

Die Kunstpflege der Wittelsbacher.

Festrede

zur

Vorfeier des 90. Geburtstages

Seiner Königlichen Hoheit des Prinz-Regenten Luitpold

gehalten in der

öffentlichen Sitzung der K. Akademie der Wissenschaften

am 8. März 1911

von

Sigmund v. Riezler

o. Mitglied der historischen Klasse.

München 1911.

Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften

in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Schon vor hundertundvier Jahren hat Schelling in einer an dieser Stelle gehaltenen Festrede von dem wittelsbachischen Hofe geurteilt, daß ihn angestammte Kunstliebe verherrliche. Und mit sicherem und prophetischem Blick hat er insbesondere an dem eben aus dem Feldzuge in Polen zurückgekehrten Kronprinzen Ludwig, an dem einundzwanzigjährigen Jüngling, diese angestammte Kunstliebe gerühmt, durch die er bereits die Bewunderung fremder Nationen geworden sei. Heute, da wir den jüngsten und zugleich ältesten in der langen Reihe unserer regierenden fürstlichen Kunstfreunde, da wir den neunzigsten Geburtstag unseres geliebten Prinzregenten Luitpold feiern, wird unser Blick von einer Fülle jugendlicher Triebe zurückgelenkt auf den ehrwürdigen Stamm: auf die seit einem halben Jahrtausend bewährte Kunstliebe und Kunstpflege des wittelsbachischen Hauses. Spielt doch auf dem Boden unseres engen Vaterlandes eines der inhaltreichsten Kapitel in der Geschichte jenes fürstlichen Mäcenatentums, das große Künstler nicht schaffen, aber fördern, der Kunst hohe Aufgaben stellen und neue Richtungen weisen kann. Aber macht mir kein Verbrechen daraus — die Bitte der „Zeit“ im Wintermärchen wird mir eben durch die Inhaltsfülle dieses Kapitels auferlegt — wenn ich in raschem Flug über die Jahre, über die Jahrhunderte hinweggleite!

Denken wir aus dem künstlerischen Bilde unseres Vaterlandes hinweg, was es der Kunstpflege unserer Fürsten verdankt, so wird ein großer Teil seiner schönsten Züge ausgelöscht, vernichtet auch jene fruchtbare Kunstatmosphäre, deren Wert am deutlichsten ein vergleichender Blick auf Länder, wo sie fehlt, vor allem das an Reichtum und Lebensansprüchen doch überlegene Amerika enthüllt. Die Kunstwerke, die unter wittelsbachischer Ägide ins Leben traten,

sind so zahlreich und bedeutend, daß wir an ihnen allein, wenigstens seit der Herrschaft des gotischen Stils, die Entwicklung der deutschen Kunst in ihren Grundzügen verfolgen könnten. Ihnen gebührt ein großer Anteil an dem Ruhme des Bayerlandes als „alles Schönen heiliger Herd“, wie es der ostpreußische Dichter Max v. Schenkendorf schon 1813 pries. Und wie viele hell strahlende Namen von Fürsten im Reich der Künste sind mit dem Kunstsinne unseres Fürstenhauses verknüpft: von Ludwig Senfl, dem Musicus primarius und intonator Wilhelms IV., und von Orlando di Lasso bis auf Gluck und Richard Wagner, von Jan van Eyck und Albrecht Altdorfer, von Rubens, van Dyck und Peter Candid bis auf François Cuvilliers und Peter Cornelius! In der langen Reihe wittelsbachischer Mäcenaten werden wir die Fürsten kennen lernen, die den Ruhm Münchens als Kunststadt vorbereiteten — darunter einige, die nie in München weilten. Wir werden Verschwender finden, die durch ihren Kunstaufwand und zum Teil die damit verbundene Prachtliebe ihre Finanzen zerrütteten — wie Ottheinrich von Pfalz-Neuburg, Johann Wilhelm von der Pfalz, Max Emanuel von Bayern, Clemens August von Köln — und daneben doch auch sparsame Haushalter, die Großes für die Kunst zu leisten verstanden, ohne ihre Mittel zu überschreiten — wie Kurfürst Maximilian I. und König Ludwig I. Wir werden Fürsten finden, wie wiederum diese beiden, die ihr Kunstsinn nicht hinderte, auch der Politik und der Verwaltung ihrer Staaten eine angespannte Tätigkeit zuzuwenden, neben solchen, die mit der Liebe zur Kunst Freude an den Geschäften dieser Welt nicht vereinigen konnten, wie Herzog Sigmund, Albrecht V., König Ludwig II. Diese und andere Fürsten scheinen das Urteil Schillers zu bestätigen, daß die Schönheit nur auf den Untergang heroischer Tugenden ihre Herrschaft gründet und daß die ästhetische Kultur gewöhnlich durch Energie des Charakters erkaufte wird — aber wir begegnen unter unseren Kunstmäcenaten auch glänzenden Ausnahmen von der Regel, tatkräftigen und heldenhaften Persönlichkeiten wie Maximilian I., Max Emanuel, König Ludwig I.

Kunstpflege in großem Stil hat immer einen altruistischen, gemeinnützigen Zug an sich. Aus den Palästen der Vornehmen strahlt der Glanz der göttlichen Schönheit in die Hütten der Armen. Und wenn die Kunst nach Schellings treffendem Wort nur aus der lebhaften Bewegung der innersten Gemüts- und Geisteskräfte entspringt, die wir Begeisterung nennen, so kehrt ihre Wirkung zum Ursprung zurück: das Werk eines Begeisterten weckt Begeisterung bei vielen. König Ludwig I. aber hat in noch weiterem Sinne die Kunst aus dem Bereiche eines persönlichen Genusses in die Sphäre einer Bildungs- und Veredelungsquelle für das Volk erhoben. Wenn der französische Gesandte Lagarde 1818 als die Triebfedern für Ludwigs Kunstpflege einen falschen Begriff von Größe und die Sucht sich einen Namen zu machen nennt, verrät sich nur seine Gehässigkeit gegen den deutschgesinnten Kronprinzen. Ludwigs Kunstpflege hatte nur edle Motive, sie war neu nicht nur durch die umfassende, vielseitige Art ihrer Betätigung, neu durch den geschichtlichen Sinn, der auch das Alte gelten ließ und es zu erhalten bedacht war — anders als Göthe, war es ihm gegeben, den Geschmack an Gotik und Klassizismus zu vereinigen — vor allem war an den Bestrebungen dieses hochsinnigen Fürsten neu, daß er auch den Sinn für Kunst im Volke wecken und durch die Kunst zum Erzieher seines Volkes werden wollte. Und dieses Ziel hat er tatsächlich erreicht nicht nur, weil die allgemeine Entwicklung ihm entgegenkam, sondern auch weil der „festlich heitere“ Charakter des Bayernvolkes insbesondere es zu einem gelehrigen Zögling machte. Es wird ja behauptet, daß das künstlerische Gefühl im Publikum im Abnehmen begriffen sei. Man wird zweifeln dürfen, ob dies begründet sei, jedenfalls aber ist die Rolle der Kunst in unserem heutigen Kulturleben eine unvergleichlich größere als vor hundert Jahren. Wenn ihre Pflege heutzutage in allen Kulturstaaten unter die staatlichen Aufgaben eingeschlossen erscheint, wenn Kunstaussstellungen in fast beängstigender Fülle sich drängen, wenn die Wohnräume der Gebildeten statt nüchterner Kahlheit künstlerischen Schmuck aufweisen,

wenn Vorlesungen über Kunst und Kunstgeschichte an den Hochschulen zu den von der Mode bevorzugten und Bücher über diese Fächer zu den am üppigsten sprießenden Literaturzweigen gehören, wenn künstlerische Erziehung als eine soziale Frage betrachtet, Kunsterziehungstage abgehalten, von Volksbildungsvereinen in ihren Programmen der Kunst eine wichtige Stellung eingeräumt wird — so darf König Ludwig I. ein Hauptanstoß zu dieser ganzen reichen Entwicklung beigemessen werden, die in manchem wohl über seine eigenen Erwartungen hinausgegangen ist. Eine eigentümliche und seltene Verbindung von schwungvollem und haushälterischem Wesen befähigte ihn trotz beschränkter Mittel Großes zu leisten. Er hat in seiner Hauptstadt den Platz geschaffen, wo die Schönheiten der bildenden Künste in größter Fülle und Mannichfaltigkeit von Tausenden genossen werden, und den fruchtbaren Boden, auf dem Künstler erwachsen können. Denn geboren werden mag ein künstlerisches Genie auch in ländlicher Stille und Dürftigkeit — entfalten wird es sich nie außerhalb einer Stätte, wo die Kunst schon heimisch ist.

„So lange nicht Kunst in allem ist, sind wir immer zum Teil noch Barbaren“, schrieb Ludwig als Vierundzwanzigjähriger an Dillis. Und „der Herrschaft Größe vor der Kunst verschwindet!“ rief er nach seiner Thronentsagung den Künstlern des Münchener Freikorps von 1848 zu. Auf den ersten Blick erscheint es wie ein Wunder, daß eine Kunstbegeisterung, wie sie diesen Fürsten durchglühte, in den Jahren angefacht werden konnte, in denen sein geistiges Wesen sich entwickelte. In den Jahren, da in München dem Nützlichkeitsprinzip zu liebe eine schöne alte Kirche um die andere abgebrochen oder verwüstet wurde; da die Leute am Werk waren, von denen Ludwig klagte: sie ruhen nicht eher, bis alles so flach ist wie ihre Schädel! und da bei den Klostersäkularisationen „die böse Sekte der Verstandesfanatiker“, wie sie Görres nannte, verständnislos unersetzliche Schätze der Vorzeit dem Untergange preisgab. Es gehört zu den anziehendsten Erscheinungen der Geschichte, wie sich im Kronprinzen Ludwig gerade seine größten Vorzüge im Widerstreit gegen

die herrschende Strömung entwickelten: die deutsche Gesinnung und die glühende Kunstliebe. In dem Aufkommen der ersteren erkennen wir den Sieg einer neuen, sich unwiderstehlich Bahn brechenden Idee. Um aber den Kunstsinn zu erklären, müssen wir vor allem an Schellings Urteil denken, daß dieser am Hofe angestammt war. Ludwig hat uns selbst berichtet, daß er auf seiner ersten italienischen Reise im Jahre 1805, vor Canova's Hebe, den Sinn für Kunst in sich erwachen spürte; die italienischen Eindrücke aber waren nur die Sonnenstrahlen, die das als Familienerbe in seiner Seele schlummernde Samenkorn zur Entwicklung brachten.

Ludwigs I. nächste Ahnen aus der Linie Zweibrücken-Birkenfeld-Bischweiler weisen einen Fürsten auf, dem unter den Förderern der Kunst ein Ehrenplatz gebührt, in dessen Lebensinteressen die Kunst im Mittelpunkt stand: den in gleichem Maße für Malerei wie für Musik und Theater begeisterten Herzog Christian IV. Wie beredt sprechen doch die Briefe, die er an seinen Schützling, den angehenden Maler Mannlich richtete! Er gibt dem Jüngling künstlerische Ratschläge, empfiehlt unablässiges Studium der Natur, als koloristisches Vorbild Rubens. Er selbst führt ihn bei Boucher ein, dessen Nachahmung er doch nur in gewissen Grenzen wünscht. Er nimmt ihn in Paris mit zu seinem Buchhändler und kauft ihm Homer, Virgil, Horaz, Plutarch, aus deren Studium er künstlerische Anregung gewinnen soll — denn antike und mythologische Stoffe waren vor allen beliebt. Gluck mit seiner Familie hat er eine Wohnung in seinem Hause in Paris eingeräumt. Und gleich Mannlich hat er Mannheimer Musiker zu ihrer Förderung mit sich nach Paris genommen: so Wendling und Toësch. Nach Paris zog ihn seine Liebe zur Kunst wie seine Freundschaft mit Ludwig XV. und Zweibrücken wurde von den Zeitgenossen als Kleinparis bezeichnet, wie auch Goethe bei seinem Besuche der Stadt die Beziehung auf Paris in die Augen stach. Gleichwohl stand nach Mannlichs Urteil Christian IV. nicht im Banne der herrschenden französischen Geschmacksrichtung und seine reichhaltige Gemäldesammlung zeugte von auserlesenem und nicht einseitigem Geschmack.

Außer dieser schönen Bildersammlung besaß Zweibrücken ein gutes Theater, aber nichts hervorragendes an Bauten. Seine Porzellanmanufaktur (1767—1775), die durch Christians Oberbergdirektor und Geheimrat Stahl (der nebenbei auch ein merkwürdig verspäteter Alchymist war) in dem nahen Gutenbrunn begründet, später nach Zweibrücken verlegt wurde, ist erst in unseren Tagen förmlich neu entdeckt worden. Für die Nachwelt liegt die Hauptbedeutung des Zweibrückener Kunstsinnens darin, daß er einen Erben wie König Ludwig erzeugte und daß die Gemäldesammlung dieses kleinen Kunstzentrums einen wertvollen Zufluß der Münchener Galerie bildete. Das viel, aber nicht rühmlich besprochene Schloß auf dem Karlsberg bei Homburg war nur einer Laune seines Gründers Karl August entsprungen. Es hatte von seinem französischen Vorbilde fast nichts als die große Längenausdehnung des niedrigen Baus und überhaupt weniger von Kunst an sich als eine bizarre Pracht und allerlei Kuriositäten. Kunstsinn aber kann auch seinem Gründer nicht abgesprochen werden. Stellte er doch für ein gut erhaltenes Original von Martin Schongauer einen Preis von dreihundert Louisdors in Aussicht, ja nach Mannlichs Zeugnis steigerte sich in diesem Fürsten die Liebhaberei zu den schönen Künsten allmählich zu einer Leidenschaft, die seine früheren Neigungen wenn auch nicht völlig verdrängte, so doch merklich abschwächte. In König Ludwigs Großvater Friedrich Michael lassen die bisher bekannt gewordenen Zeugnisse künstlerische Neigungen nicht erkennen. Sein kurzes Leben scheint in der Hauptsache der militärische Beruf ausgefüllt zu haben. Das Tagebuch von seiner italienischen Reise (1750, 1751), das der als Hoffourier verwendete Leutnant Karl Jörg führte, verrät kein besonderes Interesse des Fürsten für die Kunst; nicht ein kunstsinniges, nur „ein kurioses Gemüt“ sucht seine Befriedigung. Daß Ludwigs Vater Max Josef das Kind seiner Zeit, die über dem Nützlichen und Zweckmäßigen das Schöne vernachlässigte, nicht völlig verleugnen konnte, zeigt das Niederreißen des herrlichen Kaisersaales in der Münchener Residenz, zeigt der glücklicherweise nicht

ausgeführte, aber schon weit gediehene Plan die Zweibrückener Galerie in England zu verkaufen, zeigt — mit Ausnahme von Fischers Hoftheater in München — der nüchterne Charakter der damals entstandenen Bauten. Wie ungünstig sticht die geradlinige, monotone Anlage der unter diesem Fürsten gegründeten Kolonistendörfer von den anmutigen bodenständigen Dorfanlagen Altbayerns ab! Und doch besaß Max Josef zweifellos lebhaften Kunstsinn! Seine Gründung ist die Münchener Akademie der Künste (1808), er entsandte Stiglmayr nach Italien und Berlin mit dem Auftrage, die Technik des Erzgusses sich anzueignen, er ließ 1815 in Paris, die günstige Gelegenheit ausnützend, trotz aller Schätze, die man schon besaß, durch Dillis für 300 000 Francs Gemälde ankaufen. Das unzweideutigste Zeugnis für Max Josefs Kunstliebe aber ist seine Weisung, daß bei der Zentralisation der Kunstschatze in München die Würzburger Galerie in der Hauptsache nicht beigezogen, sondern in Würzburg belassen werden sollte, damit der Kronprinz Ludwig, für den die Residenz Würzburg in Aussicht genommen war, dort Gelegenheit habe seinen eigenen Kunstsinn auszubilden. „Ich wünsche“, sagte der Fürst damals zu Mannlich, „daß mein Sohn die schönen Künste liebe und beschütze“.

Es ist oft beklagt worden, wie sehr die Zersplitterung in viele Linien die politische Macht des Hauses Wittelsbach gelähmt und unterdrückt hat. Kulturgeschichtlich aber brachte diese Zersplitterung überwiegend Vorteile, da sie eine ganze Reihe kleinerer Kulturmittelpunkte schuf. Um zu ermessen, was die Kunstpflege der Fürsten schon in früheren Jahrhunderten ausmachte, werfe man nur einen vergleichenden Blick auf die künstlerische Entwicklung Landshuts und Münchens. So lange auch Landshut wittelsbachische Residenz war — bis zum Tode Ludwigs X., 1545 — hielt diese Entwicklung in beiden Städten ungefähr gleichen Schritt. Von dem Augenblick an, da Landshut den Charakter als Residenz einbüßt, wird es von der Schwesterstadt weit überflügelt. Die Kunstpflege der Wittelsbacher kam vor allen ihren größeren Residenzen: Lands-

hut, München, Heidelberg, Mannheim, Düsseldorf zustatten. Aber auch in kleineren Städten wie Ingolstadt, Neuburg, Straubing, Burg-
hausen macht es sich in den Kunstdenkmälern fühlbar, daß dort einige Zeit wittelsbachische Hofhaltungen weilten. Das gilt besonders von der Oberpfalz, wo Amberg lange Zeit als Sitz des Kurprinzen-
Statthalters die zweite Hauptstadt der Kurpfalz, wo auch Neunburg vor dem Wald im 14. und 15. und Neumarkt im 15. und 16. Jahr-
hundert die Wohnsitze jüngerer Linien waren. Alle diese Städte haben, wiewohl gerade hier Brände besonders zerstörend wirkten,
mehr oder minder reiche Schlösser, Kirchen, Kapellen und schöne fürstliche Grabmäler wie das figurenreiche des Pfalzgrafen Ruprecht
Pipan, eines Sohnes des deutschen Königs Ruprecht, in der Martins-
kirche in Amberg, die Grabmäler Johanns des Neunburgers (gest. 1443) in der Stadtpfarrkirche St. Georg in Neunburg vor dem Wald,
des Pfalzgrafen Otto II. von der Mosbacher Linie in der Neumarkter Hofkirche, des Prinzen Philipp (gest. 1575) in Amberg, das als ein
wahres Kabinetsstück gerühmt wird.

An der Spitze der kunstliebenden Wittelsbacher pfälzischer Linien steht der Pfalzgraf Ottheinrich. Als er 1521 auf seiner Pilgerreise nach Jerusalem den Weg über Oberitalien nahm, hatte dort die Kunst der Früh- und Hochrenaissance schon ihre herrlichsten Blüten entfaltet. Aber in dem Tagebuche, das er über diese Reise hinterließ, treten Heiltümer und Kuriositäten weit mehr hervor als Kunstwerke. In Padua werden die Antoniuskirche und Kapelle als schöne Gebäude, auch das Chorgestühl und die Leuchter in der Kirche, in Venedig werden die vier ehernen Rosse auf der Markuskirche erwähnt — das ist alles. So bestätigt uns dieses Zeugnis nur, was ohnedies wahrscheinlich ist: daß es dem neunzehnjährigen Jüngling noch an rechtem Kunstinteresse gebrach. Doch gerade die Eindrücke dieser Reise mögen dazu beigetragen haben, den Sinn für das Schöne in ihm zu wecken; das beträchtliche Steigen seiner Ausgaben seit 1524 deutet darauf, daß schon in den nächsten Jahren sein Aufwand für die Kunst einsetzte. 1527 begann der Bau des großartigen

Schlusses in Neuburg a. d. Donau, das von Jahr zu Jahr reichere Kunstschatze in sich aufnahm, dessen Garten plastische Arbeiten Peter Vischers zierten. In Grünau wurde das Jagdschloß erweitert und verschönert, auch durch Glasgemälde eines Augsburger Meisters, in Lauingen eine Gobelfabrik gegründet, aus der u. a. ein Teppich mit Darstellung der Pilgerfahrt des Fürsten nach dem gelobten Lande — wie man vermutet, ein Werk niederländischer Arbeiter — erhalten ist. 1545 mußte Ottheinrich wegen großer Schuldenlast auf Land und Herrschaft verzichten und vieles von den Kunstschatzen des Neuburger Schlosses war aus Geldnot schon veräußert, als im schmalkaldischen Kriege (am 18. September 1546) Neuburg von den Spaniern erstürmt und das Schloß zum großen Verdruß Kaiser Karls V., der mit der noch immer sehr wertvollen Ausstattung dem Herzoge von Alba ein Geschenk machen wollte, geplündert wurde. Nichts könnte uns die leidenschaftliche Kunstliebe Ottheinrichs deutlicher bezeugen, als daß er auch in den Jahren seiner Entfernung von der Regierung nicht abließ, Kunstschatze zu sammeln und daß schon 1549 seine Kunstkammer wieder so reich besetzt war, daß er in der Person Alexanders von Süchten einen eigenen Konservator dafür bestellte. 1552 konnte er in sein neuburgisches Land zurückkehren, vier Jahre darauf aber, nach dem Tode Friedrichs II. fiel ihm die Kurpfalz als Erbe zu und stellte seiner Kunstpflege größere Mittel zur Verfügung. Noch im gleichen Jahre begann er an das Heidelberger Residenzschloß mit dreifachen Loggien, das sein Vorgänger (1544—56) durch Jakob Heyder hatte errichten lassen, einen neuen, reich mit Statuen geschmückten Flügel anzubauen, den berühmten Ottheinrichsbau, der 1563, vier Jahre nach seinem Tode vollendet wurde. Als Architekten kommen wahrscheinlich wieder Jakob Heyder und dazu Kaspar Fischer in Betracht, während die plastische Dekoration, das Schönste an dem Bau, von Meister Anthoni, vermutlich einem Niederländer, und seit 1558 von Alexander Collins aus Mecheln geleitet wurde. Der Nachfolger Friedrich III. war eine nüchterne, poesielose Natur. Ließ er auch den Ottheinrichsbau vollenden, mit

wahrem Interesse verfolgte er wohl nur religiöse und politische Fragen. Nach längerer Pause hat Kurfürst Friedrich IV., 1601—04, durch den Baumeister Johannes Schoch und den Bildhauer Sebastian Götz den nach ihm benannten Flügel errichten lassen, der die reife Renaissance auf ihrer Höhe zeigt. Ein prachtvoller Bau des unglücklichen Fürsten, zu dessen englischer Vermählung Shakespeare wie in einer Vorahnung den „Sturm“ dichtete, vertrat dann die letzte Stufe des Renaissancestils und vollendete das Werk, zu dem man sich die schönen italienischen Gartenanlagen Salomons de Caus hinzudenken muß. Wiewohl das Heidelberger Schloß nach der stückweisen Art seiner Entstehung keinen einheitlichen Charakter tragen konnte, ist es wohl das gefeiertste Kunstwerk, das wittelsbachische Fürsten ins Leben riefen. Eine landschaftliche Umgebung von ausgesuchtem Reiz läßt die Schönheiten seiner Architektur noch wirkungsvoller zur Geltung kommen und wenn die Beschießung der Franzosen von seinen vier Hauptteilen nur zwei, den Ottheinrichs- und den Friedrichsbau und auch diese nur als Ruinen stehen ließ, sind diese Ruinen doch die schönsten in Deutschland — nach dem Dichter Wildenbruch zehntausendmal schöner, als das alte, nicht zerstörte Schloß war. Wie dem zum Krüppel geschossenen tapferen Krieger hat sich ihnen, die so inhaltschwere vaterländische Erinnerungen wachrufen, die Liebe der Nation mit wahrer Leidenschaft zugewendet. In diesen herrlichen Bauten haben sich die Kurfürsten der Pfalz die würdigste Pfalz, ein wahrhaft fürstliches Palatium begründet. Im übrigen drückte die Konfession der pfälzischen Wittelsbacher ihren Kunstschöpfungen einen einseitigeren Charakter auf, als ihn die der bayerischen Stammesvettern tragen. Der Calvinismus hat keinen neuen Kirchenstil und keine Kirchenbauten von Bedeutung hervorgerufen und hat die Kirchen im Innern prinzipiell ihres künstlerischen Schmuckes entkleidet. Von Obrigkeit wegen hat in der rheinischen wie in der oberen Pfalz eine fanatische Bilderstürmerei eingesetzt.

Seit dem zweiten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts aber

herrschte eine katholische Linie der rudolfischen Wittelsbacher über ein drittes Ländergebiet, die Herzogtümer Jülich und Berg am Niederrhein, und hier hat gleich der erste dieser Fürsten, Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm, Maximilians I. von Bayern Schwager und durch ihn zum Katholizismus bekehrt, der Kunst ein neues Zentrum geschaffen. Die Musik, die schon in Friedrich I. von der Pfalz einen eifrigen Gönner besessen hatte, blühte unter ihm nicht minder als die bildenden Künste. Die Nobilitierung des Geigers und Tonsetzers Arcangelo Corelli unter dem Vorgänger, Biagio Marini's durch Wolfgang Wilhelm beweist, wie die Musiker an diesem Hofe geehrt wurden. Mit italienischen Sängern und deutschen Musikern brachte der Pfalzgraf Messen, Cantaten, Motetten, vor allem die großen religiösen Tonwerke Palestrina's und seiner Schüler zur Aufführung. Seine Konzertmeister waren nach einander drei Italiener. Die Jesuitenkirchen zu Neuburg und Düsseldorf (Andreaskirche) sollen nach Plänen gebaut sein, an denen er selbst Anteil hatte. Die größte Vorliebe hegte er für die gleichzeitige niederländische Malerei, deren Vertreter wie Rubens, van Dyck, Francken er bei häufigen Besuchen der Niederlande kennen gelernt hatte, mit zahlreichen Aufträgen betraute und fürstlich belohnte. „Die Liebenswürdigkeit und Freigebigkeit Eurer Hoheit gegen mich“, schrieb ihm Rubens 1621, „macht mich erröten, Ihre Handlungsweise entspricht Ihrer Größe, nicht meinem geringen Verdienst.“

An Wolfgang Wilhelms Enkel Johann Wilhelm erkennen wir in Kunstliebe, Verschwendung und Ruhmsucht das pfälzische Gegenbild seines bayerischen Stammesvetters und politischen Widersachers Max Emanuel. Schon seine Erziehung arbeitete auf Kunstliebe hin, seine Lehrer waren angewiesen, nicht zu viel Mühe auf Latein und Logik zu verwenden, sondern bald zu praktischeren und gefälligeren Studien, wie Musik, Architektur, Malerei gewissermaßen spielend überzugehen. Ein längerer Aufenthalt des Jünglings in Italien, besonders Florenz, gab seiner Begeisterung für die Kunst neue Nahrung. 1704 begann er den Bau eines eigenen Galeriegebäudes in Düssel-

dorf, wohin er die zerstreuten Gemälde des fürstlichen Besitzes bringen ließ. Dazu kam die Errichtung seines eigenen Reiterstandbildes auf dem Markt zu Düsseldorf, ein Werk seines „Hofstatuarius“, des Belgiers Grupello, dazu der Bau des prächtigen Schlosses zu Bensberg (1706—13), dessen Jagdbilder von Jan Weenix (jetzt meist in der Alten Pinakothek und in Schleißheim) 1774 Goethe entzückten. Konnte er auch den geplanten Kolossalbau eines neuen Düsseldorfer Schlosses in reicher italienischer Renaissance nicht durchführen, so ließ er doch am alten Schlosse große Umbauten vornehmen und stattete es mit Kunstwerken und Kostbarkeiten so prunkvoll aus, daß es Besucher aus weiter Ferne anzog. Dieser noch aus der gotischen, vorwittelsbachischen Periode stammende, aber von den wittelsbachischen Fürsten vielfach erweiterte, im Innern reich geschmückte Bau fiel am 5. Oktober 1794 der Beschießung der Franzosen zum Opfer, neben Heidelberg und dem Karlsberg der dritte wittelsbachische Palast, dem dieses Schicksal beschieden war. In der Mitte des Schloßhofs stand ursprünglich eine Bronzefontäne von Grupello, die durch Karl Philipp nach Schwetzingen gebracht und durch eine Marmorstatue Johann Wilhelms ersetzt wurde. Um dieselbe Zeit, da eine kunstsinnige bayerische Wittelsbacherin, Max Emanuels jüngste Schwester Violante Beatrix, als Gemahlin des Erbprinzen Ferdinand an dem kunstberühmten Hofe von Florenz weilte, brachte die Mediceerin Anna Maria Luise als zweite Gemahlin Johann Wilhelms köstliche Kunstwerke aus Florenz nach Düsseldorf und bot ihrem Gemahl reichere Mittel für seine eigenen Ankäufe. Im Jahre 1710 wurde die Düsseldorfer Gemäldesammlung in fünf von den Malern Douven und van der Werff eingerichteten Sälen der neuen Galerie eröffnet. Ein Saal enthielt nur Bilder von Rubens, dessen Genie Johann Wilhelm nicht minder bewunderte als sein Großvater. Wenn unsere ältere Pinakothek in den Werken dieses Meisters von keiner Sammlung der Welt erreicht wird, dankt sie dies vor allen den bergischen Fürsten Wolfgang Wilhelm und Johann Wilhelm. Mißhelligkeiten des Fürsten mit den Landständen konnten bei der

Prunkliebe und den verschwenderischen Kunstaussgaben dieses Fürsten nicht ausbleiben, aber sie hinderten nicht, daß „Jan Wellem“ ein Liebling des bergischen Volkes wurde. Düsseldorf ist durch ihn und seinen Großvater zum Range einer hervorragenden Kunststadt erhoben worden. Abgesehen von den Gemälden, deren glücklicher Erbe trotz allen Anfechtungen München wurde, zieht sich von diesem Düsseldorfer Kunstkreise auch ein persönlicher Faden zu der Münchener Kunst unter Ludwig I. herüber: Peter Cornelius war der Sohn eines Düsseldorfer Malers und Galerieinspektors.

Auf einen vergessenen Schauplatz wittelsbachischer Kunstpflege führt uns Johann Wilhelms Bruder, der Deutschmeister Franz Ludwig, seit 1683 Bischof von Breslau, dann Kurfürst von Trier und zuletzt von Mainz, der besonders in seinem ersten, schlesischen Wirkungskreise eine geradezu leidenschaftliche Baulust betätigte. Verdanken doch in Breslau das adelige Waisenhaus und die nach seiner späteren Würde benannte kurfürstliche Kapelle am Dom, in Neisse die bischöfliche Residenz, in Ottmachau die Pfarrkirche, im nahen Tiergarten das Jagdschloß ihm ihre Errichtung! Die schöne kurfürstliche Kapelle am Dom wurde mit einem Aufwande von 200 000 fl. nach einem Entwurfe des ausgezeichneten Wiener Architekten Fischer von Erlach gebaut; sie gilt als die höchste Leistung des Barock in der Innenarchitektur Schlesiens. Auch bei dem prächtigen Abteigebäude in Leubus, bei der Marienkirche im Kloster Grüssau und bei der schönen Breslauer Jesuitenuniversität mag dieser kunstsinnige Wittelsbacher als sachverständiger Berater seine Hand im Spiel gehabt haben. Im heutigen Österreichisch-Schlesien werden das Schloß in Freiwaldau und die fürstbischöfliche Sommerresidenz Johannisberg bei Jauernig als Gründungen Karl Ludwigs bezeichnet. Die Nachricht ist nicht unglaubwürdig, daß er an allen diesen Schöpfungen seiner Bauleidenschaft wie an seinen Schoßkindern hing und daß sie ihn aus seinen rheinischen Landen immer wieder nach Schlesien zurückzogen. In Trier hat er dann den abgebrannten Dom wieder unter Dach gebracht und mit zwei neuen Türmen geschmückt, in Mainz den Bau des stattlichen Deutsch-

hauses, des jetzigen großherzoglichen Schlosses begonnen. Auch in Lüttich haben drei wittesbachische Bischöfe, zuletzt Maximilian Heinrich (1650—1688), Sohn Herzog Albrechts des Leuchtenbergers, viel für den jetzt zerstörten St. Lambertsdom getan.

In Mannheim, das von Friedrich IV. 1606 als feste Burg, als Schutzwehr gegen den Rhein errichtet worden war, begründete der Kurfürst Karl Philipp die Galerie, eine überwiegend holländische Gemäldesammlung, und legte 1720 den Grundstein zu einem neuen Residenzschlosse als Ersatz für das zerstörte Heidelberg. Wenn man bemerkt hat, daß Mansarts Schloßbau in Versailles den Eindruck des Majestätischen durch ungeheure Längenausdehnung der Front wecken will, so sind gerade die größeren Barock- und Rokokoschlösser der Wittelsbacher fast alle diesem Muster nachgefolgt: wie Nymphenburg und Schleißheim, so Bonn, Mannheim und zuletzt noch Karlsberg. Karl Theodors Mäcenatenruf gründet auf dem, was er vor seiner Thronbesteigung in Bayern in der Pfalz geleistet hat, und hier in erster Reihe auf seiner verständnisvollen Pflege des Theaters und der Musik. Die Namen Dalberg, Iffland, Schiller verkünden den Ruhm der Mannheimer Bühne, die zum ersten deutschen Hof- und Nationaltheater ward. Welche Fügung, daß gerade die Bühne jenes Fürsten, dessen ganzes Tun und Lassen später Angst vor der Revolution beherrschte, als die erste dem Sturm und Drang der Räuber sich erschloß! In der Mannheimer Hofmusik glänzten Franz X. Richter und Johann Stamitz, der mit seinen zwei Söhnen und anderen Schülern wie Filtz, Cannabich, Toësch Mannheim zum Sitz einer förmlichen Komponistenschule erhob, später auch der selbständige Abt Vogler, den Karl Theodor nach Mannheim berief, auch nach Italien reisen ließ. In Frankenthal ward eine Porzellanfabrik gegründet (1755), in Mannheim eine Akademie der bildenden Künste (1757), ein Kupferstichkabinet und die Antikensammlung, die für Goethes künstlerische Entwicklung so wichtig wurde. In seinen bergischen Landen ließ Karl Theodor 1755 unweit von Düsseldorf durch Pigage das Schloßchen Benrath erbauen, ein zierliches Mittelglied zwischen Rokoko und

Klassizismus, während in den kurpfälzischen Landen die weitberühmten Parkanlagen des Lustschlosses Schwetzingen, ebenfalls ein Werk Pigages, den Reigen der großen wittelsbachischen Land- und Gartenschlösser vollendeten.

Wenden wir den Blick von den pfälzischen zu den bayerischen Linien des wittelsbachischen Hauses, so tritt uns bei Betrachtung seiner ältesten Kunstdenkmäler deutlich vor Augen, daß unsere Kunst, soweit sie sich über das Ornament und bloße Nachahmung der Natur erhebt, religiösen Ursprung hat, denn diese Denkmäler sind fast ausschließlich Kirchen oder Gemälde und Skulpturen, die dem Kirchenschmuck oder religiöser Erinnerung an Verstorbene dienen. Und für den bildenden Künstler war auf der Höhe des Mittelalters die Unterstützung der Kirche bei weitem wichtiger als die der Höfe. Der Dichter, heutzutage angewiesen auf die Gunst des Publikums, der Presse, der Bühnenleiter, bedurfte damals vor allem der Aufmunterung der Fürstenhöfe. Für die bildenden Künste aber hatte das Mäcenatentum der Fürsten nicht die gleiche Bedeutung. Beziehungen von Wittelsbachern zu bestimmten Dichtern, ein Mäcenatentum gegenüber der Dichtkunst läßt sich zwei Jahrhunderte früher nachweisen als analoge Erscheinungen auf dem Gebiete der bildenden Künste — man denke an den poetischen Dank, den Walther von der Vogelweide Herzog Ludwig I., an das Lob, das Wolfram von Eschenbach Ludwigs Schwester, der Markgräfin Elisabeth spendet, man denke an den Tannhäuser, Nithard von Reuenthal, Reinbot von Turn! Erst viel später und vereinzelter als Gotteshäuser weisen auch Burgen und Schlösser einen künstlerischen Charakter auf. Die romanische Georgskapelle des Schlosses Trausnitz bei Landshut und die noch in doppeltem Sinne hölzernen Statuetten Herzog Ludwigs I. und seiner Gemahlin Ludmilla aus dem Kloster Seligenthal scheinen die ältesten wittelsbachischen Kunstdenkmäler zu sein, die auf unsere Zeit gekommen sind. Auf Ludwig II. scheint die gotische Minoritenkirche in München, die an Stelle des jetzigen Hoftheaters stand, zurückzuführen, auf Ludwig den Baier die Lorenzkapelle an der Nordseite des Alten Hofes oder doch die Erweiterung dieser ältesten Münchener

Hofkirche, auf Ludwig und seinen Bruder Rudolf die Münchener Augustinerkirche. Eine erhaltene Skulptur aus der Lorenzkapelle, die den Kaiser Ludwig mit seiner zweiten Gemahlin Margarete vor der Himmelskönigin und dem Christkinde im Gebete knieend zeigt (Nationalmuseum), ist noch recht unbeholfen und unerfreulich. Eine kunstgeschichtliche Merkwürdigkeit muß die alte Klosterkirche in Ettal gewesen sein, zumal wenn die Annahme begründet ist, daß der ganze Binnenraum mit einem Kuppelgewölbe gedeckt war. Dem Architekten oder dem Gründer, Kaiser Ludwig, schwebte dabei wohl ebenso ein ausländisches Vorbild vor, wie sich der Kaiser für seine Statuten des Ettaler Ritterhauses an die Templerregel hielt. Ob und wie weit bei diesen Werken und anderen die fürstlichen Urheber außer den religiösen schon von künstlerischen Motiven geleitet waren, ist unmöglich zu entscheiden, da uns die literarischen Zeugnisse hier gänzlich im Stich lassen. Erst im 18. Jahrhundert sind ja Worte wie Kunstsinn und ähnliche Zusammensetzungen geprägt worden, der allgemeine Begriff Kunst im heutigen Sinne war unbekannt, auch die Wissenschaften nannte man Künste, was jetzt die philosophische Fakultät ist, hieß Artistenfakultät, ja noch der Stiftungsbrief unserer Akademie von 1759 weist dieser, an dem mittelalterlichen Begriff *artes liberales* festhaltend, die Ausbreitung „aller nützlichen Wissenschaften und freien Künste“ zu.

Einen gewaltigen Sprung gegenüber allen bisherigen Kunstschöpfungen an wittelsbachischen Höfen bedeutet jedenfalls der glänzende Name: Jan van Eyck. Ein Enkel Kaiser Ludwigs, Johann von Straubing-Holland, hatte in seinen drei letzten Lebensjahren (1422—25) diesen gottbegnadigten Künstler in seiner Residenz im Haag als Hofmaler und *valet de chambre* — Kammerherrn vielmehr als Kammerdiener — in seinem Dienst. Johann war vor seiner Regierung in Holland von 1390—1417 Bischof von Lüttich, Jan van Eyck aber stammte aus dem Landgebiete dieses Bistums, von Maeseyck in der Provinz Limburg. Ob sich seine Berufung in den Dienst des Wittelsbachers aus diesem Untertanenverhältnis oder aus

einem seiner Zeit voraneilenden Kunstverständnis des Fürsten erklärt, müssen wir dahingestellt lassen. Leider hat sich von den Bildern, die van Eyck in dieser Periode malte, bisher nichts sicher nachweisen lassen. Man vermutet, daß sein Porträt der Jakobäa von Bayern-Holland, Herzog Johanns Nichte (Kopie nach dem verschollenen Original in der Kopenhagener Nationalgalerie), eines der ältesten bekannten Wittelsbacherporträts, durch die Stellung des Künstlers an Johanns Hofe hervorgerufen wurde. Das Bildnis dürfte aber auf ein mehr vorgerücktes Alter, etwa auf die dreißiger Jahre der 1401 geborenen Fürstin weisen. Jan van Eyck wurde nach Johanns Tode Hofmaler seines Nachfolgers Philipp des Guten von Burgund und auch als solcher hatte er wohl Gelegenheit Jakobäa zu malen, da, abgesehen von großen Reisen, die er damals unternahm, Jakobäa seit dem Juli 1431 mit Philipps Statthalter von Holland und Seeland, Franz van Borselen vermählt war.

Von der Ingolstädter Linie sehen wir Kaiser Ludwigs Urenkel, Ludwig im Bart, in Paris am Hofe seiner Schwester in einen schon höher entwickelten Kunstkreis eingeführt. Es ist kaum glaublich, daß er als Besitzer der prächtigen Kunstschatze vom französischen Hofe, von denen das Goldene Rössel in Altötting als letzter Rest einen Begriff geben kann, von dem Reize der Kunst unberührt geblieben sei. In der Tat zeugt von Betätigung seines Kunstsinnes das jedenfalls auf seinen Befehl angefertigte schöne Modell des für ihn bestimmten Grabsteines, den die tragische Gestaltung der Familienverhältnisse nicht zur Ausführung kommen ließ, zeugt vielleicht auch der Hauptbau des neuen Schlosses in Ingolstadt, am entschiedensten aber die von ihm gestiftete Ingolstädter Frauenkirche, die besonders wegen ihrer schönen Raumwirkung zu den bedeutendsten gotischen Kunstwerken Bayerns zählt. In Landshut haben die drei „reichen“ Herzoge Heinrich, Ludwig und Georg manches für die Kunst getan, ohne daß man wohl von einem Mäcenatentum dieser Fürsten in künstlerischer Richtung sprechen könnte, mag auch Celtis in einem schmeichlerischen Gedichte Herzog Georg als Beschützer

aller Künste und Wissenschaften feiern. Unter den erhaltenen Kunstwerken, die der Münchener Hof hervorrief, ist der Grabstein der Agnes Bernauerin eines der schönsten, das Votivgemälde in der Kirche zu Hoflach zur Erinnerung an den Sieg Herzog Ernsts mehr historisch als künstlerisch bedeutsam. Bei Albrecht III. finden wir die Musik im Vordergrund. Wahrscheinlich schon in seinem, wie später in Albrechts IV. Dienst und Sold stand der alle Instrumente beherrschende, blinde Musiker Paumann aus ritterlichem Nürnberger Geschlechte (gest. 1473). Wir hören aber auch von einem Münchener Maler Hans Gleismyler, der 1437 für Albrecht III. tätig war.

Auch Albrechts Sohn Sigmund war ein leidenschaftlicher Musikfreund und die Nachricht, daß er allweg (ständig) gute Sänger um sich hatte, berechtigt uns, unter ihn die Anfänge der herzoglich bayerischen Cantorei, der Hofkapelle, zu setzen. Dieser Fürst aber ist auch der erste, für den die bildende Kunst die Bedeutung einer wahren Herzenssache hatte — wenigstens der erste, von dem wir dies deutlich erkennen. Eben entwand sich die Menschheit dumpfen Drucke in jener fruchtbaren Bewegung, welche die geistigen Interessen erweiterte und stärkte und die Welt mit neuen Augen sehen ließ. Sie hat auch den Kunstsinn weiteren Kreisen als den erzeugenden Künstlern erschlossen. Sie fällt nicht mit dem Aufkommen des Renaissancestils in der bildenden Kunst zusammen, in Deutschland hat die Gotik noch ein bis zwei Menschenalter ihre Herrschaft behauptet, nachdem diese große geistige Umwälzung, die nicht allzu hyperbolisch als Wiedergeburt bezeichnet wird, schon unverkennbar eingesetzt hatte. Indem wir dem Herzoge Sigmund von Bayern-München das Lob spenden, der erste Vertreter dieser neuen Richtung nach der Seite der bildenden Künste gewesen zu sein, denken wir daran, daß er den Anstoß zum großartigen und im Innern so schönen Bau der Münchener Frauenkirche gegeben und diesen bedeutsam gefördert hat — darüber läßt die Inschrift am Brautportal der Kirche, die so gut erhalten ist, als wäre sie erst gestern in den Stein gehauen, keinen Zweifel — wir denken an die zierlichen

gotischen Kirchen in Piping und seinem Schlosse Menzing oder Blütenburg, die Sigmund erbaute, und an die von Aufkirchen und Untermenzing, an denen er Anteil hatte, wir denken an sein Schloß Grünwald, das ihm vornehmlich die Verschönerung verdankte, auf Grund deren es Apian als *castrum magnificum* bezeichnet. Welchen Aufschwung gegenüber dem Niveau der bayerischen Malerschule bezeichnet in der Kirche von Blütenburg das schöne, Olmsdorfer zugeschriebene Altargemälde, wie beredte Zeugen von der Blüte der bayerischen Plastik an der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts sind in derselben Kirche die Holzstatuen der hl. Maria und der charaktervollen Apostel! Der von Sigmund begründete Tiergarten war wohl der älteste im Bayerlande. Er war vor seinem Schlosse Grünwald angelegt, an der nämlichen Isarleiten, wo nun anderthalb Stunden weiter abwärts unser neuer Tiergarten entsteht. Auch diese Gründung dürfen wir als Zeugnis für die Freude des Herzogs am Schönen anrufen: er wollte von schönen Dingen umgeben sein — sogar sein eiserner Streithammer (Nationalmuseum) weist künstlerischen Schmuck auf. Es ist bezeichnend, daß der Chronist Kölner Sigmunds Tiergarten und seine Pflege der Musik erwähnt, während er von den großartigen Leistungen des Fürsten für die bildenden Künste nichts zu sagen weiß: „Ihm war wohl mit schönen Frauen und mit weißen Tauben, Pfauen, Meerschweinchen und Vögeln und allen seltsamen Tierlen, auch mit Singen und Saitenspiel.“ Und es ist nicht weniger bezeichnend, daß ein anderer Chronist diesem Fürsten für seine Kunstliebe durch die Beinamen: *inutilis et prodigus* quittiert — waren doch die Herren von der Feder meist unter den letzten, die Fühlung mit der Kunst gewannen.

Sigmunds Bruder Albrecht IV. war eine ausgesprochen politische Natur, aber auch er hat die Kunst nicht vernachlässigt. Außer Aufkirchen verdankt ihm die mit guten Glasgemälden geschmückte, zierliche Münchener Salvatorskirche ihre Gründung (1494). In die Kartause Prüll hat er mit seiner Gemahlin und seinem Sohne Wilhelm schöne Glasgemälde gestiftet. Für den schönen älteren Grab-

stein Kaiser Ludwigs, der besseres verdienen würde, als unter dem Erzgrabmal in Finsternis begraben zu liegen, ist erst von Hager durch die richtige Lesung des Entstehungsjahres 1490 Albrecht IV. als Gründer aufgedeckt worden — stimmt doch auch die Idee der Reliefdarstellung des Denkmals trefflich zu den großbayerischen Tendenzen dieses Fürsten!

Mit Sigmund und Albrecht IV. beginnt nun eine ununterbrochene Reihe kunstsinniger Bayernfürsten und von Geschlecht zu Geschlecht wird ein reicheres Erbe an künstlerischen Neigungen wie an künstlerischer Atmosphäre überliefert. Und mit dem Erwachen mäcenatischer Bestrebungen am Hofe halten die produktiven Talente im Volke gleichen Schritt. Schon bringt München und Bayern Künstler hervor wie den Erzgießer Gilg Sesselschreiber, der von Kaiser Maximilian I. zur Ausführung seines großartigen Grabdenkmals nach Innsbruck berufen wurde, wie den Bildhauer Erasmus Grasser, den humorvollen Schnitzer der Maruska-Tänzer, den Baumeister der Frauenkirche Jörg Gangkofer, den Glasmaler Trautenwolf. Freilich die Münchener und Landshuter Maler, die Jan Pollack, Mächleskircher, Fietrer und Wertinger können sich nicht mit einem Dürer und Holbein messen. Es ist das Verdienst Wilhelms IV., daß er auch Maler der Reichsstädte Regensburg, Nürnberg, Augsburg: Altdorfer, Bartel Beham, Burgkmeier, Brew beschäftigte und daß er der Malerei monumentale Aufgaben stellte, indem er von verschiedenen Künstlern zwei Cyklen größerer historischer Gemälde zum Schmuck bestimmter Räume ausführen ließ — wie das König Maximilian II. in der Galerie des Maximilianeums mit stärkerer Betonung des universalgeschichtlichen Gedankens wiederholt hat. Beham siedelte auf Wilhelms Veranlassung nach München über, ging auch in seinem Auftrage nach Italien. Albrecht Altdorfer, der poesievolle Künstler, schlug 1529 die Bürgermeisterwürde in Regensburg aus, weil ihn der Auftrag Herzog Wilhelms ein großes Schlachtengemälde zu malen vollauf in Anspruch nahm. Dieses Bild ist die Alexanderschlacht bei Arbela, eine Perle der altdeutschen Malerei, besonders durch die

harmonische Farbenwirkung, zu der die minutiös ausgeführten Einzelheiten eines Kampfgewühls von hunderten von Fußgängern und Reitern und einer reichgegliederten Landschaft schön zusammengestimmt sind. Das Lusthaus inmitten des herzoglichen Schloßgartens (ungefähr an der Stelle des jetzigen Marstallgebäudes), ein Bau Albrechts IV., war mit herrlichen Kunstwerken geschmückt, als dort 1530 das Festmahl für Kaiser Karl V. abgehalten wurde. Schade, daß in der Klosterkirche Fürstenfeld das Epitaph nicht erhalten ist, das Wilhelm in eichenholzgeschnitzten Figuren dem Klostergründer, seinem Ahnen Ludwig II. und dessen Gemahlin errichten ließ! Wahrscheinlich fiel es der Zerstörung zum Opfer, welche 1632 die Schweden dort anrichteten.

In die Entwicklung der Architektur aber hat Wilhelms Bruder Ludwig X. bedeutsam eingegriffen, indem er 1536 in seiner Residenz Landshut den Grund zu dem Schlosse legte, das zu den frühesten Baudenkmälern der Renaissance in Deutschland gehört. In engem Anschlusse an Giulio Romano's eben vollendeten Palazzo del Te in Mantua haben mantuanische Baumeister, Sigmund Walch und Antonelli, mit siebenundzwanzig italienischen Steinmetzen und Maurern den schönen Bau ausgeführt. Was einige Bilder Altdorfers nur in phantastischen Übertreibungen aufwiesen, sah man nun in bayerischen Landen zuerst in der Wirklichkeit. Unmittelbar setzt sich von diesem ersten Renaissancebau Bayerns kein Faden der baugeschichtlichen Entwicklung fort, aber er steht verheissungsvoll am Eingang einer Periode, in der nun fremde Einflüsse, italienische und neben ihnen niederländische, übermächtig in das Kunstleben des Hofes und Landes eindringen. Äußere Einflüsse auf die Weckung des Kunstsinnes treten in der Generation Wilhelms IV. und Ludwigs zuerst deutlich hervor; sie liegen in dem Vorbilde des kaiserlichen Schwagers Maximilian, bei Ludwig wohl auch in den Anregungen seines italienischen Studienaufenthaltes.

Albrecht V., der Begründer der Münchener Kunstkammer, ist von jeher als Mäcenat der Künste gefeiert worden. Von seiner Re-

gierung an geht die leitende Stellung in der Kunst, deren sich vorher die nachbarlichen Reichsstädte rühmen konnten, auf seine Hauptstadt über. In seinem Auftrage hat sein Hofmaler Hans Muelich den schönen Hochaltar der Ingolstädter Frauenkirche ausgeführt, der in reicher Bilderreihe die ganze Glaubens- und Sittenlehre veranschaulicht. Daneben galt eine der größten Aufgaben, die der Fürst stellte, der Zierde musikalischer Werke, der von Muelich illuminierten Kolossalbände mit den Motetten Cyprians v. Rore und Orlandos Psalmen. Dem Kunstgewerbe war Albrecht ein mächtiger Förderer. Von seinen Bauten stehen noch heute der Münzhof und das Antiquarium der Residenz, Werke des fürstlichen Baumeisters Wilhelm Eckel; in der Landshuter Trausnitz gehören die bedeutendsten Renaissancebauten und die Ausstattung der meisten Innenräume seinen letzten Jahren an. Neben seinem Stammesvetter Ottheinrich war Albrecht V. einer der ersten Fürsten, die ein Museum errichteten, eine Sammlung, die Kunstwerke nicht zur Dekoration von Räumen, sondern um ihrer selbst willen vereinigte. Oft genug hat sich Sammlerleidenschaft auf nichtige Gegenstände geworfen. Die berühmte Münchener Kunstkammer aber, die ein Mailänder als ein in Europa einzig dastehendes Museum rühmte, enthielt neben bloßen Kuriositäten und manchem Bizarren reichliche Schätze wahrer Kunst, darunter nach dem Inventar von 1598 schon 778 Bilder. Im ganzen Kulturbilde Bayerns tritt nun die Dichtung weit hinter den bildenden Künsten und der Musik zurück. Der letzteren Kunst gehörte Albrechts V. Neigung vor allem. Schon durch seinen Vater scheint in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts die festere Organisation der herzoglichen Kapelle erfolgt zu sein. An ihrer Spitze stand unter Wilhelm IV. als *musicus primarius et intonator* der Züricher Ludwig Senfl, ein Meister des ernsten und erhabenen Tonstils. Unter Albrecht treffen wir in dieser Stellung seit 1563 den Hennegauer Roland de Lassus, bekannter unter dem italianisierten Namen Orlando di Lasso, einen Künstler von erstaunlicher Fruchtbarkeit, einen Tonsetzer voll Kraft und Tiefe. Schon urteilt ein verwöhnter bayerischer

Hofherr beim Anhören der Musik beim päpstlichen Legaten in Bologna: Wer die bayerische Musik nicht gehört hat, dem mag ja diese ziemlich gefallen! Und wie tief die Liebe zur Musik am wittelsbachischen Hofe seitdem wurzelt, mag man daraus ermessen, daß selbst Maximilians I. jüngerer Bruder Albrecht der Leuchtenberger, der nur über bescheidene Mittel gebot, an seinem kleinen Hoflager in Haag sich eine eigene Kapelle unterhielt.

Im Grunde ist es nicht erstaunlich, wenn die maßlose Gunst, mit der Albrecht V. Orlando und seine Hofmusiker auszeichnete, und sein steigender Aufwand für die Kapelle, die 1569 mit 61 Personen (Sänger und Instrumentisten), ungerechnet 18 Chorknaben, als die stärkste in ganz Deutschland, ihren höchsten Stand erreichte, die ehrerbietige, aber entschiedene Opposition der wackeren, aber etwas hausbackenen fürstlichen Räte weckte und wenn auch die Landstände der neuen Auffassung widerstrebten, daß Kunstpflege zu den Zwecken gehören solle, für die das Land Steuern aufzubringen habe. Um den Kulturfortschritt zu würdigen, den dieses Eindringen der Kunst in die Höfe bedeutete, hätten diese Männer einen weiteren Blick besitzen müssen, als wir von ihnen fordern können. Aus der Zimmerischen Chronik, aus dem Reiseberichte des Daniel Eremita von 1609 und aus anderen Quellen wissen wir, welch rohe und plumpe Sitten und besonders welche Trunksucht in der vielgepriesenen Zeit der Renaissance an deutschen Höfen und Adelssitzen herrschte. Sie vertrugen sich bei manchen Fürsten, wie wir nicht ohne Staunen beobachten, mit dem aufrichtigsten religiösen Eifer, aber ein wirksames Gegengewicht bot ihnen die veredelnde Neigung zu den Künsten. Hat es nicht, ohne beabsichtigt zu sein, eine tiefe symbolische Bedeutung, wenn Wilhelm IV. seinen Entschluß sich künftig des Zutrinkens zu enthalten, durch ein Kunstwerk, eine prächtige goldene Denkmünze, verewigen läßt?

Wilhelm V. verdanken wir die hervorragendste kirchliche Schöpfung der deutschen Renaissance in der von ihm für die Jesuiten erbauten kühn gewölbten Michaelskirche, deren vornehmes Innere für die weniger glückliche, doch mit schönen Portalen geschmückte

Fassade entschädigt. Wir wissen, daß sich der Herzog um jede Einzelheit des Baus kümmerte gleich einem Fachmanne. Der Baumeister Friedrich Sustris war ein Niederländer und derselben Nationalität gehörten an Peter Candid, der nach Sustris die Münchener Kunsttätigkeit beherrschte, der Bildhauer Hubert Gerhard und Maximilians Medailleur Alessandro Abondio, neben denen sich aber auch einheimische Kräfte wie die Weilheimer Bildhauer Hans Krumper und Christoph Angermaier mit Ehren behaupten. Wie lebhaft aber unter Wilhelm V. wie seinem Vater auch die künstlerischen Beziehungen zu Italien waren, sieht man an den italienischen Agenten des Hofes, für welche die Vermittlung von Künstlern und Musikern wie von Kunst- und Antiquitätenankäufen Hauptaufgaben waren: den Venetianern Strada und Nicola Stoppio, dem Römer Olgiati unter Albrecht V., den Mailändern Prospero und Gasparo Visconti unter Wilhelm V.

Maximilian I. hat durch seine glühende Bewunderung Dürers seinen feinen Geschmack kundgegeben und als Gemäldesammler überaus glückliche Erwerbungen gemacht (eine der kostbarsten, der Heller'sche Altar Dürers ging beim Residenzbrande von 1674 zu Grunde). Zu diesem Zwecke hat er sogar während des großen Krieges den Aufenthalt seiner Generale Tilly und Pappenheim in Norddeutschland auszunützen versucht. Er sammelte seine Erwerbungen in einer von der alten Kunstkammer unabhängigen Galerie oder neuen Kunstkammer, die unmittelbar an sein Schlafgemach anstieß. „Bei seinem schweren Regiment und hohen Alter“, sagte sein Kammerdiener, „hat mein Herr kein größeres Ergetzlichkeit denn an den Gemälden.“ Man hat ihn den ersten genannt, der auch in der Malerei die Kunst um der Kunst willen schätzte. Sein Bildnismaler Nikolaus Prugger von Trudering besteht mit seinen besten Werken wie dem Porträt Maximilians neben einem van Dyck. Auch Maximilian war ein Bewunderer von Rubens: neben dem Kaiser und dem Könige von Spanien ließ er sich bei der Versteigerung seines Kunstinventars 1642 durch einen Agenten vertreten. Aus seiner und

teilweise noch seines Vorgängers Regierungszeit besitzt München einen Schatz von Erzgußwerken, die feine Durchbildung, Eleganz und prächtige dekorative Wirkung auszeichnen: den Perseusbrunnen und den Brunnen Ottos von Wittelsbach in Residenzhöfen, die Madonna und die allegorischen Figuren an der Residenz, die Bavaria auf der Rotunde des neuen Hofgartens, den Erzengel Michael an der Jesuitenkirche, die Mariensäule und das Grabmal Kaiser Ludwigs, gegossen von Dionys Frey. In Plastik und Architektur beherrschte die Renaissance Maximilians Geschmack. Sein Münchener Schloßbau, die alte Residenz, spiegelt in der würdevollen und ernsten Haltung der Fassade sein eigenes Wesen, der von Gustav Adolf überlieferte Ausspruch aber, er bedauere, dieses Schloß nicht auf Walzen nach Stockholm führen zu können, war wohl mehr durch die mit unvergleichlichem Geschmack vereinigte Pracht der Innenräume hervorgerufen. Diese würdig zu schmücken, gehörte zu den Hauptzwecken der Wandteppichfabrik, die Maximilian mit Brüsseler Meistern und meist niederländischen Arbeitern in München begründete.

Unter den Schlägen des dreißigjährigen Kriegs ist die bürgerliche Handwerkskunst, die in München so erfreulich blühte, auf längere Zeit zusammengebrochen. Parallel laufend mit dem Übergewicht autokratischer Fürstenmacht, beginnt das Zeitalter einer überwiegend höfischen Kunst. Am Münchener Hofe ist es zuerst in einer halb italienischen, halb französischen Fürstin verkörpert. Adelheid von Savoyen hat dem Kunstsinn, in dem ihr Gemahl, Kurfürst Ferdinand Maria, nicht hinter ihr zurückstand, die Richtung gewiesen; sie vornehmlich hat den Wandel herbeigeführt, daß sich der Münchener Hof wenige Jahre nach den Drangsalen des großen Kriegs schon zu einem der prächtigsten, kunstliebendsten und vergnügungssüchtigsten in Deutschland umbildete und daß auf der ganzen Linie nun italienische Kunst dominierte. Der Bologneser Borelli war es, durch den Ferdinand Maria und seine Gemahlin in der St. Cajetanskirche den ersten großen Münchener Bau des Barockstils errichten ließen, und als Vorbild diente die römische Mutterkirche der Thea-

tiner, St. Andrea della Valle. Wälsche waren auch die Vollender des Baus, der italienische Graubündner Zuccali, der Architekt der Türme, und der Hennegauer François Cuvilliers, durch den später die Fassade die Schlußgestaltung erhielt. Durch Barelli ließ der Kurfürst auch den Mittelbau des Lustschlosses Nymphenburg erbauen, an den sich ein in italienischem Stil streng geometrischer Garten anschloß, im Verhältnis zu dem späteren Nymphenburg noch eine einfache Anlage, die den italienischen Typus einer Villa repräsentierte. In dem statuen- geschmückten Prachtschiffe auf dem Würmsee, einer Nachbildung des venezianischen Bucintoro, aber um ein Stockwerk höher und reicher ausgestattet, hielt die Kunst ihren Einzug sogar in den Schiffsbau. Als die Hauptträgerin neuer und fremder Kultur aber erscheint Adelheid durch die Einführung der italienischen Oper, des Ballets (die nun, wenn es daneben auch französische und deutsche Komödien gab, auf dem Theater überwogen) und der großen prunk- vollen Schaustellungen und Kostümfeste, wenn auch dies alles in gewissem Sinne schon in den großen Jesuitendramen Vorläufer gehabt hatte. Auch diese Jesuitenschauspiele hatten der stets bereiten Hilfe des Hofes den Glanz ihrer Ausstattung und damit die Hauptan- ziehungskraft auf die Menge verdankt. Die Texte der neuen Oper waren in den ersten Jahrzehnten stets italienisch, die Komponisten und die Sänger (deren virtuos entfaltete Kunst als der Hauptzweck erschien) größtenteils Italiener. Und dasselbe gilt von dem zahl- reichen Personal der Musiker, Schauspieler und Tänzer bei Hofe. Als Leiter der Hofmusik begegnen uns die Italiener Porro und Er- cole Bernabei, zwischen ihnen der Deutsche Kerl (1656—73). Die Kurfürstin selbst gab Ideen für Dramen und Ballette an, ihr Hof- kaplan und Hofmusiker Maccioni ließ ihnen Gestaltung und Reime. Und im Ballet hat Adelheid mit Damen des Hofes zuweilen selbst mitgetanzt, während der Kurfürst und adelige Herren auf der Bühne in Fußturnieren auftraten. Welch fabelhafte Pracht mag sich da- mals — die Kupferstiche eines Bilderwerkes von 1662 lassen es ahnen — in dem architektonisch bescheidenen neuen Theater bei

der Salvatorskirche entfaltet haben im Wechsel und Reichtum der Szenerieen und Kostüme, in Leistungen des Garderobiers und Maschinenmeisters, die man gerne als Errungenschaften moderner Bühnentechnik beansprucht — spielte doch eine Szene, wie im Rheingold, im Wasser, unter Meergottheiten und Nymphen!

Die absolute Fürstenmacht, deren leuchtender Leitstern Ludwig XIV. war, bedurfte der Künste, um sich in ihrem vollen Glanze zu entfalten und ihren magischen Zauber auf die Untertanen zu üben. Fortan gilt, was von der Periode der Renaissance noch nicht behauptet werden kann: Kunstpflege gehört als ein Attribut höfischen Prunks für die Fürsten zu den Standespflichten, zu den Forderungen des guten Tons, denen sich wenige entziehen. Aber wer könnte nicht unterscheiden zwischen Fürsten, welche die Künste nur aus diesem Grunde, und solchen, die sie als wahre Freunde und Bewunderer pflegten! Unter die letzteren ist der Kurfürst Maximilian II. Emanuel einzureihen, einer der größten Kunstmäcene Europas. Freilich in der Unnatur und Gespreiztheit eines Vivien, de Grof und anderer seiner Künstler spiegelt sich das höfische Wesen der Staatsperückenperiode nur zu getreulich wieder. Und wenn wir die Frage aufwerfen, ob dieser ungeheure Kunstaufwand in einem gesunden Verhältnis zur Lage der Staatsfinanzen und zu den Leistungen für Wissenschaft und Volksbildung stand, kann die Antwort nur ungünstig lauten.

Durch Max Emanuel hat nach der bisherigen Vorherrschaft italienischer und niederländischer Kunsteinflüsse die französische Kunst am Hofe von München wie in Brüssel den Vorrang gewonnen. Daß er, abgesehen von dem kleineren Fürstenried, drei großartige Schloßbauten gleichzeitig unternahm, entspricht dem hohen Gefühl seiner Stellung, das ihn beseelte, war aber auch ein Wechsel auf die Zukunft. Eines Königs sollten die Schlösser würdig sein, denn diese Würde erhoffte der Fürst für sich oder, wenn sie ihm versagt bliebe, doch für seinen Nachfolger. In der Münchener Residenz ließ er 1684—1704 die Prachträume der sogenannten „Sommer-“ oder

„reichen Zimmer“ herstellen und 1719 durch Effner nach Pariser Muster in dem neuen französischen Stil umbilden. Als diese ganze Herrlichkeit drei Jahre nach seinem Tode in Flammen aufging (wie Max Emanuels großes Reiterdenkmal in Brüssel schon bei der Beschießung dieser Stadt 1694 zerstört worden war), ließ sie der Nachfolger Karl Albrecht sofort durch Cuvilliès mit noch größerem Aufwand wiederherstellen und noch heute bewundert man hier die verschwenderische Pracht, die neben der Grazie ein Lebenselement des Rokoko ist. Zur Ausführung und Schmückung der fürstlichen Bauten sammelte sich in München eine Künstlergesellschaft von so internationalem Charakter, wie sie dort vor- und nachher sich nie zusammenfand: außer Einheimischen Franzosen, Italiener, Niederländer. Max Emanuel hat mit Scharfblick das zu Großem berufene, schlummernde Genie erkannt, als er seinen hennegauischen Pagen, dann Fähnrich im Leibregiment François Cuvilliès zum Studium der Architektur nach Paris entsandte, und eine nicht minder glückliche Wahl ward getroffen, als er den Dachauer Gärtnerssohn Josef Effner dieselbe, auf lange Jahre ausgedehnte Studienreise ausführen ließ. In diesen Männern hat jedes der beiden Länder, über die er regierte, ihm und dem Nachfolger einen Baukünstler ersten Ranges gestellt. Nymphenburg, die Gründung der Eltern, hat erst unter Max Emanuel durch Anfügung der Flügelbauten und die in französischem Stil erfolgte Vergrößerung und reiche Bewässerung des Gartens die großartige Gestalt gewonnen, in der wir es kennen und lieben. Nach Plänen des Kurfürsten selbst soll (1716) die kleine Pagodenburg gebaut worden sein, wo Gemälde auf indische Art, Wände von chinesischem Porzellan und Geräte nach chinesischen Mustern einen Begriff orientalischer Kunst gaben. Der Lieblingsbau und die eigentste Gründung Max Emanuels aber war Schleißheim, das er von seinem Hofbaumeister Enrico Zuccali erbauen ließ, nachdem er in dem kleineren Schloßchen Lustheim einen Vorläufer vorausgeschickt hatte. Noch war die seltsame modische Anschauung nicht angekommen, daß es der Malerei unwürdig sei, geschichtliche Taten zu

feiern. Der Schleißheimer Victoriensaal mit den Schlachtenbildern des vortrefflichen Münchener Beich bedeutet ein schönes Denkmal der Türkensiege, eine Ruhmeshalle für den tapferen Fürsten und seine Krieger. Das mächtige Treppenhaus, die große Längenausdehnung der Front mit den zur Aufnahme von Gemälden bestimmten Galerien und die Verbindung mit einem großen französischen Garten stellen in einem schönen Muster die charakteristischen Züge der Barock- und Rokokoschlösser dar. Wohl spottet man über die Nachahmungen von Versailles, aber wer wäre nicht empfänglich für den Reiz, der in derartig kräftiger Stilisierung einer Gegend durch das Zusammenwirken von Kunst und Landschaft, von Architektur und Skulptur, Garten- und Wasserkünsten liegt! Ohne die fürstlichen Landschlösser des 18. Jahrhunderts wäre uns diese Art ästhetischen Genusses versagt, denn Privatleute, reich genug, solche Schöpfungen ins Leben zu rufen, hat Deutschland nie besessen — auch die Fugger, unter den nicht altfürstlichen Familien in deutschen Landen wohl die hervorragendsten Förderer der Kunst, haben Ähnliches nicht hervorgerufen. Daß die Kunst ihre Entwicklung ausschließlich durch die großen Künstler erfährt, ist doch nur eine bedingte Wahrheit. Sie wird nicht nur durch die Künstler beeinflußt, sondern auch durch jene, für die sie arbeiten. Erst durch die fürstlichen Mäcene sind Kunstschöpfungen wie diese Landschlösser, auch die fürstlichen Residenzen in den Städten, die Bildung der großen Orchester, die Entstehung der Oper ermöglicht worden. Die Galerien des neuen Schleißheimer Schlosses füllten nun die herrlichen Gemälde, die der Kurfürst meist in den Niederlanden erworben hatte — neben Maximilian I., Wolfgang Wilhelm und Johann Wilhelm der Fürst, der das Beste zur Begründung unserer älteren Pinakothek beigetragen hat. Ein Bilderankauf, den er 1698 zu Antwerpen bei Gilbert van Ceulen um 90 000 Brabanter Gulden machte, brachte auf einmal 105 meist auserlesene Werke Rubens', van Dycks, Brouwers, Wouvermans, einen Murillo in seinen Besitz, Schätze, die heute den Wert vieler Millionen repräsentieren, so daß auch vom wirtschaftlichen Standpunkte aus

betrachtet die Kapitalsanlage als eine vortreffliche erscheint. Daneben wird freilich auch von einem launenhaften Ankauf moderner Bilder bei Antwerpener Malern berichtet, wobei nach dem Urteil von Kennern der vom Fürsten bezahlte Preis von 200 000 Franken mindestens um die Hälfte zu hoch gewesen sei. Und der Fortschritt des großen Schleißheimer Baus ward mit dem finanziellen Zusammenbruch der kurfürstlichen Tuchfabrik erkaufte, die industrielle Gründung des Kurfürsten durch eine künstlerische (wenn auch nicht durch diese allein) zugrunde gerichtet. „Aller Vorstellungen ungehindert“, sagt Unertl, mußte das Geld für die Bauleute und Materialien der Lusthäuser Nymphenburg, Schleißheim und Fürstenried aufgebracht werden. Weiter aber sei der Vorhang vor der Verschwendung und Mißwirtschaft des hochbegabten, aber des sittlichen Haltes entbehrenden Fürsten nicht gelüftet, zumal diese noch mehr mit ausschweifender Prachtliebe und anderen Neigungen als mit wahrer Kunstpflege zusammenhing. Nach Ottheinrich war, wie es scheint, Max Emanuel der erste, der einen eigenen Konservator seiner Gemäldesammlungen (seinen Hofmaler, den Belgier Franz Nollet) aufstellte. Und da den Behörden dieser Zeit der Gedanke an Kunst noch recht ferne lag, ist es wohl auf persönliches Eingreifen des Fürsten zurückzuführen und die Unterschrift: *Ex commissione Serenissimi speciali* beim Wort zu nehmen, wenn in einem Ausschreiben seiner Hofkammer vom 15. April 1698 unter den amtlich gestellten Fragen, deren Beantwortung zur Herstellung einer historisch-geographischen Beschreibung Baierns führen sollte (und in Wenings Vier Rentämtern geführt hat), sich eine Frage schon auf Kunstwerke, Malereien u. dergl. bezog. Man kann darin den ersten Anlauf zu dem großen Werke der Inventarisierung der Kunstdenkmäler erkennen, dessen (1887 angeordnete) Ausführung der Regierung unseres Prinz-Regenten Luitpold vorbehalten blieb.

Wenn unter Max Emanuel in den kirchlichen Kreisen Bayerns eine vor- und nachher nicht erreichte Baulust erwachte, ein Wett-eifer im Um- und Neubau von Kirchen und Klöstern, der den treff-

lichen einheimischen Kräften, den aus der Wessobrunner Schule hervorgegangenen Stukkatoren und den Brüdern Asam ein so reiches Feld der Tätigkeit eröffnete, war dies ja durch die Zerstörungen des dreißigjährigen Kriegs und vielleicht noch mehr durch den Wechsel des künstlerischen Geschmacks bedingt: an Stelle der mittelalterlichen, engen und finsternen Räume verlangte man nun nach weiteren, lichterem und mit reichem Ornament geschmückten. Unverkennbar aber hat auch das Vorbild des Hofes anfeuernd gewirkt und wurden die kirchlichen Bauten auf dem Lande auch im einzelnen durch höfische beeinflußt. Die Ausschmückung der Kirchen von Tegernsee und Benediktbeuern steht unter dem Einfluß der Theatinerkirche, die Klosterkirche von Aldersbach, das erste größere Werk der Brüder Asam, verrät Einwirkungen der höfischen Kunst und nach Plänen des kurfürstlichen Hofbaumeisters Cuvilliers d. ä. wurde die Klosterkirche in Schäftlarn begonnen. Noch entschiedener als die kirchlichen Kreise stand der Adel unter dem Einfluß des Hofes, als er, etwas später als die Prälaten, dieselben Wege betrat, als unter Karl Albrecht die Törring, Preising, Königsfeld, Porzia, Piosasque in München den Bau schöner Paläste unternahmen. Auf das Verhältnis der gebildeten Kreise zur Kunst hat das Vorbild des fürstlichen Mäcenatentums doch erst seit dem 18. Jahrhundert bedeutsamer eingewirkt.

Vergessen wir aber über den Bauten und Bildern nicht, welche hohe Blüte sich auch Musik und Theater unter Max Emanuel in München wie Brüssel erfreuten, welche klangvolle Namen in der Musikgeschichte seine Kapellmeister, die Bernabei, dall' Abaco, Pietro Torri, Agostino Steffani repräsentieren! In Brüssel trat mit seiner Unterstützung eine musikalische Akademie und unter seiner Ägide Paul Bombarda's große Oper in einem der prächtigsten Theater der Welt ins Leben. Seine Rückkehr in die Heimat war noch nicht ganz gesichert, als er schon wieder an die Neubesetzung und Ergänzung seiner Münchener Hofmusik dachte. „Den müssen wir haben“, antwortete er seiner Frau, als sie ihm damals von einem in Venedig entdeckten Sänger schrieb. Im Schauspiel standen die

klassischen Dichter Frankreichs und die französischen Komödianten in erster Reihe, bis diese 1720 dem berechtigten Drängen der Landstände auf Ersparnisse weichen mußten.

Auch am Rhein hat der Kunstsinn des Münchener Hofes seine Ableger in die Erde gesenkt. Max Emanuels Bruder, der Kurfürst Josef Clemens von Köln (1688—1723) war ein begabter und begeisterter Musiker, wenn auch seinen eigenen Kompositionen kaum ein selbständiger Wert beigemessen werden kann. War doch nach seinem eigenen Geständnis (das weniger überrascht, wenn wir beachten, wie ungescheut auch hervorragende Komponisten des 18. Jahrhunderts in dieser Hinsicht verfuhrten) „der methodus, so er sich hierin vorgeschrieben, allein jener, so die Imben zu thun pflegen, welche aus denen schönsten Blumen das Hönig herausziehen und solches zusammentragen; also auch ich alles, was ich componirt habe, allein genommen von gueten Meistern, deren Musikalien mir gefallen“. Aber er und sein Nachfolger und Neffe Clemens August (1723—1761) waren die Hauptbegründer der vorzüglichen kurkölnischen Hofkapelle in der kurfürstlichen Residenz Bonn, deren Bestand die Voraussetzung bildet für die gigantische Erscheinung eines Beethoven. Der Wittelsbacher Clemens August hatte Beethovens Großvater Ludwig 1733 als seinen „Hofmusikanten“ mit hohem Gehalt angestellt (1761 wurde Ludwig Kapellmeister) und dessen Sohn Johann, der Vater Beethovens, hatte in seiner Jugend noch in der Kapelle des wittelsbachischen Kurfürsten gesungen. Durch diese beiden wittelsbachischen Kurfürsten in Köln ist das Kölner Land neben München ein Hauptzentrum der Rokokokunst, ist die Residenz Bonn aus einer unscheinbaren Stadt eine der architektonisch reichsten des Westens geworden. Dort ließ Josef Clemens durch Zuccali, dann durch Robert de Cotte das gewaltige Schloß erbauen, mit dem auch ein schöner Garten verbunden war, in der Nähe begann er nach einem Plane de Cottés das Schlößchen Poppelsdorf. In Bonn hatte schon 1633 ein Wittelsbacher, Kurfürst Ferdinand, Bruder Maximilians I., den Neubau eines Schlosses aufführen lassen, der in dem

Kriege von 1689 einer Beschießung zum Opfer gefallen war. Dem Kurfürsten Clemens August verdankt fast alles Künstlerische, was das Kölner Land, besonders Bonn und seine Umgebung aus dieser Periode aufzuweisen hat, seine Entstehung. Er vollendete (1730—40) Poppelsdorf, eine der originellsten Schöpfungen des Frührokoko, brachte auch das Bonner Schloß seiner Vollendung nahe und schmückte es im Innern mit reichen Kunstwerken. Aber der Bau war noch nicht in allen Teilen fertig, als 1777 eine Feuersbrunst einen großen Teil der Herrlichkeit und gerade die Prachtgemächer zerstörte — nach den zwei Feuersbrünsten in der Münchener Residenz von 1674 und 1729, abgesehen von den Kriegszerstörungen Heidelbergs und der älteren Bonner Residenz, der dritte verheerende Brand eines wittelsbachischen Schlosses in dieser Periode. Auch die Heilige Stiege auf dem Kreuzberg mit ihrem schönen Portal, die Schlösser von Rösberg, Hemmerich, das riesige Jagdschloß zu Röttgen, die Burg zu Grau-Rheindorf sind Werke dieses Fürsten, sein größtes aber die Sommerresidenz Augustenburg zu Brühl in der Nähe Kölns (1725—1770), wo schon Josef Clemens ein großes Schloß geplant hatte. Wie die Erinnerung an die heimischen Familienschlösser Nymphenburg und Schleißheim bei der Gründung zweifellos mitspielte, hat der Münchener Franz Cuvilliès die Pläne für die Umänderung der Fassaden und die Zeichnungen für die Innenausstattung entworfen, derselbe Architekt, der in Clemens Augusts Auftrag auch (1729—37) das schöne Jagdschloß Falkenlust bei Brühl erbaute. Der Ausbau des prachtvollen Treppenhauses in Brühl aber (1743—48) entstand besonders unter dem Einflusse Balthasar Neumanns. In seiner Heimat verdankt dem Kurfürsten Clemens August die Hofkirche St. Michael in Berg am Laim (1737—51), ein Werk des kurfürstlichen Baumeisters Johann Michael Fischer, ihre Entstehung.

Am Münchener Hofe ließ Karl Albrecht, der Bruder Clemens Augusts, Nymphenburg weiter verschönern durch den Bau der herrlichen Amalienburg, wo Cuvilliès' Genie den Rokokostil zu höchster Vollendung brachte, und durch die Anlage des wasserbelebten Ron-

dells mit zehn glänzend weißen niedrigen Häusern, des geräumigen Vorhofs, der so viel dazu beiträgt, Nymphenburg sein eigenartiges, stilvolles Gepräge aufzudrücken. Unter Maximilian III. Josef fiel das Hauptgewicht auf die Pflege der lange vernachlässigten Geistesbildung, ohne daß die Künste vernachlässigt wurden. Durch Cuvilliès ließ dieser Fürst das reizende Residenztheater erbauen; mit seiner Unterstützung wurde die bald nach Nymphenburg übertragene Porzellanfabrik am Neudeck in der Au begründet. Vor allem gehörte die Neigung Max Josefs der Musik. Er hat selbst Kirchen- und Kammermusikwerke komponiert, wie seine Schwester Marie Antonie, eine Schülerin Porporas und Hasses, Cantaten und Opern. Von Friedrich dem Großen als Zierde ihres Jahrhunderts gepriesen, von Algarotti mit Vittoria Colonna verglichen, zählt diese kunst-sinnige Wittelsbacherin, die dem sächsischen Kurprinzen ihre Hand reichte — nebenbei die robusteste Dame Dresdens — zu den geistvollsten fürstlichen Persönlichkeiten ihres Jahrhunderts; als Sängerin, Komponistin, Dichterin war sie hochbegabt; Friedrich dem Großen gab sie Anlaß, den Ruhm fürstlicher Kunstpflege mit überschwänglichen Worten zu feiern.

Eigene Ausübung einer Kunst ist selbstverständlich eines der wirksamsten Mittel, Freude an der Kunst und durch Einsicht in die technischen Bedingungen ihr Verständnis zu nähren. Im Wittelsbacherhause ist es alte Tradition, daß die Jugend in der einen oder andern Kunst ausgebildet wird. Lange vor den bildenden Künsten läßt sich dies in der Musik nachweisen, zuerst bei Albrecht III., der vielerlei Instrumente spielen konnte. Wie heutzutage ein Prinz unseres Königshauses bei den Wagnerfestspielen im Hoforchester mitgeigt, hat Kurfürst Max Emanuel nebst seinen Söhnen zuweilen bei seiner Kirchenmusik selbst die Gambe gespielt. Seine Mutter Adelheid war Sängerin, Karl Albrecht konnte mit seiner Familie Konzerte veranstalten und bekannt ist im Nationalmuseum das Bild eines wittelsbachischen Familienkonzertes im bischöflich freisingischen Schlosse Ismaning, wo Maximilian III. Josef, begleitet von seinen Geschwistern,

die Gambe spielt. Kurfürst Maximilian I. hatte Unterricht im Orgelspiel, sein Bruder Philipp im Spiel der Leier erhalten. Was die bildenden Künste betrifft, erscheint seit dem Renaissancezeitalter Zeichnen, Malen, Schnitzen, Architektur oft in den Lehrplänen der Prinzen und von Maximilian I. rühmt Vervaux, er sei in alle Künste eingeweiht gewesen. Erhalten sind von ihm Elfenbeinschnitzereien, wie wir auch von Max Emanuel wissen, daß er diese Kunst erlernt hat; seine Elfenbeindrehbank befindet sich im Nationalmuseum. In den graphischen Künsten hat Pfalzgraf Rupprecht (1619—82), der Sohn Friedrichs V., einen Namen als ausübender Meister der Schabkunst. Deren Begründer Ludwig von Siegen hat ihn 1654 zu Brüssel in diese neue Technik eingeweiht. Aus dem 19. Jahrhundert sind Ölgemälde der Großherzogin Mathilde von Hessen, Tochter König Ludwigs I., in die neue Pinakothek aufgenommen worden.

Unsere alte Pinakothek ist der einzige historische Zeuge, der in einem Bilde zusammenfassend an die Hauptverzweigungen wittelsbachischer Kunstpflege erinnert. Als unter Maximilian IV. Josef die altwittelsbachischen Galerien von Zweibrücken, Mannheim, Düsseldorf und Schleißheim mit den Münchener Schätzen in diesem großen Münchener Sammelbecken vereinigt, als sie durch Zuflüsse aus säkularisierten Klöstern und den neu erworbenen geistlichen Residenzen noch bereichert wurden, war die kostbare Grundlage vollendet, auf der der größte Mäcen der Wittelsbacher, König Ludwig I. weiter bauen konnte. Seine unsterblichen Leistungen für die Kunst haben wir dankerfüllt bei der Centenarfeier im Jahre 1888 an unserem Geiste vorüberziehen lassen.

In König Maximilian II. verehren wir den Mäcen der Dichtkunst (die wir in unsere Betrachtung nicht einschlossen) und vor allem der Wissenschaften. Nach seinem eigenen Ausdruck wünschte der begeisterte Schüler Schellings „die echte Wissenschaft so an Grund und Boden zu fesseln wie die tief fundamentierten Baudenkmale, die nicht davon getragen werden können“. Wohl mag sein Versuch einen neuen Baustil ins Leben zu rufen an den tief wurzelnden An-

tagonismus zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Geiste erinnern. Doch wir gedenken lieber der Großtat, die dieser edle Fürst mit der Begründung unseres herrlichen Nationalmuseums auch für die Kunst vollbracht hat — auf dem Gebiete, wo sie sich mit der Wissenschaft und gerade mit seiner Lieblingswissenschaft, der Geschichte, vermählt.

Über den Erdkreis hat sich verbreitet der Ruf der „Königsschlösser“ Ludwigs II. Selten wird ein fürstlicher Bauherr mit Weisungen und Wünschen, überwachend und drängend, in dem Maße in die Entstehung seiner Bauten eingegriffen haben, wie es dieser Fürst in Bezug auf die verschwenderische Pracht ihrer Ausstattung tat. Was ihm aber die Geschichte im Bereiche der Kunst am höchsten anrechnet, sind Werke, die er weder hervorgerufen noch beeinflusst, die er nur ermöglicht hat. Für sein Verhältnis zu Richard Wagner läßt sich in der ganzen Entwicklung fürstlichen Mäcenatentums kein Seitenstück finden. Seit seinem fünfzehnten Lebensjahre, seit dem ersten Anhören des Lohengrin, nahm die diesem Fürsten eigene, auf das Höchste gesteigerte künstlerische Receptivität ihre Richtung auf das größte künstlerische Genie seiner Epoche. Wer wäre nicht fortgerissen von der Glut der Begeisterung, die in seinen merkwürdigen Briefen an Richard Wagner lodert, wer nicht ergriffen von den prophetischen Worten des Meisters: „Er ist leider so schön und geistvoll, seelenvoll und herrlich, daß ich fürchte, sein Leben müsse wie ein geflüchteter Göttertraum in dieser gemeinen Welt zerrinnen!“ Hart am Rande des Abgrunds sah sich Richard Wagner die rettende Hand des Königs entgegengestreckt. Ihr verdankte er und verdankt die Welt, daß der Ring des Nibelungen, daß die Meistersinger und Parsifal vollendet und zur Aufführung gebracht werden konnten, wie das Wagner selbst in seiner Rede bei der Grundsteinlegung des Baireuther Theaters am 22. Mai 1872 dankbar ausgesprochen hat.

„Die Wissenschaften und Künste haben in Bayern eine längst bereitete Stätte ersprießlicher und befruchtender Wirksamkeit.“ So

sprach unser Prinzregent Luitpold vor zwanzig Jahren und seiner erleuchteten Tätigkeit gebührt ein Hauptverdienst an der ungeschmälernten Behauptung dieses Ehrenplatzes durch unser engeres Vaterland. Wie der edle Fürst in vornehmer Ruhe über den ewig wechselnden Gezeiten der künstlerischen Mode stehend, in regem persönlichen Verkehr mit den Künstlern das kostbare Vermächtnis seines Vaters und seiner Ahnen getreulich hegt, liegt vor aller Augen; wie er für seine Künstler sorgt, hat uns in diesen Tagen seine neue, hochherzige Stiftung bekundet. Wer aber dürfte sagen, daß darüber die Wissenschaften, daß darüber irgend ein Bereich der Kultur vernachlässigt werde! So stimmt unsere Akademie, die Hüterin idealer Güter, heute begeistert in den Jubel des ganzen Landes ein. Dem echten Bayernfürsten, dem hohen Schirmherrn und Förderer der Künste und Wissenschaften, dem geliebten, mit seinem Volke aufs engste verwachsenen Landesvater bringt sie dankerfüllt ihre Huldigung und heißen Segenswünsche dar.

(Für den Vortrag wurde die Rede gekürzt.)

Benützt wurden:

- Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. Akademische Festrede zum Namensfeste des Königs, 12. Oktober 1807. München;
- Ernst Grosse, Kunstwissenschaftliche Studien, 1900;
- Franz v. Reber, Korrespondenz zwischen dem Kronprinzen Ludwig und dem Galeriedirektor G. Dillis (Sitz. Ber. d. Münchener Akad. hist. Kl. 1904);
- Derselbe, Historische Einleitung zu dem Katalog der Gemäldesammlung der K. Älteren Pinakothek in München, 1886;
- Karl Theodor v. Heigel, König Ludwig I.;
- Derselbe, Ludwig I. von Bayern als Erzieher seines Volkes (in: Quellen und Abhandlungen zur neueren Geschichte Bayerns, N. F. 1890, S. 409 flgd.);
- Heinrich Brunn, Denkrede zur Erinnerung an das Centenarium der Geburt König Ludwigs I. 1886 (nicht gehaltene) Universitäts-Festrede;
- Pallmann, Goethe's Beziehungen zu Kunst und Wissenschaft in Bayern und besonders zu König Ludwig I. (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1902);
- Lagarde's Urteil über K. Ludwig bei Rich. Graf du Moulin Eckart, Luitpold von Bayern (1901), S. 16;
- Joh. Christian v. Mannlich, Lebenserinnerungen, her. von Stollreither;
- Emil Heuser, Die Pfalz-Zweibrücker Porzellanmanufaktur. Neustadt a. d. Hardt 1907;
- Molitor, Geschichte der Residenzstadt Zweibrücken, 1885;
- Trost und Leist, Pfalzgraf Friedrich Michael von Zweibrücken und das Tagebuch seiner Reise nach Italien;
- Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe, 1902;
- E. W. Brecht, Bayerns Könige in ihren künstlerischen Anschauungen; I. Maximilian I. Joseph (Bayer. Jubiläums-Landesausstellung Nürnberg 1906, Illustrierte Ausstellungs-Zeitung, Heft 3, Juli 1905 u. flgd.);
- Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern. I. Band: Oberbayern. Bearbeitet von Gustav v. Bezold und Berthold Riehl, 1895. II. Band: Oberpfalz. Unter Leitung von Georg Hager;

- Kalcher, Führer durch die Stadt Landshut;
- Riezler, Geschichte Baierns, besonders Bd. III, VI, VII (dieser Mspt.);
- Derselbe, Herzog Sigmund und die Münchener Frauenkirche (Sitz.-Ber. der Münchener Akad. hist. Klasse, 1910);
- Die Kataloge des Münchener Nationalmuseums, besonders XI: Wittelsbacensia, Denkmale und Erinnerungen des Hauses Wittelsbach im bayer. Nationalmuseum, her. von der Direktion des Nationalmuseums (Georg Hager), 1909;
- Des Pfalzgrafen Ottheinrich Reisetagebuch bei Röhricht und Meisner, Deutsche Pilgerreisen nach dem heiligen Lande, S. 351 flgd.;
- Robert Salzer, Beiträge zu einer Biographie Ottheinrichs. Festschrift der Real-schule in Heidelberg, 1886;
- Dohme, Geschichte der Deutschen Baukunst;
- Friedrich Schmidt, Geschichte der Erziehung der pfälzischen Wittelsbacher;
- Derselbe, Geschichte der Erziehung der bayerischen Wittelsbacher;
- Codex diplomaticus Rubenianus, her. von Rooses, s. bes. II, 266;
- Emile Michel, Rubens, 1900;
- Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, her. von Paul Clemen, Bd. III (Düsseldorf), IV, 1 (Landkreis Köln), V, 3 (Bonn);
- Schönneshöfer, Geschichte des bergischen Landes;
- Strauven, Geschichte des Schlosses zu Düsseldorf;
- Derselbe, Über künstlerisches Leben und Wirken in Düsseldorf, 1862 (die Erzählung S. 6, daß Wolfgang Wilhelm Rubens bei einem Volksauflauf in Madrid das Leben gerettet habe, hat sich als grundlos erwiesen);
- Breitenbach, Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm in der Allg. Deutschen Biographie, Bd. 44;
- Zu Franz Ludwig Bischof von Breslau: Lutsch, Die Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien I, 22 f.; IV, 57. 119. 143; Grünhagen, Geschichte Schlesiens II, 427; Stramberg, Rhein. Antiquarius I, 3. 459. 475; freundliche briefliche Mitteilung des Privatdozenten Dr. Joh. Ziekursch in Breslau;
- Häutle, Genealogie des Stammhauses Wittelsbach, S. 58;
- C. Maria v. Aretin, Altertümer und Kunstdenkmale des bayerischen Herrscherhauses, 1871;
- Franz v. Reber, Über die Anfänge der Kunstpflege des wittelsbachischen Hauses. Festrede. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1901, Nr. 58;
- Kämmerer, Hubert und Jan van Eyck, 1898;
- Oefele, Scriptorum rer. boic. II, 204 (Gleismyler);
- Joh. Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten. Nürnberg 1547 (Quellenschriften f. Kunstgeschichte X, 138);

- Koetschau, Barthel Beham und der Meister von Meßkirch (1893), S. 6 flgd.;
 Adolf Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter
 Orlando di Lasso;
 Desselben historische Einleitungen zu den Denkmälern der Tonkunst in Bayern,
 veröffentlicht unter Leitung von A. Sandberger (II, 2: Kerl; III, 1 u. VII, 2:
 Die Mannheimer Symphoniker; III, 2: Senfl; IX, 1: dall' Abaco);
 Kroyer, Ludwig Senfl;
 Arthur Weese, München; Eine Anregung zum Sehen (Berühmte Kunststätten
 Nr. 35), 1906;
 Berthold Riehl, Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom 12.
 bis zur Mitte des 15. Jahrhdts. Abhandlungen d. Münchener Akademie
 XXIII, 1902;
 Derselbe, Die Münchener Plastik an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance.
 Abhandlungen der Münchener Akad. XXIII, 1904;
 Emil v. Schauf, Die Schatzkammer des bayer. Königshauses;
 Simonsfeld, Mailänder Briefe zur bayerischen und allgemeinen Geschichte des
 16. Jahrhdts. (Abhandlungen d. Münchener Akad. hist. Kl. XXII, 1902);
 Franz v. Reber, Kurfürst Maximilian I. als Gemäldesammler, 1892;
 Jos. Weiß, Kurfürst Maximilian I. als Gemäldesammler (Histor.-politische Blätter,
 Bd. 142 (1908), S. 545 flgd., 640 flgd., 761 flgd.);
 Manfred Mayer, Geschichte der Wandteppichfabriken des wittelsbachischen
 Fürstenhauses in Bayern, 1892.
 v. Heigel, Nymphenburg;
 Mayerhofer, Schleißheim;
 Gurlitt, Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland, 1899;
 Merkel, Adelaide di Savoia;
 Claretta, Adelaide di Savoia;
 Aufleger und Karl Trautmann, Münchener Architektur des 17. und 18. Jahr-
 hunderts;
 Fr. M. Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München I, 1865;
 Schiedermair, Künstlerische Bestrebungen am Hofe des Kurfürsten Ferdinand
 Maria (Forschungen z. Gesch. Bayerns X);
 Karl Trautmann, Italienische, französische, deutsche Schauspieler am bayer. Hofe
 (Jahrbuch f. Münchener Geschichte I, II, III);
 Kreisarchiv München, Gen. Reg. 990, Nr. 8 (Mandat v. 15. April 1698), auch
 gedruckt bei Westenrieder, Rede auf Vacchiery (1808), S. 10;
 Sassenage, Mémoires I, 182 (über den Antwerpener Bilderankauf bei modernen
 Malern. Die berichteten Umstände scheinen nicht zuzulassen, daß man

bei diesem Kaufe an eine Verwechselung mit dem Geschäfte mit Gisbert van Ceulen denke);

Georg Hager, Die Bautätigkeit im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stuccatoren; Oberbayer. Archiv Bd. 48, S. 195—521);

Phil. Halm, Die Künstlerfamilie der Asam, 1896;

Joh. Bapt. Schmid, Joh. Bapt. Zimmermann, Maler und kurfürstl. bayer. Hofstuccateur (Altbayer. Monatsschrift II, 65 flgd.; die hier ausgesprochene Vermutung, daß Fr. Cuvillès d. ä. nur als „Hofzwerg“ mit den kurfürstlichen Edelknaben erzogen wurde, dürfte, wenn auch feststeht, daß dieser Künstler auffallend klein war, durch seine von K. Trautmann nachgewiesene Fähnrichscharge widerlegt werden);

Frédéric Faber, Histoire du théâtre français en Belgique I;

v. Freyberg, Sammlung IV, 22 flgd., 59.

Thayer, Ludwig van Beethoven (Bd. I, 8 das angeführte Schreiben des Kurfürsten Josef Clemens);

Kaspar Anton Müller, Geschichte der Stadt Bonn, 1834, S. 214 flgd.;

F. Hauptmann, Das Innere des Bonner Schlosses zur Zeit Clemens' Augusts;

Zu Albrecht III. als Musiker: Ulrich Füetters bayerische Chronik ed. Spiller, S. 208. Zu Marie Antonie: Carl Justi, Winckelmann I, 309;

Zum Pfalzgrafen Rupprecht: v. Lützow, Geschichte des Kupferstichs, S. 250;

Louise v. Kobell, König Ludwig II. von Bayern und die Kunst, 1906;

Glasenapp, Das Leben Richard Wagners IV, 430.