



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

**München**

**Weese, Artur**

**Leipzig, 1911**

9. Übergänge (1745-1823)

---

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

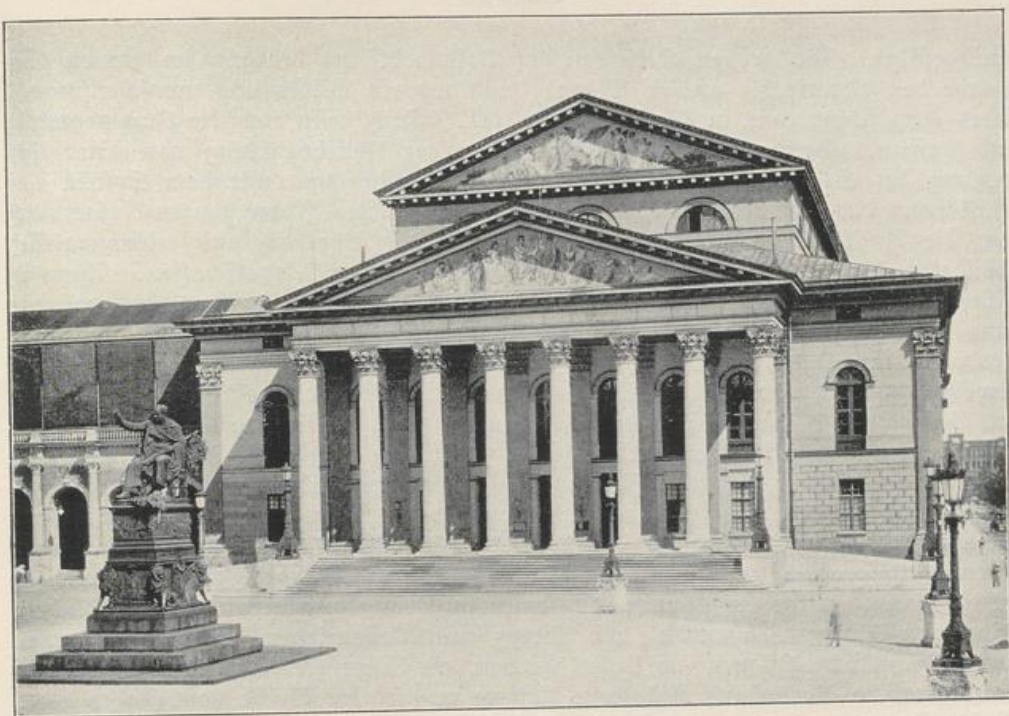


Abb. 127. Hoftheater.  
Phot. S. Finsterlin.

## Übergänge.

Die kunstgeschichtliche Erzählung verteilt Licht und Schatten anders als die politische Geschichte und selten fallen die Glanzkapitel in den beiden Darstellungen zusammen. So folgt auf die Periode Karl Albrechts, die mit der Wirksamkeit Cuvillies' innerlich verbunden ist, die Regierungszeit Max' III. Joseph (1745—1777), des „Vielgeliebten“, die der bayrische Historiograph nur mit Wärme darstellen kann, die aber keinen neuen führenden Künstler von der Größe und Reife des genialen Rokokomeisters aufweist. Wohl fällt noch der Bau des Residenztheaters (1752—1760) in diesen Zeitraum. Ebenso das Projekt zu einer Umgestaltung der Residenzfassade im Sinne des blühenden Rokokostiles, aber der Gedanke kam nicht zur Ausführung, von einem steckengebliebenen Versuche an der Hofgartenseite abgesehen, und es blieb bei einem Modell, das jüngst wieder aufgefunden worden ist. Die hochgespannte Schöpferkraft der Architekten wie der Bauherren hatte nachgelassen und sank müde in sich zusammen.

Max III. Joseph stand innerlich dem schwelgerischen Luxus seines Vorgängers fern. Ein einfacher Sinn von bürgerlichem Beigeschmack hatte in die kurfürstliche Residenz seinen Einzug gehalten. Ich wüßte die häuslichen Neigungen des neuen Herrn nicht besser zu illustrieren, als mit dem Bilde eines Hofkonzertes in dem Ismaninger Schloßchen, das im Nationalmuseum aufbewahrt wird. Der Kurfürst spielt die Gamba, während seine Familie ihn bei der Piece begleitet. Die Musik ist die Muse, der die neue Zeit huldigte; die dilettantischen und künstlerischen Gaben des Kurfürsten und der Seinen stehen vornehmlich in ihrem Dienste.

Eine Mäßigung der souveränen Repräsentationsansprüche wurde zum Segen der Staatsfinanzen und der Landesverwaltung bei Hofe mit Einsicht und Strenge

durchgeführt. Die großen Gedanken der Volkswohlfahrt drangen im grauen Gewande der Theorie bis an die Throne, und wo ein mildes und menschenfreundliches Herz schlug, wie in der Brust Max' III. Joseph, war auch die Praxis gnädig und human. Getragen wurden diese Ideen der Volksbeglückung von jener Bewegung der Geister, die ganz Westeuropa beherrschte und mit dem System der Aufklärung das Übel aus der Welt zu schaffen glaubte. Ihrer ganzen Natur nach war die Aufklärung eine Aufgabe vornehmlich der literarisch und wissenschaftlich gebildeten Kreise, unter ihnen besonders der gelehrten Körperschaften. Auch in München fand die Gründung eines solchen Humanitätsinstitutes statt, das anfangs ganz in den Formen eines gelehrten Konventikels bestand, seit 1759 aber zur Akademie der Wissenschaften erhoben und vom Hofe mit aufmunternden Gnadenbeweisen bedacht wurde. Von ihr ging das helle, aber frostige Licht aus, mit dem das Halbdunkel in den Köpfen des Bürgers und sogar die finstere Nacht des Bauern und Landmannes aufgeklärt werden sollte. Unstreitig ist für die Volksbildung und allgemeine Erziehung von den führenden Männern der Akademie viel Segensreiches gedacht und gewollt und sogar wirklich ausgeführt und im Boden des Volkslebens eingepflanzt worden. Aber für das Leben der Künste ist ein wärmeres Licht vonnöten, und deshalb hat die Kunstgeschichte von der Akademie nur Kenntnis zu nehmen, weil an ihr ein Mann von so warmem Heimatsgefühl und unermüdlichem historischen Wissenstrieb wirkte, wie Lorenz von Westenrieder, der unter manchen kunstgeschichtlichen Plänen, die liegen blieben, als Erster eine Art Kunststatistik und kulturhistorische Darstellung Münchens lieferte mit seinem Buche vom Jahre 1782, „Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München im gegenwärtigen Zustande.“

Die Akademie hat aber, so gering ihr Einfluß auf die Ateliers und Werkstätten war, doch das geistige Leben Münchens als orientierender und gedankenbildender Volkserzieher von reinen, wenn auch etwas abstrakten Grundsätzen auf Jahrzehnte bestimmt. Der moralische Halt, den sie bot, war um so größer, als unter Karl Theodor (1777—1799) eine schmerzliche Entfremdung zwischen Volk und Hof Platz griff, die allen dunklen Elementen ein schnelles Wachstum gewährte und den Ruf Bayerns und Münchens als Kultur- und Bildungsstätte tief herabsetzte, wenn auch das geistige Niveau nicht so tief stand, wie es das Ausland darstellte, das den gesunden Kern des Volkes nicht kannte.

Große Bauunternehmungen konnten aber nicht in Angriff genommen werden, da der Kurfürst selbst — er gehörte der Sulzbachischen Linie des Wittelsbachischen Hauses an — in München sich niemals heimisch fühlte und immer bereit war, seine bayrischen Lande gegen einen fetteren Bissen, wie etwa die österreichischen Niederlande und ein Königtum von Burgund einzutauschen. Bei einem solchen Mangel von dynastischem Stammesbewußtsein ist eine fürstliche Kunstpflege undenkbar, weil die erste Voraussetzung, der wurzelsesten Verwachsung mit Land und Volk, nicht vorhanden ist. Die kalten und blutleeren Theorien der Aufklärung im Verein mit der Willkür der Souveränitätsmacht haben unter seinem Regiment die übelsten Früchte gezeitigt.

Aber München ist gerade Karl Theodor zu großem Danke verpflichtet. Denn wenn auch nicht ganz freiwillig, hat er die Niederlegung des einengenden Mauer-ringes 1789 befohlen, die unter seinem Nachfolger Max IV. Joseph (1799—1806) seit 1804 energischer betrieben und abgeschlossen wurde. Mehr noch aber ist ihm die Stadt für die einzig großartige Stiftung verpflichtet, die er mit dem Englischen Garten ins Werk setzte. Bei der Anlage dieses herrlichen Parkes hat die jüngste unter den Sprossen der freien Künste, die Gartenkunst, in freiem und großem Stile gewaltet. Durch das englische Naturgefühl, das die zwanglose Anpassung an Klima, Boden und Baumwuchs forderte, waren die strengen geometrischen Prinzipien der französisch-italienischen Gartenkunst überwunden worden. Die Idee

des Parkes entstand im Gegensatz zum Schloßgarten mit seinem Blumenparterre, Laubgängen und geschnittenen Taxuswänden. Die Natur wurde sich selbst überlassen und hatte die ordnende und korrigierende Hand des Gartenkünstlers nur insofern zu dulden, als die Schönheit des Landschaftsbildes es unbedingt verlangte. In München entstand derart zuerst in Süddeutschland, das nicht wieder erreichte Beispiel eines großen und weitausgedehnten Naturparkes, dessen grüne Wiesenflächen und prachtvollen Baumgruppen eine ästhetische Befriedigung von unbegrenzter Dauer und lebensfrischer Ursprünglichkeit gewähren und wohl noch einmal hundert Jahre bewahren werden, nachdem sie schon ein Säkulum lang gleich einem Jungbrunnen von unerschöpflicher Kraft und immer neuer Erquickung von den Münchnern bewundert und genossen worden sind. Wieviel Stadtplagen mögen auf dem langen Wege vom „Harmlos“ bis zum Umeister in diesem Zeitraume vergessen worden sein! Ludwig von Skell (1750—1825) war der Meister des Werkes, ein Mann, der in Schwetzingen, Bruchsal und Zweibrücken seine Schule durchgemacht hatte, sich aber im Laufe des Lebens zu einem selbstständigen Künstler ausreifte, und der den englischen Gartenstil so frei handhabte, daß er der „Schöpfer der neueren deutschen Gartenkunst“ wurde. Ein konservativer Zug seiner Natur ließ ihn die bestehenden Grundelemente des französischen Gartenparterres benutzen, wo er sie schon vorfand, und gerade durch diese Anpassung an die ältere Tradition des Schloßgartens nimmt er in seinem Fache die eigenartige Stellung ein. Von Biebrich am Rhein bis Layenburg bei Wien hat er bei fast allen großen Gartenanlagen der Zeit durch Rat oder persönliche Leitung mitgewirkt. Graf Thompson Rumford aber war es, der ihn 1789 für den Englischen Garten gewann und tatkräftig unterstützte.

In der Baugeschichte der Stadt vollzieht sich nun der Wandel vom Rokoko zum Klassizismus und Empire.

\* \* \*

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die Baulust des Hofes erschöpft. Der Adel hatte sich seine Stadtpalais eingerichtet. Das Bürgertum begnügte sich mit dem alten Besitz und sah verträumt dem Wandel der Zeiten zu. Seine Stunde hatte noch nicht geschlagen, wenigstens fanden im Frieden der Residenzstadt die Ideen, die jenseits des Rheins die Verhältnisse umgestaltet hatten, keinen Wiederhall.

Das reiche Formenspiel des Rokoko hatte aufgehört, die Fürsten zu interessieren. Wie eine Mode war es vergessen worden. Nirgendwo fand sich die Lust, das kostspielige Wesen dieses wahrhaft königlichen Ausstattungsstiles wieder ins Leben zu führen. Der strenge Klassizismus beherrschte den Geschmack sowohl der höfischen Gesellschaft als des literarisch gebildeten Bürgertums, seitdem die wissenschaftliche Archäologie die Augen für die antiken Formen wieder geöffnet hatte. Im Grunde hatte das künstlerische Gewissen, das durch die Renaissance erweckt und für die Antike gewonnen worden war, niemals ganz geschlafen. In den Akademien und bei den streng puritanischen Baumeistern des Nordens fanden die goldenen Regeln der fünf Ordnungen und die Lehren des Vitruv immer ein Verständnis. Als aber die literarische Aufklärung die Aufnahme der griechischen Kunst als eine ästhetische Erlösung und notwendige Formenreinigung selbst in den Kreisen der Laien verständlich gemacht hatte, hielten die hellenischen Weisen ihren Einzug und fanden in aller Welt eine jubelnde Aufnahme. Es schien allerdings, als fehle es an Baulaufgaben für den neuen Stil, da das immer baulustige Fürstentum an einer europäischen Geldkalamität litt und die unruhigen Zeiten gerade Bauunternehmungen als die entbehrlichsten Pflichten der Souveräne erscheinen ließen. Das Bürgertum war aber noch nicht selbständig und nicht kräftig genug, um die Ausgaben für

künstlerische Verschönerung des Daseins zu tragen. Erst nachdem der antikisierende Stil gelernt hatte, sich den hausbackenen Bedürfnissen des einfachen Privatmannes anzupassen, konnte man daran denken, seine Formen in die kleine Welt des Bürgerhauses einzuführen.

Da begann für den Klassizismus eine große Epoche, als Napoleon, der Eroberer, in den reinen und hehren Formen der Hellenen den kaiserlichen Glanz des neuen Pariser Hofes vor der Welt erstrahlen ließ. Damit begann auch für die neue Kunst eine Weltherrschaft, und sie hat sich als „Empirestil“ mit dem Geschick des französischen Kaisers fast identifiziert. Ihren Namen leitete sie von der Würde des Kaisers ab, und so wenig auch ihre eigentlich hellenische Formgesinnung in die neue Zeit hineinpasste, so hat sie doch mit ihren reinen Mitteln die Szenerie der Weltbühne eingerichtet, auf der der große Held agierte. Der neue Cäsar fand die kalte und glänzende Herrlichkeit der Marmorsäle und Säulenhallen wieder, die Triumphbogen und Tempelbauten, die schon den alten Cäsaren Roms als Hintergrund gedient hatten. Die Welt wechselte schnell ihr Gewand, als ob sie es eilig habe, die heitere Appigkeit des Rokoko ganz verschwinden zu lassen.

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts war auch in München der klassische Stil der maßgebende, und ebenso wie die Renaissance vor drei Jahrhunderten die Gotik verdrängt hatte, tat es jetzt ihre moderne Enkelin mit dem verspäteten Jopffstil.

München war inzwischen schnell gewachsen. In den Jahren 1801—1816 war die Bevölkerungszahl um ein Drittel gestiegen, und es war nötig, statt 48000 mehr als 60000 Seelen unter Dach zu bringen.

Der alte Mauerring mußte ganz und gar fallen. Auf dem freigewordenen Terrain der Glacis und der weiten Felder davor konnte sich die Baulust ungehindert entfalten. Damals entstanden die Quartiere um den Karlsplatz und die Ottostraße, ferner das vornehme Villenviertel auf dem Schönfeld. Die Brienerstraße wurde angelegt und von Anfang an für die aristokratischen Palais reserviert. Auf einem neuen direkten Straßenzuge sollte sie die Verbindung der Residenz mit Nymphenburg verbessern.

Um die alten Stadtmauern herum, deren Tore noch stehen blieben als ehrwürdige Ruinen der mittelalterlichen Geschichte, legten sich die neuen Straßenzellen, die Sonnen- und Müllerstraße, gegenüber die Karlstraße und der Maximiliansplatz mit ihren Querverbindungen, weiter nach Norden die geradlinigen und unbarmherzig rechtwinkligen Häuserblöcke der „Marvorstadt“. Bald war die Altstadt von einem Gürtel neuer Quartiere umgeben, in denen die wachsende Bevölkerung Raum genug fand. Namentlich nach Norden zu gewann die Neustadt Boden und folgte hier der Schwabingerlandstraße, die damals noch eine Krümmung, die durch die Fürstenstraße bezeichnet ist, machte, um der Kleinen Schleißheimerlandstraße zuzustreben. Am Eingang dieses vornehmen Quartiers erhob sich das Prinz Leuchtenberg-Palais (1817), das der geschäftskundige Bauherr napoleonischer Abkunft im Innern so einrichten ließ, daß es jederzeit als Hotel umgebaut und verkauft werden konnte. Es ist von Leo von Klenze gebaut. Am Brienerplatz entstand das Kronprinzliche Palais, jetzt Palais Graf Törring. Die Straßenzüge zwischen Karlsplatz, Otto-, Max-Joseph- und Türkenstraße bildeten das Faubourg St. Germain der neuen Residenz. Die strenge Einfachheit der Fassaden zeigte allerdings, daß das behäbige Biedermeiertum und die aristokratische Jovialität damals einander recht nahe standen und beide von dem Grundzug der Sparsamkeit in gleicher Weise geleitet wurden. Ein Architekt des Rokoko hätte sich niemals dazu hergegeben, die Standesunterschiede so künstlich zu vertuschen. Nun aber fühlte sich auch der adlige Bauherr in dem schlichten Rocke der Bürgerlichkeit wohl.

Oft will es scheinen, als ob die Baukunst jener Tage die dekorierende Phantasie aus ihren Ateliers mit Gewalt verjagt habe. Der nackte Begriff „Nutzbau“

scheint damals aus Bureaustaub entstanden zu sein. Von der Anatomie (1823) und der Türkenkaserne (1826) zu schweigen, ebenso von der protestantischen Kirche (1833 vollendet), die die typische Kahlheit ihrer Gattung durch architektonische Mißverhältnisse doppelt reizlos macht, — wie haben selbst Himbzel und Leo von Klenze anfangs prinzipiell jeden Zierat, ja jeden Gedanken an Schmuck ihren Bauten ferngehalten. In der inneren Stadt sprechen noch die Perusa- und Dienerstraße davon. Am Karlsplatz stand jüngst noch das ehemalige Himbzelhaus, das schlicht und tüchtig am besten die alte Zeit repräsentierte und sich durch selten gute Verhältnisse als ein Werk strenger und zartsinniger Schulung empfahl, jedenfalls als eine Arbeit bescheidenerer Tüchtigkeit, als es der stolze und blasierte Neubau ist, der an seiner Stelle steht. Auch verblüffend gute Sachen gelangen, wenn einmal der alte Formenvorrat früherer Zeiten um Rat gefragt wurde. Die Angerfronfeste (1820) von Persch bedeutet einen besonders glücklichen Wurf. Der Festungscharakter des San Michelestiles steht dem ungnädigen Gefängnisbau ausgezeichnet zu Gesichte. Material und Formbehandlung, Zweck und Ausführung decken sich vorzüglich und beweisen, wie taktvoll neue Bauaufgaben gelöst wurden, wenn man den gerade herrschenden Modedkanon eines bestimmten Stiles außer acht ließ und den Sinn der Aufgabe allein befragte.

In den beiden ersten Jahrzehnten spielte die führende Rolle im Bauwesen Karl von Fischer (1782 geb. in Mannheim, † 1820 in München). Er hatte sich in Rom unter Maximilian von Verschaffelt gebildet, später in Wien, und war dann in München Oberbaurat und Professor an der Akademie geworden.

Sein Hauptwerk ist das Hoftheater, das er 1811—1818 errichtete (Abb. 127). Der Bau ist von außergewöhnlichen Dimensionen und genügt deshalb selbst dem Massenaufgebot von Bühnenpersonal, das die moderne Musik erfordert. Im Innern ist der Rundbau für den Zuschauerraum in vier Rängen gegliedert, groß, leer und sparsam in der Dekoration. Nach dem Residenzplatz hin ist die Fassade eine klassizistische Tempelfront: ein Portikus von acht Säulen mit dem Dreiecksgiebel darüber. Die Architektur des 19. Jahrhunderts benutzt hier zum erstenmal die typische Festulisse, um eine Overtüre in feierlich großartigen Klängen durchzuführen, die damals die nächstgelegene Lösung war. Daß zwischen der Front und dem Baumassiv oder seiner inneren Disposition nicht die geringste architektonische Verbindung besteht, ist selbstverständlich. Die Seitenfronten sind sachlich und einfach behandelt. Wie sehr das Theater seinen Zweck erfüllte und den Ansprüchen genügte, geht daraus hervor, daß Leo von Klenze nach dem Brande von 1823 es mit geringen Veränderungen wieder aufbauen mußte und 1825 seiner Bestimmung übergeben konnte. Gewiß eine gute Rechtfertigung für den Baumeister.

Karl von Fischer war, wie gesagt, die Seele des Bauwesens unter dem letzten Kurfürsten Max IV. Joseph, der unter dem Namen Maximilian I. seit 1806—1825 auch als Bayerns erster König regierte. Er ist der Träger des Klassizismus, ein Mann von gründlicher Bildung und großem Zuschnitt. 1806—1808 reist er in Italien und Frankreich und sucht seine besten Kenntnisse vor allem bei den Bauten der Renaissance, mehr noch als bei der Antike. Richard Streiter macht auf die ausführlichen Beobachtungen und genauen Zeichnungen aufmerksam, die Karl von Fischer nach Palazzo Pitti und Pandolfini gemacht hat. Seit 1809 ist er in München. Aber schon von Wien aus hat er den Bau des Ministerhotels geleitet, den ihm der Herzoglich Zweibrückensche Minister Abbé von Salabert in Auftrag gab (1803). Es ist das spätere Prinz-Karl-Palais, in dem die österreichische Gesandtschaft ihren Sitz hat. Nach Cuvilliers ist kein Aristokratensitz mit so viel Feinheit und anspruchsloser Eleganz ausgestattet worden. Von Anfang an als das Sanssouci eines Garçon gedacht, ist das Palais nicht umfangreich in seinen Gesellschaftsräumen und noch weniger in seinen wirtschaftlichen Dependenzen. Ursprünglich hatte der

Plan nach beiden Seiten der Front eine größere Ausdehnung. Aber die Vornehmheit der Säle atmet noch ganz die feine Eleganz des ancien régime und beweist, wie sich dieser Geist auch mit den Formen des Klassizismus vertrug, wenn eine glückliche Hand die Führung hatte. Daß die robuste Säulenstellung an der Front als hübscher Schlußpunkt einer großen Prachtstraße eine unerwartete Aufgabe zu erfüllen haben werde, konnte Karl von Fischer freilich nicht ahnen. Wie sehr kam er aber seinen modernen Kollegen entgegen, die ihm an dem gegenüberliegenden Ende die Säule mit der goldenen Viktoria errichteten.

Durch ihn erhielt der Karolinenplatz und der vordere Teil der Brienerstraße seine Physiognomie. Hier führte er seit 1810 vierzehn Haupt- und Nebengebäude auf, von denen in neuerer Zeit fast alle eine moderne Umkleidung mit reicheren Formen und stilistisch ungebundenen Zutaten sich gefallen lassen mußten. Nur das ehemalige Kronprinzen-Palais, jetzt Graf Törring-Palais, ist unverfehrt erhalten geblieben. Daneben stand das Palais des Frh. von Asbek, später dem Grafen Bassenheim gehörig, und das Graf Pappenheimsche Palais, in dem jetzt die päpstliche Nuntiatur ihren Sitz hat.

Der Grundzug aller dieser Bauten ist eine Einfachheit, deren Selbstzucht ebenso von der wirtschaftlichen Schwierigkeit der Zeit wie von dem strengen Formgefühl des Architekten zeugt.

Dabei ist ein theoretischer Hochflug in den künstlerischen Absichten doch möglich gewesen, der bei dem frugalen Zuschnitt der Fronten nur zu leicht übersehen wird. Gerade der sorgsame Aufbau der Verhältnisse verrät das vornehme Streben des Architekten, das seine eigentlich unnachahmliche Kunst ist, in den Proportionen das Beste und Feinste auszudrücken. Diese Adelsstige, so sehr sie mit allem Prunk in Material und Ausstattung zurückhalten, heben sich deutlich von der bürgerlichen Sphäre durch ihren durchgebildeten Charakter ab. In der Innendisposition des Frh. von Asbekschen Palais wird sogar dem bestrickenden Muster der Villa rotunda jenes Opfer gebracht, mit dem jede Anlehnung nordischer Bauten an diesen Idealgedanken bezahlt worden ist, indem der eigentliche Zweck, das bequeme Wohnen und praktische Wirtschaften zugunsten der hochräumigen zweigeschossigen Rundhalle in der Mitte bedenkliche Einschränkungen erfuhr. Karl von Fischer ist der letzte Baumeister gewesen, den die Geburtsaristokratie Münchens noch im vollkommenen Besitz ihrer Vorrechte, aber schon mit bescheideneren Mitteln beschäftigt hat. Später ist sie als Auftraggeberin überhaupt nicht mehr von Einfluß gewesen. Erst aus der jüngsten Zeit hat die Münchner Architektur edle Bautypen von echt originalem Charakter in den Villen und Atelierhäusern aufzuweisen, in denen reiche Künstler ihre Träume von malerischer Originalität und phantastisch stolzer Wohnlichkeit Gestalt gewinnen ließen. An ihnen würde sich der kühle Klassizist ebenso sehr über die geschmeidige Anpassungsfähigkeit an alle denkbaren Bauintentionen verwundern, wie über den bunten Dekorationszauber, der die schrillsten Stildissonanzen und seltsamsten Karitäten zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzustimmen weiß.

Wären alle Pläne Karl von Fischers ausgeführt worden, so hätte das klassizistische München noch mehr charakteristische Werke aufzuweisen. Das Karlstor stünde dann nicht in der simplen Nüchternheit da, die es heute zeigt. Statt der nichts sagenden Architektur, hinter der sich jetzt der mittelalterliche Bauzweck verhüllt, hätte es einen ausgesprochen römisch-klassizistischen Charakter erhalten, der sogar dem fortifikatorischen Sinn nicht übel gerecht wurde. Auch zum Tor am Botanischen Garten hätte er Entwürfe gemacht.

Der künstlerische Wert Karl von Fischers hebt ihn über seine Mitbewerber hinaus und weist ihm einen hohen Rang in der Kunstgeschichte Münchens an. Die finanzielle Kalamität in der Staats- und Hofkasse hat ihn bei manchem Entwurfe eingeengt, bei vielen geschadet. Aber die notwendige Sparsamkeit, die

freilich bei dem hohen Anspruch des Klassizismus an echtes Material und sorgfame Einzelbehandlung doppelt schmerzlich war, hat diesen strengen Kopf zu einer Ehrlichkeit der architektonischen Sprache gezwungen, die doch niemals die Würde vergaß. Kronprinz Ludwig hat seine Bedeutung voll erkannt und die besten Aufgaben seiner jungen Jahre übertrug er fast ausschließlich ihm. Dann wandte er seine Gunst Klenze zu. Aber ehe Karl von Fischer noch die Bitterkeit der Zurücksetzung erfuhr, starb der ausgezeichnete Mann, der die altväterischen Sitten und Gewohnheiten des Bayern und seine schlichten Lebensansprüche durch die noble Sprache des Klassizismus auf die höhere Stufe selbstbewußter Einfachheit erhob.

Das Bürgertum hat sich auch manch nettes Haus geschaffen, dem die anspruchslosen Ziernotive auf Umrahmungen und Gesimsen besonders gut zu Gesichte stehen. In der Altstadt begegnet man diesen Biedermeierhäusern an verschiedenen Stellen, namentlich im Altheimerack, an der Herzogspital- und Josephspitalstraße. Sie sind der Schauplatz des zurückgezogenen und nie gestörten Kleinstadtlebens, dessen sympathische Figuren uns Joh. Georg Edlinger (geb. 1741, gest. 1819) in einem malerisch höchst anziehenden Vortrag — in der Art der Amsterdamer Maler des 17. Jahrhunderts — geschildert hat. Es ist die Zeit, als der Großvater die Großmutter nahm, schlicht, treuherzig und redlich-einfach, ein goldenes Zeitalter des Philisteriums, das uns seinen inneren Wert versteckt, weil es jenen Menschen viel leichter wurde, in sich zu gehen, als mit ihrer Person hervorzutreten. Selbst dort, wo das Haus nach der Straße nichts zeigt als Mauerbewurf und glatte Fensterrahmen, ist ihm doch jene anheimelnde Gemütlichkeit eigen, die immer dort eingewohnt zu sein scheint, wo der Begriff der „Familie“ Maßstab und Ausstattung des eigenen Besitztums bestimmt hat. Die Mietskasernen war noch nicht erfunden worden. Hatten doch fast alle Privathäuser nach hinten hinaus ihre Gärtchen, die, nachbarlich nebeneinander angelegt einen stattlichen Anblick boten. Wohl aber entstanden die drei großen Militärkasernen, die Türken-, Schwere Reiter- und Hofgarten-Kaserne, von denen die letzte als erste dem Boden gleich gemacht wurde. Hoffentlich ist den beiden anderen das gleiche Schicksal recht nahe. Die Kunstgeschichte wäre aber nur dann veranlaßt, diese Tatsache zu verzeichnen, wenn an ihrer Stelle Neubauten von Wert und, wenn möglich, nicht für soldatische Zwecke entstünden.

Es ist selbstverständlich, daß das kriegerische Zeitalter der Revolution und der Napoleonischen Eroberungen den Soldaten auch in das friedliche Reich der Kunst einführt, wo er sich mit seinem Hunger nach Trophäen und Siegesdenkmälern meldet. Für München war es aber doch wohl ein Glück, daß er selbst unter dem Schutze der Museen keine größere Rolle hat spielen können.