



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

München

Weese, Artur

Leipzig, 1911

6. Maximilian I. (1597-1651)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78393](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-78393)

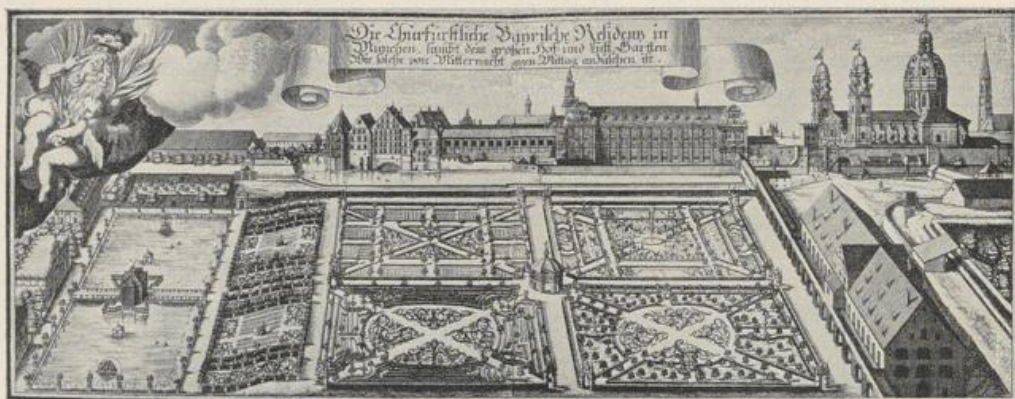


Abb. 50. Residenz 1701 nach Wening. Nordseite.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.

Maximilian I. (1597–1651).

Wilhelm V. hatte schon 1594 seinen Sohn Maximilian zur Mitregentschaft berufen, und vier Jahre später trat er ihm das Regiment vollkommen ab. Der Übergang der Geschäfte vom Vater auf den Sohn war also kein plötzlicher, wie der Regierungsantritt des Nachfolgers beim Tode des Vorgängers zu sein pflegt. Begonnene Aufgaben und Unternehmungen wurden fortgesetzt, Entwürfe und Pläne des Vaters, die er noch still mit sich herumgetragen hatte, wurden vom Sohne in Angriff genommen. Nach außen hin hatte es gar nicht den Anschein, als ob eine neue Triebkraft hinter den Geschäften stünde. Dabei war Charakter und Temperament der beiden grundverschieden. Der Vater eine beschauliche Natur, die sich erst befriedigt fühlte, wenn sie ganz in religiösen Exerzitien aufgehen konnte, der Sohn ein willensstarker, praktischer Mann, der seine hohe Intelligenz ganz der Leitung der Staatsgeschäfte und der politischen Sicherung seines Landes widmete. Er war ein geborener Staatsmann, unbestechlich in der Beobachtung der tatsächlichen Verhältnisse, erfindereich und zäh entschlossen in der Ausnützung der Kräfte seines Landes. Daher war seine Regierung auch von Erfolg gekrönt wie kaum die eines seiner Vorgänger. Denn es gelang ihm, Bayern an die Spitze einer großen, die ganze Welt bewegenden Sache zu stellen und seine militärische und politische Macht zum schicksalbestimmenden Faktor in Deutschland zu erheben. Aber alles, was er tat und plante, breitete er den weihervollen Schimmer einer uneigennütigen Größe, indem er als Führer der Liga für die bedrängte Kirche ins Feld rückte. Er wahrte sich in den Kämpfen des Dreißigjährigen Krieges den Nimbus eines Helden und Schirmherrn der katholischen Kirche.

Bei diesem idealen Ziel aber vergaß er nicht, sich und seinem Hause die Kurwürde zu sichern und damit Bayern innerhalb Deutschlands in die Reihe der führenden und ausschlaggebenden Staaten einzuordnen. Diese Machtstellung des Kurfürsten muß in Betracht gezogen werden, wenn man seine gewaltige Tätigkeit als Bauherr, Mäcen und fürstlicher Patron aller Künste in München verstehen will.

Alle Kräfte des Staates sammelte er und stellte sie in den Dienst einer klugen und weitblickenden Hausmachtpolitik. Aber der wertvollste Teil dieser vereinigten Machtmittel ist doch seine eigene starke Natur. Ihr innerstes Wesen und der Staatsgedanke sind identisch, denn ihr gemeinsames Ziel war die gesicherte Vorrangstellung Bayerns und des Hauses Wittelsbach. In dem peinlich geordneten Kodex seiner Pflichten stand dieser Gedanke als seine Lebensaufgabe zu oberst,

wenigstens unter den weltlichen Dingen. Mit nüchternen Berechnung und einem unerschrockenen Realismus des Urteils über Menschen und Welt behandelte er selbst die idealen Aufgaben seines Fürstenamtes nach dem Maßstab ihres praktischen Nutzens für Staat, Haus und Land. Auch die Kunst war ihm ein politisches Machtmittel, wenngleich es feststeht, daß er für die Malereien Albrecht Dürers eine persönliche Neigung und sogar den Eifer und Spürsinn des Sammlers besaß. Aber in erster Reihe sollte die Kunst mit ihrer ausdrucksvollen und leichtverständlichen Sprache über sein eigenes Leben hinaus dauernd den Ruhm und die Macht seines Hauses verkündigen. Selbstverständlich wurde sie auch für den persönlichen Kultus des Herrschers in Anspruch genommen, aber nie als die gefügige Dienerin luxuriöser und weichlicher Neigungen. Die Kunst erhielt ebenso wie die Politik und Strategie objektive Aufgaben, die die Staatsräson diktierte. Inhalt und Wesen des neuen groß angelegten Programms war die Repräsentation der Landeshoheit.

Die Residenz, Sitz der Regierung des Staates, mußte der neugewonnenen Würde des Kurfürstentums und der politischen Bedeutung Bayerns im Reichsverband entsprechend erweitert werden (Abb. 51). Durch Maximilian wurde die wittelsbachische Residenz zu einem Rang erhoben, der die Luxus- und Repräsentationsbauten anderer deutscher Fürsten schnell in den Schatten stellte.

Sie war der Hauptschauplatz der künstlerischen Unternehmungen des Fürsten.

Gleich im großen Stil legte er die Grunddisposition der Residenz an und vergrößerte das Areal des Schlosses um einen gewaltigen Teil (Abb. 52). Vom Christopherturm der Albrechtinischen Feste, dem äußersten Punkt im Nordosten gegenüber dem Armeemuseum, bis zum Portal des Kapellenhofes an der Schwabingergasse ging eine Fluchtlinie, die die Baupläne Albrechts V. und Wilhelms V. wie ein Wall nach Norden hin eindämmte. Als Mitregent seines Vaters hielt sich auch Maximilian noch in diesen Grenzen. Als Herzog und Kurfürst aber überschritt er diese Bannlinie nach Norden hin mit der westlichen Begrenzung längs der Schwabingergasse und legte durch den Neubau der Residenz um den Kaiserhof herum eine neue Markscheide fest, über die die Residenz bis heute nicht hinausgegangen ist.

Verfolgen wir diese Unternehmungen baugeschichtlich, so müssen wir in die Zeit Wilhelms V., seines Vorgängers, zurückgehen. Wilhelm V. hatte an der Schwabingergasse den Witwensitz seiner Mutter durch Ankauf mehrerer Häuser erweitert. Dieser Komplex bildete einen vorgeschobenen Posten, der nach Westen und Norden hin der Kristallisationspunkt für alle folgenden Bauten werden sollte. In dem Terrain zwischen dem westlichen Punkt und den Bauten Albrechts V. um den Kapellenhof herum entstehen jene vielfach ergänzten und erneuten Baugruppen,

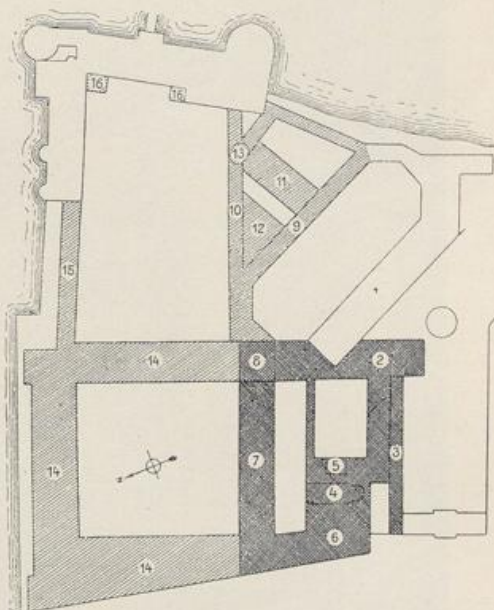


Abb. 51. Bauten Maximilian I.

Nach Aufleger und Schmid, Führer durch die Residenz. Im NO. Der Christopherturm, der Georgs- und die Rundstube, am Ende des Küchenhofes. A. Die Bauten von 1597—1603: 1 Antiquarium, 3 Gang zum Wittwenstoß, 4 Hofkapelle, 5 Reiche Kapelle, 8 Uhr-turm. B. Die Bauten von 1611—1619: 9 Der alte Hirschgang, 10 Charlottengang, 11 Ballhaus, 12 Küchenstoß, 13 Hof-Apothek. 14 Der Kaiserhoftrakt, a Steinzimmer, b Vierstimmelsaal, c Eriatische Zimmer, 15 Neuer Hirschgang.

die um den Binnenhof, den sog. Grottenhof, gelagert sind. Es ist nicht möglich, die Entwicklung dieses Baukomplexes bis zum Jahre 1603 in seinen einzelnen Stufen zu verfolgen. 1603 ist die Hofkapelle beinahe vollendet und geweiht, womit in der Nähe der Schwabingergasse wiederum ein neuer Punkt festgelegt war. 1607 ist die Reiche Kapelle geweiht und vollendet (Abb. 53). Was aber nun in den Jahren bis 1611 geschah, können nur Fortsätze und Abschlüsse Wilhelminischer Baupläne gewesen sein. Bauprojekte im großen Stil sind bis dahin nicht ent-

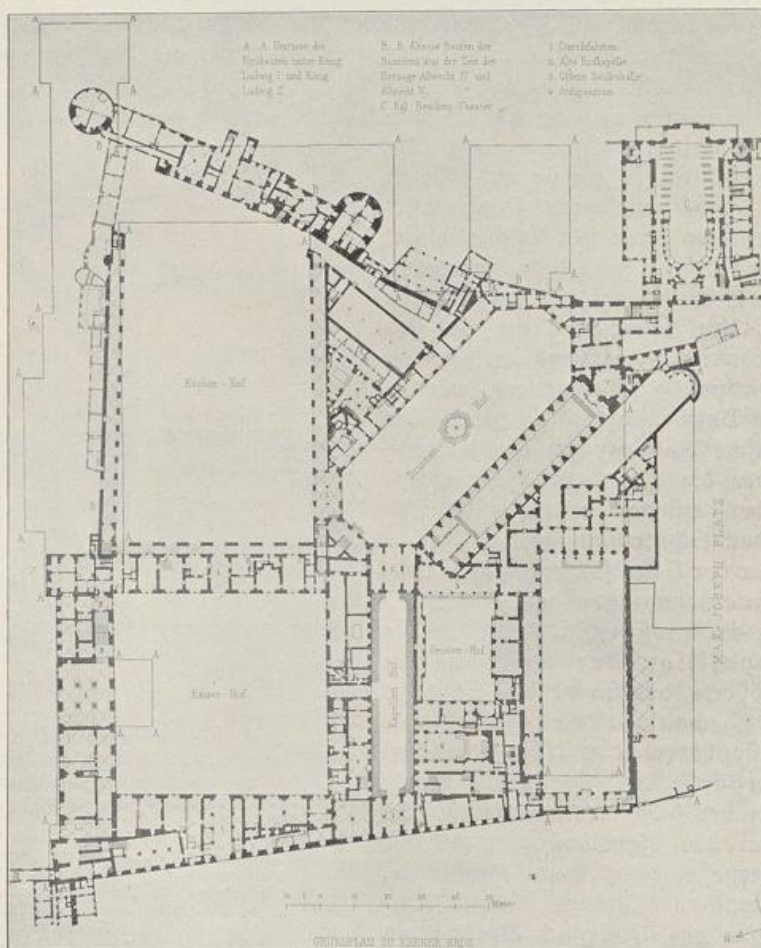


Abb. 52. Gesamtgrundriß der Residenz.
Nach Seidel, Die Kgl. Residenz München.

worfen worden. Wilhelm V. hatte ja eine neue feste in der Nähe des Jesuitenkollegiums gebaut, und dadurch waren sein persönliches Interesse und die finanziellen Mittel so in Anspruch genommen, daß er der Ausgestaltung der Residenzbauten nicht seine ganze Kraft widmen konnte. Die meisten Neubauten um Grotten- und Kapellenhof herum sind doch auf die Rechnung Maximilians zu setzen. Wir erinnern, daß die ersten Bauten auf dem weiten Terrain der heutigen Residenz aus dem 14. Jahrhundert und während des 15. Jahrhunderts vornehmlich durch Albrecht IV. am Ostende des Küchenhofes aufgeführt wurden. Daran schließt sich unter Albrecht V. die Festlegung der Grundlinien für den Brunnenhof, süd-

westlich von der Albrechtinischen Feste. Die Bauten schreiten weiter fort nach Westen, also zur Stadt hin unter Wilhelm V. und Maximilian I. bis zum Jahre 1611. Dann springen die Richtungslinien in einem rechten Winkel um, und Maximilian schafft durch den Neubau der Residenz einen neuen Binnenhof im Norden: den Kaiserhof, kehrt dann, den Kreis schließend, durch die langen Flügelbauten nach Osten hin zur Albrechtinischen Feste zurück und hat damit auch schon die Grundlinien des größten der Residenzhöfe, des Küchenhofes festgelegt. Entwicklungs-



Abb. 55. Residenz. Reiche Kapelle.
Nach den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern.

und baugeschichtlich beschreibt die allmählich fortschreitende Baulinie von Südosten aus einen Kreis im Sinne der Zeigerbewegung einer Uhr. Nach Norden und Osten umgeben wassergefüllte Gräben die Residenz, und an der südlichen Front, wo heute der Königsbau am Residenzplatz sich erhebt, im sog. Jägerbüchel, breiteten sich die kunstvollen Gartenanlagen aus, die noch aus der Regierung Albrechts V. stammen.

Von den wilhelminischen und frühen maximilianischen Bauten am Kapellen- und Grottenhof sind die allermeisten wiederholt umgebaut worden, und dadurch hat die Klarheit der Disposition gelitten, die ursprüngliche Dekoration aber ist so

gut wie verschwunden. Heute liegen hier die Silberkammer, die päpstlichen Zimmer, die ihre Ausstattung unter Kurfürst Ferdinand Maria 1765—1767 erhielten, die Staatsratzimmer und die „Reiche Kapelle“. Aber die innere Einrichtung selbst aber und den Zweck der einzelnen Zimmer sind wir nicht klar unterrichtet. Einzelne Räume waren sicher im Geschmack der Zeit ausgestattet. Aber sie verrieten doch noch überall die tastende und suchende Unentschiedenheit, die am Ende der wilhelminischen Zeit in den Residenzbauten allerwegen zu beobachten ist.

Der interessanteste Teil ist der Grottenhof, den Herzog Wilhelm V., wie wir sahen, nach einem Plane des Niederländers Friedrich Sustris anlegen ließ, während Maximilian die Vollendung durchführte.

Der Brunnen war ein Lieblingsstück der Palastrausstattung und des Städtebaues. Ebenso wie Augsburg auf dem breiten Korso der Maximiliansstraße Brunnen an Brunnen, schöne, kostbare Bronzewerke des Adrian de Vries und Hubert Gerhard aufstellte, so haben auch die wittelsbachischen Fürsten in ihren Gärten am Jägerbühel und später an der Nordseite der Residenz im Hofgarten die verschiedensten Brunnen im Schutze einer mythologischen Götter- und Halbgötterwelt errichtet.

Die Grottenhalle ist nichts anderes als die feierliche und würdige Fassung des fürstlichen Hofbrunnens. Der Brunnen im Brunnenhof mit der Figur Ottos von Wittelsbach ist die denkmalartige Brunnengruppe auf einem offenen Platz, analog dem Augustusbrunnen in der schwäbischen Jüggerstadt, das Seitenstück zu irgend einem der italienischen Brunnenwerke an der Piazza. Die Grottenhalle aber mit ihrem häuslich intimen Charakter ist gedacht als die Stätte peripathetischer Gespräche der höchsten Herrschaften. Daher die vornehme Ausstattung mit Büsten und Figuren, mit Mosaiken und Gemälden. Apollo und Diana, Herkules und Mars, Amor, Pluto, Vulkan, Proserpina und Merkur, kurz der ganze Olymp ist in den Feldern auf den Bildern dargestellt, die von Candid und Sustris herkommen.

In der Mitte stand der Perseusbrunnen, umgeben von den acht kleinen Bassins mit den Putten, die ihr Spiel mit Fischen, Delphinen und allerlei Wassertieren treiben. Auf der Sonnenseite des Grottenhofes nach Süden hatte Max seine eigenen Wohngemächer. Eine hübsche Altane bot einen freundlichen Ausblick auf das Brunnensidyll im Grottenhof und auf der anderen Seite in den Residenzgarten mit seinen Parterrebeeten, Buchsbaumhecken und mancherlei Wasserkünsten. Die Herzogin hatte ihre Gemächer auf die Schwabingergasse hin, dort wo heute die Staatsratzimmer und der Hartschiersaal sich befinden. Hofkapelle und Hauptstiege lagen auch in diesem Trakt, so daß Maximilian mit seinem nächsten Hofstaat in freieren und gefälligeren Räumen wohnte, als es der alte Hof oder die Neufeste gewesen waren.

Für seine eigene Person hatte also Maximilian in der ersten Bauperiode, die 1603 abschließt, gesorgt. Er hätte damit wohl aufhören können, wenn er dabei nur an seine eigene Bequemlichkeit hätte denken wollen.

In der zweiten großen Bauperiode Maximilians, die von 1611 bis 1619 reicht, ist der umfangreiche Baukomplex um den Kaiserhof herum entstanden. Von 1603 bis 1611 hatten die Arbeiten geruht. Inzwischen war auch der Rest der Privathäuser längs der Schwabingergasse, von denen ein Teil schon beim Bau des Witwenstockes in den Besitz des Hofes gekommen war, angekauft und heruntergerissen worden. Man hatte nun freien Raum nach Schwabing gegen Norden hin und begann 1611 mit dem langen Flügel längs der Schwabingergasse, der bis heutigentages die eigentliche Fassade der Maximilianischen Residenz geblieben ist.

Mit den mittelalterlichen Burgen und Schloßbauten hat die Maximilianische Residenz nichts mehr zu schaffen (Abb. 50). Sie ist in ihrer Gesamtanlage, in ihrer Grundrissdisposition, in der Einrichtung und Lage der Zimmer, in der Frontbehandlung und

Fassadengliederung durchaus nach den modernen Prinzipien der Renaissance=schlösser gebaut. In vielem überholte sie die berühmtesten Bauten der Zeit und blieb auf Jahrhunderte hinaus der großartigste Schloßbau Deutschlands. Unter welcher kläglichen Bedingungen wohnten doch die Burgherren des Mittelalters! Weil die Hauptücksicht immer der militärischen und fortifikatorischen Sicherung der Burg galt, mußte der Besitzer für sich und seine Bequemlichkeit auf große Verzicht eingehehen. Nur gelegentlich wagte er es, hier und da einen Anbau an den alten Grundstock anzukleben. Mit einem Erker oder einer Altane aus der Mauer herauszutreten, war nicht immer geraten. In den dicken Türmen mit den engen Schießchartenfenstern fühlte man sich am wohlsten, weil man hier am sichersten war. Erst gegen Ende des Mittelalters erhielten die Stadtburgen einen großen Festraum, den goldenen Saal oder das Ballhaus genannt. Er war der einzige große Repräsentationsraum und wurde daher mit allem Zierat gotischer Dekorationskunst überhäuft. Auch die Wittelsbacher hatten bisher nach diesem ängstlichen System ihre feste ausgebaut. Der Alte Hof war ein enges Gefäß für den großen Hofstaat, und die Albrechtinische Neufeste bot nicht viel mehr Platz. Sie war eine echt mittelalterliche Burg. Ihr Hauptvorzug außerhalb des fortifikatorischen war wohl ihr „malerischer“ Charakter. Wie ein Weiher=schlößchen lag sie mit ihren dickwandigen Türmen, ihren zahlreichen An- und Umbauten, mit ihren Erkern, Sinnen und Wehrgängen inmitten von Wassergräben. Aber die innere Disposition verriet sie als einen planlosen Zuwachs von lauter Bedürfnisbauten, in dem es schlecht wohnen war, wofür auch der stolze St. Georg=saal im Ballhaus nicht entschädigen konnte.

Maximilian aber baute nach einheitlichem Plan. Auf einem großen, innerhalb der Stadtmauer sogar ungeheuren Terrain führte er einen Bauplan durch, der die stolze, unbekümmerte Sicherheit des Grandseigneurs dokumentiert. Der Bauplatz war so groß gewählt, damit der Architekt nirgends durch die Rücksicht auf Zufälligkeiten des Bodens oder alte Baureste gezwungen wäre, an dem Idealplan einer symmetrischen und groß angelegten Bauflucht Einschränkungen vorzunehmen. Wie auf dem glatten Reißbrett sollte der Baumeister die Freiheit haben, nur nach den höchsten Prinzipien der Komposition zu entwerfen. Daher der quadratische Grundriß des Hofes und die rhythmische, gleichartige Gliederung der Flügelbauten. Überall ist das Walten strenger mathematischer Kalküle entscheidend.

Schon nach außen hin stellt sich der Bau als eine grandiose Einheit dar. Die sämtlichen Fronten nach der Stadtgasse und dem Wassergraben hin, ebenso die Hofseiten sind mit einer einzigen Pilasterordnung bekleidet (Abb. 54). Es war nicht das erstemal, daß Architekten ihre Fassaden in nur einer Ordnung komponierten und die übliche Trias der dorischen, ionischen und korinthischen Ordnung als ein kleines Motiv verwarfen. Michelangelo hatte auf dem Kapitol diese grandiose Neuerung schon vor einem halben Jahrhundert eingeführt. Aber im Norden war diese Erfindung der ihre Mittel immer mehr vereinfachenden und die Wirkung steigenden Bauphantasie noch nicht angewendet worden.

Selbst dem Heidelberger Schloß gegenüber kann sich die Wittelsbachische Residenz dank dieser ebenso einfachen wie stolzen Front als eine Schöpfung großen Stils ruhig behaupten (Abb. 55). Erst seit die alte Bemalung nach einem langen ruinösen Zustand wieder aufgefrischt worden ist, begreift man die imposante Grandezza der Maximilianischen Schöpfung. Allerdings ist die Fassade nicht in Haustein durchgeführt, der unbedingt das eigentlich fürstliche Baumaterial gewesen wäre, sondern ist bemalt. Die alten Traditionen der Münchner Fassadenmalereien indessen, die an oberitalienischen Palazzi und tirolischen Schlössern ebenfalls häufig sind, legiti=mierten diesen Ersatz auch bei einem Residenzbau, da der Stein in München offenbar zu kostspielig geworden wäre. Das Bewußtsein, ein minderwertiges

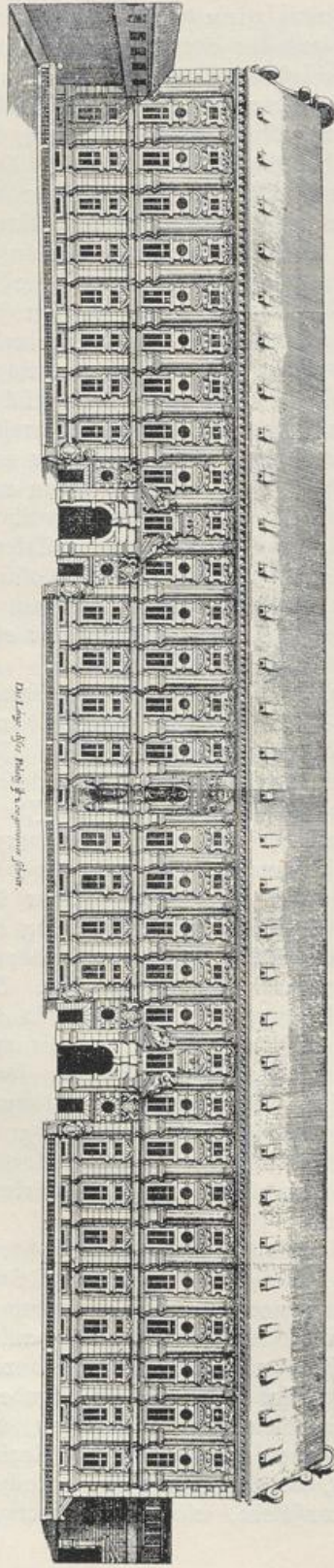


Abb. 54. Die Fassade der Residenz. Nach Merian.

Das Lager des Kurfürsten Maximilian II.

Material zu verwenden, hat wohl gefehlt. Die Malerei empfahl sich von selbst, denn sie lag in den Händen berühmter Meister, war vollstündlich, bedurfte nur der monumentalen Aufgaben, um auch den fürstlichen Ansprüchen gerecht zu werden. Es kam wohl nur darauf an, was man auf die Mauern malte. Auch darin zeigt sich deutlich die moderne Absicht. Keine Figuren mehr, keine springenden Reiter und prunkenden Gastmahlsszenen, wie sie im Italienischen beliebt waren, sondern eine strenge, repräsentativ außerordentlich wirksame Pilasterreihe nach den Vorschriften der großen Ordnung. Wie wird aber die Fassade gehoben durch die zwei riesigen Marmorportale in Rot und die hohe Nische, in der das Erzbild der Patrona Bavariae ernst und mild steht! Wenn man die gewählten oder vorgeschriebenen Bedingungen des Materials als festen Faktor gelten läßt, so muß jeder Unbefangene zugeben, daß ein Dekorations-sinn von wahrhaft großem Blick hier am Werke war. Die zopfige Bürgerlichkeit der späten Gotik ist ihm ebenso fern, wie die steinetümmende Schwere-fälligkeit rein italienischer Fassadenkonstruktionen. Nur an der Wasserseite bekrönt zwei hohe deutsche Giebelaußätze in steilem Dreieck die Eckrisalite.

Es wäre indessen ein Irrtum, wollte man an der Fassade allein den großen Willen ablesen, der dies Werk schuf. Mehr noch spricht er sich aus in der Anlage und Verteilung der Räume. Der Grundriß entscheidet.

Alle vier Flügel bestehen aus einem zweigeschossigen Trakt. An der Gasse gegen die Stadt hin liegen die Steinzimmer (Abb. 56), die Prinzregent Luitpold heute bewohnt, gegenüber der Abrechtinischen Neufeste die Trierischen Zimmer. Am Wassergraben längs des Hofgartens die große Einfahrt mit der feierlichen Treppe (Abb. 57), die früher gewöhnlich außerhalb des Baues in einem eigenen Wendeltreppenturm im Hofe untergebracht war. Die Treppe gehört zu den schönsten Bauleistungen des 16./17. Jahrhunderts in Deutschland. Die vornehme Haltung, die stolzen Säulen, der leichten Malereien Candids vereinigen sich zu einem würdevollen Bilde ruhiger und gemessener Schönheit. Seitdem wurden die Treppen namentlich im französischen Schloßbau ein Effektstück architektonischer und dekorativer Bravour. An stolzer und zurückhaltender Würde kommt keine der Münchner Kaiser-treppe gleich, die auch in ihren satten, tiefen Farben den etwas schweren Geschmack der Zeit des großen Krieges festhält.



Abb. 55. Residenz 1701 nach Wening. Westseite.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.

Die Treppe führt zu den großen Prunksälen, dem sogenannten Kaisersaal und Vierstimmelsaal. Nach Osten hin lag noch ein Saal, der früher zum „schwarzen Hund“ hieß, jetzt aber der weiße Saal genannt wird.

Nach dem Eindruck der Treppe zu schließen (Abb. 58), müssen die beiden großen Säle Meisterstücke ersten Ranges gewesen sein, wenn sie die Steigerung der vorbereitenden Architektur motive draußen im Innern gleicherweise fortgeführt haben. Durch spätere Einbauten sind diese ursprünglich eingeschossigen Säle in halber Höhe durchschnitten und zu Wohnungen umgestaltet worden. Damit ist ein Hauptwerk der Maximilianischen Baukunst verloren gegangen.

Die Wohnräume haben sich indessen erhalten. In ihrer Verteilung und Einrichtung liegt das eigentlich Neue der Schloßanlage. Nicht um stilistische Einzelheiten der Dekoration, der Profile oder der Plafondmalerei handelt es sich hierbei, sondern um die gänzlich veränderten Bedürfnisse und Ansprüche an das tägliche Leben. Der Stil der Lebensführung ist ein anderer geworden, infolgedessen auch der Grundriß der Behausung und die Art der inneren Einrichtung. In den Steinzimmern und Trierischen Zimmern, den Gastzimmern der Residenz, gehen die Gemächer in langer Flucht eines in das andere. „Jedes Gemach hat noch ein junges Gemächlein, darein die bagagi zubehalten.“ Jedes Zimmer hat außerdem einen Ausgang auf einen langen Verbindungsgang, den Wappengang an der Schwabinger Gasse und einen ähnlichen Korridor längs der Trierischen Zimmer, dessen Fenster auf den Küchenhof hinausgehen.

Nun war es erst möglich, die Dienerschaft aus der ständigen Umgebung der Herrschaften zu entfernen und sie doch in steter Bereitschaft und Nähe zu halten. Auch die Hofetikette gewann nun Raum, sich zu entfalten und die vielfach gegliederte Stufenfolge der Empfänge und Audienzen in Vorräumen, Wartezimmern, Antichambres und Audienzsälen auszubilden. Das steife und umständliche Zeremoniell der Begrüßung des Fürsten an der Türe, das am spanischen Hofe besonders streng beobachtet wurde, fand nun die stimmungsvolle szenische Umgebung.

Die Zimmerfolge entsprach auch einer vernünftigen Einteilung des Tageslebens in repräsentative Pflichten, die im Empfangszimmer und Speisesaal erfüllt wurden, und in das *dolce far niente* familiärer Zurückgezogenheit, dem die inneren Gemächer, auffallend kleine und beschränkte Räumlichkeiten, dienten (Abb. 59).

Von dem Mobiliar Maximilianischer Zeit hat sich fast nichts erhalten. Es war auch noch nicht so mannigfaltig und für die verschiedensten Zwecke spezialisiert wie das des Rokoko und auch nicht so luxuriös. Es beschränkte sich im wesentlichen

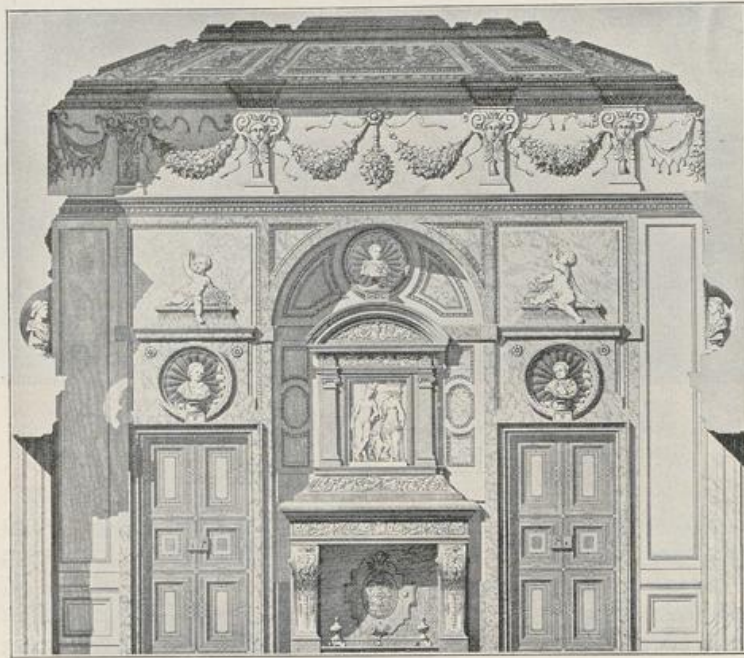


Abb. 56. Residenz. Aus den Steinzimmern.
Nach den Kunstidentmalen des Königreichs Bayern.

ovalen oder rechteckigen Felder (Kassetten) fehlen nie und sind meist geschmackvolle Arbeiten Peter Candid's von ruhiger Haltung und kühler, dunkler Färbung. Die Wände sind durchweg mit Gobelins bekleidet, von denen viele großen Wert, schöne Zeichnung und den wohlthuenden, ruhigen Farbenton alter Teppichwirkereien besitzen. Ein Fries bildet oft eine obere Randleiste mit allegorischen Szenen oder einfachen Ornamenten und Puttenreihen. Die Gerechtigkeit des Fürsten und seine vielen anderen Tugenden bilden meist das Thema für die dekorativen Malereien. In den Rathausfälen des Mittelalters wurde dieser Katechismus des guten und gerechten Richters durch furchterregende Schreckbilder mit hochnotpeinlichen Gerichtsszenen, bei denen Folterqualen und Schindung in allen Abstufungen zur Anwendung kamen, illustriert. In dem fürstlichen Renaissance-schloß tritt die Allegorie an Stelle der grausamen Exemplifikation: klassische Frauengestalten bilden die schönen Sinnbilder der Tapferkeit, Unbestechlichkeit, der Beharrlichkeit und Mäßigung, ein edler Frauenchor schwesterlicher Idealfiguren, die nur durch ihre Attribute sich vor Verwechslung zu schützen vermögen. An den Trierischen Zimmern ist noch bemerkenswert, daß zwei gleiche symmetrische Zimmerfolgen in dem Flügel auf der Nord- und Südseite korrespondieren. Gegen den Hofgarten und weißen Saal hin lagen die kaiserlichen Gastzimmer, vom Herkules-saal und Kapellenhof gelangt man in die fürstlichen Appartements. Aber die Stimmung der neuen Residenzgemächer läßt sich heute noch mit Sicherheit urteilen. Die Proportionen der Räume waren größer als in den alten Burggelassen. Sie erhöhten auch das Maß des Schloßherrn und verbreiteten einen feierlichen Ernst, namentlich im „Schwarzen Saal“ mit seinen dunklen Marmorportalen (Abb. 60), der den Gast nötigte, die Distanz zwischen sich und dem Fürsten zu erweitern. Und doch — namentlich dank der farbigen Tapissereien — ging schon ein Hauch von Wohnlichkeit und vornehmer Behaglichkeit durch die Gemächer, ohne daß sie

auf die Kredenz, ein breites Schaugestell für große silberne und Majolikagefäße, auf den Tisch, das Gestühl und die Ausstattung des Kamins, der im Zimmer die Hauptrolle spielte. Oft wurde der Aufsatz über dem Feuer-raum in Marmor so hoch geführt, daß er bis an die Decke reichte. Der Plafond war stets das Prunkstück der Dekoration, ein schön geschnitztes, tief kassetiertes und reich gegliedertes Getäfel in dem Sinne der schweren venezianischen und mantuanischen Decken. Gemälde als Füllungen der



Abb. 57. Residenz. Halle an der Kaisertreppe.
Nach den Kunstidentmalen des Königreichs Bayern.

die eng auf den Leib rückende Gemütlichkeit bürgerlicher Wohnstätten an sich gehabt hätten. Der Komfort einer fürstlichen Lebensführung mit dem spezifischen Beigeschmack des Grandseigneurs trat zum erstenmal in die Erscheinung.

Der quadratische Block um den Kaiserhof stand nun ganz isoliert von den älteren Bauten der Neufeste. Als Verbindung waren zwei große Korridore angelegt. Am Lustgarten und Wassergraben entlang führte der große oder neue Hirschgang, in dem eine umfangreiche Sammlung von Geweihen aufgestellt war. An der südlichen Seite des Küchenhofes lief der Charlottengang, der bis heute seinen Namen beibehalten hat. Dadurch war wenigstens in den Fronten nach außen hin Altes und Neues zu einem Ganzen zusammengeschlossen worden. Die Residenz verlor nicht ihren Charakter einer langsam von Generation zu Generation vergrößerten Schloßanlage und gewann doch an Einfachheit und Größe. Nun stand sie da als ein Monument der Machtansprüche Maximilians; ein echter Triumphbau. Ähnlich wie die Michaelskirche im religiösen Leben einen Sieg verherrlichte, der erst erkämpft werden mußte, erhob sich auch die Residenz, den Zeiten vorgreifend, schon als Verherrlichung und Sinnbild eines politischen Vorranges, der eigentlich erst durch das Kurfürstentum auf eine sichere Basis gestellt wurde. 1619 stand das stolze Schloß fertig da. Erst 1623 erfolgte auf dem Fürstentage zu Regensburg die Belehnung Maximilians mit der Kur, die bisher mit der Pfalz verbunden war. Die herrlichen Prachtbauten Otto Heinrichs und Friedrichs IV. verloren nach der unglücklichen Schlacht am weißen Berge ihre innere Berechtigung. Der kurfürstliche Herrnsitz, das stolze Heidelberger Schloß, stand leer und wurde die leichte Beute Tillys. Friedrich V. war flüchtig, seiner Kurwürde entsetzt und seines Landes verlustig. Von Anfang an legte sich ein tragisches Geschick auf das herrliche, heiter glänzende Heidelberger Schloß in der Pfalz, das den Deutschen nach

den Verwüstungen der Franzosen die schönste und teuerste Ruine des Vaterlandes wurde. Aber die ernste, finster-strenge Residenz füllte sich mit dem Glanz fürstlicher Repräsentation immer mehr und mehr. Sie wuchs an Umfang und wechselte im Laufe der Jahrhunderte immer wieder Stil und Geschmack der inneren Ausstattung bis in eine Zeit hinein, in der die Herrscher Europas es längst aufgegeben hatten, Königsschlösser zu bauen. Noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts, als nur Kaiser Napoleon in erstaunlich kurzen Bauperioden für den rasch aufgestiegenen

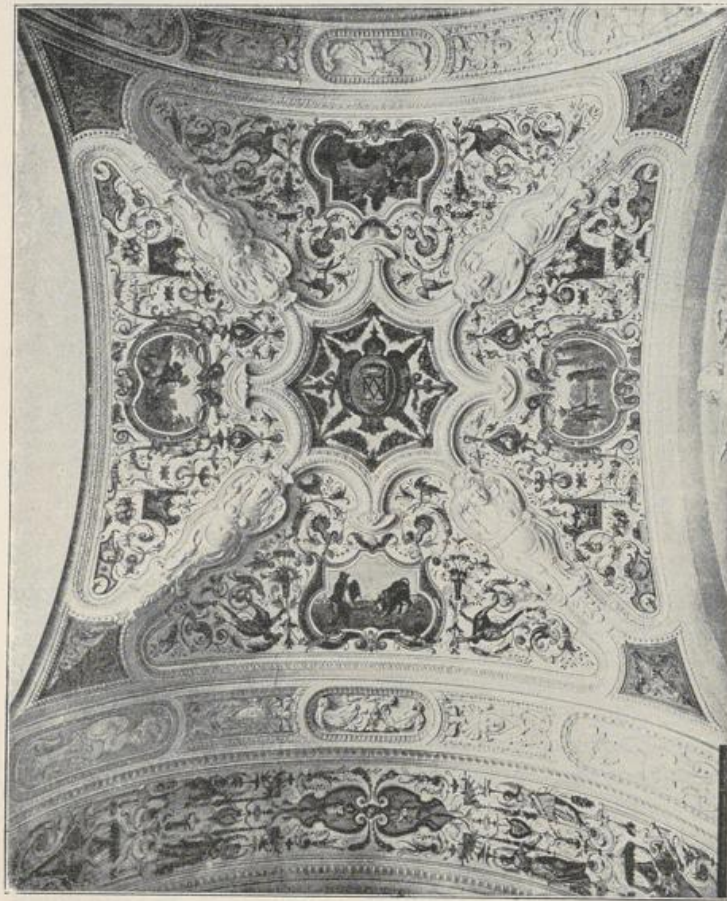


Abb. 58. Residenz. Gewölbe über der Kaisertreppe.
Nach den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern.

Glanz der Familie Bonaparte sorgte, erhielt die bayrische Residenz Festräume von Gold und Marmor in langen Fluchten und sogar einen stolzen Thronsaal, in dem sich das junge Königtum festlich spiegelte. Der alte Stammsitz der bayrischen Kurfürsten, die Maximilianische Residenz, verfiel indessen langsam und stand viele Jahre neben dem neuen Festsaalbau in traurigem Verfall bis ihm Prinzregent Luitpold von Bayern sein altes Kleid in neuer Fassung wiedergab. Die Fassadenbemalung der Residenz war eine der glücklichsten und gelungensten Restaurationen alten Kunstbesitzes in neuer Zeit und ein Akt der Pietät gegenüber dem stolze-
sten Bauherrn der Wittelsbachschen Dynastie.

Ange-
sichts der Maxi-
milianischen Schöpfung

drängt sich natürlich sofort die Frage nach dem Baumeister auf. Schon Gustav Adolf hatte in gerechtem Staunen über die Modernität und den Luxus des Neubaus seinem Cicerone dieselbe Frage vorgelegt und zur Antwort erhalten, daß der Kurfürst selbst alles angeordnet hätte. Er sei sein eigener Baumeister gewesen.

Gewiß ist, daß das Schloß sein geistiges Gepräge trägt. Der Kurfürst hat ihm den stolzen Charakter gegeben. Aber damit ist die künstlerische Herkunft des Residenzbaues nicht nachgewiesen.

Die Dinge liegen sehr im Argen, fast ebenso wie bei der Baugeschichte von St. Michael, wenn man nach dem Autor und Erfinder der eigentlichen Baugedanken sucht. Bisher haben alle Namen und Wege in die Irre geführt. Kein Künstler, weder Deutscher noch Plame, ist als der Schöpfer nachgewiesen worden. Man ist

eigentlich in der Notlage, den Künstler zu erraten. Doch besitzen wir einige wichtige Spuren. Vor allem ist die imposante geistige Einheit des Residenzbaues im Auge zu behalten. Auf diesen Fixpunkt muß man sich stützen, um nicht bei dem Durchwühlen alter Bauamtsrechnungen den Gesellen statt des Meisters auszugraben. Die Tradition gibt denn auch die kurze und präzise Antwort, daß nur einer und zwar Peter Candid den Bauplan entworfen habe. Aber die Papiere geben eine andere Auskunft. Sie nennen Hans Reiffenstuel als Führer der Geschäfte und Verweser des Bauamtes. Anfangs heißt er der Hofbauamtsverwalter,



Abb. 59. Residenz. Trierer Zimmer.
Nach den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern.

später der Baumeister. Ebenso sein Nachfolger Heinrich Schön, der von Haus aus Kunstschüler war, sich aber auch in wasserbautechnischen Dingen gut auskannte. Stil und architektonische Formensprache verraten auch nicht mehr als die kluge, einheitliche Gesamtdisposition. Sie gehören zum allgemeinen italienischen Renaissancekanon, der im 16. Jahrhundert schon gleich einer Weltsprache überall Eingang und Aufnahme gefunden hatte. Deutlich ist die schwere nordische Färbung in Behandlung und Verwendung der klassischen Motive. Ob aber ein Deutscher oder Niederländer der entwerfende Zeichner war, wer möchte das aus dem Vorhandenen mit Sicherheit feststellen? Nur so viel kann gesagt werden, daß kein Grund dagegen spricht, einem Deutschen oder auch, genauer gesagt, einem Bayern den Bau als Gesamtleistung und Einzeldurchführung zuzutrauen. Warum sollten nicht auch sie von

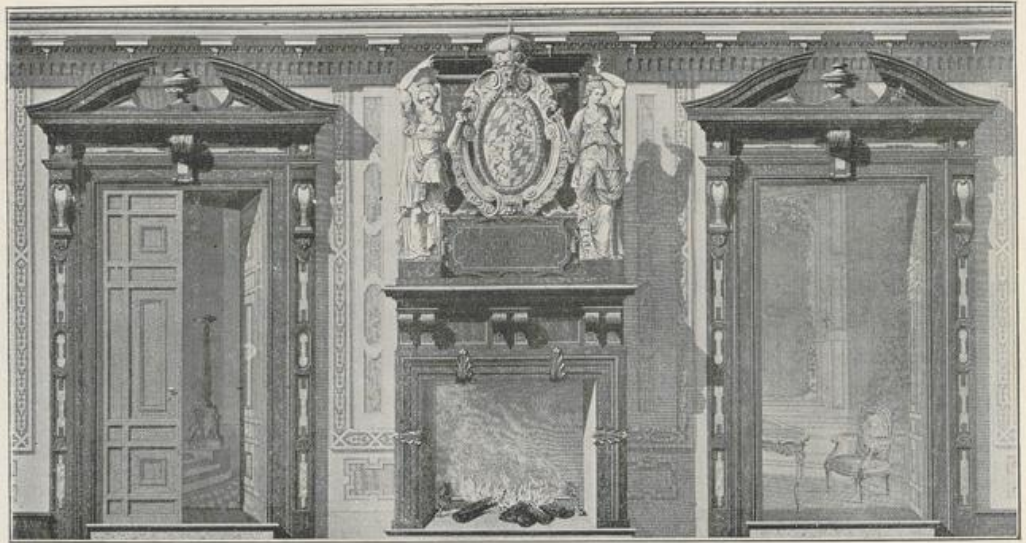


Abb. 60. Residenz. Schwarzer Saal.
Nach Seidel, Die Kgl. Residenz München.

der italienischen Kunst ebensoviel gelernt haben wie der Vlame? An so manchem „italienischen Bau“ in Deutschland hat die Forschung ein bis dahin unbekanntes Landeskind als Architekten nachgewiesen. Es würde freilich überraschen, wenn auch für die Residenz ein deutscher Baumeister durch die Archivforschung als der Vater des Gedankens festgestellt würde, aber in das Reich des Unmöglichen würde es nicht gehören.

Neuerdings ist denn auch von Karl Trautmann darauf aufmerksam gemacht worden, daß sich ihm aus Archivforschungen die Überzeugung aufgedrängt habe, Hans Krumper sei der Meister des Kaiserhoftraktes. Den umständlichen Beweis zu geben, behält er sich noch einstweilen vor. Nur so viel deutet er an, daß Hans Krumper im vollen Maße universale Bildung und organisatorische Begabung besessen habe, um als der Schöpfer einer so außergewöhnlichen Arbeit gelten zu können. Hans Krumper stammte aus einer alteingesessenen Bildschnitzfamilie in Weilheim. Der Herzog ließ ihn in München das Maler- und Bossierhandwerk lernen und verwendete ihn bei den Arbeiten am Grottenhof und in der Michaelskirche. 1590 darf er auf Kosten seines Landesherrn nach Italien gehen. 1592 heiratet er eine Tochter des Friedrich Sustris und tritt dem alles vermögenden Meister nun auch verwandtschaftlich nahe. Er ist ein Mitglied der vlämisch-italienischen Künstlerkolonie geworden. Sustris Schwester war an den Maler Alexander Paduano verheiratet, seine zweite Tochter an den Maler Antonio Viviani, die beide an der Landskuter Residenz, an der Trausnitz und in München beschäftigt gewesen waren. Krumper soll nun in diesem Milieu seine italienischen Studien vervollständigt und in dem Verkehr mit dem vielseitigen Virtuosen dieser Männer ein gleichwertiger und ebenso gewandter Meister geworden sein. Namentlich als Architekt soll er sich eines besonderen Ansehens erfreut haben und dem Maler Candid gegenüber sogar als Bauverständiger hervorgehoben worden sein. 1609 tritt er in den Kreis der Residenzarchitekten und wie Trautmann nachzuweisen verspricht, sogar an eine bedeutende Stelle.

Peter Candid scheint allerdings in erster Linie Maler und als solcher mit den Teppichkartons für den Herzog vollauf beschäftigt gewesen zu sein. Aber ebenso

sicher ist, daß er jedem Fürsten eine Residenz *comme il faut* gebaut haben würde, wenn man es von ihm verlangt hätte. Wie fern standen diese gewandten Meister allem Spezialistentum. Und wie sehr wünschten die klugen Fürsten durch die Berufung der Deutschwälschen wie Susstris und Candid eine Gewähr für den harmonischen Gesamtcharakter ihrer Kunstaufträge zu haben, damit die erste Forderung des modischen Stiles, daß alles aus einem Guß sei, auch vollkommen erfüllt würde. Es war nicht die Sucht nach dem Fremden oder das Liebäugeln mit dem Italienischen, die dem deutschen Kunstmäcen der Gegenreformation am meisten am Herzen lag, sondern die große Einheit, die stolze Modernität des klassischen Geschmacks, die gewahrt werden sollte. Sie wußten, daß sie bei dieser Hauptbedingung mit ihren einheimischen Meistern nicht gut fahren konnten und entschlossen sich daher, die Oberleitung jenen kostspieligen Wandermeistern, die die Kunst an der Quelle studiert hatten, anzuvertrauen. Doch schließt das nicht aus, daß weit mehr noch als Reiffenstuel und Schön ein Landeskind bei dem Fassadenentwurf freie Hand bekommen hatte. Das soll nun Hans Krumper aus Weilheim gewesen sein. Als Schwiegersohn des alten Susstris und eingeschworenes Mitglied der Wilhelminischen Künstlerklique hatte er einen großen Vorsprung vor jedem anderen Künstler. Vielleicht waren diese autochthonen Vorrechte Krumpers der Grund, daß er dem neuen zugewanderten Chef der kurfürstlichen Kunstangelegenheiten, Peter Candid, gegenüber eine freiere Stellung einnahm und den grandiosen Auftrag als verantwortlicher Leiter durchführte. Sollte eine solche plausible Lösung des Konfliktes die heutigen Münchner wundernehmen? Die großartigsten Unternehmungen in der Kunst wurden wie ein fetter Bissen zwischen Sippschaft und Gevatterschaft verteilt. Die alten Sunftgesetze der Gotik mit ihren engen Bedingungen waren glücklich überwunden. An ihre Stelle trat die von altersher bewährte Beförderungsmethode der Konnexion und der Verheiratung, um den Sohn oder den Eidam dem Goldstrom nahezubringen, der aus der kurfürstlichen Kasse zum Ach und Wehe der Stände und Steuerzahler in die Taschen der Künstler floß. Freilich traten Stauungen ein, und auf Jahre hinaus versiegte auch dieser Strom, wie wir aus der Lebensgeschichte Peter Candid's erfahren. Aber im allgemeinen war Kurfürst Max, soweit er nur konnte, ein generöser Mäcen, der im schlimmsten Fall sogar aus der Privatschatulle Gehälter und Honorare bezahlte. Wie nahe nun Hans Krumper dem Hof und dem Kurfürsten stand, ob nahe genug, daß er sogar das große Los ziehen und die Residenz bauen konnte, weiß ich nicht genau anzugeben. Ganz allein wird er sie schwerlich durchgeführt haben. Nach allem, was wir bisher wissen, war doch Peter Candid an Kenntnissen, fachmännischer Ausbildung und an künstlerischem Prestige zu sehr überlegen, als daß er nicht ohne Mühe die Souveränität seines Vorgängers Friedrich Susstris auch für sich behauptet hätte. Er und Krumper teilten dasselbe Atelier. Vielleicht ist durch diese Gemeinschaft ohne Konkurrenz und Rivalität in die Entwürfe Krumpers so manches von Peter Candid mit eingeflossen, was wir nun doch einmal aus den Bauten nicht verleugnen können.

Peter Candid war ein Niederländer, wahrscheinlich um 1548 in Brügge geboren. Karl van Mander nennt ihn Pieter de Witte. Als 22jähriger junger Mann kam er schon mit seinen Eltern nach Italien. Er ging den Weg, den vor ihm ungezählte seiner Landsleute als Künstler gegangen waren, wie Jan van Scorel, Hemskerk, Lambert Lombard, Hendrik Goltzius und Friedrich Susstris aus Amsterdam. Im 17. Jahrhundert folgten noch viel mehr ihren Spuren. Italien war das gelobte Land der Kunst für alle nordischen Meister. Peter Candid kam in die beste Schule, denn van Mander erzählt, daß er bei Vasari im Atelier war und mit ihm an den Malereien der Sala regia im Vatikan und später an der Domkuppel in Florenz gearbeitet habe. Merkwürdig, daß Vasari wohl den niederländischen Schüler Stradanus in seinen Briefen erwähnt, aber von Peter Candid kein Wort

verlauten läßt. Als Schüler des berühmten Vasari gehörte Candid zur Deszendenz Michelangelos und bekam aus erster Hand die goldenen Regeln der Kunst, die Michelangelo seinem Biographen Vasari als Erbe hinterlassen hatte. Aber was er dort gelernt hatte, den Kontrapost, die bedeutende Pose, die große Geste, den wunderbar studierten Wurf der Draperie, die Mächtigkeit des Wuchses in der Figurenbehandlung, trug er nicht mit dem gewaltsamen Temperament Michelangelos vor, sondern bemühte sich, überall die korrekte Wohlerzogenheit des Vasarizöglings zur Schau zu stellen. Niemals ließ sich eine Kunst in dem Maße erlernen und einwandfrei beherrschen, wie damals. Der Augenblick war gekommen, wo es verdienstlicher war, im Geiste und mit den Worten des großen Meisters vorzutragen, als aus Eigenem Neues zu schaffen und das Niedagewesene an die Stelle des Bewährten zu stellen. Deswegen ist es auch wichtiger, nachzuweisen, was Candid in seiner italienischen Zeit rezeptiv sich angeeignet hatte, als nach seinen produktiven Arbeiten in diesen frühen Lehr- und Wanderjahren zu suchen. Ubrigens scheinen alle Spuren von ihnen verloren. Wie wenig eignet sich ein solcher Studiengang und das Lebenswerk eines solchen Meisters für eine moderne biographische Darstellung, die auf die großen Schlaglichter revolutionärer Umwälzungen, individuellen Eigensinns und originaler Technik verzichten müßte und damit auch auf ihren immer wiederholten Phrasenschatz. Peter Candid's Ziel lag ganz wo anders. Er wollte jede Technik beherrschen lernen und sich zum Meister im Sinne des universalen Virtuosen ausbilden. Nach einer fast zweihundertjährigen Arbeit glaubte der Italiener — und ihm glaubten es auch alle andern Nationen — daß die Kunst in Gesetzen kodifiziert sei. Sie zu studieren und mit ihnen zu schalten und zu walten, wie es die Großen getan, war das Programm für alle, die es als Künstler zu Erfolgen bringen wollten. Die eigene Persönlichkeit den höheren Prinzipien der Ästhetik, der Raumwirkung, dem Kolorismus, kurz, dem großen Stile unterzuordnen, war das eiserne Gebot für den Anfänger wie für den Meister. Ein schwungvoller Idealismus, der an das absolut Schöne glaubte, beseeelte die ganze Künstlerschaft und gab ihnen jenen Impetus kühnen Unternehmungsgeistes und ausdauernden Fleißes, ohne den auch der verachtete „Manierist“ bei seiner saueren Arbeit nicht aushalten könnte. Freilich ging das Streben jener Männer auf den Gegenpol der modernen Kunstanschauungen aus. Es herrscht die Meinung, als ob damals der Weg zum Parnass, weil er so klar abgesteckt war, schneller zu erklimmen gewesen wäre. Aber die allgemein menschlichen Grenzen, die jeder Arbeit gesetzt sind, hemmten auch ihn bei seinem Anstieg zum Ziele des universalen Meisters. Er konnte über den Zwang der angeborenen Eigenschaften, die sich aus seiner Abstammung erklären, nicht hinaus. Er blieb ein Niederländer, und trotz der Geläufigkeit seiner italienischen Kunstsprache war sein Ausdruck etwas schwer und zuweilen sogar schnörklig, vielleicht auch manchmal ein wenig eng und umständlich. Er mag viel mit diesen Geburtsfehlern gekämpft und sie als Mängel seines Ideals empfunden haben. Jedenfalls ist seine Wachsamkeit immer darauf gerichtet, die kanonischen Regeln der internationalen Kunst nicht zu verletzen. Was dabei doch an Absonderlichkeiten mit unterläuft, ist gewiß eigenartig, aber wohl kaum eigensinnig originell. Auch darf nicht vergessen werden die Ehrlichkeit seines Gewissens und die Unbestechlichkeit seines Auges, die nicht jede Phrase der italienischen Akademiker mitmachen konnte und deshalb oft ein gutes Kernwort nordischer Mundart in die Eleganz der wohlgesetzten Rhetorik Vasaris mit unterfließen ließ.

Vasari allein genügte Peter Candid wohl nicht als Lehrer. Es geht aus seinen Werken hervor, daß er sich auch um die venezianische Dekorationskunst gekümmert und im Dogenpalast oder in den Villen und Palazzi der Nobili sich gut umgesehen hat, wie es auch schon Susstris getan hatte.

1586 erhält Candid in Florenz den Ruf des Herzogs Wilhelm V. nach München. Wer ihn empfohlen und was gerade seine Wahl bestimmt hat, wissen wir nicht. Aus dem hohen Gehalt, das ihm der Herzog bewilligt, wird jedenfalls offenbar, daß er von Anfang an als fertiger Mann galt und für wichtige Aufgaben auszuweisen war. Einstweilen hatte noch Sustris das Regiment in der Hand und war eben mit seinem Stab an der Michaelskirche und dem Grottenhof in voller Arbeit. Candid wird hier sofort eingestellt; er malt das Martyrium der hl. Ursula für den Hochaltar der Jesuitenkirche, und im Grottenhofe arbeitet er nach Entwürfen des Sustris. Bald darauf leitet er aber selbständig die Dekorationsmalereien im Antiquarium und führt auch eine Anzahl der Allegorien selbst aus. Als die Stände den Luxus des Kunsthaushaltes mit immer scheeleren Augen betrachteten, da wurde 1590 Candid „beurlaubt“, bezog aber weiter aus der Privatkasse des Herzogs seinen Gehalt oder wenigstens einen Teil. 1602 wird er wieder angestellt und beginnt nun seine ganze Kraft für den Hof einzusetzen. Die Gobelinentwürfe entstehen, 1604 errichtet er den Bemmobogen in der Frauenkirche, von 1611 an malt er den Deckenschmuck für die Steinzimmer und Trierschen Zimmer und folgt mit seinen Malgesellen und Gehilfen dem Baumeister bei der Vollendung der Residenz auch in den Nordtrakt in den Kaisersaal. 1620 entsteht die riesige Tafel für den Hochaltar der Frauenkirche, der 1858/59 auseinandergerissen wurde und einem stilgerechten gotischen Altar der modernen Kunst wich. Die Leinwand ohne das Rahmenwerk hängt noch im nördlichen Seitenschiffe des Münsters. Auch von auswärts wird seine Kunst in Anspruch genommen. Das reiche Augsburg holt sich die Entwürfe für die Malereien im goldenen Saal des Rathauses aus München von Peter Candid. Das Verhältnis zwischen Geber und Nehmer hat sich zwischen den beiden rivalisierenden Städten unter fürstlichem Regime plötzlich umgekehrt. Die Kapuzinerkirche in München erhält von ihm ein Meisterstück klassischer Kompositionskunst in dem schönen Madonnenbilde, das das Thema der Madonna del sacco Meister Andreas in freier Weise variiert. Die schöne Studie dazu befindet sich im Kupferstichkabinett.

Als Candid nach München kam, fand er den Boden wohl vorbereitet. Er brauchte kein neues Evangelium zu verkünden. Sustris hatte vorgearbeitet. Doch die großen Kapitel der neuen Kunstlehre brachte erst er. Sustris war gewiß kein geringer Meister als Maler, indessen stand er mit seinen überschlanken Figuren dem normalisierenden Prinzip viel näher als Candid, der das Band zur Natur nie gelöst hatte. Immer wieder kontrollierte er seine Formen und Ausdrucksmittel vor der Natur. Er besaß einen eigenen Typus und seine Figuren mit ihrem italienischen Gestus und dem niederländischen Wuchs sind als Glieder einer einzigen Familie unverkennbar. Die allegorischen Frauen, die so feierlich sitzen und bedeutsam amtieren, verleugnen nicht ihre hohen Ahnen, die in Raffaels Stanzen als Poesia und Justitia oder in der Sixtina als Sibyllen die Welt entzückt hatten. Aber es ist eine neue Generation, an der man, wie gesagt, etwas Dänisches nicht ablenken kann.

Candid's Themen sind voller Gedankenschwere und mit unzähligen Beziehungen zur Moral, zur Theologie und Geschichte umspinnen. Alle Fäden sind fein und sauber, dabei aber so offensichtlich, daß sie der Hofgesellschaft nie als dunkle Rätsel zu erscheinen brauchten. Sie sind von Wit und Ironie ebensoweit entfernt wie mit der alleruntertänigsten Obödienz nahe verbunden. Candid malte für fürstliche Gemächer, und da nun einmal der Schloßherr selbst an der Gelehrsamkeit und Orthodoxie dieser Historien- und Allegorienmalerei seine Freude hatte, so war es des Künstlers Pflicht und Schuldigkeit, die Farben recht dick aufzutragen und die Anspielungen auf die fürstlichen Tugenden recht deutlich zu machen.

Dem Maler selbst war die optische Wirksamkeit die Hauptsache. Als Kolorist liebte er einen kühlen, gedämpften Ton, als wäre er von dem Rezept Michelangelos

unmittelbar beeinflusst. Die wahre Freundigkeit der venezianischen Plafondmalerei vermied er. Doch scheint er wirklich seine Palette — bewußt oder unbewußt — auf den schweren und gewissenstrengen Ton gestimmt zu haben, der der Kunst des Dreißigjährigen Krieges eigen ist. Was seine Malereien besonders auszeichnet, die organisatorische Klarheit des Entwurfes und die immer wohldurchdachte Unterordnung oder Anpassung an die Struktur der architektonischen, räumlichen oder dekorativen Umgebung, das brachte er natürlich aus Italien mit.

Peter Candid erfreute sich des Beifalls seines Herrn und enttäuschte ihn gewiß in keiner seiner Erwartungen. Er selbst spricht in einem Briefe davon, daß er „ganze operas und was anders dabei zu malen und zu verrichten gehabt“ und stets „willigst und schuldigst dirigiert“. Darin scheint mir eine größere Kompetenz ausgedrückt, als sie ihm jetzt zugewiesen wird. Mir ist — im Gegensatz zu Karl Trautmann und E. Bassermann-Jordan — eine einheitliche Überwachung des Kunststrefforts und damit auch des Künstlerstabes durch Peter Candid wahrscheinlich.

Gerade der Einfluß solch hochgebildeter Künstlernaturen auf ihre Umgebung ist nicht immer durch Amtsprotokolle, durch Rechnungslisten, auch nicht durch stilistische Merkmale zu fixieren.

In dieser hochstrebenden Zeit sind alle Spuren noch besonders dadurch verwischt, daß alle künstlerischen Kräfte auf ein Ziel und einen Geschmack konzentriert waren und sich nicht gewaltsam voneinander differenzieren. Die Tendenz zur Normalität ist das verdunkelnde Medium für die Forschung, soweit sie den Anteil jedes Einzelnen an der Gesamtleistung nachzuweisen sich bemüht. Aber von Peter Candid geht doch genügend Licht aus, daß man ihn auch heute noch als den alles belebenden Mittelpunkt des großen Künstlerstabes am Hofe Maximilians deutlich erkennt. Was ich sehe, erweckt mir den Eindruck, daß Candid gewiß nicht ein Meister war, der mit beiden Händen malte, modellierte und baute, daß aber kein Maler, Bildhauer und Architekt Münchens stark und frei genug war, um ohne diesen stillen und allgegenwärtigen Einfluß Candids seine Arbeit zu tun, und sie so zu tun, daß sie mit dem Werkstück des Fachgenossen zusammenpaßte und ein ganzes Werk ergab.

Die heimischen Maler haben natürlich neben Candid einen schweren Stand. Ihre Arbeiten wurden selten begehrt, wenig ist davon erhalten. Hans Mütlich muß man als Tafelmaler in Ingolstadt studieren, wo er den großen Hochaltar in der Frauenkirche lieferte. In München ist fast nichts von seiner Hand vorhanden. Von seinem Schüler Christoph Schwarz besitzt die Michaelskirche das Hauptwerk, die riesige Leinwand mit dem Engelsturz für den Hochaltar. Rottenhammer malte für die Frauenkirche ein Bild der Krönung und Himmelfahrt Mariä. Gewandte und fruchtbare Meister waren noch Ulrich Loth, von dem namentlich das Abendmahl in der Peterskirche zu erwähnen ist, daneben noch eine Geburt Christi und Ecce homo in der Frauenkirche und ferner sein Bruder Karl Loth mit dem Martyrium des hl. Erasmus in der Peterskirche. Matthias Kager wurde namentlich im goldenen Saale des Augsburgers Rathauses in Anspruch genommen, die Frauenkirche besitzt von ihm eine Kreuzauffindung. Von Hans von Achen werden mehrere Bilder genannt, in erster Reihe eine Kreuzigung in der Michaelskirche.

Auch in der Plastik finden wir dasselbe Bild. Eine erstaunlich große und technisch vorzügliche Produktion, ein einheitlicher Stil und eine beträchtliche Anzahl von Künstlern, die um den Ruhm der Autorschaft fast bei jedem einzelnen Werke streiten. Die Skulpturen sind fast ausschließlich Erzgußwerke. Das Holzbild ist ganz verdrängt, Stein wird nur selten verwendet.

Scheinbar plötzlich und unvermittelt tritt der Erzguß in München auf. Seit Wilhelm V. ist er das bevorzugte plastische Material. Doch muß er schon früher

in München heimisch gewesen sein. Denn wir erfahren, daß Kaiser Maximilian I. für das pompöse Grabmal der Innsbrucker Hofkirche einen Münchner Maler, Modelleur und Gießer Gilg Sesselschreiber nach Mühlan bei Innsbruck berief, der ihm die Gießhütte einrichtete und Entwürfe und Zeichnungen für das Mausoleum lieferte. Nicht weniger als 40 überlebensgroße Bronzefiguren und 100 kleinere Statuetten waren projektiert. Als zweiten Gießer gewann der Kaiser einen Nürnberger Stephan Godl mit drei Gesellen, da er Peter Vischer nicht bestimmen konnte. Der Münchner Sesselschreiber wurde also dem berühmten Nürnberger Meister gleich geachtet oder konnte ihn wenigstens ersetzen. Ein anderer Münchner Gießer war Hans Lendenstrach, der auch an dem Innsbrucker Riesenwerk beschäftigt war. München besaß auch einen schönen Rohrbrunnen mit einhundert- undzweiundfünfzig Röhrlein und der bekrönenden Figur eines springenden Reiters, den Herzog Ferdinand gestiftet hatte. Welchen Weltruf die Münchner Metallarbeiter, die Schwertfeger, Plattner und Gürtler genossen, geht daraus allein hervor, daß die spanischen Könige sich durch sie ihre Luxuswaffen anfertigen ließen. Als Hans Krumper aus Weilheim, Dionys Frei aus Kempten und der Niederländer Hubert Gerhard nach München kamen, fanden sie gewiß Werkgenossen vor, die in dem schwierigen Handwerk des Erzgusses erfahren und erprobt waren.

Durch die Aufträge Wilhelms V. und Maximilians I. wurde München eine der reichsten und stolzesten Städte des Erzgusses. Nürnbergs Blüte war vorüber, als München in seine große Zeit eintrat und die norddeutschen Gießhütten waren längst zum Stillstand gekommen.

Wenn auch nicht alles mehr vorhanden ist, so ist doch von den glänzenden Leistungen ein großer Teil, wohl das meiste noch wohl erhalten: Brunnen, Statuen, Grabtafeln, Sitter und ein mächtiges Mausoleum ebenbürtig dem kaiserlichen Grab in Innsbruck.

Schon mehrmals hatten wir Gelegenheit, auf die Vorliebe hinzuweisen, die im 16. Jahrhundert die große Kunst dem Brunnen entgegenbrachte. Der Brunnen war in den mannigfachen Typen und Formen seit Beginn der künstlerischen Tätigkeit in Deutschland heimisch. Mit dem 16. Jahrhundert hält aber der italienische Zierbrunnen, der ein öffentliches Denkmal ist oder ein Schaustück fürstlicher Gartenkunst, in den deutschen Residenzen und Reichsstädten seinen Einzug. Albrecht V., vor allem Wilhelm V. hatten für diese kostbaren und phantastischen Werke viel Sinn. Der erste Cicerone der bayrischen Residenz, Philipp Hainhofer, ein Augsburger, erzählt von einem „großen Brunnen im neuen Garten auf dem Jägerbühel, der in einem schönen Fischweiher stand, mit Felsen- und Steinwerk aufgebaut war und die metallenen Figuren von Oceanus, Neptun und 34 Gottheiten trug, Satyren, Nereiden und andere Wasserwesen, die das weiße Wasser zu hauf aus dem Maule speihen“. Zu diesem Brunnenwerk gehörte auch die Statue der Bavaria, die jetzt auf dem Rundtempel im Hofgarten ihren Platz hat.

Im Grottenhof steht noch jetzt der Perseusbrunnen, ein Werk von außer-gewöhnlich glücklichen Verhältnissen. Perseus steht auf dem Rumpf der Meduse, das abgeschlagene Haupt hoch in der Hand. Ich bezweifle entschieden, daß die gewandte und stark bewegte Silhouette von einem deutschen Meister, der nichts als deutsche Plastik gesehen, entworfen werden konnte. Sie ist ganz im Sinne der Rundplastik, die von allen Seiten interessant sein will, gezeichnet und dabei von jener Eleganz der Bewegung, die in Italien seit Benvenuto Cellini und vor allem in Gian da Bolognas Werken heimisch ist, nicht aber im Norden. Ebenso fein abgewogen sind die Maße der Figur und der Brunnenschale im Verhältnis zum Raum und zur Architektur. Als ob die kunstreichste Hand der italienischen Renaissance den Brunnen als ein Weihgeschenk des Südens an den nordischen Mäcen hingestellt hätte. Gegossen ist das Werk von Bartel Wenglein, einem Münchner

Glockengießer, ziseliert vom Goldschmied Georg Maier. Sie wird neuerdings für Friedrich Sustris in Anspruch genommen. Das kann wohl sein. Denn kein Anlaß spricht gegen die Norm dieser Zeit, daß ein Hofkünstler vom Range eines Sustris in allen Sätteln fest war, ebenso in der Plastik wie in Malerei und Architektur. Im plastischen Aufbau ist sie gediegener und abgewogener, als irgend eines der Maximilianischen Werke. Auch ist anzunehmen, daß sie in die Zeit und in den Werkstattkreis der Wilhelminischen Epoche fällt. Also wird wohl Sustris dieses schönste Stück Plastik in der Residenz als Ehrentitel beanspruchen dürfen. Die acht



Abb. 61. Residenz. Brunnenhof.
Nach den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern.

Putten sind ebenfalls von Georg Maier modelliert und von Dionys Frei aus Kempten gegossen.

Der Wittelsbacher Brunnen im Brunnenhofe der Residenz (Abb. 61) ist die umfangreichste der erhaltenen Anlagen und wahrscheinlich eine Komposition verschiedener älterer Reste und neuerer Zutaten, die unter Maximilian zustande kam. Das Werk gehört zu jenen Denkmalsbrunnen, die um eine historische Figur in der Mitte, Otto den Großen von Wittelsbach, eine Anzahl von Allegorien und Halbgöttern auf dem Rande des Beckens gruppieren. Im, Lech, Isar und Donau lagern als malerisch komponierte Figuren auf der Brunnenfassung, neben ihnen erheben sich die Standbilder von Neptun, Vulkan, Juno und Ceres, dazwischen junge Tritonen im Kampfe mit Meerungeheuern (Abb. 62). Bei diesen figurenreichen Gruppen war es abgesehen auf eine reiche

Kontrastierung plastischer Motive. Liegende und stehende Gestalten in rhythmischem Wechsel, phantastische Naturwunder aus den Tiefen des Meeres und mythische Nuditäten in schulgerechten Posen, historische Gestalten in Waffenschmuck und mit dem theatralischen Gestus neben allegorischen Schöpfungen, die den menschlichen Leib von heroischer Größe und olympischer Wucht auf einem schmalen Sockel mit equilibristischer Meisterschaft balancieren. Das alles umsprudelt von dem feuchten Element, dessen köstliche Beweglichkeit die eiserne Ruhe der Bronzen in mannigfaltigsten Brechungen reflektiert. Auffallend ist nur das Mißverhältnis in der Größe der Mittelfigur, die doch nur ein Mensch ist, zu den Göttern und Halbgöttern auf dem Beckenrande, die fast zu Nippesfiguren zusammenschrumpfen.

Zu einem der großen Brunnenwerke im Garten der Residenz gehört auch die Figur der Bavaria, die jetzt auf dem Rundtempel ihren Platz erhalten hat (Abb. 63). Wer hätte in dieser nackten Göttin mit dem kunstreichen Helm auf dem feinen Köpfchen und der Hirschhaut auf dem Rücken etwas anderes erkennen wollen, als eine Diana mit ihrer Jagdbente? Sie stellt aber eine Bavaria vor. Steht auch diese Allegorie in allem, was an Bayern erinnert, auf der äußersten Grenze des Vergleichbaren in Wuchs, Bewegung und Bekleidung, so ist sie doch eine prächtige Figur und im Sinne der Candidepoche ein Kunstwerk ersten Ranges. Als technisches Meisterstück ist sie längst gewürdigt worden, auch ihre allegorische Bedeutung hat ihr unter den Münchnern Freunde erworben. Am rechten Unterarm mit dem Reichsapfel, dem Symbol der Kurwürde, ist ein Teil ergänzt, offenbar nach dem Gewinn der Kur, durch die Maximilians größter und dringendster



Abb. 62. Residenz. Wittelsbacher Brunnen.
Phot. S. Finsterlin.

politischer Wunsch sich erfüllte. Die Sinnbilder deuten auf Bayerns Reichtümer und Stammestugenden; auf seine soldatische Tüchtigkeit der Helm; auf die Kirchlichkeit das Modell einer Kapelle in den Händen des kleinen Genius, vielleicht ein Hinweis auf das Nationalheiligtum in Altötting, auf den reichen Wildbestand in den Bergwäldern und die Nimrodnatur des Altbayern die Hirschdecke mit dem Geweih, der Ahrenkranz auf den Ackerbau und der Salzkübel in der Form der Reichenhaller Verpackung auf das wichtige Handelsprodukt, das Salz, das von Land zu Land ging. Die drei anderen Genien am Sockel zeigen den Kurhut, ein Füllhorn und Früchte (Gartenbau und Obstzucht) und ein Baumreis (Wälder). Das Rundtempelschen ist im Jahre 1615 errichtet worden. 1625 kam die Ergänzung hinzu.

Ganz außergewöhnlich ist in der dekorativen Bestimmung und dem Reichtum der Ausföhrung die Reihe der Bronzewerke an der Westfassade der Residenz. Erst durch die wirklich prachtvolle Kostbarkeit der Portale bekam die

Residenzfassade ihren materiellen Wert und genügte nun dem Anspruche vollkommen, der in der Pilasterordnung sich manifestiert. Die ganze Front wurde durch den plastischen Schmuck in eine höhere künstlerische Rangordnung gehoben. Auf den Schrägen der Giebel lagern links Prudentia und Justitia, rechts die Fortitudo und Temperantia. Die Erzbilder gehören in die zahlreiche Familie der Liegefiguren mediceischer Herkunft, die Michelangelo für das Grabmal in S. Lorenzo



Abb. 65. Bavaria im Hofgarten.

geschaffen hatte. Seitdem erscheinen sie in der Sepulchralkunst, namentlich Roms, an Denkmälern als Überleitung aus der Horizontale der Basen zur Vertikale des Sockels und neuerdings als Giebelfiguren auf der porta triumphalis. Denn die Einfahrt zum kurfürstlichen Schloß nahm ganz natürlicherweise diesen triumphatorischen Charakter an.

Zwischen den beiden Residenzportalen öffnet sich eine Nische. Darin steht die erzgegossene Statue der Jungfrau mit dem Kinde als Patrona Bavariae (Abb. 64). Darunter eine schöne Laterne für das ewige Licht. Vergleichlich wird man in Italien nach einem Seitenstück dieser Gruppe suchen. An dieser vornehmen Stelle der Fassade auf die Straße hinaus brachte ein italienischer Nobile sein Wappen an. Die Herkunft des Motives muß also wo anders gesucht werden. Es geht zurück auf die alte einfache Bauernsitte des Hausbildes mit dem ewigen Lichte in der Mauernische, das mit Blumen und Reisern geschmückt noch heute überall im Gebirge und auf dem

Lande gefunden wird. Die bayrische Residenz macht sich den heimischen Brauch zu eigen und steigert die volkstümliche Schlichtheit des Holzbildes mit den Mitteln der großen Kunst. Das Erzstandbild in kostbarster Ausführung tritt an Stelle der bäuerlichen Devotionsfigürchen, bleibt aber in Sinn und Bedeutung dem Grundgedanken treu. Haus und Leute werden dem Schutze der Himmelskönigin fromm empfohlen. So findet die höfische Repräsentationspflicht in dem einfachsten Nebensproß der großen Kirchenplastik, dem bäuerlichen Hausbild, ein anregendes Motiv für ein Schaustück der fürstlichen Erzgießkunst. Die Erzgußwerke an der Residenzfassade sind namentlich nachweisbare Arbeiten des Bildhauers Hans Krumper, die von Bartel Wenglein gegossen und von dem Goldschmied Georg Maier verschnitten wurden. (Vgl. Karl Trautmann.)

Der größte Auftrag indessen, den die Münchner Erzgießkunst erhielt und ausführte, war das Mausoleum für Kaiser Ludwig den Bayern (Abb. 65). Schon der gotische Grabstein in rotem Marmor, den Albrecht dem Andenken seines Ahnen setzen ließ, hatte den Sinn eines Familiendenkmals. Als Wilhelm V. in St. Michael sein eigenes Denkmal vorbereitete, hatte auch er nach Umfang und Bedeutung ein Monument der Dynastie im Sinne, wenigstens dem Plane nach. In der reduzierten Form eines Kreuzifixes über der Grabplatte war es allerdings nicht viel mehr als ein kahles, mönchisch schlichtes Symbol der weltmüden Verzagttheit, da es der fürstliche Einsiedler nicht mehr der Mühe wert hielt, für sein ewiges Andenken die große Kunst in Anspruch zu nehmen. Dem Verzicht auf die Macht und die Würde folgte auch der Verzicht auf jedes Zeichen der Erinnerung, das „die Spur von seinen Erden tagen“ für die Nachwelt hätte festhalten können. Um so dringender war die Pflicht für Maximilian, das von Generation zu Generation aufgeschobene Denkmal endlich zu errichten. Wie oft sehen wir in dieser Zeit auf weltlichen und geistlichen Thronen den Gedanken aufsteigen, die Dynastie in einer stattlichen Reihe von Wohltätern und Schirmherren des Landes, von Eroberern und Kriegshelden der Gegenwart lebendig vor Augen zu stellen. Die ganze Geschichte des Geschlechtes in Standbildern seiner Besten und Edelsten vorzuführen und dabei die genealogische Ahnenreihe aus dem hellen Lichte der pragmatischen Historie bis in das Halbdunkel des Mythos zu leiten, aus dem nur die glänzendsten Namen herausklingen, schien der Ruhmsucht dieser Zeit kein allzu Kühnes Unterfangen. Sinnfällig und leibhaftig standen dann Kirchenfürsten, Könige und Kaiser neben den Propheten und Aposteln oder den Helden der Sage und der Götterwelt. Wie die Alten bei der Totenfeier die Ahnenbilder um die Bahre aufstellten, so war auch für diese Renaissancefürsten das Grabmal der Mittelpunkt ihrer dynastischen Denkmalsstiftungen, die heutzutage in dem stattlichen Bilderreigen einer Siegesallee vorgeführt werden. Die Grabmäler erhielten derart eine größere Bedeutung. Sie wurden nicht bloß der Gedenkstein für den zur Ruhe Gebetteten. Das ganze Geschlecht feierte seine Ahnen im umfangreichen Mausoleum.



Abb. 64. Maria Patrona Bavariae.
Phot. E. Werner.

Projekte entstanden, außerordentliche Künstlerkräfte wurden für sie verpflichtet, das Werk ward wie eine Ehrensache der Dynastie von Generationen fortgesetzt, um schließlich oft als Torso stehen zu bleiben, nachdem sich manch Leben daran verblutet hatte. Die „Tragödie des Grabmales“ wiederholte sich im 16. Jahrhundert noch mehreremal. Auch das Wittelsbachische Grab lag als schwere Schuld schon auf dem Enkel dessen, der den Plan gefaßt hatte. Maximilian war aber durchaus der Mann, um diese historische Ehrenpflicht einzulösen und das Grabmal im Sinne der neuen Kurwürde auch monumental auszugestalten.

Das Mausoleum ist ein Freigrab, das ehemals an der vornehmsten und einzig passenden Stelle am hohen Chore im Mittelschiffe vor der Treppe unter dem Bogen seinen Standort hatte. Zu den vielen Fehlern und pietätlosen Willkürlichkeiten der Restauration von 1858/59 kam neuerdings die für mich schwer begreifliche Verschiebung des stolzen Denkmals unter die Orgelbalustrade hinzu, wo

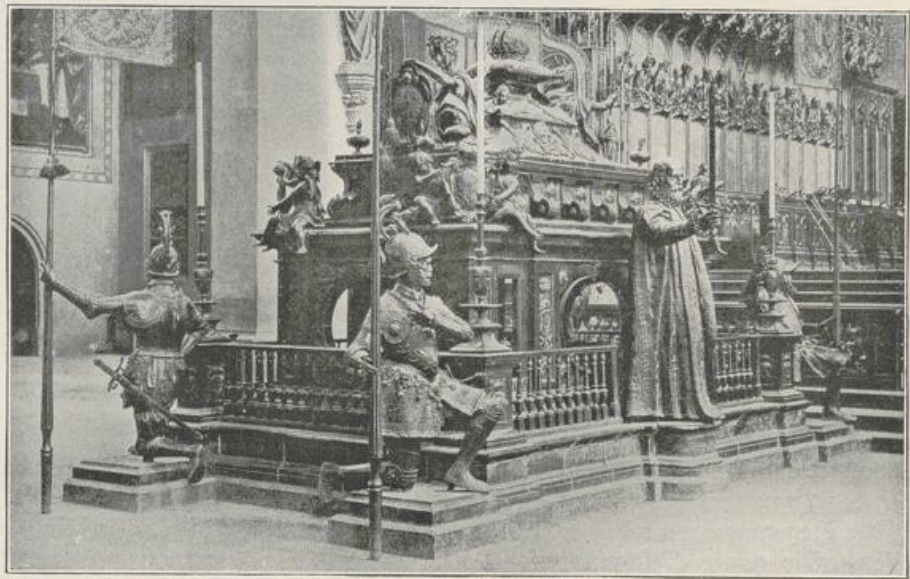


Abb. 65. Kaiser Ludwig-Mausoleum.
Phot. E. Werner.

jetzt das Kunstwerk im Dunkel wie ein ausgedientes Requisit beiseite gestellt ist. Es scheint, daß die Unrast, die das tragische Geschick des Kaisers Ludwig bei Lebzeiten war, auch als Unstern über seiner Grabstätte schwebt.

Aber der gotischen Steinplatte erhebt sich ein Aufbau von schwarzem Marmor und dunkler Bronze. Die Sepulchralplastik hielt damals die düsteren Farben des Materials als einen Ausdruck der Trauer für notwendig. Ein Sockel mit durchbrochenen Seitenfeldern läßt den Blick auf die altertümliche Figur des Kaisers frei, als läge dort im Zwielicht der Gruft der Tote selbst auf der Bahre. Darüber wölbt sich ein Aufsatz gleich einem Sarkophagdeckel, der in der Mitte auf einem Kissen die Kaiserkrone trägt. Zwei Tugenden, Tapferkeit und Weisheit, haben sich auf dem Katafalk niedergelassen, Genien und Putten sitzen an den Ecken und halten die Wappen und Insignien des Kaisers, die mit den Symbolen des Todes, Schädel und gekreuzten Knochen, traurig alternieren. Zu beiden Seiten des Aufbaues, außerhalb der Balustrade mit den Eckandelabern, stehen zwei Freifiguren in Lebensgröße, Wilhelm IV. als Ritter des goldenen Vlieses, und Albrecht V.

im Herzogsornate, Großvater und Urahn des Stifters. An den Ecken haben die Schildwachen Posto gefaßt, vier knieende Wächter in Harnisch und Helm, die reißigen Ritter der kunstreichen Renaissance, offenbar grimmige Ahnen der zahmeren Hartschiere des heutigen Hofes. Sie halten an langen ehernen Schäften gestützte Fähnlein, die die Wappen der mit den Wittelsbachern alliierten Kaiserfamilien aufweisen.

Der Mausoleumstypus in der Form einer überirdischen freistehenden Grabkammer mit dem liegenden Steinbild des Toten darin, zuweilen sogar der nackten Leiche, findet sich in Oberitalien, ebenso unter den französischen Königs- und Feudalgräbern. Meist trägt der Deckel das Denkmal des Bestatteten in einer zweiten freieren Redaktion in knieender Stellung am Betpult oder auch als Reiterstandbild. Ähnliche Gedanken waren bei dem Entwurf für das Maximiliansgrab in Innsbruck maßgebend, ebenso für das Grab Leonis in Madrid. Kein Zweifel, daß das Habsburger Prachtwerk für das Wittelsbachsche Denkmal im allgemeinen Anregung gegeben hat. Aber die Ausführung im einzelnen zeigt mannigfache Abweichungen und selbständige Zusätze. Diese waren wohl durch die schon vorhandenen Bestandteile des Wilhelminischen Grabmals aus der Michaelskirche, durch die vier Wächter und wahrscheinlich auch durch die Standbilder der beiden Herzöge Wilhelm IV. und Albrechts V. bedingt, die schon 1605 gegossen sind. Eine direkte Anlehnung an italienische Typen aus Florenz und Rom, namentlich an die Papstgräber der Peterskirche, läßt sich nicht nachweisen. Gleich allen anderen Arbeiten der Wilhelminisch-Maximilianischen Epoche haften auch den Freifiguren des Kaisergrabes die charakteristisch-modischen Züge einer gezierten Befangenheit in der Bewegung und Haltung an, für die die Präzision und der Reichtum der Ornamente und Hierate nicht immer entschädigen kann. Aber innerhalb dieser Grenzen atmet alles den großen Zug einer musterhaften Arbeit. Als Gußwerk verdient die Feinheit der Hisselierung und die vollendete Bravour der Metalltechnik höchstes Lob. Als Komposition im ganzen ist dem Denkmal der schwermütige Ernst und die pompöse Feierlichkeit einer fürstlichen Grabstätte in hohem Maße eigen. Die Zeit des Dreißigjährigen Krieges und der Gegenreformation trug sich mit düstern Gedanken, und die Phantasie der Künstler schien von der Fülle des dogmatischen Wissens ebenso beschwert wie von dem gewaltigen Schicksal, das vor aller Welt furchtbare Strafgerichte vollzog. Religion und Moral, Pflicht und Tugend, Leiden und Sterben waren die unererschöpflichen Themata der Kunst, die in strengem, lehrhaftem Tone vorgetragen wurden. Die Exequien der Gewaltigen dieser Welt gaben vollends Gelegenheit, das menschliche Geschick des Todes mit der Pracht irdischer Herrlichkeit in düstern Gegensätzen zu feiern. Der Erfinder des grandiosen Entwurfes hat diese Motive begierig ausgebeutet und sie durch die nordische Form-



Abb. 66. Frauenkirche. Wächter am Kaiser Ludwig-Mausoleum.

gebung noch eigenartig gesteigert. Es müßte nur noch berichtet werden, daß das kostbare Metall der Erzbilder aus den eroberten Geschützen der Feinde der Kirche gewonnen worden sei, um den religiösen Nimbus rechtgläubiger Glaubensstrenge, der das Grab umgibt, auch den Laien ins rechte Licht zu rücken. Mag auch die akademische Korrektheit der Form dem heutigen Künstlerauge den Charakter etwas verallgemeinern und ihres individuellen Wertes entkleiden, so ist das Werk doch



Abb. 67. Mariensäule.
Phot. E. Werner.

ein historisches Denkmal von außerordentlichem Werte und in jeder Einzelheit mit dem Stempel Maximilianischen Geistes geprägt. Untrennbar war mit dem Ruhm der Dynastie, die dieses Monument zu verherrlichen bestimmt war, die treue Gefolgschaft verbunden, die die letzten Herzöge der Kirche gewahrt hatten. Wenn allerdings gerade Kaiser Ludwig, der im Kirchenbanne gestorben war, eine Ausnahme machte, so wurde das damals wohl vergessen oder vielmehr mit den glänzenden Ruhmestiteln des Geschlechtes aus der Epoche der Gegenreformation milde und nachsichtig zugedeckt, gerade so wie sein schlichter, gotischer Grabstein von dem pomphaften Erzbau der Renaissance überragt wurde und gleichsam im Dunkel der Vergessenheit verschwand.

Über den Meister des Entwurfes sind wir nicht genau unterrichtet. Er ist wohl ganz auf Rechnung des Bildhauers Hans Krumper aus Weilheim zu setzen. Von den vier Wächtern hat die ganz im Dunkel neben dem Portal stehende Figur Hubert Gerhard modelliert (Abb. 66). Als Gießer wird für einen Teil Dionys Frey aus Kempten genannt.

Mitten auf dem Schrammenplatze steht auf einer Säule eine Marienstatue (Abb. 68), nach der der Platz seinen Namen Marienplatz erhalten hat. Ursprünglich war das eiserne Marienbild für den Hochaltar der Frauenkirche vorgesehen worden, 1635 (17. September) bestimmt ein kurfürstlicher Erlaß, daß die Figur auf einer Säule auf dem Hauptplatze der Stadt zur Erinnerung an die siegreiche Schlacht am Weißen Berge errichtet werden soll, was laut Inschrift 1638 geschah. Die Bronzefigur steht auf dem Halbmond, in der rechten Hand hält sie das Szepter, in der linken sitzt ihr das segnende Jesuskind, das in den Händchen die Weltkugel trägt.

Auf den Ecken des Sockels stehen vier kleine Bronzeputten, ganz mit Panzer und Helm gerüstet. Sie kämpfen mit Schlangen, Drachen und Basilisken, die die Pest, den Krieg, den Hunger und die Ketzerei darstellen sollen. Natürlich ist ihnen dank der himmlischen Patronin der Sieg gewiß. Der Psalm ist darunter zu lesen: „Über die Natter und den Basilisk wirfst du wandeln und den Löwen und den Drachen wirfst du zertreten.“ Am Postament ist das kurfürstlich bayrische Wappen und der Kurhut zu sehen. Eine Marmorbalustrade mit vier Bronzeleatern hegt das Marienbild ein.

Die Mariensäule ist nach ihrer religiösen Bedeutung ein Denkmal der Himmelskönigin, unter deren Schutz sich die Stadt und das Land Bayern stellen. Zugleich ist es ein Siegesdenkmal zur Erinnerung an die große Schlacht am Weißen Berge, die die Kirche über die Ketzer gewann.

Für den Platz aber ist das Marienbild die Hauptzierde und der architektonische Maßstab. Ihre Verhältnisse sind durch das alte Rathaus und die alten Häuser des Schrammenplatzes bestimmt. Sie steht just am toten Punkte, gleichsam am Ufer des immer bewegten Verkehrsstromes, der an ihr vorüberfließt. Mit erstaunlichem Feingefühl erfüllt sie ihre doppelte Aufgabe: sie beherrscht den Platz als Denkmal und ordnet sich doch überall der Architektur unter. Jedermann sieht sie, sie ist niemandem im Wege, und sie fügt sich harmonisch in das Stadtbild als ein bedeutsames Wahrzeichen an vornehmster isolierter Stelle. Ihre Aufstellung ist ein Muster der Denkmalserrichtung. Niemand wird aber bestreiten können, daß sie durch den Riesenbau des neuen Rathauses mit seinem Goliathturm aus diesem glücklichen Zusammenhange herausgelöst ist. Das moderne Bürgertum mit seinen Kolossalbauten sprengt die alten historischen Verhältnisse des Platzes und „die Himmelskönigin“ auf ihrer schlanken Säule ist unansehnlich geworden, als müßte sie in den Boden versinken.



Abb. 68. Der heilige Michael an der Michaelskirche.
Phot. E. Werner.

Der Meister des Denkmals ist unbekannt. Allein die Nachricht, daß Bernhard Ernst die Putten gegossen hat, ist authentisch. Die Säule ist zehn Jahre nach dem Tode Peter Candid's errichtet, der früher für den Autor des Werkes galt.

In die Reihe der Erzgußwerke aus Münchens großer Zeit, sogar an ihre Spitze als das früheste derselben, gehört die Gruppe des hl. Michael an der Fassade (Abb. 68) der Jesuitenkirche. Keines der späteren Erzbilder ist so reich bewegt, so schwungvoll in der Silhouette und malerisch komponiert wie dieses. Der Kampf mit dem Drachen — natürlich dem Sinnbild der Häresie — ist für den himmlischen Sieger ein leichtes Spiel. Mit einer graziösen Eleganz gibt der Erzengel dem Ungeheuer den Todesstoß. Gerade in dieser tänzelnden Mühelosigkeit des Über-



Abb. 69. Grabstein Eustachius Eigelz 1576.
Nach den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern.

windens und dem qualvollen Unterliegen — einem ausgefuchten Kontrast — zeigt sich der künstlerische Zusammenhang mit der späteren Renaissanceplastik von Florenz und Bologna. Die Gruppe gehört zu den frühen Arbeiten der Münchner Erzgießkunst und ist mit den anderen Bronzen der Michaelskirche, dem Engel am Weihwasserbecken, dem Kruzifix, der Magdalena (das Modell von Hans Reichel 1595) zu den statuarischen Arbeiten der Wilhelminischen Epoche zu rechnen, zu denen noch die Reste des großen unfertigen Grabmals für den Herzog hinzuzuzählen sind. Der hl. Michael ist formiert und ver-schnitten von Hubert Gerhard (1592), der sich durch den prächtigen Augustusbrunnen in Augsburg einen großen Namen gemacht hatte, gegossen ist er von Martin Frey. Warum Christoph Schwarz der künstlerische Urheber der Gruppe sein soll, ist nicht einzusehen. Das niederländische Gepräge in dem schlanken Typus der Sustris-Zeit weist deutlich auf einen vlämischen Meister, also wohl auf Hubert Gerhard, der

sich vielleicht sein Modell von Sustris hat redigieren oder revidieren lassen müssen. Denn es ist nicht schwer festzustellen, daß Architekt und Bildhauer in der Sustris-Candid-Epoche mit bewundernswerter Einmütigkeit und gegenseitiger Rücksicht zu Werke gehen. Deswegen werden die Proportionen in der Plastik nach Sustris Tod gedrungener und kürzer; geradeso wie der Kanon des Candid in den Malereien von denen des Sustris deutlich in diesem Punkte abweicht. Auch in den architektonischen Proportionen ist nach meiner Meinung ein ähnlicher Wandel nachzufühlen. Die bürgerlichen Besteller folgten den fürstlichen, und während sie früher den Stein für ihre Gräber bevorzugten, machen sie nun von der blühenden Erzgießerei Gebrauch. Die Frauenkirche, auch St. Peter bewahren noch eine ganze Anzahl dieser zum Teil sehr geschickten und tüchtigen Arbeiten. Genannt seien das Grabmal (Rotmarmor) des Eustachius Eigelz († 1576), das Marmor-Epitaph des Georg und der Margarete Barth († 1600) in der Barth'schen Kapelle der Frauenkirche und die Erzplatte für Herzog Ferdinand von Bayern († 1608) in der Heiligen Geistkirche (Abb. 69, 70).

Die Erzgießkunst feierte in der Zeit vor und während des 30jährigen Krieges in München wahre Triumphe. Das edle Metall war dem kriegsgewohnten Geschlecht in seiner artilleristischen Verwendung vertraut; die Plastiker gewannen ihm auch künstlerisch die besten Seiten ab. Die Stückgießer, Glockengießer und Bildgießer waren zuweilen in einer Person vereinigt, zum mindesten hatten sie von den verwandten Methoden und ihren praktischen und künstlerischen Zwecken Erfahrung genug, um sich im Notfall in allen Branchen zu versuchen. Die Gießer der Münchner Statuen sind entweder Münchner wie Bartel Wenglein, oder Allgäuer wie Dionys Frey, jedenfalls alle Bayern, ebenso ist es unter den Siseleuren Georg Mayer aus München. Anders verhält es sich mit den Bildhauern oder Modelleuren, die den eigentlichen künstlerischen Entwurf lieferten. Früher galt für die Wilhelminische Periode Sustris, für die spätere Zeit Peter Candid als der geistige Urheber und das eigentliche plastische Talent der Epoche. Hubert Gerhard war daneben als der Meister des Erzengels Michael bekannt und der großen Gruppe von Kirchheim a. d. Mindel, die jetzt im Garten des Nationalmuseums steht. In dieser Attribution waren um so weniger Zweifel erlaubt, als der Stil der Gruppen und Figuren jene typische Mischung italienischer und vlämischer Formempfindung zeigt, die durch den Bildungsgang der Wandermeister erklärt wurde und von der Stilkritik gefordert werden mußte. Allen Versuchen indessen, die einzelnen Werke bestimmten Meistern lediglich auf Grund stilistischer Besonderheiten und individueller Formenbehandlung zuzuweisen, widerstand die streng geschlossene Systematik im Bau der Figuren, wie der Gruppenkomposition. Nur zu deutlich erwies es sich, daß die unwillkürliche Originalität der Meister, die sich in Proportionen des Körpers, im Duktus der Falten, in Mimik und Gestus verrät, durch eine akademische und unerbittliche Korrektur verwischt war. Es schien, als ob nur ein einziger Meister nach einem Modell gearbeitet habe. Andererseits ließen sich Momente genug feststellen, durch die die alleinige Urheberschaft des Candid an allen Werken ausgeschlossen war. Trautmann hat für vieles den Namen des Candid durch den des May Krumper aus Weilheim ersetzt. Krumper war kein Erzgießer, sondern nur Bildhauer. Ihm kam die in der Familie erbliche Begabung für alle plastischen Arbeiten — seine Väter waren Bildschnitzer und gehörten zu den alten Holzschnitzern des Gebirges, die im Mittelalter blühten, — zu statten. Er bildete sich in der Schule des vlämischen Italianismus bei Friedrich Sustris und in Italien selbst aus, wahrscheinlich in der näheren oder weiteren Umgebung des Gian da Bologna, der auch aus den Niederlanden stammte. Somit war er mit dem echten Weihwasser der modernsten italienischen Renaissanceplastik



Abb. 70. Heilige Geist-Pfarrkirche.
Grabstein Herzog Ferdinands von Bayern,
† 1608.
Nach den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern.

getauft und konnte sicher dem Candid als gewandter und gutgeschulter Modelleur zur Seite stehen, ohne erst umlernen oder gar umsatteln zu müssen. Sicher ist aus den Akten erwiesen, daß er die Patrona Bavariä, das schöne Hausbild an der Residenzfassade, modelliert hat. Wie weit er an den übrigen Erzarbeiten, namentlich am Kaisergrab betätigt war, können wir noch nicht angeben. Wenn nun aber auch die immer noch nicht genug durchforschten Archive wirklich so viel verraten sollten, wie wir gern gerade wissen möchten, so können diese wissenschaftlichen Ergebnisse an der Haupttatsache doch nichts ändern, daß auch die bayrischen Landeskinder als Künstler sich jenem Stil angepaßt haben, der durch die Namen Sustris und Candid beglaubigt ist. Sie machten sich die italienische Formensprache zu eigen und verwendeten sie in jener Abart, die sie durch die Niederländer erhalten hatte und die in Italien, Spanien und den Niederlanden und am Wiener Hofe Bürgerrecht genoss. Kurfürst Max verfolgte ganz augenscheinlich den Plan, an seinen Bauten und in den Werkstätten seine Landeskinder, wo es nur immer anging, anzustellen und zu verwenden. Aber größere Aufträge erhielten sie doch erst, wenn sie in den Methoden und Formeln jenes vlämischen Italianismus firm waren, und damit ist der Kernpunkt der Ehrenrettung bayrischer Meister vom nationalen Standpunkt aus leider gefährdet. Denn das Resultat kann immer nur sein, daß auch der Weilheimer das Italienisch ebenso gut sprach, wie der Brügger Meister.

Man darf daher den Wert dieser Erzplastik nicht nach der Menge neu erfundener plastischer Motive oder verblüffender Kompositionen, überhaupt nicht nach allen denjenigen künstlerischen Qualitäten beurteilen, die wir in dem Begriffe Originalität zusammenfassen. Ihr großer Wert liegt in der technisch tadellosen Vollendung, in der korrekten Erfüllung der Hauptregeln einer rhythmischen Komposition, in der feinfühligsten Rücksichtnahme auf den Raum, auf die architektonische Umgebung und das Verhältnis der Skulpturen zum praktischen Zweck wie zur ideellen Bedeutung. Verschwindet auch das persönliche Temperament und der kapriziöse Einfall unter diesen akademischen Forderungen, so hat doch kein Kritiker das Recht, den Begriff Manier in seinem wegwerfenden, tadelnden Sinne auf diese Leistungen anzuwenden. Denn der Ernst der Arbeit, die Gewissenhaftigkeit der künstlerischen Überlegung, das Ringen nach dem Formenideal einer großen geweihten Kunstwelt sind zu redlich und wahrhaftig, als daß sie mit der oberflächlichen Imitation irgendeines Schemas in Vergleich gebracht werden dürften. Seit dem Tode Michelangelos war kaum ein halbes Jahrhundert verflossen. War es wohl ein Wunder, daß Künstler und Laien seine ungeheuren Werke als den unerschöpflichen Born aller künstlerischen Einsicht betrachteten? Daß aber die zweite und dritte Generation, die dem Heros einer großen Epoche am nächsten stehen, dennoch trotz ihres heißen Bemühens sich am meisten von ihm entfernen, liegt in den geheimen Absichten der Natur begründet, die das Originalgenie auch über den Tod hinaus vor der bequemen Nachahmung und Ausnützung schützt, um den Hunger nach dem Ursprünglichen und Echten und damit die schöpferische Geisteskraft im Menschengeschlecht wachzuhalten. Auch das größte Erbe verliert allmählich seine Nutzkraft.

Außerhalb der Residenz griff der Kurfürst nur selten in die Baugeschichte der Stadt ein (Abb. 71). Vielleicht wäre alles anders geworden, wenn er nach der Schwedeninvasion von 1632 nicht alle seine finanziellen Kräfte zur Heilung der tiefen Wunden, die dem Lande geschlagen waren, hätte benützen müssen. Ob er nicht den Plan einer Kirchengründung zu Ehren der Jungfrau im stillen mit sich herumgetragen hatte? In dem kalten Manne war doch ein warmes, tiefes Gefühl lebendig, und dies gab er ganz an eine fast mystische Verehrung der Jungfrau Maria hin. Sollte er nicht davon geträumt haben, ihr ein Sanktuarium zu stiften? Aber die harte Notwendigkeit hieß solche Wünsche und Absichten Träume bleiben. Das Land war erschöpft. Die Kassen geleert. Der Residenz war auch übel mit-

Von kirchlichen Stiftungen ist wenig zu berichten. Schon 1602 war das Kapuzinerkloster mit der Kirche des heiligen Franziskus Seraphikus geweiht worden. Sie wurde 1803 abgebrochen, um den Platz vor der Marienburg freizugeben.

An der Peterskirche ließ der Kurfürst den Chor erneuern und gab ihm die freie und lichte Innenausstattung mit der Empore, die er im wesentlichen heute noch zeigt. 1645/44 wurde der alte gotische Wandelaltar durch einen neuen ersetzt, auf dem als Hauptfigur die sitzende Holzfigur des heiligen Petrus zu sehen war.

Die gotische Augustinerkirche erhielt ihre Stuckdekoration und damit die wunderliche Mischung der mittelalterlichen spitzbogigen Wölbung mit dem großflächigen Verputz der Renaissance.

In der Frauenkirche wurde die interessante Improvisationsdekoration des Venno bogens errichtet. Wie ein Triumphbogen wölbte sich die große Tonnendecke über dem Kaisergrab vor der Treppe und rahmte den Durchblick zum Hochaltar mit dem mächtigen Rahmenwerk um Peter Candids Himmelfahrtsbild der Jungfrau Maria feierlich ein. Auf dem Scheitel des Bogens ragte ein Kreuzifix zwischen Maria und Johannes auf. Da die Fanatiker des reinen Stils damals noch nicht zu Worte gekommen waren, nahm man an dieser flüchtig gebauten, aber grandios erfundenen Renaissancedekoration in dem gotischen Dome keinen Anstoß. 1604 war sie ziemlich schnell aus Gips gebaut worden. In demselben Jahre hatte der Kurfürst dem heiligen Venno einen neuen Altar errichtet, der mit dem Kreuzaltar unter dem Bogen seinen Platz hatte. Warum man diesen Prachtbau mit seinem ruhmrednerischen Pathos schon im Jahre 1604 aufstürzte, ist schwer einzusehen, wenn man ihn nicht als eine Fortsetzung der jesuitischen Triumphdenkmäler, die mit St. Michael begonnen hatten, ansieht. Nach der Schlacht am Weißen Berge wäre dieses Siegestor im alten Dome eher begreiflich gewesen, so gut wie ein Pantheon über dem Kaisergrab, das 1621 vollendet war. Aber am Anfang der Regierung Maximilians kann es nur ein Monument der echt römischen Triumphalrhetorik sein, die bloß nach Vorwänden suchte, um ihre mächtigen Bögen aufzubauen. Es ist bezeichnend, daß sie nach Geist und Stil alle der imperialistischen Barockkunst des alten Rom entlehnt waren.

Ganz gegen Schluß seiner Regierung löste der Kurfürst den Karmelitern, die schon 1629 aus Prag nach München übergesiedelt waren, ein Versprechen ein und baute ihnen durch Hans Konrad Asper von Konstanz neben der Marienburg die einfache Kirche, die als Mittelglied zwischen St. Michael und der Theatinerkirche in ihrer nüchternen und schlichten Ausstattung recht interessant ist. Einen sakrosankten Raum von weitem, lichtem Eindruck mit noch simpleren Mitteln herzustellen und nirgends an das Profane zu streifen, dürfte schwer sein. Hier war der Anstoß zu einer populären Ausbreitung des Münchner Jesuitenbaues in kleineren Verhältnissen gemacht.

Von 1619 bis 1638 wurde die ganze Stadt mit einer modernen Umwallung, einem Rampart und 18 Bastionen umgeben. München hat indessen von dieser fortifikatorischen Sicherung niemals einen ernstlichen Gebrauch gemacht (Abb. 75).

Überblicken wir die Gesamtleistungen der Maximilianischen Kunstförderung, so war sie auf einen verhältnismäßig kleinen Raum beschränkt. Die Residenz war das Hauptfeld seiner Tätigkeit. Daneben kommen noch die plastischen Denkmals- und Dekorationsarbeiten für die Frauenkirche in Betracht, die aber innerlich auch zu demselben Programm gehörten. Alles, was Maximilian geplant und ausgeführt hatte, war von einem einzigen Gedanken beseelt: der Verherrlichung seines Hauses. Selbst die rein religiösen Stiftungen konnten diesen treibenden Gedanken nicht verleugnen. Der Residenzbau, das Kaisergrab, die langen Teppichfolgen mit den Darstellungen aus der Geschichte Ottos des Großen von Wittelsbach waren nichts

anderes als Glorifikationen der Dynastie. Die Kunst seiner Regierung trug deshalb einen ausgesprochen höfischen Charakter. Wenn auch nicht die Person des Fürsten, so sind doch seine Würde und sein Rang der Mittelpunkt der historischen Themata, die aus Zeit und Gegenwart, aus Geschichte und Mythologie, aus der philosophierenden Moral und der christlichen Tugendlehre den Künstlern gestellt werden. Dabei ist nicht zu verkennen, daß — mit Ausnahme des Residenzbaues — all seinen Schöpfungen die frische Originalität neuer Gedanken fehlt. Er selbst indessen wie seine Künstler wären erstaunt gewesen, wenn sie diesen Mangel als einen Vorwurf hätten fühlen sollen. Maximilian war eine konservative Natur, und die Jesuitenerziehung bestärkte ihn nur in diesem Charakterzuge. In Zeiten eines lebhaften künstlerischen Fortschrittes hätte dieser Autokrat sicher hemmend oder zügelnd eingegriffen. Nun aber konnte er den aufgestauten Strom der Entwicklung mit Hilfe der Flämen aus Italien auf sein Land ableiten.

Technisch und künstlerisch sind alle seine Kunstunternehmungen natürlich in erster Reihe als Arbeiten seines Künstlerstabes zu betrachten, denn durch ihn erhielten sie Form und Stil und inneren Wert. Aber wie deutlich hat sich doch auch in ihnen der Charakter und Wille des Fürsten ausgesprochen. Mit vollem Recht sprechen wir von der Maximilianischen Epoche. Denn Maximilian gab ihr den Zug ins Große und die klare, bewußte Harmonie. Er lebt noch heute in seinen Kunstwerken.

Für seine eigene Person war Maximilian ein nüchternen Kopf und ein kluger Rechner. Sein tägliches Leben war Pflichterfüllung. Das eiserne Regiment, das er führte, nahm jede Stunde seiner Arbeit und seiner Muße in Anspruch. Er bedurfte nicht des Luxus, des Komforts und der zerstreuenden Feste, um sich glücklich und befriedigt zu fühlen. Die Kunst war ihm deshalb auch nicht die holde Göttin, die mit dem Spiel der Phantasie Illusionen schuf und die harte Wirklichkeit hinter dem Schleier eines verführerischen Scheines versteckte. Wenn sie sich mit den Tatsachen in Widerspruch setzen durfte, so geschah es nur, um ihm leuchtende Ziele ferner Möglichkeiten für die Macht der Kirche und die ideale Vollkommenheit des Herrschers vor Augen zu halten. Sie appellierte an die starken Seiten seines Wesens. Er fühlte auch nie eine Schwäche für diese oder jene Spielerei oder Merkwürdigkeit, der er wie Albrecht V. hätte große Summen opfern können, bloß um einen persönlichen Wunsch zu befriedigen. Sein künstlerischer Geschmack war auf höhere Dinge gerichtet. Als Sammler überragte er alle seine Vorgänger um Haupteslänge. Seine Gemäldesammlung enthielt als erste des Hauses Wittelsbach Bilder großer Meister, die nicht durch Zufall in seine Hand gerieten, sondern planmäßig mit viel Zeitaufwand und Kosten zusammengebracht wurden. Namentlich Werke Dürers bildeten die Perlen der Galerie. Maximilian war ein Dürersammler. Mit dem Rat der Stadt Nürnberg führte er eine lange Korrespondenz, bis er die kostbaren Tafeln mit den vier Aposteln in seinen Besitz brachte. Die Unterschriften mit Sprüchen aus den Schriften der vier Apostel, von falschen Propheten, vom Widerchrist, von Heuchelei und Hoffart ließ er absägen und an die Kopien anleimen, weil sie den Jesuiten zu München hätten anstößig sein können (Abb. 72 u. 73). Vom Hellerschen Altar besaß er seit 16. März 1614 das Mittelbild mit der Himmelfahrt Mariä, das 1674 am 10. April beim Residenzbrand ein Raub der Flammen wurde. Auch die Beweinung Christi von 1500 (Pinaothek) war in seinem Besitz, ebenso Herkules und die stymphalischen Vögel (Germanisches Museum) von 1500, dann ein kleiner heiliger Hieronymus und eine heilige Anna selbdritt. 1612 erwarb er das Paumgärtnerische Triptychon mit der Geburt Christi und ließ die Flügel in lebenswürdiger und herzlicher Freude an Dürers Archaismus von seinem Hofmaler Fischer nach Dürerschen Motiven mit freundlichen Hintergrundmalereien ausstaffieren, an denen viele Dürerverehrer sich

redlich erbaut haben, bis die Aufklärung kam, daß alles unvollkommene Restauration war und sie nun vollkommen restauriert wurden (Abb. 74). Schließlich erwarb er noch das berühmte Gebetbuch Kaiser Maximilians I. mit Randzeichnungen Dürers und Cranachs. Keine Galerie Europas konnte sich mit der seinigen an echten und wertvollen Werken Dürers messen, wie sehr auch Kaiser Rudolf sich bemühte, des

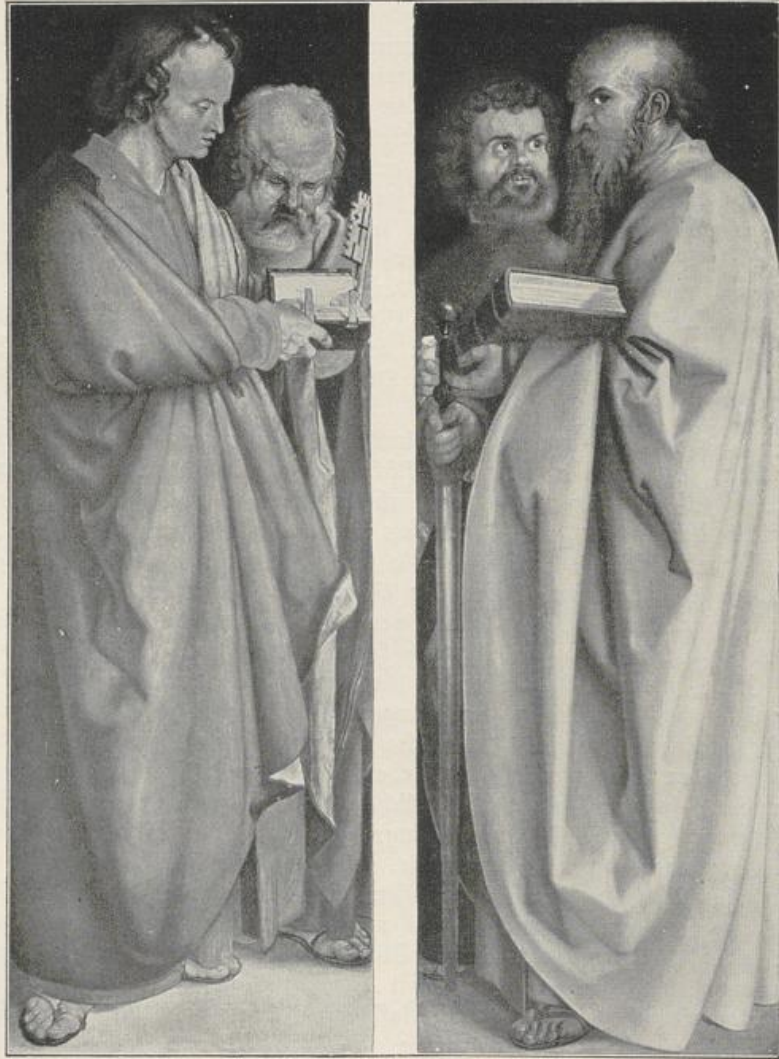


Abb. 72 u. 75. Dürers Apostel.

Nürnbergers Meisters beste Arbeiten in seiner Prager Sammlung zu vereinigen. Die Sammlerfreude war in diesem scheinbar kaltherzigen Manne ein helles, festtägliches Gefühl, und künstlerisches Verständnis mit einem guten Auge führten ihn zu dem Besten und Edelsten, was die deutsche Kunst hervorgebracht hatte, zu den Werken Albrecht Dürers. Was nun aber auch seine Motive waren, ob wirklich der Kennerblick und die stille Ahnung von Dürers Größe oder sein stets bewährter Scharfsinn, der überall das Rechte traf und die allgemeine Liebhaberei der Zeit für Dürer gleich praktisch verwertete, Maximilian wurde jedenfalls der glückliche

Besitzer unschätzbbarer Malereien. Auch seine Münzsammlung war gediegen und erhielt von ihm jenen einzig schönen und kostbaren Schrein von Elfenbein, den Ungermeier gearbeitet hatte (Nationalmuseum). Der Kurfürst selbst bearbeitete übrigens auch in seinen Mußestunden dieses Lieblingsmaterial des fürstlichen Dilettantismus. Alle diese Tatsachen sprechen von einer persönlichen Freude und Liebe zur Kunst, die allerdings auch von den vornehmen Grundsätzen großartigen Herrentums geleitet wurde.

Wichtiger und für sein Denken entscheidender ist indessen seine Meinung von dem objektiven Wert der Kunst. Denn sie war ihm nächst seinem Heere und seinem Hausschatz das wichtigste Machtmittel seiner Regierung. Die Kunst sagte ihm nicht mehr, als was ihn die Jesuitenpädagogik gelehrt hatte in ihr zu erkennen. Sie war ein unvergleichliches Werkzeug für Staat und Kirche, um vor aller Augen sichtbar hinzustellen und mit den glänzenden Verführungsreizen des Schönen und Edlen auszustatten, was ihr innerster Wille und ihr eigentliches Wesen war: Macht, Größe und Hoheit. Dies unumstößliche Dogma zu verkünden, war ihm kein Opfer zu teuer. In dem Dienste solcher Ideen war er Staatsmann, Feldherr und Mäcen. Freilich vermischten sich oft in seinem Tun die einzelnen Funktionen, und sein Mäcenatentum trug fast von Anfang bis zu Ende den Charakter politischer Zweckmäßigkeit, da er die Repräsentation der kurfürstlichen Herrschaft in erster Linie betonte, sogar schon zu Zeiten, ehe der Kurhut noch auf dem Haupte des Herzogs saß. Wie klug auch immer Maximilian die eigentliche Sicherung des Staatswesens und der Dynastie in der Ordnung der inneren Angelegenheiten erkannte und an der Sparsamkeit als dem



Abb. 74. Linker Flügel des Paumgärtnerischen Altars. Von Dürer.

Kardinalpunkt des Haushaltes festhielt, so war er doch von der guten und ersprießlichen Anwendung der Gelder für den Bau der Residenz so sehr überzeugt, daß er ganz gewaltige Summen für die Kunst bereit hielt und ausgab. Die planvolle Beständigkeit seiner Unternehmungen, die schnelle und doch prachtvolle Ausstattung der Bauten sind ein Muster zielbewußter Bau-
regie. Er brachte noch alles zu guter Stunde zum Abschluß. Ehe die Kriegsfackel recht aufloderte, war die Residenz beendet. In den ersten Kriegsjahren, die für Bayern noch die besten und mildesten waren, konnte er die De-

forationsarbeiten in Erz und Marmor, die Malereien und Teppiche, so wie er sie sich gedacht hatte, bis auf den letzten Schliff und Pinselstrich fertigstellen.

Es ist selbstverständlich, daß ein so konsequenter Bauherr und klar denkender Mäcen nicht von Tag zu Tag seine Gunst einem anderen Meister oder gar einem anderen Kunstprinzip zuwendete. Einheit des Stiles war eine Notwendigkeit für ihn, und dieser innerste Gedanke seiner Natur stand im Einklang mit dem herrschenden System der Kunst. Als Erbe einer großen Epoche lebte sie in glücklichem Besitz kategorischer Gesetze, die über die Grenzen ihrer Heimat Italien hinaus für das Schaffen der ganzen Kulturwelt Geltung hatten. Namentlich überall dort, wo durch die Gegenreformation und den Jesuitismus eine neue gemeinsame Basis oder eigentlich das alte kirchliche Fundament wiederhergestellt war, herrschte die italienische Kunstlehre, deren Diener und Verkünder, gleichgültig welcher Nation sie angehörten, eingeschworene Mitglieder eines strengen künstlerischen Ordens waren, wie innerhalb der Kirche die Väter der Gesellschaft Jesu. Mag es sich nun auch allmählich erweisen, daß unter der Führung der niederländisch-italienischen Wandermeister Sustris und Peter Candid dieser oder jener deutsche und bayrische Architekt und Erzgießer eine größere Selbständigkeit genoß, so ändert das nichts an dem unumstößlichen Satze, daß die Prinzipien der Maximilianischen Kunst aus dem reichen Ströme der italienischen Spätrenaissance oder eigentlich aus seinem breitfließenden Hauptarm, dem Frühbarock, abgeleitet sind. Sie wurden angewendet in einem charakteristisch nordischen Sinne. Die deutschen Höfe, namentlich die katholischen und die Reichsstädte mit ihrem stolzen Patriziertum, nahmen die großen Güter der italienischen Renaissance aus den Händen der niederländischen Meister. Denn schon vor dem mächtigen Eroberungszuge, den die nordische Kunst unter Rubens antrat, waren Provinzen des germanischen Nordens von niederländischen Meistern für die neue Übertragung des italienischen Renaissancekanon ins flämische gewonnen worden. Peter Candid und vor ihm Friedrich Sustris sind nur die ersten Sendboten eines viel größeren und stärkeren Genies, das ebenso wie sie aus den Niederlanden gebürtig war und in Italien Inhalt und Form seiner Kunstanschauung erhalten hatte. Rubens vollendete im europäischen Sinne, was sie für territoriale Fürsten begonnen hatten.

Die Maximilianische Kunst ist, wie gesagt, im wesentlichen begrenzt durch die Maximilianische Residenz. Das Stadtbild Münchens wurde durch sie wenig geändert und erhielt nur im Nordosten einen Ausbau der Umwallung und Gebiets-erweiterung zur Sicherung des Kaiserhoftraktes, der Verbindungsgänge zur Neufeste und des daran liegenden Hofgartens. Aber die Bürgerstadt ist durch die Hofkunst nicht berührt worden. Keine Kunstperiode hat so wenig Wirkung auf Stadt und Land gehabt, wie die des ersten Kurfürsten. An sich ist keine Hofkunst in ihrer ersten ursprünglichen Form fähig, die bürgerlichen Kunstgewerbe umzubilden. Eine Zeit der Anpassung muß vorübergehen, ehe die kleinen Verhältnisse des Bürgers zu den großen des Hofes in Beziehung treten. Dieser Assimilationsprozeß wurde durch das Unglück des 30jährigen Krieges unterbrochen. Gustav Adolf konnte bei seinem Einzug in München das neue Wunder der Residenz anstaunen. Aber er hat auch dafür gesorgt, daß die Entwicklungskeime, die von dieser Luxuskunst auf das bescheidene Bürgertum überspringen sollten und konnten, zugrunde gingen, ehe sie Wurzeln faßten. So ist denn auch das Hauptmotiv der Maximilianischen Kunstpflege in seiner dogmatischen Abstraktion gewahrt geblieben bis auf den heutigen Tag. Weiträumigkeit, Licht und Luft gab es die Hülle und Fülle in der neuen Residenz. Der mittelalterlichen Burg gegenüber, deren melancholisches Wesen Philipp Hainhofer hervorhebt, mochte sie heller und glänzender erscheinen. Aber den schweren und ernststen Charakter des 30jährigen Krieges trägt sie in allen ihren Teilen. Ein praktischer Sinn hatte gewaltet, als die Pläne und Entwürfe entstanden. Die

würdevolle Repräsentation war ebenso maßgebend, wie die leichte Kommunikation von Flügel zu Flügel, von Zimmer zu Zimmer. Auf alles hatte man Rücksicht genommen, was das Leben und den Haushalt leichter und bequemer macht. Aber auf rauschende Feste brauchte man nicht Bedacht zu nehmen. Denn der Kurfürst war der Leichtfertigkeit höfischen Lebens abhold. So wie ihn Prugger in dem ausgezeichneten Bild der alten Pinakothek gemalt hat, stellt ihn auch die Geschichte dar. Der streitbare Truppenführer trägt den eisernen Harnisch. Der Blick ist eiskalt und beobachtend. Die tief melancholischen Züge tragen den gesammelten, fast düstern Ausdruck, den die Last schwerer Verantwortung im Alter hervorzubringen pflegt.

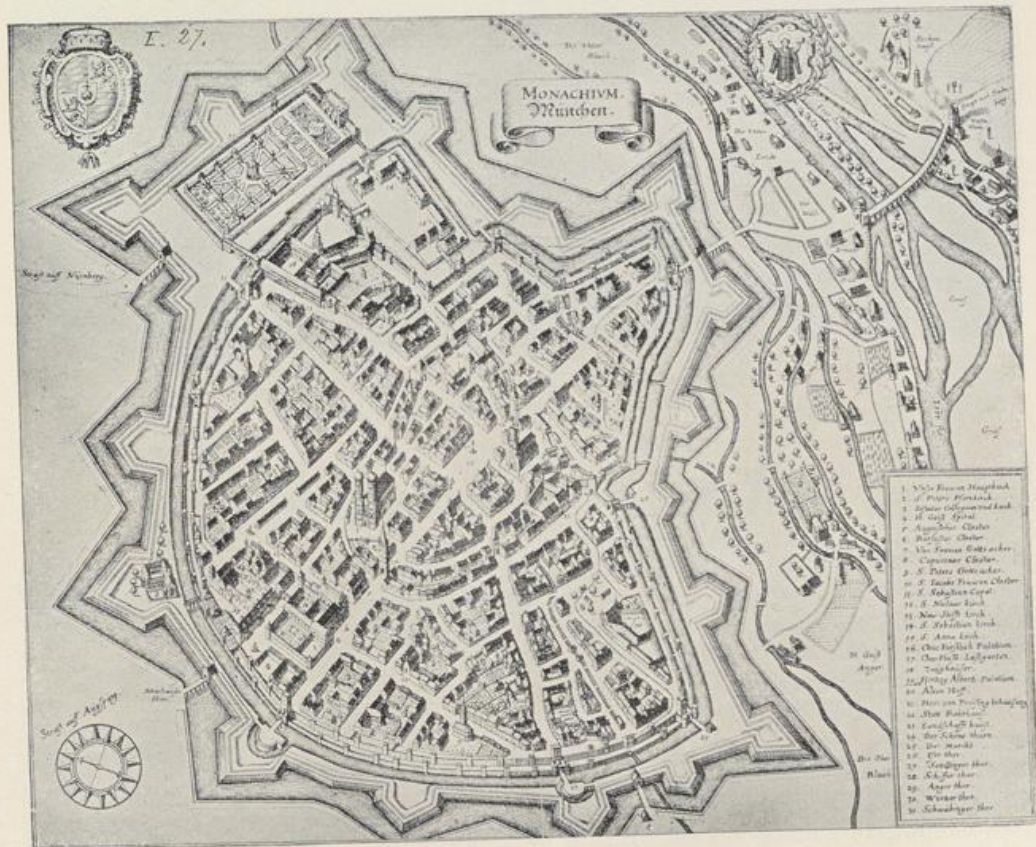


Abb. 75. Merianischer Stadtplan von 1644.
Nach Aufleger-Trautmann, Alt-München.

Maximilian kämpfte für sein Haus und sein Land. Aber er trug auch die Fahne gegen den Erzfeind der Kirche, und das gewaltige Schicksal, das dem rechten Glauben drohte, lag in seiner Hand. Seine Pflicht als gottesfürchtiger Sohn der allein-seligmachenden Kirche vergaß er nie. Er war gewohnt, Gebet- und Andachtsbuch bei sich zu führen. Bei allem, was er hier auf Erden tat, lenkte er den Blick nach oben. Menschliche Klugheit und berechnender Scharfsinn vereinigten sich in ihm mit einer klar bewußten Religiosität, der die Leidenschaft des Schwarmgeistes völlig fehlte. Gottesfurcht saß ihm tief im Herzen und beherrschte sein Tun und Wandeln, das sich äußerlich in dem strengen Zeremoniell des Jesuitismus abspielte. Namentlich gegen Ende seines Lebens wurde er ein Opfer düsterer Resignation. Alle Symptome der religiösen Melancholie, die seinen Vater ergriffen und in die

Einsiedelei geführt hatte, zeigten sich auch bei ihm. Aber sie fand ein Gegengewicht an dem unerschütterlichen Pflichtbewußtsein, dem er seine letzten Kräfte hingab. Er blieb auf seinem Posten, arbeitsam und tätig, aber wohl mehr ein Dulder als ein Herr seines schweren Amtes. Er konnte nicht oft genug an die Demut gemahnt werden. Reisealtärchen und Kruzifix begleiteten ihn auf allen Fahrten. Und bei seinem Tode fand man in einem ledernen Behälter, den er stets bei sich hatte, eine Geißel, die Spuren häufigen Gebrauches zeigte. Das war der Schloßherr der neuen, stolzen Residenz, die einen blühenden Reichtum aller Künste umschloß; die aber still und finster geworden war wie ein Kloster.