterbuch oder Einleitung zur Kenntnis der Gemälde, Bildhauerarbeiten, Münzen, Kupferstiche und dergleichen. Mit verschiedenen aus den alten und neuern Dichtern genommenen Beschreibungen versehen. Aus dem Französischen des Herrn D. P. übersetzt und mit vielen Anmerkungen vermehrt bey Joh. Paul Mevius und Joh. Christ. Dietrich. O.O. (Gotha) 1759.

◆ **Landeshauptstadt München, Baureferat, Abt. Hochbau, Akt Liebig-Denkmal.**

◆ **Lehmbruch 1987**

Lehmbruch, Hans: Ein neues München. Stadtplanung und Stadtentwicklung um 1800. Forschungen und Dokumente, Buchendorf 1987

◆ **Lieb 1982**

Lieb, Norbert: München. Die Geschichte seiner Kunst, München ³1982

◆ **Liebig-Denkmal 1877**

Liebig-Denkmal, o.A. (Executiv Commission), o.O. (Berlin), o.J. (1877): Aufforderung zur Ein-sendung von Modellen zu dem in München zu errichtendem Denkmale für Justus von Liebig (in vier Sprachen; MON 7541)

◆ **Liebig-Denkmal 1891**

Das Liebig-Denkmal in München, o. Hrsg., Berlin, o.J (1891; MON 7544)

◆ **Linde 1928**

Linde, Fritz: Ich der König. Der Untergang Ludwigs des Zweiten, Leipzig 1928

◆ **Linderhof. Amtl. Führer 1999**

Schloß Linderhof. Amtlicher Führer, München 1999, hg. von: Gerhard Hojer und Elmar D. Schmid

◆ **Ludwig XIV. 1931**

Ludwig XIV.: Memoiren (Übertragung von Leopold Steinfeld, unter Zugrundelegung der von

Jean Longnon herausgegebenen "Mémoires de Louis XIV", Paris 1927), Basel - Leipzig 1931

- ◆ **Maillinger 1876**
Maillinger, Joseph: Bilder-Chronik der Königlichen Haupt- und Residenzstadt München. Verzeichnis einer Sammlung von Erzeugnissen der graphischen Künste zur Orts-, Cultur- und Kunst-Geschichte der bayerischen Capitale vom fünfzehnten bis in das neunzehnte Jahrhundert, Bd. 3, München 1876
- ◆ **Mâle 1994**
Mâle, Émile: Die Gotik. Die französische Kathedrale als Gesamtkunstwerk, Stuttgart 1994 (1958)
- ◆ **Marie 1968**
Marie, Alfred: Naissance de Versailles. Le chateau - les jardins, Paris 1968, 2 Bde.
- ◆ **Massarani 1879**
Massarani, Tullo: Esposizione Universale del 1878. L'Arte a Parigi", Rom 1879
- ◆ **MB**
Morgenblatt zur Bayerischen Zeitung (München)
- ◆ **Memminger o.J.**
Memminger, Anton: Der Bayernkönig Ludwig II., Würzburg o.J.
- ◆ **Merkel 1995**
Merkel, Ursula: Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Univ. Diss. Heidelberg 1995
- ◆ **Merta 1990**
Merta, Franz: Die Tagebücher König Ludwigs II. von Bayern. Überlieferung, Eigenart und Fälschung, in Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Bd. 53 (1990), S. 319 - 396
- ◆ **MGZ**
Münchener Gemeinde-Zeitung
- ◆ **Ministerialblatt** für Kirchen- und Schul-Angelegenheiten im Königreich Bayern
- ◆ **MNN**
Münchener Neueste Nachrichten
- ◆ **MNN-U**
Unterhaltungsblatt der MNN
- ◆ **MON**
Signatur der Bibliotheca Monacensia
- ◆ **Montaignon 1878**
Montaignon, Anatole de, in: Gazette des Beaux-Arts 43 (1878), S. 31 ff.: "Exposition universelle. La sculpture."
- ◆ **Nerdinger 1997**
Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Zwischen Glaspalast und Maximilianeum, München 1997
- ◆ **Ostermaier 1887**
Ostermaier, Franz Xaver: Beiträge zur Geschichte der Stadt Ingolstadt, in: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt, Jg. 12 (1887)
- ◆ **Ostwald 1930**
Ostwald, Hans: Das Liebermann-Buch, Berlin 1930
- ◆ **Pecht 1876**
Pecht, Friedrich: Aus dem Münchener Glaspalast. Studien zur Orientierung in und außer demselben während der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung des Jahres 1876, Stuttgart 1876
- ◆ **Pecht 1888**
Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888
- ◆ **Pérouse - Polidori 1996**
Pérouse, Jean-Marie de Montclos und Robert Polidori: Versailles, Köln 1996
- ◆ **Petzet - Bunz 1995**
Petzet, Michael und Achim Bunz: Gebaute Träume. Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern, München 1995
- ◆ **Pincas 1955**

- Pincas, Stéphane: Versailles. Un jardin à la Française, Paris 1955
- ◆ **Pinto 1986**
Pinto, John A.: The Trevi Fountain, New Haven - London 1986
 - ◆ **Rall - Petzet - Merta 2001**
Rall, Hans, Michael Petzet und Franz Merta: König Ludwig II. Wirklichkeit und Rätsel, Regensburg 2001
 - ◆ **Rauch 1993**
Rauch, Alexander: Schloß Herrenchiemsee. Räume und Symbole, München - Berlin 1993
 - ◆ **Rauch 1995**
Rauch, Alexander: Schloß Herrenchiemsee, München 1995
 - ◆ **RdK**
Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1937ff.
 - ◆ **RE**
Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaften. Neu bearbeitet und herausgegeben von G. Wissowa, 1884 ff.
 - ◆ **Ripa - Baudoin 1644**
Ripa, Cesare und Jean Baudoin: Iconologie ov, Explication nouvelle de plusievrs Images, Emblemes, et avtres Figures Hyerogliphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs differentes, & des Passions humaines, Paris 1644
 - ◆ **Sanfilippo 1996**
Sanfilippo, Mario: Die Brunnen von Rom, München 1996
 - ◆ **Schauss 1879**
Schauss, Emil von: Historischer und beschreibender Catalog der königlich-bayerischen Schatzkammer zu München, München 1879
 - ◆ **Schedler 1983**
Schedler, Uta: Die Statuenzyklen in den Schloßgärten von Schönbrunn und Nymphenburg. Antikenrezeption nach Stichvorlagen, Diss. München 1983
 - ◆ **Scheibmayr o.J.**
Scheibmayr, Erich: Persönliche Aufzeichnungen
 - ◆ **Schleich 1959 (1)**
Schleich, Erwin: Die ersten Vorsitzenden, in: Allotria 1959, S. 50 ff.
 - ◆ **Schleich 1959 (2)**
Schleich, Erwin: Der große Kreis der Allotria, in: Allotria 1959, S. 127 ff.
 - ◆ **Schönbusch. Amtl. Führer 1963**
Schönbusch bei Aschaffenburg. Amtlicher Führer, München 1963, hg. von: Erich Bachmann
 - ◆ **Schwesig 1986**
Schwesig, Bernd-Rüdiger: Ludwig XIV. mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbeck bei Hamburg 1986
 - ◆ **Seelig 1986**
Seelig, Lorenz: Gold und Silber, Bronze und Zink - zur Metallkunst unter König Ludwig II., in: Kat. L.II.-Museum 1986, S. 95 ff.
 - ◆ **Selbmann 1988**
Selbmann, Rolf: Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein, Stuttgart 1988
 - ◆ **Souchal 1972**
Souchal, François: Les statues aux façades du chateau de Versailles, in: Gazette des Beaux-Arts 79 (1972), S. 65 - 110
 - ◆ **Springer 1990**
Springer, Peter: Berliner Bildhauer des 19. Jahrhunderts in Rom, in: Bloch - Einholz - Simson 1990, S. 49 ff.
 - ◆ **StaBi**
Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek

(zitierte Schriften und Microfilme: 2^o Bavar 1626¹ ff.; cod. icon. 207k; MF 4957, Nr. 160 und 167; cod. germ. 6797)

- ◆ **StAI**
Stadtarchiv Ingolstadt
(zitierte Akten: II/5c und Verwaltungsbericht 1938/39, "gestaltet von Franz Josef Schnurer")
- ◆ **StAM**
Stadtarchiv München
- ◆ **StAM BH**
StAM, Bauamt-Hochbau
(zitiertes Akt: 542)
- ◆ **StAM BuR**
StAM, Bürgermeister und Rat
(zitierte Akten: 520/1 und 520/2)
- ◆ **StAM Chronik**
StAM, Münchener Stadtchronik (Jos. Ant. Destouches)
- ◆ **StAM Foto**
StAM, Fotoabteilung
(erwähnte Fotografien: R 1275, R 1283, R 1321)
- ◆ **StAM KHrdI**
StAM, Krankenhaus rechts der Isar
(zitiertes Akt: 100)
- ◆ **StAM Kulturamt**
(zitierte Akten: 898/1 und 898/2)
- ◆ **StAM LA**
StAM, Liegenschaftsamt
(zitierte Akten: 169 und 202)
- ◆ **StAM LBK**
StAM, Lokalbaukommission
(zitiertes Akt: 8141)
- ◆ **StAM PMB**
StAM, Polizeilicher Meldebogen
(zitiertes Akt: Michael Wagnmüller)
- ◆ **StAM SchA**
StAM, Schulamt
(zitiertes Akt: 1038/II)
- ◆ **Steinberger 1905**
Steinberger, Hans: Schloß Linderhof, Kaufbeuren o.J. (ca. 1905)
- ◆ **Stephan 1992**
Stephan, Manfred: Die historische Entwicklung der Park- und Gartenanlage von Schloß Linderhof, in: Die Gartenkunst 4. Jahrgang (1992), S. 13 - 34
- ◆ **Striedinger 1900**
Striedinger, Ivo: Das Künstlerhaus in München, München 1900
- ◆ **Strobel 1936**
Strobel, Otto: König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel, 5 Bde., Karlsruhe 1936 - 1939
- ◆ **SV**
Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen
- ◆ **SV Bau**
Bauabteilung der SV
Erwähnte Berichte (D-LI/...), Originalpläne (MÜ/THEATIN./04/...) und Zeichnungen aus dem Negativarchiv (Prot. ...; dies sind fotografierte Entwürfe aus dem Bestand des König L.II.-Museums):

D-LI/01/04/027, D-LI/01/04/028, D-LI/01/04/045;
MÜ/THEATIN./04/017, 018, 021, 022, 023, 029 und 038;
Prot. 143 und 437.

◆ **SV Gärten**

Gärtenabteilung der SV

Erwähnte Pläne: LI 01-05-7 und LI 01-05-10

◆ **Thieme-Becker 1907**

Thieme, Ulrich, Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907 ff.

◆ **Thomassin 1750**

Thomassin, Simon: Fürstellung Derjenigen Statuen, Groupen, Bäder, Brunnen, Vasen, wie auch anderer herrlichen Zierathen, welche dermalen in dem unvergleichlichen Königl. Schloß und in dem fürtrefflichem Garten zu Versailles zu sehen syn, ..., Augsburg 1750 (Nachdruck des Originals von 1694 (Paris) durch Joseph Friedrich Leopold)

◆ **Tittel 1979**

Tittel, Lutz: Das Niederwalddenkmal. 1871 - 1883, Hildesheim 1979

◆ **Vaughan 1998**

Vaughan, William: Arts of the 19th Century, Bd. 1 (1780 - 1850), New York 1998

◆ **Volk 1966**

Volk, Peter: Guilielmus de Grof (1676 - 1742). Studien zur Plastik am kurbayrischen Hof im 18. Jahrhundert, Diss. Frankfurt 1966

◆ **Wanetschek-Gatz 1972**

Wanetschek-Gatz, Margret: Die Grünanlagen in der Stadtplanung Münchens von 1790 - 1860, Univ.-Diss. München 1972

◆ **Weber 1981**

Weber, Gerold: Charles Le Brun "Receuil de divers desseins de fontaines", in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst Band 32 (1981), S. 151 - 181

◆ **Weber 1985**

Weber, Gerold: Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV. (Quellen und Forschung zur Gartenkunst, Bd. 8), Worms 1985

◆ **Winckelmann 1999**

Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Stuttgart (Reclam) 1999 (1755)

◆ **Wittstock 1975**

Wittstock, Jürgen: Das Röhler-Grabmal von Adolf Hildebrand auf dem südlichen Friedhof in München, in: Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege Bd. 29, 1972-1974, München 1975, S. 157 ff.

◆ **Wöbking 1986**

Wöbking, Wilhelm: Der Tod König Ludwigs II. von Bayern, Rosenheim o.J. (1986)

◆ **Wolf 1922**

Wolf, Georg Jacob: König Ludwig II. und seine Welt, München 1922

◆ **Zedler 1962**

Zedler, Johann Heinrich: Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissensgebiete und Künste, Halle und Leipzig 1732-1754 (Nachdruck 1962 f.)

◆ **ZfBK**

Zeitschrift für Bildende Kunst

Bildtafeln

Bildnachweis:

1. Bayerisches Nationalmuseum, München:
Taf. 2: Fotografie der Schmetterlingsfängerin
2. Bayerische Staatsbibliothek, München (Fotografien / Fotokopien aus Büchern oder Zeitungen)
Taf. 1: Wagnmüller: Karikatur F. A. Kaulbachs, Allotria-Zeitung Nr. 21 (1878), letzte Seite
Taf. 2: Eidechsenmädchen: Ill. Ztg. 29.11.1873, S. 409
Taf. 22: Verschiedene Stiche: Thomassin 1750: Nr. 74, 88, 89, 203
Taf. 22: Vier Jahreszeiten: Ripa - Baudoin 1644, S. 176
Taf. 53: Entwurf Niederwald-Denkmal: Ill. Ztg. 15.3.1873, S. 197
3. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München
Taf. 12: Linderhof, Grundriß des Hauptgeschosses: Linderhof. Amtl. Führer 1999, S. 14
Taf. 12: Linderhof, Grundriß des Königshäuschens mit gemauertem Anbau: Kat. L.II.-Museum, Abb. 103
Taf. 14: Linderhof, Plan der Gartenanlage um das Königshäuschen: Positiv-Dia von SV Gärten
Taf. 36: Herrenchiemsee, Grundriß des Hauptgeschosses: Herrenchiemsee. Amtl. Führer 1999, vorderer Einband verso.
4. Bibliothèque Nationale, Paris
Taf. 27: Fotografie des Stichs: "Un Amour de bronze qui tire une fleche d'eau"
5. Lenbachhaus, München
Taf. 53: Fotografie des Relief-Bozzettos zum Liebigdenkmal
6. Musée du Louvre, Paris
Taf. 26: Fotografie des Stichs "Renommée montée sur une sphère"
7. Steffen Krämer
Taf. 34: Fotografie der Fontana di Trevi
8. Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg,
Taf. 26: Ausschnitt aus Watteaus "Einschiffung nach Cythera" (Kunstpost von Jörg P. Anders)

Alle anderen Bildtafeln sind Fotografien des Autors.



1. Michael Wagnmüller. Karikatur aus der Kneipzeitung der Allotria
(Bayerische Staatsbibliothek München)



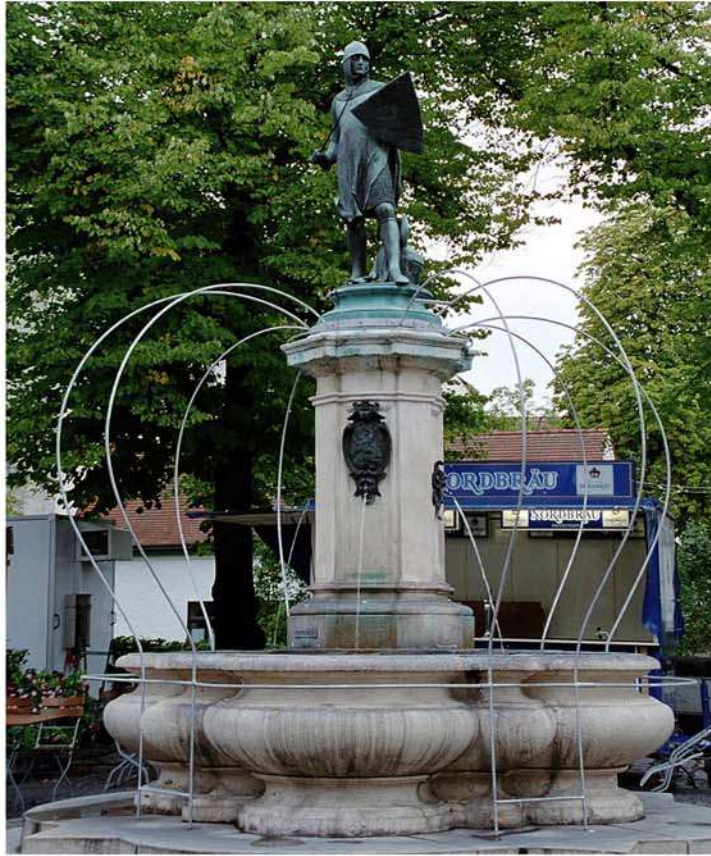
2. Eidechsenmädchen (oben links; Illustrierte Zeitung, Bayerische Staatsbibliothek München) /
Schmetterlingsfängerin (Bayerisches Nationalmuseum) /
Konservatorenmädchen (unten; Abgußsammlung München)



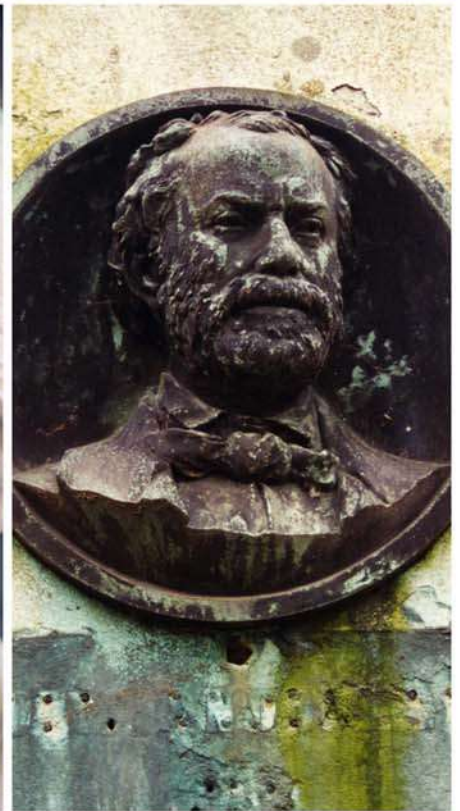
3. Krankenhaus rechts der Isar in München: Zenettipavillon mit Wagnmüllers "Krankenpflege"



4. Wagmüllers Grabmal auf dem alten nördlichen Friedhof in München



5. Der Ludwigsbrunnen in Ingolstadt



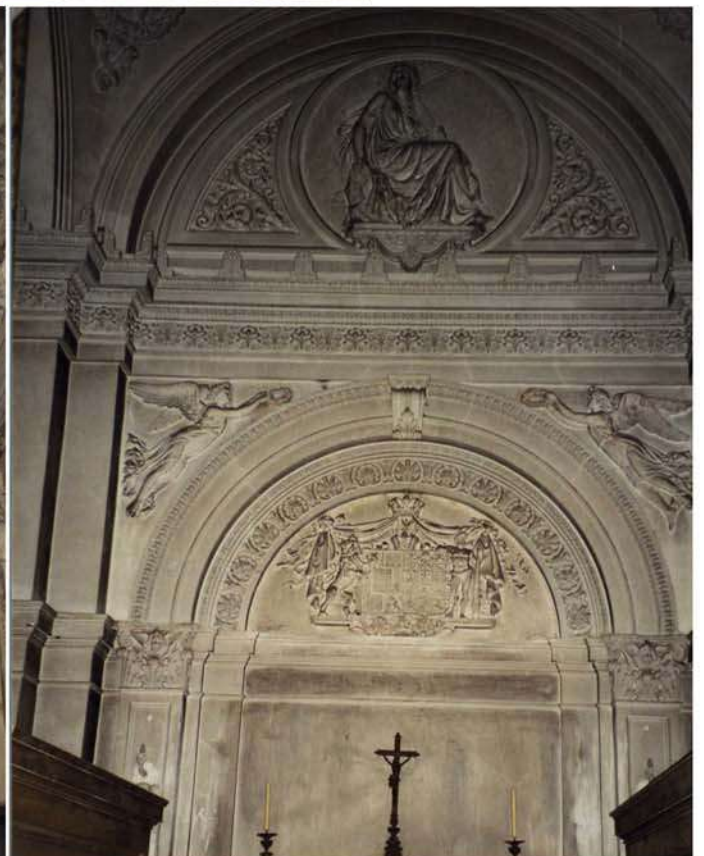
6. Bildnis-Büsten aus der Hand Wagmüllers: J. v. Liebig (oben links) / F. Lachner (oben rechts)
(beide: Alter südlicher Friedhof in München) /
Unbekannte Engländerin (Bayerisches Nationalmuseum) / S. Habenschaden (alter südl. Friedhof, München)



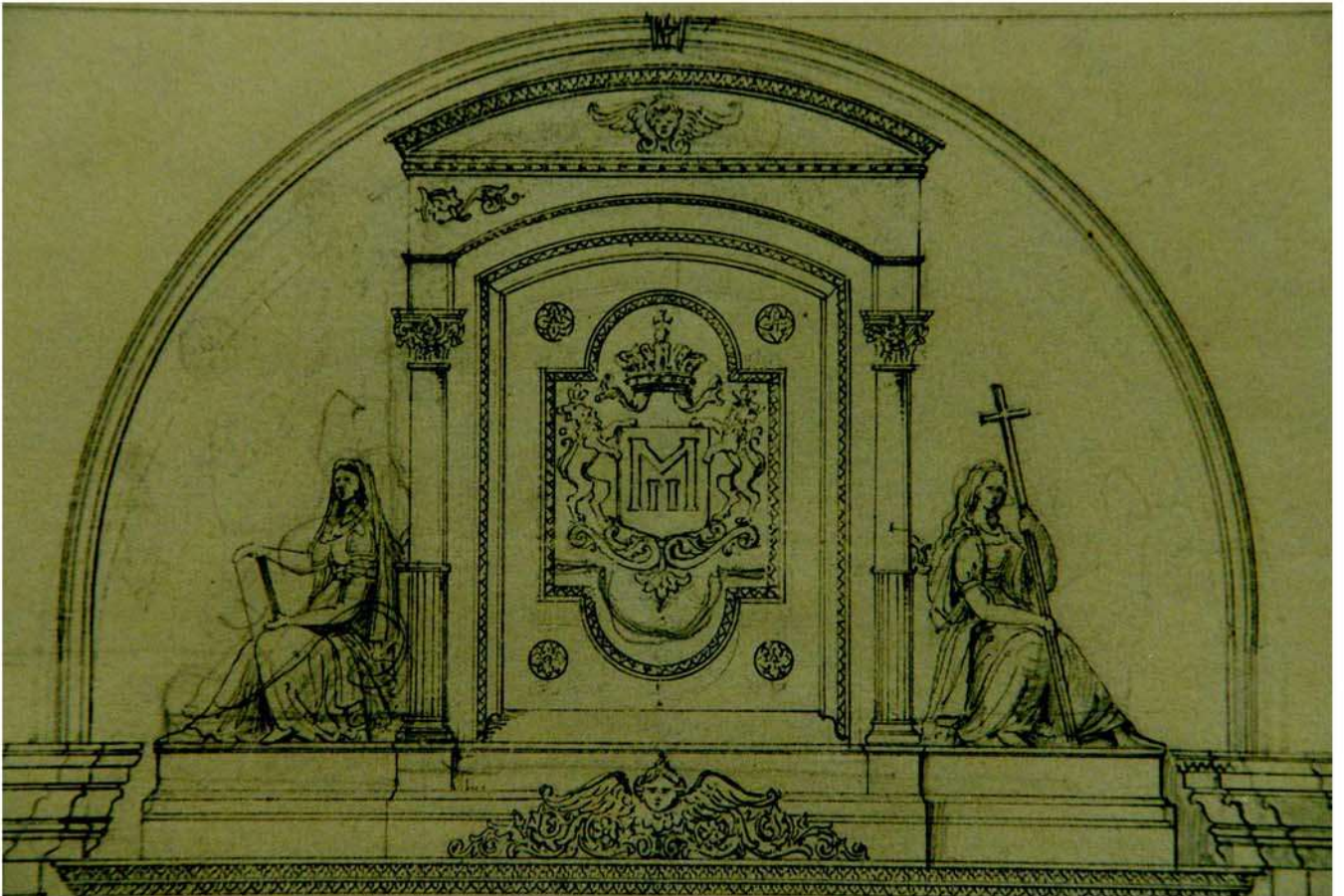
7. Altes Bayerisches Nationalmuseum in München:
Hauptfassade / Kurfürst Friedrich der Siegreiche (unten links) / Plinganser



8. Grabkapelle Maximilians II. (München, Theatinerkirche): Hoffnung (oben links) / Liebe / Glaube (unten)



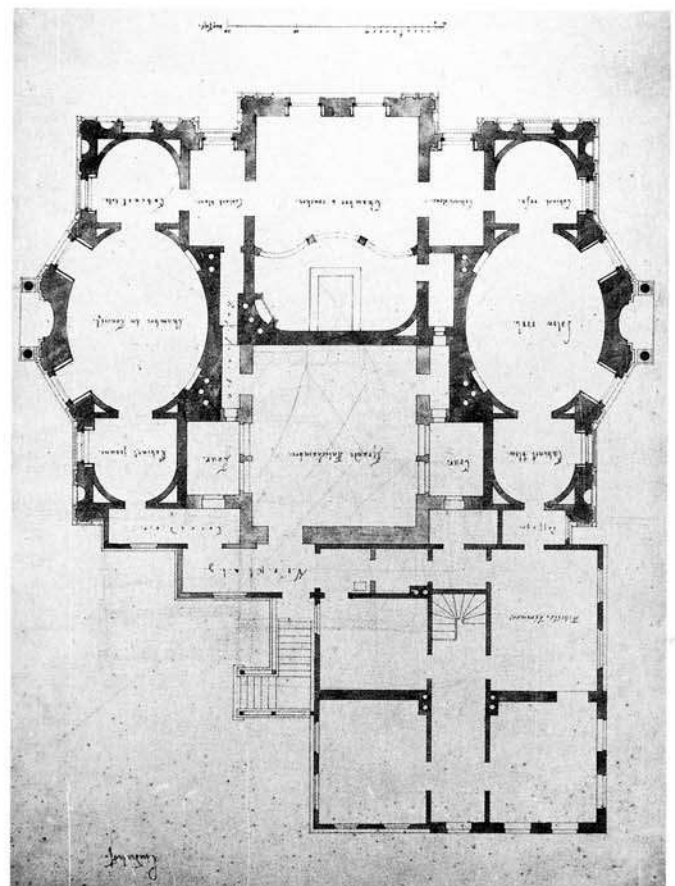
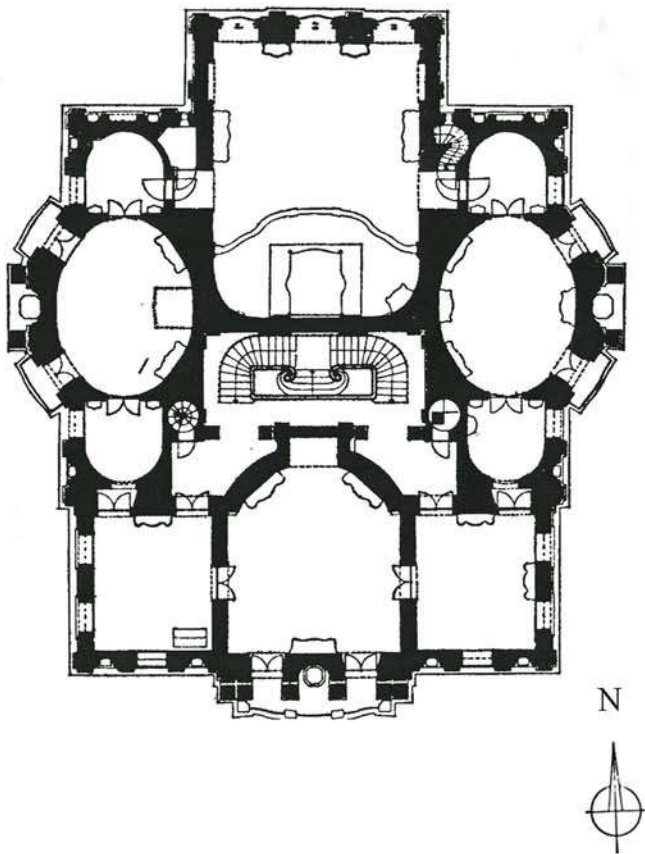
9. Theatinerkirche in München: Wandpfeilerflanke (oben) /
Eingang zur Grabkapelle Maximilians II. (links unten) / Nordwand der Grabkapelle (rechts unten)



10. Theatinerkirche: Entwurf des Eingangs zur Grabkapelle Maximilians II. (oben links; unten Ausschnitt) / Grabkapelle Maximilians II.: Entwurf der Wand mit dem Caritas-Relief



11. Grabkapelle Maximilians II.: Entwurf der Wand mit dem Caritas-Relief (oben links; unten Ausschnitt) / Entwurf eines Engels

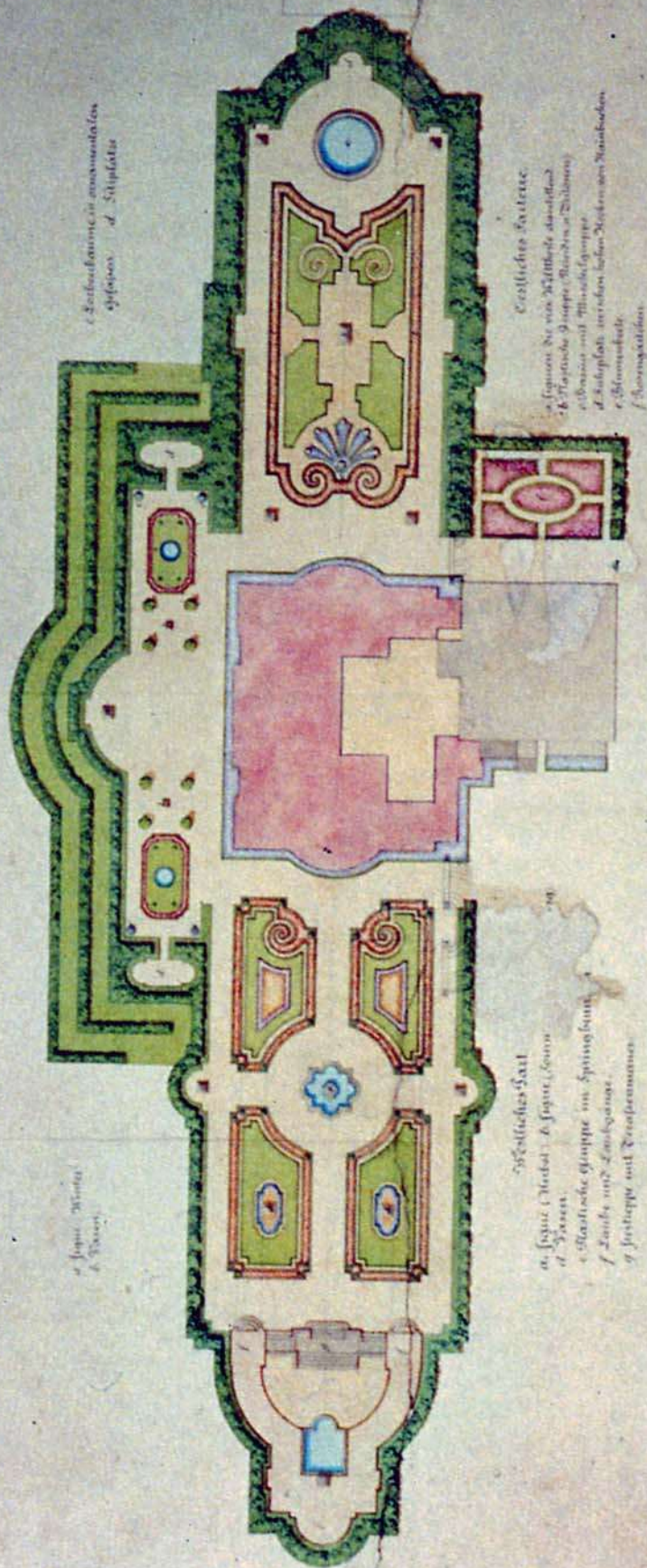


12. Linderhof: Blick über die Florafontäne zum Schloß /
 Grundriß des Hauptgeschosses / Grundriß des Königshäuschens mit seinem Anbau (unten rechts)



13. Linderhof: Blick über die Florafontäne zum Monopteros /
Blick über Neptunbrunnen und Kaskade

Linderhof
Gartenanlagen
um
Königshäuschen



e. Zierbauwerke in verschiedenen
Systemen d. Stipfels

Geometrisches System

a. Figuren die von 24. Mittelst. absteigen
b. K. Teilsche Gruppe (Bauwerk d. Thronen)
c. Bauwerk mit 4. Mittelst. Gruppe
d. Kuppelbau, welches hohen Thronen von Steinbauern
e. Schmuckbau
f. Baumgruppen

a. Figuren d. Thronen
b. Thronen

Geometrisches System

a. Figuren d. Thronen, d. Figuren, Thronen
b. Thronen
c. Bauwerk Gruppe im Springbrunnen
d. Thronen und Thronen
e. Figuren und Thronen



Aug 1811

14. Linderhof: Plan der Gartenanlage um das Königshäuschen mit Anbau



15. Versailles (links) und Linderhof: Winter



16. Versailles (links) und Linderhof (Gipsmodell; König-Ludwig II.-Museum): Frühling



17. Versailles (links) und Linderhof: Luft



18. Versailles (links) und Linderhof (Detail: Gipsmodell, Herrenchiemsee, nördl. Treppenhaus): Wasser



19. Versailles (links) und Linderhof: Feuer (oben) und Erde



20. Versailles (links) und Linderhof: Abend



21. Versailles (links) und Linderhof: Mittag (oben) und Nacht



MERIDIÉS.



VESPER.



EUROPA.

LE MATIN.



LE MIDY.



LE SOIR.



LA NVICT.



VENUS & ADONIS

22. Versailles (Stiche Thomassins): Mittag (oben links) / Abend / Europa / Venus und Adonis (unten rechts) / Ripa - Baudoin: Vier Jahreszeiten (unten links. Alle Stiche: Bayerische Staatsbibliothek München)



23. Versailles (links) und Linderhof: Morgen (oben) und Europa



24. Versailles (links) und Linderhof: Asien (oben) und Amerika



25. Versailles (oben) und Linderhof: Venus und Adonis



26. Watteaus "Einschiffung nach Cythera" (Ausschnitt; Schloß Charlottenburg) / Linderhof: Monopteros-Venus / "Renommée montée sur une sphère" (Ausschnitt; Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv29819) / Linderhof: Fama-Fontäne (unten rechts)



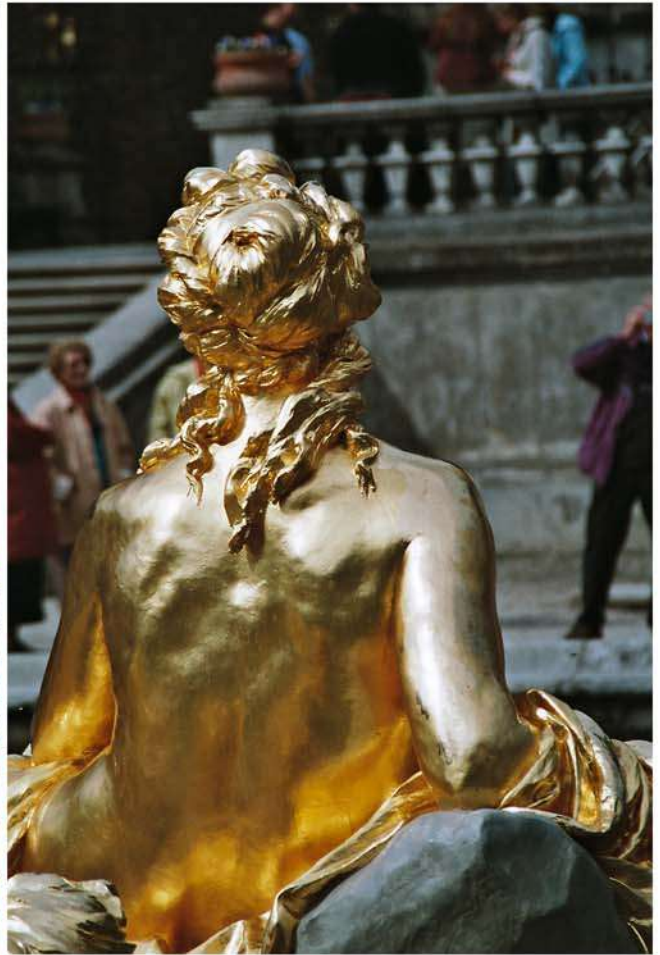
27. Versailles: "Un Amour de bronze qui tire une fleche d'eau" (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Estampes et Photo, Va 78F T.6. Ausschnitt) / Linderhof: Amor mit Tauben / Amor mit Delphinen (unten)



28. Versailles (oben, Blick von Osten) und Linderhof (von Norden): Florafontaine



29. Versailles (oben, Blick von Süden) und Linderhof (von Osten): Florafontaine



30. Versailles (links) und Linderhof: Figuren der Florafontäne



31. Linderhof: Najadenbrunnen



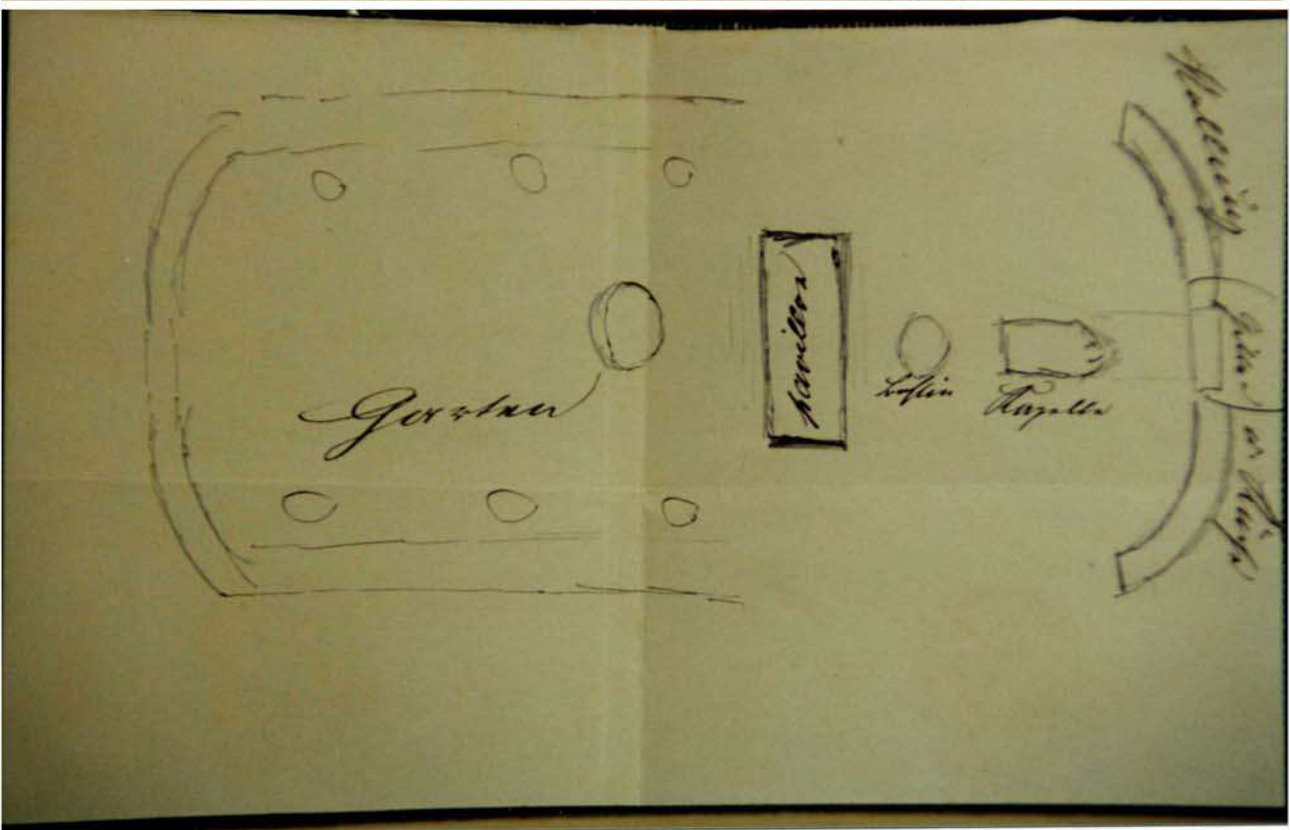
32. Linderhof: Najadenbrunnen und Brunnen-Nymphen



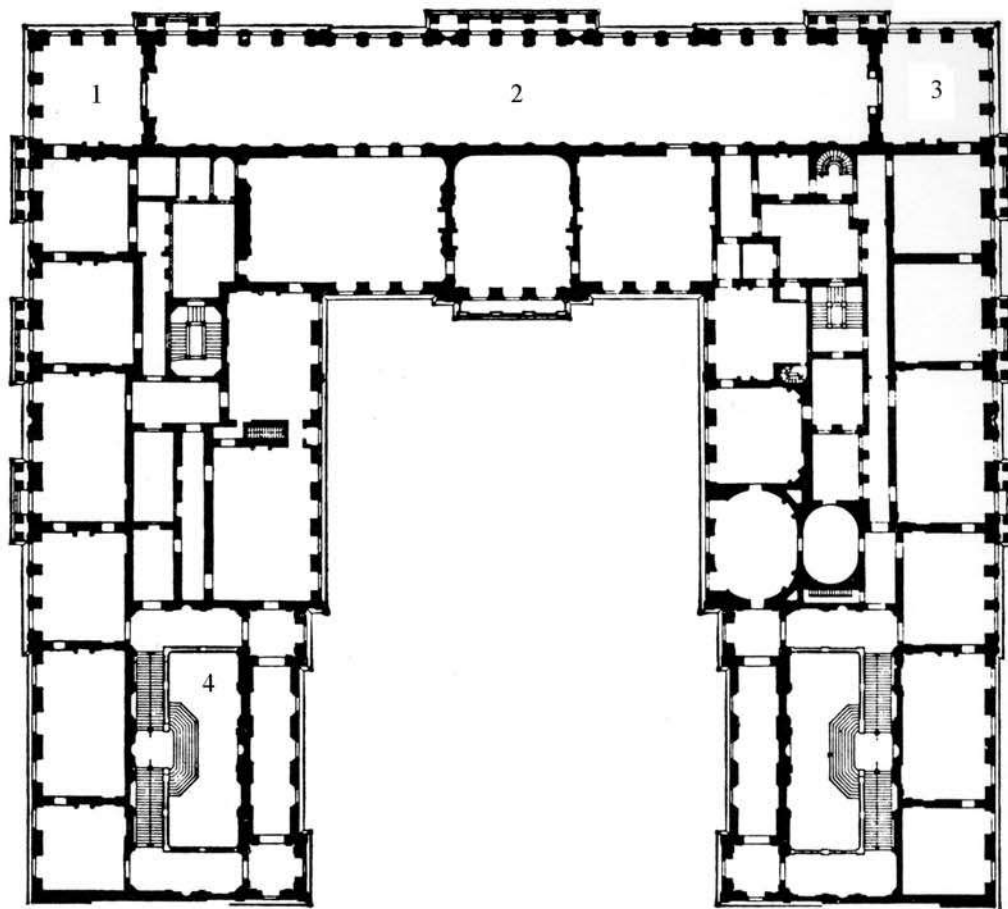
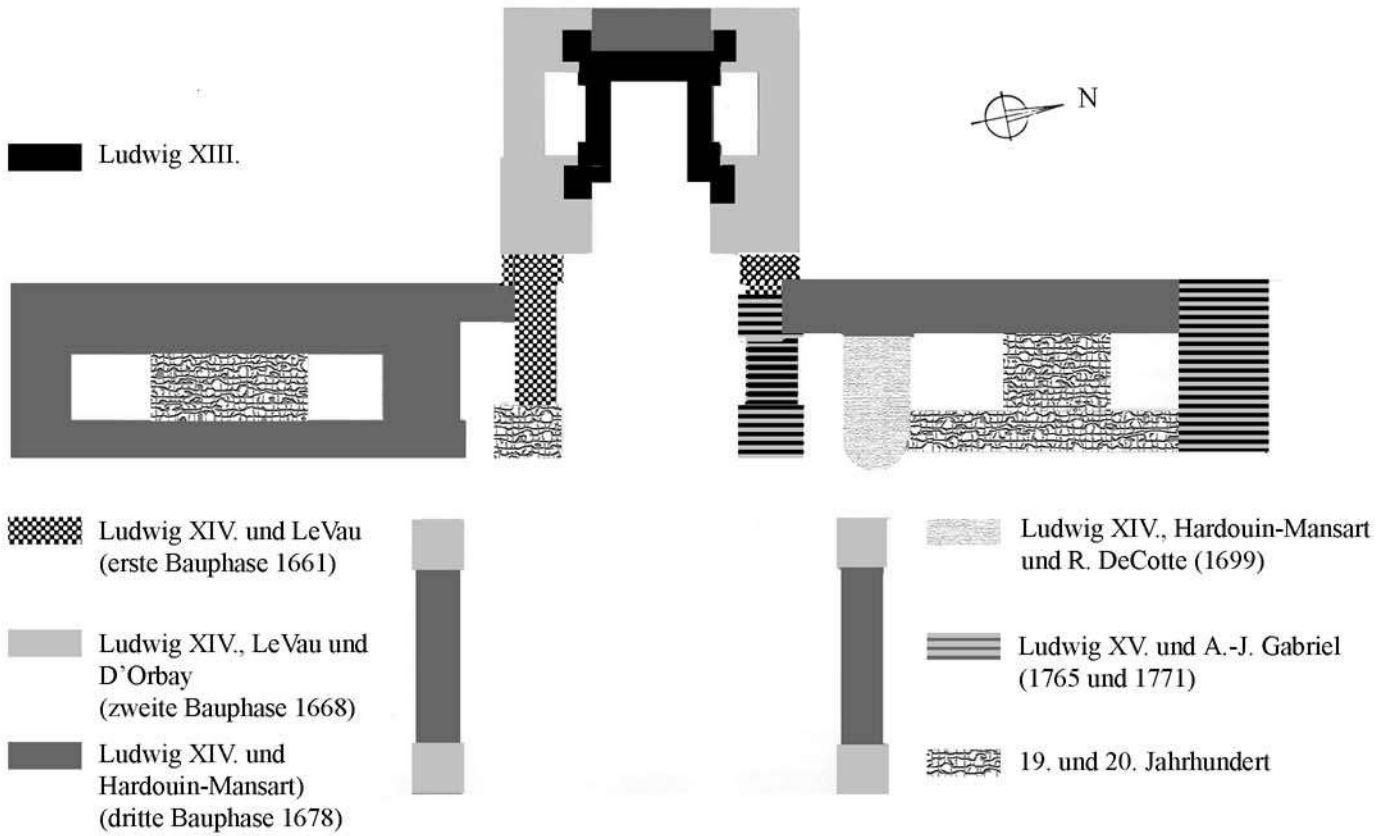
33. Linderhof: Neptunbrunnen mit Kindergruppen



34. Linderhof: Neptunbrunnen / Rom: Fontana di Trevi



35. Versailles (oben) und Herrenchiemsee: Westliche Gartenfassade / "Tmeicos-Ettal": Skizze Ludwigs II. (Korr. Düfflipp; König-Ludwig II.-Museum)



1: Friedenssaal, 2: Spiegelsaal, 3: Kriegssaal, 4: Treppenhaus

36. Versailles: Bauphasen des Schlosses (nach: Pérouse - Polidori 1966) /
Herrenchiemsee: Grundriß des Hauptgeschosses

1



2



3

4

37. Herrenchiemsee, Westfassade, Attikafiguren des nördlichen avant-corps?:
 1: Skulptur, 2: Architektur, 3: Kriegskunst, 4: Ingenieurwissenschaft



38. Herrenchiemsee, Westfassade, Attikafiguren des mittleren avant-corps':
 1: Stärke, 2: Klugheit, 3: Mäßigung, 4: Gerechtigkeit, 5: Wachsamkeit, 6: Tapferkeit



39. Herrenchiemsee, Westfassade: Blick vom südlichen avant-corps nach Norden

1

2



3

4

40. Herrenchiemsee, Westfassade, Attikafiguren des südlichen avant-corps':
1: Wissenschaft, 2: Poesie, 3: Musik, 4: Malerei

1

2

3

4



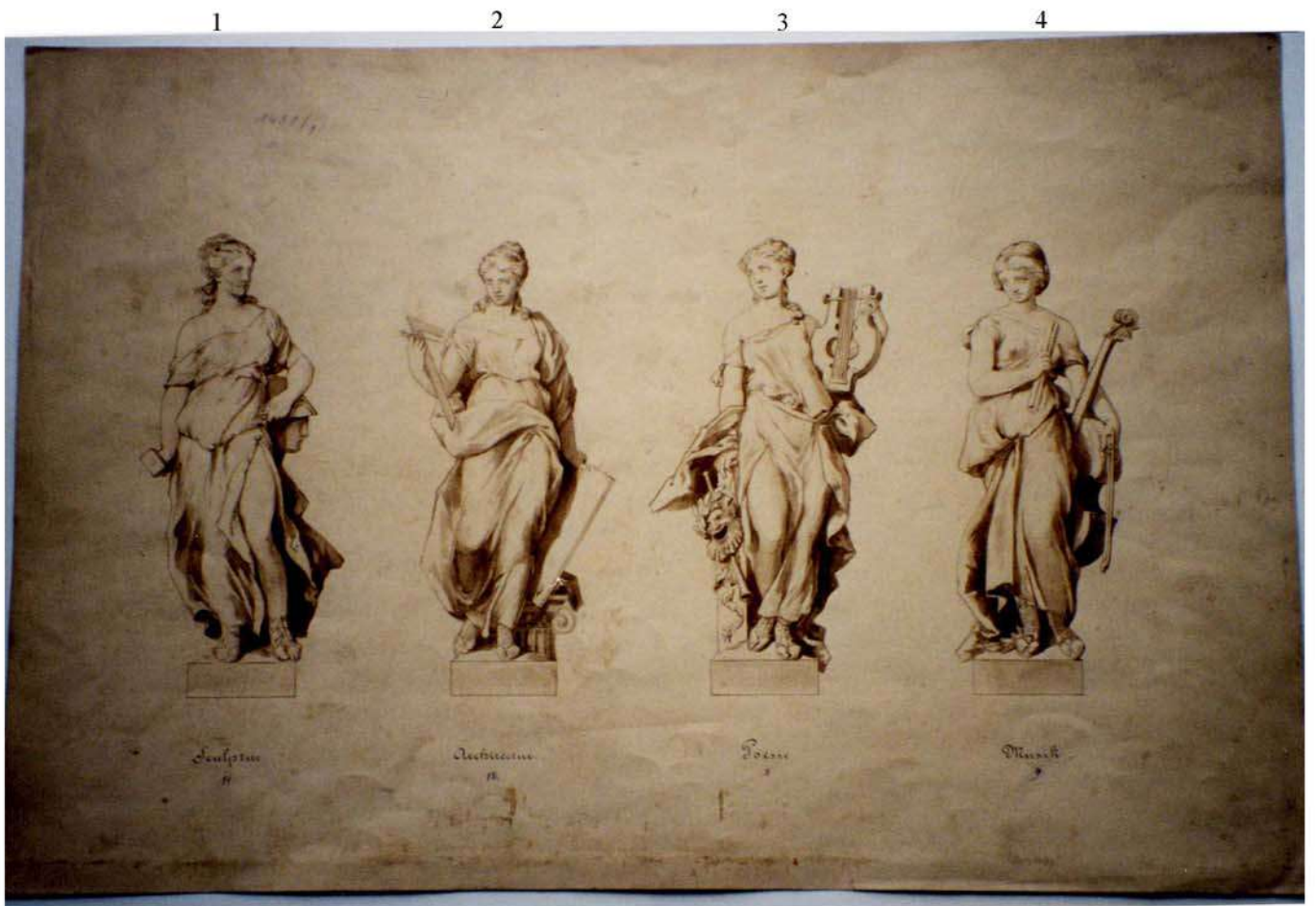
5

6

7

8

41. Herrenchiemsee, Entwurfs-Zeichnungen von Attikafiguren: 1: Ackerbau, 2: Weinbau, 3: Bergbau, 4: Forstwirtschaft, 5: Kriegskunst, 6: Ingenieurwissenschaft, 7: Fischerei, 8: Jagd (König-Ludwig II.-Museum)



42. Herrenchiemsee, Entwurfs-Zeichnungen von Attikafiguren: 1: Skulptur, 2: Architektur, 3: Poesie, 4: Musik (König-Ludwig II.-Museum) /
Schloß Schleißheim: Arkaden mit den Gipsmodellen der Attikafiguren von Schloß Herrenchiemsee



43. Herrenchiemsee: Skulptur (oben) und Architektur (Entwurfs-Zeichnung, Modell und Zinkgußfigur)



44. Herrenchiemsee: Ingenieurwissenschaft (Entwurfs-Zeichnung, Modell und Zinkgußfigur) /
Kriegskunst (Entwurfs-Zeichnung, k-Modell und Modell)



45. Herrenchiemsee: Poesie (oben) und Musik (Entwurfs-Zeichnung, Modell und Zinkgußfigur)



46. Herrenchiemsee: Tapferkeit (oben; k-Modell, Modell und Zinkgußfigur) / Klugheit (k-Modell und Zinkgußfigur)



47. Herrenchiemsee: Gerechtigkeit (oben; k-Modell, Modell und Zinkgußfigur) / Stärke (k-Modell und Zinkgußfigur)



48. Herrenchiemsee: Wissenschaft (oben; k-Modell und Zinkgußfigur) und Malerei (Modell und Zinkgußfigur)

1



2



3



4

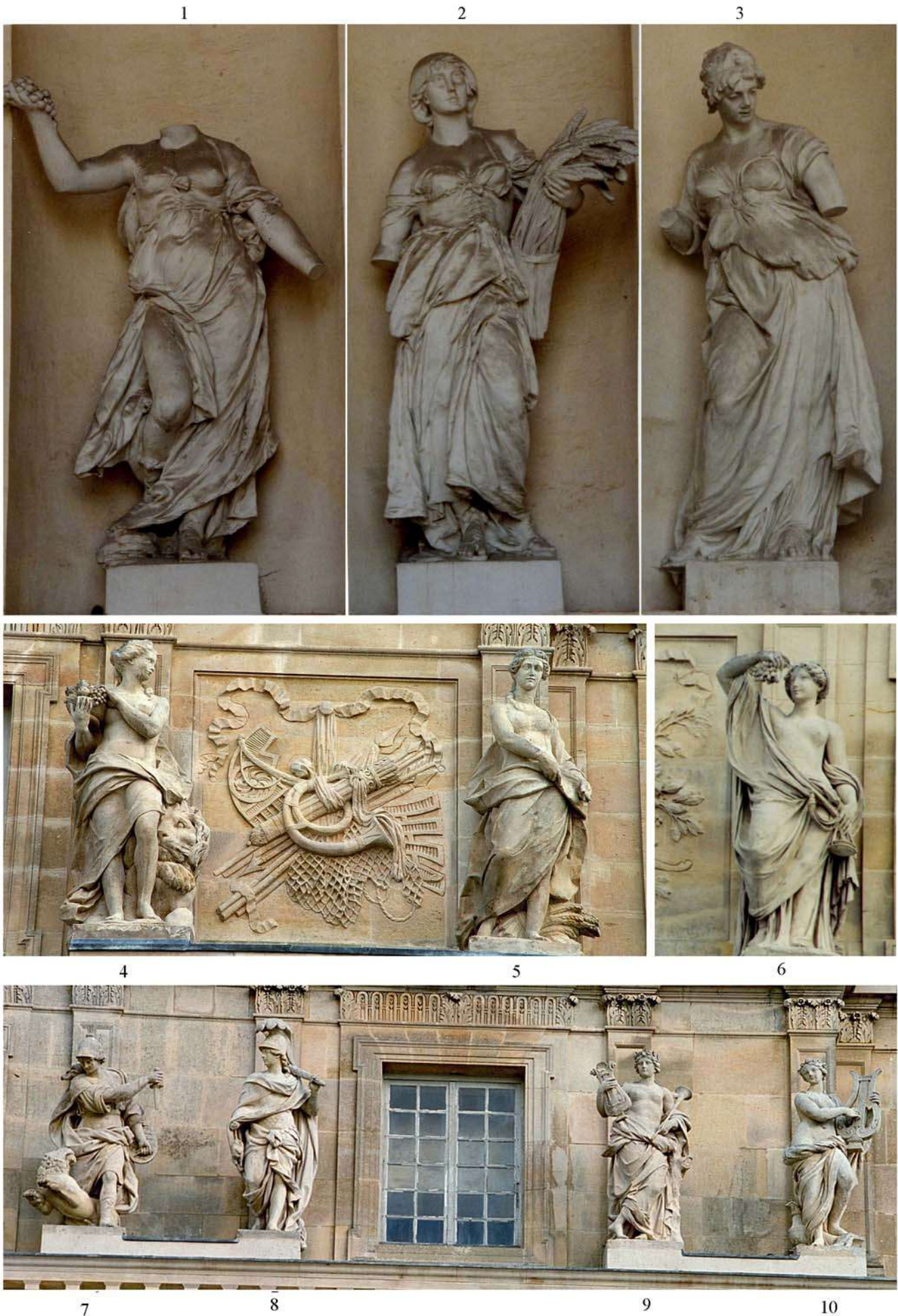


5



6

49. Schloß Schleißheim, Gipsmodelle der Attikafiguren von Schloß Herrenchiemsee:
 1: Schiffahrt, 3: Forstwirtschaft, 4: Jagd, 5: Geographie, 6: Industrie.
 Herrenchiemsee, Attikafigur: 2: Fischerei



50. Schloß Schleißheim, Gipsmodelle der Attikafiguren von Schloß Herrenchiemsee:

1: Weinbau, 2: Ackerbau, 3: Altertumskunde /

Versailles, Attikafiguren: 4: Juli, 5: August, 6: September, 7: Stärke, 8: Tapferkeit (Mut), 9: Poesie, 10: Musik



51. Liebig-Denkmal in München (oben) /
Römische Sitzfigur nach einem griechischen Original des 3. Jh. v. Chr. (Abgußsammlung München)



52. Liebig-Denkmal in München: Wagmüllers Relief (oben) / Rümans Relief



53. Liebig-Denkmal: Bozzetto eines Reliefs (Lenbachhaus München, Inv.Nr. G11706) /
Wagmüllers Entwurf für das Niederwald-Denkmal (Illustrierte Zeitung; Bayer. Staatsbibliothek München)

Lebenslauf

- Febr.1940 als Sohn Nürnberger Eltern in Berlin geboren.
- 1943 Umzug in einen Weiler bei Altdorf im Landkreis Nürnberg.
- 1945 Vater stirbt in Kriegsgefangenschaft.
- 1946 - 1950 Volksschule im Landkreis und in der Stadt Nürnberg.
- 1947 Umzug nach Nürnberg.
- 1950 - 1959 Oberrealschule in Nürnberg (> Abitur).
- 1959 - 1964 Studium der Elektrotechnik an der Technischen Hochschule München (> Diplomingenieur).
- 1964 - 1966 Studium der Arbeits- und Wirtschaftswissenschaften an der Technischen Hochschule München (> Diplom-Wirtschaftsingenieur).
- 1966 Heirat.
- 1967 Geburt einer Tochter.
- Jan. 1967 - Okt. 1994 Mitarbeiter der Firma IBM in der Niederlassung München in verschiedenen Abteilungen. In den letzten 10 Jahren im Service-Haus der Firma als Fachmann für Fertigungs-Planung und -Steuerung.
- 1994 Umzug nach Herrsching.
- Nov.1995 Beginn des Promotions-Studiums der Kunstgeschichte mit den Nebenfächern Archäologie und Bayerische Kirchengeschichte.
- Nov. 2000 Beginn der Dissertation.