



König Ludwig I. als Antikensammler und Bauherr der Glyptothek

Eine Ausstellung der Bayerischen Archivschule
bearbeitet von Verena Ott

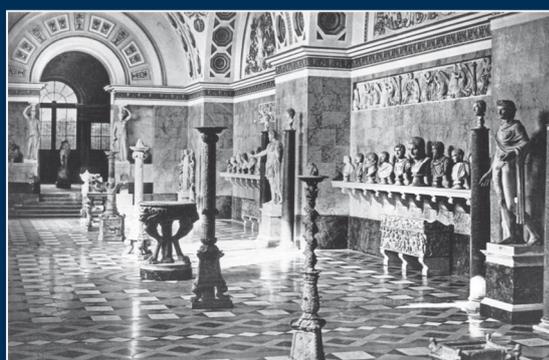
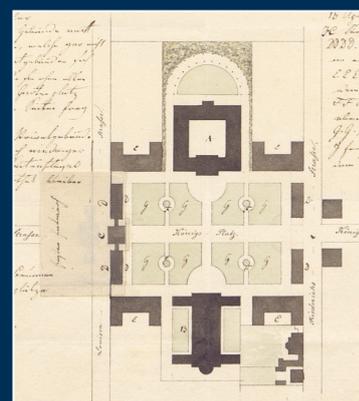
1. April bis 6. Mai 2014

Bayerisches Hauptstaatsarchiv
Schönfeldstraße 5, München

Mo – Do 8.30 – 18.00 Uhr, Fr 8.30 – 13.30 Uhr

Sonn- und Feiertage geschlossen

Eintritt frei



Literatur

- Adolf Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München, 2. Auflage, München 1910.
- Raimund Wünsche, Kronprinz Ludwig als Antikensammler. In: Hubert Glaser (Hrsg.), Krone und Verfassung, König Max I. Joseph und der neue Staat (Wittelsbach und Bayern III/1, Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1799–1825), München-Zürich 1980, S. 439–447.
- Klaus Vierneisel – Gottlieb Leinz, Glyptothek München 1830–1980, Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte 17. September bis 23. November 1980, München 1980.
- Britta-R. Schwahn, Die Glyptothek in München – Baugeschichte und Ikonologie (Miscellanea Bavarica Monacensia 83), München 1983.
- Peter Frese, Ein griechischer Traum: Leo von Klenze – der Archäologe. Ausstellung vom 6. Dezember 1985 bis 9. Februar 1986, München 1985.
- Hubert Glaser (Hrsg.), König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, Der Briefwechsel, Teil I: Kronprinzenzeit König Ludwigs I. (Band 1–3), Teil II: Regierungszeit König Ludwigs I. (Band 1–2) (Quellen zur neueren Geschichte Bayerns V, Korrespondenzen König Ludwigs I. von Bayern), München 2004–2007.
- Bettina Kraus, Ludwig I. und seine Kunstberater. Das Beispiel Johann Martin von Wagner. In: Franziska Dunkel u.a. (Hrsg.), König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, Symposion aus Anlass des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, München 2006, S. 81–104.
- Reinhold Baumstark, Klenzes Museen. In: Franziska Dunkel u.a. (Hrsg.), König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, Symposion aus Anlass des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, München 2006, S. 1–20.
- Hannelore Putz, Für Königtum und Kunst. Die Kunstförderung König Ludwigs I. von Bayern (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte 164), München 2013.

Impressum:

König Ludwig I. als Antikensammler und Bauherr der Glyptothek. Eine Ausstellung der Bayerischen Archivschule bearbeitet von Verena Ott

München, 1. April bis 6. Mai 2014

Vorbereitungsdienst 2012/2015 für die Dritte Qualifikationsebene, Fachlaufbahn Bildung und Wissenschaft, fachlicher Schwerpunkt Archivwesen Fachhochschule für öffentliche Verwaltung und Rechtspflege in Bayern Fachbereich Archiv- und Bibliothekswesen, Fachrichtung Archivwesen

Bildnachweis:

Titelseite: Glyptothek München (Fotografie privat); König Ludwig I. (Bayerische Staatsbibliothek, Bildarchiv, port-008908); Königsplatzentwurf (Kat.Nr. 9); Medusa Rondanini (Kat.Nr. 5); Römersaal der Glyptothek (Kat.Nr. 16); Faun Barberini (Kat.Nr. 17).

Seite 3: Johann Martin von Wagner (Bayerische Staatsbibliothek, Bildarchiv, port-014945)

Seite 6: Die Aegineten (Kat.Nr. 6)

Seite 9: Grundriss der Glyptothek (Kat.Nr. 11)

Seite 12: Leo von Klenze (Bayerische Staatsbibliothek, Bildarchiv, port-020069)

Die Liebe zur Kunst prägte König Ludwig I. von Bayern seit jungen Jahren und ein Leben lang, er betätigte sich als Kunstsammler und Mäzen. Diesem Umstand verdanken die bayerischen Museen Werke von großer Qualität. Die erworbenen Kunstschatze der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und Gebäude zu errichten, die diesen und dem Anspruch Münchens als königliche Residenzstadt gerecht wurden, entsprach dem Repräsentationsbedürfnis des Kronprinzen und späteren Königs. Das erste von vielen Projekten, die das Münchner Stadtbild bis heute nachhaltig bestimmen, war die Glyptothek.

Der Beginn der Sammlungstätigkeit

Begleitet von seinem Lehrer Joseph Kirschbaum, dem Grafen Karl von Seinsheim und dem späteren Gemäldegaleriedirektor Georg Dillis, brach der junge Kronprinz Ludwig 1804 zu einer mehrmonatigen Italienreise auf. Seine Kunstleidenschaft erwachte, wie er später in einem Sonett festhielt¹, in Venedig beim Anblick der zeitgenössischen Statue der Hebe von Canova.

*Was für ein Zauber hält mich hier gefangen!
In mir ein wonnig nie gespürtes Regen,
durchdrungen plötzlich von der Weihe Segen;
Der Sinn für Kunst war in mir aufgegangen. [...]*

In den Monaten seines Aufenthalts in Rom lernte er eine Reihe von Künstlern wie die Bildhauer Antonio Canova und Bertel Thorvaldsen, die Maler Friedrich Müller und Angelika Kauffmann kennen, die ihm die Kunstschatze der Stadt nahebrachten. Erste Erwerbungen antiker Bildwerke tätigte Ludwig damals selbst, nach seiner Rückkehr nach München sollten Müller und der Gesandte Johann von Haeffelin, sowie der Bildhauer Konrad Eberhard sich um weitere Käufe kümmern. Mit dem Ergebnis dieses Auftrages konnte der Kronprinz nicht zufrieden sein, die Verhandlungen zu Kunstkäufen verliefen häufig unglücklich oder es wurden Stücke erworben, die nicht seinen Qualitätsvorgaben entsprachen.

1810 lernte Ludwig auf Empfehlung des Malers Georg Dillis den Würzburger Maler und Bildhauer Johann Martin Wagner kennen, der mit seinem



Urteil über die Sammlung der inzwischen verstorbenen Malerin Angelika Kauffmann Sachverstand bewies und so den Kronprinzen für sich einnahm.² Dies war der Beginn einer jahrzehntelangen Zusammenarbeit – Wagner wurde der wichtigste Kunstagent Ludwigs in Rom, wie ein reger Brief-

1 Gedichte des Königs Ludwig I. von Bayern Band I, S. 124.

2 Vgl. Raimund Wünsche, Kronprinz Ludwig als Antikensammler. In: Hubert Glaser (Hrsg.), Krone und Verfassung, S. 439f.

wechsel in den Jahren 1810–1858 belegt. Mit dem letzten Schreiben des Königs kurz vor Wagners Tod hatte der Berater von diesem insgesamt 555 Briefe erhalten.³

Der Kronprinz und spätere König war mit Wagners Engagement meist sehr zufrieden, ebenso mit dessen Angewohnheit offen seine Meinung zu äußern, auch wenn sie nicht derjenigen seines Auftraggebers entsprach. Das gute Verhältnis, das bis zum Tod Wagners erhalten blieb, wird am Ende auch bezeugt durch das Vermächtnis des Bildhauers an den König, ein Relief für die Sammlung der Glyptothek (Kat.Nr. 7).

Die Aufgabe Wagners war es, dem Kronprinzen beim Aufbau einer Sammlung antiker Bildwerke zu helfen, wobei es Ludwig ein Anliegen war, nach Möglichkeit nur die schönsten Stücke zu erwerben. 1813 schrieb er, dass man die Anzahl der Werke der anderen großen Museen wohl nicht erreichen werde, dies aber durch die Qualität der Stücke wettgemacht werden könne.⁴ Eine Einschränkung dieser Vorgabe lässt sich ab etwa 1816 erkennen, als auch weniger hoch eingeschätzte Skulpturen ausgesucht wurden, die für das Konzept und die Ausfüllung der Glyptothek benötigt wurden.⁵

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren die Umstände für Kunstankäufe in Rom besonders günstig. Viele Adelshäuser waren in Geldnöten, was sie zum Verkauf ihrer Sammlungen zwang. Zudem begannen, auch getrieben durch die Nachfrage, neue Grabungen Antiken zutage zu fördern. Die Konkurrenz auf dem Kunstmarkt war groß, vor allem die Franzosen, vertreten unter anderem durch das Musée Napoleon und Lucien Bonaparte, waren an Erwerbungen interessiert.

Kronprinz Ludwig hielt den Briefverkehr nach Italien für nicht sehr sicher und wollte vermeiden, dass mögliche Konkurrenten oder Anbieter frühzeitig von Kaufabsichten für Kunstwerke erfuhren. Dies hätte einen Bieterwettstreit auslösen oder die adeligen Verkäufer dazu verleiten können, die Preise bereits von Beginn an deutlich höher anzusetzen. Aus diesem Grund lief die Kommunikation mit seinen Beratern häufig über Mittelsmänner oder Deckadressen ab und wurde verschlüsselt. Der Kronprinz selbst legte die Chiffren fest, die regelmäßig wechselten (Kat.Nr. 3).

Er konnte sich nicht selbst vor Ort ein Bild der Stücke machen, die zum Kauf angeboten wurden, deshalb verlangte Ludwig von Wagner Beschreibungen, Zeichnungen und Bewertungslisten. Bei den Beurteilungen behilflich waren u.a. die Bildhauer Canova, Thorvaldsen und Rauch, auch Dillis wurde um seine Meinung gebeten. In den meisten Fällen stimmten die Berater in ihren Bewertungen überein, bei ihren Preisvorstellungen nicht unbedingt. Eine Liste zur Qualität von Skulpturen vom Juli 1811 (Kat.Nr. 2) gibt Einblicke in das damalige Kunstempfinden, insbesondere Johann Martin von Wagners, der auch nach heutigen Kriterien vielfach richtig lag.⁶

Der Barberinische Faun

Ein großer Teil der Antikensammlung des Kronprinzen wurde in den Jahren zwischen 1810 und 1820 erworben, in vielen Fällen wurde zeitgleich auf Kunstwerke verschiedener Besitzer geboten. Ständig auf dem Laufenden zu sein, Informationen nach Bayern weiterzuleiten und Verhandlungen zu führen, stellte Johann Martin Wagner vor Herausforderungen. Der Kauf des Fauns Barberini ist ein Beispiel für die Komplexität und Langwierigkeit der Erwerbungs geschichte vieler Stücke.

3 Vgl. Bettina Kraus, Ludwig I. und seine Kunstberater. Das Beispiel Johann Martin von Wagner. In: Franziska Dunkel u.a. (Hrsg.), König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, S. 84ff.

Hier sei auf ein Projekt der Abteilung für Bayerische Geschichte der Universität München verwiesen. Ziel ist eine Erschließung des gesamten Briefwechsels zwischen König Ludwig I. und Martin von Wagner, dem eine Edition folgen soll.

4 Vgl. Brief Prinz Ludwigs an Wagner, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Wagner-Archiv, Briefe Ludwigs I. an Wagner Fasz. I, Nr. 86.

5 Vgl. Hannelore Putz, Für Königtum und Kunst. Die Kunstförderung König Ludwigs I. von Bayern, S. 32.

6 Vgl. Raimund Wünsche. In: Vierneisl – Leinz, Glyptothek München 1830–1980, S. 42–46.

Bereits 1810 hatte Kronprinz Ludwig Wagner mitgeteilt, dass er die Statue unbedingt zu erwerben gedenke.⁷ Allerdings war unklar, ob und von wem diese überhaupt zu kaufen war. Zwischen 1799 und 1810 hatte sie der Bildhauer Vincenzo Pacetti besessen, er wiederum hatte sie von der Familie Barberini gekauft, in der zu dieser Zeit Erbstreitigkeiten herrschten. Kurz nach ihrer Entdeckung im 17. Jahrhundert hatte der aus der Familie der Barberini stammende Papst Urban VIII. die Statue zum Fideikommiss erklärt, sie hätte also immer in Familienbesitz bleiben müssen. Den eigentlich unrechtmäßig zustande gekommenen Verkauf an Pacetti nutzten die Barberini schließlich 1810, als sie in Geldnöten waren, um den Faun zurückzufordern. Der seines Besitzes beraubte Bildhauer klagte dagegen, zudem führte er ein weiteres Gerichtsverfahren gegen seinen Teilhaber und damit Mitbesitzer des Kunstwerkes, einen römischen Bankier, mit dem er sich zerstritten hatte.

Da der Ausgang der Gerichtsprozesse nicht absehbar und auch die Familie der Barberini untereinander nicht einig war, führte Wagner Verhandlungen mit mehreren Parteien. Zugleich erkundigte sich der Kronprinz regelmäßig nach dem Stand der Dinge und ließ seinen Agenten wissen, dass er „*untröstlich*“ wäre (Kat.Nr. 1a), sollte das Geschäft misslingen. Die Statue ging nach langem Hin und Her an den älteren Sohn der Barberini, von dem Wagner sie 1813 erwerben konnte. Bis das Werk jedoch in München aufgestellt werden konnte, vergingen noch einige Jahre. Der Bildhauer Pacetti, der den Faun ohne Entschädigung verloren hatte, veranlasste einen Zugriff der Behörden auf die Statue, man brachte sie in den Vatikan und argumentierte, das Kunstwerk hätte aufgrund des Fideikommisses nicht verkauft werden dürfen. Obwohl der Kardinalstaatssekretär Consalvi ein Freund des Kronprinzen war, konnte auch er nicht bewirken, dass Papst Pius VII. die Statue herausgab.

Die Flucht des Papstes vor Napoleons Truppen verzögerte das Ziel, die Statue in Besitz zu nehmen noch zusätzlich. Nach Pius' VII. Rückkehr und längeren Verhandlungen durfte Ludwig sie zumindest in seiner Residenz in Rom aufstellen, eine Ausfuhr erlaubte der Papst aber nicht. 1819 sah es kurzfristig nach einem erneuten Gerichtsprozess aus, den Pacetti um seinen ehemaligen Besitz führen wollte, dies scheiterte jedoch an Geldmangel.

Nach beinahe sieben Jahren war Ludwig der Statue nicht wesentlich näher als zu Beginn. Eine Gelegenheit ergab sich erst, als der österreichischen Kaiserin Karoline Auguste, einer Schwester Ludwigs, bei ihrem Besuch in Rom der Barberinische Faun vorgeführt wurde und sie auf Bitten ihres Bruders für ihn beim Papst intervenierte. Im November 1819 erhielt Ludwig die Erlaubnis, das Kunstwerk nach München zu bringen, wo es im Januar 1820 endlich ankam (Kat.Nr. 1b).⁸

Die Aegineten

Auch die Erwerbungs geschichte der Aegineten ist komplex. Der aus Nürnberg stammende Architekt Baron Carl Haller von Hallerstein war 1810 zu einer Griechenlandreise aufgebrochen, wo er in Athen die englischen Architekten und Altertumsforscher Charles Cockerell und John Foster kennenlernte. Gemeinsam setzten sie im Frühjahr 1811 auf die Insel Aegina über, wo der sogenannte Jupiter Panhellenius-Tempel (heute: Aphaia-Tempel) bereits seit längerem bekannt war.⁹ Untersuchungen des Geländes förderten eine Reihe von Statuenfragmenten zutage. Gemeinsam mit dem später dazu gekommenen französischen Konsul Lucien Fauvel führte die Gruppe Grabungen durch, die noch weitere Funde brachten. Die Skulpturen wurden nach Athen transportiert und man be-

7 Vgl. Brief Prinz Ludwigs an Wagner, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Wagner-Archiv, Briefe Ludwigs I. an Wagner Fasz. I, Nr. 1.

8 Vgl. Raimund Wünsche, Kronprinz Ludwig als Antikensammler. In: Hubert Glaser (Hrsg.), Krone und Verfassung, S. 442–444.

9 Vgl. Adolf Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. zu München, S. 2f., sowie Raimund Wünsche. In: Vierneisl – Leinz, Glyptothek München 1830–1980, S. 49ff.

schloss, sie in ihrer Gesamtheit zu verkaufen, jeder der Finder sollte einen Anteil des Kaufpreises erhalten.

Die Engländer und Franzosen informierten jeweils ihre Regierungen über die Funde, Hallerstein schrieb an den bayerischen Kronprinzen. Dieser hatte jedoch durch einen Zeitungsbericht bereits von den Grabungen in Aegina erfahren und selbst eine Anfrage an den Architekten geschickt. Auf diese antwortete Hallerstein mit einer ausführlichen Beschreibung des Tempels und der Funde sowie einer Reihe Zeichnungen (Kat.Nr. 6a–c).



Die Gruppe der Ausgräber hatte sich auf Anraten des englischen Vizekonsuls Gropius geeinigt, eine allgemeine Auktion auf der Insel Zante (Zakynthos) zu veranstalten, der Termin sollte der 1. November 1812 sein. Das Mindestgebot wurde auf 10.000 Zechinen, umgerechnet 70.000 Gulden festgelegt. Kronprinz Ludwig beschloss, die Statuen zu erwerben und dazu einen seiner Kunstagenten nach Griechenland zu senden. Dillis lehnte mit der Begründung ab, er habe zu wenig Erfahrung bei der Einschätzung antiker Skulptur. Der Bildhauer Rauch konnte ebenfalls nicht gewonnen werden, somit verpflichtete der Kronprinz Johann Martin Wagner.

Dieser war über den Auftrag nicht glücklich, er meinte zudem, dass für den hohen Geldbetrag in Rom mindestens so gute Werke mit weniger Aufwand zu erwerben wären.¹⁰ Da Ludwig sich nicht von seinen Plänen abbringen ließ, reiste Wagner im September 1811 nach Zakynthos ab, wohin er nur über Umwege gelangte: Griechenland war zu dieser Zeit türkisch, auf dem Mittelmeer bekriegten sich Engländer und Franzosen, die Verhältnisse waren also unsicher. Über das französisch besetzte Korfu ging die Route auf das griechische Festland, wo die Engländer Wagner als unter französischer Protektion stehend einstufte und zunächst an der Weiterreise hinderten. Nachdem Wagner zumindest auf die Insel Leukas hatte übersetzen können, hörte er, dass die Skulpturen nach Malta gebracht worden seien, was er zunächst nicht glaubte und nach Zakynthos weiterreiste.

¹⁰ Vgl. Brief Wagners an Prinz Ludwig, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I. I A 34 | Nr. 81.

Endlich dort angekommen, stellten sich die Gerüchte als wahr heraus, die Auktion sollte aber weiterhin vor Ort stattfinden. Dies erwies sich als Wagners Vorteil, denn der englische Abgesandte war nach Malta abgereist, somit war der Agent des bayerischen Kronprinzen der einzig anwesende Bieter. Das schriftliche Gebot der Franzosen von 130.000 Franken überschritt er um 5000 Franken. Der Kaufvertrag sollte jedoch erst Gültigkeit erlangen, nachdem Wagner Gelegenheit hatte, in Athen einige Abgüsse der Statuen zu begutachten.

In Athen überzeugte sich Wagner von der Qualität der Stücke, die in ihrer Ausformung so gar nicht den sonst erworbenen Kunstwerken entsprachen, aber von ihm als außergewöhnlich eingeschätzt wurden.¹¹ Am 28. Februar 1813 berichtete er dem Kronprinzen vom erfolgreichen Abschluss des Kaufvertrages und dachte bereits über Möglichkeiten des Transportes nach. Wie sehr ihn die Reise mitgenommen hatte, zeigt sich, als er Ludwig schreibt, einen solchen Auftrag werde er nie mehr annehmen, dieser hätte ihn Jahre seines Lebens gekostet (Kat.Nr. 6d).

Bei der Bezahlung der ersten Rate geriet Wagner in Streit mit den Verkäufern, Fauvel meinte zudem, der Kauf durch die Bayern sei unrechtmäßig vonstatten gegangen, Frankreich hätte eigentlich ein Anrecht auf die Skulpturen. Da Bayern sich ab 1813 auf Seiten der Sieger der folgenden Kämpfe gegen Napoleon befand, war zumindest der französische Anspruch nicht mehr durchzusetzen. Nun aber weigerten sich die Engländer, die auf der von ihnen besetzten Insel Malta befindlichen Figuren herauszugeben, was erst 1816 durch diplomatische Verhandlungen erreicht wurde. Nach ihrem Transport nach Rom und dort vorgenommenen Ergänzungen durch Bertel Thorvaldsen gelangten die Aegineten 1827 nach München.¹²

Erfolge und Misserfolge bei den Antikenerwerbungen

Kronprinz Ludwig wollte von Johann Martin Wagner immer auf dem Laufenden gehalten werden, wie es um Verhandlungen und Neuerwerbungen stand. Zudem war er gelegentlich recht ungeduldig, Werke, die er unbedingt besitzen wollte, möglichst schnell zu kaufen. Die finanziellen Mittel waren zeitweise sehr begrenzt, die Käufe wurden aus der privaten Kasse des Kronprinzen bestritten und dieser war sich selbst offenbar durchaus seines Eifers und der Ausgaben dafür bewusst, wie sein „*Epigramm auf mich selbst*“ (Kat.Nr. 8) beweist.

Wagners Aufgabe war es somit des Öfteren, zur Gelassenheit zu mahnen und zunächst einmal abzuwarten, ob sich der Preis für antike Kunstwerke nicht noch herunterhandeln ließe. Ein Beispiel für den Erfolg dieser Taktik stellten die Erwerbungen aus der Sammlung der Familie Braschi dar. Der Herzog hätte beim Kauf seiner gesamten Sammlung einen Preisnachlass gewährt, für die besten Einzelstücke, die Ludwig kaufen wollte, darunter einen Sarkophag, eine Dionysos- und eine Artemisstatue sowie die Statue eines Jungen mit einer Gans, jedoch nicht. Der angesetzte Preis war dem Kronprinzen zu hoch. Als wenig später jedoch Herzog Braschi plötzlich Geld benötigte, konnte Wagner nicht nur einige Werke erwerben, sondern auch noch den Preis drücken.

Die abwartende Taktik ging nicht in jedem Fall auf, wie sich 1811 bei der Medusa Rondanini (Kat.Nr. 5a) herausstellte. Das vielgerühmte Werk war von Johann Wolfgang von Goethe auf seiner Italienreise bewundert und bekannt gemacht worden (Kat.Nr. 5b). Dem Kronprinzen war sie bereits 1808 ein Anliegen, sie hätte zu diesem Zeitpunkt 650 Scudi gekostet. Da die bayerische Gesandtschaft damals im Palazzo Rondanini residierte, glaubte Ludwig, das Stück so gut wie sicher zu haben. Als er Wagner schließlich 1811 mit dem Kauf beauftragte, musste er feststellen, dass die Medusa nun 8000 Scudi kosten sollte. Einige Zeit verging mit Verhandlungen und, als Wagner von den Geld-

11 Vgl. Brief Wagners an Prinz Ludwig, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I. I A 34 I Nr. 89.

12 Vgl. Raimund Wünsche. In: Vierneisl – Leinz, Glyptothek München 1830–1980, S. 49–67.

schwierigkeiten des Verkäufers erfuhr, verbesserte dies seine Verhandlungsbasis deutlich. Am Ende konnte er das Kunstwerk sowie ein Relief und einen antiken Kopf des Brutus für 4000 Scudi erwerben.¹³

Eines der meistbewunderten Werke antiker Skulptur, das 1820 entdeckt wurde, sollte Kronprinz Ludwig jedoch versagt bleiben, die Venus von Milo. Von einem griechischen Bauern nahe der Ruinen des antiken Theaters auf der Insel Melos gefunden und vom französischen Botschaftssekretär du Tyrac erworben, war die Statue 1821 nach Paris gelangt, wo sie für Aufsehen sorgte. Einige Jahre zuvor hatte Kronprinz Ludwig das Theatergelände gekauft und fragte sich, ob ihm die Venus zustünde.

Leo von Klenze erkundigte sich für ihn beim Architekten Christian Gau in Paris über die genauen Umstände des Fundes und dieser antwortete, der französische Archäologe de Quincy habe den Fundort beim Theater bestätigt. Klenze leitete die Informationen mit einer Zeichnung, die Gau angefertigt hatte, an Ludwig weiter (Kat.Nr. 4). Man überlegte, ob die Statue für Bayern zu reklamieren wäre, Klenze sah aber keine Möglichkeit zu beweisen, dass die Venus auf Ludwigs Grundstück gelegen hätte – was, wie sich später herausstellte, tatsächlich nicht der Fall war. Zudem war das höchst berühmte Werk in Frankreich bereits im Louvre aufgestellt und als nationaler Kunstschatz auf einer Gedenkmedaille geehrt worden, was das Vorhaben praktisch unmöglich machte.¹⁴

Planung und museologisches Konzept der Glyptothek

Schon früh hatte Kronprinz Ludwig vor, für die erworbenen Antiken ein Museum in München zu errichten, um die Kunstwerke auch der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. 1807 hatte er den damals für ihn tätigen Maler Müller und auch Dillis um Beschreibungen römischer Museen gebeten, erste Pläne zu einem entsprechenden Gebäude hatte Ludwig vom Architekten Giacomo Quarenghi angefordert, den er 1811 kennenlernte.¹⁵ Auch mit Haller von Hallerstein hatte er bezüglich eines Museumsbaus korrespondiert und von diesem Vorschläge angefordert. Schließlich fasste er den Entschluss, einen Wettbewerb zu veranstalten und den besten Entwurf auszuwählen.

Am 4. Februar 1814 wurde der Architektenwettbewerb durch die Bayerische Akademie der bildenden Künste ausgeschrieben, unter anderem für „*ein Gebäude zur Aufstellung von Werken der Bildhauerkunst*“, das die Antikensammlung des Kronprinzen beherbergen sollte und „*im reinsten antiken Styl*“ ausgeführt werden sollte.¹⁶ Den Auftrag dazu hatte Ludwig persönlich gegeben, der Termin für Einsendungen war zunächst auf den 1. Januar 1815 festgelegt, wurde aber bis zum 1. Juli 1816 verlängert, später wiederum verkürzt auf den 1. Januar 1816, da der Baubeginn im Frühjahr des selben Jahres erfolgen sollte.

Leo Klenze hatte auf dem Wiener Kongress 1814 die Bekanntschaft des bayerischen Kronprinzen Ludwig gemacht, bei einem Wiedersehen in Paris legte er diesem einen Vorentwurf für das Antikemuseum vor und nahm schließlich am Wettbewerb der Architekten teil. Weder ihm noch Haller von Hallerstein, der ebenfalls Pläne eingereicht hatte, oder einem der Mitbewerber wurde von der Akademie ein Preis zugesprochen. Ludwig beugte sich diesem Urteil und beauftragte danach Klenze und Karl von Fischer, neue Entwürfe anzufertigen, um sich am Ende für den Vorschlag Klenzes im ionischen Stil zu entscheiden. Damit begann das erste gemeinsame Bauprojekt des Kronprinzen und des Architekten, die Grundsteinlegung für das Museum erfolgte am 23. April 1816.

13 Vgl. Raimund Wünsche. In: Vierneisl – Leinz, Glyptothek München 1830–1980, S. 37ff.

14 Vgl. Raimund Wünsche. In: Peter Frese, Ein griechischer Traum: Leo von Klenze – der Archäologe, S. 77ff.

15 Vgl. Gottlieb Leinz. In: Vierneisl – Leinz, Glyptothek München 1830–1980, S. 98ff.

16 Ebd., S. 98, Abdruck des Wettbewerbstextes der Akademie der bildenden Künste.

Die Planung der Glyptothek war eng verbunden mit derjenigen des Königsplatzes und der Stadterweiterung durch die Maxvorstadt. 1810 war festgelegt worden, dass am Königsplatz staatliche Gebäude errichtet werden sollten, erste Pläne hatte damals Fischer angefertigt. König Max I. Joseph wünschte sich auf der Südseite des Platzes ursprünglich ein Invalidengebäude, was 1813 wieder verworfen wurde. An der Nordseite, wo dem Kronprinzen Ludwig ein Baugrundstück gehörte, entstand ab 1816 das Antikengebäude. Bald fasste man den Plan, an der Westseite ein Stadttor im dorischen Stil zu errichten, die Südseite sollte eine Kirche korinthischer Ordnung einnehmen (Kat.Nr. 9) – für beide Bauten legte Klenze Pläne vor. Noch vor Fertigstellung der Glyptothek war man bereits wieder von der Idee einer Apostelkirche abgewichen, stattdessen sollte eine Kunstkammer entstehen. Diese wurde allerdings nicht von Klenze, sondern 1838 bis 1845 vom Architekten Ziebland ausgeführt.¹⁷

Noch während der Architekten-wettbewerb lief, hatte Kronprinz Ludwig seinen wichtigsten Kunstagenten um Rat gebeten, wie das geplante Antikemuseum aufgebaut sein sollte. Wagner erstellte daraufhin ein Gutachten, basierend auf seiner guten Kenntnis verschiedener Sammlungen und Museen in Italien und auch des Louvre. Viele hatten seiner Meinung nach den Nachteil, dass zu viele Statuen auf zu engem Raum aufgestellt seien, was den Eindruck „eines Magazins oder Vorrathskammer von Bildhauer-Werken“ (Kat.Nr. 10a) erwecke.

Stattdessen sprach Wagner sich dafür aus, in einer größeren Zahl Säle nur jeweils drei bis vier Kunstwerke, nach thematischem Zusammenhang angeordnet, auszustellen. Diese kleinen Räume sollten in einen rechteckigen Bau eingebettet sein und den Besucher auf einen Rundgang gegen den Uhrzeigersinn führen. Die Werke sollten von allen Seiten zu betrachten sein, was man am besten durch Aufstellung vor Wandnischen erreichen könnte, die Beleuchtung sollte durch hoch einfallendes Nordlicht erfolgen. Zudem meinte Wagner, dass eine möglichst schlichte Ausstattung des Inneren am wenigsten vom Genuss der Kunst ablenken würde.

Über die mehrfach geäußerte Kritik Wagners war der Architekt Klenze nicht glücklich, zumal sie zunächst dem Kronprinzen zuging, um dann von diesem weitergereicht zu werden. Er selbst ant-



Über die mehrfach geäußerte Kritik Wagners war der Architekt Klenze nicht glücklich, zumal sie zunächst dem Kronprinzen zuging, um dann von diesem weitergereicht zu werden. Er selbst ant-

17 Vgl. Gottlieb Leinz. In: Vierneisl – Leinz, Glyptothek München 1830–1980, S. 107ff. für die Planungsgeschichte der Königsplatzbebauung.

wortete mit einem eigenen museologischen Konzept darauf, überschrieben mit „*Ueber Aufstellung von Anticken*“ (Kat.Nr. 10b), wobei er zugleich auf Wagners Vorschläge Bezug nahm. Die vielen kleinen Räume, die Wagner forderte, verglich er mit Klosterzellen. Zudem sei der Verzicht auf verschiedenfarbige Ausgestaltung langweilig, er wünschte sich eher, dass für den Besucher ein prachtvoller Eindruck entstünde. Ein wichtiger Punkt war auch, dass sich Klenze für ein zur damaligen Zeit neuartiges Konzept der chronologischen Anordnung von Kunstwerken aussprach.

Einige der Ideen Wagners wurden beim Bau der Glyptothek berücksichtigt, in anderer Hinsicht setzte sich der Architekt durch. Für die Raumaufteilung wurde die kleinteilige, um einen quadratischen Hof gruppierte und zu einem Rundgang einladende Version gewählt. Die Aufstellung der Bildwerke erfolgte nach ihrer historischen Abfolge, was der Vorstellung von Aufstieg, Blüte und Niedergang der antiken Kunst entsprach.¹⁸

Ebenfalls eine Neuerung war die Errichtung des Museumsgebäudes an sich. Die Nachfrage Ludwigs nach vorhandenen älteren Museen und ihrer Konzeption bei Wagner ergab, dass das Prinzip Museum tatsächlich noch relativ jung war und keines der in Europa existierenden Museen in einem neu entworfenen Gebäude untergebracht war, alle fanden ihren Platz in ursprünglich zu anderen Zwecken errichteten Bauten (Kat.Nr. 12).¹⁹

Ausführung und Ausstattung des Gebäudes

Die Glyptothek war das einzige der vielen Bauprojekte, das Ludwig noch in seiner Kronprinzenzeit beginnen konnte. Ursprünglich war geplant, das Antikenmuseum bis 1821 zu vollenden, diese Zeitvorgabe konnte jedoch nicht eingehalten werden.

Klenze experimentierte sowohl was eine Feuchtigkeitssperre für den Fußboden als auch was die Dachbedeckung anging, was nicht nur zu Verzögerungen, sondern auch zu Kostensteigerungen führte. Das Dach sollte zunächst Eisenziegel erhalten, 1818 schwenkte Klenze zu einer Bleibedachung um, am Ende entschied er sich für Kupfer. Der Kronprinz war davon nicht begeistert, gestand dem Architekten aber zu, noch nicht über ausreichende Erfahrung verfügt zu haben. Der Rohbau des Museums war 1823 beendet, beim Innenausbau traten jedoch neue Probleme auf. Feuchtigkeitsflecken an den Wänden wurden bemerkt, deren Ursache nach einer Untersuchung im zu zeitigen Auftragen des Putzes zu suchen war.

Keinen Einfluss hatten Kronprinz und Architekt auf das schlechte Wetter, das kurz nach Beginn Arbeiten am Bau fast unmöglich machte. Auch konnten die Steinbrüche des Kronprinzen in Untersberg bei Salzburg nicht die benötigten Mengen an Marmorblöcken liefern²⁰. Bereits 1819 wurde zudem die Frage der Finanzierung drängend, Kronprinz Ludwig bestritt die Baukosten aus eigener Tasche und musste feststellen, dass seine Apanage dafür nicht ausreichend war. Die Folge waren die Aufnahme von Darlehen und eine zeitweise Einschränkung der Bauarbeiten bis hin zum Stillstand 1825, von dem einzig die Innenausstattung der Festsäle ausgenommen war. Erst ein Jahr später konnte wie vorgesehen fortgefahren werden, so dass das Gebäudeinnere 1829 fertiggestellt wurde.²¹

18 Vgl. Reinhold Baumstark, Klenzes Museen. In: Franziska Dunkel u.a. (Hrsg.), König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, S. 7f.

19 Vgl. Reinhold Baumstark, Klenzes Museen. In: Franziska Dunkel u.a. (Hrsg.), König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, S. 5–9.

20 Vgl. Britta-R. Schwahn, Die Glyptothek in München – Baugeschichte und Ikonologie, S. 82.

21 Vgl. Hubert Glaser (Hrsg.), König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, Der Briefwechsel, Teil I: CIII–CV, Teil II, CIX–CX.

Die Baukosten betreffend existieren mehrere Pläne Klenzes, die in der Anfangszeit nur einzelne Gebäudeteile beinhalteten. Die geplanten Kosten für den kompletten Bau bis 1821 listet er erstmals 1819 auf, sie betragen rund 649.000 Gulden (Kat.Nr. 13a). Noch 1817 hatte er für die Gesamtausführung etwa 465.000 Gulden veranschlagt. 1830, nach der Fertigstellung, errechnet der Architekt Gesamtkosten von 1.021.000 Gulden, während später in einer Aufstellung des Nachlasses des Königs Ludwig I. der Betrag mit 1.210.000 Gulden beziffert wird (Kat.Nr. 13b).

Die von Klenze favorisierte reiche Gestaltung des Gebäudeinneren (Kat.Nr. 16b–c), von Decken und Wänden, wurde schon deswegen umgesetzt, weil der Kronprinz selbst dies so wünschte – unter anderem dachte er darüber nach, Feste in seinem Museumsbau zu veranstalten. Die Wandverkleidung sollte zunächst komplett aus echtem Marmor bestehen, nach einer Berechnung der zu erwartenden Kosten ließ Ludwig den Plan allerdings fallen und nur noch Eingangsbereich und Festsäle sollten mit Echtmarmor ausgestattet werden. Zudem wurden in die Wände des Saals des Bacchus und des Römersaals Reliefs eingepasst, die Festsäle erhielten von Peter Cornelius ausgeführte Fresken.

Für die Fußböden hatte Klenze bereits in seinem Wettbewerbsentwurf eine geometrische Musterrung vorgesehen, die in jedem Raum anders aussehen sollte. Dies wurde auch bei der Bauausführung umgesetzt. Die Decken trugen in vielen Fällen Kassetten, teils komplett, teils nur an den Gewölbebögen, die mit vergoldetem Zierrat ausgefüllt waren. Ein weiteres wichtiges Element waren die Sockel für die Statuen, über die bei Ludwigs Beratern ebenfalls unterschiedliche Meinungen herrschten. Wagner hätte Sandstein bevorzugt, Klenze sprach sich für eine Übergangslösung aus Holz aus, um diese später durch marmorine Podeste zu ersetzen. Der Kronprinz entschied sich für Marmorsockel, die für jedes Ausstellungsstück zugeschnitten waren.²²

Das Äußere des Gebäudes (Kat.Nr. 16a) sollte im Giebel mit einem Skulpturenprogramm geschmückt werden, das „*Minerva Ergane umgeben von Bildhauern aller Art und Stoffe*“²³ darstellte, was Klenze 1817 vom Kronprinzen genehmigt wurde. Zunächst war eine Ausführung in Metall geplant, 1825 beschloss Ludwig jedoch, dass Marmor verwendet werden sollte. Die Idee, Frontfassade und Seitenwände mit Nischen zu versehen, war zunächst nicht im Sinne des Kronprinzen, er konnte jedoch von Klenze überzeugt werden. Für die Front wählte man Bildnisse der Götter Hephaistos und Prometheus sowie Darstellungen von Phidias, Daidalos, Perikles und Hadrian. Die Nischen der Seitenwände sollten das Thema fortsetzen, indem dort Bildhauer aus Renaissance und 19. Jahrhundert verewigt wurden. Sowohl der Giebel als auch die Nischen wurden erst deutlich nach Eröffnung der Glyptothek fertiggestellt, der Giebel 1836, die Nischen 1862.²⁴

Noch während der Bauarbeiten, nach der Fertigstellung einzelner Säle, wurden die Antikenerwerbungen Prinz Ludwigs darin aufgestellt. Auch wurden sie ausgewählten Künstlern und Persönlichkeiten bei Feierlichkeiten mit Fackelbeleuchtung vorgestellt. 1821 war dies der Fall bei Beendigung der Arbeiten an den Fresken des Römersaales, zwei Jahre später anlässlich des Besuches des Kronprinzen von Preußen. Im Oktober 1823 wurde die fertiggestellte Fassade der Glyptothek von ihren Gerüsten befreit und von außen beleuchtet.²⁵

Die Eröffnung der Glyptothek wurde dagegen ohne große Festlichkeiten begangen, das Museum wurde am 13. Oktober 1830 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, nachdem Leo von Klenze dem Bauherrn die für den 1. Oktober geforderte endgültige Fertigstellung vermelden konnte (Kat.Nr. 14). König Ludwig war zu diesem Zeitpunkt nicht in München, da die Vorbereitungen für die Grundsteinlegung der Walhalla stattfanden, die ihm seit langem ein Anliegen gewesen war. Für Be-

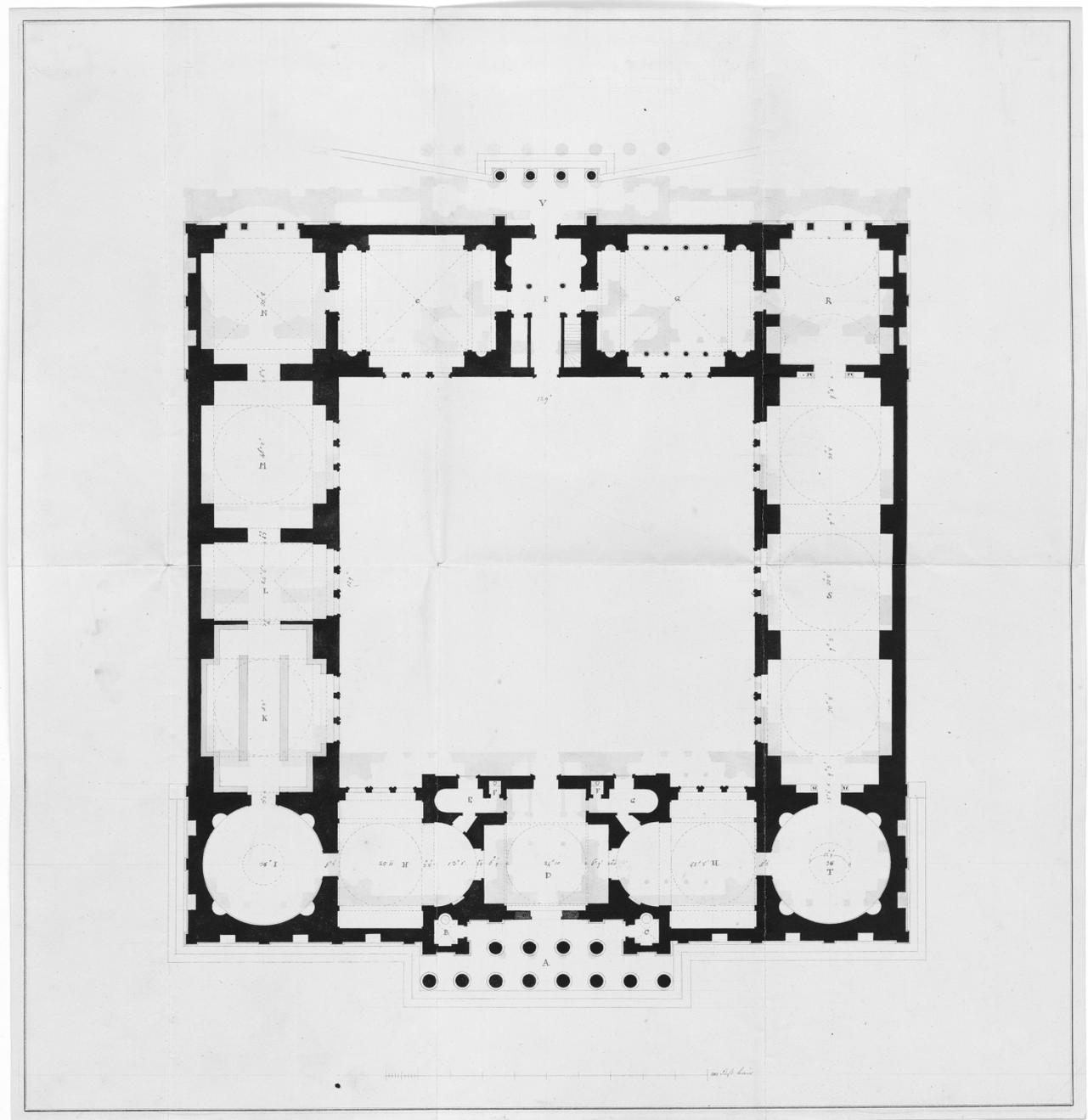
22 Vgl. Elianna Gropplero di Troppenburg. In: Vierneisl – Leinz, Glyptothek München 1830–1980, S. 192ff.

23 Leo von Klenze, Memorabilien I, 1, 51.

24 Vgl. den Beitrag Hinrich Sievekings. In: Vierneisl – Leinz, Glyptothek München 1830–1980.

25 Vgl. Gottlieb Leinz. In: Vierneisl – Leinz, Glyptothek München 1830–1980, S. 167f.

sucher hatte Klenze zusammen mit dem Professor Ludwig Schorn einen Museumsführer erstellt, der die Architektur und Kunstwerke nach der Abfolge des vorgesehenen Rundgangs beschrieb (Kat.Nr. 15).



Exponate

1 Der Barberinische Faun

- a) 1811 Juli 10
Brief des Kronprinzen Ludwig von Bayern an Johann Martin von Wagner
- b) um 220 v. Chr.
Barberinischer Faun, Glyptothek München

Einer der ersten Aufträge des Kronprinzen an seinen Kunstagenten Johann Martin von Wagner stellte sich bald als einer der langwierigsten heraus – der Erwerb des Barberinischen Fauns.

Im Juli 1811 schreibt Ludwig an Wagner: *Eifrigst, eifrigst, lieber Wagner, B. Faun muß wenn nicht Unmöglichkeit absolut da ist mein werden; (...) Lassen sie mir Faun nicht entgehen, nur recht schnelle, wäre sonst untröstlich darüber.*

Die Statue war von der Familie Barberini an den Bildhauer Pacetti verkauft worden, obwohl sie Teil eines vom Papst festgelegten Fideikommiss war und somit immer in Familienbesitz hätte bleiben müssen. Unklare Eigentumsverhältnisse zwangen Wagner dazu, mit mehreren Parteien zu verhandeln, bis er 1813 den Faun endlich für Ludwig sichern konnte.

Die zur Ausfuhr aus Rom benötigte Erlaubnis durch den Papst erhielt der Kronprinz allerdings zunächst nicht. Erst 1819 stimmte Pius VII. nach Intervention der österreichischen Kaiserin Karoline Auguste, einer Schwester Ludwigs, zu. Im folgenden Jahr erreichte die Statue endlich München.

- a) Schreiben, Papier, 25 x 19,5 cm, gezeigt wird eine Reproduktion.
Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität, Wagner-Archiv, Briefe Ludwigs I. an Wagner Fasz. I, Nr. 30.
- b) Fotografie.
Glyptothek München Nr. 218.

2 Das Urteil der Experten

1811 Juli 23

Brief mit Beurteilungsliste für Antiken

Da der Kronprinz die zu erwerbenden Stücke nicht selbst in Augenschein nehmen konnte, musste er sich auf die Beschreibungen seiner Berater stützen.

Wagner verfügte über eine sehr gute Urteilskraft und wurde zudem immer wieder durch die Bildhauer Canova und Thorvaldsen sowie den Gemäldegaleriedirektor Dillis unterstützt.

Ludwig erwartete nicht, die Quantität anderer Sammlungen zu übertreffen, beabsichtigte aber, dies durch die Qualität seiner Ankäufe wettzumachen.

Die Liste am Ende eines Briefes Wagners umfasst bereits erworbene (rot unterstrichene) und vorgeschlagene Stücke. Sie ist in Rubriken unterteilt: „*Vortrefflich*“ sind unter anderem der Faun der Barberini und die Maske der Medusa. Die weiteren Abstufungen sind „*ausgezeichnet schön*“, „*schön*“ und auf einer hier nicht gezeigten weiteren Seite „*mittelmäßig*“ und „*schlecht*“.

Schreiben, Papier, 31,5 x 21 cm, gezeigt wird eine Reproduktion.
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I., I A 34 I, Nr. 35.

3 Verschlüsselte Korrespondenz

undatiert

Schreiben Kronprinz Ludwigs an Georg von Dillis

Am Ende einer „Note für Dillis“ findet sich, überschrieben mit „*Ueber den Sprachgebrauch*“, eine Liste von Code-Wörtern für Kunstwerke, Personen und Orte. Da der Briefverkehr mit seinen Kunstagenten als nicht sehr sicher galt, legte Kronprinz Ludwig wechselnde Chiffren fest.

Hintergrund der Kodierung war die große Konkurrenz auf dem Kunstmarkt – man versuchte die Kontrahenten möglichst lange darüber im Dunkeln zu lassen, dass Verhandlungen über Ankäufe geführt wurden. Zugleich bemühten sich die adeligen Verkäufer, die Parteien gegeneinander auszuspielen und dadurch die Preise hochzutreiben.

Schreiben, Papier, 25,5 x 20,5 cm, gezeigt wird eine Reproduktion.

Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I., I A 35a, unnummeriert zwischen Nr. 209 und 210.

4 Die Venus von Milo

- a) 1821 September 7
Brief Leo von Klenzes an Kronprinz Ludwig
- b) 1821
Zeichnung der Venus von Milo

Die berühmte Venus von Milo wurde 1820 von einem Bauern nahe der Ruinen des antiken Theaters von Melos gefunden, für einen geringen Preis vom französischen Botschaftssekretär erworben und schließlich 1821 in den Louvre in Paris gebracht.

Die Fundumstände waren längere Zeit unsicher, man vermutete, die Statue habe auf dem Theatergelände gelegen, das dem Kronprinzen von Bayern gehörte.

Daher schreibt Leo von Klenze: „*Die Idee ein solches Werk für Ew. Königliche Hoheit und für unser Vaterland vindiciren zu können macht mich ganz glücklich.*“ Dem Brief legt er eine Zeichnung der Venus von Christian Gau bei.

Am Ende wurde darauf verzichtet, einen Besitzanspruch Bayerns anzumelden, und wie sich später herausstellte, lag der Fundort außerhalb von Grund und Boden Ludwigs.

- a) Schreiben, Papier, 25 x 20,5 cm, gezeigt wird eine Reproduktion.
 - b) Bleistiftzeichnung auf Pergaminpapier, 16 x 10 cm, gezeigt wird eine Reproduktion.
- Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I., I A 36 II, Nr. 121.

5 Die Medusa Rondanini

- a) römische Kopie nach Phidias, um 440 v. Chr., Medusenhaupt Rondanini
- b) 1825 Juli 6
Brief J.W. von Goethes an Kronprinz Ludwig

Die Medusa war das Prunkstück der Sammlung des Hauses Rondanini in Rom und Ludwig bereits während seines ersten Romaufenthalts aufgefallen. 1808 hatte man noch auf einen Kauf für 650 Scudi verzichtet, bei Verhandlungen 1811 war das Stück schon deutlich teurer. Im Herbst jenes Jahres konnte Wagner sie für 3500 Scudi erwerben.

Johann Wolfgang von Goethe hatte 1787 auf seiner Italienreise das vielbewunderte Werk entdeckt und die Kunsthistoriker darauf aufmerksam gemacht, mehrmals erwähnt er es in seiner „Italienischen Reise“.

Er schreibt an den bayerischen Kronprinzen: „*Die kühne Bitte um einen Abguß der unvergleichlichen Meduse haben höchstdieselben auf die gnädigste Weise zu verzeihen und zurecht zu legen geruht. Schon seit bey-*

he vierzig Jahren vermisse ich den sonst gewohnten Anblick eines Gebildes, das uns auf die höchsten Begriffe hindeutet (...)“

Der Abguss ist heute im Gelben Saal des Goethe-Hauses zu Weimar zu besichtigen.

- a) Gipsabguss der Medusa Rondanini, Glyptothek München Nr. 252.
- b) Schreiben, Papier, 26 x 13 cm, gezeigt wird eine Reproduktion.
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I., I A 41.

6 Die Aegineten

- a–c) 1811 Oktober 23
Schreiben mit Anlage Carl Hallers von Hallerstein an Kronprinz Ludwig
- d) 1813 Februar 28
Brief Wagners an Kronprinz Ludwig

Carl Haller von Hallerstein beschreibt die Entdeckungen auf der griechischen Insel Aegina mit seinen „*Be-merkungen ueber den Jupiter Panhellenius Tempel zu Aegina, und ueber die darinnen gefundenen Bildhauereien*“, beigefügt sind 6 kolorierte Zeichnungen des Tempels und der Statuen.

Haller hatte Ludwig den Kauf empfohlen und dieser entschloss sich, einen Abgesandten zur geplanten Versteigerung nach Zakynthos zu schicken. Nachdem Dillis abgesagt hatte, fiel die Wahl auf Wagner, der über die Aufgabe nicht besonders glücklich war.

Auf teils abenteuerlichen Wegen gelangte er ins damals türkische Griechenland. Bei seinem Eintreffen auf Zakynthos musste er feststellen, dass die Statuen nach Malta transportiert worden waren. Das Geschäft gelangte dennoch zum Abschluss, für umgerechnet 70.000 Gulden.

Aus Athen erstattet Wagner dem Kronprinzen Bericht und klagt: „*E. Königliche Hoheit können versichert sein, daß ich um keinen Preis der Welt eine ähnliche Commission übernehmen werde. Diese Reise kostet mich zum wenigst 5 Jahre von meinem Leben.*“

- a–c) Schreiben und Zeichnungen auf Papier, teilweise koloriert, 18,5 x 10,3 cm, die Zeichnungen werden als Reproduktion gezeigt.
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I., I A 37, Anlage zu Nr. 1.
- d) Schreiben, Papier, 26 x 19 cm, gezeigt wird ein Ausschnitt.
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I., I A 34 I, Nr. 90.

7 Ein treuer Berater

1. Jh. v. Chr.

Relief „Bauer mit Kuh“, Abguss

Johann Martin von Wagner diente dem Kronprinzen und späteren König Ludwig lange Jahre als Berater und Agent für Kunstkäufe, aber auch als Gutachter für Bauprojekte, unter anderem die Glyptothek.

Durch die Tätigkeit für Ludwig konnte er sich der eigenen Malerei und Bildhauerkunst kaum noch widmen, was er später beklagte. Künstlerisch tätig werden durfte er noch einmal beim Bau der Walhalla, für die er im Innenraum einen Relieffries schuf.

Der König schätzte Wagner sehr, lobte ihn als „lieben, treuen Wagner“ und führte besonders zur Zeit der Kunsterwerbungen, aber auch später noch einen regen Briefwechsel mit ihm.

Vor seinem Tod 1858 vermachte Wagner in seinem Testament dem König das gezeigte Relief, das 1820 für die Glyptothek erworben worden war. Es passte nicht in das damalige Sammlungskonzept und sollte weiterverkauft werden. Wagner bezahlte den Kaufpreis aus eigener Tasche und behielt es. Heute ist es in der Glyptothek zu besichtigen.

Relief, Abguss, Glyptothek Nr. 455.

8 Epigramm über den Kaufeifer

1829

Gedicht König Ludwigs I. von Bayern

Epigramm auf mich selbst

*Als ein Geschenk von den Himmlischen würden die
meisten begehren,
daß sie Steine in Gold dürften verwandeln nach
Lust;
Doch ich Verkehrter, ich mache es anders, bemüht zu
vertauschen
gegen altes Gestein neues gewichtiges Gold.*

Mit leichtem Spott kommentiert Ludwig I. den eigenen Eifer beim Anlegen seiner Sammlung antiker Bildwerke. Das Gedicht entstand wohl noch zur Kronprinzenzeit.

Im gleichen Band der Gedichte findet sich auch „X. Sonett. Vor Canova's Hebe zu Venedig im Dezember 1804.“, in dem der Kronprinz selbst den Beginn seiner Kunstleidenschaft dokumentierte.

Gedichte des Königs Ludwig I. von Bayern, zweite Auflage, München, 1829, S. 92.
Privatbesitz.

9 Ein klassizistischer Eingang zur Stadt

1821 November 19

Von Leo von Klenze gezeichneter Situationsplan des Königsplatzes

Ein Teilprojekt der Neugestaltung Münchens durch den Kronprinzen Ludwig sollte der Königsplatz werden, für den Karl von Fischer bereits ab 1808 erste Pläne entworfen hatte. Leo von Klenze übernahm später die weitere Ausarbeitung des Konzeptes.

Der Plan Klenzes bietet durch ein umklappbares Transparentpapier dem Betrachter zwei Varianten mit unterschiedlicher Lage des Stadttores (der heutigen Propyläen).

Die mit „E“ bezeichneten Gebäude wurden am Ende nicht realisiert bzw. bereits erbaute wieder abgerissen. Der ursprüngliche Plan, der Glyptothek gegenüberliegend eine Kirche zu erbauen, wurde verworfen. Stattdessen errichtete der Architekt Ziebland ab 1838 ein Kunstaustellungsgebäude, das heute die Antikensammlungen beherbergt. Die Propyläen führte Klenze ab 1848 nach dem Vorbild des Eingangs der Akropolis zu Athen aus.

Planzeichnung auf Papier, aquarelliert, 21,5 x 19,5 cm, gezeigt wird der erste Entwurf als Reproduktion.
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I., I A 36 II, Nr. 43.

10 Geteilte Meinungen zum Museum

- a) 1815 Oktober 11
Gutachten Wagners zur Glyptothek
- b) undatiert
Stellungnahme Klenzes zur Aufstellung antiker Kunstwerke

Über den Innenausbau der Glyptothek waren sich der Berater Ludwigs, Wagner, und der ausführende Architekt Klenze nicht einig.

Wagner sprach sich dafür aus, das Museum in insgesamt 18 kleinere Kammern aufzuteilen und dort maximal drei bis vier Statuen nach thematischem Bezug aufzustellen. Detailliert beschreibt er seine Vorstellungen

gen für einzelne Räume, um zu enden: „Sowohl Anordnung als Verzierung sey so einfach und prunklos als möglich [...].“

Anders sieht dies Klenze, er antwortet auf Wagners Konzept: *Zudem würde dieses Innere von einer unerträglichen Monotonie, wie die gleichgeformten Zellen eines Kloster seyn, [...] Die ewig gleiche gelbliche Farbe der Wände, Decken, Postamente und Böden wäre in doppelter Hinsicht zu tadeln; erstens in Hinsicht der Farbe selbst [...] und zweitens in Hinsicht des ewigen Einerleys.*

Kronprinz Ludwig stimmte Klenzes Vorschlägen zu, auch was die chronologische Anordnung der antiken Bildwerke anging. Dies war zwar schon vorher in anderen Museen erprobt worden, wurde aber in der Glyptothek erstmals durchgehend umgesetzt.

- a) Schreiben, Papier, 31,5 x 21 cm, die erste Seite wird als Reproduktion gezeigt.
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I., I A 34 I, Nr. 126.
- b) Schreiben, Papier, 35 x 21,6 cm, gezeigt wird eine Reproduktion.
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I., I A 36 I, unnummeriert.

11 Grundriss der Glyptothek

- a) 1817
Grundriss der Glyptothek, Klenze
- b) undatiert
Benennung der Raumfolge, Klenze

Der gezeigte Grundriss der Glyptothek ist mit Buchstaben (A–V) gekennzeichnet. Das zugehörige Dokument gibt die geplante Einteilung der Säle des Museums wieder.

Erste Idee

A	Porticus der Vorderseite	M	Saal des Fauns
B	Schweitzerloge	N	Saal des Sohnes der Niobe
C	Schilderhaus	O	Gesellschafts Saal
D	Vorderes Vestibule	P	hinteres Vestibule
E	Treppe zur Wohnung d. Custoden	Q	Gesellschafts Saal
F	Retiraden	R	Saal für die neue Kunst
G	Kabinet für die Wärmeröhren	S	Römischer oder Kaisersaal
H	Aegyptischer Saal	T	Saal der griechischen Bildniße
I	Saal des heilige Styl's	U	Saal des Erzes, gefärbten Marmors und d. etruskischen Gefäße
K	Saal der Eginetischen Werke	V	hinterer Porticus
L	Cabinet der Venus		

- a) Grundrisszeichnung auf Papier, 45,5 x 43,5 cm.
- b) Entwurf, Papier, 22 x 19,5 cm, gezeigt wird eine Reproduktion.
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I., I B 23.

12 Ein Novum der Baugeschichte

1816 März 9

Brief Wagners an Kronprinz Ludwig

Die Glyptothek zählt zu den frühesten modernen Museumszweckbauten. Auf Anfrage des Kronprinzen zu diesem Thema antwortet ihm Wagner, der Nachforschungen angestellt hatte:

„Demzufolge wird also das Museum welches Euer Königliche Hoheit zu bauen gedenken, unstreitig das erste, welches man planmässig erbautet, und von Grund aus zu diesem Zwecke aufgeführt habe; denn von allen Museen, welche jezt vorhanden, ist kein einziges planmässig zu diesem Zwecke erbaut worden, [...].“

Das Berliner Museum am Lustgarten, das vom Architekten Karl Friedrich Schinkel errichtet wurde, war erst ab 1822 in Planung und der Bau war später begonnen worden, in der Ausführung war man allerdings den Münchnern um kurze Zeit voraus. Beide Museen öffneten 1830 ihre Pforten.

Schreiben, Papier, 32 x 20,6 cm, gezeigt wird ein Ausschnitt.

Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I., I A 34 II, Nr. 136.

13 Die Baukosten der Glyptothek

- a) 1819 August 6
Kostenplanung Klenzes für 1817 – 1821
- b) undatiert
Übersicht über den Nachlass Ludwigs I.

Als Anlage zu einem Schreiben sendet der Architekt Klenze dem Kronprinzen eine Kostenplanung, in der Posten wie Errichtung der Gebäudeflügel, Innenausbau und Aufstellung der Statuen aufgeführt sind. Am Ende summieren sich diese auf mehr als 648.000 Gulden.

Klenze legte Ludwig regelmäßig aktualisierte Planungen vor, die kaum miteinander vergleichbar waren. So konnte er sagen, er habe sogar gespart, obwohl die Baukosten am Ende über 1,2 Millionen Gulden betragen, wie eine Aufstellung der später vom König Ludwig hinterlassenen Güter belegt.

Änderungswünsche des Kronprinzen ebenso wie Experimente Klenzes u.a. mit dem Material der Bedachung trieben die benötigten Summen in die Höhe. Zeitweise musste Ludwig, der die Glyptothek privat finanzierte, sogar eine Pause für den Innenausbau verordnen, weil die Mittel knapp wurden.

- a) Kostenplanung, Papier, 33,2 x 21,5 cm.
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I., I A 36 II, nach Nr. 127.
- b) Liste, Papier, 34 x 20,5 cm.
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Schlösser-, Gärten- und Seenverwaltung 138.

14 Nachricht über die Vollendung

1830 September 30

Schreiben Klenzes an König Ludwig I.

Der Architekt Klenze teilt seinem König mit, dass der Glyptotheksbau zum vorgesehenen Termin fertiggestellt wurde.

„Ew. Majestät haben zu befehlen geruht daß die Glyptothek bis zum 1.n October dieses Jahres vollendet sei, sie ist es, und Ew. Majestät finden anliegend die Schlüssel dazu.“

Bei der Eröffnung am 13. Oktober 1830 war der König nicht anwesend, er befand sich bei einem anderen Bauprojekt, der Walhalla. Er war mit dem Museumsbau jedoch sehr zufrieden.

Erst in den auf die Eröffnung folgenden Jahren wurde die Außenfassade durch die Aufstellung von Giebel- und Nischenfiguren fertiggestellt. 1863 begann man mit einem Anbau für neu erworbene assyrische Reliefs.

Schreiben, Papier, 25,5 x 20 cm.

Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, Nachlass König Ludwig I., II A 32, Nr. 24.

15 Der erste Katalog der Glyptothek

1842

Katalog der Glyptothek

Den ersten Führer zu Gebäude und Kunstwerken der Glyptothek verfassten Leo von Klenze und Ludwig Schorn, Professor an der Akademie der bildenden Künste. Er kostete 1 Gulden 12 Kreuzer, ein nicht geringer Betrag. Klenze übernahm die Beschreibung der Architektur, Schorn die der Bildwerke.

Schon während der 14-jährigen Bauzeit hatten gelegentlich Führungen und Feste im noch unfertigen Bau stattgefunden. Nun war das Museum für die Öffentlichkeit zugänglich, die Öffnungszeiten waren täglich außer Mittwoch und Samstag 8–12 Uhr, ab 1847 auch am Nachmittag.

Der Eintritt war kostenlos, allerdings benötigten Besucher eine Eintrittskarte, die beim Direktor der Gemäldesammlung Georg von Dillis abgeholt werden konnte. Diesem oblag auch die Leitung der Glyptothek.

Leo von Klenze, Ludwig Schorn, Beschreibung der Glyptothek Sr. Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern, München 1842. Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Amtsbibliothek, 8° H 748.

16 Verlorener Prunk

um 1900

Fotografien der Glyptothek

- a) Außenansicht von Südosten
- b) Aeginetensaal
- c) Römersaal

Die Fotografien dokumentieren den ursprünglichen Zustand der Glyptothek. Die marmornen, in jedem Saal unterschiedlich gemusterten Böden, die stuckierten und vergoldeten Decken und farbigen Wände sind heute nur noch in Bruchstücken erhalten.

Das Gebäude wurde im Zweiten Weltkrieg stark zerstört, der Dachstuhl und die Deckengewölbe, ebenso die Innenausstattung, beinahe komplett. 1947 wurde mit dem Wiederaufbau begonnen, wobei man das Innere nicht nach Klenzes Vorbild restaurierte, sondern ein eher zurückhaltendes Konzept wählte, wie Wagner es favorisiert hatte. 1972 erfolgte die Wiedereröffnung der Glyptothek.

- a) Fotografie.
München, Bayerische Staatsbibliothek, Bildarchiv, ansi-001103.
- b–c) Fotografien, 18 x 24 cm.
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MK 50905.

17 Eindrücke aus der Glyptothek

- a) undatiert
- b) 1996
- c) 2006

Zeichnungen von Klaus Rieger (a), Volker Bauernfeind (b–c).

Die Skulpturen der Glyptothek aus künstlerischer Sicht.

- a) Zeichnung, Bleistift auf Papier, gezeigt wird eine Reproduktion.
- b–c) Zeichnungen, Kreide auf Papier.
Privatbesitz