



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Memmel, Matthias:

Der Odyssee-Zyklus von Ludwig Michael Schwanthaler
für die Münchner Residenz

Magisterarbeit, 2008

Gutachter: Büttner, Frank ; Kohle, Hubertus

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.11508>

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium an
der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der
Ludwig-Maximilians-Universität München

Referent: Prof. Dr. Frank Büttner

Koreferent: Prof. Dr. Hubertus Kohle

München, April 2008

Inhalt

1. Einleitung

1.1 Zum Gegenstand der Arbeit	01
1.2 Problemstellung	01
1.3 Forschungsstand	03

2. Ein Odyssee-Zyklus für die Münchner Residenz

2.1 Frühe Planungen für den Königsbau	
2.1.1 Die Idee zu einem Homerfries in der Kronprinzenzeit Ludwigs I.	06
2.1.2 Der in Aussicht gestellte Auftrag an Julius Schnorr von Carolsfeld	08
2.1.3 Der Plan zerschlägt sich	13
2.2 Realisierung im Festsaalbau	
2.2.1 Der Festsaalbau: Erweiterung der Residenz am Hofgarten	15
2.2.2 „nehmlich wie schön es wäre Schwanthaler...“: Festlegung auf den Künstler Ludwig Michael Schwanthaler	16
2.2.3 Vertragsabschluss mit Ludwig Michael Schwanthaler und Georg Hiltensperger	21
2.2.4 Lage und Aussehen der Odysseesäle im Festsaalbau	23

3. Die Rezeption Homers in der bildenden Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Odyssee

3.1 Die „Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odyssée d’Homere et de l’Eneide de Virgile“ des Comte de Caylus	30
3.2 „Homer nach Antiken gezeichnet“ von Johann Wilhelm Tischbein d. J.	33
3.3 Die Illustrationen zur Odyssee von John Flaxman und Bonaventura Genelli	34
3.4 Die Odyssee als Ausstattungsprogramm im Innenraum	36

4. Die Zeichnungen von Ludwig Michael Schwanthaler für den Odyssee-Zyklus	
4.1 „So schön classisch...“: Zum Stil der Odyssee-Zeichnungen	38
4.2 Der Zyklus im Spannungsfeld von epischer und dramatischer Malerei	45
4.3 Die bildhauerische Auffassung in Schwanthalers Zeichnungen	51
4.4 Der Odyssee-Zyklus im Oeuvre Ludwig Michael Schwanthalers	54
5. Schwanthalers Odyssee-Zeichnungen im Kontext ihrer Zeit	
5.1 Die Kunstpolitik und der Philhellenismus König Ludwigs I.	59
5.2 Abgrenzung zur zeitgenössischen Münchner Kunst	62
5.3 Der Wandel in der Auffassung der Mythologie: Zur Historizität der Odyssee	68
6. Die Ausführung der Wandgemälde durch Georg Hiltensperger	
6.1 Fortgang und Abfolge der Arbeiten	71
6.2 Die angewandte Maltechnik	78
6.3 Hiltenspergers Werk und Schwanthalers Vorlagen	82
7. Die Funktion der Odysseesäle	
7.1 Die intendierte Nutzung: Schauräume, Gästeappartement, Prinzenwohnung	87
7.2 Die reale Nutzung bis zur Zerstörung 1944	88
8. Rezeptionsgeschichte	94
9. Friedrich Preller d.Ä., seine Odysseebilder in Weimar und ihr Ausgang in München	97
10. Zusammenfassung	101

Verzeichnis schriftlicher Quellen	104
Literaturverzeichnis	105
Dank	119

Anhang

Dokument 1: Vertrag vom 30. Oktober 1836	121
Dokument 2: Nachträglicher Vertrag vom 25. Juni 1837	124
Dokument 3: Programm des Odyssee-Zyklus nach Ludwig Michael Schwanthaler	126
Dokument 4: Programm der ausgeführten Wandgemälde nach Otto Geiger	132
Abbildungsverzeichnis	135

Abbildungen

Katalog des Odyssee-Zyklus von Ludwig Michael Schwanthaler

1. Einleitung

1.1 Zum Gegenstand der Arbeit

Im Januar 1818 sandte Kronprinz Ludwig von Bayern aus Rom einen Brief an den „Königl. Hofarchitekten Herrn Baurath Klenze zu München“.¹ Es ist einer von vielen Briefen, welche die beiden zu ihren Lebzeiten miteinander wechselten. Einer von vielen Briefen, in denen Ludwig Klenze etwas auftrug, informierte oder Fragen stellte. Und doch ist jener Brief vom 27. Januar 1818 gerade derjenige, in dem die Vorhaben zu zwei Münchner Kunstwerken an prominenter Stelle, genauer gesagt zu zwei Wandmalereizyklen in der Münchner Residenz, erstmals greifbar werden. Die Rede ist von den Darstellungen des Nibelungenliedes und der Odyssee Homers.

Bei beiden Werken vergingen von der Idee bis zur endgültigen Umsetzung Jahrzehnte. Beide Projekte sahen sich in dieser Zeitspanne mit Veränderungen in ihrer Gestaltung und bei den Ausführenden sowie mit Phasen, in denen die Arbeiten an ihnen ins Stocken gerieten, konfrontiert. Dennoch sind die Unterschiede zwischen den beiden Zyklen weitaus größer als ihre Gemeinsamkeiten. Während die so genannten Nibelungensäle schon während ihrer Entstehung rege Publikum anzogen, in schriftlichen Publikationen erklärt und gedeutet wurden und den Zweiten Weltkrieg weitgehend unbeschadet überstanden, verlief die Geschichte der Odysseesäle weniger glücklich. In ihrer ursprünglich gedachten dekorativen Ausstattung nie ganz vollendet und von Kritikern hart angegangen, wurde ihre Nutzung bald zweckentfremdet, ehe die Odysseesäle im Hagel der Bomben des Jahres 1944 schwer beschädigt wurden. Im Zuge des Wiederaufbaues entschied man sich für eine veränderte Raumaufteilung im Residenztrakt am Hofgarten und demzufolge auch gegen eine Rekonstruktion der Odysseesäle. An Ort und Stelle erinnert heute nichts mehr an den einstigen Zyklus.

1.2 Problemstellung

Die Entwürfe für sämtliche Wandbilder des Odysseezyklus sind erhalten geblieben. Sie stammen von Ludwig Michael Schwanthaler, der sie Ludwig I. vorzulegen hatte, ehe der König sein Plazet für ihre Ausführung im größeren Format gab. Nach Ludwigs Tod gingen diese Reinzeichnungen in den Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung in München über, wo sie bis heute verwahrt werden. Dieses Konvolut, der Odyssee-Zyklus von Ludwig Michael Schwanthaler,

¹ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 27. Januar 1818.

bildet den Kern dieser Magisterarbeit. Es wird angestrebt, zu untersuchen, in welcher Art und Weise, in welcher Tradition und in welchem Zeitgeist Schwanthaler das mythologische Epos Homers in der Münchner Residenz zur Darstellung gebracht hatte.

Die Sichtweise der griechischen Mythologie und ihre Umsetzung in der bildenden Kunst unterlagen im Laufe der letzten zwei Jahrtausende selbstredend immer wieder Wandlungen. Was das für die Zeit Schwanthalers bedeutet, wird zu erörtern sein. Ein großes Defizit stellt dar, dass Schwanthaler selbst kaum schriftliche Reflexionen über sein künstlerisches Selbstverständnis oder über seine Werke hinterlassen hat.² Die formulierten Erkenntnisinteressen können auf diesem Wege nicht gestillt werden. Somit wird der Bezugsetzung des Odyssee-Zyklus mit anderen, kompatiblen Werken sowie der Abgrenzung davon eine wichtige Rolle zukommen. Da es dafür auch notwendig ist, zu wissen, auf welchen Traditionen der Homerrezeption Schwanthaler aufbauen oder wovon er sich absetzen konnte, geht der Analyse seiner Odyssee-Zeichnungen eine kurz gehaltene Skizzierung besagter Ausgangslage voraus.

Den Kern gleichsam umrahmend, wird der Versuch unternommen werden, die Geschichte und Funktion der Odysseesäle von ihrer Projektierung bis zu ihrer Zerstörung erstmals verlässlich nachzuzeichnen, soweit das Quellenmaterial dies zulässt. Ein der Arbeit beigelegter Katalog erfasst alle Entwürfe, die nach Schwanthalers eigenhändigem Programm zum Odyssee-Zyklus zählen, um auch hier für zukünftige Beschäftigungen mit der Thematik Grundlagenarbeit zu leisten.

Erst nach Formulierung und Anmeldung des Themas wurde mir bekannt, dass jüngst im Zusammenhang mit einer Forschungsarbeit aus Russland ein Album mit Abbildungen der nicht von Schwanthaler selbst, sondern von Georg Hiltensperger ausgeführten Wandgemälde geortet werden konnte, das bis dahin als verschollen gegolten hatte.³ Ein bereichernder Fund für die vorliegende Thematik. Erstmals ist es nun möglich, Entwürfe und Ausführung gegenüberzustellen und kritisch zu vergleichen. Die Aufnahmen stellen auch das entscheidende Bindeglied zu den Rezensionen der Odysseesäle dar, wie sie in Kapitel 8 zu Wort kommen werden. Schließlich waren es nicht die Kabinettstücke Schwanthalers, sondern die ausgeführten Wandmalereien Hiltenspergers, anhand derer sich die Meinungsbildung über den Münchner Odyssee-Zyklus vollzog.

² Rank 2002, S. 14.

³ Für diesen Hinweis Dank an Dr. Gertrud Rank.

1.3 Forschungsstand

Dem Odyssee-Zyklus von Ludwig Michael Schwanthaler und seiner Ausführung im Festsaalbau der Münchner Residenz ist bislang keine monographische Abhandlung gewidmet worden. Eine begründete und infolge wechselseitiger Auseinandersetzung gereifte Interpretation des Odyssee-Zyklus existiert nicht. Im Zuge übergeordneter Forschungen wie beispielsweise zur Baugeschichte der Münchner Residenz oder zum Oeuvre Schwanthalers wurde der Odyssee-Zyklus bestenfalls kurz behandelt. Zumeist fand er jedoch rein deskriptiv oder peripher Erwähnung.

Um eine Summierung dieser peripheren Erwähnungen kann es bei der Feststellung des Forschungsstandes nicht gehen. Lediglich die Stellen, an denen bis dato einzelne Erkenntnisse über den Odyssee-Zyklus von Ludwig Michael Schwanthaler gewonnen werden konnten, sind für eine Auseinandersetzung von Interesse. So stellt sich hier an dieser Stelle die Aufgabe, die bisherigen maßgeblichen Ausführungen über den Münchner Odyssee-Zyklus aus verschiedenen Kontexten heraus zu erfassen. Primär bieten sich hierfür drei Forschungsfelder an, nämlich die Literatur über Schwanthaler, über Hiltensperger sowie über die Münchner Residenz.

Für die Beschäftigung mit Ludwig Michael Schwanthaler ist Frank Ottens Werkverzeichnis von 1970 immer noch ein wichtiger Ausgangspunkt, jedoch im Wissen um dessen Defizite und verbunden mit einer kritischen Reflexion von Ottens Thesen.⁴ Für die vorliegende Thematik schlägt besonders gravierend zu Buche, dass Otten die falsche Behauptung aufstellte, Schwanthaler habe den Odyssee-Zyklus niemals vollendet.⁵ Dieser Irrtum resultierte daher, dass der Bestand von Schwanthaler-Zeichnungen in der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung bei Otten befremdlicherweise nicht erfasst wurde. In ihrer Dissertation über die Handzeichnungen des Bildhauers Ludwig Schwanthaler vermochte Gertrud Rank den Odyssee-Entwürfen zwangsläufig nur ein Kapitel zu widmen⁶, nicht ohne jedoch die überfällige Notwendigkeit einer kritischen kunsthistorischen Analyse des Odyssee-Zyklus erkannt zu haben und diese anzumehmen.⁷ Ihre Beschreibung weniger ausgewählter Blätter schloss sie mit der These, dass dem Zyklus eine moralisch-sittliche Lektion für den Betrachter innegewohnt habe.⁸

⁴ Otten 1970. Zu den Defiziten siehe Rank 2002, S. 18f.

⁵ Otten 1970, S. 69.

⁶ Rank 2002, S. 122-134.

⁷ Ebd., S. 124f.

⁸ Ebd., S. 134.

Die Annäherung an das Thema über die Person Georg Hiltensperger ist rasch skizziert. 1909 veröffentlichte Otto Geiger in der heimatgeschichtlichen Zeitschrift „Altbayerische Monatsschrift“ einen Aufsatz über Hiltensperger.⁹ Sein emphatischer und stark wertender Sprachduktus erfordert vom Leser eine kritische Distanz, die noch von der – im Aufsatz selbst nicht enthüllten – Tatsache gestützt wird, dass Geiger in verwandtschaftlicher Beziehung zu Hiltensperger stand.¹⁰ Seine Herangehensweise an den Odyssee-Zyklus ist komparativ. Er stellt die Entwürfe Schwanthalers den Ausführungen Hiltenspergers gegenüber. Seine Ansichten werden in das Kapitel 6.3 dieser Arbeit einfließen und dort hinterfragt werden. Geigers Beschäftigung mit Hiltensperger steht bislang singular.¹¹ Jüngst entstand jedoch eine Dissertation über Hiltenspergers Hauptwerk, den Zyklus über die Entwicklung der Malerei in der Antike, ausgeführt in den Loggien der von Leo von Klenze errichteten Neuen Eremitage in St. Petersburg. Es ist zu hoffen, dass diese Arbeit in russischer Sprache von Elena Onoprienko bald auch der deutschsprachigen Fachdiskussion erschlossen werden wird, nicht zuletzt auch wegen ihres Beitrages zur Klenze-Forschung, vor allem aber als Impuls für die Hiltensperger-Forschung.¹²

In der Literatur zur Münchner Residenz und ihrer Baugeschichte werden die Odysseesäle zwar behandelt, aber nicht eingehend untersucht. Eva-Maria Wasem leistete in ihrer Dissertation über die Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten König Ludwigs I. einen Überblick über die Geschichte der Odysseesäle und listete erstmals die Reinzeichnungen Schwanthalers katalogartig auf.¹³ Eine Verortung im Oeuvre Schwanthalers oder im kunsthistorischen Kontext der damaligen Zeit vollzog sie nicht. Eva Spensberger sichtet für ihre Magisterarbeit über den Wiederaufbau der Münchner Residenz unter besonderer Berücksichtigung des Festsaalbaus auch Quellenmaterial für die unmittelbare Zeitspanne vor der Zerstörung.¹⁴ Ihrer Recherche verdankt die Kunsthistorische Forschung die Erkenntnis, dass die Odysseesäle in den 1930er Jahren durch das Theatrum genutzt wurden, auch wenn Spensberger die Nutzung nicht näher

⁹ Geiger 1909/10, besonders S. 75ff.

¹⁰ Otto Geiger war ein Enkel von Georg Hiltensperger. Für diese Auskunft Dank an Dr. Andreas Strobl.

¹¹ Es existiert noch ein weiterer, kürzerer Aufsatz von Geiger über Hiltensperger. Siehe Geiger 1918.

¹² Die Arbeit mit dem Titel „Die Galerie der Alten Malerei in der Neuen Eremitage: Der monumentale Dekorationszyklus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als visuelles Modell der Geschichte der antiken Malerei“ wurde im April 2007 von der Staatlichen Kunst- und Industrie-Akademie, St. Petersburg zur Promotion angenommen. Die Dissertation wurde betreut von Prof. Dr. Michail Piotrovsky, Direktor der Staatlichen Eremitage, St. Petersburg. Eine Veröffentlichung ist geplant, aber noch nicht zu terminieren.

¹³ Wasem 1981, besonders S. 205-220, S. 340-345 und S. 362f.

¹⁴ Spensberger 1998.

spezifiziert und hierfür, wie zu zeigen sein wird, mit 1935 ein falsches Anfangsjahr nennt.¹⁵ Weil die Odysseesäle nach dem Krieg nicht mehr rekonstruiert wurden, blieben sie jedoch im Hauptteil von Spensbergers Arbeit unbeachtet. 1998 nahm sich Gerhard Hojer in einem Aufsatz des Festsaalbaus an.¹⁶ Sein Hauptaugenmerk lag auf der Rekonstruktion des Vorkriegszustandes. Für das Erdgeschoss mit den Odysseesälen konnte er zwar bislang unbekannte Ausstattungsentwürfe auffinden und veröffentlichen, auf den Odyssee-Zyklus Schwanthalers ging er jedoch nicht näher ein.

Zum Schluss soll der Blick noch einmal über die drei eben berührten Forschungsfelder hinaus geweitet werden. Im Katalog zur Ausstellung „Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit“ (Stendal 1999/2000)¹⁷ widmete sich Peter Keller unter anderem auch dem Odyssee-Zyklus von Schwanthaler. Keller stellte Schwanthaler an den Schluss einer Reihe von Künstlern, die sich in der Goethezeit mit der Odyssee beschäftigt haben. Dabei vertrat er in der Tradition Ottens die These, dass Schwanthaler der antike Stoff zuwider gewesen sei, weil er eher zu mittelalterlichen Themen geneigt habe.¹⁸ Schwanthaler sei dennoch eine klare und leicht verständliche Aufbereitung des literarischen Stoffes gelungen. Die Odysseesäle hätten ebenso zur Bildung ihrer Betrachter wie auch zur Repräsentation des bayerischen Königshauses beigetragen.¹⁹

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die bisherige Forschung alles andere als ein zufrieden stellendes Bild des Odyssee-Zyklus zu zeichnen vermag. Der Einblick in die Sekundärliteratur offenbarte auch, dass bis dato kaum Quellenarbeit geleistet wurde. Beispielsweise sind für die Thematik einschlägige Archivalien im Bayerischen Hauptstaatsarchiv noch vollkommen unberücksichtigt geblieben. Ein derartiges Fazit ernüchert, ermuntert aber auch zugleich zu einer breit angelegten Untersuchung. In diesem Sinne wird nun der Einstieg in das Thema zu jenem Zeitpunkt vollzogen, an dem das Vorhaben einer künstlerischen Darstellung eines homerischen Epos für die Münchner Residenz erstmals schriftlich greifbar wird.

¹⁵ Spensberger 1998, S. 28. Das Theaternuseum nutzte die Odysseesäle ab dem Jahre 1929, zunächst als Depot, später museal. Vgl. Kapitel 7.2.

¹⁶ Hojer 1998.

¹⁷ Kunze 1999.

¹⁸ Keller 1999a, S. 143f.

¹⁹ Ebd., S. 163.

2. Ein Odyssee-Zyklus für die Münchner Residenz

2.1 Frühe Planungen für den Königsbau

2.1.1 Die Idee zu einem Homerfries in der Kronprinzenzeit Ludwigs I.

Im Oktober 1817 unternahm Kronprinz Ludwig von Bayern eine Reise nach Italien, in deren Verlauf er am 21. Januar 1818 nach Rom gelangte. Sogleich machte er sich daran, die deutschen Künstler vor Ort aufzusuchen. Interessiert besah er sich ihre Werke.²⁰ Bis zu den Eindrücken jener Reise war der Kunstgeschmack des Kronprinzen von klassizistischen Idealen geprägt gewesen. Die Begegnungen mit den religiös-patriotisch gesinnten Künstlern aus dem in Rom ansässigen Kreis der Nazarener brachten nun in Ludwig eine neue Saite zum Schwingen, deren stimulierende Vibration lange andauern sollte. Seine hohe Wertschätzung für die antike Kunst wurde davon tangiert, aber nicht verdrängt.

Der in der Einleitung angesprochene Brief von Kronprinz Ludwig an Klenze, datiert aus den Anfangstagen jenes Aufenthalts in Rom, enthält erstmals eine Äußerung zum Vorhaben einer künstlerischen Darstellung nach Homer für die Münchner Residenz. Der Brief und die in ihm wiedergegebenen Gedanken sind im geschilderten Kontext zu sehen, nämlich geschrieben in einer Atmosphäre höchster Begeisterung von Rom und seinen Künstlern, deren Schaffen dem Kronprinzen mannigfache Anregungen für eigene Projekte bot. So überrascht es nicht, dass Ludwig den Architekten im heimischen München von neuen Vorhaben, die ihm innerlich vorschwebten, zu unterrichten wusste. Er weihte Klenze in seinen Plan ein, einen großen Saal von Peter Cornelius mit Abbildungen des Nibelungenliedes schmücken zu lassen, woraus so bekanntlich nichts wurde.²¹ Cornelius, den der Kronprinz erst kurz zuvor durch die Vermittlung seines Leibarztes Ringseis persönlich kennen gelernt hatte²², übernahm schließlich andere Aufgaben in München. In einem neuen Absatz fuhr Ludwig an Klenze fort:

„Denken Sie reiflich nach in welchem zu erbauenden Orte als Fries die Illiade oder Odysse anzubringen wäre wenn ich sie von dem in Bassorelievo einzig herrlichen Thorwaldsen durch solches darstellen ließe.“²³

²⁰ Zu Ludwig I. und den deutschen Künstlern in Rom siehe Scheffler 1981.

²¹ „In der gegen den Maximiliansplatz zu erbauenden Faciade möchte vielleicht der größte Saal mit Abbildungen des Nibelungenliedes von Cornelius zu bemalen seyn.“ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 27. Januar 1818.

²² Vgl. Ringseis 1876, S. 438.

²³ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 27. Januar 1818.

Der gebürtige Däne Bertel Thorvaldsen zählte ebenfalls zu den Künstlern, die Ludwig in Rom antraf.²⁴ Er hatte dort 1812 aus Anlass der bevorstehenden Ankunft Napoleons für den Quirinalspalast einen Fries mit Darstellungen aus dem Leben Alexanders des Großen geschaffen.²⁵ Der Korse war letztlich doch nicht nach Rom gekommen. Der fertig gestellte Alexanderfries jedoch hatte europaweit Furore und seinen Schöpfer populär gemacht. Im Entstehungsjahr feierte das Morgenblatt für gebildete Stände Thorvaldsen als „Patriarchen des Reliefs“.²⁶

Kronprinz Ludwig hatte bereits vor seinem Romaufenthalt bei Thorvaldsen einen 80 Meter langen Relieffries über das Leben Jesu für die in München gegenüber der Glyptothek geplante Apostelkirche in Auftrag gegeben.²⁷ Die Kirche wurde jedoch nie gebaut, der dafür vorgesehene Relieffries nie realisiert. Ähnlich erwies sich die Situation für den angedachten Homerfries. Im Frühjahr 1818 und der Folgezeit gab es keinen geeigneten Ort, ihn umzusetzen. Dabei hatte Kronprinz Ludwig bereits Erweiterungen der Münchner Residenz „gegen den Maximiliansplatz“ und „gegen den Hofgarten“ im Sinn.²⁸ An beiden Orten konnte er sich den Homerfries vorstellen:

„Vielleicht aber in einem [...] Saale des neues Baues [=Königsbau]; vielleicht, so eben kömmt mir der Gedanke für einen Saal des zu werdenden Ausbaus gegen den Hofgarten.“²⁹

Eine Verwirklichung jener Ausbauten besaß aber zu Lebzeiten seines Vaters, König Max I. Josephs, wenig Aussicht auf Erfolg. Dieser hatte sich zwar von Maximilian von Verschaffelt einen umfassenden Projektplan zur Umgestaltung der Residenz erarbeiten lassen, in die Tat umsetzen wollte ihn Max I. Joseph dann jedoch nicht.³⁰ Seinem Hofarchitekten gegenüber bekannte er:

„Klenze, mit dem Neubau des Schloßes ist es nichts, das will ich dem Louis überlassen, ich will aber in meiner Ruhe bleiben.“³¹

²⁴ Zu Thorvaldsens Aufenthalt und Stellung in Rom siehe Joernaes 1977.

²⁵ Hemmeter 1984, S. 94-135.

²⁶ Ebd., S. i.

²⁷ Wünsche 1991, S. 317.

²⁸ Siehe den eben zitierten Brief: BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 27. Januar 1818.

²⁹ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 27. Januar 1818.

³⁰ Zum Projektplan von Maximilian von Verschaffelt siehe Langer 2006, S. 51-53.

³¹ BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 1, folio 85 recto und verso.

Diese Erwartungshaltung griff sein Sohn Ludwig bekanntlich später nur zu gerne auf. Aus dem angedachten Homerfries für die Münchner Residenz durch Thorvaldsen wurde hingegen nie etwas.

2.1.2 Der in Aussicht gestellte Auftrag an Julius Schnorr von Carolsfeld

Im Jahre 1823 wurden Ludwigs Überlegungen für einen neuen Residenzflügel am Max-Josephs-Platz konkreter, obwohl sein Vater noch lebte. Er sandte an Klenze selbst gefertigte Pläne mit der ihm vorschwebenden Raumbelagung in dem von ihm Königsbau titulierten Neubau.³² Gleichzeitig verpflichtete er Klenze diesbezüglich zu strengster Verschwiegenheit: „Keinem Menschen etwas davon, jeder Mißdeutung zu entgehen.“³³ Ende 1823 zog es Ludwig gemeinsam mit Klenze erneut gen Süden. Im Frühjahr 1824 hielten sich die beiden auf Sizilien auf. Als sich wegen schlechten Wetters ihre Abreise von der Insel verzögerte, drängte Ludwig Klenze, die Wartezeit nicht untätig verstreichen zu lassen. In seinen Memorabilien berichtete Klenze:

„Der Aufforderung des Kronprinzen gemäß benutzte ich die [...] uns werdende Muße, um den ersten Entwurf zu dem neuen Schloßflügel, dem Königsbau, zu machen, wozu mich der Kronprinz dringend aufforderte, obwohl die treffliche Gesundheit des Königs Max noch nicht so bald erwarten läßt, daß dieser Bau zur Ausführung kommen möchte.“³⁴

Klenze, der mit seinem Nachsatz die Lage sicherlich richtig einschätzte, wurde nichtsdestotrotz mit mittlerweile noch konkreter gewordenen Vorstellungen Ludwigs hinsichtlich Aufteilung und Ausstattung des neuen Baues konfrontiert:

„Für das Innere ward festgesetzt:

1. der König wolle mit der Königin denselben Stock bewohnen, und zwar so, daß die kleinen letzten Zimmer beider Apartements zusammenstießen, mithin die 2 Vorzimmer und 2 Treppen an d. Enden des Baues kommen sollten.
2. Als Hauptmotiv der Dekoration solle dienen, daß im Erdgeschoße das Lied der Niebelungen gemalt würde,

³² BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 18. August 1823. Ludwigs Dispositionspläne sind abgelegt unter BSB, Klenzeana XIV, 6 sowie abgedruckt und transkribiert in: Glaser 2004, Bd. 3, S. 180-183.

³³ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 18. August 1823.

³⁴ BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 1, folio 179 recto.

im ersten Stocke aber 6 aufeinander folgende Säle wären, worin auf den 24 Wänden die 24 Gesänge der Odyßee dargestellt würden. [...]“³⁵

Ludwig gedachte demnach seine Ideen von Darstellungen des Nibelungenliedes und eines homerischen Epos im Königsbau endlich in die Tat umzusetzen. Was das homerische Projekt angeht, hatte er sich nunmehr auf die Odyssee festgelegt. Auch wünschte er sie nicht mehr in der Form eines Relieffrieses, sondern als Zyklus von 24 Wandgemälden dargeboten. Es stellt sich die Frage, warum Ludwig seine Entscheidung letztlich für die Odyssee und nicht für die Ilias getroffen hatte. Bisher ist dies unhinterfragt geblieben. Wäre es aber nicht auch nahe liegend gewesen, die Ilias darzustellen wie im Florentiner Palazzo Pitti, dem architektonischen Vorbild des Königsbaus?³⁶ Seit 1820 malte Peter Cornelius, dem Ludwig 1818 während seines Aufenthaltes in Rom noch die Ausführung eines Nibelungensaales zugedacht hatte, an den Fresken in der Münchner Glyptothek. Im dortigen Heroensaal verarbeitete der Künstler auch den Kampf und Fall von Troja.³⁷ Den Stoff der Ilias gab es demnach bildlich bereits in München, wenn auch in einer deutlich anderen Form als Ludwig es nun für die Odyssee vorgab. Strikt an die Textvorlage gebunden sollte Wand für Wand immer ein Gesang der Odyssee zur Darstellung gebracht werden.

Klenze stellte dieser raumgreifende Wunsch des Kronprinzen bei seinen Planungen vor das nicht geringe Problem, „die 6 Säle für die Odyßee bei den festgesetzten Bewohnungs- und Eintheilungsverhältnissen im ersten Stocke gewinnen zu können.“³⁸ Wenn die beiden Appartements von König und Königin wie gewünscht in der Mitte zusammenstoßen, ihre Zugänge jedoch an den Enden des Baues liegen sollten, blieb für die Raumfolge der Odyssee zwangsläufig kein Platz mehr. Es sei denn, man hätte eines der beiden königlichen Appartements dafür verwendet. Klenze blieb nichts anderes übrig, als wegen der Odysseesäle missmutig umzudisponieren:

„Ich verlegte diese endlich in meinem Plane in den 2. Stock, welcher sich theilweise über dem ersten erhob und für ein kleines Festappartement bestimmt ward, obwol diese Art von Ausschmückung sich dazu nicht recht paßte.“³⁹

³⁵ BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 1, folio 179 verso.

³⁶ Vgl. die Abbildung des dortigen Iliassaals in: Cajani 1997, S. 9. Zum ausführenden Künstler Luigi Sabatelli siehe auch Strozzi 1978.

³⁷ Siehe Büttner 1980, S. 175-203.

³⁸ BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 1, folio 80 verso.

³⁹ Ebd.

Ludwig hatte das Projekt des Odyssee-Zyklus noch vor seiner Abreise nach Sizilien entscheidend vorangetrieben, indem er einen Künstler für die Ausführung des Auftrages auserkoren und diesen davon auch in Kenntnis gesetzt hatte. Die Rede ist von Julius Schnorr von Carolsfeld.

Julius Schnorr von Carolsfeld lebte und wirkte zur damaligen Zeit in Rom. Der in Leipzig gebürtige Künstler gehörte zu einem Kreis deutscher Künstler, die in den 1820er Jahren für den Marchese Massimo in dessen römischen Wohnsitz Räume freskierten. Schnorr von Carolsfeld trug hierzu Szenen nach Ariost bei.⁴⁰ Den bayerischen Kronprinzen kannte er persönlich. Der ungezwungene und dabei doch verbindliche Umgang Ludwigs mit den deutschen Künstlern in Rom hatte auf Schnorr großen Eindruck gemacht.⁴¹ Mit seiner Wahl entschied sich Ludwig für einen humanistisch gebildeten und technisch versierten Freskant. Dabei mag bei Ludwigs Wahl auch ein Aspekt, der bislang, wenn es um die Auftragsvergabe an Schnorr von Carolsfeld ging, in der Literatur unerwähnt blieb, eine wenn nicht entscheidende, so doch unterstützende Rolle gespielt haben.

Der Name Schnorr von Carolsfeld war in jenen Tagen mit der Illustration homerischer Epen bereits eng verknüpft. 1804 war bei dem Leipziger Verleger Göschen eine Prachtausgabe der Ilias in zwei Bänden erschienen. 1807 folgte dann die Odyssee, ebenfalls in zwei Bänden.⁴² Beigegeben waren Illustrationen von der Hand des Engländers John Flaxman, die dieser Ende des 18. Jahrhunderts entworfen hatte. Von ihnen und ihrem wirkmächtigen Erfolg wird noch zu handeln sein. Göschens Ausgaben enthielten diese Illustrationen Flaxmans in verkleinerten Nachstichen, ausgeführt von Hans Schnorr von Carolsfeld unter Mithilfe seiner beiden Söhne Ludwig Ferdinand und Julius.⁴³ Wie Krueger anführt, wurden die Stiche später auch separat veröffentlicht⁴⁴ und trugen so zur Verbreitung der Flaxmanschen Motive, aber auch des Namens Schnorr von Carolsfeld im Zusammenhang mit der Illustration Homers bei. Dies dürfte Kronprinz Ludwig nicht unbekannt gewesen sein.

⁴⁰ Siehe Schnorr von Carolsfeld 1909, S. 39-56.

⁴¹ Am 24. März 1818 schrieb Julius Schnorr von Carolsfeld an seine Schwester Ottilie angetan über Kronprinz Ludwig: „[...] er ist ein großer Freund und Beförderer der Kunst und der Künstler. Er hat sich alle deutsche [!] Künstler vorstellen lassen, die meisten besucht und ihre Werke mit Aufmerksamkeit gesehen.“ Schnorr von Carolsfeld 1886, S. 57.

⁴² Krueger 1971, S. 63-66.

⁴³ Siehe Seeliger 2005, S. 26-31.

⁴⁴ Krueger 1971, S. 64.

Julius Schnorr von Carolsfeld berichtete in einem Brief vom 7. Dezember 1823 aus Rom an seinen Freund Johann Gottlob Quandt sichtlich aufgeregt von dem ihm in Aussicht gestellten Auftrag:

„Der P r i n z v o n B a y e r n (von dem Sie wissen werden, daß er diesen Winter wieder in Italien zubringt) hat meiner Arbeit das größte Lob erteilt und mir zu verstehen gegeben, daß er bei einer neuen großen Unternehmung, die er im Sinne hat, mich beschäftigen wolle. Er ist nämlich gesonnen ein Wohnhaus, von dem ich selbst nicht weiß, ob er es erst bauen läßt oder ob es gebaut ist, mit Gegenständen aus der Odyssee al fresco ausmalen zu lassen. K l e n z e, der den Tag vor der Abreise des Prinzen nach Sicilien bei mir war, forderte mich auf, ein paar Zeichnungen aus diesem Gedicht zu verfertigen, damit der Prinz sehen könne, wie mir diese Gegenstände gelängen“⁴⁵

Schnorr gestand, dass ihm dieser Antrag höchst erwünscht gewesen sei, wenngleich er sich dies, wie er anführte, aus taktischen Gründen nicht habe anmerken lassen. Vielmehr habe er Klenze vorgeschlagen, dass noch einige andere Künstler aufgefordert werden sollten, Kompositionen zu erarbeiten. Davon wollte Klenze jedoch nichts wissen:

„Ich solle also nur ein paar Zeichnungen machen und mich auf ihn verlassen; er würde mich nicht auffordern, wenn er nicht wüßte, daß es des Prinzen Wunsch wäre.“⁴⁶

Bemerkenswert ist, dass Schnorr im Unklaren darüber gelassen wurde, wofür die Wandgemälde aus der Odyssee gedacht waren. Da Pläne zum Königsbau zu Lebzeiten Max I. Josephs vertraulich behandelt werden mussten, konnte er anfänglich auch nicht ahnen, welches „Wohnhaus“, wie er sich mit seinen Worten ausdrückte, sein Werk schmücken sollte. Allein der in Aussicht gestellte Auftrag genügte jedoch, um Schnorr von Carolsfeld in fiebrige Aufregung zu versetzen. Seinen Brief an Quandt beschloss er mit den Sätzen:

„Die Zeichnungen will ich also machen und in ihnen alle die Lebensfülle niederzulegen suchen, die der Gegenstand erheischt; vielleicht, daß sie mir eine Arbeit verschaffen, die ich mit der größten Freude ergreifen würde. Daß diese Sache unter uns bleiben muß, werden Sie fühlen, geliebter Freund, ich brauche Sie daher nicht weiter zu bitten, nicht davon zu reden.“⁴⁷

⁴⁵ Schnorr von Carolsfeld 1886, S. 449.

⁴⁶ Ebd., S. 449f.

⁴⁷ Ebd., S. 450.

In den darauf folgenden Monaten hinderten eine Fingerverletzung und Verpflichtungen für die Ausmalung der Villa Massimo in Rom Schnorr von Carolsfeld daran, mit den Zeichnungen aus der Odyssee zu beginnen. Im Mai 1824 berichtete er aber seinem Vater guten Mutes:

„Dem P r i n z e n, der mich später selbst angegangen, die Zeichnungen zu machen, habe ich versprochen, im Verlaufe dieses Jahres sie zu machen.“⁴⁸

Schon kurz darauf erkrankte Schnorr von Carolsfeld erneut. Ein Augenleiden und eine Verletzung am Arm zwangen ihn zum Kürzertreten. In den verordneten Erholungspausen entwarf er einige Kohleskizzen.

„Unter diesen ist eine Komposition aus der Odyssee, die ich, so Gott will, später einmal auszeichnen werde. N a u s i k a a, nachdem sie mit Odysseus verabredet, daß er in dem Gehölz zurück bleibe, zieht mit ihren Gefährtinnen nach der Stadt zurück.“⁴⁹

Ein Holzschnitt des Bildes vermittelt einen Eindruck, wie Schnorr die Thematik behandelt und den Zyklus angelegt hätte (Abb.1). In seinen Lebenserinnerungen schilderte der Maler Ludwig Richter die Besichtigung des Originals bei einem Besuch im Atelier Schnorrs:

„Schnorr führte uns nun vor seine neueste Arbeit, einen Karton, welchen er zwischen den Malereien der Massimi vorgenommen hatte: Die Heimkehr der Nausikaa. Die freundliche Königstochter, von ihrem Wagen die Maultiere lenkend, kommt mit ihren Jungfrauen vom Brunnen, wo sie die Wäsche hielten, und der dort aufgefundene Mann, Odysseus, folgt ihnen bescheiden. Der Weg führt durch ein junges Wäldchen nach der Königsburg. Die Situation ist so anmutig naiv, so heiter friedlich, und erregt durch den ehrerbietig folgenden Fremdling eine Art spannendes Interesse, daß wir hoch erfreut und erbaut die schöne Arbeit betrachteten, und Schnorrs großes Talent hier auf einem ganz neuen Gebiete bewundern mußten.“⁵⁰

Ludwig Richter beurteilte Schnorrs Entwurf mit Worten, die einen aufmerksam machen müssen. Richter lobte das Werk, es sei „anmutig naiv“ und „heiter friedlich“. Ein Vokabular, das einem romantisch gesinnten Werk zur Ehre gereichen würde. Es sei aber festgehalten, ohne dies an dieser Stelle bereits näher zu erklären, dass „anmutig naiv“ und „heiter friedlich“ nicht die Kategorien waren, nach denen man, namentlich der Auftraggeber König Ludwig I. und sein

⁴⁸ Schnorr von Carolsfeld 1886, S. 275.

⁴⁹ Ebd., S. 281f.

⁵⁰ Richter 1909, S. 210. Der Karton, den Richter in Schnorrs Atelier in Augenschein nahm, ist verschollen. Die zugrunde liegende Zeichnung befand sich bis 1945 im Berliner Kupferstichkabinett. Vgl. Seeliger 1999, S. 105.

Berater Leo von Klenze, das klassische Epos der Odyssee in der Münchner Residenz behandelt sehen wollte.

2.1.3 Der Plan zerschlägt sich

In der Nacht vom 12. auf den 13. Oktober 1825 verstarb König Max I. Joseph. Aus Kronprinz Ludwig wurde König Ludwig I. von Bayern. Nun war der Weg frei zur Realisierung des neuen Residenztraktes am Max-Josephs-Platz.⁵¹ Die Grundsteinlegung fand am 18. Juni 1826 statt, dem Jahrestag der Schlacht von Waterloo.⁵² Im Herbst desselben Jahres wurde Julius Schnorr von Carolsfeld auf eine Reise nach Sizilien geschickt, um mit seinen eigenen Worten „eine dem griechischen Boden verwandte Natur und die dort befindlichen herrlichen Denkmale griechischer Abkunft kennen zu lernen und [...] aufzunehmen.“⁵³

Sizilien, das einst in der Antike als Kolonie zu Griechenland gehört hatte, fungierte damals für Reisende in der Tat als eine Art „Ersatz-Griechenland“. Der Grund hierfür waren die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen der osmanischen Herrschaft und der griechischen Bevölkerung auf dem Boden des früheren Griechenlands, das zu dieser Zeit nur ein namenloser Teil des Osmanischen Reiches war. An einen gefahrenfreien Bildungstourismus dorthin war nicht zu denken.

Schnorr von Carolsfeld trat seine Reise an mit dem zitierten Ziel der Vorbereitung und Inspiration für den Odyssee-Zyklus. Zumindest er ging also noch über die Grundsteinlegung hinaus von einer Realisierung der Odysseesäle im Königsbau aus. Als er am Ende seiner Reise nach Messina zurückkehrte, fand er jedoch beim bayerischen Konsul einen Brief von Ringseis vor, in dem dieser ihm mitteilte, dass die Odyssee aus dem Bildprogramm des Königsbaus heraus gefallen sei. Anstatt ihrer sollte Schnorr von Carolsfeld nun dort gemeinschaftlich mit Peter Cornelius Darstellungen aus dem Nibelungenlied malen, was Schnorr aber schließlich allein übernahm.⁵⁴

⁵¹ Sein erster Gedanke, nachdem ihm die Nachricht vom Tod seines Vaters überbracht worden war, soll nach Ludwigs eigenem Bekunden der „Gebäudeaufführung“ gegolten haben. Siehe Bayern 1967, S. 241.

⁵² Der zur Grundsteinlegung eingeladenen französischen Gesandten am bayerischen Hof empfand diese von Ludwig I. gewählte Bezugsetzung als Affront. Wasem 1981, S. 17f.

⁵³ Schnorr von Carolsfeld 1909, S. 13.

⁵⁴ Ebd. Für den weiteren Verlauf des Nibelungen-Projektes siehe Nowald 1978.

Diese Wendung kam Klenze wohl nicht ungelegen. Nicht nur widersprach es wie erwähnt seinem Geschmack, Räume im zweiten Obergeschoss mit der Odyssee zu belegen. Auch entsprach die Wahl Schnorr von Carolsfelds durch den damaligen Kronprinzen nicht seinen Vorstellungen. Seinen Memoiren vertraute er an:

„Der Kronprinz schrieb mir, Schnorr würde ihm in Mußestunden Entwürfe für die Odyßeebilder machen und mir übersenden; ich kann aber nicht glauben, daß sein Talent sich für diese Gegenstände des klaßischen Alterthums eignet.“⁵⁵

Diese Skepsis, die wohlgemerkt erst in späteren Jahren niedergeschrieben wurde, muss jedoch bereits in der entscheidende Phase so schwer gewogen haben, dass Klenze im Januar 1826 wegen der Odysseedarstellungen sogar Kontakt zu Peter Cornelius aufgenommen hatte, obwohl das Verhältnis der beiden bekanntlich nicht sehr gut war. So führte Klenze gegenüber Ludwig I. am 11. Januar 1826 aus:

„Mit H.v.Cornelius habe ich ebenfalls gesprochen, und derselbe glaubt allerdings in den vier unteren Sälen, einen vollständigen mahlerischen Cyklus aus den 24 Gesängen der Odyßee durchführen zu können. Cornelius stimmt auch darin mit mir überein daß der Vortheil eines schöneren Äußeren hier das Opfer überwiegen würde.“⁵⁶

Allem Anschein nach war dies ein geschickter Schachzug, um das gesamte Projekt auf Eis zu legen. Denn Klenze brachte mit Cornelius nicht nur eine Alternative zu Schnorr ins Spiel, sondern ahnte wohl auch, dass die „vier unteren Säle“, die ja an sich den Nibelungen zugeordnet waren, so nun aber wieder zur Disposition standen, Ludwig I. für die Odyssee nicht genügen würden. Schließlich war es dessen ausdrücklicher Wunsch, jeden Gesang auf einer separaten Wand verwirklicht zu sehen, wofür nun einmal sechs Räume notwendig waren. Klenzes Rechnung ging auf, denn der König nahm nicht nur Abstand von Schnorr, sondern auch von der Verwirklichung der Odysseesäle im Erdgeschoss und anderswo im Königsbau. Darstellungen aus der Odyssee in der Münchner Residenz blieben nach dem Wegfall aus dem Bildprogramm des Königsbaus somit weiter nur ein Vorhaben.

⁵⁵ BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 1, folio 191 recto.

⁵⁶ GHA, NL Ludwig I., II A 31, Klenze an Ludwig vom 11. Januar 1826.

2.2 Realisierung im Festsaalbau

2.2.1 Der Festsaalbau: Die Erweiterung der Residenz am Hofgarten

Zu Beginn der Regentschaft Ludwigs I. mangelte es der Münchner Residenz an einer für eine würdevolle Palastanlage wichtigen Eigenschaft. Das Konglomerat von Bauteilen aus mehreren Jahrhunderten besaß kein einheitliches, repräsentatives Erscheinungsbild nach außen. An manchen Seiten, wie im Norden zum Hofgarten hin, wies die Residenz nicht einmal eine einheitliche Bauflucht auf (Abb.2). Max I. Joseph hatte daran nichts geändert und die Residenz nur im Inneren geringfügig umbauen lassen.⁵⁷ Ludwig dachte anders und war entschlossen, die Residenz nicht nur um den Königsbau, sondern auch nach Norden zum Hofgarten hin zu erweitern. Während der Königsbau emporwuchs, plante Klenze bereits den im Folgenden Festsaalbau genannten Trakt im Norden (Abb.3).

Anders als der Königsbau, den König und Königin selbst bewohnten, war der Festsaalbau als Austragungsort feierlicher Anlässe und Festlichkeiten vorgesehen. Im Obergeschoss, dem würdevollen „piano nobile“, entstanden ein Thronsaal, ein Ballsaal, drei so genannte Kaisersäle, ein Schlachtensaal und anderes mehr. Die Ausstattung des Obergeschosses konnte bis zur Hochzeit des Kronprinzen Maximilian mit Prinzessin Marie von Preußen im Jahre 1842 vollendet werden. Zu ebener Erde hatte Klenze bei seinen Entwürfen für den Festsaalbau auf eine Besonderheit Acht zu geben. Der runde Turmstumpf der Alten Veste durfte in keinem Fall abgetragen werden, bestand doch die Sage, dass mit seinem Abbruch auch das Haus Wittelsbach untergehen würde.⁵⁸ So wurden die Fundamente des Turms zwangsläufig in den Grundriss des Neubaus eingebunden.⁵⁹

Als Klenze am 1. März 1831 eine „Vorläufige Schätzung der Kosten des neuen Baues eines Residenzflügels nach dem Hofgarten gerichtet“ anstellte, wurden darin im Erdgeschoss auch die Odysseesäle aufgeführt.⁶⁰ Im September 1832 wählte Ludwig I. das Projekt noch einmal in Gefahr, weil er auf einem ihm von Klenze vorgelegten Plan nur vier anstatt der von ihm

⁵⁷ Siehe Langer 2006, S. 53-61.

⁵⁸ Meitinger 1970, S. 41.

⁵⁹ Ebd., S. 100.

⁶⁰ Das Schriftstück ist abgelegt unter BSB, Ludwig I.-Archiv 20, Mappe „Kunst-Anschaffungen“ und abgedruckt in: Glaser 2007, Bd. 3, S. 675f.

ausdrücklich gewünschten sechs Räume für die Odyssee vorgesehen sah.⁶¹ Doch Klenze beruhigte den König umgehend.⁶² Nach dieser kurzen Irritation wurden endgültig sechs Räume im Erdgeschoss des Festsaalbaus für einen Odyssee-Zyklus reserviert.

2.2.2 „nehmlich wie schön es wäre Schwanthaler...“: Festlegung auf den Künstler Ludwig Michael Schwanthaler

Die Frage, wer die Motive der Odysseesäle entwerfen sollte, stellte sich nun dringender als je zuvor. Schnorr von Carolsfeld kam kaum mehr in Frage. Er war mittlerweile mit den Nibelungensälen im Königsbau beschäftigt. Eine Randnotiz von Ludwig I. auf einem Schreiben Klenzes vom 23. August 1832 ist ein erstes Anzeichen dafür, dass der König mit dem Gedanken spielte, Ludwig Michael Schwanthaler mit der Odyssee zu betrauen. Der König hatte dort vermerkt: „Odysse Zeich. Schwanthaler“.⁶³ Am 3. September 1832 teilte Ludwig I. Leo von Klenze seine Überzeugung von Schwanthaler mit. Eine Überzeugung, die schon länger in ihm gereift war:

„Ein seit geraumer Zeit mir gewordener Gedanken [sic] spreche ich Ihnen aus nehmlich wie schön es wäre Schwanthaler, der, ohne Jemand Unrecht zu thun, wie keiner es mehr u. wie kaum Wenige es seyn dürften, von dem Hellenischen Alterthum durchdrungen, die Zeichnungen für die 24 Wände, auf jedem eines Odyssees Gesanges Darstellung, wie sie der Reihe nach folgen entwürfe [...]“.⁶⁴

Wer war dieser Künstler, den Ludwig I. als geradezu prädestiniert für den Odyssee-Zyklus ansah? Ludwig Michael Schwanthaler entstammte einer Familie, die über Generationen hinweg immer wieder talentierte und bedeutende Künstler hervorgebracht hatte.⁶⁵ Die Heimat der Schwanthalers war Ried im heutigen Oberösterreich. Ludwig Michaels Vater, Franz Jacob, ließ sich 1785 als selbständiger Bildhauer in München nieder. Hier wurde sein Sohn Ludwig Michael am 6. August 1802 geboren.⁶⁶ In München wuchs dieser auf, besuchte bis zur zweiten

⁶¹ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 12. September 1832.

⁶² „Daß 6 Säale [sic] für die Odyssee darin sind versteht sich, und ich glaubte nicht daß Allerhöchstdieselben noch daran zweifeln könnten.“ GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 18. September 1832.

⁶³ GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 23. August 1832.

⁶⁴ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 3. September 1832.

⁶⁵ Weiterführend Oberwalder 1974.

⁶⁶ Der zweite Vorname rührt von seinem Taufpaten Michael Luz, Sekretär bei Graf Tattenbach. Huber 1973, S. 14. Im Januar 1844 erhielt Ludwig Michael Schwanthaler den Civilverdienstorden der Bayerischen Krone und wurde so

Gymnasialklasse das Wilhelms-Gymnasium und anschließend die Akademie der bildenden Künste.⁶⁷ Deren damaliger Direktor, Peter Langer, kritisierte die Arbeiten des Schülers. Wohl veranlasst von dieser Kritik, wechselte Schwanthaler seinen Lehrer. Er studierte daraufhin Schlachtenmalerei bei Albrecht Adam. Als sein Vater 1820 starb, verschlimmerte sich seine ohnehin prekäre Finanzsituation weiter. Um den Lebensunterhalt der Familie zu sichern, musste Ludwig in der Werkstatt seines Onkels Franz Anton Schwanthaler als Bildhauer mitarbeiten und das Akademiestudium abbrechen. In einer unvollständigen autobiographischen Skizze bekundete er später nüchtern über seine schwierigen Akademiejahre:

„3 ½ Jahr auf der Akademie doch nur großtheils ½ Tag. Fing unter Langer an und verließ die Academie 2 Monate nach dem Cornelius Director war, da ich eben keine Hoffnung auf Vermögen und seit 2 Jahren nur 96 Fl Unterstützung hatte.“⁶⁸

Da die Ernennung von Peter Cornelius zum Akademiedirektor im August 1824 geschah, muss Schwanthaler die Akademie im Herbst 1824 verlassen haben.⁶⁹ Bald emanzipierte er sich von seinem Onkel und zog in das Atelier seines verstorbenen Vaters in der Georgskapelle der säkularisierten Münchner Salvatorkirche, um eigenständige Werke auszuführen. Noch im Jahre seines Abgangs von der Akademie erhielt der junge Künstler einen prestigeträchtigen Auftrag des Hofes. Durch Vermittlung des Hofmarschalls Graf Montperni war an ihn herangetragen worden, für König Max I. Joseph einen Tafelaufsatz mit Darstellungen aus der griechischen Mythologie zu schaffen.⁷⁰

Mit diesem Werk, das von der zeitgenössischen Kunstkritik positiv aufgenommen wurde, weckte Ludwig Michael Schwanthaler die Aufmerksamkeit Kronprinz Ludwigs. Dieser bedachte im Sommer 1826, nunmehr als König, Schwanthaler mit der Ausgestaltung von Wand- und Deckenreliefs in der Münchner Glyptothek. Schwanthalers Beiträge ergänzten dort die Fresken von Peter Cornelius. Zwei Jahre zuvor hatte Schwanthaler noch aus pekuniären Gründen die Akademie der bildenden Künste verlassen müssen. Nun arbeitete er zusammen mit deren Direktor im Dienste des bayerischen Königs in einem der meistbeachteten Bauwerke der Residenzstadt. Ludwig I. hatte Schwanthalers Talent erkannt und hegte große Pläne mit ihm.

in den Adelsstand erhoben. Bei der Verleihungszeremonie konnte Schwanthaler aus gesundheitlichen Gründen nicht anwesend sein. Vgl. Schnorr von Carolsfeld 1909, S. 151.

⁶⁷ Im Folgenden zur Vita Schwanthalers nach Otten 1970 und Rank 2002.

⁶⁸ Zitiert nach Rank 2002, S. 23.

⁶⁹ Vgl. Stieler 1909, S. 70.

⁷⁰ Otten 1970, S. 15.

Im Herbst 1826, zur gleichen Zeit als Schnorr zur Vorbereitung seiner Odysseedarstellungen von Rom nach Sizilien reiste, schickte der König Ludwig Michael Schwanthaler mit einem Stipendium von München nach Rom zur Reifung seiner bildhauerischen Fähigkeiten. Destination seiner Reise war die Werkstatt Bertel Thorvaldsens. Von ihm erhoffte sich der König eine profunde Ausbildung für Schwanthaler. Thorvaldsen sollte Schwanthaler „den Styl, die Ruhe, was beides die Antiken haben“ vermitteln.⁷¹ Doch schon im Winter 1827 und nicht erst nach drei Jahren wie geplant, kehrte Schwanthaler aus gesundheitlichen Gründen nach München zurück. Eine schwere Gichterkrankung peinigte Ludwig Michael Schwanthaler fortan bis an sein Lebensende.

Zurück in München wurde Schwanthaler an einem weiteren Ausstattungsprogramm des Hofes beteiligt. Es war die Ausgestaltung der Appartements von König und Königin im Obergeschoss des Königsbaus, welche nach Schwanthalers Rückkehr anstand. Ihm kam die Aufgabe zu, für mehrere Räume im Flügel des Königs Darstellungen aus der griechischen Dichtung zu entwerfen. Schwanthaler verstand es, sich ganz auf Klenzes Intention einzulassen, nicht nur Raum für Raum die Entwicklung der griechischen Dichtkunst, sondern mittels der Form der Darstellung zugleich auch die Entwicklung der Malerei in der Antike zu visualisieren.⁷² Für das königliche Appartement schuf Schwanthaler sowohl Vorlagen für Malerei als auch für Reliefs. „Daß Schwanthaler den Kulminationspunkt der Zimmerfolge des Königsbaues, den Thronsaal, mit seinen Reliefs schmücken durfte, wird man als Zeichen bester Zusammenarbeit mit Klenze und als höchste offizielle Anerkennung interpretieren dürfen.“⁷³ Soweit zu der für Schwanthaler günstigen Ausgangslage im September 1832.

Klenze stimmte dem Vorschlag des Königs zu, für den Odyssee-Zyklus Schwanthaler zu engagieren und setzte den Künstler davon in Kenntnis. Schwanthaler fühlte sich geehrt und nahm den Auftrag an.⁷⁴ Für die Ausführung des Zyklus wurde durch Klenze fürs erste ein Zeitraum von vier Jahren angesetzt.⁷⁵ Zunächst stand für Ludwig Michael Schwanthaler jedoch erneut eine Reise nach Rom bevor, die der Vervollkommnung seines Talentes dienen sollte und schon mehrfach verschoben worden war.⁷⁶ Von Rom aus besuchte er auch die Ausgrabungsstätten in Pompeji mit ihren als Vorbereitung auf den Odyssee-Zyklus wichtigen

⁷¹ Pölnitz 1929, S. 164, Anm. 511.

⁷² Zuletzt herausgearbeitet von Gabriele Köster. Vgl. Köster 2006.

⁷³ Büttner 2000, S. 155.

⁷⁴ GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 18. September 1832.

⁷⁵ Ebd. Zum Einverständnis des Königs siehe BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 27. September 1832.

⁷⁶ Vgl. Signat Ludwigs I. 1830/253 in: Kraus 1987-97, Bd. 1, S. 422 und Signat Ludwigs I. 1831/042 in: Kraus 1987-97, Bd. 1, S. 492.

Beispielen antiker Wandmalereien. Noch in Italien drängte Schwanthaler Klenze, ihm genauere Informationen über die Größe der zu fertigenden Odyssee-Zeichnungen zukommen zu lassen, damit er mit ihnen endlich beginne könne.⁷⁷

Während Schwanthaler sich ans Werk machte, war sowohl König Ludwig I. als auch Klenze bewusst, dass Schwanthaler unmöglich auch die Ausführung der Wandgemälde übernehmen konnte. Eine Differenzierung zwischen demjenigen, der die künstlerische Idee lieferte und demjenigen, der das Werk dann ausführte, war zur damaligen Zeit nichts ungewöhnliches. Die Werke der Cornelius-Schule entstanden auf diese Weise ebenso wie beispielsweise die Räume im Obergeschoss des Königsbaus. Was Schwanthaler betraf, so konnte jener überhaupt nur mittels einer solchen Arbeitsteilung das enorme Pensum seiner übernommenen Aufträge meistern. Außerdem hatte er, konkret auf die Anforderungen in den Odysseesälen bezogen, keinerlei Erfahrung im Freskieren.

Ludwig I. wollte sichergestellt wissen, dass die Zeichnungen Schwanthalers nach ihrer Übertragung auf ein wandfüllendes Format nichts von ihrer künstlerischen Qualität einbüßen würden. Deshalb forderte er: „Schüler dürfen diese Odyssee-Gemäcker nicht malen, wie die der Nibelungen müssen sie Kunstwerke seyn, [...]“⁷⁸ Der König brachte Schnorr von Carolsfeld trotz seiner Beschäftigung in den Nibelungensälen auch für die Ausführung der Odysseebilder ins Gespräch, weil dieser ihm als ausgezeichneter Maler dafür geeignet erschien.⁷⁹ Klenze versäumte es daraufhin auch in dieser Situation nicht, sich wie bereits Jahre zuvor entschieden gegen Schnorr auszusprechen. Auch von Clemens Zimmermann glaubte Klenze, dass er nicht der Richtige sei.⁸⁰ Hingegen sah er die Chance, den noch am Anfang seiner Karriere stehenden Wilhelm Kaulbach protegieren zu können. Mit rühmenden Worten empfahl er den jungen Künstler dem König:

„Unter aller jüngeren Künstlern ist meiner unmaßgeblichen Ansicht nach nur einer welcher großes Talent Geist Leben und Anerkennung genug gegen Schwanthalers Genie hat, um eine solche Aufgabe lösen zu können, das ist Kaulbach. Von seinen ersten Anfängen an habe ich ihm sein artistisches Prognostickon so gestellt wie er es jetzt täglich mehr, und namentlich in den enkaustischen Malereien des Thronsaales I.

⁷⁷ GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 12. August 1833.

⁷⁸ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 3. September 1832.

⁷⁹ „Julius Schnorr’s Pinsel wäre der geeignetste [sic], aber würde sich dieser so ausgezeichnete dazu verstehen?! Gewiß ist er ein trefflicher Compositeur aber so durchdrungen von der antiken Welt wie Schwanthaler ist er nicht.“ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 3. September 1832.

⁸⁰ GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 8. September 1832.

Majestät der Königin bewährt. Ich hoffe Ew. Majestät werden mein Urtheil über ihn bestätigen – er ist eben so genial als talentvoll, und seine Bilder aus der Hermannschlacht meisterhaft.“⁸¹

Kaulbach hatte gemeinsam mit Robert Langer, dem Sohn des früheren Akademiedirektors, in den Jahren 1828 bis 1831 das von Klenze entworfene Herzog-Max-Palais in der Ludwigstraße ausgestattet.⁸² Klenze konnte davon ausgehen, dass Kaulbach sich beim Odyssee-Projekt ebenso wie dort von ihm gefügig lenken lassen würde.

Auf Klenzes Vorschlag ging der König nicht ein, sondern wartete ab. Klenze selbst hatte ihm interessanterweise geraten, vorerst nur mit Schwanthaler über den Odyssee-Zyklus zu reden. Zu groß sah er die Gefahr, dass jemand die Ausführung ablehnen und damit den Auftrag abwerten könnte. Wenn Schwanthaler erst einmal mehrere Zeichnungen vorzuweisen hätte, würden mögliche Künstler schon ganz von alleine ihr Begehren anmelden. Denn, so Klenzes Überzeugung: „Eine solche Arbeit muß gesucht aber nicht ausgedoten werden.“⁸³

Die Wahl fiel schließlich auf einen jungen Maler namens Georg Hiltensperger. Hiltensperger konnte zwar auch nicht merklich mehr Erfahrung als Kaulbach vorweisen, dafür allerdings den Vorteil für sich verbuchen, im Appartement des Königs bereits erfolgreich mit Schwanthaler zusammengearbeitet zu haben. Georg Hiltensperger war am 21. Februar 1806 als Sohn eines Schuhmachers in Haldenwang geboren worden.⁸⁴ Er lernte zunächst das Handwerk seines Vaters, bevor sein aufblitzendes künstlerisches Talent seine Eltern dazu veranlasste, ihren Sohn zu einem Zeichenlehrer nach Kempten in den Unterricht zu geben. Zur weiteren Ausbildung schrieb er sich 1821 an der Münchner Akademie der bildenden Künste ein. 1825 wechselte er an die Düsseldorfer Akademie, kam jedoch noch im selben Jahr mit Peter Cornelius nach München zurück. Als Schüler von diesem war Hiltensperger an der Ausführung der Darstellungen aus der bayerischen Geschichte in den Hofgartenarkaden beteiligt. Er übernahm das Bild „Albrecht III. die böhmische Krone ausschlagend“ sowie die Allegorie der Strenge im dazugehörigen Bogenfeld. Nach Arbeiten in den Loggien der Alten Pinakothek fand Hiltensperger Beschäftigung in den Appartements des Königsbaus. Vorher war er wie bereits Schwanthaler von König Ludwig I. zu den Ausgrabungsstätten von Pompeji geschickt worden, um die antike Wandmalerei zu studieren. Im Königsbau ließ sich Hiltensperger ohne eigene Ambitionen auf die

⁸¹ GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 8. September 1832.

⁸² Büttner 2000, S. 153.

⁸³ GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 8. September 1832.

⁸⁴ Im Folgenden zur Vita Hiltenspergers nach Geiger 1909/10.

historistischen Entwürfe Schwanthalers, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband, ein und übertrug diese zuverlässig und versiert auf die vorgesehenen Wandflächen. Klenzes Konzept einer sichtbaren Entwicklung der antiken Malerei kam so voll zum Tragen. Der frühere Cornelius-Schüler Georg Hiltensperger war auch für Leo von Klenze eine akzeptable Wahl für die Ausführung der Odysseebilder.

2.2.3 Vertragsabschluss mit Ludwig Michael Schwanthaler und Georg Hiltensperger

Im Oktober 1836 wurde das Projekt vertraglich fixiert. Schwanthaler hatte zu diesem Zeitpunkt, vier Jahre nach Auftragsvergabe, keineswegs alle, sondern erst einige wenige Zeichnungen fertig gestellt. Bis in die jüngste Zeit führte die Forschungsliteratur an, dass sich Schwanthalers Exemplar des Vertrages in der Schwanthaler-Sammlung des Münchner Stadtmuseums befindet.⁸⁵ Dem ist nicht so, wie Frank Otten bereits 1970 in diesem Fall korrekt festgestellt hat.⁸⁶ Jedoch befindet sich das Vertragsexemplar des Auftraggebers im Bestand des Bayerischen Hauptstaatsarchivs und wird hier im Anhang das erste Mal im vollen Wortlaut transkribiert wiedergegeben.⁸⁷

Die wichtigsten Punkte seien kurz skizziert. Im Vertrag zwischen Klenze als Bevollmächtigtem des Königs und den Künstlern Schwanthaler und Hiltensperger wurde die schon lange propagierte Vorgabe des Königs festgeschrieben, dass die Zahl der auszumalenden Säle sechs betragen soll. Auf jeder der somit insgesamt 24 Wände sollten jeweils nur Gegenstände aus einem der 24 Gesänge dargestellt werden, und zwar in derselben Ordnung wie die Gesänge im Epos folgen. Schwanthaler hatte die Entwürfe erst dem König zur Begutachtung vorzulegen, bevor ihm gestattet wurde, sie in deutlich vollendeten Umrissen ins Reine zu zeichnen. Die Figuren im Vordergrund sollten dabei neun bis zwölf Zoll groß sein.⁸⁸ Jeden Oktober würde Schwanthaler erfahren, wie viele Zeichnungen er im folgenden Etatjahre zu vollenden habe. Für seine Zeichnungen wurden ihm pro Saal 2000 Gulden in Aussicht gestellt. Die Reinzeichnungen blieben dafür aber auch Eigentum des Königs.

⁸⁵ Vgl. Glaser 2007, Bd. 2, S. 275, Anm. 3.

⁸⁶ Otten 1970, S. 121.

⁸⁷ Siehe Anhang, Dokument 1.

⁸⁸ Diese Größenspanne entspricht etwa 20 bis 30 Zentimetern.

Auch den zukünftigen Aufgabenbereich Hiltenspergers definierte der Vertrag genau. Sein Part war die Erstellung der Kartons nach Schwanthalers Vorgaben und die Übertragung auf die Wandflächen. Die Höhe der Wandbilder wurde mit zwölf Fuß angesetzt, was einer vertikalen Erstreckung von knapp dreieinhalb Metern entsprach. Die darzustellenden Figuren waren angesichts dieser Dimension zumindest lebensgroß auszuführen, was auch dem Wunsch des Königs entsprach.⁸⁹ Es sticht ferner ins Auge, dass sich Ludwig I. im Oktober 1836 noch nicht endgültig auf Georg Hiltensperger festlegen wollte. Wörtlich hieß es nämlich, dass Hiltensperger lediglich „eventuell“ die Ausführung der Fresken übernehmen wird.⁹⁰ Zudem ist auffallend, dass kein Beginn der Arbeiten in den Sälen festgelegt wurde. Vielmehr habe seine Majestät der König noch nicht die Absicht, die Arbeiten beginnen zu lassen, so der Vertragstext. Trotzdem sollten die beiden Künstler mit der Ausführung von Zeichnungen und Kartons schon jetzt anfangen, „um die Zeit, wo sowohl Schwanthaler als Hiltensperger in voller Kraft des Talenten stehen, zu benutzen.“⁹¹ Der König ratifizierte den Vertrag am 25. November 1836 per Signat.

Im darauf folgenden Sommer, am 25. Juni 1837, kam es zu einem „Nachträglichen Contract“, der die Aufgaben und Verpflichtungen Hiltenspergers präziserte.⁹² Irritierend darin ist die Formulierung, dass Hiltensperger die Ausführung von fünf [sic] Sälen übernehme. Da für einen Saal, den zweiten in der Reihenfolge, aber bereits zum Zeitpunkt des ersten Vertrages die entsprechenden Entwurfszeichnungen Schwanthalers vorgelegen hatten, hatte man Ausführung und Bezahlung dieses einen Saales bereits dort geregelt. Dieser Saal fand im nachträglichen Vertrag demnach keine Berücksichtigung mehr. Die entscheidende Neuerung der Nachtragsvereinbarung betraf die anzuwendende Maltechnik. Hatte es vorher noch geheißen, die Wände sollten freskiert werden, so wurde nun die Methode der enkaustischen Wachsmalerei festgesetzt.⁹³ Zusammengerechnet versprach man Hiltensperger, exklusive des schon vorher geregelten Saales, eine Summe von 48000 Gulden, wovon er aber alle entstehenden Unkosten selber zu tragen hatte, ausgenommen die Präparierung der Wandflächen und notwendige Gerüste. Mit der Genehmigung des „Nachträglichen Contractes“ ließ sich der König Zeit. Sie erfolgte erst am 4. November 1837 per Signat.

⁸⁹ Vgl. Kapitel 4.1.

⁹⁰ Anhang, Dokument 1, Paragraph 6.

⁹¹ Anhang, Dokument 1, Paragraph 6e.

⁹² Siehe Anhang, Dokument 2.

⁹³ Die Möglichkeit, ohne Abänderung des vereinbarten Preises von der Malerei al fresco zur Enkaustik wechseln zu können, hatte sich der König bereits im Vertrag vom 30. Oktober 1836 festschreiben lassen. Vgl. Anhang, Dokument 1, Paragraph 6d.

2.2.4 Lage und Aussehen der Odysseesäle im Festsaalbau

Vor Ort im Festsaalbau ist von den Odysseesälen nichts mehr erhalten. Fotografien aus dem 19. Jahrhundert sind nicht bekannt.⁹⁴ Eine intensive Recherche danach blieb erfolglos.⁹⁵ Nicht vergessen werden darf in diesem Zusammenhang die Möglichkeit einer im 19. Jahrhundert erfolgten malerischen oder zeichnerischen Bestandsaufnahme der Räume. So stellen die Aquarelle des Engländers John Gregory Cracy, die er während mehrerer Aufenthalte in München gemalt hatte, eine wertvolle Quelle für die Rekonstruktion der Raumausstattung des Königsbaus dar.⁹⁶ Keines seiner in der Sammlung des Royal Institute of British Architects aufbewahrten Aquarelle illustriert jedoch das Erdgeschoss des Festsaalbaus.⁹⁷ Das Wittelsbacher Album, ein Album mit Interieurbildern der Münchner Residenz, schenkte Königin Caroline ihrem Mann Max I. Joseph anlässlich seines 65. Geburtstages 1821. Jedoch ergänzte man das Album später noch. Das letzte Aquarell wurde 1865 hinzugefügt.⁹⁸ Das einzige Bild aber, das im Wittelsbacher Album dem Festsaalbau gewidmet ist, zeigt den dortigen Thronsaal und somit nicht das Erdgeschoss.⁹⁹

Glücklicherweise haben sich entgegen bisheriger Kenntnis der Kunstgeschichtsschreibung doch noch fotografische Aufnahmen der Odysseesäle erhalten. Sie stammen aus den 1930er Jahren, als das Theaternuseum die Räume nutzte. Ansonsten ist man bezüglich der Rekonstruktion der Odysseesäle gezwungen, auf die spärlichen schriftlichen Quellen sowie auf erhaltene Entwürfe für die Wand- und Deckengestaltung zurückzugreifen. Letzteren Weg beschritt bereits Hojer.¹⁰⁰ Erfreulicherweise kann seinen Beispielen an dieser Stelle ein weiterer unveröffentlichter Entwurf hinzugefügt werden. Hierbei ist allerdings einzuschränken, dass Entwürfe stets das vorgesehene Endstadium widerspiegeln. Dank Archivalien, die im Zuge der Recherchen für diese Arbeit gesichtet wurden, ist jedoch belegbar, dass ein Endstadium, wie Klenze es vorgesehen hatte, in den Odysseesälen nie eintrat.

⁹⁴ Das in der Einleitung erwähnte, erst vor kurzem wiederentdeckte Fotoalbum enthält nur Aufnahmen der ausgeführten Wandbilder, nicht aber der Räume selbst.

⁹⁵ Dank für die Erstattung von Fehlanzeige an Dr. Johannes Hallinger, Bildarchiv des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München und Dr. Stephan Klingen, Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München und ihren Mitarbeitern.

⁹⁶ Hojer 1992, S. 29.

⁹⁷ Vgl. Catalogue RIBA 1972, S. 52.

⁹⁸ Langenholt 2000, S. 20.

⁹⁹ Ebd., S. 132.

¹⁰⁰ Hojer 1998.

Man hat nur ausgeführt, was für die Rahmung der Wandbilder und einen akzeptablen Gesamteindruck im mindesten notwendig war. Nach Beendigung von Hiltenspergers Arbeiten nämlich unterbreitete die Hofbauintendanz dem König – der Vorgang fiel schon in die Regierungszeit Ludwigs II. – einen Kostenvoranschlag über die Fertigstellung der Ausstattung der Odysseesäle.¹⁰¹ Ludwig II. nahm wegen des hohen Betrages Abstand davon.¹⁰² Die Raumfolge blieb, was Klenzes Dekorationsprogramm angeht, unvollendet. Das Theatrum richtete sich die Säle dann nach seinen Bedürfnissen und den technischen Anforderungen des frühen 20. Jahrhunderts ein. Im Folgenden jedoch soll untersucht werden, wie die Odysseesäle von Leo von Klenze ursprünglich gedacht und konzipiert waren.

Die Lage der Odysseesäle vermittelt ein Grundriss der Münchner Residenz (Abb.4). Die sechs aufeinander folgenden Räume befanden sich im Erdgeschoss des Festsaalbaus zwischen der Hofdurchfahrt in der Mitte der Residenzfront am Hofgarten und dem östlichen Eckrisalit. Ihre Größe variierte, obwohl Ludwig lieber sechs gleich große Gemächer gehabt hätte.¹⁰³ Die Unterschiedlichkeit rührte daher, dass die ersten beiden Säle noch im hervorspringenden Mittelrisalit untergebracht waren. Außerdem ragte der letzte Saal über die sonst einheitliche Wandflucht der anderen Räume Richtung Süden hervor. Die Verbindungstüren befanden sich aber auf einer Achse, so dass man die Odysseesäle auf einer Enfilade abschreiten konnte.

Im ersten Saal standen zu beiden Seiten des Eintretenden zwei Reihen von je vier Säulen. Ein Münchner Reiseführer von 1846 weiß zu berichten, dass diese Säulen mittels eines Gebälks den darüber befindlichen Thronsaal getragen, in der Gesamtwirkung aber den ersten Saal in drei etwas dunkle Räume gesondert hätten.¹⁰⁴ Das Theatrum hat später diesen dunklen Bereich jenseits der Säulen mit einem Vorhang abgetrennt (Abb.5). Die Fotografie zeigt außerdem, dass auf der Ostwand des ersten Saals Pilaster angebracht waren. Aus dem fünften Saal führten drei große Türen in den Hofgarten hinaus, was vor allem in der Außenwirkung die Fassade akzentuierte und rhythmisierte. Die Türen waren zudem notwendige, weil die Symmetrie wahrende Gegenstücke zu denen am Vier-Schimmel-Saal.

¹⁰¹ „Spezieller Anschlag über die Vollendung der Maler – Kistler – u. Stukatorarbeiten p.p. in den Odyssee-Sälen im Saalbau der Königl. Residenz dahier“ vom 22. Dezember 1865, beiliegend dem Schreiben der Königlichen Hofbau-Intendanz an König Ludwig II. vom 23. Dezember 1865, in: BayHStA, SchlV 1166.

¹⁰² Vgl. das Signat auf dem Schreiben der Königlichen Hofbau-Intendanz an König Ludwig II. vom 23. Dezember 1865, in: BayHStA, SchlV 1166.

¹⁰³ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 3. September 1832.

¹⁰⁴ Marggraff 1846, S. 325.

Ursprünglicher Wunsch Ludwigs I. war es, die Odysseesäle mit gewölbten Decken zu versehen. Klenze war als verantwortlicher Architekt anderer Meinung. Er gab dem König zu bedenken:

„Ich muß darüber bemerken daß dieses, wenn sie irgend ein günstiges und schönes Verhältniß haben sollen, wegen der mangelnden Höhe nicht thunlich ist, obwohl diese Säle nicht übermäßig groß sind, so fehlen doch um runde Decken machen zu können 10-15 Fuß Höhe.“¹⁰⁵

Ferner argumentierte Klenze:

„Übrigens gestehe ich auch daß ich fest glaube grade Decken schicken sich zu einer Darstellung im reinen griechischen Style wie eine Odyssee von Schwanthaler besser als gewölbte. Durch grade Decken aber können die Säle ein recht gutes Verhältniß bekommen, [...]“¹⁰⁶

Klenzes Einwände, die auch mit der Akademie der bildenden Künste abgesprochen waren, vermochten den König sachlich zu überzeugen, so dass er geraden Deckenabschlüssen zustimmte. Ludwig I. konnte aber nicht umhin, im Nachsatz noch einmal seinen treibenden Beweggrund für eine Deckenwölbung anzuführen:

„Da die Odysse Gemache zu niedrig würden, genehmige ich daß sie nicht gewölbt werden, was auch angemessener für Griech. Gegenstände, von mir aber dennoch Gewölbe gewünscht wurden, damit sollte Feuersbrunst entstehen (welche so vieles von der Residenz in Asche verwandelte, mehrmalen in derselben wütheten) diese Fresken erhalten bleiben.“¹⁰⁷

Die Wölbung hätte die Odysseesäle weniger nobilitieren als vielmehr vor Feuer schützen sollen, wovor der König große Angst hegte. Konsequenterweise wurde der Festsaalbau mit Blitzableitern gegen die Gefahr eines Brandes infolge eines Gewitters ausgestattet, wie aus den Kabinettskassenbüchern der Erbauungsjahre hervorgeht.¹⁰⁸

Je nach Art der Wölbung hätte die Deckenzone im Plafond, in den Stichkappen et cetera szenischen Darstellungen Platz geboten. Dies war bei einer kleinteiligen Kassettendecke, für die man sich entschied, nicht möglich. Hierin unterschieden sich die Odyssee- von den

¹⁰⁵ GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 8. September 1832.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ BSB, Klenzeana XIV, 1, Brief von Ludwig an Klenze vom 12. September 1832.

¹⁰⁸ GHA, Kabinetts-Kassen-Verwaltung König Ludwigs I., 91, Saalbau, Innere bauliche Vollendung, S. 91-101, hierin: Oktober 1838, Rechnung Nr. 14: Blitzableitersetzer Seitz 22fl. 32 kr.; November 1838, Rechnung Nr. 35: J.G. Schmidt für abgegebenen Blitzableitungsdraht 24fl. 10 kr.

Nibelungensälen. Klenze sagte Ludwig I. für die Odysseesäle zutreffend voraus: „die Hauptbilder würden dann an den Wänden sein“.¹⁰⁹

Zum zweiten Odysseesaal haben sich zwei Deckenentwürfe Klenzes erhalten. Einer der beiden zeigt die Hälfte der Zimmerdecke (Abb.6). Die Ausfüllungen der Kassettenfelder sind pro Gestaltungsform jeweils nur einmal ausgeführt. Um das Blatt imaginär zu vervollständigen, muss man sich die Formen symmetrisch gespiegelt oder anhand von Buchstabenangaben in die noch leeren Felder eingesetzt vorstellen. Der zweite der beiden Entwürfe, die für diesen Saal mit seiner charakteristischen Ecknische überliefert sind, ist von Klenze signiert und auf den 5. März 1842 datiert. Er ist vollständig ausgeführt und koloriert, stellt aber nur noch ein Viertel der gesamten Zimmerdecke dar (Abb.7).

In den rechteckigen Kassettenfeldern erkennt man zwei verschiedene Arabeskenformen, die alternierend abfolgen.¹¹⁰ Während die eine nur vegetabile Elemente enthält, „erwächst“ die andere aus einer weiblichen Figur und läuft in einem Dreizack, dem Attribut des Meeresherrn Poseidon, aus. Das farblich abgesetzte Hauptfeld dieses Deckenabschnitts zeigt, eingebettet in eine symmetrische Arabeske, ein kreisrundes Medaillon mit einem Schiff zu Wasser (Abb.8). Darunter stehen die drei griechischen Buchstaben Pi, Omikron und Sigma, die Anfangsbuchstaben des Namens „Poseidon“. Im zweiten Odysseesaal, für den dieser Deckenabschnitt gedacht war, war die Abreise von Odysseus von der Insel der Nymphe Kalypso und seine Begegnung mit der Königstochter Nausikaa auf der Insel der Phäaken dargestellt. Dass es Odysseus dorthin und nicht endlich nach Hause verschlagen hatte, war die Schuld des ihm zürnenden Poseidon, der Odysseus hatte Schiffbruch erleiden lassen. Die geplante Deckengestaltung besaß demnach einen dezenten Bezug zu den im Raum präsentierten Geschehnissen der Odyssee. Umso mehr ist es bedauerlich, dass nicht mehr Beispiele erhalten geblieben sind.¹¹¹

¹⁰⁹ GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 8. September 1832.

¹¹⁰ Für Leo von Klenze war die Arabeske bloß eine Ornamentform. Die romantische Definition der Arabeske mit der Bedeutungsdimension des freien Spiels der Phantasie, die von Friedrich Schlegel ausging und die Peter Cornelius aufgriff, stand Klenze fern. Vgl. Büttner 1999, S. 79f.

¹¹¹ Zwei der schließlich realisierten Decken können anhand der Fotografien aus der Zeit der Nutzung durch das Theatermuseum erahnt werden. Während im dritten Saal die sternförmigen Kassettenfelder verziert waren (Abb.59 und 60), ist die in kleine Felder unterteilte Decke des fünften Saals schmucklos geblieben (Abb.10). Dabei ist auch für sie eine Ausfüllung geplant, König Ludwig II. jedoch zu kostspielig gewesen. Vgl. den Entwurf für die Deckengestaltung des fünften Saals vom 23. Dezember 1865, Plansammlung der Bayerischen Schlösserverwaltung, München, PH3.0110.

Bei den tradierten Entwürfen für die Wände der Odysseesäle ist vorab eine Differenzierung vorzunehmen zwischen Entwürfen, die Ludwig Michael Schwanthaler bei der Visualisierung einer möglichen Positionierung der späteren Wandgemälde halfen und solchen, die Klenze als konkrete Pläne für das Dekorationsprogramm schuf. Erstere, welche die jeweilige Wand als Träger für die Gemälde nur schematisch darstellen, sind an dieser Stelle bei der Untersuchung des „Rahmenprogramms“ von untergeordnetem Interesse.¹¹² Daher nun zu den Wandaufrißen, die einen Eindruck vermitteln, wie sich Klenze die Wände der Säle vorstellte.¹¹³

Ein bislang nicht publizierter kolorierter Entwurf Klenzes für die Südwand des fünften Saals lässt deutlich werden, dass die Bilder nahezu die gesamte Wandfläche in Beschlag nahmen (Abb.9). Ganz anders als bei der Mehrzahl der Räume im Appartement des Königs im Königsbau waren nicht die Dekoration, sondern die Bildflächen dominierend. Nur in einer schmalen Rahmenleiste und in der Sockelzone zwischen Boden und Bildern bot sich Platz für dekorative Elemente. Diese waren antike Motive wie Mäander, Rosetten und Zahnschnitt.¹¹⁴ Ein Palmettenfries schloss die Wand nach oben hin ab. Eine Fotografie dieses fünften Saales von 1935 offenbart nur noch die Sockelzone, da die dortigen Wandbilder vom Theatermuseum zugunsten von Schauspielerportraits verhängen worden waren (Abb.10). Es ist ferner zu erwähnen, dass sich die Wanddekorationen von Raum zu Raum unterschieden. So wies beispielsweise der vierte Saal wieder eine andere Gestaltung in der Sockelzone und einen anderen Palmettenfries als der eben thematisierte fünfte Saal auf (Abb.11).

Eine der dekorativen Umrahmungen für die Odysseebilder spielte 1841 die unrühmliche Hauptrolle bei einer Streitigkeit zwischen Ludwig I. und Klenze.¹¹⁵ Sie war der zündende Funke

¹¹² Beispielhaft: Privatbesitz, Inv. Nr. T u 2, T u 7, T u 9 sowie T u 11.

¹¹³ Folgende Wandaufrisse von Klenze oder seinem Baubüro sind bekannt: Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 26524; Bayerische Schlösserverwaltung, München, Zugangsnummer 2344; Bayerische Staatsbibliothek, München, Klenzeana IX, 15 (6; Plansammlung Bayerische Schlösserverwaltung, München, PH3.0042, PH3.0043 und PH3.0046.

¹¹⁴ Die ikonographische Bedeutung des Vogels, der in der Sockelzone des fünften Saals mehrfach dargestellt ist, konnte nicht geklärt werden. Aus dem Inhalt der Gesänge der Odyssee, die in diesem Raum behandelt werden, erschließt er sich nicht. Zwar ist im 17. bis 20. Gesang zweimal von einem Adler, ferner von Gänsen und von einer Taube die Rede, aber diese Tierarten treffen nicht auf die Darstellung zu.

¹¹⁵ Den zeitlichen Umständen nach muss es sich um eine Dekoration im ersten ausgeführten Saal, dem zweiten in der Reihenfolge gehandelt haben. Vgl. Kapitel 6.1. Bereits zwei Jahre zuvor hatte Ludwig I. in seinem Tagebuch Kritik an einer Einfassung in den Odysseesälen geäußert: „Die vergoldeten schmahlen Leisten von Klenze herrührend, sage ich wolle ich nicht, nicht antik.“ Zitiert nach Glaser 2007, Bd. 1, S. 4.

in einem schwelenden Zerwürfnis der beiden.¹¹⁶ Laut Klenzes Memorabilien soll der König vor Ort bei Hiltensperger erzürnt gerufen haben: „so! so! Klenze hat sie gebilliget! Herunter damit! Herunter geschlagen und das augenblicklich.“¹¹⁷

Klenze, der zu dieser Zeit in Russland weilte, musste sich, selber unfähig einzugreifen, berichten lassen, dass der König darüber, wie man es besser machen könnte, ein „förmliches concilium medicum“ abgehalten habe.¹¹⁸ Der Verbesserungsvorschlag Karl Wilhelm von Heidecks fand aber nicht das Gefallen des Königs, der sich bald reumütig wieder an Klenze wandte.¹¹⁹ Jener brachte noch einmal seinen alten Entwurf unverändert vor und diesmal lobte ihn der König „oft und mehreremale“ mit der Bemerkung: „Ja, des Heydeckers Kunsturtheil! Dafür soll uns doch Gott bewahren.“, so Klenze in seinen Memorabilien nicht ohne Schadenfreude.¹²⁰

Einen Fußboden verlegte man in den Odysseesälen zunächst nicht. Solange Hiltensperger in einem Saal zu arbeiten hatte, war dies auch vernünftig. Doch schritt der Maler immer weiter voran und nichts tat sich. Im Sommer 1852 grämte dies Ludwig I. so sehr, dass er Klenze instruierte:

„Bewirken Sie doch, daß die Fußböden in den Odyßee- und in den Niebelungen-Gemächern gelegt werden. In einer Anzahl von Jahren vertheilt macht es in jedem keine große Ausgabe. Daß mein Sohn gar nichts dafür thut ist mir empfindlich. Und das nicht wenig.“¹²¹

Am 23. Juni 1855 berichtete Klenze an Ludwig I., dass endlich im sechsten Odysseesaal der Fußboden gelegt werde.¹²² Es handelte sich um eine einfache Parkettierung. Man könnte

¹¹⁶ Für Klenzes Deutung des königlichen Zorns, dem hier nicht weiter nachgegangen werden soll, siehe BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 4, folio 32 recto bis 33 verso.

¹¹⁷ BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 4, folio 30 recto und verso.

¹¹⁸ Ebd., folio 42 recto.

¹¹⁹ Karl Wilhelm Freiherr von Heideck war hochrangiger Militär und hatte 1832 bis 1835 dem Regentschaftsrat König Ottos in Griechenland angehört. Heideck betätigte sich außerdem als Militärschriftsteller und als Maler.

¹²⁰ BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 4, folio 42 verso und 43 recto.

¹²¹ BSB, Klenzeana XIV, 1, Brief von Ludwig an Klenze vom 10. Juli 1852.

¹²² GHA, NL Ludwig I. C 22, Brief Klenze an Ludwig vom 23. Juni 1855. Diese Aussage Klenzes verwirrt, da aus dem Kostenvoranschlag für Ludwig II. von 1865 ersichtlich wird, dass der zweite, nicht der sechste Saal als einziger bereits einen Fußboden aufwies. Vgl. „Spezieller Anschlag über die Vollendung der Maler – Kistler – u. Stukatorarbeiten p.p. in den Odyssee-Sälen im Saalbau der Königl. Residenz dahier“ vom 22. Dezember 1865, beiliegend dem Schreiben der Königlichen Hofbau-Intendanz an König Ludwig II. vom 23. Dezember 1865, in:

annehmen, dass die anderen fünf Säle diesbezüglich dem sechsten vorangegangen waren. Doch waren sie es nicht. Sie blieben für lange Zeit noch ohne Fußböden, da ihre Realisierung zu den Maßnahmen gehört hätte, die Ludwig II. zwar vorgeschlagen wurden, aber letztlich zu kostspielig waren (Abb.12). Erst das Theatermuseum stattete die von ihm genutzten Säle dann mit Fußböden aus.¹²³

Die Dekoration der Odysseesäle war für den Architekten Klenze keine zweitrangige Aufgabe oder gar lästiges Nebenprodukt. In seinen jungen Jahren war er zunächst noch von der rationalistischen Architekturtheorie Frankreichs geprägt gewesen, deren oberste Maxime die Nützlichkeit war. In München wurde Klenze aber dann in einen lebhafter denn je geführten idealistischen Diskurs über die Kunst hineingezogen. Egal ob Klassiker oder Romantiker, „einig waren sich beide Richtungen in der Einschätzung, daß die Kunst die höchste der menschlichen Tätigkeiten sei und daß das wahre Kunstwerk frei sein müsse von allen äußeren Zwecken und Bestimmungen.“¹²⁴ Um vor diesem Hintergrund als Architekt nicht in Rechtfertigungszwänge zu geraten, rückte für Klenze auch die Innenausstattung zu seinen Kernaufgaben auf, um die angestrebte organische Ganzheit des Werkes gewährleisten zu können und eben mehr zu sein als ein profaner Baumeister.

Brigitte Langer formulierte als die drei Konstanten in Leo von Klenzes Innendekorationen die architektonische Durchbildung von Decke und Raum, eine dezidierte Farbigekeit und die vom griechischen Akanthusornament abgeleitete vegetabile Arabeske als Leitmotiv neben dem klassischen Fries.¹²⁵ Zur ersten Konstante merkte Langer einschränkend an: „Architektonische Gliederungen wie Pilasterordnungen und Säulenstellungen blieben dabei der Auszeichnung von Monumentalräumen vorbehalten [...]“¹²⁶ Hierzu zählten die Odysseesäle nicht. Lediglich der erste Saal wies Pilaster und Säulen auf, wenn auch letztere wohl als statisch unabdingbare Stützen. Einen zugegeben kleinen Eindruck von der bestechenden Farbigekeit des verloren gegangenen Dekorationsprogramms der Odysseesäle offenbarte der besprochene Wandaufsatz für den

BayHStA, SchlV 1166. Vgl. auch den zu diesem Schreiben gehörenden Entwurf für Fußböden, abgedruckt in der vorliegenden Arbeit als Abb.12. Hier ist ebenso der zweite Saal ausgespart.

¹²³ Vgl. „Kostenvoranschlag über bauliche Aenderungen in den Odysseussälen der Residenz München zum Zwecke der Schaffung von Ausstellungsräumen für das Theatermuseum“, beiliegend dem Schreiben des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus an das Bayerische Staatsministerium für Finanzen vom 27. Februar 1928, in: BayHStA, MF 71481.

¹²⁴ Büttner 2000, S. 145.

¹²⁵ Langer 2000, S. 173.

¹²⁶ Ebd.

fünften Saal. Die vegetabile Arabeske schließlich fand sich in den Decken-, der klassische Fries in den Wandzonen.

Das geplante Dekorationsprogramm der Odysseesäle kann, soweit die wenigen erhaltenen Entwürfe hierüber einen Eindruck vermitteln, als typisch für Leo von Klenze bezeichnet werden, wobei den Bildern des Zyklus auf der Wandfläche breiter Raum zur Verfügung stand und auf architektonische Durchbildung mittels Pilastern oder Lisenen außer im ersten Saal verzichtet wurde. Die Wände der Odysseesäle zitierten einen antiken Formenschatz, ohne ein spezielles Vorbild zu haben wie Räume im Königsbau, die sich an pompejanischen Vorlagen orientierten.¹²⁷

3. Die Rezeption Homers in der bildenden Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Odyssee

3.1 Die „Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odysée d’Homer et de l’Eneide de Virgile“ des Comte de Caylus

In der Kunst des Barocks spielte die Odyssee als vollständiger Zyklus keine bedeutende Rolle.¹²⁸ Allenfalls wurden häufiger einzelne Szenen oder Personen aus ihr herausgegriffen und isoliert zur Darstellung gebracht. Als ein Münchner Beispiel hierfür sei das Deckenfresko im Speisesaal des Neuen Schlosses in Schleißheim von Thomas Christian Wink aus den Jahren 1772-74 genannt, das die Begegnung von Odysseus mit der Königstochter Nausikaa zeigt (Abb.13).¹²⁹ Wie auch diesem Beispiel – der in Schleißheim zu Tische sitzende Gast durfte sich gleich Odysseus großzügiger Gastfreundschaft gewiss sein – wohnte solchen Einzeldarstellungen zumeist eine tiefere, allegorische Aussage inne. Mindestens ebenso wichtig aber wie die Schriften Homers waren für die damaligen Maler bei solchen Einzeldarstellungen als antike Quellen die Metamorphosen Ovids oder die Sammlung merkwürdiger Taten und Aussprüche des Valerius Maximus.¹³⁰

¹²⁷ Vgl. Werner 1970, S. 77. Zur Einflussnahme des dekorativen Stils pompejanischer Wandmalerei in Bayern im 19. Jahrhundert siehe auch Stürmer 2004.

¹²⁸ Vgl. Pigler 1974, S. 332f.

¹²⁹ Bauer / Rupprecht 1989, S. 502-506.

¹³⁰ Giuliani 1998, S. 53.

Diese Situation stellte Mitte des 18. Jahrhunderts in den Augen des Franzosen Anne-Claude-Philippe de Thubières, Comte de Caylus einen Missstand dar, dem er mit einer selbstverfassten Schrift entgegenzuwirken suchte. Den 1692 als Spross einer alteingesessenen Familie in Paris geborenen Aristokraten mit wenigen Worten charakterisieren zu wollen, fällt schwer. Zu vielseitig waren seine Interessengebiete, Tätigkeiten und auch seine Motivationen dazu. Caylus bereiste Europa, sammelte Kunstwerke, beschrieb sie detailliert, übte sich im Atelier seines Freundes Antoine Watteau im Zeichnen, war Mitglied der Académie Royale de Peinture et Sculpture und der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, befasste sich mit Münzen, Gemmen und vielem weiteren mehr. Für die vorliegende Thematik ist jedoch vor allem sein besagtes Buch von Bedeutung, das 1757 in Paris erschien: Die „Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odysée d’Homere et de l’Eneide de Virgile“.¹³¹

Eine Erklärung für die geringe Beachtung Homers in der Malerei seiner Epoche sah Caylus, wie er in seiner Vorrede ausführte, darin, dass die jungen Künstler in ihrer Ausbildung schlichtweg keine Zeit für die Lektüre der antiken Quellen hätten:

„Die Maler können sich nur schwer der Lektüre jener Meisterwerke des menschlichen Geistes widmen. Von ihrer zartesten Jugend an bemühen sie sich mit solchem Eifer um die Grundlagen ihrer Kunst, daß sie außerstande sind, ihre Aufmerksamkeit noch auf andere Gegenstände zu richten: Nur diejenigen von ihnen, die ständig üben und jede Ablenkung meiden, können zur Meisterschaft gelangen und den Lohn empfangen, der ihren Verdiensten zukommt.“¹³²

Caylus wollte daher mit seinen „Tableaux“ den mit dem Erlernen ihres Handwerks schon gänzlich ausgelasteten Künstlern entgegenkommen:

„Es wird somit ein förderliches Unterfangen sein, brauchbaren Ersatz zu bieten für ein gelehrtes Studium, das unverzichtbar bleibt, und den Mangel einer Unwissenheit zu beheben, die sich in gewisser Weise als unumgänglich erweist. Um dieses Ziel zu erreichen, möchte ich die Maler in die Lage versetzen, in kürzester

¹³¹ Caylus 1757.

¹³² „Les Artistes ne peuvent que difficilement s’appliquer à la lecture de ces chefs-d’oeuvres de l’esprit. Les jeunes Peintres trop sérieusement occupés dans leur plus tendre enfance des principes de leur Art, sont hors d’état de porter leur attention sur d’autres objets. Une application constante, & qui ne permet aucune distraction, les met seule dans la possibilité d’arriver à la perfection & aux récompenses attachées à leurs talens.“ Zitat und Übersetzung nach Giuliani 1998, S. 14-17.

Zeit mehrere Bände Literatur zu überblicken: und dies mit um so größerer Verlockung, als diese Werke ihnen im folgenden ausschließlich in Hinblick auf ihre Kunst der Malerei vorgeführt werden.¹³³

Der französische Gelehrte las für seine „Tableaux“ die Ilias, die Odyssee und die Äneis mit den Augen eines Malers und destillierte aus ihnen alle Szenen und Begebenheiten, die er als visualisierbar ansah.

„Ich bin der Versuchung erlegen, ich gestehe es gern, die Verdienste Homers von einer Seite zu schildern, aus der dieser Dichter noch nie betrachtet worden ist; gleichzeitig kann ich damit der Malerei einen Dienst erweisen: zum Dank für die Freuden, die sie mir geschenkt hat.“¹³⁴

Auf diese Art und Weise kamen allein für die Odyssee über 250 Textstellen als Empfehlungen für eine malerische Umsetzung zusammen.¹³⁵ Caylus Kompendium erfüllte wie kaum ein anderes Beispiel trefflich die in seiner Epoche weithin vertretene Devise „ut pictura poesis“. Mit dieser seit der Renaissance propagierten Formel, die einer Abhandlung des Horaz über die Dichtkunst entnommen war, betonten Kunsttheoretiker die Gemeinsamkeiten von Malerei und Dichtung.¹³⁶ Nicht diese Sichtweise, sondern eine systematische Trennung der beiden Künste verfocht Gotthold Ephraim Lessing in seiner 1766 erstmals veröffentlichten Schrift „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“.¹³⁷ Seine darin an Caylus „Tableaux“ geübte Kritik dürfte mit dazu beigetragen haben, dass deren Rezeption in Deutschland zurückhaltend ausfiel.¹³⁸ Caylus „Tableaux“ wurden nicht ins Deutsche übertragen.¹³⁹ Dagegen zeigte das Erscheinen der „Tableaux“ in Frankreich unmittelbare Folgen, wie Helge Siefert am Beispiel der Ilias nachweisen konnte.¹⁴⁰

¹³³ „Je crois donc que ce seroit une entreprise utile de suppléer à une étude nécessaire, & de réparer le défaut d’une ignorance en quelque façon indispensable: & qu’un moyen d’y parvenir, est celui de mettre les Peintres en état de parcourir plusieurs volumes en peu de tems, & avec d’autant plus d’attrait, que ces ouvrages ne leur seront présentés que par rapport à leur Art.“ Zitat und Übersetzung nach Giuliani 1998, S. 18f.

¹³⁴ „J’ai été séduit, je l’avoue, par l’idée de présenter le mérite d’Homere d’un côté par lequel ce Poëte n’avoit point encore été regardé, & qui me serviroit en même tems à rendre un service à la Peinture pour reconnoître les plaisirs qu’elle m’a procurés.“ Zitat und Übersetzung nach Giuliani 1998, S. 22f.

¹³⁵ Vgl. Caylus 1757, S. 138-274.

¹³⁶ Locher 2003, S. 366f. Ausführlicher hierzu: Lee 1940.

¹³⁷ Lessing 1766.

¹³⁸ Für Lessings Kritik an Caylus vgl. die Kapitel XI bis XIV in: Lessing 1766, S. 154-172.

¹³⁹ Vgl. Fromm 1950, S. 37.

¹⁴⁰ Siefert 1988, S. 20-23 und passim.

Caylus war letztlich nur ein exponierter Vertreter in einer Schar von Gelehrten, Kunsttheoretikern und Künstlern, die das Interesse an Homer im 18. Jahrhundert wieder zu stärken suchten.¹⁴¹ Ohne die Beiträge derer, die die Epen neu oder sogar erstmals in ihre jeweiligen Sprachen übersetzten – 1777 legte Tobias Damm die erste deutsche Prosaübersetzung vor – wäre dies nicht möglich gewesen. Zunehmend wichtiger für eine Neubesinnung auf Homer und seine Schriften wurden auch die archäologische Forschung und die Inventarisierung antiker Fundstücke. Jene Inventarisierung war es, die Johann Wilhelm Tischbein d.J. zu seiner Auseinandersetzung mit Homer anregte.

3.2 „Homer nach Antiken gezeichnet“ von Johann Wilhelm Tischbein d. J.

Johann Wilhelm Tischbein d.J. kam nach eigenem Bekunden erstmals 1774 als 23jähriger mit Homer in Berührung. Er empfand eine so große Begeisterung für ihn, dass er dessen Schriften alsbald auswendig gekonnt haben will.¹⁴² Gegen Ende des Jahrhunderts war Tischbein Direktor der Kunstakademie von Neapel und arbeitete zudem für den dortigen englischen Gesandten Lord William Hamilton, einen der größten Vasensammler seiner Zeit.¹⁴³ Tischbeins Aufgabe war es, die neu zusammengestellte Sammlung Hamiltons in Radierungen zu dokumentieren und dadurch für ein interessiertes Publikum zugänglich zu machen. Während dieses Unternehmens wurde Tischbein immer wieder mit Vasen konfrontiert, auf denen homerische Szenen abgebildet waren. Sie ließen in ihm den Entschluss reifen, ein eigenständiges Stichwerk nur mit homerischen Motiven herauszugeben, wobei er neben Vasen auch Gemmen, Münzen, Reliefs und Skulpturen als Vorlagen mit einbezog.

Der erste Band dieser Publikation mit dem Titel „Homer nach Antiken gezeichnet“ erschien 1801.¹⁴⁴ Tischbein war zwischenzeitlich aus Furcht vor Napoleon von Italien nach Deutschland zurückgekehrt. In schneller Folge publizierte er weitere Bände, doch das Interesse daran ging kontinuierlich zurück. Die Reihe drohte ihren Herausgeber zu ruinieren.

„Der geschäftliche Mißerfolg beruhte darauf, daß niemand so recht begriff, was Tischbein mit der Publikation eigentlich bezweckte: Um Homerillustrationen im herkömmlichen Sinne handelte es sich nämlich nicht, da die Reihenfolge, in der die antiken Darstellungen dargeboten wurden, sich nicht annähernd an den Erzählgang

¹⁴¹ Zur neuen Popularität Homers im Rokoko vgl. Keller 1999b.

¹⁴² Tischbein 1922, S. 102f.

¹⁴³ Deuter 2001, S. 120.

¹⁴⁴ Tischbein 1801.

der Epen hielt. Und als ein archäologisches Kompendium war das Werk auch nicht geeignet, da in den meisten Fällen weder Fundort, Aufbewahrungsort oder Maße der abgebildeten Objekte angegeben waren; außerdem waren viele Objekte nicht wissenschaftlich genau wiedergegeben.¹⁴⁵

In ihrer Dissertation über Tischbeins Homerwerk konnte Beate Grubert herausarbeiten, was für Tischbein an Homer primär bedeutsam war und was seine Auffassung von der des Comte de Caylus unterschied. Tischbein ging es nicht wie Caylus um eine direkte Übersetzung der Worte Homers in Malerei, sondern um die Veranschaulichung des im Homer gefundenen Gedankengutes.¹⁴⁶ „Symptomatisch für Tischbeins Auffassung ist, daß er zwar davon spricht, alles liege im Homer, sich aber nur mit den Charakteren der dargestellten Menschen befaßt.“¹⁴⁷ Die Charaktere bei Homer sind in den Augen Tischbeins Ideale, Personifizierungen bestimmter menschlicher Grundeigenschaften.¹⁴⁸ Beispielsweise bezogen auf Odysseus bedeutet dies:

„Ulyß ist nun ein so bestimmter Charakter, daß man sich an ihm nicht irren kann, kriegerische Tapferkeit mit Vorsicht, spähendem Blicke, listigen Anschlägen, Geistesgegenwart in jeder Gefahr [...]“¹⁴⁹

Tischbein hoffte, dass sein „Homer nach Antiken gezeichnet“ zur Veredelung der Herzen und der Sitten beitragen würde.¹⁵⁰ Tischbeins Intention war die einer sittlich-moralischen Belehrung. Er ging bei seinem Werk zwar von antiken Darstellungen auf archäologischen Funden aus, sah in ihnen jedoch nur ein Mittel zum belehrenden Zweck.

3.3 Die Illustrationen zur Odyssee von John Flaxman und Bonaventura Genelli

Der 1755 im englischen York geborene John Flaxman entwarf ab 1775 Motive für die Jasperware produzierende Manufaktur Wedgewood. 1787 zog er für einige Jahre nach Rom. Gezwungen, für den Lebensunterhalt von sich und seiner Frau aufzukommen, nahm er vor Ort Aufträge entgegen. Darunter war auch ein Auftrag von Mrs. Hare Naylor, der Tochter des Bischofs von St. Asaph, die Flaxman um Zeichnungen zur Ilias und zur Odyssee anging.¹⁵¹

¹⁴⁵ Rügler 1999, S. 79.

¹⁴⁶ Grubert 1975, S. 56.

¹⁴⁷ Ebd., S. 54.

¹⁴⁸ Ebd., S. 55.

¹⁴⁹ Tischbein 1801, S. 28f.

¹⁵⁰ Grubert 1975, S. 57.

¹⁵¹ Bindman 1979, S. 106.

Flaxman griff sich für seine Illustrationen Momente aus Homers Erzählungen heraus, ohne den Anspruch zu verfolgen, diese Augenblicke detailliert in eine künstlerische Darstellung umzusetzen. Vielmehr reduzierte er das Dargestellte auf ein Minimum. Flaxmans Homerillustrationen kennzeichnen eine puristische Linienführung, die Betonung der Kontur ohne Licht- und Schattenspiel, Beschränkung der agierenden Figuren auf ein Mindestmaß und fehlende räumliche Tiefe (Abb.14). Er begründete damit den Stil der Umrisszeichnung, der in der griechischen Vasenmalerei sein Vorbild hatte und in der Folgezeit enormen Einfluss ausübte.

Ursprünglich von Flaxman selbst – und dies bleibt oft unerwähnt – lediglich als Entwürfe für Basreliefs gedacht¹⁵², verbreiteten sich die Zeichnungen als Nachstiche, wie sie eben beispielsweise auch von Hans Schnorr von Carolsfeld und seinen Söhnen angefertigt wurden, sehr rasch. Für die deutschen Romantiker besaßen Flaxmans Zeichnungen eine enorme Anziehungskraft. So rühmte Wilhelm Schlegel:

„Der wesentliche Vortheil ist aber der, daß die bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemähde sie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt.“¹⁵³

Auch Goethe, der ihnen anfänglich skeptisch gegenüberstand und Flaxmann 1799 den „Abgott aller Dilettanten“ nannte, konnte sich ihrer Wirkung nicht entziehen und empfahl sie als Vorlagen bei seinen in den Propyläen gestellten Preisaufgaben.¹⁵⁴ Flaxmans Stil der reinen Linie setzte, unterstützt von der herrschenden Auffassung, dass dies die adäquate Form für antike Stoffe sei, einen Trend, der weit reichende Folgen hatte. Er strahlte nach ganz Europa aus.¹⁵⁵

Gut ein halbes Jahrhundert später entstand in Deutschland eine andere Folge von Homerillustrationen, die im Stil auf Flaxman rekurriert. Ende der 1830er Jahre erhielt Bonaventura Genelli von der Cotta'schen Verlagsbuchanstalt den Auftrag, Kompositionen zur

¹⁵² Am 26. Oktober 1793 schrieb John Flaxman an William Hayley: „[...] meine Absicht erschöpft sich nicht darin, der Welt ein paar Umrisse zu übergeben; meine Intention ist es, zu zeigen, wie jede Geschichte in einer Serie von Kompositionen dargestellt werden kann, die den Prinzipien der Alten folgen, wovon ich – sobald ich nach England zurückkehre – Beispiele in Skulpturen verschiedener Art zu geben beabsichtige, in Gruppen von Bas-Reliefs, geeignet für jegliche Zwecke sakraler und profaner Architektur.“ Zitiert nach Bindman 1979, S. 106.

¹⁵³ Schlegel 1799, S. 205.

¹⁵⁴ Schuster 1979, S. 34.

¹⁵⁵ Für diese Einflussnahme siehe Symmons 1984.

Ilias und zur Odyssee zu zeichnen. Vermutlich galt der Auftrag wie bei Flaxman von vornherein einer selbständigen Folge, aber der Verleger dürfte zugleich auch die Verwendungsmöglichkeit als Textillustration einkalkuliert haben. In der Tat erschienen die Zeichnungen zunächst als Illustrationen in der Voss'schen Übersetzung bei Cotta in Stuttgart 1840 und erst vier Jahre später eigenständig in Buchform ohne den homerischen Text.¹⁵⁶ Anders als Flaxman legte Genelli seine Kompositionen nicht sparsam und abstrahierend an, sondern erfüllt von einer erzählerischen Breite (Abb.15). „Er übertraf Flaxman an Reichtum und Dramatik der Komposition und verstand es, seinen Figuren die kühnsten perspektivischen Verkürzungen zu verleihen, ohne vom Prinzip der reinen Umrißzeichnung abzugehen.“¹⁵⁷

Genellis Illustrationen sind gerade auch deshalb im vorliegenden Zusammenhang von Interesse, weil sie in München zur Zeit von Schwanthalers Odyssee-Auftrag entstanden. Hier lebte Genelli leidlich, vom Kunstgeschehen unbeachtet und vor allem ausgeschlossen von lukrativen Aufträgen des Hofes.¹⁵⁸ Bezogen auf Schwanthalers Vorgaben bei seinem Zyklus ist unbedingt noch zu erwähnen, dass sowohl Flaxman als auch Genelli zwar jeweils 24 Illustrationen zur Odyssee schufen, aber dabei nicht jeden Gesang berücksichtigten, wie es Schwanthaler zu Gebote stand.

3.4 Die Odyssee als Ausstattungsprogramm im Innenraum

Vitruv, römischer Ingenieuroffizier und Verfasser architekturtheoretischer Schriften, schrieb, dass die Irrfahrten des Odysseus kurz vor seiner Zeit im ersten Jahrhundert vor Christus bei der Ausmalung von Wandelhallen großer Patrizierhäuser sehr beliebt gewesen seien.¹⁵⁹ Die Behauptung wurde erst belegbar, als man einen solchen Freskenzyklus bei Grabungen auf dem Esquilin in Rom entdeckte. Dies ereignete sich 1848/49, kurz nach Schwanthalers Tod.¹⁶⁰ Der römische Zyklus zeigt die Geschehnisse der Odyssee vor weiten Landschaften. Er beschränkt

¹⁵⁶ Krueger 1971, S. 77.

¹⁵⁷ Heinemann 1990, S. 137.

¹⁵⁸ Ebert 1971, S. 74-78.

¹⁵⁹ „Ebenso gibt es einige Wände, die an Stellen, wo sonst Statuen stehen, große Gemälde haben: Götterbilder oder die wohlgeordnete Darstellung von Mythen, aber auch die Kämpfe um Troja oder die Irrfahrten des Odysseus von Land zu Land.“ (Nonnulli locis item signorum megalographiam habentes: deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixidis errationes per topia.) Zitat und Übersetzung nach Vitruv 1964, VII. Buch, V, S. 332f.

¹⁶⁰ Andreae 1999, S. 242.

sich auf jene Abenteuer des Odysseus, die dieser im zehnten bis zwölften Gesang am Hof des Alkinoos berichtet (Abb.16).¹⁶¹

Zwar hatte es in der Renaissance Teppichfolgen und Freskenzyklen mit Motiven aus der Odyssee gegeben, es sei nur an die zerstörte Galerie d’Ulysse von Primaticcio im Schloss von Fontainebleau¹⁶², an die beiden Odysseesäle von Pellegrino Tibaldi im Palazzo Poggi in Bologna¹⁶³ oder an die Odysseedarstellungen von Alessandro Allori im Palazzo Portinari-Salviati in Florenz¹⁶⁴ erinnert, aber ebenfalls nicht in der für München angestrebten Vollständigkeit.¹⁶⁵ Selbst das neue Interesse an Homer im 18. und frühen 19. Jahrhundert hatte bis zum Auftrag König Ludwigs I. keinen Odyssee-Zyklus im Innenraum hervorgebracht, der die komplette Handlung darstellte. Gleichwohl fanden Episoden aus der Odyssee in Ausstattungsprogrammen des Klassizismus vor dem Hintergrund des gesteigerten Interesses an Homer zunehmend Berücksichtigung.

Ein Beispiel hierfür ist das Homer-Zimmer im Oldenburger Schloss. Großherzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg ließ im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts einen Raum seiner Residenz mit homerischen Szenen ausgestalten.¹⁶⁶ Die den homerischen Bildern zuge dachte pädagogische Intention entsprach ganz der Sichtweise des ausführenden Künstlers Johann Wilhelm Tischbeins d.J., des Herausgebers von „Homer nach Antiken gezeichnet“. Im Oldenburger Homer-Zimmer stammte aber nur eines der Wandbilder aus der Odyssee. Es zeigte die Begegnung von Odysseus und Nausikaa (Abb.17).

1832 entschied sich Hermann Härtel, Erbe eines Leipziger Musikverlages, einen Raum seines neu erbauten Hauses mit Szenen aus der Odyssee ausmalen zu lassen. Als Künstler wählte er den ihm

¹⁶¹ Andreae 1999, S. 242-257.

¹⁶² Siehe Béguin / Guillaume / Roy 1985.

¹⁶³ Siehe Kiefer 2000, S. 173-308.

¹⁶⁴ Siehe Lecchini Giovannoni 1991, S. 236ff.

¹⁶⁵ Die Werke von Tibaldi und Allori dürfte Schwanthaler aus eigener Anschauung von seinen Italienreisen oder durch Nachstiche gekannt haben. Mögen auch wenige Einzelmotive gewisse Ähnlichkeiten aufweisen (vgl. Alloris Charybdisdarstellung mit derjenigen Schwanthalers, Lorandi 1996, Tavola 21 mit Kat.30 oder die bei Tibaldi an ein Postament gelehnte Kirke mit derjenigen Schwanthalers, Lorandi 1996, Tavola 14 mit Kat.21), so ginge aber augenscheinlich die Feststellung einer unmittelbaren und prägenden Beeinflussung des Münchner Odyssee-Zyklus durch diese beiden italienischen Odysseefolgen des 16. Jahrhunderts zu weit. Schwanthaler wählte durchweg andere Handlungsmomente oder Bildkompositionen wie Tibaldi und Allori (siehe beispielhaft die beiden eben verglichenen Szenen in ihrer Gesamtheit).

¹⁶⁶ Sucrow / Reindl 1994, S. 39-44.

von einer gemeinsamen Reise nach Italien vertrauten Friedrich Preller d.Ä.¹⁶⁷ Jener malte für einen Raum in Härtels Haus zwischen 1833 und 1836 insgesamt sieben Szenen aus der Odyssee (Abb.18).¹⁶⁸ Die Bildfolge begann links des Eingangs und setzte sich im Uhrzeigersinn fort. Die Reihenfolge der Wandbilder folgte dabei dem Ablauf der Ereignisse, nicht dem Erzählverlauf der Dichtung, die immer wieder mit Rückblenden arbeitet.¹⁶⁹

Prellers nicht mehr erhaltene Odysseebilder waren heroische Landschaften in der Tradition Joseph Anton Kochs und unter Einfluss Goethe'scher Kunstmaximen.¹⁷⁰ Für Prellers Odysseus hat kein geringerer als Bonaventura Genelli Modell gestanden.¹⁷¹ Die beiden kannten sich und Hermann Härtel aus gemeinsamen Tagen in Rom. Ursprünglich sollte sogar Genelli die Episoden aus der Odyssee ausführen. Er war dann auf eigenen Wunsch die Verpflichtung eingegangen, einen anderen Raum in Härtels so genanntem Römischen Haus zu freskieren.¹⁷² Dies scheiterte aber an seinen technischen Fähigkeiten, woraufhin Härtel ihn entließ. Genelli prozessierte gegen Härtel und verlor.¹⁷³ Danach zog er von Weimar nach München – wo er einige Jahre später mit seinen erwähnten Homerillustrationen begann. Es ist bezeichnend für das 19. Jahrhundert, dass der Odyssee-Zyklus für das Römische Haus in Leipzig, das einzige Unternehmen, das zeitlich wie thematisch mit dem Münchner Odyssee-Zyklus zumindest grundsätzlich in Bezug zu setzen ist, nicht von einem Aristokraten, sondern von einem humanistisch gebildeten Privatmann in Auftrag gegeben wurde.

Das Kapitel hat veranschaulicht, dass in der bildenden Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts die Rezeption Homers nachweislich zugenommen hat. Diese Feststellung allein erfasst das Phänomen allerdings nicht hinreichend. Die gesetzten Schlaglichter sollten verdeutlichen, dass die Auseinandersetzung mit Homer und das Verhältnis von Textvorlage und Darstellungen sehr vielfältig und heterogen motiviert waren. Die wichtigste Erkenntnis scheint aber zu sein, dass die Ludwig Michael Schwanthaler gestellte Aufgabe eine so noch nicht angegangene Herausforderung war.

¹⁶⁷ Weinrautner 1997, S. 23f.

¹⁶⁸ Ebd., S. 29-34.

¹⁶⁹ Ebd., S. 29.

¹⁷⁰ Weinrautner 1997, S. 36-39.

¹⁷¹ Ebd., S. 30.

¹⁷² Ebd., S. 26, Anm. 93.

¹⁷³ Nielsen 2005, S. 18f.

4. Die Zeichnungen von Ludwig Michael Schwanthaler für den Odyssee-Zyklus

4.1 „So classisch schön...“: Zum Stil der Odyssee-Zeichnungen

Leo von Klenze war davon überzeugt, dass sich in der Antike die griechische Malerei parallel zur Literatur entwickelt hatte, allerdings mit einer zeitlichen Verzögerung.¹⁷⁴ Diese chronologische Differenz erklärte er damit, dass die Dichtung der Malerei zuerst Gegenstände hatte vorgeben müssen, auf welche diese dann reagieren und einen für sie adäquaten Stil ausprägen konnte. Im Appartement des Monarchen im Königsbau, in dem jeder Raum einer Epoche der griechischen Poesie gewidmet war, hatte sich Klenze die Gelegenheit geboten, seine These in die Gestaltung der Wandbilder einfließen zu lassen.

Die für die ersten Zimmer verantwortlichen Künstler, Ludwig Michael Schwanthaler als Entwerfender und Georg Hiltensperger als Ausführender, adaptierten Klenzes historistisches Entwicklungsmodell. Schwanthaler zeichnete seine Entwürfe in einer bis dahin kaum gekannten kompromisslosen Nachahmung der griechischen Malerei.¹⁷⁵ Die Figuren des Argonautenzyklus im ersten Vorzimmer waren im einfachen Umrisslinienstil in roter Farbe vor einem gelblichen Hintergrund platziert. Im zweiten Vorzimmer kamen dann als ersichtlicher Fortschritt vier Farben zur Anwendung (Abb.19). Wiederum einen Raum weiter, im Servicesaal, befanden sich Szenen aus homerischen Hymnen. Für sie zeichnete Julius Schnorr von Carolsfeld verantwortlich. Schnorr aber, dem Klenze wie erwähnt wenig Eignung für klassische Motive zusprach, hielt sich nicht an Klenzes Schema, das für diese Stufe der Poesie Malerei ohne Licht und Schatten sowie Verzicht auf Dramatisierung durch Interaktion vorgesehen hätte (Abb.20).

Mit dem Odyssee-Zyklus für den Festsaalbau stand nur wenige Jahre später wieder ein Stoff aus der homerischen Zeit zur Ausführung an. Doch auch hier kam nicht derjenige malerische Stil zur Anwendung, den Klenze der griechischen Epik zuordnete. Zwei Beweggründe dürften hierfür maßgeblich gewesen sein. Zum einen sollte Schwanthaler ja den kompletten Erzählstrang des Epos darstellen. Ohne Interaktion unter den dargestellten Personen kann man aber nur sehr schwer einen Handlungsablauf veranschaulichen. Zum anderen hatte König Ludwig I. bestimmt, dass die Figuren lebensgroß werden sollten.¹⁷⁶ Reine Umrissfiguren in Lebensgröße ohne

¹⁷⁴ Köster 2006, S. 251.

¹⁷⁵ Büttner 1980, S. 221.

¹⁷⁶ Im August 1833 trat Klenze an den König mit der Frage heran, „ob die Hauptbilder an den Wänden lebensgroß oder kleiner werden sollen und dürfen, ob um einen Vergleich zu machen, die Dekorationsart wie in den

Modellierung durch Licht und Schatten hätten die Wände der Odysseesäle aber niemals überzeugend zu füllen vermocht. Anstatt einer historisierenden Darstellung erwachsen die Zeichnungen des Odyssee-Zyklus in einem idealisierenden Stil des späten Klassizismus.

Der Klassizismus leugnete die Bedingtheit der Kunst durch Geschichte und Nation. Vielmehr konstituierte er die Annahme eines absoluten, in der Antike vorbildlich verwirklichten Schönen.¹⁷⁷ Diese ideale Schönheit besaß für die Vertreter des Klassizismus zeitlose Gültigkeit und Normativität. „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten [...]“, so die programmatische Weisung Johann Joachim Winckelmanns.¹⁷⁸ Für ihn, der mit seinen Schriften den Klassizismus entscheidend geprägt hat, lag die unübertroffene Schönheit der antiken Kunst sowohl in der äußeren Form, in der Kontur, als auch in der inneren Form, im ruhigen Ausdruck der Leidenschaften. Er brachte dies in seiner berühmt gewordenen Zwillingsformel der „edlen Einfalt und stillen Größe“ zum Ausdruck.¹⁷⁹ Es war allerdings nicht der Geist des normativen Klassizismus des 18. Jahrhunderts, in dem Ludwig Michael Schwanthaler die Odysseezeichnungen schuf, obwohl seine Entwürfe von der Kontur dominiert werden und auf Ruhe und Besonnenheit der Agierenden Wert legen.

Die Dominanz der Linie wurde begünstigt durch das vorgegebene Medium der Zeichnung. Zur damaligen Zeit herrschte zudem die Meinung vor, dass die monochrome Zeichnung für den Stil der Antike am idealsten geeignet sei. Schwanthalers Figuren sind von einer kräftigen und sicher geführten Kontur hervorgehoben. Schwanthaler ging jedoch über Flaxmans oder auch Genellis puristischen Umrisslinienstil hinaus und entfernte sich so auch von deren Vorbild, der griechischen Vasenmalerei. Seine Figuren sind durchaus von mehr als nur einer Umrisslinie gestaltet. Ihre Muskeln, ihre anatomische Beschaffenheit treten zu Tage. Sie gewinnen so an Plastizität. Trotzdem gilt, dass Schwanthaler bei seinen Entwürfen mit dem Bleistift auf die später

Niebelungssälen [sic] oder etwa in der Art des ersten Stücks [sic] im Königsbaue werden soll.“ Klenze tendierte zu einer Ausführung in Lebensgröße, schlug aber schließlich Ludwig I. aus Rücksicht auf die niedrige Raumhöhe in den Odysseesälen vor, die Größe der Figuren wie in Pompeji und Herkulaneum „nach Umständen“ anzuordnen, „was [...] bei der Lage der Sache mir das schönste zu sein scheint.“ Siehe GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 12. August 1833. Der König bestimmte daraufhin, dass die Odysseebilder „wenigstens“ lebensgroß zu malen seien. Siehe GHA, Kabinettskassenverwaltung Ludwig I., 54, 2, 5, Ludwig an seinen Kabinettssekretär Heinrich von Kreutzer vom 16. August 1833 (Glaser 2007, Bd. 2, S. 361).

¹⁷⁷ Büttner 1980, S. 26.

¹⁷⁸ Winckelmann 1808, S. 7.

¹⁷⁹ „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdrucke.“ Winckelmann 1756, S. 21.

für Hiltensperger wichtigen malerische Elemente wie beispielsweise die Licht- und Schattenwirkung oder die umgebende Landschaft kaum Rücksicht genommen hat.

Bei der Betrachtung der Reinzeichnungen, in denen eine durchgehende Kontur die Figuren formt, darf nicht vergessen werden, dass sie das finale Produkt sind, dem eine Phase des Ausprobierens und Findens vorausgegangen ist. Ein solcher Prozess lässt sich anhand der Szene „Nausikaa die Wäsche anordnend“ aus dem sechsten Gesang nachvollziehen. Schwanthaler suchte zunächst die passende Komposition für den Zug von Nausikaa und ihrem Gefolge (Abb.21). Dann fand er sie in dem Moment, in dem sich der Zug noch nicht in Bewegung gesetzt hat und Nausikaa am linken Bildrand Anweisungen erteilt (Abb.22). Diese Szene konkretisierte Schwanthaler noch weiter (Abb.23), ehe sie dann nach Billigung des Königs ins Reine gezeichnet wurde (Kat.10). Erst hier weist sie die beschriebene klassische Prägung auf.

Die Figuren in Schwanthalers Entwürfen sind zudem erhaben und edel im Ausdruck wiedergegeben. Winckelmann hatte propagiert:

„So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.“¹⁸⁰

Ruhe und Besonnenheit kennzeichnen Schwanthalers Figuren für den Odyssee-Zyklus, selbst wenn die gegenwärtige Situation für sie aufwühlend oder bedrohlich ist. Vor Alkinoos berichtet Odysseus im zehnten Gesang unter anderem von seiner Begegnung mit der Zauberin Kirke. Diese hatte seine Gefährten in Schweine verwandelt. Odysseus, gestärkt durch ein Zauberkraut, das er von Hermes gezeigt bekommen hatte, war zu Kirke gegangen, hatte sie mit seinem Schwert bedroht und die Herausgabe seiner Gefährten gefordert.

„[...] da riß ich das schneidende Schwert von der Hüfte,
Sprang auf die Zauberin los und drohte sie gleich zu erwürgen.
Aber sie schrie und eilte gebückt, mir die Knie zu fassen,
Laut wehklagend rief sie die schnellgeflügelten Worte: [...]“¹⁸¹

Schwanthaler schildert diese affektgeladene Szene in großer Besonnenheit (Kat.21). Odysseus stürmt mit dem rechten Bein ausgeschritten auf die Zauberin zu, während rechts in einem Ausblick auf das Ufer seine verwandelten Gefährten zu sehen sind. Sein linker Arm ist vorwärts

¹⁸⁰ Winckelmann 1756, S. 21.

¹⁸¹ Voß 2002, X.Gesang, Vers 321-324, S. 575f.

gestreckt, der rechte Arm mit dem Schwert in der Hand zum Hieb bereit. Doch geht Odysseus Blick an Kirke vorbei ins Leere. Kirke erweckt nicht den Eindruck, in Angst um ihr Leben zu sein. Ihr rechter angewinkelter Arm lagert entspannt auf einem Gesims. Der linke Arm strebt Odysseus entgegen, doch eher wie um ihm grazil Einhalt zu gebieten als um ihn energisch abzuwehren. Kirkes Körper und ihre Physiognomie entbehren jeder ängstlichen Anspannung. Schwanthalers Komposition verbildlicht einen tätlichen Angriff, der jedoch gleichsam emotionslos seinen Lauf nimmt. Noch eine weitere Szene sei zur Veranschaulichung herangezogen. Im zwölften Gesang erzählt Odysseus den Phäaken, wie er auf den Trümmern seines Schiffes nach Ogygia getrieben ist. Schwanthaler lässt Odysseus sich an einem aus dem Meer ragenden Wrackteil festhalten (Kat.31). Sein muskulöser Körper klammert sich an das Treibgut. Seine Miene ist betrübt, aber nicht angsterfüllt. Während ihn die Wellen umtosen, verhält sich Odysseus besonnen, als ob er wüsste, dass ihn seine Kräfte bis zur rettenden Insel nicht verlassen werden. Im übrigen ist dies auch eine der wenigen Szenen in Schwanthalers Odyssee-Zyklus, in der Odysseus aus der Not bedingt nicht den Pilos, seine auf Darstellungen vom vierten Jahrhundert vor Christus an charakteristische Kopfbedeckung, trägt.¹⁸²

Ludwig I. hatte Schwanthaler wie erwähnt nach Rom zu Thorvaldsen geschickt, damit „den Styl, die Ruhe, was beides die Antiken haben, er erwerbe.“¹⁸³ Dies hatte Schwanthaler in den Augen Ludwigs I. gemeistert. Das entscheidende Kriterium bei der Auftragsvergabe für den Odyssee-Zyklus 1832 war gewesen, dass König Ludwig I. Schwanthaler attestierte, dass jener „wie keiner es mehr u. wie kaum Wenige es seyn dürften, von dem Hellenischen Alterthum durchdrungen“ sei.¹⁸⁴ Mit seinen Zeichnungen nach der Odyssee erfüllte Ludwig Michael Schwanthaler die Erwartungen seines Auftraggebers zur vollsten Zufriedenheit. Ludwig I. hatte große Freude an den ihm vorgelegten Entwürfen. Sie seien „so classisch schön“, lobte er.¹⁸⁵

Dabei ging es nicht um ein exaktes Kopieren antiker Vorlagen, was Schwanthaler bei Thorvaldsen auch gar nicht hatte lernen können. Unter solchen Vorgaben wäre außerdem ein Einfall Schwanthalers wie auf der Westwand des ersten Saals unangebracht gewesen (Kat.5). Dort hat Schwanthaler Michelangelo zitiert, was Ludwig I. und Klenze als erfahrenen Romreisenden nicht entgangen sein dürfte.¹⁸⁶ Die hingestreckte Gestalt am rechten Bildrand hat von der

¹⁸² Zum Pilos siehe Brommer 1983, S. 110f.

¹⁸³ Pölnitz 1929, S. 164, Anm. 511.

¹⁸⁴ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 3. September 1832.

¹⁸⁵ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 16. August 1843.

¹⁸⁶ Leo von Klenze besaß zudem eine Skizze dieser Szene von Schwanthaler. Vgl. BSB, Klenzeana X, 3.

Fußspitze bis zum Ansatz der Arme ihr getreues Vorbild in der Figur des Adam, der von Gott im Deckenbild der Sixtina den Atem des Lebens eingehaucht bekommt (Abb.24 und Abb.25).

Für das Verständnis des Stils des Odyssee-Zyklus spielt zudem Leo von Klenze eine erhellende Rolle. Nach dem, was über Klenzes historistisches Denken gesagt wurde, könnte man annehmen, dass er es lieber gesehen hätte, wenn die Odysseebilder in einem zur Epoche Homers passenden Malstil ausgeführt worden wären. Wie Ludwig I. lobte Klenze aber die Odysseebilder und erkor sie sogar uneingeschränkt zu Vorbildern. Es schlugen sichtlich zwei Herzen in Klenzes Brust. Auf der einen Seite für eine historistische Sichtweise der Kunst, auf der anderen Seite für eine ahistorisch gesetzte Klassizität. Erstere war zum Beispiel Grundlage für den Zyklus über die Entwicklung der Malerei in der Antike, den Georg Hiltensperger in den Loggien der von Leo von Klenze errichteten Neuen Eremitage in St. Petersburg auf Klenzes Geheiß ausführte.¹⁸⁷ Letztere aber war das Kriterium, an dem Klenze den Münchner Odyssee-Zyklus maß und gemessen wissen wollte.

Ab Ende August 1841 veröffentlichte Klenze einen mehrteiligen Artikel in Schorns Kunstblatt, der eine Erwiderung auf eine ebenfalls dort abgedruckte kritische Besprechung seines Werkes „Aphoristische Bemerkungen, gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland“ war.¹⁸⁸ Klenze fühlte sich herausgefordert, seine Sichtweise der klassischen Kunst zu verteidigen. Wenn auch diese Absicht den Tonfall polemisch gesteigert haben mag, so bleibt auch bei Berücksichtigung selbiger eine immense Begeisterung Klenzes für den Münchner Odyssee-Zyklus ablesbar.

„Wir stehen also nicht an, unsere Meinung frei dahin auszusprechen, daß wir Allem, was wir von homerischen und griechischen Gedichten in neuerer Zeit gemalt gesehen haben, diese Bilder vorziehen, und sie zum Heile der Kunst als Muster echt griechischer Auffassungs- und Darstellungsweise anerkannt zu sehen wünschen.“¹⁸⁹

Über das Bild „Hermeias bey Calypso, die Rückkehr des Odyßeus verlangend, dieser ferne trauernd“, das Hiltensperger zu diesem Zeitpunkt auf der Ostwand des zweiten Saals bereits ausgeführt hatte (Kat.8 und Abb.26), meinte Klenze enthusiastisch:

¹⁸⁷ Nicht unerwähnt bleiben sollten an dieser Stelle ferner die historistischen Entwürfe Klenzes für den nicht mehr existenten Vasensaal im Erdgeschoss der Alten Pinakothek. Die dortigen Wandmalereien wurden von Klenze nach dem Vorbild etruskischer Gräber gestaltet. Die Dekoration sollte stilistisch den in diesem Saal ausgestellten Objekten, einer von Ludwig I. erworbenen etruskischen Vasensammlung, entsprechen. Vgl. Scheffler / Hardtwig 1979, S. 43f. sowie Farbtafel 14 und Abb. 56. Eine Fotografie des Vasensaals in: Goldberg 1986, S. 151, Abb. 29.

¹⁸⁸ Vgl. Klenze 1838.

¹⁸⁹ Kunstblatt 1820-49, Nr. 71, 7. September 1841, S. 298.

„Alles ist an diesem Bilde wie von echt Homer'schem Geiste durchdrungen und in echt hellenischer Form und Gestaltung aufgefaßt. Die edle Würde eines gottgesandten Boten umgibt die schöne, in den reinsten, edelsten Formen ausgesprochene Gestalt des Hermes, in welchem man zugleich den Beschützer der gymnischen Spiele erkennt. Von unvergleichlicher Schönheit ist die Gestalt der Kalypso, und in ihrem Kopfe, den das Spiel leichter Zephyre mit der Fülle der blonden Locken umwallt, zeigt sich der tiefe Ausdruck des Schmerzes über den gebotenen Verlust, und schon sieht man gleichsam den Vorwurf gegen die neidischen Götter aus den halbgeöffneten Lippen hervorbrechen.“¹⁹⁰

Angesichts dieser Sätze, welche die edle Würde der Figuren und ihre Schönheit hervorhebt, sei noch einmal an die Worte Ludwig Richters erinnert, die diesem bei der Betrachtung von Schnorrs Odyssee-Entwurf in den Sinn gekommen waren. „Anmutig naiv“ und „heiter friedlich“ waren keine Kategorien, an denen nun Klenze den nach klassischer Manier konzipierten Odyssee-Zyklus von Schwanthaler maß. Vielmehr attestierte Klenze dem Duo Schwanthaler und Hiltensperger bei der Darstellung antiker Stoffe auf dem einzigen richtigen Weg zu wandeln. Zu ihren Werken im Obergeschoss des Königsbaus urteilte er:

„Diese Bilder sind es aber, welche uns als vollendete Muster der Auffassungs- und Darstellungsart antiker Gegenstände im echt antiken Sinne erscheinen, so wie sie die neue Zeit befolgen kann und muß, wenn sie nicht einerseits der leblosen akademischen Nachäfferei der David- und Girodetschen Schule, oder andererseits der halbbarbarischen, gleichsam absichtlich unwissenden, rohen und unschönen sogenannten eigenthümlichen Auffassung antiker Gegenstände verfallen will, welche in der neuesten Zeit ihre Parteigänger und Vertreter gefunden hat.“¹⁹¹

Was Klenze mit der „sogenannten eigenthümlichen Auffassung antiker Gegenstände“ meinte, „welche in der neuesten Zeit ihre Parteigänger und Vertreter gefunden hat“, wird im folgenden Kapitel erörtert werden, wenn es um das Verorten des Odyssee-Zyklus in seiner Zeit geht. Es wird aber hier bereits deutlich, dass der Stil der Odysseebilder zu seiner Zeit nicht konkurrenzlos war. Einem sturen Kopieren antiker Relikte, wie es bereits weiter oben angeklungen ist, erteilte Klenze hier noch einmal eine klare Absage. Dies war für ihn leblose Kunst oder mit seinen Worten: „akademische Nachäfferei“. Der Künstler sollte vielmehr den echt antiken Geist in sich aufnehmen und aus diesem Geist heraus Neues schaffen.

Was hier von Klenze eingefordert und in seinem Umkreis umgesetzt wurde, war kunsthistorisch gesehen eine Neuinterpretation des Klassizismus. Dieser späte Klassizismus erblühte gerade in

¹⁹⁰ Kunstblatt 1820-49, Nr. 71, 7. September 1841, S. 297.

¹⁹¹ Kunstblatt 1820-49, Nr. 70, 2. September 1841, S. 295.

München in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts noch einmal besonders, stand aber wohl gemerkt bereits unter den Vorzeichen des Historismus.¹⁹²

4.2 Der Zyklus im Spannungsfeld von epischer und dramatischer Malerei

In ihrem gemeinsam verfassten Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung“ aus dem Jahre 1797 verfolgten Goethe und Schiller das Ziel, die Gegensätze der beiden literarischen Gattungen herauszuarbeiten.¹⁹³ Diese Differenzierung wurde bald auch auf die bildenden Künste übertragen. Eine epische Darstellungsweise in der Malerei definierte Ludwig Schorn 1825 folgendermaßen:

„Es ist das Vorrecht der epischen Malerey, die Einheit des Moments unberücksichtigt zu lassen, und dem Beschauer, der seinen Blick an dem weit ausgedehnten Raume des Bildes hin und her bewegen muß, mannigfaltige, sowohl dem Ort als der Zeit nach verschiedene Scenen vorüberzuführen, doch so, daß sie zusammengenommen dennoch als künstlerisches Ganzes erscheinen. Diese Gattung schweift aber eben deshalb ins Symbolische hinüber, da sie nur durch den Gedanken das Ganze zur Einheit verknüpft, nicht durch vollständige Anschauung der Realität.“¹⁹⁴

In der epischen Malerei können somit ohne weiteres mehrere Ereignisse, die zeitlich und räumlich divergieren, zusammen dargestellt werden. Unabdingbar ist aber ein einender Gedanke, der die einzelnen Handlungsabschnitte für den Betrachter nachvollziehbar und sinnvoll verbindet. Die epische Darstellungsweise erfüllt somit die zur Zeit Schorns fast allgemein akzeptierte Forderung nach Augenblicksbezogenheit einer Darstellung nicht.¹⁹⁵ Indem die epische Malerei mehrere Momente vereint, führt sie ihrem Betrachter stets Geschichtliches, Vergangenes vor Augen. Anders bei der dramatischen Malerei. Hier soll dem Betrachter unmittelbare Gegenwärtigkeit suggeriert werden. Während die epische Malerei ruhig aufgenommen werden will, zielt die dramatische Malerei auf die Fesselung ihres Betrachters, der in erwartungsvolle Spannung über den weiteren Verlauf der Handlung versetzt werden soll.¹⁹⁶

¹⁹² Büttner 1997, S. 37.

¹⁹³ Goethe / Schiller 1797.

¹⁹⁴ Zitiert nach Büttner 1980, S. 213.

¹⁹⁵ Büttner 1980, S. 213f.

¹⁹⁶ Ebd., S. 214.

Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, der wichtige Erörterungen über die Gattungstheorie enthält, erschien 1828/29 mit Widmung an König Ludwig I. von Bayern.¹⁹⁷ Peter Cornelius brachte die epische Malerei in seinen Glyptotheksfresken zur Anwendung.¹⁹⁸ Der Diskurs über epische und dramatische Malerei war in München unzweifelhaft virulent, als Schwanthaler mit der Arbeit an der Odyssee begann. Wenn Schwanthaler die Einheit der literarischen Vorlage und ihrer Entsprechung in den bildenden Künsten hätte wahren wollen, hätte er bei seinem Odyssee-Zyklus auf die epische Malweise zurückgreifen müssen.

Eine frühe Skizze Schwanthalers belegt, dass er mit diesem Gedanken experimentierte. Die querrechteckige Bildfläche des Entwurfs ist mittig waagrecht unterteilt, so dass sich oben und unten getrennt voneinander und doch zugleich in Parallelität eine unterschiedliche Handlung abspielen kann. Beschriftungen an den Seiten erleichtern die Identifikation der dargestellten Personen (Abb.27).

In der Mitte der oberen Hälfte sitzt am Strand der Insel Kalypsos sinnend Odysseus, gepeinigt von Heimweh nach Ithaka. Links greift Homer nach der Leier der Muse, augenfälliger Ausdruck seiner Anrufung der Muse, ihm bei der Erzählung der Geschichte des Odysseus beizustehen. Rechts beraten die Götter über das weitere Schicksal des Odysseus. Die untere Hälfte des Entwurfes zeigt den Disput von Odysseus Sohn Telemach mit den Freiern in der Heimat. Rechts erkennt man seine Mutter Penelope, durch Mägde von den anderen abgeschirmt, wie sie am Webstuhl nächtens den tagsüber gefertigten Faden wieder auftrennt. Schwanthaler bemühte sich sichtlich, den komplexen, weil an verschiedenen Orten spielenden Einstieg in das Epos so verständlich wie möglich darzustellen, indem er in dieser Skizze alle Hauptpersonen einführte und ihr Handeln aus verschiedenen Gesängen auf der Zeitebene gleichsetzte. Von dem unteren Abschnitt existiert noch eine weiter ausgearbeitete Skizze (Abb.28).

Die Vorgabe König Ludwigs I., dass auf jeder Wand nur ein Gesang behandelt werden durfte, schloss aber eine derartige epische Malweise aus. Eine der sehr raren Äußerungen Schwanthalers über seine Arbeit am Odyssee-Zyklus betrifft genau diese Einschränkung. Sie bringt zum Ausdruck, dass sich Schwanthaler vehement gegen jene Vorgabe auflehnte, und zwar bis an den Rand dessen, was gegenüber einem königlichen Auftraggeber schicklich war. Am 13. Dezember 1838 beklagte sich Schwanthaler bei Klenze:

¹⁹⁷ Vgl. das von Goethe verfasste Vorwort in: Schiller / Goethe 1828-29, Bd. 1.

¹⁹⁸ Büttner 1980, S. 214.

„Aber ganz trostlos bin ich geworden, durch die Wiederholung des alten Liedes, daß bey der Odyßee jede Wand einen eigenen Gesang enthalten müße. Soll das Einspannen der Maulesel, oder das Verrecken des Hundes auf diese Weise große Bilder von 18 Schuh Länge u. 9 Höhe formieren, u. die besten Szenen deshalb ausbleiben oder an die Fenster Pfeiler kommen – S.M. war schon einmal ganz gewonnen sich zufrieden zu geben, daß jeder Saal 4 Gesänge enthalte u. ließ für die Austheilung artistische Freyheit – Ich kann auf diese Art unmöglich S. Majestät gehorchen u. habe zwar endlich, wegen deßen Heftigkeit schweigen müßen, aber ich bitte Sie, die Sache nicht aus dem Auge zu laßen, es betrifft sowohl Ihre als meine Ehre, u. es käme wahrhaftig Ordnung genug ins Ganze, wenn jeder Saal 4 Gesänge hat.“¹⁹⁹

Der von Schwanthaler bei seiner Ehre gepackte Klenze hat das Schreiben Schwanthalers mit einer Randnotiz versehen. Darin gibt er an, am 22. November 1838 mit dem König über die Odyssee gesprochen zu haben.²⁰⁰ Die Antwort des Königs war:

„Ich bin Herr anzuordnen was ich will – ich glaube recht gern daß es weit schöner wäre wie Schwanthaler vorschlägt – aber ich habe es nun einmal so angeordnet und dabei bleibt es!“²⁰¹

Der Monarch war schlichtweg zu stolz, seine einmal getroffene Entscheidung zu revidieren. „Gerecht und beharrlich“, so lautete die Devise Ludwigs I. In diesem Fall grenzte die Beharrlichkeit haarscharf an Sturheit. Schwanthaler hatte ihn innerlich von einer besseren Lösung überzeugt. Seine Fehleinschätzung eingestehen und korrigieren wollte Ludwig I. aber um keinen Preis.

Bemerkenswert an Schwanthalers Äußerungen ist, dass er durchaus bereit gewesen wäre, stets vier Gesänge gemeinsam in einem Raum darzustellen, wozu er den König ja bereits gewonnen glaubte. In der Tat passt eine Untergliederung in sechs Räume mit je vier Gesängen optimal zur Erzählstruktur der Odyssee. In den ersten vier Gesängen, übertragen gesehen im ersten Saal also, nimmt die Geschichte mit der Versammlung der Götter ihren Anfang. Es wird berichtet, was sich in Odysseus Abwesenheit daheim ereignet und wie sein Sohn sich auf den Weg begibt, um nach seinem Vater zu suchen. Die nächsten vier Gesänge wechseln die Erzählperspektive hin zu Odysseus und erzählen von seiner Abfahrt von der Nymphe Kalypso, seiner Begegnung mit Nausikaa und seinem Aufenthalt am Hof ihres Vaters Alkinoos. In den Gesängen neun bis zwölf berichtet Odysseus den dortigen Phäaken in einem Rückblick von seinen bisherigen Abenteuern

¹⁹⁹ BSB, Klenzeana XV, Schwanthaler, Schwanthaler an Klenze vom 13. Dezember 1838.

²⁰⁰ Rank sieht bei der Datierung einen Irrtum Klenzes. Rank 2002, S. 124. Es ist aber durchaus vorstellbar, dass Klenze tatsächlich bereits vor Erhalt von Schwanthalers Brief mit dem König über die Thematik gesprochen hat, schließlich war der Konflikt nicht neu, wie Schwanthaler selbst anführte.

²⁰¹ BSB, Klenzeana XV, Schwanthaler, Schwanthaler an Klenze vom 13. Dezember 1838.

seit der Abfahrt von Troja. Der nächste Saal behandelt die Heimreise von Odysseus nach Ithaka und sein Ankommen dort. Der fünfte Saal veranschaulicht Odysseus noch unerkannten Aufenthalt in seiner Heimat und das immer übermütigere Treiben der Freier Penelopes. Die letzten vier Gesänge thematisieren, wie Odysseus aktiv ins Geschehen eingreift, die Ordnung an seinem Hof wiederherstellt und mit seiner Frau glücklich wiedervereint wird. Die bereits im Text grundlegende Untergliederung in sechs Erzählblöcke erleichterte es dem Betrachter der ebenfalls so unterteilten Odysseesäle, sich Raum für Raum immer wieder neu in die Handlung einzusehen.

Trotzdem bleibt die Schwierigkeit, dass die Odyssee immer wieder Rückblenden aufweist, welche die Vorgeschichte der vorkommenden Personen erhellen. Es gibt keinen monolinearen Handlungsstrang, dafür Zeitsprünge im Erzählverlauf. Diese Rückblicke auf Vergangenes stören aber die Vergegenwärtigung im Sinne der dramatischen Malerei, weil der Betrachter auf einer Wand Ereignisse unterschiedlicher Zeiten dargeboten bekommt.²⁰² Zwar mag diese Aneinanderreihung einzelner Episoden der epischen Malerei nahe stehen, doch diktierte im vorliegenden Fall die dichterische Komposition der Odyssee den Darstellungsverlauf, nicht der von Schorn beschriebene einende Gedanke, der das Ganze symbolisch verknüpft hätte und an die Grenzen der Gesänge nicht gebunden gewesen wäre.

Schwanthalers Odyssee-Zyklus durfte nicht in epischer Form konzipiert werden und ist auch mit den Kriterien der dramatischen Malerei nicht hinreichend zu definieren. Angesichts des bestimmenden Einflusses der Textvorlage auf die Struktur der Odysseebilder ist die Frage angebracht, ob man dem Zyklus mit den zeitgenössischen Bewertungskriterien der epischen und dramatischen Malerei gerecht werden kann. Die Odyssee sollte Gesang für Gesang bildlich dargestellt werden. Daher erscheint es angebracht, zu erörtern, ob die Münchner Odysseesäle nicht vielleicht besser als eine Illustration der Odyssee im wandfüllenden Format zu charakterisieren sind.

Zunächst ist zu beachten, was der Begriff der Illustration für die Menschen des 19. Jahrhunderts bedeutete und implizierte. In Meyers Konversationslexikon von 1890 ist einschränkend zu lesen, dass der Begriff der Illustration fast ausschließlich für die bildliche Erläuterung, den bildlichen

²⁰² Vgl. beispielhaft die Aufteilung der Westwand des fünften Saals, auf der sowohl dargestellt war, wie Odysseus alte Amme Eurykleia ihn an einer Narbe am Fuß wieder erkennt, als auch über der Tür in einem Rückblick gezeigt wurde, wie Odysseus in jugendlichen Jahren mit einem Eber kämpft, wodurch er sich diese besagte Narbe zuzieht.

Schmuck eines gedruckten Buches gebraucht wurde.²⁰³ Nach diesem Verständnis konnte der Begriff der Illustration auf den Odyssee-Zyklus Schwanthalers nicht angewendet werden. In der Tat findet sich eine Titulierung des Odyssee-Zyklus als Illustration in den zeitgenössischen Quellen nicht.

Die neuere deutsche Literaturwissenschaft bezeichnet den intendierten und mehr oder weniger deutlich markierten Bezug eines Textes auf einen Prätext als Intertextualität. Frank Büttner plädiert dafür, diesen Terminus auch für die Kunstwissenschaft, der selbst kein analoger Begriff zur Verfügung steht, zu adaptieren.²⁰⁴ Er empfiehlt der Kunstwissenschaft den pragmatischen, engeren Intertextualitätsbegriff, wie ihn beispielsweise Ulrich Broich definiert. Für diesen liegt Intertextualität vor,

„wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewusst ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, dass er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.“²⁰⁵

So gesehen besitzt die Illustration den höchsten Grad der Intensität des Textbezuges, denn die Illustration bezieht ihre Existenzberechtigung aus dem Text, auf den sie sich unmittelbar bezieht. Dieser Bezug ist beim Münchner Odyssee-Zyklus so dominant, dass mit einigem Recht von einer Bilderfolge, welche die Odyssee illustriert, gesprochen werden kann.

Illustrationen, die einem Text beigegeben sind, sollen die Vorstellungen, die sich der Leser macht, antizipieren oder unterstützen. In den Odysseesälen war der Anspruch an die Illustrationen ein noch größerer. Der Text war hier ja nicht unmittelbar beigegeben. Dennoch sollten die dargestellten Motive den Besuchern der Säle die Odyssee, respektive ihren Handlungsablauf prägnant und stringent verdeutlichen. Inwieweit dies gegenüber breiten Volksschichten hätte gelingen können, sei dahingestellt. Immerhin aber hätten die Münchner Odysseesäle, wäre ihre Indienstnahme als täglich zu besuchende Schauräume tatsächlich erfolgt, auf einem weitaus größeren Grundstock an Vorkenntnissen aufbauen können als heutzutage. Altgriechisch gehörte infolge der Humboldtschen Bildungsreformen zum selbstverständlichen Ausbildungsstoff an höheren Schulen. Auch Schwanthaler hatte die Sprache in seiner Gymnasialzeit gelernt und dies nachweislich mit großem Erfolg.²⁰⁶ Er kannte die Epen Homers im Original, wird jedoch für

²⁰³ Siehe den Eintrag „Illustration“ in: Meyers Konversationslexikon, Vierte Auflage, 16 Bände, Leipzig und Wien 1890, hier: Bd. 8, S. 893f.

²⁰⁴ Büttner 2006, S. 244.

²⁰⁵ Zitiert nach Büttner 2006, S. 244.

²⁰⁶ Siehe Rank 2002, S. 23, Anm. 67.

seine Arbeit am Odyssee-Zyklus vermutlich auch eine deutsche Übersetzung zu Rate gezogen haben.²⁰⁷ Die zu Schwanthalers Zeit populärste deutschsprachige Übertragung der Odyssee stammte von Johann Heinrich Voß, erstmals publiziert 1781.²⁰⁸

Schwanthalers zentrale Aufgabe war demnach die Auswahl der Motive, wobei er die nicht immer gleich große Ereignisdichte der Gesänge mit der vorgegebenen Wandaufteilung in Einklang zu bringen hatte. Das heißt einfach gesagt, dass mancher Gesang gut und gerne Stoff für Bildflächen mehrerer Wände bereithielt, während mancher Gesang und seine Handlung kaum die entsprechende Wand zu füllen vermochten.

Ein Beispiel für ersteren Fall bot die Ostwand des dritten Saals, die dem neunten Gesang gewidmet war. Odysseus, am Hof des Alkinoos gastfreundlich aufgenommen, war in Tränen ausgebrochen, als der Sänger Demodokos vom Fall Trojas sang. Alkinoos wollte nun wissen, was den Gast dazu zwang, woraufhin Odysseus einwilligte, seine Identität preiszugeben und begann, seine bisherigen Irrfahrten zu erzählen, was sich bis in den zwölften Gesang hinzieht. Die Veranschaulichung der Szene, wie Odysseus Alkinoos und dessen Hofstaat seine Abenteuer berichtet, ist demnach auch für das Verständnis der folgenden Gesänge wichtig, da man sie sonst schwerlich als Rückblenden verstehen kann. Dementsprechend entschied sich Schwanthaler im neunten Gesang für die Darstellung, wie Odysseus den Phäaken seine Abenteuer kundtut (Kat.18). Für diejenigen Abenteuer, die in diesem Gesang berichtet werden, war aber nicht mehr ausreichend Platz auf dieser Wand. Schwanthaler schaffte Abhilfe, indem er auf der Mauerfläche hinter Odysseus drei, man könnte sagen, Bilder im Bild vorsah, die den Kampf mit den Kikonen, die Begegnung mit den Lotophagen und die Auseinandersetzung mit dem Kyklopen Polyphem zeigen. Hiltensperger hat dieses unrealistische Mittel zur Veranschaulichung des restlichen Inhalts des neunten Gesangs später nicht übernommen (Abb.29).

Ein Gesang, der wenig Handlung bot und trotzdem eine Wand ausfüllen musste, war beispielsweise der 14. Gesang. Odysseus ist wieder in seiner Heimat auf Ithaka, aber von Athene in einen hässlichen Bettler verwandelt worden, um unerkant zu bleiben. Bei dem Schweinehirten Eumaios findet er gastliche Aufnahme. Erst im folgenden Gesang wird die Handlung wieder entscheidend vorangetrieben, indem auch Odysseus Sohn Telemach bei

²⁰⁷ Bei der Versteigerung von Schwanthalers Bibliothek und graphischen Sammlung 1856 durch die Kunsthandlung Montmorillon in München befand sich allerdings kein Werk Homers, weder in Griechisch noch in Deutsch, auf der Verkaufsliste. Vgl. Montmorillon 1856.

²⁰⁸ Vgl. Voß 1781.

Eumaios eintrifft und seinen Vater wieder erkennt. Doch zurück zum 14. Gesang, der Südwand des vierten Saals (Abb.30). Schwanthaler schmückte das zentrale Wandfeld zwischen den Türen mit der Bewirtung des Odysseus durch Eumaios (Kat.34). Auf den äußeren Feldern erscheinen bei ihm links Telemach (Kat.38) und rechts Penelope (Kat.37). In den Supraporten sind links der Windgott Aiolos (Kat.35) und rechts die weibliche Personifikation der Nacht (Kat.36) zu sehen.

Die beiden Bilder von Telemach und Penelope waren wohl ursprünglich für eine andere Wand vorgesehen. Gertrud Rank hat auf eine dreiteilige Bleistiftzeichnung im Bestand des Münchner Stadtmuseums hingewiesen, auf der die beiden Bilder von Telemach und Penelope die Abfahrt des Odysseus von Kalypso im 5. Gesang umrahmen (Abb.31). Sie erachtete die Anbringung der beiden schmalen Bilder dort als sinnvoll, denn die tryptichonartige Komposition hätte thematisch die moralisch anspruchsvolle Entscheidung des Odysseus untermauert, dem Leben mit Kalypso und dem Aufstieg zum unsterblichen Heroen zugunsten seiner Heimat und seiner Familie eine Absage zu erteilen.²⁰⁹

Auch im 14. Gesang haben die beiden schmalen Bilder aber ihre Berechtigung und ihren Sinn in Berücksichtigung der epischen Malweise. Odysseus ist bereits wieder in seiner Heimat und doch seiner Familie noch fern. Auf der Südwand des vierten Saals trennen Odysseus räumlich gesehen die Türen von seiner Frau und seinem Sohn. Die einzige Verbindungsmöglichkeit, die Supraporten, sind mit dem besetzt, was einander noch von der Wiedervereinigung abhält. Einmal der Windgott, der die Wege des herumirrenden Vaters und des ihn suchenden Sohnes bislang nicht vereinte und dann die Personifikation der Nacht, die stürmisch wütete, als Odysseus bei Eumaios weilte und die Eheleute nicht zusammenkommen ließ. Ihre Tugend und ihr Zusammenhalt verbinden die Drei aber auch über alle räumlichen und zeitlichen Distanzen hinweg. Subtil und begründbar mit der Stoffarmut dieses Gesangs entwarf Schwanthaler hier doch eine an die epische Malweise erinnernde Komposition.

4.3 Die bildhauerische Auffassung in Schwanthalers Zeichnungen

Ungeachtet seiner Ausbildung bei Albrecht Adam an der Münchner Akademie der bildenden Künste war Ludwig Michael Schwanthaler, nicht zuletzt in Fortführung der Familientradition, nahezu ausschließlich als Bildhauer beschäftigt und bekannt. Die kritische Feststellung, dass er die Entwürfe zu den Odysseebildern zu sehr mit den Augen und dem Empfinden eines

²⁰⁹ Rank 2002, S. 132.

Bildhauers gezeichnet habe, findet sich bereits bei den Zeitgenossen. Gleiches ist auch von der neueren Forschungsliteratur konstatiert worden.

Zu Jahresbeginn 1844 erfuhren die Leser des Kunstblattes von Ernst Förster Neuigkeiten über laufende Kunstprojekte in München. Förster, selbst Künstler und Kunstschriftsteller – nur am Rande sei erwähnt, dass er später Erläuterungen zu Genellis Homerillustrationen verfasste²¹⁰ – stellte bezüglich der Odysseesäle folgende Überlegung in den Raum:

„Ganz abgesehen von der Frage, ob jede Zeit und jedes Volk berechtigt sey, poetische Stoffe in eigener Sprache zu behandeln, oder ob die Herkunft derselben die beschränkende Pflicht auflege, antike Gegenstände antik, griechische griechisch, mithin ägyptische ägyptisch sc. aufzufassen, haben wir zu erwägen, ob die Sculptur mit Glück der Malerei vorarbeiten, ihr die Entwürfe zur Ausführung und resp. Ausbildung vorzeichnen könne?“²¹¹

Förster glaubte dies nur unter bestimmten Umständen gutheißen zu können. Dann nämlich, wenn Skulptur oder Malerei als Ornamentik in abhängiger Funktion zur Architektur stünden.

„Wo aber die Malerei (oder auch die Bildhauerei) aus diesem Verhältniß der Hörigkeit scheidet, wo ihre Werke nicht einen gegebenen Raum nur passend oder geschmackvoll auszufüllen haben, wo sie die Phantasie beleben, das Gemüth ergreifen, den ganzen Menschen befriedigen sollen, da, dünkt mich, muß eine jede die ihr eigenthümlichen Kräfte entfalten, muß das einer jeden ureigne Gefühl die Conception leiten und bestimmen.“²¹²

Seine Behandlung der Odysseesäle schloss Förster mit dem Fazit:

„Ein ächtes Kunstwerk gleicht einem Organismus darin, daß an ihm Alles aus Einer Wurzel kommt und in notwendiger Folgeverbindung steht.“²¹³

Auch Johann Nepomuk Sepp stach Jahrzehnte später negativ ins Auge, dass die Bilder in den Odysseesälen zu bildhauerisch konzipiert seien.

„Dieselben machen nicht umsonst den Eindruck von vergrösserten Reliefs, und verrathen nicht immer eine gedrungene Komposition; denn wirklich hat S c h w a n t h a l e r, selbst nicht Maler, die Skizzen entworfen,

²¹⁰ Vgl. Förster 1866.

²¹¹ Kunstblatt 1820-49, Nr. 1, 2. Januar 1844, S. 2.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd.

und Hiltensperger in aller Treue ausgeführt, [...]. Vielleicht hätte der König die Arbeit besser an Einen übertragen [...].“²¹⁴

Das Relieffhafte in Schwanthalers Zeichnungen erwähnten auch Wasem und Rank.²¹⁵ Seien nun die Entwürfe selbst zur Anschauung herangezogen.

Die klare Kontur, welche Plastizität, aber keine malerische Wirkung hervorruft, und die nahezu fehlende Licht- und Schattenwirkung, die Hiltensperger Anhaltspunkte hätte bieten können, sind schon erörtert worden. Immer wieder hat Schwanthaler zudem seine Figuren so gezeichnet, dass sie sich über die ganze Höhe des Bildfeldes erstrecken. Füße und Köpfe berühren in diesen Fällen fast den oberen und unteren Bildrand (beispielhaft Kat.2). So liegt der Eindruck eines Relieffrieses nahe. Wo dies nicht der Fall ist, muss nicht gleich eine andere Auffassung vorherrschen (Kat.50 und 51). Es ist die Positionierung des Bildes im Raum zu berücksichtigen. Derartige Szenen, in denen die Figuren die Höhe des Bildfeldes nicht voll ausschöpfen, befanden sich auf den Wandflächen zwischen den Fenster zum Hofgarten hin (Abb.30). Die Höhe der dargestellten Figuren nahm Rücksicht auf die Höhe des Fenstersturzes, worüber die Köpfe nicht hinausragten.

Zur Disposition der agierenden Figuren ist zu sagen, dass sich das Geschehen zumeist im Vordergrund abspielt, während der Hintergrund nur stilisiert angedeutet, aber nicht perspektivisch und tiefenwirksam angelegt ist (beispielhaft Kat.45). Schnorr von Carolsfeld hatte in seinem Odyssee-Entwurf Wert auf eine landschaftliche Eingebundenheit gelegt (Abb.1). Ludwig Richter sprach angetan von dem jungen Wäldchen und der Königsburg, auf die sich der Zug der Königstochter Nausikaa hinbewegt. Schnorr hatte man zudem nach Sizilien geschickt, um die dortige Landschaft zu studieren. Ludwig Michael Schwanthaler überließ die landschaftliche Rahmung Georg Hiltensperger. Eine enge Aneinanderreihung wie die der Fackelträger im Hintergrund des Bildes „Odysseus flehend vor Alkinoos und Arete“ (Kat.13) mag zu einem Relief passen, zu einem anspruchsvollen Gemälde weniger. Hiltensperger übernahm letztendlich nur das Motiv des Fackelträgers, den er dann drei Mal im Raumgefüge positionierte (Abb.32).

Die begründete Skepsis, dass Schwanthalers Zeichnungen nur bedingt für eine malerische, lebensgroße Umsetzung geeignet waren, ist das eine, was aus den Sätzen Försters und Sepps

²¹⁴ Sepp 1903, S. 535.

²¹⁵ Vgl. Wasem 1981, S. 217 und Rank 2002, S. 129.

herausklingt. Förster sprach von der einen Wurzel, aus der bei einem echten Kunstwerk gleich einem Organismus alles kommt. Sepp vermutete, dass eine Person alleine die Odysseedarstellungen in der Münchner Residenz besser gemacht hätte. Deutlich schwingt in diesen Worten auch eine mächtige Zeitströmung des 19. Jahrhunderts mit. Der sich im Verlaufe des Jahrhunderts herausbildende Begriff des Originals forderte die Einheit von entwerfendem und ausführendem Künstler.²¹⁶ Die bei den Odysseesälen gewählte Form der Arbeitsteilung, zu ihrer Zeit nichts Ungewöhnliches, widersprach aber dieser sich mehr und mehr durchsetzenden Praxis der Kunstbeurteilung.

Was demnach zunehmend als problematisch oder abträglich angesehen wurde, war für Leo von Klenze noch über jeden Zweifel erhaben. Schwanthaler und Hiltensperger arbeiteten seiner Meinung nach so homogen, dass es eine Person allein nicht besser gekonnt hätte. Aufgrund dieser perfekten Harmonie und Ergänzung übertrafen die beiden laut Klenze sogar die großen Künstlergestalten der Renaissance. Höchstens antike Meister konnten sich mit ihnen messen:

„Es ist gewiß kein Beispiel einer so innigen spurlosen Verschmelzung zweier Theile eines Kunstwerkes in der Kunstgeschichte vorgekommen, und die Malereien eines Sebastian del Piombo und Daniel von Volterra, nach Cartons von Buonarroti ausgeführt, erscheinen dagegen völlig unanz und zusammengezwungen. Nur das allerdings in einer ganz anderen Art zu erklärende Beispiel des Apollobildes, dessen eine Hälfte Telekles, das andere Theodoros getrennt arbeiteten, und welches dann zusammengefügt, wie von einer Hand geschnitzt erschien, mag an den innigen Verein der Bilder von Schwanthaler und Hiltensperger erinnern.“²¹⁷

4.4 Der Odyssee-Zyklus im Oeuvre Ludwig Michael Schwanthalers

Eines der frühesten Werke, das sich von Ludwig Michael Schwanthaler erhalten hat, ist interessanterweise eine Darstellung aus der Odyssee. Sie zeigt das Abenteuer von Odysseus und seinen Gefährten mit den Kyklopen (Abb.33). Das Aquarell stammt aus dem Jahre 1816 und bringt zu Papier, was der Schüler Schwanthaler damals auf dem Münchner Wilhelms-Gymnasium im griechischen Original las und seine jugendliche Phantasie beschäftigte. Von dieser frühen Arbeit bis zum Odyssee-Zyklus für die Münchner Residenz ist es ein weiter Weg.

Es soll an dieser Stelle danach gefragt werden, welchen Stellenwert der Odyssee-Zyklus aus Sicht der Zeitgenossen, respektive der kunstinteressierten Öffentlichkeit im Oeuvre Schwanthalers

²¹⁶ Vgl. Büttner 1980, S. 145.

²¹⁷ Kunstblatt 1820-49, Nr. 70, 2.September 1841, S. 294f.

einnahm und was er aus heutiger Sicht über das Werk von Ludwig Michael Schwanthaler aussagen kann.

Die kunstinteressierte Öffentlichkeit hat die Reinzeichnungen Schwanthalers für den Odyssee-Zyklus – und nur sie sind hier in Betracht zu ziehen, nicht die großformatigen Ausführungen in den Sälen – bis zum Tod Ludwigs I. nicht zu Gesicht bekommen. Sie waren Zeit seines Lebens Privateigentum des Königs, wie es auch vertraglich geregelt war.²¹⁸ Danach konnte man sie sich in der Graphischen Sammlung in München zur Ansicht vorlegen lassen; doch wie viele mögen bis heute dieses gezielte Anliegen verfolgt haben? Fatal wirkte sich aus, dass der Zyklus niemals seriell reproduziert wurde. Das dreibändige Tafelwerk „Ludwig Schwanthaler’s Werke“ enthält keine Bilder des Odyssee-Zyklus.²¹⁹ Auch ein weiterer Verbreitungsweg erschloss sich nicht. Mit seinen Jahrgaben hat der Münchner Kunstverein nicht wenig zur Popularität und Geläufigkeit mancher Münchner Kunstprojekte beigetragen, darunter beispielsweise der Wandbilder Schnorrs im Königs- und Festsaalbau.²²⁰ Die Odysseebilder waren dagegen über Schwanthalers Tod hinaus nicht unter diesen publikumswirksamen Jahrgaben.²²¹ Für die Zeitgenossen blieb angesichts all dessen der Stellenwert von Schwanthalers Zyklus als ein eigenständiges Kunstwerk unerkannt.

Frank Otten vertrat in seinem Werkverzeichnis von Schwanthaler die These, dass Schwanthaler ein durch und durch romantisch gesinnter Künstler gewesen sei, der sämtliche Aufträge nach antiken Vorlagen nur mit größtem Widerwillen ausgeführt habe.²²² Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass Otten meinte, dies auch am Odyssee-Zyklus ablesen zu können. Schwanthaler habe den Zyklus nicht vollendet und dies vor allem aus Unlust darüber, wieder ein antikes Thema gestalten zu müssen.²²³ Dabei hatte Otten einfach schlichtweg die Reinzeichnungen im Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung in München und damit die Vollständigkeit des Zyklus übersehen. Was weiß man darüber, ob Schwanthaler der Auftrag tatsächlich unerwünscht war?

Leo von Klenze informierte König Ludwig I. am 18. September 1832, dass er Schwanthaler von der Auftragsvergabe des Odyssee-Zyklus an ihn unterrichtet habe. „Wie sehr er sich dadurch

²¹⁸ Vgl. Anhang, Dokument 1, Paragraph 8.

²¹⁹ Vgl. Schwanthaler 1839-53.

²²⁰ Vgl. Reitmaier 1988.

²²¹ Vgl. ebd., S. 174-181. Zur Tradition der Verteilung von graphischen Jahrgaben an die Mitglieder des Münchner Kunstvereins siehe Langenstein 1983, S. 90f.

²²² Otten 1970, S. 41 und passim.

²²³ Ebd., S. 69.

geehrt und angezogen fühlt können sich Ew. Majestät denken.²²⁴ Nun könnte man einwenden, welche andere Reaktion dem Künstler Ludwig Michael Schwanthaler gegenüber seinem königlichen Auftraggeber übrig geblieben wäre. Doch scheint Schwanthaler tatsächlich anfänglich wahres Interesse an dem Projekt gehabt zu haben. Im Sommer 1833 war er es, der in einem Brief aus Rom darauf drängte, dass Klenze ihm endlich Dekorationsentwürfe zusende, damit er mit den Zeichnungen zur Odyssee beginnen könne.²²⁵ Als Schwanthaler von Klenze nicht sogleich eine Antwort erhielt, schrieb er ihm deshalb sogar noch ein weiteres Mal.²²⁶ Später freilich versetzte die geschilderte Auseinandersetzung mit Ludwig I. über die Verteilung der Gesänge seiner Motivation einen herben Schlag. Von Moritz von Schwind ist die Aussage überliefert, Schwanthaler habe die Zeichnungen ungern gemacht.²²⁷ Die in der Tat wachsende Unzufriedenheit gipfelte in einer Bitte Schwanthalers um Entbindung von dem Auftrag, wovon noch zu handeln sein wird. Dass Schwanthaler den Auftrag von Anbeginn als Last empfand, weil ein antikes Thema zugrunde lag, ist aber angesichts des anfänglichen Eifers nicht erkennbar. Der Unmut scheint erst im Laufe der Zeit gewachsen zu sein.

Gertrud Rank hat Frank Ottens stark polarisierender Sichtweise von Schwanthalers Künstlerpersönlichkeit eine differenziertere entgegengestellt. Ihrer Meinung nach waren Schwanthalers Möglichkeiten, sich künstlerisch in „klassizistischer“ oder „romantischer“ Manier auszudrücken, vor allem eine Überlegung des Modus und oftmals auch der Stillage eines zu schaffenden Werkes gewesen.

„Sein persönlicher Stil ändert[e] sich, abgesehen von einer zu beobachtenden künstlerischen Reifung, in seinem Wesen nicht, vielmehr wurde der Typus eines zu schaffenden Werkes von objektiven Faktoren bestimmt wie dem der Bilderfindung zugrundeliegenden Stoff, dem angestrebten Ausdruck, der Funktion, dem Decorum, eventuell einem architektonischen Zusammenhang.“²²⁸

Die These ist insofern weiterzuverfolgen und auszubauen, da der Künstler Schwanthaler ja nicht nur „klassizistische“ oder „romantische“ Werke geschaffen hat. Ludwig Michael Schwanthaler stand dem Historismus, der im nächsten Kapitel genauer definiert werden wird, aufgeschlossener gegenüber als die Literatur bislang thematisiert und gewürdigt hat. Wie erwähnt ließ er sich im Königsbau im Appartement des Monarchen auf Klenzes Konzept einer historistischen

²²⁴ GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 18. September 1832.

²²⁵ Vgl. GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 12. August 1833.

²²⁶ Vgl. GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 1. September 1833.

²²⁷ Sachsen-Weimar-Eisenach 1933, S. 29.

²²⁸ Rank 2002, S. 13.

Darstellung ein. Seine 24 Statuen bedeutender Künstler für die Balustrade der Alten Pinakothek können als wichtiger Impuls für die Durchsetzung des historisierenden Künstlerdenkmals gesehen werden.²²⁹

Ganz offenkundig war Ludwig Michael Schwanthaler fähig und willens, seinem jeweiligen Auftraggeber und dessen Wünschen weit entgegenzukommen. Dabei galt es die Herausforderung zu meistern, den passenden Stil für die zugrunde liegende Thematik zu finden. Diese Tatsache machte den Künstler jedoch schwer verstehbar in einem Jahrhundert, das Kunstwerke zunehmend dahingehend wertschätzte, authentische Äußerungen eines schöpferischen Subjektes zu sein. Hierin liegt gewiss auch ein gewichtiger Grund für die rasch wachsende Geringschätzung von Schwanthaler nach seinem Tod.²³⁰

Schwanthaler war ganz offensichtlich bereit, sich von Auftrag zu Auftrag immer wieder neu, abhängig von der gestellten Thematik, auf ein Werk und dessen passende stilistische Umsetzung einzulassen. Es spricht einiges dafür, Schwanthalers Arbeit am Odyssee-Zyklus auch vor diesem Hintergrund zu sehen. Der adäquate Stil, der passende Modus für die Entwürfe nach der Odyssee war die Orientierung an der antiken Kunst. So dachten König Ludwig I. und Leo von Klenze. Schwanthaler wusste das. Ihm war klar, was man von ihm erwartete. So betrachtet diktierten Auftraggeber und zu verarbeitender Stoff Gestalt und Erscheinung des Odyssee-Zyklus.

Auf den ersten Blick ist es durchaus erstaunlich, dass sich Ludwig I. bei der Aufgabe, den Odyssee-Zyklus zu entwerfen, für Ludwig Michael Schwanthaler entschied. An und für sich sind zeichnerische Entwürfe im Oeuvre dieses Künstlers nichts Außergewöhnliches. Es war für ihn gängige Praxis, die Gestalt seiner Arbeiten in zeichnerischen Skizzen zu suchen und zu erproben, auch bei seinen überwiegend bildhauerischen Werken. Davon zeugen eindrucksvoll über 2500 tradierte Skizzen und Entwürfe.²³¹ Gleichwohl steht der Auftrag zum Münchner Odyssee-Zyklus singulär in Schwanthalers Oeuvre. Nur dieses eine Mal hat der Künstler Vorlagen für Wandgemälde mit lebensgroßen Figuren geschaffen.

²²⁹ Büttner 2000, S. 155.

²³⁰ Friedrich Pecht polemisierte 1888 in seiner „Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert“ gegen Schwanthaler: „Der Künstler hat es nicht einmal zu einem eigentümlichen Vortrag gebracht, man kennt seine Arbeiten immer nur am völligen Mangel eines persönlichen Stils.“ Pecht 1888, S. 124.

²³¹ Rank 2002, S. 5.

König Ludwig I. sah in Ludwig Michael Schwanthaler trotzdem den richtigen Mann für diese Herausforderung. Für die Möglichkeit, ihn nun bei derartigen antiken Projekten einzusetzen, hatte er ihn einst nach Rom und Pompeji geschickt, damit er sich den Stil und die Ruhe aneigne, wie sie sich in den Werken der Antike manifestierten. Johann Martin von Wagner gegenüber hatte Ludwig I. bezüglich Schwanthaler bekannt, „daß es gar schade wäre, wenn ein Genie, wie er, nicht auch dieses erlerne.“²³² Wohlgermerkt „auch dieses“. Ludwig I. konnte ja nicht entgangen sein, dass Schwanthaler privat dem romantischen Zeitgeist zuneigte. Doch in den Augen des Königs konnte ein Genie wie Schwanthaler ohne weiteres mehrere Stile in sich vereinen. Primär ging es Ludwig I. bei Schwanthaler aber um einen ganz speziellen Stil. Es scheint, dass der König es schon früh darauf angelegt hatte, Schwanthaler zu einer Art antikischem Musterkünstler zu formen, einsetzbar für derartige Aufgaben wie den Odyssee-Zyklus.

An solch einem Musterkünstler, durchdrungen vom hellenischen Geist, war auch Leo von Klenze gelegen. Klenze versuchte dieses Ziel auch mit Wilhelm Kaulbach zu erreichen. Er protegierte jenen anfänglich sehr.²³³ Wie geschildert, war Kaulbach in den Augen Klenzes zunächst erste, ja einzige Wahl bei der Suche nach dem Ausführenden in den Odysseesälen. Kaulbach entglitt Klenze aber immer mehr. So blieb Schwanthaler zeitlebens der Künstler, mit dem Klenze die produktivste Zusammenarbeit pflegte.²³⁴

Es ist bedauerlich, dass Ludwig Michael Schwanthaler sich so wenig über seine Arbeit und sein Selbstverständnis als Künstler geäußert hat. Wie in der Einleitung angesprochen, ist auf diesem Wege wenig Erkenntnis zu gewinnen. Dem Sachverhalt nach hat sich Schwanthaler dem Odyssee-Zyklus anfangs nicht ablehnend gegenüber verhalten. Das autokratische Gebaren Ludwigs I. hat dann aber dazu geführt, dass er die Freude daran verlor. Nicht der als überholt zu geltende Antagonismus von Klassizismus und Romantik in der Künstlerpersönlichkeit Schwanthalers, den Frank Otten konstruierte, sondern die nicht zuletzt an Schwanthalers bisher viel zu wenig beachteten historistischen Werken ablesbare Fähigkeit und Bereitschaft zur künstlerischen Adaption hilft weiter, den Odyssee-Zyklus in Schwanthalers Oeuvre einzuordnen und zu verstehen. Der Odyssee-Zyklus ist trotz seiner Singularität doch typisch für Schwanthaler, weil er sich ungeachtet seiner persönlichen Vorlieben bei Auftragswerken stilsicher nach dem zugrunde liegenden Stoff und nach den Wünschen des zahlenden Auftraggebers zu richten wusste.

²³² Pölnitz 1929, S. 164, Anm. 511.

²³³ Büttner 2000, S. 153.

²³⁴ Ebd., S. 154.

5. Schwanthalers Odyssee-Zeichnungen im Kontext ihrer Zeit

5.1 Die Kunstpolitik und der Philhellenismus König Ludwigs I.

Betrachtet man die Ausmaße der Kunstaktivitäten und die dafür investierten finanziellen und personellen Mittel während der Regierungszeit König Ludwigs I., so wird schon anhand dieser rein quantitativen Bilanz offensichtlich, welche zentrale Stellung die Kunst in Ludwigs Regierungshandeln innehatte. Die Kunstförderung war für ihn ein wichtiges Mittel seiner Politik, weshalb man mit vollem Recht dezidiert von Kunstpolitik sprechen kann.²³⁵

Die Kunst fungierte im Regieren Ludwigs I. als Instrument, um sein Volk zu bilden. Die Idee einer Erziehung des Menschen durch die Kunst wurde von der Weimarer Klassik propagiert und fußte im Denken der Aufklärung.²³⁶ Ludwig I. erkannte richtig, dass das Volk nach den umwälzenden Geschehnissen der Französischen Revolution ein Gegenüber geworden war, das er als Herrscher ernst nehmen und entschlossen leiten und erziehen musste, wollte er nicht auch in revolutionäre Bedrängnis geraten. Dementsprechend präsentierte er seine Kunstprojekte dem Volk nicht ohne Hintergedanken. Der König hoffte, dass der Bürger, der sich mit der Kunst und dem Schönen beschäftigt, weniger anfällig für umstürzlerische Umtriebe sein würde. Charakteristisch für diese Denkweise war aber auch, dass sie den Bürger letztlich nur als passiven Empfänger verstand und dies als hinreichend erachtete. Ganz in diesem Sinne diktierte Ludwig I. einem Berliner Journalisten anlässlich der Enthüllung der Geschichtsfresken im Hofgarten in dessen Feder:

„Dem öffentlichen Leben muß die Kunst wiedergegeben werden; das Volk soll sich daran erfreuen und erbauen. Ich biete ihnen ein schönes Gut und weiß, meine Bayern werden es würdigen.“²³⁷

Auch die Münchner Odysseesäle waren für die Betrachtung durch das Volk konzipiert, wie noch gesondert auszuführen sein wird. Als mit der Zeit zunehmend Kritik an Ludwigs autokratischer Kunstpolitik und ihrem didaktischen Impetus aufkeimte, musste das zwangsläufig auch den Odyssee-Zyklus tangieren. Bereits 1831 kam es zu Schmierereien im Hofgarten, die sich gegen die dort angebrachten Distichen Ludwigs I. richteten.²³⁸ Die Konfrontation mit Ludwigs

²³⁵ Büttner 2001, S. 314.

²³⁶ Ebd., S. 316.

²³⁷ Zitiert nach Büttner 2001, S. 326.

²³⁸ Büttner 2001, S. 326.

Auffassung von Volksbildung, die der erstarkenden Idee der Volkssouveränität diametral gegenüberstand, radikalisierte sich in den 1840er Jahren. Anton Springer fasste seinen und den Unmut vieler seiner Zeitgenossen 1845 in deutliche Worte:

„Wir legen den entschiedensten Protest ein gegen diese Anmaßung der Münchner Schule, eine nationale und historisch bedeutsame Kunst heißen, die Blüthe des modernen Zeitbewußtseins bilden zu wollen. Zuerst, weil ihr der Athem der Freiheit fehlt. Nur die freie Kunst kann in der Gegenwart historische, allgemeine Bedeutung erlangen. [...] Die freie Kunst als unmittelbarer Ausfluß des modernen Geistes ist demokratisch, nimmt ihren Ursprung vom Volke und kehrt wieder zu diesem zurück. Demokratisch sind die gegenwärtigen religiösen und politischen Bewegungen, demokratisch wird auch die Kunst sich entwickeln. Der Schöpfer der »glorreichen Kunstära« in München ist König Ludwig. Demnach ist die Münchener Kunst weniger als lokal, sie ist eine Privatunternehmung.“²³⁹

Gemessen an Springers Forderungen, die vorsorglich in einem Tübinger Organ publiziert wurden, waren die Odysseebilder mit ihrer Orientierung an antiken Idealen weder Ausfluss des modernen Geistes noch als Auftragswerk und Privatunternehmung des Königs freie, demokratische Kunst. Ein sich immer mehr emanzipierendes Publikum forderte Ansprüche ein, die der Odyssee-Zyklus nicht erfüllen konnte.

Ein weiterer Aspekt von König Ludwigs I. Persönlichkeit, der sein Denken und Handeln maßgeblich bestimmte, ist an dieser Stelle zu thematisieren: der Philhellenismus. Der Terminus geht zurück auf Herodot, gewann aber erst im 19. Jahrhundert eine spezifische Prägung. Der Begriff subsumierte nun die vielfältigen Bemühungen von Nichtgriechen, den Hellenen in ihrem Kampf gegen die osmanische Staatsmacht beizustehen.²⁴⁰ Diese Strömung erstreckte sich über ganz Europa, gewann aber Dank Ludwig I. in Bayern eine besondere Ausprägung. Dabei war Ludwig I. die Begeisterung für die Geschichte und Kultur der Griechen nicht in die Wiege gelegt worden. Sein Vater, König Max I. Joseph, teilte sie nicht. Der junge Ludwig erhielt von seinen Erziehern keinen Unterricht in Altgriechisch.²⁴¹ Erst als Erwachsener erlernte er diese Sprache noch und brachte es zu passablen Kenntnissen. Der König 1843 an Jakobi: „Täglich in der Regel lese ich etwas Griechisches; dem ausgezeichneten Philologen wird dieses zu vernehmen angenehm seyn.“²⁴²

²³⁹ Springer 1845, S. 1023f.

²⁴⁰ Grimm 1999, S. 21.

²⁴¹ Zum Bildungshorizont der Kronprinzenzeit vgl. das gleichnamige Kapitel in: Gollwitzer 1987, S. 103-119.

²⁴² Zitiert nach Heigel 1872, S. 13.

Das philhellenische Engagement Ludwigs umfasste moralische Unterstützung in Form selbstverfasster Hymnen ebenso wie tatkräftige, konkrete Hilfe. Bayern entsandte Offiziere zu den griechischen Befreiungskämpfen.²⁴³ Die verwaisten Kinder griechischer Freiheitshelden wurden zur schulischen Ausbildung nach Bayern geholt.²⁴⁴ Am prägnantesten und für jeden spürbar hat sich aber Ludwigs Philhellenismus direkt in „Bayern“ niedergeschlagen, nämlich im Namen seines Landes. Als eine der ersten Handlungen nach seiner Thronbesteigung erließ der König, dass Baiern fortan nicht mehr mit einem „i“, sondern mit einem „y“, dem 20. Buchstaben des griechischen Alphabetes, zu schreiben sei.²⁴⁵

1829 gelang es dem griechischen Volk infolge massiver Schützenhilfe Europas endgültig, die osmanische Herrschaft zu besiegen.²⁴⁶ Nach der Befreiung Griechenlands vom ungeliebten Joch stellte sich den europäischen Großmächten die diffizile Aufgabe, einen Herrscher für das neu geschaffene Königtum Griechenland zu küren. Dieser Monarch sollte einerseits aus einer etablierten europäischen Dynastie stammen, andererseits mit seinem Machtzuwachs aber nicht die sorgfältig austarierte „balance of power“ der Großmächte gefährden. Als aussichtsreichster Kandidat erschien Leopold von Sachsen-Coburg. Doch dieser lehnte die griechische Krone ab.²⁴⁷ Wenig später wurde er der erste König von Belgien. Nach seiner Absage verständigte man sich auf den Prinzen Otto von Wittelsbach, den zweitältesten Sohn König Ludwigs I.²⁴⁸ Der Philhellenismus Ludwigs I. erfuhr somit noch einmal eine realpolitische Fortsetzung und frischen Auftrieb.

Zeitliche Koinzidenzen zwischen der bayerischen Herrschaft in Griechenland und der Geschichte des Münchner Odyssee-Zyklus sind noch wenig beachtet worden. Als Ludwig I. im September 1832 gegenüber Leo von Klenze Ludwig Michael Schwanthaler für die Odysseeentwürfe vorschlug, erwartete man in München gerade die Ankunft einer zwölköpfigen griechischen Delegation, die dem künftigen König die Huldigung der griechischen Nationalversammlung darbringen und ihn am Ende des Besuches in sein neues Land begleiten sollte.²⁴⁹ Extra für die Gäste aus Griechenland wurde der Beginn des Oktoberfestes nach hinten

²⁴³ Turczynski 1999, S. 45.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Nöhbauer 1994, S. 303.

²⁴⁶ Hösch 1999, S. 38.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Hösch 1999, S. 38f.

²⁴⁹ Helmberger 2002, S. 35ff.

verschoben. Dass Ludwig I. vor diesem erwartungsvollen Hintergrund motiviert war, sein Herzensanliegen eines Odyssee-Zyklus für München voranzutreiben, ist verständlich.

1835 besuchte Ludwig I. zum ersten Mal selbst Griechenland.²⁵⁰ Als im Herbst 1836 dann der Vertrag mit Schwanthaler und Hiltensperger unterzeichnet wurde, weilte König Otto von Griechenland gerade in Deutschland auf Brautschau.²⁵¹ Es sei hier nur am Rande erwähnt, dass Ottos Wahl auf Amalie Marie von Oldenburg fiel, eine Enkelin desjenigen Großherzogs, der sich von Tischbein das Homer-Zimmer hatte gestalten lassen.

Die Herrschaft Ottos über Griechenland, die zu Beginn noch eine freudige Anteilnahme in ganz Bayern hervorrief, gestaltete sich im Laufe der Jahre immer komplizierter. Das Volk Homers war mit der Bavarokratie, wie Ottos Herrschaft pejorativ genannt wurde, unzufrieden.²⁵² Schrieb man dies anfänglich noch dem Regentschaftsrat zu, der Otto bis zu seiner Volljährigkeit in den Amtsgeschäften vertrat, so konnte doch auch der junge Wittelsbacher der Situation in Griechenland schwer Herr werden. 1843 stand das Land kurz vor einem Umsturz, den Otto nur mit der Gewährung einer Konstitution ein Jahr später abwenden konnte.²⁵³

Das, was spätestens ab den 1840er Jahren zu Hause in München an Nachrichten aus Griechenland eintraf, musste die Menschen ernüchtern. Die realpolitischen Schwierigkeiten, die König Otto mit seiner Regentschaft hatte und die schließlich 1862 in seiner fluchtartigen Rückkehr nach Bayern gipfelten, dürften die Freude an einem am antiken Ideal orientierten Odyssee-Zyklus vielleicht nicht geschmälert, aber wohl auch kaum beflügelt haben. Auch von dieser Warte aus betrachtet, fiel die Entstehung der Münchner Odysseesäle in ein schwieriges Umfeld.

5.2 Abgrenzung zur zeitgenössischen Münchner Kunst

Leo von Klenze hatte im Kunstblatt die gemeinsamen Arbeiten von Schwanthaler und Hiltensperger von der „halbbarbarischen, gleichsam absichtlich unwissenden, rohen und unschönen sogenannten eigenthümlichen Auffassung antiker Gegenstände“ abgegrenzt, „welche

²⁵⁰ Wünsche 1999, S. 16.

²⁵¹ Ruffer 2002, S. 57ff.

²⁵² Seidl 1965, S. 146.

²⁵³ Ebd., S. 152.

in der neuesten Zeit ihre Parteigänger und Vertreter gefunden hat“.²⁵⁴ Worauf spielte Klenze bei dieser eigentümlichen oder auch als charakteristisch bezeichneten Kunst an?

Der Begriff der charakteristischen Kunst ist uns heute fremd geworden.²⁵⁵ Von den Zeitgenossen Klenzes hingegen wurde er als ein künstlerisches Programm verstanden.²⁵⁶ Peter Cornelius hatte sich bei seinen Fresken in der Münchner Glyptothek danach gerichtet. Dort waren von ihm antike Themen zur Darstellung gebracht worden. Allerdings nicht in Anlehnung an antike Kunstwerke, sondern in einer eigentümlichen, dem eigenen Wesen entsprechenden Darstellungsweise. „«Eigentümlich» beziehungsweise charakteristisch musste nach der Auffassung von Cornelius jede neue Darstellung antiker Vorstellungen sein, wenn sie überhaupt der Gegenwart verständlich sein sollte.“²⁵⁷ Dieser Gegenwartsbezug, die erfahrbare Aktualität in seinen Werken war Cornelius sehr bedeutsam.

Dieses Movens von Cornelius Kunst fußte in einer historistischen Einstellung, die Frank Büttner als organischen Historismus herausgearbeitet hat, dem Bewusstsein einer organischen und somit höchst realen Verbundenheit der Gegenwart mit der eigenen Vergangenheit.²⁵⁸ Entscheidend für Cornelius und seine historistische Sichtweise war die Überzeugung der Bedingtheit der Kunst durch Geschichte und Nation. „Die charakteristische Kunst, die Cornelius zu schaffen bemüht war, sollte die Kunst in ihre ursprüngliche und eigentümliche Bedingtheit wieder hineinführen.“²⁵⁹ Außerdem sollte die Kunst der Gegenwart die Religiosität wieder entschiedener fördern.

Bei der Beschäftigung mit mythologischen Themen beabsichtigte Cornelius deshalb eine Synthese von antiker Mythologie und christlichem Denken.²⁶⁰ Er strebte an, mittels antiken Motiven christliche Ideen zu vermitteln und geschichtliche Kontinuität sichtbar werden zu lassen.²⁶¹ Für Cornelius war die christliche Umdeutung der antiken Themen wichtig, aber ebenso, dass seine Fresken nationalstiftend wirken. Die Kunst sollte der Gegenwart helfen, wahre

²⁵⁴ Kunstblatt 1820-49, Nr. 70, 2. September 1841, S. 295.

²⁵⁵ Stemmrich 1994, S. 5.

²⁵⁶ Büttner 1980, S. 18.

²⁵⁷ Ebd., S. 222.

²⁵⁸ Ebd., S. 25.

²⁵⁹ Ebd., S. 26.

²⁶⁰ Einem 1954, S. 118.

²⁶¹ Ebd., S. 120.

Religiosität und nationale Identität, die beide als verloren gegangen empfunden wurden, wiederzuerlangen.²⁶²

In seinen Fresken in der Glyptothek hat Peter Cornelius ein komplexes mythisches Bild der Welt entworfen. Eros und Eris, Liebe und Streit werden als die treibenden Mächte des Weltgeschehens herausgestellt. Zugleich wird die Macht der Kunst gepriesen.²⁶³ Eine derartige symbolische Ausdeutung des Mythos, bei Cornelius und seinen Glyptotheksfresken begünstigt durch die gewählte Form der epischen Malerei, ist bei Schwanthalers Odyssee-Zyklus nicht zu erkennen und war auch nicht beabsichtigt. Die Orientierung an der antiken Kunst, die Ludwig I. und Klenze beim Odyssee-Zyklus einforderten, ist der charakteristischen Darstellung entgegengesetzt und mit ihr nicht vereinbar.²⁶⁴

Für Leo von Klenze wird die deutliche Absetzung von der charakteristischen Kunst auch ein Seitenhieb gegen Cornelius und dessen Anhänger gewesen sein. Dafür war er bereit, Abstriche in Kauf zu nehmen und diese gegen Kritiker zu verteidigen. Klenze war sich bewusst, dass es den dargestellten Figuren im Odyssee-Zyklus wegen der Distanzierung von den Prinzipien der charakteristischen Kunst im wahrsten Sinne des Wortes an Charakteristik mangeln könnte.

„Sollte aber endlich auch auf diesem von uns angegebenen Wege die Antike zu behandeln, die Verschiedenheit der Köpfe etwas vermindert werden müssen, so scheint uns dieses eher ein Gewinn wie ein Opfer zu nennen, wenn diese Verschiedenheit nur auf dem Wege gleichsam aus allen Ecken zusammengetriebener Caricatur-Charakteristik erreicht werden soll, wo ein rhätischer, norischer, obotrischer, wendischer oder gar slavischer Bengel, Bettler oder Bauer, tale quale als Apollon, Zeus, Hermes oder Ares figurierend, jeden Sinn für Schönheit und Schicklichkeit beleidigt.“²⁶⁵

Klenze führte weiter an, dass es die Hauptsache sei, die Grenzen einer jeden Kunst zu kennen. Diese müssten in der Malerei hinsichtlich des Ausdruckes und der Charakteristik stets eng gesteckt sein. Andernfalls würde die Malerei

„eine Specialität des Ausdruckes innerer Seelenzustände verfolgen, welche ihr nicht angehört und damit einen frevelnden Fuß in das Gebietstheil der Poesie setzen, welches ihr ewig unzugänglich bleiben wird. Sie würde

²⁶² Büttner 1980, S. 26.

²⁶³ Büttner 1997, S. 37.

²⁶⁴ Büttner 1980, S. 18.

²⁶⁵ Kunstblatt 1820-49, Nr. 71, 7. September 1841, S. 298.

dann aus diesem zurückgedrängt und ihr eigentliches Reich verlassen habend, gleichsam im Nichts zwischen Himmel und Erde schweben.²⁶⁶

All das war nach Meinung Klenzes im Odyssee-Zyklus zum Glück nicht der Fall. Schwanthaler orientierte sich nicht an den Prinzipien der charakteristischen Kunst, die vor und während seiner Schaffenszeit am Odyssee-Zyklus in München ein beachtetes und angewendetes Programm gewesen ist. Schwanthalers Odyssee-Zyklus für die Münchner Residenz steht auf den ersten Blick eher den Werken von Robert Langer nahe. Der Sohn des ersten Direktors der Münchner Akademie der bildenden Künste schuf mit Fresken nach antiken Stoffen im Münchner Herzog-Max-Palais oder in seinem Privathaus in Haidhausen ebenfalls Werke im Geiste eines späten Klassizismus.²⁶⁷ Wobei, und das weist den Vergleich eben nur auf den ersten Blick als haltbar aus, von Langer schriftliche Aufzeichnungen bekannt sind, die belegen, dass er sich als Künstlerpersönlichkeit voll und ganz mit dem Winckelmannschen Klassizismus identifizierte, Schwanthaler hingegen nicht.²⁶⁸ Schwanthalers klassizistischer Zyklus rührte nicht aus einer inneren Überzeugung, sondern aus dem Beachten des passenden Modus und der Erwartungshaltung des Auftraggebers.

Sowohl die charakteristische Kunst als auch der späte Klassizismus mit seinen verschiedenen Ausprägungen erfuhren im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend Konkurrenz und Verdrängung durch einen erstarkenden Historismus. Der Begriff ist hier nicht in seiner bereits eng geführten Bedeutung als Stileklektizismus zu verstehen, wie er in der Kunstgeschichte primär angewendet wird. Vielmehr bezeichnet Historismus originär die Erkenntnis von der unbedingten Geschichtlichkeit der menschlichen Existenz.²⁶⁹ Die Theorie des Historismus postuliert ein ewiges Fortschreiten der Geschichte. Was vergangen ist, ist für immer vergangen. Zwar hegte man das Denken, dass man Geschichte historisch genau schreiben oder in der Kunst darstellen kann, ganz nach Leopold von Rankes Anspruch, Geschichte bedeute, etwas so nachzuzeichnen, wie es wirklich gewesen ist. Den Geist der Alten, sei es der Antike oder welcher Epoche auch immer, in sich aufnehmen und aus sich heraus erneuern zu können, glaubte man aber zunehmend nicht mehr. Man erkannte, dass die Menschen jeder Epoche abhängig von den Bedingungen und Möglichkeiten ihrer Zeit handeln, die sich nie gleichen. Für die bildende Kunst bedeutete der Historismus, dass man sich bemühte, Vergangenes getreu oder im zur

²⁶⁶ Kunstblatt 1820-49, Nr. 71, 7. September 1841, S. 298

²⁶⁷ Für Langers Privathaus in Haidhausen siehe Nielsen 2002.

²⁶⁸ Ebd., S. 87-90.

²⁶⁹ Prägend für den geschichtswissenschaftlichen Begriff des Historismus war Friedrich Meineckes zweibändige Schrift „Die Entstehung des Historismus“. Vgl. Meinecke 1936.

entsprechenden Zeit vorherrschenden Stil darzustellen, was wie erwähnt auch bei manchen Werken Schwanthalers zu beobachten ist.

Gefördert von diesem historistischen Denken erlebte die Gattung der Historienmalerei im 19. Jahrhundert einen neuen Aufschwung. Ein entscheidender Impulsgeber dafür war die Ausstellungsreise zweier Bilder durch Europa. Die „Abdankung Karls V.“ von Louis Gallait (Abb.34) und der „Kompromiss der niederländischen Adelligen“ von Edouard de Bièfve kamen auf Wunsch König Ludwigs I. 1843 auch nach München.²⁷⁰ Die beiden großformatigen Gemälde übten auf die Betrachter eine enorme Faszination aus. So hieß es bei Jacob Burckhardt, dass diese so genannten „Belgischen Bilder“

„im Prinzip und theilweise auch in der Ausführung alle unsere historischen Bilder in den Schatten stellen. [...] Hier sehen wir Menschen vor uns und eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht.“²⁷¹

Die Kombination von historischer Genauigkeit und malerischem Kolorismus machten diese Bilder zu etwas Besonderem. „Nicht wie die geschichtliche Situation am gewaltigsten war wollten sie zeigen, sondern wie sie sich am wahrscheinlichsten als lebendiges Bild der Phantasie mitzuteilen vermochte.“²⁷² Das Postulat der historischen Genauigkeit war freilich schon länger in München ein Thema gewesen. Bereits einige Jahre vorher hatte König Ludwig I. das ursprüngliche Konzept von Schnorr von Carolsfeld für drei Kaisersäle im Obergeschoss des Festsaalbaus zurückgewiesen und von ihm gefordert, er dürfe dort nur zur Darstellung bringen, was auch wirklich historisch verbürgt sei. Schnorr wehrte sich:

„[...] wenn ich es wirklich richtig verstanden habe, daß bei einem neuen Plane jede Bezeichnung eines höheren Zusammenhangs, jede symbolische Andeutung wegfallen, hingegen nur die ä u ß e geschichtliche Wahrheit ins Auge gefaßt werden müsse, so ist wirklich eine tiefere Auffassungsweise unmöglich und der neue Plan wird nur ein Verzeichnis von Gegenständen enthalten, nimmermehr aber eine zusammenhängende Kunstschöpfung werden können.“²⁷³

Der König soll sich angesichts dieser Renitenz gewaltig aufgeregt und einen großen Satz in seinem Zimmer gemacht haben.²⁷⁴

²⁷⁰ Kunstblatt 1820-49, Nr. 69, 29. August 1843, S. 288.

²⁷¹ Zitiert nach Büttner 2006, S. 232.

²⁷² Wichmann 1967, S. 35.

²⁷³ Schnorr von Carolsfeld 1909, S. 85.

²⁷⁴ Ebd., S. 87.

Die „Belgischen Bilder“ hatten den zeitgenössischen Künstlern aufgezeigt, welchen Eindruck eine realistische, beinahe illusionistische Darstellung auf das Publikum machen konnte. Aber auch die höhere ästhetische Wahrheit in einem Historienbild, der Schnorr eindeutig das Primat vor der historischen Genauigkeit einräumte, hielt die Mehrheit des Bildungsbürgertums damals noch für unabdingbar.²⁷⁵ Wollte man erfolgreich sein, musste man beides in seinen Werken verbinden, so wie es Carl Piloty, Professor an der Münchner Akademie der bildenden Künste, tat. Er verstand es, in seiner Historienmalerei, die er an zahlreiche Schüler weiter vermittelte, eine Synthese von realistischer und idealistischer Geschichtsmalerei herbeizuführen.²⁷⁶ Oft genanntes Beispiel in diesem Zusammenhang ist sein Werk „Seni vor der Leiche Wallensteins“ aus dem Jahre 1855 (Abb.35).

In den Jahren nach der Jahrhundertmitte war die Historienmalerei tonangebend in München. Nicht nur an der Akademie, sondern auch, was die Aufträge des Hofes anging. Maximilian II., Sohn Ludwigs I. und ab 1848 Nachfolger seines Vaters auf dem bayerischen Thron, initiierte in seiner Regierungszeit zwei groß angelegte Freskenzyklen im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum in der Maximiliansstraße²⁷⁷ und im Maximilianeum, die geschichtlichen Darstellungen eine monumentale Bühne boten. Im Maximilianeum, dessen Historische Galerie 1874 eröffnet wurde, wirkte auch Georg Hiltensperger mit.²⁷⁸

Wendet man den Blick auf die Münchner Darstellungen aus dem Nibelungenlied, die zeitgleich mit der Idee von Darstellungen aus Homers Epen ihren Anfang nahmen, so ist festzuhalten, dass das, was Schnorr von Carolsfeld in den Nibelungensälen im Königsbau ausführte, von den Zeitgenossen als geschichtliche Begebenheiten aus der germanischen Vergangenheit zu empfinden war und empfunden wurde. Die generelle Tendenz im 19. Jahrhundert ging dahin, die Nibelungen als eine Sage mit historischem Kern aufzufassen, ehe Richard Wagner gegen diesen Trend dahingehend wirkte, den Stoff sozusagen zu remythisieren.²⁷⁹ Die Münchner Nibelungensäle konnten einer historistischen Sichtweise standhalten. Was bedeutete der Historismus aber für die Odyssee Homers und die Münchner Odysseesäle?

²⁷⁵ Büttner 2006, S. 232.

²⁷⁶ Siehe Büttner 2003, S. 56f.

²⁷⁷ Siehe Wagner 2004.

²⁷⁸ Zur Historischen Galerie im allgemeinen siehe Weis 2003. Die beiden Bilder „Die olympischen Spiele“ und „Das Zeitalter des Augustus“, die Georg Hiltensperger dazu beisteuerte, sind abgedruckt bei Hanfstaengl 1880, ohne Paginierung.

²⁷⁹ Büttner 2006, S. 271.

5.3 Der Wandel in der Auffassung der Mythologie: Zur Historizität der Odyssee

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Wandlungen in der Sichtweise der antiken mythologischen Dichtungen zu beobachten, die auch Auswirkungen auf die zeitgenössische Bewertung des Münchner Odyssee-Zyklus haben mussten. In seiner Schrift „Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten“ vertrat Karl Philipp Moritz folgende These:

„Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden. Als eine solche genommen, machen sie gleichsam eine Welt für sich aus und sind aus dem Zusammenhange der wirklichen Dinge herausgehoben.“²⁸⁰

Sein Standpunkt, eng angelehnt an den Goethes, mit dem Moritz in Rom zusammengetroffen war, sah den Mythos als ein völlig selbständiges, poetisches Gebilde. Der so verstandene Mythos passte ideal zum autonom begriffenen Kunstwerk, das von der Weimarer Klassik propagiert wurde. Das 19. Jahrhundert wäre aber nicht das Jahrhundert der Geschichtswissenschaft und der Etablierung nach neuen Erkenntnissen strebender wissenschaftlicher Disziplinen, wenn sich diese Entwicklungen nicht auch auf die Sichtweise der mythologischen Dichtungen ausgewirkt hätten. Im selben Jahr, in dem Moritz Werk über die Götterlehre erschien, stieß der Gelehrte Friedrich August Wolf mit seiner Schrift „Prolegomena ad Homerum“ einen Diskurs an, der unter dem Stichwort „Homerische Frage“ in die Wissenschaftsgeschichte eingegangen ist.²⁸¹ Wolf stellte die – bis heute nicht schlüssig beantwortete – Frage, ob es die Person Homer überhaupt gegeben habe oder ob nicht vielmehr die Schriften mehrerer Unbekannter unter dem Namen Homer kompiliert worden seien. Friedrich August Wolff steht am Beginn einer sich entwickelnden, kritischen Philologie, welche die antiken Texte nicht mehr als ein unantastbares Gut ansah, sondern wissenschaftlichen Analysen unterzog.

Der bedeutendste altgriechische Philologe in München zur Zeit Ludwigs I. und Vertreter des so genannten Neuhumanismus war Friedrich Thiersch. Zunächst Lehrer am Wilhelms-Gymnasium, wo er auch den Schüler Ludwig Michael Schwanthaler unterrichtete, wurde Thiersch später Professor an der 1826 von Landshut nach München verlegten Universität. Thiersch setzte sich sehr für den politischen Freiheitskampf der Griechen ein.²⁸² Außerdem leistete er einen

²⁸⁰ Moritz 1795, S. 7.

²⁸¹ Wolf 1795. Einen Überblick über diesen Diskurs mit einem Schwerpunkt auf dem 20. Jahrhundert vermittelt Heubeck 1974.

²⁸² Siehe Kirchner 1996, S. 188-223.

entscheidenden Beitrag bei der Reform des bayerischen Schulwesens.²⁸³ Friedrich Thiersch hatte Peter Cornelius bei der Konzipierung des Freskenprogramms für die Glyptothek beraten.²⁸⁴ Vom Projekt des Odyssee-Zyklus ist nicht bekannt, dass Ludwig Michael Schwanthaler sein früherer Lehrer beratend zur Seite gestellt worden wäre.

Immer ausgeprägter wurde auch die Sichtweise, dass die homerischen Schriften mit ihren Schilderungen Aufschluss geben können über die Verhältnisse der Zeit, in der sie entstanden sind. Eine Herangehensweise, vor der Karl Philipp Moritz noch gewarnt hatte:

„Die Göttergeschichte der Alten durch allerlei Ausdeutungen zu bloßen Allegorien umbilden zu wollen ist ein ebenso törichtes Unternehmen, als wenn man diese Dichtungen durch allerlei gezwungene Erklärungen in lauter wahre Geschichte zu verwandeln sucht. Die Hand, welche den Schleier, der diese Dichtungen bedeckt, ganz hinwegziehen will, verletzt zugleich das zarte Gewebe der Phantasie und stößt alsdann statt der gehofften Entdeckungen auf lauter Widersprüche und Ungereimtheiten.“²⁸⁵

Zwei Jahrzehnte später konnte Ernst Ludwig Cammann, Rektor der Domschule zu Verden, in seinem Homer-Handbuch für Schulen bereits konstatieren:

„Daß Homer nicht allein als Dichter einen hohen Werth habe, sondern daß die Werke desselben auch als eine reichhaltige historische Quelle benutzt werden können, ist so allgemein und einstimmig anerkannt, daß man im Gegentheil Ursache hat, vor dem Mißbrauche in einer zu unbeschränkten Benutzung dieser Quelle zu warnen.“²⁸⁶

Ein großes Interesse der Forschung galt der Dechiffrierung der Orte, an denen sich die Irrfahrten des Odysseus ereignet hatten. Das Streben nach Entschlüsselung konnte dabei so weit gehen wie in Karl Ernst von Baers Werk „Über die homerischen Lokalitäten in der Odyssee“, in dem der Verfasser sogar den Hades lokalisieren zu können glaubte.²⁸⁷ Die Unterwelt sei ihm zufolge ein Kegel eines Schlammvulkans auf der Halbinsel Taman gewesen.²⁸⁸ Die Ereignisse der Odyssee bis zum neunten Gesang hätten sich im Mittelmeer abgespielt, die ab dem zehnten Gesang im Schwarzen Meer, so Baer, der seiner Abhandlung auch Tafeln beifügte, auf denen die Reiseroute

²⁸³ Siehe Kirchner 1996, S. 74-98.

²⁸⁴ Büttner 1980, S. 175.

²⁸⁵ Moritz 1795, S. 7f.

²⁸⁶ Cammann 1829, S. 87.

²⁸⁷ Baer 1878.

²⁸⁸ Baer 1878, S. 9. Taman ist eine nordkaukasische Halbinsel zwischen Schwarzem und Asowschem Meer, geprägt von Steppenlandschaft mit zahlreichen Schlammvulkanen.

von Odysseus eingezeichnet war.²⁸⁹ Die Odyssee und die anderen Schriften Homers wurden immer stärker einer historischen Lesart unterzogen. Es war dieser Geist, aus dem heraus sich Heinrich Schliemann mit der Ilias im Gepäck auf die Suche nach dem untergegangenen Troja machte.

Der Münchner Künstler Carl Rottmann erlebte am eigenen Leib den gesteigerten Willen zur konkreten Verortung von epischen Geschehnissen. Der Maler hatte im Auftrag König Ludwigs I. eine Reise nach Italien unternommen, um die Landschaften vor Ort zu studieren. Nach seiner Rückkehr nach München führte er mittels seiner gesammelten Skizzen einen Zyklus von italienischen Landschaften für die Hofgartenarkaden aus. Zwei der Bilder sollten auf Wunsch des Königs Landschaften aus der Odyssee sein.²⁹⁰ Bezugnehmend auf Rottmanns Ansicht von Catania fragte 1834 Georg Haderer in seiner Begleitbroschüre zu den landschaftlichen Fresken:

„Hat seine Phantasie gespielt, oder ist wirklich dieses seltsame Steingefüge, welches den heulenden, brüllenden oder singenden, aus der Tiefe des Meeres auftauchenden Polyphem mit seinem Auge auf der Stirne nachgebildet hat?“²⁹¹

Haderer versah seine Überlegung mit folgender Anmerkung: „Einer Anfrage beim Künstler ward die Antwort: Die Formen der Cyclopfelsen sind treu.“²⁹² Demnach stritt Rottmann eine Deutung wie die von Haderer ab. Er bestand darauf, lediglich die Form des Felsens dargestellt zu haben.

Ebenso wie manche Wissenschaftler begannen, die vormals hehre mythologische Dichtung kritisch unter die Lupe zu nehmen, erschloss sich auf einer ganz anderen Ebene noch ein weiterer Ansatz. Neben der wissenschaftlichen Beschäftigung entwickelte sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts in der bildenden Kunst ein Umgang mit dem Mythos, der diesen ins Lustige, Karikatureske zog und persiflierte. Dies ist früh, nämlich bereits in den 1820er Jahren, zu beobachten bei Johann Heinrich Ramberg. Jener zeichnete 1827/28 „Homer's Ilias, seriös und

²⁸⁹ Baer 1878, S. 27. Die besagten Tafeln befinden im Anhang des Buches. Interessant ist, dass Baer keineswegs Philologe oder Archäologe, sondern Embryologe war. 1826 entdeckte er die Eizelle von Säugetieren. Seine Überzeugung, die Schauplätze der Odyssee ausfindig gemacht zu haben, sammelte Baer auf seinen vielen naturwissenschaftlichen Forschungsreisen, sozusagen en passant. Zur Vita Baers siehe die biographische Skizze in Olaf Breidbachs Einleitung zu Baers dreibändiger Entwicklungsgeschichte der Tiere: Baer 1999, S. VII-IX.

²⁹⁰ Keller 1999a, S. 145.

²⁹¹ Haderer 1834, S. 75.

²⁹² Ebd.

comisch, in ein und zwanzig radirten Blättern“. In diesem Werk folgen auf das Titelblatt zehn Bildpaare, in denen jeweils die gleiche Szene zunächst auf „seriöse“ und dann auf „comische“ Weise präsentiert wird (Abb.36).²⁹³ Auch Honoré Daumier griff 1842 in seiner „Histoire Ancienne“ auf die olympischen Götter zurück, um die Vorstellungswelt des Bildungsbürgertums zu karikieren (Abb.37). Um die Jahrhundertwende stellte Lovis Corinth Odysseus in „Odysseus im Kampf mit dem Bettler“ als sich prügelnden Alten dar (Abb.38).²⁹⁴ Mehr noch als die historische Lesart offenbart diese Entwicklung eine Tendenz, die mythologische Dichtung nicht mehr als hehres, unantastbares Gut zu sehen wie noch bei Karl Philipp Moritz.

Wie dieses Kapitel deutlich machte, waren die Zeitläufe nicht günstig für den Münchner Odyssee-Zyklus. Die autokratische Kunstpolitik Ludwigs I. wurde zunehmend kritisiert, der Philhellenismus schwächte sich ab. Der aufkommende Historismus förderte die Historienmalerei und ließ das Interesse an der mythologischen Malerei geringer werden. Außerdem las man im Zeitalter des Historismus die mythologischen Dichtungen mit neuen Fragestellungen. Der Odyssee und ihrer Handlung wurde zunehmend eine Historizität impliziert. Der Münchner Odyssee-Zyklus betonte jedoch die dichterische Komposition der Odyssee, nicht ihre Geschichtlichkeit oder ihre Topographie.

6. Die Ausführung der Wandgemälde durch Georg Hiltensperger

6.1 Fortgang und Abfolge der Arbeiten

Der Fortgang der Ausmalung der Odysseesäle lässt sich anhand von Belegstellen im Briefwechsel zwischen Ludwig I. und Klenze, anhand der Berichterstattung in der Kunstpresse, anhand der Korrespondenz der Hofbauintendanz und mittels Rechnungsbüchern gut, wenn auch nicht bis in jedes Detail rekonstruieren.

Es erscheint angebracht, im Juni 1836 einzusetzen, als Klenze den König schriftlich informierte, er könne einen Karton von Schwanthaler und Hiltensperger „in Allerhöchsten Augenschein“ nehmen.²⁹⁵ Die zeitlichen Umstände lassen vermuten, dass es sich hierbei um einen Probekarton

²⁹³ Siehe Rohr 1998, S. 133.

²⁹⁴ Vgl. Berend-Corinth 1992, Nr. 253, S. 92.

²⁹⁵ BSV, Rep. Reg., 324, 4, 1, 11.6.1836, Klenze an Ludwig vom 11. Juni 1836. Zitiert nach Glaser 2007, Bd. 2, S. 668.

für die Odysseesäle handelte.²⁹⁶ Der Vertrag war wohlgermerkt zu diesem Zeitpunkt noch nicht geschlossen worden. Nachdem dies wie beschrieben im Herbst 1836 geschehen war, ging man die Umsetzung in den Sälen bekanntlich nicht zeitnah an. Erst am 7. August 1838 vermeldete Klenze dem König: „Hiltensperger hat seit einigen Tagen wirklich angefangen zu malen und rückt schnell voran.“²⁹⁷

Tatsächlich war das erste Bild, der Abschied des Odysseus von Kalypso, im Oktober 1838 bereits fertig.²⁹⁸ Im darauf folgenden Sommer berichtete das Kunstblatt seinen Lesern, dass Hiltensperger inzwischen drei große Wandgemälde vollendet habe.²⁹⁹ Im August 1841 erfuhr der Käufer des Kunstblattes die Neuigkeit, dass der erste in Angriff genommene Saal nun soweit gediehen sei, dass nur noch ein Bild ausstünde.³⁰⁰ Der König plante bereits darüber hinaus. Er wünschte, Hiltensperger nahtlos weiterarbeiten zu lassen, weshalb Klenze im Sommer 1841 schnellstmöglich neue „Zeichnungen und Überschlüge für Decke, Fußboden usw.“ für den nächsten Saal vorlegen musste.³⁰¹

Der nächste Saal – der zweite in der Ausführung – war, was die Abfolge der Räume anging, der erste, den man betrat.³⁰² Es kann nur spekuliert werden, wieso man die Ausführung im zweiten und nicht im ersten Saal begonnen hat. Vielleicht wollte man bewusst mit der Geschichte des Odysseus, der Hauptperson des Epos, beginnen, welche nun mal erst im fünften Gesang einsetzt, während vorher sein Sohn Telemach der Protagonist der Handlung ist. Jedenfalls begann Hiltensperger die Ausmalung der Odysseesäle im zweiten Saal, widmete sich dann dem ersten Saal, um schließlich ab dem dritten Saal in aufsteigender Reihenfolge fortzufahren.

²⁹⁶ Über den Verbleib bzw. einen möglichen Erhalt von Kartons zum Odyssee-Zyklus, welche alle nach Beendigung der Arbeiten laut vertraglicher Regelung in den Besitz Georg Hiltenspergers übergangen, ist nichts bekannt.

²⁹⁷ GHA, NL Ludwig I, II A 32, Klenze an Ludwig vom 7. August 1832.

²⁹⁸ „Rottmann hat das erste Bild für die Arcaden (Akropolis von Sikyon) vollendet, so wie Hiltensperger den Abschied des Ulißes von Kalypso: beide Bilder scheinen mir vortrefflich.“ GHA, NL Ludwig I, II A 32, Klenze an Ludwig vom 10. Oktober 1838.

²⁹⁹ Kunstblatt 1820-49, Nr. 53, 2. Juli 1839, S. 212.

³⁰⁰ Kunstblatt 1820-49, Nr. 70, 2. September 1841, S. 296.

³⁰¹ GHA, NL Ludwig I, C 18, Klenze an Ludwig vom 7. August 1841.

³⁰² „Die Ausführung ist bei dem zweiten Saale begonnen worden, welcher den fünften, sechsten, siebten und achten Gesang umfasst, [...]“ Kunstblatt 1820-49, Nr. 70, 2. September 1841, S. 296.

Anfang 1844 war auch der erste Saal komplett ausgeführt.³⁰³ Während der drei Jahre, die Hiltensperger für ihn benötigte, hätte die Geschichte der Odysseesäle eine vollkommen neue Wendung bekommen können, wenn es nach Schwanthaler gegangen wäre. Im April 1843 nämlich wandte sich dieser schriftlich an Klenze und bat ihn um Fürsprache beim König. Schwanthaler wollte aus dem Projekt aussteigen:

„Sie haben gewiß schon längst bemerkt in welch übler Stimmung eigendlich Hiltensperger seit geraumer Zeit an der Odysee zu arbeiten scheint. – Ich suchte lange die Ursache in seinem Familienleben, da seine Frau stets krank ist. – die Sache scheint mir aber tiefer zu liegen, Hiltensperger hat seit den sechs Jahren wo er die ersten Arbeiten begann einen Grad an Ausbildung erlangt, daß es ihm nur sehr schwer fallen kann, nach fremden Ideen zu arbeiten. Ich nehme mir hiermit die Freyheit, es Ihrer Umsicht anheimzustellen, ob es nicht gerathen sey, Seine Majestät den König hievon in Kenntniß zu setzen, u. Allerhöchstdieselben zu vermögen, daß ich von der Fertigung der Entwürfe zur Odysee entbunden u. die übrigen Säale ihm anvertraut würden.“³⁰⁴

Rank interpretierte Schwanthalers Bitte um Entpflichtung dahingehend, dass er zu dieser Zeit ein enormes Arbeitspensum zu bewältigen hatte und sich zugleich seine Erkrankung zwischenzeitlich beträchtlich verschlechtert hatte. Außerdem habe er sich aus der Schusslinie bringen wollen, da die Malereien Hiltenspergers zunehmend Gegenstand öffentlicher Kritik geworden seien, ganz zu schweigen von der Uneinigkeit zwischen ihm und dem König, was die Verteilung der Gesänge auf den Wänden anging.³⁰⁵

All dies ist nicht von der Hand zu weisen, aber um einen weiteren Aspekt zu ergänzen. Es darf in diesem Fall nicht vergessen werden, dass Schwanthaler und Hiltensperger seit Jugend an freundschaftlich miteinander verbunden waren.³⁰⁶ Die Besorgnis Schwanthalers darüber, dass Hiltensperger – zusätzlich zu den privaten Sorgen – wegen des stupiden Arbeitens nach seinen Entwürfen schwer betrübt war, erscheint vor diesem Hintergrund aufrichtig und plausibel. König Ludwig I. ging auf Schwanthalers Antrag jedoch nicht ein. Indem er ostentativ seine bisherigen

³⁰³ Kunstblatt 1820-49, Nr. 1, 2. Januar 1844, S. 1.

³⁰⁴ BSB, Klenzeana XV, Schwanthaler, Schwanthaler an Klenze vom 30. April 1843.

³⁰⁵ Rank 2002, S. 123f.

³⁰⁶ „Von Jugend auf innig befreundet [...]“ Leo von Klenze in: Kunstblatt 1820-49, Nr. 70, 2. September 1841, S. 294. Auch König Ludwig äußerte sich über die Freundschaft zwischen Schwanthaler und Hiltensperger: „Es ist glücklich daß 2 solch' ausgezeichnete Künstler wie L. Schwanthaler u. Hildesberger [sic] solche Freunde sind, so miteinander arbeiten an den Odyssee Bildern, [...]“ Tagebucheintrag König Ludwigs I. aus dem Jahre 1837, zitiert nach Glaser 2007, Bd. 2, S. 699.

Zeichnungen lobte, war die Bitte um Entpflichtung vom Tisch.³⁰⁷ Als Ludwig I. Jahre später Hiltenspergers Skizzen für die Ausschmückung der Loggien in der sich im Bau befindenden Neuen Eremitage in St. Petersburg zu Gesicht bekam, vertraute er seinem Tagebuch an, sehr froh zu sein über sein Festhalten an Schwanthaler.³⁰⁸

Zumindest während Klenze sein Gesuch beim König lancierte, hat Schwanthaler nach eigenem Bekunden gegenüber Hiltensperger darüber geschwiegen, um einen positiven Ausgang der Angelegenheit nicht von vornherein zu gefährden.³⁰⁹ Ob Hiltensperger dennoch etwas ahnte oder später davon erfuhr, dass Schwanthaler ihm etwas Gutes tun und den Auftrag ganz überlassen wollte, ist nicht belegt. So oder so hat sich Hiltensperger künstlerisch intensiver mit der Thematik auseinandergesetzt als bislang angenommen. Dies veranschaulichen unveröffentlichte Entwürfe von seiner Hand zu mehreren Motiven aus der Odyssee.

Die undatierten Zeichnungen beziehen sich auf verschiedene Episoden im sechsten³¹⁰, zwölften³¹¹ und dreizehnten Gesang³¹². Gerade aus letzterem illustrierte Hiltensperger drei verschiedene Episoden. Übertragen auf die Räumlichkeiten in der Residenz bedeutet dies ein sichtliches Interesse an den Gesängen an der Schnittstelle vom dritten zum vierten Saal. Ob sich Hiltensperger vielleicht doch Hoffnungen machte, nach einem Ausstieg Schwanthalers ab 1843 die Entwürfe für die Odysseesäle selbst liefern zu dürfen? Ganz offensichtlich legte Hiltensperger in seinen Entwürfen anders als Schwanthaler Wert auf eine Einbindung des Geschehens in eine weite, als real erfahrbare Landschaft (Abb.39 und Abb.40).

³⁰⁷ Bei diesem Lob handelt es sich um die Passage aus einem Brief Ludwigs I. an Klenze, in der auch der bereits zitierte Ausspruch zu finden ist, Schwanthalers Entwürfe seien so klassisch schön. Im Ganzen lautet die Passage: „Demselben [=Schwanthaler], nebst Freundlichem von mir, daß es mein inniger Wunsch ihn fortfahren zu sehen Skizzen für die Odyssee zu entwerfen, so classisch schön wie die der 5t 6t 7t u. 8t □□□. gewesen.“ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 16. August 1843.

³⁰⁸ Glaser 2007, Bd. 3, S. 403.

³⁰⁹ „Ich unterwerfe mich an Allem dem Willen S. Majestät, u. habe damit die Sache leichten Gang finde, Hiltenspergern nichts von diesem Schritte mitgetheilt.“ BSB, Klenzeana XV, Schwanthaler, Schwanthaler an Klenze vom 30. April 1843.

³¹⁰ Odysseus und Nausikaa (Staatliche Graphische Sammlung, München Inv. Nr. 48617).

³¹¹ Odysseus Gefährten schlachten die Rinder des Helios (Staatliche Graphische Sammlung, München Inv. Nr. 48622, 48623 und 48623 verso).

³¹² Die Phäaken bringen den schlafenden Odysseus ans Ufer der Insel Ithaka (Staatliche Graphische Sammlung, München Inv. Nr. 48618 und 48620), Pallas Athene in Gestalt eines Hirten begrüßt Odysseus auf Ithaka (Staatliche Graphische Sammlung, München Inv. Nr. 48623 verso, 48624, 48625, 48626, 48627, 48628, 48629 und 48647) und Poseidon zürnt Odysseus (Staatliche Graphische Sammlung, München Inv. Nr. 48630 und 48631).

Im November 1847 zahlte die Kabinettskassenverwaltung König Ludwigs I. Georg Hiltensperger als „Restzahlung für die Ausführung der Gemälde im dritten Saale der Odyssee“ den Betrag von 2800 Gulden aus.³¹³ Im darauf folgenden Monat Dezember erhielt er schon die erste Abschlagszahlung für den vierten Saal.³¹⁴ Zu diesem Zeitpunkt konnte keiner ahnen, dass aufgrund eines einschneidenden Ereignisses nicht auch die restlichen Säle im bisherigen Rhythmus von drei Jahren pro Raum fertig gestellt werden würden.

Im Revolutionsjahr 1848 dankte König Ludwig I. von Bayern ab. Das Land regierte fortan sein ältester Sohn, König Maximilian II. Die Resignation hatte auch direkte Auswirkungen auf die laufenden Kunstprojekte Ludwigs I. Deren Finanzierung musste nun neu geregelt werden. Für die Odysseesäle sah es hierbei zunächst beruhigend aus. Maximilian II. hatte sich in Paragraph 10 der Thronentsagungsakte explizit verpflichtet, die Kosten für die Odysseegemächer zu Lasten seiner Zivilliste zu übernehmen.³¹⁵ Doch schon 1852 geriet das Projekt so sehr ins Stocken, dass Ludwig I. und Klenze alarmiert waren. Ein völliger Stillstand konnte fürs erste nur verhindert werden, weil der Stuckateur sich willig gezeigt hatte, „das Wichtigste einstweilen ohne Bezahlung auf eigene Kosten zu machen.“³¹⁶

In ihrem Briefwechsel aus jener Zeit betonte Ludwig I. gegenüber Klenze, wie wichtig ihm der Fortgang der Arbeiten sei und dieser versicherte, dass er nichts unversucht lassen wolle, „da es mir gewiß am Herzen liegt ein begonnenes Werk der Art nicht als Ruine liegen zu lassen.“³¹⁷ In dieser Situation kam Klenze die Aufgabe zu, bei Maximilian II. beharrlich für die Fortführung der Arbeiten einzutreten. Dies geschah auf mündlichem wie schriftlichem Wege, doch stets in enger Absprache mit Ludwig I.

Leo von Klenze argumentierte in einem Brief an den regierenden König im Dezember 1852 dahingehend, dass die Residenz angesichts ihrer Raumknappheit ein Appartement, wie es die Odysseegemächer abgeben würden, sehr dringend brauchen könne. Ludwig I. hatte ihn vorher instruiert, diesen Punkt, nämlich dass die Säle nicht nur Schauräume, sondern eben im Bedarfsfall

³¹³ GHA, Kabinetts-Kassen-Verwaltung König Ludwigs I., 101, S. 69.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ GHA, NL König Ludwig I. C 20, Klenze an Ludwig vom 7. Oktober 1849.

³¹⁶ GHA, NL König Ludwig I. C 21, Klenze an Ludwig vom 16. Juli 1852.

³¹⁷ Ebd.

auch mögliche Gästeappartements seien, ausdrücklich zu betonen.³¹⁸ Außerdem versuchte der resignierte König seinen Sohn via Klenze dadurch für das Projekt zu begeistern, dass er in Aussicht stellte, eine Sammlung von Prachtmöbeln dem Hausgut zuzuschlagen, die dann die Odysseesäle schmücken könnten, wenn sie nur erst einmal fertig wären.³¹⁹

Klenzes Intervention blieb nicht ohne Folgen. Im März 1853 hatte Hiltensperger die Arbeit bereits wieder aufgenommen, denn Ludwig besuchte ihn im Saalbau, wo er allerdings zu seinem lebhaften Bedauern erfuhr, „daß die verzierende Bekleidung zwischen dem Fußboden und den Fresken für heuer gestrichen worden wäre.“³²⁰ Im Juli 1855 war der fünfte Saal vollendet und Hiltensperger ging sogleich in den sechsten über.³²¹

Darüber, wann Hiltensperger mit dem letzten Saal fertig geworden ist, herrschen bis jetzt unterschiedliche Meinungen. Otto Geiger berief sich auf Hans Reidelbach und gab das Jahr 1865 an.³²² Wasem bezweifelte dies und nahm den Abschluss der Arbeiten um 1860 an.³²³ Sonja Hildebrand führte in ihrem Werkverzeichnis von Leo von Klenze die These von 1863 ein.³²⁴ Adalbert Prinz von Bayern berichtete von Hiltenspergers Arbeitsende im Sommer 1862.³²⁵ Alle Aussagen haben gemeinsam, vage oder spekulativ formuliert zu sein, denn es konnte noch kein Beweis geführt werden. Erfreulicherweise geben bisher unberücksichtigte Schriftstücke nun Antwort.

Vom 3. Dezember 1862 datiert ein Schreiben der königlichen Hofbauintendanz, gezeichnet von Leo von Klenze, an Maximilian II. Darin informierte Klenze den König über Zahlungen an Hiltensperger,

³¹⁸ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 10. Juli 1852.

³¹⁹ Klenze an Maximilian vom 8. Dezember 1852. Entwurf dieses Schreibens in: BayHStA, SchlV 1166.

³²⁰ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 15. März 1853. Wie aus den Tagebucheinträgen Ludwigs I. hervorgeht, stattete der Monarch dem arbeitenden Hiltensperger regelmäßig Besuche ab. Vgl. Glaser 2007, Bd. 3, S. 3, S. 223, S. 352, S. 405, S. 444 und S. 448.

³²¹ Im Juni 1855 meldete Klenze dem König, dass Hiltensperger noch sechs bis acht Wochen im fünften Saal zu tun habe (GHA, NL König Ludwig I. C 22, Klenze an Ludwig vom 23. Juni 1855). Anfang August hieß es dann aber, Hiltensperger male schon seit drei Wochen im sechsten Saal (GHA, NL König Ludwig I. C 22, Klenze an Ludwig vom 7. August 1855).

³²² Geiger 1918, S. 76. Vgl. auch Reidelbach 1888, S. 201.

³²³ Wasem 1981, S. 216.

³²⁴ Hildebrand 2000, S. 295.

³²⁵ Bayern 1967, S. 297.

„wobei zugleich allerehrerbietigst bemerkt wird, daß auch die bezeichneten Malereien ihre Vollendung erreicht haben. Wenn auch der Maler sich noch, nachdem gehöriges Austrocknen derselben erreicht, an den letzteren dieser Bilder einige Retouchen vorbehalten sollte, wie dieses gewöhnlich der Fall ist.“³²⁶

Die Wandbilder sind demzufolge im Jahre 1862 vorläufig fertig gewesen. Wie von Klenze vermutet, nahm Hiltensperger aber noch Nachbesserungen vor. Drei Jahre später, genauer gesagt am 20. November 1865 schrieb die Hofbauintendanz folgendes an König Ludwig II., da Maximilian II. zwischenzeitlich verstorben war:

„Die treuehorsaamst unterfertigte Stelle erlaubt sich Euerer Koeniglichen Majestät allerehrerbietigst zur Anzeige zu bringen, daß die von dem Maler und Professor Hiltensperger vertragsmäßig herzustellenden Darstellungen al fresco aus Homers Odyssee Epos in den dazu bestimmten Räumen der Königl. Residenz samt allen erforderlichen Nacharbeiten nunmehr gänzlich vollendet sind und der Vorgenannte diese Räumlichkeiten verlassen kann.“³²⁷

1865 darf somit als das wahre Vollendungsjahr der Münchner Odysseebilder bezeichnet werden. Es mag verwundern, dass sich die Korrekturen und Verbesserungen Hiltenspergers noch einmal über drei Jahre hinzogen. Was er dabei genau tat, geht aus dem Schreiben der Hofbauintendanz nicht hervor. Es ist jedoch in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass von den über den Odysseesälen gelegenen Kaisersälen bekannt ist, dass schon während ihrer Ausmalung immer wieder Feuchtigkeitsschäden auftraten.³²⁸ Dem für ihre Wandbilder verantwortlichen Julius Schnorr von Carolsfeld war gleichermaßen aufgefallen und zugetragen worden, „daß im Winter oder wenn bei Festlichkeiten die Säle geheizt wurden, die Wände vor Feuchtigkeit anliefen. Die Bilder erschienen dann völlig verschliert und das Wasser lief an ihnen herunter.“³²⁹ Dass auch Hiltensperger nur ein Stockwerk tiefer mit klimatischen Widrigkeiten oder technischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, liegt im Bereich des Vorstellbaren.

Der Brief, in dem Ludwig II. der endgültige Abschluss von Hiltenspergers Arbeiten zur Anzeige gebracht wurde, führte über die Odysseesäle ferner aus:

„Was die herin noch erforderlichen weiteren Bauvornahmen anbelangt, so dürfte hier noch allerunterthänigst zu erwähnen sein, daß außer einigen Dekorationsmalereien erheblicheren Belanges in sämtlichen 6 Sälen mit

³²⁶ BayHStA, SchlV 1166, Königliche Hofbau-Intendanz an König Maximilian II. vom 3. Dezember 1862.

³²⁷ BayHStA, SchlV 1166, Königliche Hofbau-Intendanz an König Ludwig II. vom 20. November 1865.

³²⁸ Siehe Fastert 2000, S. 329-336.

³²⁹ Ebd., S. 336.

Ausnahme von einem, welcher mit einem Parquetboden belegt ist, die entsprechenden Fußböden noch fehlen.“³³⁰

Diese Tatsache ist bereits bei der Behandlung des Aussehens der Räume zur Sprache gekommen, ebenso die Konsequenz, dass Ludwig II. einen Kostenvoranschlag für die restlichen Arbeiten wünschte, der ihm dann aber zu hoch ausfiel.³³¹ Dieser Kostenvoranschlag über eine Gesamtsumme von 18.763 fl. und 24 kr. ist erhalten geblieben.³³² Er listet detailliert auf, was den Räumen 1865 noch fehlte. Die Rede ist von Fensterbänken, Blindtüren, diversen Anstrichen oder Vergoldungen einzelner Teile und weiterem mehr. König Ludwig II. war nicht bereit, Mittel dafür zur Verfügung zu stellen.³³³ Eine fundierte Einschätzung darüber, ob und wie dies zu einem späteren Zeitpunkt jemals nachgeholt wurde, kann erst im folgenden Kapitel geboten werden, da es dafür wichtig ist, die reale Nutzung der Odysseesäle mit in Betracht zu ziehen.

6.2 Die angewandte Maltechnik

Im Jahre 79 n. Chr. begrub der Vesuv bei einem Ausbruch die römischen Städte Pompeji, Herculaneum, Oplontis und Stabiae unter einer dicken Schicht von Staub, Asche und Lava. Erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die verschütteten Städte wieder ausgegraben. Die freigelegten Wandmalereien versetzten ihre Betrachter in großes Erstaunen. Es schien, dass der Zahn der Zeit ihnen nichts hatte anhaben können. Aus Schriften von Vitruv und Plinius d.Ä. wusste man vom antiken Malverfahren der Enkaustik, bei dem Wachs das Bindemittel der Farben gewesen und Wärme angewendet worden war.³³⁴ Man vermutete den Grund für die sensationelle Haltbarkeit der Wandgemälde in jener enkaustischen Malweise.³³⁵

³³⁰ BayHStA, SchlV 1166, Königliche Hofbau-Intendanz an König Ludwig II. vom 20. November 1865.

³³¹ Vgl. Kapitel 2.2.4.

³³² „Spezieller Anschlag über die Vollendung der Maler – Kistler – u. Stukatorarbeiten p.p. in den Odyssee-Sälen im Saalbau der Königl. Residenz dahier“ Beigegeben dem Schreiben der Königlichen Hofbau-Intendanz an König Ludwig II., die Vollendung der Odyssee-Säle betreffend vom 23. Dezember 1865. BayHStA, SchlV 1166.

³³³ „Da diese Ausgaben sich unerwartet hoch berechnet haben, so will Ich auf diese Angelegenheit erst dann zurückkommen, wenn die projektierten Appartement-Restaurationen vollendet sind. München den 11. Januar 1866. Ludwig“ Signat auf dem Schreiben der Königlichen Hofbau-Intendanz an König Ludwig II., die Vollendung der Odyssee-Säle betreffend vom 23. Dezember 1865. BayHStA, SchlV 1166.

³³⁴ Abgeleitet von dem griechischen Wort „εγκαίειν“, zu Deutsch: einbrennen. Siehe auch den grundlegenden Eintrag „Enkaustik“ im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte: Beyer 1967.

³³⁵ Rott / Pogendorf / Stürmer 2007, S. 67.

Auch wenn die Annahme, die in den Städten am Fuße des Vesuvs freigelegten Wandmalereien seien Enkaustiken gewesen, schon damals umstritten war und später revidiert werden musste, hatte Europa das eifrige Experimentieren mit den Möglichkeiten der Wachsmalerei erfasst.³³⁶ In München erlebte die monumentale Wandmalerei unter König Ludwig I. eine Blütezeit. Der Diskussion nach dem optimalen Verfahren dafür konnte man sich zwangsläufig nicht entziehen. Dabei fand die Enkaustik einen beredten Anwalt in Leo von Klenze.

In Klenzes entwicklungsgeschichtlichem System der Künste galt ihm die Enkaustik als höchste Stufe der Malerei.³³⁷ So ist nur verständlich, dass Klenze sie an möglichst vielen Orten in München angewendet sehen wollte. 1829 wurde Franz Xaver Fernbach, der sich bereits vorher mit der Enkaustik beschäftigt hatte, beauftragt, „die enkaustische Malerei wieder ins Leben zu rufen.“³³⁸ Als kurz darauf die Arbeiten in den Appartements des Königsbaus anstanden, wurde allerdings nicht ein von Fernbach, sondern ein von dem Franzosen Jacques Nicolas Paillot de Montabert erprobtes Verfahren angewandt, auf das sich auch der dort beteiligte Georg Hiltensperger einzulassen hatte.³³⁹

Der Vertrag mit Schwanthaler und Hiltensperger vom 30. Oktober 1836 sah für die Odysseesäle bemerkenswerterweise noch die Freskomalerei vor. Das hätte bedeutet, dass die mit Wasser oder Kalksinterwasser angerührten Farbpigmente auf eine dünne Schicht feuchten Kalkputzes aufgetragen worden wären. Für die Freskotechnik standen damals in München mit ihren Werken Peter Cornelius und seine Schüler. Klenze, der von einer Reise nach Paris kurz zuvor noch einmal neue Erkenntnisse und Materialien der französischen Enkaustik mitgebracht hatte, wird nicht zuletzt deshalb der Paragraph 6d im Vertrag vom Oktober 1836 sehr wichtig gewesen sein:

„Sollte Seine Majestät der König statt al fresco später die Ausführung in Wachs oder enkaustischer Malerei wünschen, so soll dieses keine Abänderung des bedungenen Preises bedingen.“³⁴⁰

Für die Kaisersäle im Obergeschoss des Festsaalbaus stand bereits fest, dass sie in Enkaustik auszuführen waren, als 1837 eine sechsköpfige Prüfungskommission tagte.³⁴¹ Der Initiator war

³³⁶ Zur damaligen Enkaustik-Hypothese siehe das gleichnamige Kapitel in: Knoepfli 1990, S. 70f.

³³⁷ Buttlar 1999, S. 317.

³³⁸ Fernbach 1845, S. 80.

³³⁹ Rott / Poggendorf / Stürmer 2007, S. 68.

³⁴⁰ Vgl. Anhang, Dokument 1, Paragraph 6d.

³⁴¹ Vgl. das „Protokoll über die Beurtheilung zweier Proben enkaustischer Malereien, abgehalten den 22. April 1837“, abgedruckt bei Fernbach 1845, S. 91-94.

Schnorr, der mit seinem Werk beginnen und auf die bestmögliche Technik zurückgreifen wollte. Die Entscheidung fiel diesmal für eine Methode Fernbachs, der fortan auch die Aufgabe zugewiesen bekam, die Arbeiten im Festsaalbau zu überwachen. Die Entscheidung der Kommission beeinflusste auch die Ausmalung der Odysseesäle. Im Zusatzvertrag mit Hiltensperger vom 25. Juni 1837 wurde in Paragraph 6 festgeschrieben:

„Die Malereien werden in enkaustischer Wachsmalerei ausgeführt, nach Fernbachs Erfindung, wenn Seine Majestät nicht anders verfügen werden.“³⁴²

Als Hiltensperger im August 1838 seine Arbeiten in den Odysseesälen begann, tat er dies in enger Nachbarschaft zu seinem Künstlerkollegen Carl Rottmann. Diesem waren nämlich für seine Arbeit an einem Zyklus griechischer Landschaften ungenutzte Räume im Erdgeschoss des Festsaalbaus als Atelier zugewiesen worden.³⁴³ Während Hiltensperger direkt auf die präparierten Wände malte, waren Rottmanns Bildträger transportable Putzplatten, so dass er anders als Hiltensperger nicht in situ malen musste. Auch Rottmann verwendete die Fernbach'sche Erfindung, machte damit aber keine guten Erfahrungen und wechselte schon nach kurzer Zeit zu einem anderen Verfahren. Rottmann an seinen Freund Ludwig Seeger:

„Nachdem hier in München die enkaustische Malerey zur Loosung geworden war, dachte ich: meinetwegen – und suchte ihr das mich am meisten fördernde abzugewinnen; zuerst bediente ich mich der Fernbach'schen Harzmalerey welche mit Terpentineist aufgetragen wird, und für sich hat daß alles was man malt leicht aus dem Pinsel fließt bei Lüften ist aber schwer fortzukommen weil, die Farbe durch das augenblickliche Verflüchtigen des Terpentins stockt und nicht rein wird, die Hauptursache aber warum ich diese Malerey aufgegeben ist daß mir die Erfahrung lehrte daß das Bindemittel welches hauptsächlich aus Bernstein besteht zu hart wird und mit der Zeit um so leichter der Gefahr des Springens und Herabblätterns ausgesetzt ist.“³⁴⁴

Rottmann erprobte auf seine schlechten Erfahrungen hin ein neues Verfahren des Zeichen- und Schreiblehrers Friedrich Knirim:

³⁴² Vgl. Anhang, Dokument 2, Paragraph 6.

³⁴³ Vgl. den Vorschlag Klenzes, Rottmann im Erdgeschoss des Festsaalbaus malen zu lassen (GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 9. Mai 1838) und die diesbezügliche Genehmigung Ludwigs I. (BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 12. Mai 1838).

³⁴⁴ Zitiert nach Rott / Poggendorf / Stürmer 2007, S. 70.

„Als durch Knirim die von Locanus vorgeschlagene Kopiaiva Malerey aufs Tapet kam, leuchtete mir dieses als flüssiges Harz welches wahrscheinlich milder und weicher bleibe besser ein, und die Klarheit der Farbe gefiel mir so wohl daß ich gerne ihre Zähigkeit übersah.“³⁴⁵

Am 5. September 1839 berichtete das Kunstblatt, der König habe eingewilligt,

„daß Rottmann seine übrigen griechischen Landschaften (vier sind bereits fertig), so wie Hiltensperger die Darstellungen aus der Odyssee in den untern Sälen des neuen Residenzbaues in der jüngst erst aufgefundenen, von Dr. Lucanus empfohlenen Knierim'schen [sic] Harzmalerei ausführen dürfe.“³⁴⁶

Rottmann benutzte Knirims Verfahren erstmals bei seiner Landschaft von Olympia.³⁴⁷ Nach Aussage Rottmanns ging Hiltensperger sogar noch vor ihm zu Knirims neuer Lösung über. Das bedeutet, dass Hiltensperger gleich im Anfangsstadium seiner Arbeiten in den Odysseesälen dazu übergewechselt ist. Klenze unterstützte die beiden Künstler bei ihrem Schritt, denn so sehr er auch die Enkaustik im allgemeinen schätzte, so wenig traf dies auf Fernbachs Methode im speziellen zu.³⁴⁸

Friedrich Knirim empfahl in seiner Schrift „Die Harzmalerei der Alten“ eine Grundierung der Wand mit Leimwasser und Schellack, wobei sie vorher wahlweise auch erst einen Leinwand-Überzug erhalten konnte.³⁴⁹ Als Bindemittel für die Farbpigmente wollte Knirim Kopaivabalsam mit Wachs versetzt angewendet sehen.³⁵⁰ Überzogen werden sollte das Wandgemälde mit dem von Dr. Lucanus aus Halberstadt erfundenen Dammarfirnis.³⁵¹

³⁴⁵ Rott / Poggendorf / Stürmer 2007, S. 70. Friedrich Knirim war ursprünglich Schreiber auf dem Eschweger Kreisamt. 1839/40 besuchte er die Kasseler Akademie. Seit 1840 war er als Zeichen- und Schreiblehrer an der Eschweger Realschule angestellt. 1860 gab er das lithographierte Kunstblatt „Der Christgarten“ heraus. Seit Mitte der 1850er Jahre versuchte sich Knirim auch als Fotograf, jedoch mit wenig Erfolg. Siehe Wiegand 1994, S. 167.

³⁴⁶ Kunstblatt 1820-49, Nr. 72, 5. September 1839, S. 288.

³⁴⁷ Rott / Poggendorf / Stürmer 2007, S. 156.

³⁴⁸ Siehe GHA, NL Ludwig I., C 18, Klenze an Ludwig vom 28. März 1839.

³⁴⁹ Knirim 1839, S. 149-162.

³⁵⁰ Ebd., S. 168-186. Kopaivabalsam, in Europa bekannt seit dem 17. Jahrhundert, wurde zunächst nur medizinisch verwendet. Stammpflanze ist eine Leguminosenart, die durch Einschlagen einer V-förmigen Kammer in den Stamm geharzt wird. Für maltechnische Zwecke wurden der dickflüssige, aus Venezuela stammende Maracaibobalsam und der dünnflüssige, aus Brasilien stammende Parabalsam empfohlen. Heutzutage wird Kopaivabalsam aufgrund schlechter Erfahrungen von Fachleuten abgelehnt. Vgl. Doerner 2001, S. 110f.

³⁵¹ Knirim 1839, S. 230ff. Das Harz des Dammarbaumes, das bis heute als Gemäldefirnis Verwendung findet, wurde in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch wenig benutzt. Vgl. Brachert 2001, S. 71. Zu Franz Xaver Fernbachs Kritik an Knirims geschildertem Malverfahren siehe Fernbach 1845, S. 71-77.

Zumindest Rottmann war bald auch mit der Knirim'schen Methode nicht mehr zufrieden: „apage Satanas! apage Copaiva, fing ich wieder an zu exorzieren [...]“³⁵² Ob auch Hiltensperger später noch einmal das Malverfahren wechselte oder inwiefern er es vielleicht im Laufe der Zeit modifiziert hat, darüber sind keine schriftlichen Quellen bekannt. Die Originale sind für jegliche Autopsie oder Untersuchung verloren. Die monochromen Abbildungen im wiederentdeckten Fotoalbum lassen keine Rückschlüsse über die Farbigkeit oder gar die jeweils angewandte Technik der einzelnen Münchner Odysseebilder zu.

6.3 Hiltenspergers Werk und Schwanthalers Vorlagen

Eva-Maria Wasem äußerte in ihrem Kapitel über die Odysseesäle die Vermutung, Otto Geiger habe im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit seinem Großvater Georg Hiltensperger um 1900 alle Wandbilder abfotografieren lassen. Diese Aufnahmen wären jedoch verschollen, so Wasem 1981.³⁵³ Im Zuge der Recherchen von Elena Onoprienko für ihre Dissertation über Hiltenspergers Werk in St. Petersburg ist das besagte Fotoalbum mit allen Wandgemälden der Odysseesäle in jüngster Vergangenheit wiederentdeckt worden. Es liegt ohne eine Inventarnummer oder sonstige spezifische Kennung im Hiltensperger-Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung in München (Abb.41).³⁵⁴ Für die Erforschung der nicht mehr existenten Münchner Odysseesäle ist das Fotoalbum ein beträchtlicher Zugewinn, auch wenn es wohlgerneht nur die Wandbilder und keine Raumaufnahmen enthält. Unter Zuhilfenahme der Ablichtungen kann festgestellt werden, ob Hiltensperger alle Entwürfe Schwanthalers ausführte, ob er Szenen gar hinzuerfand und zu welchem Grad er sich an die Vorlagen hielt.

Ludwig Michael Schwanthaler hat ein eigenhändiges Programm zu den Zeichnungen aus der Odyssee hinterlassen. Es muss sich im Besitz König Ludwigs I. befunden haben, denn es kam 1868 zusammen mit den Reinzeichnungen in die Staatliche Graphische Sammlung in München. Dort ist es einem Inventarbuch an der Stelle beigefügt, an welcher der Zugang von Schwanthalers Odysseezeichnungen eingetragen wurde. Das bislang unveröffentlichte Programm ist im Anhang

³⁵² Zitiert nach Rott / Poggendorf / Stürmer 2007, S. 71.

³⁵³ Wasem 1981, S. 216.

³⁵⁴ Das Album ist Bestandteil eines Konvoluts von Fotografien und Zeichnungen, die Staatsarchivdirektor a.D. Otto Geiger, der Enkel von Georg Hiltensperger, der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung in einem Schreiben vom 18. Juli 1954 übereignete. Für diese Auskunft Dank an Dr. Andreas Strobl, Staatliche Graphische Sammlung, München.

der vorliegenden Arbeit transkribiert wiedergegeben und bildet zudem die Richtschnur für den Katalog des Odyssee-Zyklus, was die dortige Reihenfolge und Titulierung der Zeichnungen betrifft.³⁵⁵

Besieht man sich nebeneinander Schwanthalers Programm und das Fotoalbum mit den ausgeführten Wandgemälden, so wird in einem ersten Schritt des Vergleichens deutlich, dass sich Georg Hiltensperger weitgehend an Schwanthalers Programm gehalten, aber doch nicht alle Vorlagen realisiert hat. Nicht ausgeführt wurden allem Anschein nach die vier von Schwanthaler „Zeichnungen von Trophäen“ genannten Muster (Kat.61-64).³⁵⁶ Wie sich Schwanthaler deren mögliche Positionierung vorstellte, zeigt ein Wandaufriß der Westwand des sechsten Saals (Abb.42). Schwanthalers Programm erwähnt außerdem noch eine zum achten Gesang gehörige Zeichnung vom „Liede des Sturmes“, von der er aber bereits selbst im Programm vermerkte, dass sie nicht ausgeführt wurde (Abb.43).

Für die Felder über den Türen des zweiten Saals gab es von Seiten Schwanthalers keine Entwürfe. Hiltensperger entschied sich dafür, dort den jeweiligen Ort der Geschehnisse auf dieser Wand aufzuzeigen. Die Insel Ogygia, auf der Odysseus bei Kalypso sieben Jahre verbrachte, sah man auf der Ostwand (Abb.44), die Insel Scheria der Phäaken auf der Südwand (Abb.45) und die Burg von Alkinoos auf der Westwand des zweiten Saales (Abb.46). Die Supraporten halfen, die Ereignisse zu ihren beiden Seiten zu verorten. Sie konnten aber keinen Anspruch auf topographische Treue erheben.

An Stelle der allegorischen Trophäe „Das Geheimnis des Odyßeus“ (Kat.58) hat Hiltensperger ein neues Bild hinzugefügt, nämlich die Szene, in der sich Odysseus und Penelope nach ihrer glücklichen Wiedervereinigung ihre Erlebnisse der getrennt verbrachten Jahre erzählen. Weil es derer so viele gab, hemmte Pallas Athene ein ums andere Mal den Lauf dieser Nacht, damit das Paar genug Zeit füreinander hatte. Jenes neue Bild einer Begebenheit aus dem 23. Gesang befand sich über der Tür auf der Westwand des sechsten Saals.

Darauf lagern Odysseus und Penelope einander zugewandt auf ihrer Schlafstatt (Abb.47). Aufgerichtet sitzend berichtet Odysseus von seinen Abenteuern, während ihm seine Frau, an ein Kissen gelehnt, eifrig lauscht und ihn mit der rechten Hand sanft an der Schulter berührt. Die

³⁵⁵ Siehe Anhang, Dokument 3.

³⁵⁶ Zumindest sind diese Trophäen weder im Fotoalbum abgebildet noch in Geigers Liste erwähnt. Es ist jedoch möglich, dass es sie gab und Geiger sie zum dekorativen Programm zählte, das er nicht in das Album aufnahm.

linke Bildhälfte gibt den Blick frei auf eine mondbeschiedene Landschaft. Die Inspiration für diese Szene muss Hiltensperger bei Bonaventura Genelli gefunden haben. Zu offensichtlich sind die Anleihen (Abb.48). Doch ist die Verbundenheit des Paares bei Genelli weniger innig, die Atmosphäre entspannter.

Dem Fotoalbum von Otto Geiger liegt eine handgeschriebene Liste bei, auf der alle Wandbilder stichwortartig beschrieben sind.³⁵⁷ Weil die Bilder ihrem jeweiligen Saal zugeordnet sind, sticht ins Auge, dass Hiltensperger die Gestalten von Pallas Athene und Poseidon, die Schwanthaler für die Nordwand des zweiten Saales gedacht hatte, erst im dritten Saal ausführte, dort wahrscheinlich auf dessen Nordwand zum Hofgarten hin. Wahrscheinlich, denn was die Reihenfolge der Bilder innerhalb eines Saals angeht, ist Geigers Liste nur bedingt zu trauen.

Schwanthalers Programm enthält, exklusive des nicht ausgeführten „Lied des Sturmes“, 64 Zeichnungen. Wie geschildert hat Hiltensperger die vier frei zu verteilenden Trophäen wohl nicht realisiert, dafür die drei Supraporten mit den Orten des Geschehens hinzugefügt. Trotzdem enthält Geigers Liste nur 62 Einträge. Diese vermeintliche Differenz von einem Motiv erklärt sich damit, dass Geiger die „Allegorie auf die Schwelgerey der Freyer“ (Kat.47) zwar abfotografiert, aber in seiner Liste nicht mitgezählt hat.

Soweit ein erster Vergleich, welche Zeichnungen Hiltensperger nicht übernommen oder selbst hinzugefügt hat. Die Bilder des Albums können aber natürlich vor allem auch veranschaulichen, wie Hiltensperger die Entwürfe Schwanthalers umgesetzt hat. Es würde den Rahmen dieser Abhandlung sprengen, dies detailliert zu untersuchen. Die maßgeblichen Tendenzen aber dürfen nicht unerwähnt bleiben. Hiltensperger nahm sich mit zunehmendem Fortschritt der Arbeiten und spürbar nach Schwanthalers Ableben mehr und mehr Freiheiten in der Umsetzung. Die klassische Strenge in Schwanthalers Entwürfen milderte Hiltensperger.

Anfangs hielt sich Hiltensperger noch eng an Schwanthalers Entwürfe. Man merkt dies, wenn man die Wandbilder des zweiten Saals – dem ersten in der Ausführung – den entsprechenden Entwürfen gegenüberstellt, wie zum Beispiel bei „Odyßeus am Brunnen, Pallas Athene als Mädchen ertheilt eine Auskunft über Alkinoos“ (Kat.12 und Abb.49). Im Laufe der Zeit emanzipierte sich Hiltensperger von den Vorlagen. Schließlich waren in den letzten Sälen, deren Ausmalung Schwanthaler nicht mehr mitverfolgen konnte, die Entwürfe nur mehr Orientierung. So gestaltete Hiltensperger die Szene, in der Odysseus mit seinem Bogen durch die Eisen schießt,

³⁵⁷ Siehe Anhang, Dokument 4.

in einem von Säulen begrenzten Vorraum (Kat.53 und Abb.50). Die Freier, die bei Schwanthaler dicht gedrängt in der linken Bildhälfte zu sehen sind, hat Hiltensperger im Umkreis eines Tisches neu positioniert. Odysseus spannt gerade den Bogen. Sein Sohn Telemach, am rechten Bildrand als Rückenfigur gegeben, sieht ihm auf sein Schwert gestützt zu.

Noch mehr ist die Szene, in der sich Penelope und Odysseus in die Arme fallen, von Hiltensperger neu komponiert worden (Kat.57 und Abb.51). Das wieder vereinte Ehepaar steht nun rechts. Der Reigentanz der Dienstleute ist in die Bildmitte gerückt, wo keine Säule das Bildfeld in zwei Hälften teilt wie bei Schwanthaler. Hinter dieser Säule hatten sich die toten Freier getürmt. Diese sieht man bei Hiltensperger nun links im Hintergrund. Die Amme Eurykleia steht nicht hinter dem Königspaar, sondern kniet zu dessen Füßen.

Das finale Bild, auf dem Laertes seinen verstorben geglaubten Sohn Odysseus wieder erkennt, belegt, dass Hiltensperger nicht nur die großformatigen und vielfigurigen Szenen gegen Ende des Zyklus neu konzipierte. Bei Schwanthaler ist die Wiedervereinigung von Vater und Sohn durch eine Umarmung veranschaulicht. Bei Hiltensperger ist die Begegnung weniger intim. Hier tritt Odysseus mit ausgestreckten Armen auf seinen vor ihm sitzenden greisen Vater zu. Dieser erkennt seinen Sohn und hebt ihm mühevoll seine Hände entgegen.

Ungeachtet der zunehmenden Emanzipierung von Schwanthalers Vorlagen war es von Anfang an die Kernaufgabe Hiltenspergers, die stark bildhauerisch konzipierten Entwürfe Schwanthalers in ein erfahrbar reales und zu den Proportionsverhältnissen der Wände passendes Bild zu übertragen. Hierfür verlegte Hiltensperger das Geschehen oft aus dem Bildvorder- in den Bildmittelgrund. Geiger sagte über Hiltensperger, dieser wäre ein tüchtiger „Landschafter“ gewesen.³⁵⁸ In der Tat verwandelte Hiltensperger die bei Schwanthaler nur stilisiert angedeuteten Bildhintergründe in tiefe Landschaftsräume (beispielhaft Kat. 32 und Abb.52 oder Kat.39 und Abb.53). Schon Hiltenspergers aufgefundene Skizzen zur Odyssee, die bei Schwanthalers Gesuch um Entbindung vom Odyssee-Projekt zur Sprache kamen, zeichnete aus, dass in ihnen großer Wert auf die umgebende Landschaft gelegt wurde (Abb.39 und 40).

Auch ist nicht zu übersehen, dass Hiltensperger dazu neigte, aus den klassisch strengen und erhabenen Figuren Menschen mit Emotionen zu machen. Der erzürnte Odysseus greift Kirke im ausgeführten Wandbild wirklich tötlich an (Abb.54). Der sich an ein Wrackteil klammernde Odysseus hat Augen und Mund vor Entsetzen weit aufgerissen (Abb.55). Otto Geiger

³⁵⁸ Geiger 1909/10, S. 77.

behauptete, dass es Eigenart und Ausfluss von Hiltenspergers innerem Wesen gewesen sei, mehr das Milde und Sanfte zu betonen und Derbheiten aus der Darstellung mehr oder weniger auszuschalten. Die Energie, so weit sie herb gewesen sei, habe Hiltensperger gemildert, doch ohne dass seine Darstellungen deshalb platt oder kraftlos geworden seien.³⁵⁹ Dies ist jedoch in Zweifel zu ziehen, wenn man sich beispielsweise die Szene ansieht, in der Odysseus soeben den Bettler Iros zu Boden geworfen hat (Kat. 45 und Abb.56). Hiltenspergers Odysseus wirkt so wie er gegeben ist wenig kraftvoll. Die Energie und Sehnigkeit aus Schwanthalers Entwurf ist in der Übertragung verloren gegangen.³⁶⁰

Wie das Fotoalbum schließlich noch offenbart, versah Hiltensperger jeweils ein Bild pro Wand mit einer für einen griechischen Stoff sinnfälligen Art der Nummerierung, die zugleich die Datierung ermöglichte. Hiltensperger schrieb das Vollendungsjahres auf das Wandbild, trennte aber die vierstellige Ziffer in der Mitte, um jeweils einen Buchstaben des griechischen Alphabets dazwischen zu schreiben.³⁶¹ Allerdings sind diese Inschriften nur auf wenigen Abbildungen sichtbar und entzifferbar. Auf dem Bild „Die Seelen der Freyer von Hermeias zur Unterwelt geführt“ erkennt man auf dem Abzug aus Geigers Fotoalbum in der rechten unteren Bildecke deutlich das Omega, den letzten Buchstaben des griechischen Alphabets, nicht aber die Jahreszahl.

Es war angesichts des eng abgesteckten Rahmens dieser Arbeit nur möglich, maßgebliche Tendenzen im Umgang Hiltenspergers mit den Schwanthaler'schen Entwürfen aufzuzeigen. Dies wäre andernorts auszubauen. Der Respekt vor den verlorenen Originalen Hiltenspergers zeigt jeglicher Auseinandersetzung aber auch Grenzen auf. Denn Hiltenspergers Ausführungen in Originalgröße, mit ihrer Farbigkeit und eingebunden in den Raumkontext werden noch einmal einen ganz anderen Eindruck hervorgerufen haben als es die kleinen fotografischen Aufnahmen ihre Betrachter heute ermessen lassen.

³⁵⁹ Geiger 1909/10, S. 77.

³⁶⁰ Der Odysseus in Schwanthalers Entwurf erinnert wiederum an eine Figur Michelangelos, nämlich an den Christus in der Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom.

³⁶¹ Zur Erwähnung der Beschriftung der Odysseebilder mit griechischen Buchstaben im Tagebuch König Ludwigs I. vgl. Glaser 2007, Bd. 3, S. 165.

7. Die Funktion der Odysseesäle

7.1 Die intendierte Nutzung: Schauräume, Gästeappartement, Prinzenwohnung

Als im Laufe des Jahres 1832 die Planungen Gestalt annahmen, die Odysseesäle im Erdgeschoss des Festsaalbaus unterzubringen, grübelte Ludwig I. noch über eine mögliche konkrete Nutzung der Räumlichkeiten. Ihm schwebte vor, in den Gemächern seine Sammlung von Anticaglien auszustellen. Unter diesem heute kaum noch bekannten Wort subsumierte man zu der Zeit Ludwigs I. kleinere Darstellungen besonders griechischer und römischer Kunst im Gegensatz zu größeren Werken wie Statuen, Basreliefs oder Mosaiken.³⁶² Gegenüber Klenze bekannte der König jedoch, diesen Gedanken bald wieder verworfen zu haben. Er befürchtete, dass die Fresken durch die Schränke mit den Sammlungstücken allzu leicht beschädigt werden könnten. Außerdem würden die in den Schränken ausgestellten Anticaglien die Aufmerksamkeit von den Wandgemälden ablenken und sie womöglich zur Nebensache herabwürdigen, wie Ludwig sich ausdrückte.³⁶³ Es wird deutlich, wie hoch der König den Stellenwert der Wandgemälde einschätzte. Eine konkurrierende Präsentation innerhalb der Räume vertrug sich mit ihnen seiner Meinung nach nicht.

Nach Wunsch Ludwigs I. sollten die Odysseeegemächer, analog zu den Nibelungensälen im Erdgeschoss des Königsbaus, primär als Schauräume und im dringenden Bedarfsfall als Gästeappartement fungieren.³⁶⁴ Angesichts dessen ist ein Artikel über den Festsaalbau in der Wiener Allgemeinen Bauzeitung von 1842 von Interesse, der auch kurz die Odysseeegemächer berührt.³⁶⁵ Im Verlauf des Textes heißt es, dass diese dazu bestimmt seien, „einem Prinzen des königl. Hauses als Wohnung zu dienen.“³⁶⁶ Diese Intention, die bis dato in der Literatur unerwähnt blieb und meines Wissens nur an dieser Stelle fassbar ist, sollte wegen ihrer Singularität mit Vorsicht aufgenommen werden. Dennoch ist sie bemerkenswert. Die Aussage gewinnt sogar noch an Gewicht, wenn man Kösters Lesart weiterverfolgt und hinter dem

³⁶² Siehe den Eintrag „Antik“ in: Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände, 10 Bände, Stuttgart 1816-19, hier: Bd. 1, S. 212-217, besonders S. 216.

³⁶³ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 21. Juli 1832.

³⁶⁴ „Es sind nicht nur Schaugemächer, sondern Wohnungen, wenn viele vornehme Gäste kommen z.B. bey Hochzeiten.“ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 10. Juli 1852.

³⁶⁵ Anonymus 1842.

³⁶⁶ Ebd., S. 266.

anonymen Autor des besagten Artikels über den Festsaalbau Leo von Klenze annimmt.³⁶⁷ Einem jungen Prinzen als ständigem Bewohner der Gemäcker hätte vor allem der tugendhafte Königssohn Telemach mit seinem nicht geringen Part in der Odyssee ein Vorbild geboten.³⁶⁸ Umgesetzt wurde dieser eventuell kurzzeitig erwogene Gedanke indes nie. Die primäre und für den Alltag vorgesehene Nutzung der Odysseesäle war die von Schauräumen für die Öffentlichkeit. Man darf sich die geplante Handhabung wohl ähnlich vorstellen wie im Königsbau. Hierüber schrieb Adolph von Schaden in seinem Führer „Neuester Wegweiser durch die Haupt- und Residenzstadt München und deren Umgebungen“:

„Der Königsbau kann gegen Vorzeigung einer Karte des Geh. Raths Herrn v. Klenze, die in dessen Hause, Fürstenstraße Nro. 1 zu erhalten ist, täglich von Fremden besucht werden.“³⁶⁹

Anna B. Jameson beschrieb 1834, wie sie miterlebte, dass Massen von Menschen in die Residenz kamen, um sich in kleinen Gruppen von „workmen“, worunter man wohl die dort tätigen Maler oder ihre Gehilfen verstehen kann, durch die Räumlichkeiten führen und das Bildprogramm erklären zu lassen.³⁷⁰

7.2 Die reale Nutzung bis zur Zerstörung 1944

Ein derartig organisierter Zustrom an Publikum wie im Königsbau ist für die Münchner Odysseesäle nicht nachzuweisen. Dass jedoch mit Beginn der Arbeiten an den Wandbildern die Möglichkeit zur Besichtigung der Odysseesäle bestand, bezeugen Berichte und Rezensionen, wie sie im folgenden Kapitel zur Sprache kommen werden, ebenso wie Verweise in zeitgenössischen Reiseführern.³⁷¹ Wie lange die Besichtigungsmöglichkeit der Odysseesäle anhielt, ob nur bis zum Auszug Hiltenspergers mit all seinen Utensilien oder auch darüber hinaus, bleibt unklar, denn die Zeit nach 1865 liegt nach heutigem Kenntnisstand im Dunkel der Quellen. Dieses Dunkel erhellt erst ein Grundriss, der das Erdgeschoss des Festsaalbaus zeigt und den Hojer in die Zeit um 1900

³⁶⁷ Köster führte an, dass sich hinter dem Anonymus, der 1837 in der Allgemeinen Bauzeitung einen Artikel über den Königsbau erscheinen ließ, Klenze verbarg. Dies könnte durchaus auch auf den Autor des stilistisch sehr ähnlichen Artikels über den Festsaalbau zutreffen. Vgl. Köster 2006, S. 244.

³⁶⁸ Zur Rolle der Odyssee als Tugend- und Fürstenspiegel siehe Keller 1999a, S. 140f.

³⁶⁹ Schaden 1835, S. 14f.

³⁷⁰ Jameson 1834, Bd. 1, S. 240f.

³⁷¹ Für letzteres vgl. beispielsweise Marggraff 1846, S. 325f.

datiert (Abb.57).³⁷² Der Grundriss enthält Eintragungen, welche die Verwendungen der einzelnen Räume kenntlich machen. Der Blick auf die Odysseesäle offenbart Überraschendes.

Wer zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Odysseesäle betreten wollte, musste zunächst durch ein Teppichlager hindurch. Im zweiten Saal waren Möbel deponiert. Die weiteren Räume hatte die königliche Silberkammer in Benutzung. In einem der angrenzenden Nebenräume befand sich eine Schreinerei und im Raum, der nördlichen an das Ende der Raumfolge anschloss, eine Teppichremise. Die Odysseesäle waren offenkundig zu Abstellkammern verkommen, die in diesem Zustand selbstverständlich nicht mehr für Besucher zugänglich waren. Die Odysseesäle waren nie Bestandteil der Führungslinie des Residenzmuseums. Die Münchner Residenz wurde 1920 als Museum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, damals noch ohne den Festsaalbau.³⁷³ Später führte die „Besichtigungslinie V“ durch das Obergeschoss, nicht aber durch das Erdgeschoss des Festsaalbaus.³⁷⁴ Trotzdem ereignete sich noch Nennenswertes mit den Odysseesälen vor ihrer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg.

Im Jahre 1921 bot der Münchner Ägyptologe Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing seine Sammlung ägyptischer Kunst dem Freistaat Bayern an, unter der Bedingung, dass sie der Öffentlichkeit und zu Studienzwecken zugänglich gemacht werde. Das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus sondierte daraufhin Möglichkeiten einer Unterbringung in der Residenz. Am 5. September 1921 wurde Bissing diesbezüglich gemeinsam mit einem Oberregierungsrat des Bayerischen Kultusministeriums auch durch die Odysseesäle geführt:

„In diesen Räumen, die jetzt teilweise noch als Dekorationskammer dienen, teilweise an das Möbelhaus Ostbahnhof vermietet sind, würde sich die ganze Sammlung Bissing leicht ausstellen lassen; es könnte sogar daran gedacht werden, die noch in der Glyptothek befindlichen ägyptischen Altertümer hierher [sic] zu verbringen und hier ein in sich abgeschlossenes Staatsmuseum ägyptischer Altertümer zu errichten. [...] Auf diese Weise würden die immerhin kunstgeschichtlich wichtigen Odysseussäle, die seit dem Jahre 1848 größtenteils noch als unbenützte und unvollendete Räume daliegen, einem praktischen Zweck zugeführt.“³⁷⁵

³⁷² Hojer 1998, S. 706, Abb. 31.

³⁷³ Vgl. Residenzmuseum 1920, S. 5.

³⁷⁴ Vgl. Residenz München 1937, S. 69-78.

³⁷⁵ BSV, Residenz München. Benützung von Räumen und Höfen in der Residenz München, im Marstall u.s.w. zu verschiedenen Zwecken. 1901-1933. Fach 116, Nr. 1, Reponierte Registratur Fach 131, Akt Nr. 118. Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Verwaltung des ehemaligen Kronguts vom 20. August 1921.

Obwohl von vornherein nur als Provisorium gedacht, waren erste Planungen schnell bei der Hand:

„Fürs erste würde es genügen, Professor von Bissing die Räume unserer jetzigen Schreinerei, die demnächst so wie so verlegt werden soll, als Studien- und Seminarzimmer zur Verfügung zu stellen. Ferner als Ausstellungsraum den nach Norden anstossenden Saal, in dem jetzt noch Porzellangeschirr untergebracht ist.“³⁷⁶

Das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus befürwortete das Vorhaben eines ägyptischen Museums in den Odysseesälen.³⁷⁷ Umgesetzt wurde die Idee jedoch nicht. 1925 waren die Odysseesäle kurz im Gespräch für eine Unterbringung des Geheimen Hausarchivs.³⁷⁸

1932 nahm die Geschichte der Münchner Odysseesäle noch einmal eine entscheidende Wendung, die von der Kunstgeschichtsschreibung bislang nicht erschlossen wurde. Seit spätestens 1928 stand das Münchner Theatermuseum, das an Raumnot litt, mit der Verwaltung des ehemaligen Kronguts in Verhandlungen über die Anmietung von Räumlichkeiten in der Residenz.³⁷⁹ Die von der Schauspielerin Clara Ziegler vermachte Villa in der Königinstraße, die dem Museum seit seiner Gründung 1910 als Refugium diente, war längst überbelegt. 1929 wurde schließlich ein Mietvertrag für die Odysseesäle abgeschlossen. Zunächst deponierte man im Erdgeschoss des Festsaalbaus lediglich Museumsgüter, die vorher in den Kellern und Speichern des Theatermuseums und im Bayerischen Nationalmuseum gelagert waren.³⁸⁰

Für die Räumlichkeiten im Erdgeschoss des Festsaalbaus war es nichts Neues, dass sie extern vermietet wurden. Ab 1918 nutzte ein Möbelhaus am Ostbahnhof einige Räume und zahlte dafür sieben Reichsmark pro Quadratmeter. Der Kontrakt wurde aber laut Verwaltung des ehemaligen Kronguts bald wieder gelöst. Oftmalige Möbeltransporte mit immer wieder neuen, fremden Arbeitern und die Überzeugung, dass sich die Odysseesäle, wie man sie nannte, als Stilräume für

³⁷⁶ BSV, Residenz München. Benützung von Räumen und Höfen in der Residenz München, im Marstall u.s.w. zu verschiedenen Zwecken. 1901-1933. Fach 116, Nr. 1, Reponierte Registratur Fach 131, Akt Nr. 118. Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Verwaltung des ehemaligen Kronguts vom 20. August 1921.

³⁷⁷ Ebd., Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Verwaltung des ehemaligen Kronguts vom 21. September 1921.

³⁷⁸ Vgl. BSV, Residenz München. Bauwesen, Akt I, 1887-1929. Fach 323, Nr. 2, Reponierte Registratur Fach 242, Akt Nr. 3. Schreiben an die Krongutverwaltung vom 1. August 1925.

³⁷⁹ Angelaeas gibt sogar an seit 1927, ohne dies jedoch zu belegen. Vgl. Angelaeas 1993, S. 86.

³⁸⁰ Hille 1977, S. 96.

einen derartigen Verwendungszweck nicht eigneten, führten hierzu.³⁸¹ Deshalb dürfte es der Verwaltung des ehemaligen Kronguts nur Recht gewesen sein, dass fortan das nicht kommerziell agierende Theatrum dort magazinierte – und dafür bezahlte.

Bereits in der frühen Korrespondenz über die Anmietung von Residenzräumen durch das Theatrum wurde erwogen, dort auch für Publikum auszustellen.³⁸² Im Jahre 1932 war es dann soweit. Die Odysseesäle traten noch einmal aus dem langjährigen Schatten der Nichtbeachtung. Teile von ihnen wurden bezugsfähig ausgestattet und im Rahmen einer musealen Präsentation der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Grund war eine Schenkung der Witwe des Architekten Max Littmann. Sie überließ dem Münchner Theatrum den Nachlass ihres 1931 verstorbenen Mannes, der zu Lebzeiten zahlreiche Theaterbauten in München und andernorts errichtet hatte.³⁸³ Vor diesem Hintergrund teilte das Bauamt der Verwaltung des ehemaligen Kronguts der Schloßerverwaltung am 17. Juni 1932 mit:

„Diese Gegenstände sollen, mit Zustimmung des Kultusministeriums, 2 Räumen der Odysseesäle eine würdige Aufstellung finden und im Rahmen des dort untergebrachten Teiles des Theatrum der allgemeinen Besichtigung zugänglich gemacht werden. Zu diesem Zwecke bedürfen aber die in Frage kommenden Räume, die bis jetzt unvollendet waren, noch des Ausbaues, bezw. der Instandsetzung. So müssen die rohen Backsteinwände des Vorräumes verputzt und dessen Boden mit einem Plattenbelag versehen werden. Im anschließenden Säulensaal ist die Herstellung eines monumentalen Plattenpflasters, sowie die Instandsetzung und Ergänzung des Stuckmarmors der Wände und Säulen notwendig. Ferner sind die Wände des Vorräum und jene der gegen den Apothekenhof zu liegenden Räume zu tünchen. Da ein Teil der Modelle künstlicher Beleuchtung bedarf, ist ferner die Herstellung elektrischer Anschlussleitungen, die unauffällig zu einzelnen in Sockelhöhe liegenden Steckdosen geführt werden, im Vorraum, in 2 Sälen und in den hofseitig gelegenen Räumen erforderlich.“³⁸⁴

³⁸¹ Vgl. das Schreiben der Verwaltung des ehemaligen Kronguts an das Bayerische Staatsministerium der Finanzen vom 18. April 1928, in: BayHStA, MF 71481.

³⁸² „Unverbindliche Vorbesprechungen mit der Verwaltung des ehemaligen Kronguts haben ergeben, daß die sogenannten Odysseesäle der Residenz frei gemacht und bei Durchführung der erforderlichen Baumaßnahmen für den Zweck geeignet hergerichtet werden könnten. Dabei wäre davon auszugehen, daß der museale Teil des Institutes in die Residenz verlegt würde, während der wissenschaftlichen Aufgaben dienende Teil [...] an der Königinstraße verbleiben würde.“ Schreiben des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus an das Bayerische Staatsministerium für Finanzen vom 27. Februar 1928, in: BayHStA, MF 71481.

³⁸³ Vgl. den Katalog der Theaterbauten und Theaterprojekte Max Littmanns in: Schaul 1987, S. 126-161.

³⁸⁴ BSV, Residenz München. Bauwesen, Akt II, 1930-1948. Fach 323, Nr. 2, Reponierte Registratur Fach 241, Akt Nr. 4. Bauamt der Verwaltung des ehem. Kronguts an die Schloßerverwaltung vom 17. Juni 1932.

Die Durchführung der geschilderten Umbaumaßnahmen, deren Kosten in Höhe von 5500 Reichsmark Frau Littmann trug, wurde schon im Sommer 1932 intern vermeldet.³⁸⁵ Das Theatermuseum hatte sich die Räume nach den Anforderungen der Zeit und dem neuesten Stand der Technik herrichten lassen. Wo die Wandbilder die Präsentation der Ausstellungsstücke störten, wurden diese wie bereits an früherer Stelle erwähnt mit einer Stoffbespannung (Abb.10) oder auch mit einem gerafften Vorhang verdeckt (Abb.58). Am 31. September 1932 feierte man die Eröffnung der Ausstellung.³⁸⁶ Während Teile der Odysseesäle fortan dem Theatermuseum dienten, blieben die restlichen Räume weiterhin Depots.³⁸⁷ Jedoch meldete das Theatermuseum bereits in den Folgejahren gestiegenen Raumbedarf an, so dass es noch einmal zu einer Erweiterung der Ausstellungsfläche im Erdgeschoss des Festsaalbaus kam.³⁸⁸ Als das Theatermuseum am 24. Juni 1935 sein 25jähriges Bestehen feierte, wurden insgesamt neun Räume im Festsaalbau museal genutzt.³⁸⁹ Zuletzt waren es zehn Räume, die die Entwicklung der Bühnenkunst in den mitteleuropäischen Ländern zeigten (Abb.59 und 60).³⁹⁰ Besichtigt werden konnte die Ausstellung an zwei Tagen die Woche und feiertags.³⁹¹

Tatsächlich wurden also Teile der Odysseesäle in den 1930er Jahren noch einmal vollendet und für Publikum geöffnet.³⁹² Doch waren sie Ausstellungsfläche für Exponate und nicht alleinige Attraktion, wie Ludwig I. es sich seinerzeit gewünscht hatte. Zu Kriegsbeginn musste das Theatermuseum einen Teil seiner Räumlichkeiten in der Residenz für die Wehrmacht räumen.³⁹³

³⁸⁵ BSV, Residenz München. Bauwesen, Akt II, 1930-1948. Fach 323, Nr. 2, Reponierte Registratur Fach 241, Akt Nr. 4. Bauamt der Verwaltung des ehem. Kronguts an die Schlösserverwaltung vom 28. Juli 1932.

³⁸⁶ Angelaeas 1993, S. 88. Günter Schöne, der Leiter des Theatermuseums nach dem Zweiten Weltkrieg, übergibt 1953 in einer Schrift zum Wiederaufbau die Nutzung ab 1932 und gab an, dass die Odysseesäle erst 1935 der Öffentlichkeit übergeben worden wären. Vgl. Schöne 1953, S. 11.

³⁸⁷ BSV, Residenz München. Bauwesen, Akt II, 1930-1948. Fach 323, Nr. 2, Reponierte Registratur Fach 241, Akt Nr. 4. Verwaltung der Residenz München an die Schlösserverwaltung vom 12. August 1932.

³⁸⁸ Ebd., Theatermuseum (Clara-Ziegler-Stiftung) an die Schlösserverwaltung vom 30. März 1935 sowie Verwaltung der Residenz München an die Schlösserverwaltung vom 7. März 1935.

³⁸⁹ Zur Situation 1935 vgl. Rapp 1935.

³⁹⁰ Angelaeas 1993, S. 95. Dort auch eine Zusammenfassung des Ausstellungsverlaufs.

³⁹¹ Die Öffnungszeiten waren an Sonn- und Feiertagen von 10 bis 13 Uhr und Mittwochs von 15 bis 17 Uhr. Vgl. Einladung für die 25 Jahr-Feier des Theatermuseums der Clara Ziegler-Stiftung in München am 24. Juni 1935, in: BayHStA, MF 71481.

³⁹² Ob alle sechs Odysseesäle für die Ausstellung des Theatermuseums verwendet wurden, ist nicht zu benennen. Einen Führer durch die Ausstellung hat es nie gegeben (Angelaeas 1993, S. 89). Gesichert sind so nur die fotografisch dokumentierten Säle, nämlich die Säle eins bis fünf.

³⁹³ Im Zuge des „Führerauftrages für Farbaufnahmen von Decken- und Wandmalereien in historischen Baudenkmalern Grossdeutschlands“, für den das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda am

Erst nach wiederholten Mahnungen beteiligte sich das Luftgaukommando VII an der Miete und gewährte einen Ausgleich für den Ausfall von Eintrittsgeldern.³⁹⁴

Erwähnung verdient in diesem Kontext ferner die in Akten nachweisbare Absicht Rudolf Esterers, ab 1924 leitender Architekt bei der Schlösserverwaltung, den Thronsaal im Obergeschoss des Festsaalbaus intensiver und saisonal unabhängig als Konzert- und Veranstaltungssaal zu erschließen. Spätestens seit 1936 schwebte ihm vor, zum Thronsaal eine Zugangstreppe einzubauen.³⁹⁵ Esterer wäre demnach bereit gewesen, einschneidend in die Substanz des Festsaalbaus einzugreifen und diesen umzugestalten. Schon der Treppe wegen hätten nicht nur die Kaisersäle, sondern auch Teile der sich darunter befindlichen Odysseesäle weichen müssen, von dem Platzbedarf für zusätzlich notwendige sanitäre Einrichtungen und Garderobenräume ganz zu schweigen. Noch aber verhinderte die Belegung durch das Theatermuseum eine Umgestaltung des Festsaalbaus, wobei Esterer im Februar 1939 bereits bekannt war, dass dieses in absehbarer Zeit in ein neues Domizil ziehen sollte.³⁹⁶ Adolf Hitler befürwortete einen Neubau.³⁹⁷ Dann aber kam der Kriegsbeginn.

Während des Zweiten Weltkrieges trafen mehrere Angriffe alliierter Flugzeuge die Münchner Residenz hart, vor allem der Angriff in der Nacht vom 24. auf den 25. April 1944.³⁹⁸ Fotografien aus den unmittelbaren Nachkriegsjahren vermitteln einen Eindruck vom Ausmaß der Zerstörung

2. Dezember 1943 Richtlinien erließ (vgl. Fuhrmeister 2006, Anhang, Dokument 8, S. 254ff.), wurden die Münchner Odysseesäle nicht fotografisch erfasst. Vgl. <http://www.zi.fotothek.org/> (19. März 2008).

³⁹⁴ Vgl. das Schreiben der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen an das Bayerische Staatsministerium der Finanzen vom 25. Juni 1940 und für die Ausgleichszahlungen das Schreiben der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen an das Bayerische Staatsministerium der Finanzen vom 8. August 1940, beide in: BayHStA, MF 71481.

³⁹⁵ Siehe Erichsen 2010, S. 166.

³⁹⁶ BSV, Residenz München. Bauwesen, Akt II, 1930-1948. Fach 323, Nr. 2, Reponierte Registratur Fach 241, Akt Nr. 4. Schreiben des Bauamtes an das Bayerische Staatsministerium der Finanzen vom 23. Februar 1939.

³⁹⁷ Hitler sorgte sich 1939 sogar bereits um die Ausstattung des neuen Museums: „Die auf der Internationalen Ausstellung im Jahre 1937 in Paris im Deutschen Haus verwendeten 10 großen Ausstellungsvitrinen sind nach einer Weisung des Führers für das zu errichtende Deutsche Theatermuseum zu sichern. Diese Vitrinen können zu dem ausserordentlich günstigen Preis von 4000 RM gekauft werden. Die Fracht- und Transportkosten werden auf etwa 1000 RM kommen. Herr Staatsminister Wagner wünscht, dass die Vitrinen für das Theatermuseum der Klara Ziegler-Stiftung in München gekauft werden.“ Schreiben des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus an das Bayerische Staatsministerium der Finanzen vom 16. Mai 1939. Die Vitrinen wurden nach Kriegsbeginn tatsächlich angekauft. Vgl. das Schreiben des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus an den Regierungspräsidenten in München vom 2. Januar 1940. Beide Schreiben in: BayHStA, MF 71481.

³⁹⁸ Vgl. Beseler / Gotschow 1988, S. 1387.

des Erdgeschosses im Festsaalbau (Abb.61). Sprengbomben hatten die Dächer durchbrochen und so den Weg geebnet für Brandbomben, die ihre destruktive Wirkung im Inneren voll entfaltet und auch die geraden Zwischendecken nicht verschont hatten. Angesichts dieser Zerstörung ist es ein müßiges Unterfangen, sich zu fragen, ob die von Ludwig I. für die Odysseesäle so sehr gewünschten gewölbten Decken dem Inferno standgehalten hätten. Zieht man als Vergleich die gewölbten Nibelungensäle im Königsbau heran, muss man diese Frage wohl bejahen.

Beim Wiederaufbau der Münchner Residenz nach dem Krieg nahm der zwischenzeitlich zum Präsidenten der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen aufgestiegene Rudolf Esterer einen entscheidenden Part ein. Seine Geringschätzung der überkommenen Gestalt des Festsaalbaus und seine einschneidenden Pläne mit diesem sind eben zur Sprache gekommen. Es erstaunt demnach nicht, dass Esterer die Stunde Null nutzte, um Tabula rasa zu machen und den Festsaalbau neu zu strukturieren.

An der Stelle der früheren Odysseesäle befinden sich seither Versorgungsräume für den neu errichteten, als Konzert- und Veranstaltungssaal verwendeten Herkulesaal sowie Räumlichkeiten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Die Staatssammlung ägyptischer Kunst bezog nach dem Krieg schließlich doch noch im Nordtrakt der Münchner Residenz Quartier. In naher Zukunft steht mit ihrem Umzug in einen Neubau im Münchner Kunstareal das Konzept der Nutzung weiter Teile des Residenztraktes am Hofgarten erneut zur Disposition.

8. Rezeptionsgeschichte

Wie viele Personen die Odysseesäle in München besichtigt haben, solange die Möglichkeit dazu bestand, ist letztlich nicht zu eruieren. Noch mehr gilt dies für die Frage, wie viele von ihnen ihre Eindrücke und ihre Meinung über die Säle zu Papier gebracht und veröffentlicht haben. Notgedrungen kann beim Vorhaben, die Rezeptionsgeschichte zu skizzieren, stets nur eine Auswahl an Stimmen Berücksichtigung finden. Die folgenden Rezensionen decken nahezu die gesamte Zeitspanne zwischen dem Arbeitsbeginn in den Räumen und deren Zerstörung im Zweiten Weltkrieg ab.

Leo von Klenzes Urteil über die Odysseesäle in Schorns Kunstblatt ist bereits ausführlich zitiert worden. Klenzes Aufsatz voller Lob setzte einen Paukenschlag am Anbeginn der

Rezeptionsgeschichte, der die Zeitgenossen aufhorchen ließ. Julius Schnorr von Carolsfeld konnte am wenigsten davon ungerührt bleiben, schließlich arbeitete er gleichzeitig nur ein Stockwerk über Hiltensperger an den Kaisersälen, zwar an einem ganz anderen Thema, aber doch in einer nachvollziehbaren Konkurrenzsituation. In seinem Tagebuch schilderte er, wie er, durch Klenzes apodiktische Verherrlichung neugierig geworden, sogleich Hiltensperger im Erdgeschoss einen Besuch abstattete. Beruhigt resümierte Schnorr nach dieser Visite:

„Das „vollendete Muster“ für antike Darstellungen, das nach jenem Aufsatz alles hinter sich lassen soll, was bisher in diesem Bereiche ausgeführt worden ist, will mir nicht so ganz einleuchten, und mein „halbbarbarischer“ Geschmack findet noch immer mehr Befriedigung in der Anschauung der „eigentümlichen“ Darstellungen eines CORNELIUS etc. als in der Betrachtung dieser faden, weder gut gedachten noch gut gezeichneten oder gut gemalten Tapetenmuster. HILTENSBERGER scheint mir selbst seiner Sache nicht so gewiß, wie es der Herr Geheimrat, nach jenen Trompetenstößen zu urteilen, sein mag.“³⁹⁹

1845 unternahm Franz Kugler eine Kunstreise durch Deutschland. Während seiner Station in München besah er sich auch die Odysseesäle, von denen zu diesem Zeitpunkt die ersten beiden fertig gestellt waren. Wie auch die anderen Räumlichkeiten im Festsaalbau erschienen sie ihm nicht sonderlich erfreulich:

„Die Compositionen sind, dem Gedichte allerdings sehr wohl entsprechend, in einer halb idyllisch landschaftlichen Weise gefasst, aber nicht mit recht naiver Frische durchgeführt. Es ist viel Herkömmliches darin, und unter diesem sogar das Beste. Der Ausführung fehlt es ebenfalls an wahrer innerer Kraft und Frische; es sind mehr oder weniger glänzende Dekorationen, zum Theil in süßen Tönen, die an die Zeit der Angelika Kauffmann erinnern.“⁴⁰⁰

Angelika Kauffmann hatte in ihrer Schaffenszeit immer wieder Episoden aus homerischen Werken gemalt.⁴⁰¹ Die Assoziation Kuglers ist nicht ganz unverständlich, wenn man beispielsweise ihr 1772 entstandenes Werk „Penelope von Eurykleia geweckt“ (Abb.62) mit dem ähnlichen, nur demgegenüber seitenverkehrten Bild „Penelops Traum. Hera tröstet sie in Gestalt ihrer Amme“ (Abb.63) im Münchner Odyssee-Zyklus in Bezug setzt, wobei Kuglers Hauptargument für den Vergleich, die süßen Töne in der Farbigkeit, nicht mehr nachvollzogen werden kann.

³⁹⁹ Schnorr von Carolsfeld 1909, S. 141f.

⁴⁰⁰ Kugler 1854, S. 546f.

⁴⁰¹ Baumgärtel 1998, S. 27.

In seiner „Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert“ ließ Friedrich Pecht keine Gelegenheit aus, Schwanthalers Werke zu diskreditieren, die er als stümperhaft bezeichnete.⁴⁰² Von Polemik geprägt ist auch seine Kritik an den Odysseesälen, wobei er vor allem die dort praktizierte Trennung zwischen Ideengeber und Ausführendem monierte:

„Ja, es fiel weder dem König, noch seinem Architekten ein, zu welchen Greueln sie Veranlassung gaben, wenn sie, nicht zufrieden mit der Dutzendware von Skulpturen Schwanthalers, demselben auch noch die Entwürfe zu zahlreichen Bildern [...] machen und von anderen noch stümperhafter ausführen ließen, als er sie schon komponiert hatte. Darin leistet speziell die nach seinen Skizzen von Hiltensperger in den Parterresälen des Festsaalgebäudes ausgeführte Odyssee das Äußerste und zeigt in der widerwärtigsten Weise, wie tief man bei dieser fabrikmäßigen Art von Teilung der Arbeit bald herabkam.“⁴⁰³

Irgendwann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurden die Räume der Öffentlichkeit entzogen. Pechts Einschätzung von 1888 setzt hierfür insofern keinen terminus post quem, weil seine Inaugenscheinnahme der Odysseesäle durchaus schon länger zurückliegen konnte. Die Erwähnung der Odysseesäle in einem „Bautechnischen Führer durch München“, der anlässlich der in der Stadt veranstalteten zweiten General-Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine ausgegeben wurde, spricht schon eher dafür, dass zu diesem Zeitpunkt, 1876, die Räumlichkeiten den anreisenden Tagungsteilnehmern noch zugänglich waren. Sofern sie dazu nach der Lektüre des Führers noch Interesse hatten. Zum Nordtrakt der Residenz hieß es nämlich:

„Das Erdgeschoss bietet ausser dem schon erwähnte Kaiserstiegenhaus wenig Bemerkenswerthes; auch die Odysseussäle mit Gemälden von Hiltensperger nach Schwanthaler’schen Entwürfen vermögen keine höheren Ansprüche zu begründen.“⁴⁰⁴

Die Nutzung der Odysseesäle als Abstellkammern spricht Bände, wie tief die Wertschätzung ihrer Darstellungen am Ende des 19. Jahrhunderts gesunken war. Diese Geringschätzung kulminierte in dem erwähnten Plan Rudolf Esterers, der bereit und willens war, die Kaisersäle sowie die Räume unter ihnen – also weite Teile der Odysseesäle – zugunsten eines neuen Treppenhauses rücksichtslos zu opfern. Ein Plan, der wohlgerne erwogen wurde, bevor seine baldige Aktualität infolge der Kriegszerstörungen in irgendeiner Weise absehbar war.

⁴⁰² Vgl. Pecht 1888, S. 122-126.

⁴⁰³ Ebd., S. 125f.

⁴⁰⁴ Reber 1876, S. 265.

Man möchte meinen, die dargebrachten Rezensionen seien auf ihren negativen Tenor hin selektiert worden, doch der Schein trügt. In der Tat dominierten negative Kritik und im besten Falle Unverständnis die Sicht auf die Münchner Odysseesäle. Die vorangegangenen Kapitel haben aufgezeigt, dass deren Ausführung in für sie ungünstige Wandlungen und Prozesse fiel. Anhand der angeführten Meinungsäußerungen der Betrachter und Entscheidungsträger ist dies abzulesen.

Den echt homerisch empfundenen Geist sah in den Münchner Odysseebildern nach Klenze niemand mehr. Das, was Klenze so lobenswert erschienen war, die edle Würde und unvergleichliche Schönheit der Figuren oder die so innige und spurlose Verschmelzung von Schwanthalers und Hiltenspergers Schaffenskraft zu einem Kunstwerk, war genau das, was andere Betrachter vermissten oder als missglückt ansahen. Klassizistische Deutungsnormen besaßen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine bestimmende Wirkungskraft mehr. Der einstige Schlüssel zum Verständnis der Odysseesäle war verloren gegangen. Hinzu kam, dass Hiltenspergers Bemühung, die Klassizität der Schwanthaler'schen Entwürfe zu mildern, nicht positiv aufgenommen und seinen Ausführungen generell wenig künstlerischer Wert zugebilligt wurde.

9. Friedrich Preller d.Ä., seine Odysseefresken in Weimar und ihr Ausgang in München

1858 beging München sein 700jähriges Stadtjubiläum. Die Akademie der bildenden Künste feierte im selben Jahr ihr 50jähriges Bestehen. Aus diesem Anlass wurde eine große Kunstausstellung veranstaltet, die im Glaspalast nahe des Karlsplatzes stattfand. Sie zeigte Werke deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts und ließ München in diesem Jahr für Besucher noch attraktiver erscheinen als sonst.⁴⁰⁵

Anfang September traf aus Nürnberg kommend der Weimarer Großherzog Carl-Alexander von Sachsen-Weimar in München ein.⁴⁰⁶ Die Stadt an der Isar war für den Großherzog Zwischenstation auf einer Reise nach Tirol. Eine gute Woche verbrachte der Enkel jenes Großherzogs, welcher einst Goethe nach Weimar gerufen hatte, in München. Die Stadt faszinierte ihn auf seltsame Art und Weise:

⁴⁰⁵ Zur Ausstellung siehe Große 1859.

⁴⁰⁶ Weiterführend zu Carl Alexander von Sachsen-Weimar siehe Lucke 1999.

„Wie die Villa Adriana, so kommt mir München vor: wie ein Album der Reisen des Königs. Wenn man diese Stadt mit Nürnberg vergleicht, so springt es in die Augen: die ganze Kunst Nürnbergs ist eine natürliche Blume der Zeit und des Bodens – hier staunen wir befremdet fremde Treibhausblumen an.“⁴⁰⁷

Kein Tag verging, an dem er nicht die Münchner Sehenswürdigkeiten besuchte oder ins Umland hinausfuhr. Mehrmals besichtigte er auch die Große Deutsche Kunstausstellung im Glaspalast. Besonders hatte es ihm das Werk „Das Märchen von den sieben Raben“ von Moritz von Schwind angetan, das Carl-Alexander direkt von der Wand weg erwarb.⁴⁰⁸ Seine Aufmerksamkeit erregten jedoch auch 14 Kartons, auf denen Friedrich Preller d.Ä. Szenen aus der Odyssee zeigte.⁴⁰⁹ Es handelte sich um jenen Künstler, der Jahrzehnte zuvor für den Musikverleger Härtel in dessen Leipziger Haus das Homer-Zimmer gestaltet hatte.⁴¹⁰ Da dieser Odysseesaal in den 1850er Jahren zu verkommen drohte, fertigte Preller gemeinsam mit seinem Sohn Kopien der Wandbilder an.⁴¹¹ Diese konservatorische Maßnahme setzte eine neuerliche Beschäftigung des Künstlers mit der Odysseethematik in Gang.⁴¹² In der Folgezeit führte Friedrich Preller d.Ä. neue Entwürfe aus, welche er dann nicht nur in München präsentierte. Dort wurden die Kartons sehr bewundert und mit einem Preis der Ausstellungsjury ausgezeichnet. Großherzog Carl-Alexander von Sachsen-Weimar instruierte Wilhelm Diez, der für die Aufstellung der Bilder verantwortlich war, Prellers Kartons vorteilhafter zu hängen.⁴¹³ Ferner nahm er Kontakt zu dem ebenfalls in München weilenden Künstler auf.⁴¹⁴ Man kannte sich aus Weimar, wo Preller zurückgezogen lebte.⁴¹⁵

Noch in der bayerischen Residenzstadt entschied sich der Großherzog dafür, Preller zu Hause in Weimar die Möglichkeit zu bieten, die Odysseeszenen als Wandbilder auszuführen. Erst im Laufe der folgenden Jahre wurde jedoch konkret, an welchem Ort dies geschehen sollte. Carl-Alexander ließ in Weimar ein Museumsgebäude errichten, in dem Prellers Bildern ein eigener Saal eingeräumt wurde. Friedrich Preller d.Ä. führte die Odysseedarstellungen in seinem Atelier auf

⁴⁰⁷ Sachsen-Weimar-Eisenach 1933, S. 15.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 18.

⁴⁰⁹ Vgl. Katalog München 1858, Ausstellungsnummern 1186-1199, S. 49.

⁴¹⁰ Siehe Kapitel 3.4.

⁴¹¹ Weinrautner 1997, S. 68.

⁴¹² Es ist demnach nicht korrekt, dass Preller die Beschäftigung mit dem Thema ohne ersichtlichen Anlass wieder aufgegriffen hätte, wie Schulze schreibt. Vgl. Schulze 1984, S. 122.

⁴¹³ Sachsen-Weimar-Eisenach 1933, S. 20.

⁴¹⁴ Zu Prellers Aufenthalt in München siehe die Tagebucheinträge seines ihn begleitenden Sohnes Friedrich Preller d.J. Preller 1904, S. 41-44.

⁴¹⁵ Weinrautner 1997, S. 63.

Kalkplatten in enkaustischer Malweise aus. Nach Fertigstellung des Gebäudes wurden sie dort 1868 in die Wände eingelassen.⁴¹⁶

Prellers Odysseebilder für Weimar waren wie die für Leipzig keine Historienmalerei, sondern heroische Landschaften in der Tradition Joseph Anton Kochs und Johann Christian Reinharts, in die eingebettet sich Szenen der Abenteuer der Odysseus abspielten (Abb.64). Preller selbst betonte den Hauptcharakter seines Werkes als Landschaftszyklus explizit und sah sich – nicht ganz zu Recht, wenn man an Carl Rottmanns deutlich früher geschaffene Münchner Zyklen italienischer und griechischer Landschaften denkt – als Pionier auf diesem Gebiet. Der Auftraggeber Carl Alexander von Sachsen-Weimar hatte noch in seinen Münchner Tagebucheinträgen niedergelegt, was er von der Darstellung antiker Stoffe in seiner Zeit erwartete:

„Die Kunst der Antike, sie ist der Erde entschwabt. Nie wird sie wieder erreicht und geschaffen. – Etwas gleich Schönes kann erschaffen werden, doch in anderer Form. Die Nachschaffung der Antike bleibt eben nach, und wäre sie auch von des größten Meisters Hand.“⁴¹⁷

Diese Gedanken, entsprungen bei einem Gang durch die Glyptothek, stehen weit von Klenzes Vorstellung, dass die Künstler der Neuzeit die Kunst der Antike verstehen und im Verstehen ihres Geistes neu schaffen könnten. Die Menschen der Gründerzeit nahmen Prellers Zyklus begeistert auf, weil er ihnen ihr humanistisches Bildungswissen veranschaulichte.⁴¹⁸ Der Künstler musste einige Bilder für private Auftraggeber wiederholen, unter anderem für den Münchner Kunstsammler Adolf Friedrich Graf Schack.⁴¹⁹ Als Illustrationen einer Prachtausgabe der Voss'schen Übersetzung der Odyssee, die 1872 in Leipzig publiziert wurde, gelangten Prellers Motive in viele Haushalte und in den Gedächtnisschatz des humanistisch gebildeten Bürgertums.⁴²⁰ Mitte des 20. Jahrhunderts räumte der Kunsthistoriker Hans Tintelnot ein, dass Prellers Odysseelandschaften „unser Bild der antiken Sage lange bestimmt haben.“⁴²¹

⁴¹⁶ Weinrautner 1997, S. 82.

⁴¹⁷ Sachsen-Weimar-Eisenach 1933, S. 28.

⁴¹⁸ Büttner 2006, S. 205.

⁴¹⁹ Schack ließ sich zwei Bilder aus dem Odyssee-Zyklus von Friedrich Preller d.Ä. nachmalen, nämlich „Leukothea“ (Schack-Galerie-Nr. 11543) und „Odysseus nimmt Abschied von Kalypso“ (Schack-Galerie-Nr. 11545). Siehe Schack-Galerie 1969, Bd. 1, S. 287-295 sowie Bd. 2, Abb. 77 und 78.

⁴²⁰ Siehe Krueger 1971, S. 93-102.

⁴²¹ Tintelnot 1959, S. 323.

In Anbetracht des Ausgangs dieser Erfolgsgeschichte im Herbst 1858 in München stellt sich schließlich die spannende Frage, ob der Weimarer Großherzog auch die Münchner Odysseesäle besichtigt hat. Die Antwort gibt ein Eintrag vom 5. September 1858 in seinem Reisetagebuch:

„Dieser Morgen war wie ein Wirbelwind, und erregt und abgespannt zugleich ging ich mit Kalckreuth, Schlicht und Arnswald in das Königliche Schloß, um die Zimmer zu sehen, die man die Odyssee genannt hat.“⁴²²

Sein Urteil über die Münchner Wandbilder fiel deutlich aus: „[...] sie sind schlecht.“⁴²³

Tags zuvor hatte Carl-Alexander dem resignierten König Ludwig I. einen Besuch abgestattet. Das Wittelsbacher Palais, der Wohnsitz Ludwigs nach seiner Abdankung, erschien dem Großherzog von außen hässlich und erinnerte ihn im Inneren an einen Bahnhof.⁴²⁴ Die beiden aßen gemeinsam zu Mittag und der alte Auftraggeber eines Odyssee-Zyklus unterhielt den neuen Auftraggeber eines Odyssee-Zyklus mit allerhand Anekdoten von Carl-Alexanders Großvater, was den Großherzog nach eigenem Bekunden amüsierte.⁴²⁵

Ob die beiden auch über die Münchner Odysseesäle sprachen, die Carl Alexander am nächsten Tag besichtigte, ist nicht überliefert. Für Gäste wie den Weimarer Großherzog hatte Ludwig die Münchner Odysseesäle einmal gedacht gehabt. So waren sie 1858 aber immer noch nicht vollendet und Carl-Alexander logierte im Hotel Vier Jahreszeiten.⁴²⁶ Grund genug, wegen seines Odyssee-Zyklus in der Münchner Residenz wehmütig zu werden, hatte Ludwig in jedem Fall nicht nur bei dieser Gelegenheit.

⁴²² Sachsen-Weimar-Eisenach 1933, S. 29.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Sachsen-Weimar-Eisenach 1933, S. 28.

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Ebd., S. 14.

10. Zusammenfassung

Das Vorhaben, einen epischen Stoff von Homer in der Münchner Residenz künstlerisch zur Darstellung bringen zu lassen, ist bereits in der Kronprinzenzeit König Ludwigs I. von Bayern nachzuweisen. Die früheste schriftliche Belegstelle dafür datiert von 1818. Ein in diesem Zusammenhang zuerst angedachter Relieffries durch Bertel Thorvaldsen wurde aber ebenso wenig realisiert wie ein danach vom König favorisierter Wandgemäldezyklus durch Julius Schnorr von Carolsfeld für den Königsbau. Das letztlich daraufhin konkretisierte Projekt, die Odyssee Homers als monumentale Wandbilder ausführen zu lassen, gab König Ludwig I. jedoch auch nach Errichtung des Königsbaus nicht auf. Die Idee fand schließlich Berücksichtigung bei der Planung des Festsaalbaus. Die Dekoration der sechs aufeinander folgenden, jedoch nicht alle gleich großen Räume im Erdgeschoss rekurrierte eklektizistisch auf einen antiken Formenschatz, nicht aber auf original antike Vorbilder wie zum Beispiel aus Pompeji.

Für die Entwürfe der Bilder dieses Zyklus wählte König Ludwig I. mit Zustimmung Leo von Klenzes 1832 den Künstler Ludwig Michael Schwanthaler aus. Beide sahen in ihm den geeigneten Mann für den zugrunde liegenden antiken Stoff. Schwanthaler war bereits in jungen Jahren vom König nach Rom geschickt worden, um den Stil und die Ruhe der antiken Künstler zu studieren und dereinst für Aufträge wie den Odyssee-Zyklus einsetzbar zu sein. Er schuf nun in Erfüllung der Vorstellungen seines königlichen Auftraggebers und unter Einhaltung des passenden Modus Entwürfe nach der Odyssee in einem antikisierenden Stil, wobei er seine bildhauerische Herangehensweise dabei nicht verleugnen konnte. In Schwanthaler erwuchs im Laufe der Zeit eine Unlust an dem so stark von Stoff und Auftraggeber geprägten Projekt. Sie ist aber nicht bereits für den Anbeginn der Arbeiten nachzuweisen.

Mit seiner Vorgabe, dass auf jeder Wand nur ein Gesang darzustellen ist und dies in genau jener Abfolge wie die Gesänge im Epos geordnet sind, zeigte der König Schwanthaler noch mehr als mit der gewünschten Klassizität deutliche Grenzen in seiner künstlerischen Freiheit auf. Eine Konzipierung des Zyklus nach den Prinzipien der epischen Malerei, die zur damaligen Zeit in München durch Peter Cornelius Anwendung fand und von Schwanthaler anfänglich in Skizzen erprobt wurde, war damit ausgeschlossen. Obwohl ihn Schwanthaler von einer besseren Lösung überzeugt hatte, wollte der König aus Stolz von seiner einmal getroffenen Entscheidung nicht mehr abweichen. So entstand ein Zyklus, der in der Reihenfolge seiner Darstellungen exakt derjenigen der Gesänge im Epos folgte. Der Münchner Odyssee-Zyklus kann somit, wie

herausgearbeitet wurde, nach unserem heutigen Begriffsverständnis als eine Illustration der Odyssee Homers im wandfüllenden Format bezeichnet und charakterisiert werden.

Eine Herausforderung wie sie Ludwig Michael Schwanthaler von König Ludwig I. gestellt wurde, hatte es vorher so noch nicht gegeben, obwohl wie geschildert das Interesse der bildenden Kunst an Homer und seinen Epen im 18. und frühen 19. Jahrhundert merklich zugenommen hatte. Die Motivationen dafür und die Darstellungsweisen konnten hierbei stark variieren. Bei Ludwig I. war das Movens zu den Odysseesälen, die als Schauräume öffentlich zugänglich sein sollten, die Erziehung und Bildung des Volkes durch die Kunst. Die Ausführungen zum historischen Kontext, in den hinein Schwanthaler seinen Odyssee-Zyklus schuf, haben jedoch deutlich werden lassen, dass dieses Umfeld dem Verständnis und der Akzeptanz des Zyklus nicht förderlich war.

Die extensive Kunstpolitik Ludwigs I. mit ihrem didaktischen Impetus geriet zunehmend ins Kreuzfeuer der Kritik, weil das Volk mündiger wurde und andere Ansprüche an Kunst und Künstler stellte. Ein von seinem Auftraggeber so dominant beeinflusstes Werk erschien den kunstinteressierten Zeitgenossen weder freie Kunst noch genuiner Ausdruck eines künstlerischen Subjektes zu sein. Auch gereichte der sich herausbildende Begriff des Originals mit seiner Forderung nach Einheit von entwerfendem und ausführendem Künstler dem arbeitsteilig entstandenen Münchner Odyssee-Zyklus zum Nachteil. Der im Zuge der Thronbesteigung von König Otto nochmals neu entfachte Philhellenismus in München kühlte sich angesichts der ernüchternden Ereignisse in Griechenland rasch wieder ab. Der erstarkende Historismus und der sich verändernde Blick auf die Vergangenheit förderte in der bildenden Kunst, ebenso was die Aufträge des Hofes betraf, die Historienmalerei, nicht aber die Darstellungen mythologischer Dichtungen. Für die Odyssee bedeutete dieser Zeitgeist, dass an sie eine historische Lesart herangetragen, ihr eine vormals wenig beachtete Historizität impliziert wurde. Schwanthalers Werk betonte allerdings nicht die Geschichtlichkeit oder die Topographie, sondern die dichterische Komposition des Epos. All das zeigt auf, wie problematisch, ja geradezu widrig der historische Kontext für den Odyssee-Zyklus Schwanthalers gewesen ist.

Anhand verschiedener Quellengattungen konnte der Fortgang und die Abfolge der Tätigkeit von Georg Hiltensperger in den Odysseesälen erfreulich detailliert rekonstruiert werden. Es konnte der Beweis geführt werden, dass Hiltensperger die Arbeit an den Wandbildern 1862 vorläufig und 1865 endgültig beendete. Noch für die früheste Anfangszeit seiner Tätigkeit in den Odysseesälen ist belegt, dass er eine von Friedrich Knirrim entwickelten Maltechnik anwendete. Spätere Berichte über mögliche Modifikationen oder einen Wechsel der Maltechnik sind nicht bekannt.

Der Fund des Fotoalbums mit allen ausgeführten Wandbildern ermöglichte eine Gegenüberstellung von Hiltenspergers Werk und Schwanthalers Vorlagen, wenn auch in einem geboten knapp gehaltenen Rahmen. Obwohl sie sich mühten, die klassische Strenge der Entwürfe Schwanthalers zu mildern und ihre bildhauerische Auffassung gerade in den letzten Motiven in neue, adäquatere Kompositionen zu transferieren, vermochten die Ausführungen Hiltenspergers das Publikum nicht zu überzeugen. Dies brachten die Stimmen und Meinungen über die Odysseesäle im Kapitel zur Rezeptionsgeschichte zum Ausdruck.

Auch die langjährige Nutzung der Odysseesäle als Abstellkammern spricht Bände über deren damalige Wertschätzung. Erst Ende der 1920er Jahre ereignete sich noch einmal Neues mit den Räumlichkeiten im Erdgeschoss des Festsaalbaus. Die Nutzung der Odysseesäle durch das Theatrumuseum und ihre Öffnung für das Publikum ab 1932 konnte für die Kunstgeschichte erstmals erschlossen und nachgezeichnet werden. Aus dieser Zeit rühren auch die einzigen bekannten Fotografien, die einen Raumeindruck der Münchner Odysseesäle vermitteln. Wenn auch die Räume noch einmal zu Ehren kamen, traf dies auf die Wandbilder nicht zu. In mindestens zwei Sälen verhängte man sie mit einer Wandbespannung oder gerafftem Stoff.

Dass ungeachtet der Münchner Vorkommnisse auch in der Gründerzeit und darüber hinaus ein Odyssee-Zyklus Erfolg haben konnte, bewies Friedrich Preller d.Ä. in Weimar, doch nur, weil schon sein Auftraggeber, wie zitiert, die Kunst der Antike als unwiederbringlich verloren ansah und Preller es in diesem Sinne verstand, dem Bildungsbürgertum sein humanistisches Wissen zu veranschaulichen, ohne hierbei einem als anachronistisch empfundenen Stil nachzueifern. Es entbehrt nicht einer gewissen Tragik, dass diese Erfolgsgeschichte eines Odyssee-Zyklus ausgerechnet in der Residenzstadt König Ludwigs I. ihren Anfang nahm, wo dessen Odyssee-Zyklus gänzlich gescheitert ist.

Verzeichnis schriftlicher Quellen

Registratur der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (BSV)

Residenz München. Bauwesen, Akt I, 1887-1929. Fach 323, Nr. 2, Reponierte Registratur Fach 242, Akt Nr. 3

Residenz München. Bauwesen, Akt II, 1930-1948. Fach 323, Nr. 2, Reponierte Registratur Fach 241, Akt Nr. 4

Residenz München. Benützung von Räumen und Höfen in der Residenz München, im Marstall u.s.w. zu verschiedenen Zwecken. 1901-1933. Fach 116, Nr. 1, Reponierte Registratur Fach 131, Akt Nr. 118

Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA)

SchlV 1166 Malereien in den Nibelungen- u. Odysseus-Sälen 1845-1868

SchlV 1168 K. Residenz München. Festsaalbau

MF 71481 Akten des königlichen Staatsministeriums der Finanzen. Betreff: Theatermuseum (:Klara Ziegler-Stiftung:) 1922-1.5.1955

Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abteilung 3: Geheimes Hausarchiv (GHA)

Nachlass König Ludwig I. II A 31 (1826-1829)

Nachlass König Ludwig I. II A 32 (1830-1838)

Nachlass König Ludwig I. C 18

Nachlass König Ludwig I. C 20 (1847-49)

Nachlass König Ludwig I. C 21 (1850-54)

Nachlass König Ludwig I. C 22 (1855-56)

Kabinetts-Kassen-Verwaltung König Ludwigs I., 89 bis 101 (1836/37-1847/48)

Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften und Alte Drucke (BSB)

Klenzeana I, Memorabilien Leo von Klenzes, 7 Bände

Klenzeana XIV, Briefe und Schriftstücke Ludwigs I.

Klenzeana XV, Briefe an Leo von Klenze

Staatliche Graphische Sammlung, München (SGSM)

Programm zu den Zeichnungen aus der Odyssee, in: Inventar der Zeichnungen III. 21609-24396, beigegeben dem Eintrag „21647 ad 21695“

Programm der ausgeführten Wandgemälde nach Otto Geiger, in: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer

Literaturverzeichnis

Andreae 1999

Andreae, Bernard: Odysseus. Mythos und Erinnerung (Ausstellungskatalog Haus der Kunst München 1999/2000), Mainz 1999.

Angelaes 1993

Angelaes, Babette: Das Theatermuseum in München. Von der Gründung der Clara-Ziegler-Stiftung bis zum Ende der Ära von Günter Schöne, unveröffentlichte Magisterarbeit München 1993.

Anonymus 1842

Anonymus: Das Innere des Festsaalbaues im königl. Residenzschlosse zu München, in: Allgemeine Bauzeitung 7 (1842), S. 262-267.

Baer 1878

Baer, Karl Ernst von: Über die homerischen Lokalitäten in der Odyssee, herausgegeben von L. Stieda, Braunschweig 1878.

Baer 1999

Baer, Karl Ernst von: Über Entwicklungsgeschichte der Thiere. Beobachtung und Reflexion. Nachdruck der Ausgaben Königsberg 1828-1888. Mit einer Einleitung herausgegeben von Olaf Breidbach, 3 Bände in 1 Band, Hildesheim u.a. 1999.

Bauer / Rupprecht 1989

Bauer, Hermann / Rupprecht, Bernhard: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Band 3: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis München, Teil 2: Profanbauten, bearbeitet von Anna Bauer-Wild und Brigitte Volk-Knüttel, München 1989.

Baumgärtel 1998

Baumgärtel, Bettina: Leben und Werk von Angelika Kauffmann, in: dies. (Hrsg.): Angelika Kauffmann (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf, Haus der Kunst München und Bündner Kunstmuseum Chur 1998/99), Ostfildern-Ruit 1998, S. 16-39.

Bayern 1967

Bayern, Adalbert Prinz von: Als die Residenz noch Residenz war, München 1967.

Béguin / Guillaume / Roy 1985

Béguin, Sylvie / Guillaume, Jean / Roy, Alain: La galerie d'Ulysse à Fontainebleau, Paris 1985.

Berend-Corinth 1992

Berend-Corinth, Charlotte: Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis, neu bearbeitet von Béatrice Hernad, München ²1992.

Beseler / Gutschow 1988

Beseler, Hartwig / Gutschow, Niels: Kriegsschicksale deutscher Architektur. Verluste – Schäden – Wiederaufbau. Eine Dokumentation für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland, Band II: Süd, Neumünster 1988.

Beyer 1967

Beyer, Roswitha: Enkaustik, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band 5: Email – Eselsritt, Stuttgart 1967, Sp. 712-736.

Bindman 1979

Bindman, David: Studien zu den Umrißstichen, Rom 1792-1793, in: Hofmann, Werner (Hrsg.): John Flaxman. Mythologie und Industrie (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle 1979), München 1979, S. 106-119.

Brachert 2001

Brachert, Thomas: Lexikon historischer Maltechniken. Quellen – Handwerk – Technologie – Alchemie, München 2001.

Brommer 1983

Brommer, Frank: Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur, Darmstadt 1983.

Büttner 1980

Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Band 1, Wiesbaden 1980.

Büttner 1997

Büttner, Frank: Antike Heroen im Münchner Klassizismus. Die Fresken Robert von Langers in der Bibliothek Wirtschaftswissenschaften, in: Einsichten. Forschungen an der Ludwig-Maximilians-Universität München, München 1997, S. 34-37.

Büttner 1999

Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Band 2, Stuttgart 1999.

Büttner 2000

Büttner, Frank: Klenze und die bildenden Künstler, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864 (Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum 2000), München u.a. 2000, S. 144-155.

Büttner 2001

Büttner, Frank: Ludwig I. Kunstförderung und Kunstpolitik, in: Schmid, Alois / Weigand, Katharina (Hrsg.): Die Herrscher Bayerns. 25 historische Portraits von Tassilo III. bis Ludwig III., München 2001, S. 310-329.

Büttner 2003

Büttner, Frank: Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Baumstark, Reinhold / Büttner, Frank (Hrsg.): Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei (Ausstellungskatalog Neue Pinakothek München 2003), München 2003, S. 22-67.

Büttner 2006

Büttner, Frank / Gotttdang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006.

Buttlar 1999

Buttlar, Adrian von: Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision, München 1999.

Cajani 1997

Cajani, Franco: Contributi per lo studio della Bottega dei Sabatelli (1772-1899) (Ausstellungskatalog Galleria Civica Seregno 1997), Seregno 1997.

Cammann 1829

Cammann, Ernst Ludwig: Vorschule zu der Iliade und Odyssee des Homer. Ein Handbuch für Schulen, Leipzig 1829.

Catalogue RIBA 1972

Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British Architects, Band C-F, London 1972.

Caylus 1757

Caylus, Anne-Claude-Philippe de Thubières, Comte de: Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homere et de l'Eneide de Virgile, Paris 1757.

Deuter 2001

Deuter, Jörg: „In Neapel habe ich gute Hoffnung für die Kunst.“ Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Neapolitaner Zeit (1787-1799). Zwischen Antikenbegeisterung und Kunstindustrie, in: Friedrich, Arnd u.a. (Hrsg.): Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Das Leben des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur, Petersberg 2001, S. 119-133.

Doerner 2001

Doerner, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, durchgesehen und ergänzt von Thomas Hoppe, Leipzig ¹⁹2001.

Ebert 1971

Ebert, Hans: Buonaventura [sic] Genelli. Leben und Werk, Weimar 1971.

Einem 1954

Einem, Herbert von: Peter Cornelius, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 16 (1954), S. 104-160.

Erichsen 2010

Erichsen, Johannes: Die Bayerische Schlösserverwaltung 1933-1952, in: Lauterbach, Iris (Hrsg.): Kunstgeschichte in München 1947. Institutionen und Personen im Wiederaufbau, München 2010, S. 157-170.

Fastert 2000

Fastert, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, München und Berlin 2000.

Fernbach 1845

Fernbach, Franz Xaver: Die enkaustische Malerei. Ein Lehr- und Handbuch für Künstler und Kunstfreunde, München 1845.

Förster 1866

Förster, Ernst: B. Genelli's Umrisse zum Homer. Mit Erläuterungen, Stuttgart 1866.

Fromm 1950

Fromm, Hans (Bearb.): Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen 1700-1948, Zweiter Band, Verzeichnis A: C-E, Baden-Baden 1950.

Fuhrmeister 2006

Fuhrmeister, Christian u.a. (Hrsg.): „Führerauftrag Monumentalmalerei“. Eine Fotokampagne 1943-1945, Köln u.a. 2006.

Geiger 1909/10

Geiger, Otto: Johann Georg Hiltensperger, in: Altbayerische Monatsschrift IX (1909/10), S. 69-84.

Geiger 1918

Geiger, Otto: Johann Georg Hiltensperger. Historienmaler und Professor der kgl. Akademie der bildenden Kunst, in: Das Bayerland 29 (1918), S. 185-187.

Giuliani 1998

Giuliani, Luca: Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei, Freiburg im Breisgau 1998.

Glaser 2004

Glaser, Hubert: König Ludwig I. und Leo von Klenze. Der Briefwechsel. Teil I: Kronprinzenzeit König Ludwigs I., 3 Bände, München 2004.

Glaser 2007

Glaser, Hubert: König Ludwig I. und Leo von Klenze. Der Briefwechsel. Teil II: Regierungszeit König Ludwigs I., 3 Bände, München 2007.

Goethe / Schiller 1797

Goethe, Johann Wolfgang von / Schiller, Friedrich von: Über epische und dramatische Dichtung, in: Goethe. Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden, Band 15: Schriften zu Literatur und Theater, herausgegeben von Walther Rehm, Stuttgart 1958, S. 114-117.

Goldberg 1986

Goldberg, Gisela: Ursprüngliche Ausstattung und Bilderhängung der Alten Pinakothek, in: Renger, Konrad (Red.): „Ihm, welcher der Andacht Tempel baut...“, Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, München 1986, S. 140-175.

Gollwitzer 1987

Gollwitzer, Heinz: Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie, München²1987.

Grimm 1999

Grimm, Gerhard: „We are all Greeks“. Griechenbegeisterung in Europa und Bayern, in: Baumstark, Reinhold (Hrsg.): Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I. (Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum München 1999/2000), München 1999, S. 21-32.

Große 1859

Große, Julius: Die deutsche allgemeine und historische Kunst-Ausstellung zu München im Jahre 1858, München 1859.

Grubert 1975

Grubert, Beate: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. „Homer nach Antiken gezeichnet“, Hannover 1975.

Haderer 1834

[Haderer, Georg]: Begleiter zu den landschaftlichen Freskogemälden unter den Arkaden des Königlichen Hofgartens in München, welche auf Befehl Seiner Majestät des Königs Ludwig von Bayern von Karl Rottmann im Jahre 1830 begonnen und im Jahre 1834 vollendet wurden, München 1834.

Hanfstaengl 1880

Hanfstaengl, Franz: Das Königliche Maximilianeum in München. Photographiert nach den Originalgemälden, München o.J. [ca. 1880].

Heigel 1872

Heigel, Carl Theodor: Ludwig I. König von Bayern, Leipzig 1872.

Heinemann 1990

Heinemann, Thomas: Graphik, in: Zeitler, Rudolf: Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main und Berlin 1990, S. 136-145.

Helmberger 2002

Helmberger, Werner: Ein bayerischer Prinz wird König von Griechenland, in: ders. (Hrsg.): Von Athen nach Bamberg. König Otto von Griechenland (Ausstellungskatalog Neue Residenz Bamberg 2002), München 2002, S. 27-45.

Hemmeter 1984

Hemmeter, Karlheinz: Studien zu Reliefs von Thorvaldsen. Auftraggeber – Künstler – Werkgenese: Idee und Ausführung, München 1984.

Heubeck 1974

Heubeck, Alfred: Die Homerische Frage. Ein Bericht über die Forschung der letzten Jahrzehnte, Darmstadt 1974.

Hildebrand 2000

Hildebrand, Sonja: Werkverzeichnis, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864 (Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum 2000), München u.a. 2000, S. 195-499.

Hille 1977

Hille, Gertrud: Franz Rapp (1885-1951) und das Münchner Theatermuseum. Aufzeichnungen seiner Mitarbeiterin Gertrud Hille, Zürich 1977.

Hösch 1999

Hösch, Edgar: Griechenland in der Politik der Großmächte, in: Baumstark, Reinhold (Hrsg.): Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I. (Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum München 1999/2000), München 1999, S. 33-41.

Hojer 1992

Hojer, Gerhard: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration, München 1992.

Hojer 1998

Hojer, Gerhard: Der Festsaalbau der Münchner Residenz, in: Böning-Weis, Susanne / Hemmeter, Karlheinz / Langenstein, York (Hrsg.): Monumental. Festschrift für Michael Petzet zum 65. Geburtstag am 12. April 1998, München 1998, S. 687-709.

Huber 1973

Huber, Andreas: Franz Jakob Schwanthaler, 1760-1820, München 1973.

Jameson 1834

Jameson, Anna B.: Visits and sketches at home and abroad, 3 Bände, London 1834.

Joernaes 1977

Joernaes, Bjarne: Thorvaldsen in Rom, in: Bott, Gerhard (Hrsg.): Bertel Thorvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen, Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen (Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum in der Kunsthalle Köln 1977), Köln 1977, S. 47-50.

Katalog München 1858

Katalog zur deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung in München, München 1858.

Keller 1999a

Keller, Peter: Homers Odyssee und der bürgerliche Rückzug auf häusliche Tugenden, in: Kunze, Max (Hrsg.): Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit (Ausstellungskatalog Winckelmann-Museum Stendal 1999/2000), Mainz 1999, S. 139-170.

Keller 1999b

Keller, Peter: Die neue Popularität Homers im Rokoko: Dichtung und fürstliche Repräsentation, in: Kunze, Max (Hrsg.): Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit (Ausstellungskatalog Winckelmann-Museum Stendal 1999/2000), Mainz 1999, S. 11-54.

Kiefer 2000

Kiefer, Marcus: „Michelangelo riformato“. Pellegrino Tibaldi in Bologna, Hildesheim u.a. 2000.

Kirchner 1996

Kirchner, Hans-Martin: Friedrich Thiersch. Ein liberaler Kulturpolitiker und Philhellene in Bayern, München 1996.

Klenze 1838

Klenze, Leo von Klenze: Aphoristische Bemerkungen, gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland, Berlin 1838.

Knirim 1839

Knirim, Friedrich: Die Harzmalerei der Alten, Leipzig 1839.

Knoepfli 1990

Knoepfli, Albert u.a.: Wandmalerei, Mosaik, Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 2, Stuttgart 1990.

Köster 2006

Köster, Gabriele: Architektur als Bildträger. Klenze und die Bildausstattung seiner Bauten, in: Dunkel, Franziska / Körner, Hans-Michael / Putz, Hannelore (Hrsg.): König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, München 2006, S. 243-271.

Kraus 1987-97

Kraus, Andreas (Hrsg.): Signate König Ludwigs I. Ausgewählt und eingeleitet von Max Spindler, 6 Bände plus Register, München 1987-1997.

Krueger 1971

Krueger, Ingeborg: Illustrierte Ausgaben von Homers Ilias und Odyssee vom 16. bis ins 20. Jahrhundert, Ulm 1971.

Kugler 1854

Kugler, Franz: Kunstreise im Jahr 1845. Reisenotizen München, in: ders.: Kleinere Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen, Band 3, Stuttgart 1854, S. 536-550.

Kunstblatt 1820-49

Kunstblatt. Beiblatt zum Morgenblatt für gebildete Stände, herausgegeben von Ludwig Schorn (ab 1842 von Ernst Förster und Franz Kugler), Jahrgänge 1-30, Stuttgart und Tübingen 1820-1849.

Kunze 1999

Kunze, Max (Hrsg.): Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit (Ausstellungskatalog Winckelmann-Museum Stendal 1999/2000), Mainz 1999.

Langenholt 2000

Langenholt, Thomas: Das Wittelsbacher Album. Das Interieur als kunsthistorisches Dokument am Beispiel der Münchner Residenz im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, München 2000.

Langenstein 1983

Langenstein, York: Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, München 1983.

Langer 2000

Langer, Brigitte: Leo von Klenze als Innenarchitekt und Möbelentwerfer, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864 (Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum 2000), München u.a. 2000, S. 156-173.

Langer 2006

Langer, Brigitte: Vom Kurfürstlichen zum königlichen Herrschersitz. Die Münchner Residenz unter Max Joseph und Karoline, in: Erichsen, Johannes / Heinemann, Katharina (Hrsg.): Bayerns Krone 1806 (Ausstellungskatalog Residenz München 2006), München 2006, S. 50-61.

Lecchini Giovannoni 1991

Lecchini Giovannoni, Simona: Alessandro Allori, Turin 1991.

Lee 1940

Lee, Rensselaer W.: Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting, in: The Art Bulletin 22 (1940), S. 197-269.

Lessing 1766

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766), in: Barner, Wilfried (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5/2: Gotthold Ephraim Lessing. Werke 1766-1769, Frankfurt am Main 1990, S. 11-206.

Locher 2003

Locher, Hubert: Ut pictura poesis – Malerei und Dichtung, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003, S. 364-368.

Lorandi 1996

Lorandi, Marco: Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del cinquecento italiano, Mailand 1996.

Lucke 1999

Lucke, Hans: Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar. Ein deutscher Fürst zwischen Goethe und Wilhelm II. Biographie, Limburg 1999.

Marggraff 1846

Marggraff, Rudolph und Hermann: München mit seinen Kunstschatzen und Merkwürdigkeiten nebst Ausflügen in die Umgegend, vornehmlich nach Hohenschwangau und Augsburg, München 1846.

Meinecke 1936

Meinecke, Friedrich: Die Entstehung des Historismus, 2 Bände, München und Berlin 1936.

Meitinger 1970

Meitinger, Otto: Die baugeschichtliche Entwicklung der Neuveste. Ein Beitrag zur Geschichte der Münchener Residenz, in: Oberbayerisches Archiv 92 (1970), S. 3-295.

Montmorillon 1856

Montmorillon, L.A. von: Catalog der bedeutenden Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, etc. Zeichnungen & Aquarellen, nebst einem Anhang Illustrierter Bücher & Werke, (Fr. Xav. und Ludwig Schwanthaler's Nachlass), Auktionskatalog München 1856.

Moritz 1795

Moritz, Karl Philipp: Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten, Berlin 1795 [Nachdruck Berlin u.a. 1967].

Nielsen 2002

Nielsen, Eva Christine: Die malerische Ausstattung des Privathauses von Robert von Langer in Haidhausen. Ein Beitrag zur Malerei des späten Klassizismus in München, München 2002 (LMU-Onlinepublikation: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/1/> [19. März 2008]).

Nielsen 2005

Nielsen, Eva Christine: Bonaventura Genelli. Werk und Kunstauffassung: Ein Beitrag zur Kunst des späten Klassizismus in Deutschland, o.O. 2005 (ungedruckte Online-Veröffentlichung: <http://edoc.ub.uni-muenchen.de/3915/> [19. März 2008]).

Nöhbauer 1994

Nöhbauer, Hans F.: Die Chronik Bayerns, Gütersloh und München ⁴1994.

Nowald 1978

Nowald, Inken: Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchner Residenz. 1826-1867, Kiel 1978.

Oberwalder 1974

Oberwalder, Waltrude u.a. (Red.): Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848. Vom Barock zum Klassizismus (Ausstellungskatalog Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974), Linz ²1974.

Otten 1970

Otten, Frank: Ludwig Michael Schwanthaler 1802-1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern, München 1970.

Pecht 1888

Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888.

Pigler 1974

Pigler, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Band 2: Profane Darstellungen, Budapest ²1974.

Pölnitz 1929

Pölnitz, Winfrid Freiherr von: Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen König Ludwigs I., München 1929.

Preller 1904

Friedrich Preller der Jüngere. Tagebücher des Künstlers, herausgegeben und biographisch vervollständigt von Max Jordan, München und Kaufbeuren 1904.

Rank 2002

Rank, Gertrud: Handzeichnungen des Bildhauers Ludwig Schwanthaler. Die erzählenden Darstellungen im Zeichen von Philhellenismus und romantischem Geist, München 2002.

Rapp 1935

Rapp, Franz: Das Theater-Museum der Clara Ziegler-Stiftung in München. Zur 25-Jahr-Feier seines Bestehens, in: Der neue Weg. Zeitschrift für das deutsche Theater 64 (1935), S. 294-296.

Reber 1876

Reber, Franz (Red.): Bautechnischer Führer durch München. Festschrift zur zweiten General-Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine, herausgegeben von dem bayerischen Architekten- und Ingenieur-Verein als derzeitigem Vorort des Verbandes, München 1876 [Nachdruck Mittenwald 1978].

Reidelbach 1888

Reidelbach, Hans: König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen, München 1888.

Reitmaier 1988

Reitmaier, Marina: Die Jahresgaben des Münchner Kunstvereins (1825-1865), München 1988.

Residenz München 1937

Residenz München. Amtlicher Führer, herausgegeben von der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1937.

Residenzmuseum 1920

Kleiner Führer durch das Residenzmuseum in München, herausgegeben von der Direktion der Museen und Kunstsammlungen des ehemaligen Kronguts, München 1920.

Richter 1909

Richter, Heinrich (Hrsg.): Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen von Ludwig Richter. Mit einer Einleitung von Ferdinand Avenarius, Leipzig 1909.

Ringseis 1876

Ringseis, Johann Nepomuk: Erinnerungen von Dr. v. Ringseis. Siebentes Capitel: Erste Reise nach Italien (1817-18). 6. Aufenthalt in Rom, in: Historisch-politische Blätter 78 (1876), S. 421-439.

Rohr 1998

Rohr, Alheidis von: Johann Heinrich Ramberg. 1763 – Hannover – 1840. Maler für König und Volk (Ausstellungskatalog Historisches Museum Hannover 1998), Hannover 1998.

Rott / Poggendorf / Stürmer 2007

Rott, Herbert W. / Poggendorf, Renate / Stürmer, Elisabeth: Carl Rottmann. Die Landschaften Griechenlands, herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Ausstellungskatalog Neue Pinakothek München 2007), München 2007.

Rüffer 2002

Rüffer, Michael: Die ersten Jahre Ottos in Griechenland, in: Helmberger, Werner (Hrsg.): Von Athen nach Bamberg. König Otto von Griechenland (Ausstellungskatalog Neue Residenz Bamberg 2002), München 2002, S. 47-59.

Rügler 1999

Rügler, Axel: Spurensuche und Annäherung. Homer und der „archäologische“ Klassizismus, in: Kunze, Max (Hrsg.): Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit (Ausstellungskatalog Winckelmann-Museum Stendal 1999/2000), Mainz 1999, S. 77-82.

Sachsen-Weimar-Eisenach 1933

Carl Alexander Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach: Tagebuchblätter von einer Reise nach München und Tirol im Jahre 1858, herausgegeben und erläutert von Conrad Höfer, Eisenach 1933.

Schack-Galerie 1969

Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.): Gemäldekataloge. Band II: Schack-Galerie. Vollständiger Katalog, bearbeitet von Eberhard Ruhmer mit Rosel Gollek, Christoph Heilmann, Hermann Kühn und Regina Löwe, 2 Bände, München 1969.

Schaden 1835

Schaden, Adolph von: Neuester Wegweiser durch die Haupt- und Residenzstadt München und deren Umgebungen, München 1835.

Schaul 1987

Schaul, Bernd-Peter: Das Prinzregententheater in München und die Reform des Theaterbaus um 1900. Max Littmann als Theaterarchitekt, München 1987.

Scheffler / Hardtwig 1979

Scheffler, Gisela / Hardtwig, Barbara: Von Dillis bis Piloty. Deutsche und österreichische Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen, 1790-1850, aus eigenem Besitz (Ausstellungskatalog Staatliche Graphische Sammlung München 1979/80), München 1979.

Scheffler 1981

Scheffler, Gisela: Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom (Ausstellungskatalog Staatliche Graphische Sammlung München 1981), München 1981.

Schiller/Goethe 1828-29

Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, 6 Bände, Stuttgart und Tübingen 1828-1829.

Schlegel 1799

Schlegel, Wilhelm: Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss, in: Athenaeum 2 (1799), Zweites Stück, S. 193-246.

Schnorr von Carolsfeld 1886

Schnorr von Carolsfeld, Julius: Briefe aus Italien. Geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit, Gotha 1886.

Schnorr von Carolsfeld 1909

Schnorr von Carolsfeld, Franz (Hrsg.): Künstlerische Wege und Ziele. Schriftstücke aus der Feder des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1909.

Schöne 1953

Schöne, Günter: Das Theatrumuseum, in: ders. (Hrsg.): Clara Ziegler – Stiftung. Theatrumuseum. Wiederaufbau Sommer 1953, München 1953, S. 10-13.

Schulze 1984

Schulze, Sabine: Bildprogramme in deutschen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1984.

Schuster 1979

Schuster, Peter-Klaus: „Flaxman der Abgott aller Dilettanten“. Zu einem Dilemma des klassischen Goethe und den Folgen, in: Hofmann, Werner (Hrsg.): John Flaxman. Mythologie und Industrie (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle 1979), München 1979, S. 32-35.

Schwanthaler 1839-53

Ludwig Schwanthaler's Werke, 3 Bände, Düsseldorf 1839-1853.

Seeliger 1999

Seeliger, Stephan: Julius Schnorr von Carolsfeld. Aus dem Leben Karls des Großen. Kartons für die Wandbilder der Münchner Residenz (Ausstellungskatalog Albertinum Dresden 1999/2000), Köln 1999.

Seeliger 2005

Seeliger, Stephan: Julius Schnorr von Carolsfeld. Druckgraphik und Zeichnungen (Bestandskatalog der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden), Dresden 2005.

Seidl 1965

Seidl, Wolf: Bayern in Griechenland. Die Geschichte eines Abenteuers, München 1965.

Sepp 1903

Sepp, Johann Nepomuk: Ludwig Augustus, König von Bayern und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste, Regensburg²1903.

Siefert 1988

Siefert, Helge: Themen aus Homers Ilias in der französischen Kunst (1750-1831), München 1988.

Spensberger 1998

Spensberger, Eva: Der Wiederaufbau der Münchner Residenz unter besonderer Berücksichtigung des Festsaaltraktes, München 1998.

Springer 1845

[Springer, Anton]: Kritische Gedanken über die Münchner Kunst, in: Jahrbücher der Gegenwart (1845), S. 1022-1034.

Stemmrich 1994

Stemmrich, Gregor: Das Charakteristische in der Malerei. Statusprobleme der nicht mehr schönen Künste und ihre theoretische Bewältigung, Berlin 1994.

Stieler 1909

Stieler, Eugen von: Die Königliche Akademie der bildenden Künste zu München. Festschrift zur Hundertjahrfeier, München 1909.

Strozzi 1978

Strozzi, Beatrice Paolozzi: Luigi Sabatelli (1772 - 1850). Disegni e incisioni (Ausstellungskatalog Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi Florenz 1978), Florenz 1978.

Stürmer 2004

Stürmer, Elisabeth: Pompeji auf Bayerns Wänden. Ursprünge und Entwicklung eines dekorativen Stils im 19. Jahrhundert, o.O. 2004 (ungedruckte Online-Veröffentlichung: <http://edoc.ub.uni-muenchen.de/2329/> [19. März 2008])

Sucrow / Reindl 1994

Sucrow, Alexandra / Reindl, Peter (Red.): Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg. Ein klassizistisches Bildprogramm des „Goethe-Tischbein“ (Ausstellungskatalog Landesmuseum Oldenburg 1994), Oldenburg 1994.

Symmons 1984

Symmons, Sarah: Flaxman and Europe. The outline illustrations and their influence, New York und London 1984.

Tintelnot 1959

Tintelnot, Hans: Vom Klassizismus bis zur Moderne, Zürich u.a. 1959.

Tischbein 1801

Tischbein, Wilhelm: Homer nach Antiken gezeichnet. Mit Erläuterungen von Christian Gottlob Heyne, Heft 1, Göttingen 1801.

Tischbein 1922

Tischbein, Wilhelm: Aus meinem Leben, herausgegeben von Lothar Krieger, Berlin 1922.

Turczynski 1999

Turczynski, Emanuel: Bayerns Anteil an der Befreiung und am Staatsaufbau Griechenlands, in: Baumstark, Reinhold (Hrsg.): Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I. (Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum München 1999/2000), München 1999, S. 43-55.

Vitruv 1964

Vitruv: Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964.

Voß 1781

Homers Odyssee. Übersetzt von Johann Heinrich Voß, Hamburg 1781.

Voß 2002

Homer: Ilias. Odyssee, in der Übertragung von Johann Heinrich Voß, München 2002.

Wagner 2004

Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. Genese, Inhalt, Hintergründe. Ein Beitrag zum Münchner Historismus, München 2003.

Wasem 1981

Wasem, Eva-Maria: Die Münchner Residenz unter Ludwig I. Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten, München 1981.

Weinrautner 1997

Weinrautner, Ina: Friedrich Preller d.Ä. (1804-1878). Leben und Werk, Münster 1997.

Weis 2003

Weis, Barbara: Die historischen Gemälde im Münchner Maximilianeum, in: Baumstark, Reinhold / Büttner, Frank (Hrsg.): Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei (Ausstellungskatalog Neue Pinakothek München 2003), München 2003, S. 408-419.

Werner 1970

Werner, Peter: Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit, München 1970.

Wichmann 1967

Wichmann, Siegfried: Bemerkungen zur Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert, in: Kaiser, Konrad (Red.): Der frühe Realismus in Deutschland 1800-1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt (Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1967), Schweinfurt 1967, S. 30-39.

Wiegand 1994

Wiegand, Thomas: Ferdinand Tellmann. Gewerbsmäßiges Portraitieren in Malerei und Fotografie um 1850 (Ausstellungskatalog Ballhaus am Schloss Wilhelmshöhe Kassel und Museum am Lindenberg Mühlhausen 1994), Kassel 1994.

Winckelmann 1756

Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Dresden und Leipzig ²1756 [Faksimileneudruck in: ders.: Kunsttheoretische Schriften, Band 1, Baden-Baden und Straßburg 1962, S. 1-172].

Winckelmann 1808

Winckelmann's Werke, herausgegeben von C.L. Fernow, Erster Band, welcher die Schriften über die Nachahmung der Griechen, die kleinen Aufsätze und die Anmerkungen über die Baukunst der Alten enthält, Dresden 1808.

Wolf 1795

Wolf, Friedrich August: Prolegomena ad Homerum. Sive de Operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi, Halle an der Saale 1795.

Wünsche 1991

Wünsche, Raimund: „Perikles“ sucht „Pheidias“: Ludwig I. und Thorvaldsen, in: Peters, Ursula (Bearb.): Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde (Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg und Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf 1991/92), Nürnberg 1991, S. 307-326.

Wünsche 1999

Wünsche, Raimund: „Lieber hellenischer Bürger als Erbe des Throns“. König Ludwig I. und Griechenland, in: Baumstark, Reinhold (Hrsg.): Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I. (Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum München 1999/2000), München 1999, S. 1-20.

Dank

Diese Arbeit hätte nicht innerhalb eines halben Jahres entstehen können ohne die Hilfe und Unterstützung vieler Menschen. Ich kann sie nicht alle namentlich nennen. Eine Auswahl fällt mir schwer.

Ich möchte mich zuallererst bei Prof. Dr. Frank Büttner bedanken, der die Arbeit mit Interesse und hilfreichen Anregungen betreute. Ebenso bei Prof. Dr. Hubertus Kohle für die Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen. Dr. Johannes Erichsen hat mich auf dieses unbearbeitete Thema aufmerksam gemacht und den Fortgang interessiert mitverfolgt. Dr. Gertrud Rank ließ mich auf freundlichste Weise an ihrem Wissen über Schwanthaler Anteil haben und las mein Manuskript. Dr. Elena Onoprienko korrespondierte mit mir entgegenkommend über ihre Forschungen zu Georg Hiltensperger. Dr. Hermann Neumann unterstützte mich mit Bildmaterial aus den Beständen der Plansammlung der Bayerischen Schlösserverwaltung. Ferner stellte mir Dr. Johannes Schallmoser großzügig Bildmaterial aus seiner umfangreichen Schwanthaler-Sammlung zur Verfügung.

Zahlreichen Angehörigen folgender Münchner Einrichtungen und Institutionen bin ich zudem für ihre geleistete Unterstützung oder ihr Entgegenkommen zu Dank verpflichtet: Bayerisches Hauptstaatsarchiv; Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege; Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften und Nachlässe; Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen; Deutsches Theatrumuseum; Geheimes Hausarchiv; Münchner Stadtmuseum, Graphische Sammlung; Staatliche Graphische Sammlung; Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek.

Freunde und Familie haben meine Arbeit mit fachlichem Rat oder dem wertvollen Blick von außen an vielen Stellen bereichert. Stephan Dahme M.A., Wilfried Keil M.A. und Christiane Schachtner M.A. waren mir aufmerksame und akribische Lektoren.

Ich bin allen sehr dankbar. Schließlich ist es mir noch ein Anliegen, meine Eltern zu erwähnen, die mich und mein Studium in vielfältiger Weise unterstützt haben.

Anhang

- Dokument 1: Vertrag vom 30. Oktober 1836
(BayHStA, SchlV 1168)
- Dokument 2: Nachträglicher Vertrag vom 25. Juni 1837
(BayHStA, SchlV 1168)
- Dokument 3: Programm des Odyssee-Zyklus nach Ludwig Michael Schwanthaler
(SGSM, Inventar der Zeichnungen III. 21609-24396,
beigegeben dem Eintrag „21647 ad 21695“)
- Dokument 4: Programm der ausgeführten Wandgemälde nach Otto Geiger
(SGSM, Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus,
Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer)

Abbildungsverzeichnis

Dokument 1: Vertrag vom 30. Oktober 1836

Contract

unter Vorbehalt Allerhöchster Ratifikation, abgeschlossen zwischen dem Geheimrath von Klenze als Bevollmächtigten Seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern einerseits und dem Professor der Bildhauerey L. Schwanthaler, so wie dem Historienmaler Hiltensperger anderseits.

1. Herr Professor Schwanthaler übernimmt die Zeichnung von Darstellungen aus Homers Odyssee für die Gemächer des Erdgeschosses im neuen Festsaalbau in folgender Art:
 - a. Die Zahl der auszumalenden Säle ist sechs, und die Darstellungen müssen in der Art gewählt seyn, daß eine jede der 24 Wände, welche diese sechs Säle darbieten, nur Gegenstände aus einem der 24 Gesänge des Gedichtes enthält, und daß diese sich in derselben Ordnung, wie die Gesänge selbst folgen.
 - b. Die Zeichnungen müssen zuerst im Kleinen Seiner Majestät dem Könige zur Genehmigung vorgelegt, und nachdem diese erfolgt, in deutlichen vollendeten Umrissen gezeichnet werden, so daß die Figuren der Vorgründe 9-12 Zoll hoch sind.
 - c. Herr Professor Schwanthaler behält das Recht und die Verpflichtung die Zeichnung dieser Bilder in wahrer Größe der Ausführung zu bewachen und zu leiten.
 - d. Die Zahl der in jedem Etatsjahre zu machenden Zeichnungen soll dem Professor Schwanthaler jedesmal im Monate Oktober angegeben werden.
2. Für diese Arbeit soll dem Professor Schwanthaler eine Aversal-Summe von 12000 fl und zwar jedesmal 2000 fl bezahlt werden, sobald derselbe für einen Saal alle nöthigen Zeichnungen in der bestimmten Art und Größe vollendet, und an den Bevollmächtigten Seiner Majestät des Königs übergeben hat.
3. Die Anzahl der Bilder auf jeder Wand und in jedem Saale soll von den Allerhöchsten Bestimmungen Seiner Majestät des Königs bey Annahme der Dekorations Zeichnungen abhängig bleiben.
4. Im Falle des Ablebens Seiner Majestät des Königs oder Herrn Schwanthalers, wird dieser Contract als aufgehoben betrachtet, und nur die wirklich vollendeten Arbeiten werden verrechnet und bezahlt.
5. Obwohl seine Majestät der König noch nicht die Absicht haben, die Malerei dieser Bilder beginnen zu lassen, oder einen Zeitpunkt für deren Beginn festzusetzen, so wollen Allerhöchstdieselben dennoch schon jetzt die Vorbereitungen dazu in folgender Art anordnen:

6. Herr Hiltensperger übernimmt eventuell und für den Fall und die Zeit, wo es Seiner Majestät dem Könige gefallen sollte, die Ausführung dieser Bilder in al fresco Malerei anzuordnen unter folgenden Bedingungen:

- a. Vor Beginn eines Saales soll jedesmal ein Contract über die Preise der Malereien gemacht werden.
- b. Herrn Hiltensperger wird der al fresco Grund und die nöthigen Gerüste auf Königliche Kosten hergestellt; jedoch keine andere Entschädigung oder Vergütung und Aushilfe gegeben.
- c. Der Carton, die Ausführung und Annahme der vollendeten Bilder bleibt jedesmal der Allerhöchsten Zustimmung Seiner Majestät des Königs unterworfen.
- d. Sollte Seine Majestät der König statt al fresco später die Ausführung in Wachs oder enkaustischer Malerei wünschen, so soll dieses keine Abänderung des bedungenen Preises bedingen.
- e. Um die Zeit, wo sowohl Herr Schwanthaler als Hiltensperger in voller Kraft des Talenten stehen, zu benutzen, wollen Seine Majestät der König gestatten, daß schon jetzt die Zeichnung der nöthigen Cartons durch Herrn Hiltensperger beginne, ohne jedoch sich dadurch für den Beginn der Malereien zu irgend einem Zeitpunkte binden zu wollen; dagegen bleibt Herr Hiltensperger jedesmal verpflichtet, gegenwärtigen Contract in allen Punkten zu erfüllen, sobald Seine Majestät der König die Malerei wirklich beginnen lassen wollen.

7. Sollte das Ableben Seiner Majestät des Königs oder Herrn Hiltenspergers eintreten, so soll dieser Contract als aufgehoben betrachtet werden, und nur die wirklich vollendeten Arbeiten berechnet und bezahlt werden.

8. Die Zeichnungen des Herrn Professor Schwanthalers bleiben Eigenthum Seiner Majestät des Königs, müssen von Herrn Hiltensperger sorgfältig bewachtet und nach gemachten Gebrauch Seiner Majestät dem Könige wieder zugestellt werden. Die Cartons werden nach Ausführung der Bilder dem Herrn Hiltensperger zurückgegeben, werden jedoch bis zu diesem Zeitpunkte als Eigenthum Seiner Majestät des Königs betrachtet und würden dieses auch im Falle der Unterbrechung dieser Arbeit durch Todesfall vor der Ausführung, oder wie sonst bleiben.

9. Unter allen diesen Bedingungen wird nun der Preis für die Bilder des Saales, für welche Herr Schwanthaler jetzt schon die Zeichnungen begonnen hat, folgendermaßen festgesetzt.

- a. Für ein Bild neben den Thüren der Außenwände 13 Fuß 2 Zoll lang 12 Fuß hoch, 1200 fl
wovon 400 fl für den Carton und 800 fl für die Malerei gerechnet werden, deren vier: 4800 fl.
- b. Für ein Bild an der Wand den Fenstern gegenüber 15 Fuß 9 Zoll lang 12 Fuß hoch, 1350 fl

wovon 450 fl für den Carton und 900 fl
für die Malerei gerechnet werden, deren zwey: 2700 fl.

c. Für ein Bild zwischen den Fenstern
9 Fuß lang und 12 Fuß hoch, 900 fl
wovon 300 fl für den Carton
und 600 fl für die Malerei ge-
rechnet werden, deren zwey: 1800fl.

d. Für ein Bild neben den Fenstern
von 4 Fuß 6 Zoll Breite und
12 Fuß Höhe: 360 fl
wovon 120 fl für den Carton und
240 fl für die Malerei gerechnet
werden, deren zwey: 720 fl.

Summa 10.020 fl

10. Es soll Herrn Hiltensperger am Beginne eines jeden Etats-Jahres die Summe bestimmt werden, welche in demselben, sey es abschlägig für das Zeichnen der Cartons oder für die Ausführung der Malereien verwendet werden soll.

Da beyde Theile über obige Punkte übereingekommen waren: so wird dieser Contract doppelt ausgefertigt, um Seiner Majestät dem Könige zur Allerhöchsten Ratifikation vorgelegt zu werden.

München den 30^{ten} Oktober 1836

[gez.] L.v.Klenze, G.Hiltensperger, L.Schwanthaler

[Signat] Genehmigt

München 25 November 1836

Ludwig

Dokument 2: Nachträglicher Vertrag vom 25. Juni 1837

Nachträglicher Contract

zu der Übereinkunft vom 30^{ten} Oktober 1836 unter Vorbehalt Allerhöchster Ratifikation, abgeschlossen zwischen dem K. Kammerherrn und Geheimrathe Leo von Klenze als Bevollmächtigten Seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern einerseits, und dem Historienmaler G. Hiltensperger anderseits.

- § 1.) Der Maler Hiltensperger übernimmt die Ausführung der Malereien in fünf Sälen des neuen Saalbaues des Königl. Residenzschlosses in München unter folgenden Bedingungen:
- § 2.) Die Anzahl der Bilder auf einer jeden der vier Wände des Saales, soll von den Allerhöchsten Bestimmungen Seiner Majestät des Königs bei Annahme der Dekorationszeichnungen des Architekten abhängig bleiben.
- § 3.) Diese Bilder sollen Gegenstände aus der Odyssee Homers darstellen, und die Zeichnungen dazu, so wie es schon in dem Contrakte vom 30^{ten} Oktober 1836, die Ausführung des sechsten Saales betreffend, angegeben ist, von dem Professor Schwanthaler Ludwig geliefert werden.
- § 4.) Es soll jedesmal von den Allerhöchsten Bestimmungen Seiner Majestät des Königs abhängen, wann die Arbeiten des G. Hiltensperger für einen jeden dieser Säle beginnen sollen und in welche Raten die Geldbewilligung dafür eingetheilt werden soll.
- § 5.) Der von G. Hiltensperger nach den kleinen Umrisszeichnungen des Professor Schwanthaler auszuführende Carton bleibt so wie die Annahme der vollendeten Bilder jedesmal der Zustimmung Seiner Majestät des Königs unterworfen.
- § 6.) Die Malereien werden in enkaustischer Wachsmalerei ausgeführt, nach Fernbachs Erfindung, wenn Seine Majestät nicht anders verfügen werden.
- § 7.) Sollte das Ableben Seiner Majestät des Königs eintreten, so soll dieser Contract als aufgehoben betrachtet und nur die wirklich vollendeten Arbeiten berechnet und bezahlt werden, und dieses nur in dem Maase, als die für das Etatsjahr, worin dieses Ereigniß statt finden könnte, für diese Position angewiesene Summe dafür ausreicht.
- § 8.) Dasselbe soll bei dem etwa vor Vollendung der Arbeiten eintretenden Tode des G. Hiltensperger statt finden.
- § 9.) Es sollen dem G. Hiltensperger nebst den vollendeten und zur Anwendung enkaustischer Überzüge und Malereien tauglichen Wandgründen auch die nöthigen Gerüste geliefert werden.

Jedoch fällt eine jede andere Ausgabe für diese Arbeit, als die Farben und die Bereitung, so wie die Enkaustik pp zu seiner Last.

§ 10.) Unter der Voraussetzung der Erfüllung obiger Bedingungen sollen G. Hiltensperger für die Malereien eines jeden Saales folgende Preise bezahlt werden:

- a) für den ersten Saal 8000 fl
- b) für den zweiten Saal 10020 fl welche jedoch schon in dem ersten Contrakte vom 30^{ten} Oktober 1836 enthalten sind und hier nicht mehr in Ansatz komme.
- c) für den dritten Saal 10000 fl
- d) für den vierten Saal 10000 fl
- e) für den fünften Saal 10000 fl
- f) für den sechsten Saal 10000 fl

Summa 48000 fl

§ 11.) Es soll Herrn Hiltensperger im Beginn eines jeden Etatsjahres die Summe bestimmt werden, welche in demselben für diese Arbeit verausgabt werden soll.

Da beide Theile über die Punkte des obigen Contraktes einverstanden waren, so ward derselbe doppelt ausgefertigt, um Seiner Majestät dem Könige zur Allerhöchsten Ratifikation vorgelegt zu werden.

München den 25^{ten} Juny 1837

[gez.] L.v.Klenze, G.Hiltensperger

[Signat] Genehmigt

München 4 November 1837

Ludwig

Dokument 3: Programm des Odyssee-Zyklus nach Ludwig Michael Schwanthaler

Programm zu den Zeichnungen aus der Odyssee

Jede Wand enthält nach der ausdrücklichen Anordnung S. Majestät des Königs einen Gesang – die Reihenfolge beginnt immer dem Eintretenden gegenüber und geht von der Linken zur Rechten

Erster Saal der Odyssee!

Erster Gesang

Homer ruft die Muße, Rathschluß der Götter daß Odyßeus heimkehre [21647]⁴²⁷

Zweiter Gesang

- a. Telemachos von den Freyern verhöhnt [21648]
- b. Geht zu Schiffe, den Odysseus suchen [21649]
- c. Die Freyer belauschen Penelope beim Zertrennen des Gewandes [21650]

Dritter Gesang

Telemachos bey Nestor am Strande [21651]

Vierter Gesang

Penelopens Traum. Hera tröstet sie in Gestalt ihrer Amme [21652]

Telemachos u. Mentor bey Menelaos [21653]

⁴²⁷ Die Zahlen in eckigen Klammern sind die entsprechenden Inventarnummern der Staatlichen Graphischen Sammlung, München. Sie wurden nach dem Erwerb des Odyssee-Zyklus mit Bleistift neben den Einträgen Schwanthalers angebracht.

Zweyter Saal

Fünfter Gesang

- a. Hermeias bey Calypso, die Rückkehr des Odyßeus verlangend, dieser ferne trauernd [21654]
- b. Abfahrt des Odyßeus [21655]

Sechster Gesang

- a. Nausikaa die Wäsche anordnend [21657]
- b. Odyßeus aus dem Sturme errettet, flehend vor ihr [21658]

Siebenter Gesang

- a. Odyßeus am Brunnen, Pallas als Mädchen ertheilt eine Auskunft über Alkinoos [21659]
- b. Odyßeus flehend vor Alkinoos und Arete [21660]

Achter Gesang

- a. Odyßeus in den Kampfspielen mit der Scheibe werfend [21661]
 - b. Demodokos singt von Troja, Odyßeus weint. Alkinoos tröstet – Arete [21662]
- lange Bildchen in den Ecken des Saales
Pallas und Poseidon [21663a und 21663b]
- NB. Hier wurde auch noch die Zeichnung vom Liede des Sturmes beygelegt, obwohl es nicht gemalt wurde [21656]

Dritter Saal

Neunter Gesang

Odyßeus vor Alkinoos seine Irrfahrten erzählend [21665]. Über der Thüre: das Geschwader⁴²⁸ des Odyßeus [21664]

⁴²⁸ In einer Anmerkung am linken unteren Rand der Seite präzisiert zu: Schiffsgeschwader.

Zehnter Gesang

a. Abfahrt vom Gestade der Lästriqonen wo Odyßeus durch Abhauen des Taues das Schiff rettet.
– die Gefährten rufen die Namen der Gefallenen [21666]

b. Odyßeus auf Kirke anstürmend, sie zu dem gewünschten Schwur zu zwingen [21667]

Bildchen über den Thüren:

1. Odysseus den mit Winden gefüllten Schlauch im Schiffe ladend, Aeolus in der Höhle [21668]

2. Hermes dem Odyßeus das Kraut Molly zeigend, gegen Kirkes Zauberkräfte [21669]

Elfter Gesang

Odyßeus in der Unterwelt; Teiresias weissagt, – hinter Odyßeus der Schatten seiner Mutter in den Opfergraben stierend – Schatten: Achilles, Ajax, Herakles, Tityon, Sisyphos, Minos [21670]

Bildchen über der Thüre:

Rückkehr des Schiffes aus der Unterwelt [21671]

Zwölfter Gesang

a. Die Syrenen [21672]

b. Skylla raubt sechs Gefährten aus dem Schiffe [21673]

c. Rinderraub auf Trinakria, in der Ferne Sturm [21674]

kleine Bildchen oben:

a. Elpenors Grab mit dem aufgefplanten Ruder in der Ferne das absegelnde Schiff

b. die schlüpfende Charybdis

c. Odyßeus auf den Trümmern seines Schiffes nach Ogygia treibend [alle drei 21675]

Vierter Saal

Dreyzehnter Gesang

Odyßeus auf Ithaka, Athene entnebelt die Insel, die Geschenke der Fäaken in der Grotte der Nymfen geborgen [21676]

Über der Thüre:

Das heimkehrende Schiff der Fäaken versteinert Poseidon durch einen Schlag mit der Hand [21677]

Vierzehnter Gesang

Odyßeus beim Schweinehirten Eumaios [21678; z.Zt. 21687]
der Sturm dieser Nacht ist durch die 2 Bildchen über den Thüren ausgedrückt:
Aiolos [21679] – und die Nacht [21680]
In den langen Bildern der Ecken:
Penelopeia klagend über die Abwesenheit des Odyßeus [21681]
Telemachos sinnend im Schiffe, wie er Odyßeus finde [21682]

Fünfzehnter Gesang

Telemachos rückkehrend auf Ithaka, der Seher Theoklymenos erklärt ihm das Augurium als
günstig v. 524 [21683]
Ueber der Thüre: Eumaios in seiner Jugend von Seeräubern entführt [21684]

Sechzehnter Gesang

Odyßeus entdeckt sich dem Sohne [21685]
Die Freyer, besonders Antinoos beschließen die Ermordung des Telemachos [21686]

Fünfter Saal

Siebzehnter Gesang

Odyßeus und Eumaios gehen zur Stadt – der Ziegenhirt Melantheus beschimpft den Odyßeus,
der sich mit Mühe zurückhält. Telemachos schon früher abgegangen, wird von Penelope
bewillkommt [21687]
Dekoratives Bild:
Odyßeus u. sein alter Hund Argos [21688]

Achtzehnter Gesang

a. Odyßeus wirft den Bettler Iros – Beyfall der Freyer, im Weyrauch Eumaios [21689]

b. Penelope von den Freyern begrüßt und beschenkt, nachdem sie den endlichen Besitz ihrer Hand dem künftigen Sieger im Bogenschießen versprochen. – ihr zur Seite Telemachos [21690]

Dekoratives Bild:

Trophäe: Allegorie auf die Schwelgerey der Freyer [21691]

Neunzehnter Gesang

Odyßeus von der alten Amme Eurykleia beym Fußbade an der Narbe erkannt – Penelope jammernd [21692]

Dekoratives Bild:

Odyßeus in der Jugend eben vor jenem Eber, der ihn verwundete, zu Boden stürzend [21693]

Zwanzigster Gesang

a. Schwelgerisches Treiben der Freyer [21694]

b. der ausgewiesene Seher Theoklymenos prophezeit Unglück und entflieht [21695]

Sechster Saal

Einundzwanzigster Gesang

a. Penelope holt den Bogen des Odyßeus in der Rüstkammer [22501]

b. Während die Freyer durch den Seher vom Schießen abgemahnt werden hat Odyßeus durch die Eisen getroffen [22502]

Zweiundzwanzigster Gesang

a. Die Freyer getötet [22503]

b. der Sänger und Medon, der Herold verschont [22504]

c. Odyßeus räuchert das Haus, um ihn das getreue Gesinde und Telemachos [22505]

Dreiundzwanzigster Gesang

a. Odyßeus und Penelope einander umarmend – Eurykleia – Reigentanz der Dienstleute des Odyßeus, um die Ithaker über den Tod der Freyer zu täuschen [22506]

b. Das Geheimnis des Odyßeus – als allegorisches [sic] Trophäe mit Lyra, Schwert, Ruder und dem Myrthenkranz [22507]

Vierundzwanzigster Gesang

a. Die Seelen der Freyer von Hermeias zur Unterwelt geführt [22508]

b. Odyßeus und Laertes einander erkennend [22509]

NB: Es sind auch noch 4 Zeichnungen von Trophäen in der Sammlung, zwey nautisch kriegerische [22511], zwey allegorische auf Schwelgerey und Hochzeit [22510].– Diese sind so zu vertheilen, daß sie im Sinne der Gesänge die langen Räume der betreffenden Sääle zu füllen.

[gez.]

L. Schwanthaler

Dokument 4: Programm der ausgeführten Wandgemälde nach Otto Geiger

Photographien

des Gemäldezyklus der Odyssee in der Kgl. Residenz München, ausgeführt im Auftrage König Ludwig I. durch Akademieprofessor Joh. Georg Hiltensperger in den Jahren 1840-1865.

Die Reihenfolge der Bilder ist
auftragungsgemäß nach den Gesängen der
Odyssee.

Sämtliche Bilder sind bei Zerstörung der Kgl. Residenz in den Jahren 1944/45 vernichtet worden.

I. Saal

1. (Ostwand) Beschluß der Götter, Hermes zur Nymphe Kalypso auf die Insel Ogygia abzusenden. An rechter Stelle Homer und die Muse.
2. (Südwand) Die Freier der Penelope belauschen diese, wie das tagsüber gewobene Gewand nachts auflöst [sic].
3. Telemachos spricht erstmals mit den ihn verspottenden Freiern.
4. Telemachos geht mit Pallas Athene in Mentors Gestalt zu Schiff, den Vater aufzusuchen.
5. Telemachos bei Nestor, welcher am Meeresgestade Poseidon ein Opfer bringt.
6. Telemachos bei Menelaos.
7. Traum der Penelope.

II. Saal

8. (Ostwand) Hermes bringt Kalypso die Botschaft, Odysseus zu entlassen.
9. Die Insel Ogygia.
10. Abreise des Odysseus von der Insel.
11. Nausikaa gibt den Mägden Befehl, die Wäsche an den Strom zu bringen.
12. Die Insel Scheria, im Vordergrund das versteinerte Schiff, das O. nach Ithaka brachte.
13. Odysseus naht Nausikaa flehend und erhält Kleidung.

14. Odysseus kommt in die Stadt; Pallas Athene zeigt den Palast des Königs.
15. Die Burg des Königs Alkinoos.
16. Odysseus fleht den König um gastliche Aufnahme an.
17. Odysseus beim Diskusspiel.
18. Der Sänger Demodokos besingt den Kampf vor Troja; Odysseus verhüllt sein Haupt.

III. Saal

19. Die Schiffe der Griechen.
20. Odysseus erzählt seine Erlebnisse.
21. Odysseus erhält von Äolos den Windsack.
22. Die Lästrigenen zerstören einen Teil der Griechenschiffe.
23. Odysseus zwingt die Zauberin Kirke s. Gefährten zu entzaubern.
24. Hermes zeigt Odysseus das schützende Heilkraut.
25. Odysseus in der Unterwelt.
26. Rückfahrt im Kahn mit Gefährten.
27. Die Sirenen.
28. Skylla raubt Gefährten aus dem Schiff.
29. Die Gefährten schlachten auf Trinakria Tiere aus der Herde des Sonnengottes.
30. Grab des Elpenor.
31. Die Charybdis.
32. Odysseus rettet sich auf Trümmern des zerschellten Schiffes.
33. Pallas Athene.
34. Poseidon.

IV. Saal

35. Poseidon versteinert das Schiff, welches Odysseus nach Ithaka brachte.
36. Pallas entnebelt für Odysseus die Heimatinsel.
37. Allegorie der Nacht.
38. Odysseus wird vom Sauhirten Eumäos bewirtet.
39. Der Windgott Aeolos.
40. Eumaios wird als Knabe von phönizischen Seeräubern entführt.
41. Telemachos Rückkehr nach Ithaka.

42. Odysseus gibt sich seinem Sohne zu erkennen.
43. Die Freier beschließen die Ermordung des Telemachos.
44. Telemachos.
45. Penelope.

V. Saal

46. Odysseus als Bettler verkleidet findet in s. Hause den Hund Argos.
47. Odysseus und Eumaeos werden von dem Geishirten Melantheus beschimpft.
48. Odysseus wirft im Faustkampf den Bettler Iros zu Boden.
49. Die Freier bringen Penelope Geschenke.
50. Die Schaffnerin Eurykleia erkennt Odysseus beim Fußbad an der Narbe.
51. Odysseus auf der Jagd von einem Eber verwundet.
52. Die Freier bereiten sich zum Hochzeitsfest vor.
53. Der Sänger und Seher Theoklymenos verläßt den Saal des Festes.

VI. Saal

54. Penelope mit dem Bogen des Odysseus.
55. Odysseus (als Bettler) spannt den Bogen.
56. Odysseus ermordet die Freier.
57. Der Sänger und der Herold flehen um ihr Leben.
58. Reinigung und Ausräucherung des Saales.
59. Erkennungsszene von Odysseus und Penelope.
60. Die Neuverbundenen erzählen sich ihre Erlebnisse.
61. Hermes führt die Seelen der erschlagenen Freier in die Unterwelt.
62. Odysseus entdeckt sich seinem Vater Laertes.

Abbildungsverzeichnis

01

Julius Schnorr von Carolsfeld
Nausikaa, 1827

Holzschnitt nach einem verlorenen Entwurf für einen Münchner Odyssee-Zyklus, K. Oertel sculptsit

Abb. nach: Jordan, Max: Aus Julius Schnorr's Lehr- und Wanderjahren. Teil II, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 2 (1867), zw. S. 296 und S. 297.

02

Domenico Quaglio
Die Nordseite der Königlichen Residenz im Jahr 1828, 1828
Öl auf Leinwand, 62,5 x 82,4 cm

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 789

Abb. nach: Neue Pinakothek, München. Katalog der Gemälde und Skulpturen, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2003, S. 291.

03

Carl Scharold
Der Festsaalbau der Residenz von München, 1847
Aquarell, 14,8 x 21 cm
Privatbesitz

Abb. nach: Aus einem Album um 1850. Aquarelle aus der Zeit König Ludwigs I., Galerie Biedermann, München 1981, Nr. 19.

04

Grundriss der Münchner Residenz
Nordöstlicher Gebäudeteil
Plansammlung der Bayerischen Schlösserverwaltung, München, Residenz München PH0. 0006_2

Reproduktion: Bayerische Schlösserverwaltung, München
Beschriftungen: Matthias Memmel

05

Theatermuseum in der Residenz München
Ehrenhalle (1. Odysseesaal)
aus: Badenhausen, Rolf: Die Welt der Bühne hinter Glas und Rahmen. Im Theatermuseum der Clara-Ziegler-Stiftung zu München, in: Illustrierte Zeitung, Nr. 4801, Leipzig 18.03.1937, S. 335.

Reproduktion: Foto Gerhard Beyer, München

06

Leo von Klenze
Deckenentwurf für den 2. Odysseesaal
Feder auf Bleistift, partiell koloriert, 32,9 x 41,3 cm
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 26526

Reproduktion: Staatliche Graphische Sammlung, Photothek

07

Leo von Klenze
Deckenentwurf für den 2. Odysseesaal
Feder auf Bleistift, partiell koloriert, 45,8 x 65,5 cm
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 26536 Z

Reproduktion: Staatliche Graphische Sammlung, Photothek

08

Leo von Klenze
Deckenentwurf für den 2. Odysseesaal (Detail)
siehe Abb.7

09

Leo von Klenze
Wandaufriß, Südwand des 5. Odysseesaals
Feder und Bleistift, partiell koloriert, 54,2 x 75,5 cm
Bayerische Staatsbibliothek, München, Klenzeana IX.15.6

Reproduktion: Fotostelle Bayerische Staatsbibliothek, München

10

Theatermuseum in der Residenz München
Gemaldesaal (5. Odysseesaal), 1935
Hanns-Holdt-Archiv, Deutsches Theatermuseum München, Negativ-Nr. 5646

Reproduktion: Foto Gerhard Beyer, München

11

Theatermuseum in der Residenz München
Richard Wagner-Saal (4. Odysseesaal), 1935
Hanns-Holdt-Archiv, Deutsches Theatermuseum München, Negativ-Nr. 5647

Reproduktion: Foto Gerhard Beyer, München

12

Königliche Hofbau-Intendanz
Entwurf zur Herstellung der noch zu ergänzenden Fußböden in den Odyssee-Sälen in der k. Residenz, 1865
Plansammlung der Bayerischen Schlösserverwaltung, München, PH3.0109

Reproduktion: Bayerische Schlösserverwaltung, München

13

Thomas Christian Wink
Die Begegnung von Odysseus mit der Königstochter Nausikaa, 1772-74
Deckenfresko im Speisesaal des Neuen Schlosses in Schleißheim

Abb. nach: Bauer, Hermann / Rupprecht, Bernhard: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Band 3: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis München, Teil 2: Profanbauten, bearbeitet von Anna Bauer-Wild und Brigitte Volk-Knüttel, München 1989, S. 505.

14

John Flaxman
Illustrationen zur Odyssee, 1792/93
hier: Ulysses following the car of Nausicaa
16,9 x 29,2 cm

Abb. nach: Essick, Robert / La Belle, Jenijoy: Flaxman's illustrations to Homer. Drawn by John Flaxman. Engraved by William Blake and others, New York 1977, Odyssey plate 11.

15

Bonaventura Genelli
Illustrationen zur Odyssee, 1838 vollendet
hier: Eurykleia erkennt Odysseus wieder

Abb. nach: Ebert, Hans: Buonaventura Genelli. Leben und Werk, Weimar 1971, S. 88.

16

Unbekannter Künstler
Odyssee-Zyklus aus einem römischen Patrizierhaus, 1. Jh. v. Chr.
hier: Odysseus in der Unterwelt

Abb. nach: Andreae, Bernard: Odysseus. Mythos und Erinnerung (Ausstellungskatalog Haus der Kunst München 1999/2000), Mainz 1999, S. 254.

17

Johann Wilhelm Tischbein
Odysseus und Nausikaa, 1819
Öl auf Leinwand, 223 x 177 cm
Wandbild aus dem Homer-Zimmer des Oldenburger Schlosses, heute Großherzogliches Schloss Eutin

Abb. nach: Sucrow, Alexandra / Reindl, Peter (Red.): Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg. Ein klassizistisches Bildprogramm des „Goethe-Tischbein“ (Ausstellungskatalog Landesmuseum Oldenburg 1994), Oldenburg 1994, S. 68.

18

Homer-Zimmer [zerstört]
Römisches Haus, Leipzig 1836
Wandbilder von Friedrich Preller d.Ä.

Abb. nach: Friedrich Preller. Ausstellung anlässlich seines 100. Todestages, hrsg. v. den Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar 1975, ohne Paginierung.

19

Ludwig Michael Schwanthaler (Entwurf) und Georg Hiltensperger (Ausführung)
Zweites Vorzimmer des Königs im 1. Obergeschoss des Königsbaus der Münchner Residenz [zerstört]

Abb. nach: Hojer, Gerhard: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration, München 1992, S. 50.

20

Julius Schnorr von Carolsfeld
Servicesaal des Königs im 1. Obergeschoss des Königsbaus der Münchner Residenz, Entwurf
Staatliche Graphische Sammlung, München

Abb. nach: Hojer, Gerhard: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration, München 1992, S. 74.

21

Ludwig Michael Schwanthaler
Skizze zur Szene „Nausikaa die Wäsche anordnend“ (6. Gesang)
Feder und Bleistift, 20,3 x 27,2 cm
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik und Gemälde, Sammlung Schwanthaler S 535

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

22

Ludwig Michael Schwanthaler
Skizze zur Szene „Nausikaa die Wäsche anordnend“ (6. Gesang)
Feder und Bleistift, 20,7 x 28,9 cm
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik und Gemälde, Sammlung Schwanthaler S 536

Fotografie des Originals: Dr. Johannes Schallmoser, München

23

Ludwig Michael Schwanthaler
Skizze zur Szene „Nausikaa die Wäsche anordnend“ (6. Gesang)
Feder und Bleistift, 14,5 x 18,5 cm
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik und Gemälde, Sammlung Schwanthaler S 532

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

24

Michelangelo Buonarroti
Die Erschaffung des Adam, 1508-12
Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, Rom-Vatikanstaat

Abb. nach: Die Sixtinische Kapelle. Eine bebilderte Führung (Edizioni Musei Vaticani), Rom 2002, S. 40.

25

Ludwig Michael Schwanthaler
Telemachos bey Nestor am Strande (Detail)
vgl. Katalog-Nr.5 der vorliegenden Arbeit

26

Georg Hiltensperger
Hermes bringt Kalypso die Botschaft, Odysseus zu entlassen [zerstört]
Ostwand des 2. Odysseesaals
aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München,
Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 8

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

27

Ludwig Michael Schwanthaler
Skizze für den Odyssee-Zyklus (Detail)
Feder und Bleistift, 18,7 x 13,2 cm
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik und Gemälde, Sammlung Schwanthaler S 1599

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

28

Ludwig Michael Schwanthaler
Skizze für den Odyssee-Zyklus
Bleistift, 20,7 x 34,8 cm
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik und Gemälde, Sammlung Schwanthaler S 531

Fotografie des Originals: Dr. Johannes Schallmoser, München

29

Georg Hiltensperger
Odysseus erzählt seine Erlebnisse [zerstört]
aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München,
Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 20

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

30

Leo von Klenze (Baubüro?)
Wandaufriß, Nord- und Südwand des 4. Odysseesaals
Feder und Bleistift, 66 x 45 cm
Bayerische Schlösserverwaltung, Zugangsnummer 2344

Reproduktion: Bayerische Schlösserverwaltung, München

31

Ludwig Michael Schwanthaler
Pause nach 3 Entwürfen für den Odyssee-Zyklus
Bleistift, 40,8 x 68,2 cm
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik und Gemälde, Sammlung Schwanthaler S 522/1-3

Fotografie des Originals: Dr. Johannes Schallmoser, München

32

Georg Hiltensperger
Odysseus fleht den König um gastliche Aufnahme an [zerstört]
aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München,
Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 16

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

33

Ludwig Michael Schwanthaler
Odysseus bei den Zyklopen, 1816
Feder und Bleistift, aquarelliert, 17,7 x 23 cm
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik und Gemälde, Sammlung Schwanthaler S 32

Abb. nach: Oberwalder, Waltrude u.a. (Red.): Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848. Vom Barock zum
Klassizismus (Ausstellungskatalog Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974), Linz 21974, Farbtafel XIV.

34

Louis Gallait

Die Abdankung Kaiser Karls V. zugunsten seines Sohnes Philipps II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555 (kleinere Wiederholung des Originals für Wilhelm II., König der Niederlande), 1842

Öl auf Leinwand, 122,1 x 170,3 cm

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 947

Abb. nach: Germer, Stefan / Zimmermann, Michael F. (Hrsg.): Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München 1997, S. 253.

35

Carl Piloty

Seni vor der Leiche Wallensteins, 1855

Öl auf Leinwand, 312 x 365 cm

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 770

Abb. nach: Neue Pinakothek, München. Katalog der Gemälde und Skulpturen, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2003, S. 282.

36

Johann Heinrich Ramberg

Homer's Ilias, seriös und comisch, in ein und zwanzig radirten Blättern, 1827/28

hier: Achill vom Kampf mit Agamemnon zurück, 1827

Abb. nach: Rohr, Alheidis von: Johann Heinrich Ramberg, 1763 – Hannover – 1840. Maler für König und Volk (Ausstellungskatalog Historisches Museum Hannover 1998), Hannover 1998, S. 186.

37

Honoré Daumier

Histoire ancienne

hier: Présentation d'Ulysse à Nausica, 1842

Abb. nach: Cieri, Marie / Saunders, Karen / Slater, Laurie (Hrsg.): Honoré Daumier. Histoire ancienne, Los Angeles 1975, S. 13.

38

Lovis Corinth

Odysseus im Kampf mit dem Bettler, 1903

Öl auf Leinwand, 83 x 108 cm

Nationalgalerie, Prag, Inv. Nr. 0-4238

Abb. nach: Schuster, Peter-Klaus / Vitali, Christoph / Butts, Barbara (Hrsg.): Lovis Corinth (Ausstellungskatalog Haus der Kunst München und Nationalgalerie Berlin 1996), München und New York 1996, S. 158.

39

Georg Hiltensperger

Odysseus und Nausikaa

Bleistift, 35,0 x 44,0 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv.Nr. 48617

Reproduktion: Staatliche Graphische Sammlung, Photothek

40

Georg Hiltensperger

Die Phäaken bringen den schlafenden Odysseus ans Ufer der Insel Ithaka

Bleistift und Gouache, 32,6 x 44,0 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv.Nr. 48620

Reproduktion: Staatliche Graphische Sammlung, Photothek

41

Album mit den ausgeführten Wandbildern des Odyssee-Zyklus in der Münchner Residenz

35,8 x 27,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, ohne Inventarnummer

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

42

Ludwig Michael Schwanthaler (Werkstatt)

Wandaufriss, Westwand des 6. Odysseesaals

Feder und Bleistift, 29,5 x 48 cm

Privatbesitz, T u 11

Fotografie des Originals: Dr. Johannes Schallmoser, München

43

Ludwig Michael Schwanthaler

Zeichnung vom Liede des Sturmes

Bleistift, 43 x 52 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 21656

Reproduktion: Staatliche Graphische Sammlung, Photothek

44

Georg Hiltensperger

Die Insel Ogygia [zerstört]

Supraporte, Ostwand des 2. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 9

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

45

Georg Hiltensperger

Die Insel Scheria, im Vordergrund das versteinerte Schiff, das Odysseus nach Ithaka brachte [zerstört]

Supraporte, Südwand des 2. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 12

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

46

Georg Hiltensperger

Die Burg des Königs Alkinoos [zerstört]

Supraporte, Westwand des 2. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 15

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

47

Georg Hiltensperger

Die Neuverbundenen erzählen sich ihre Erlebnisse [zerstört]

Westwand des 6. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 60

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

48

Bonaventura Genelli

Illustrationen zur Odyssee, vollendet 1838

hier: Odysseus und Penelope erzählen sich ihre Erlebnisse

Abb. nach: Demont, Paul: Ilias und Odyssee. Homers Welt in Bildern, München 1995, S. 248f.

49

Georg Hiltensperger

Odysseus kommt in die Stadt; Pallas Athene zeigt den Palast des Königs [zerstört]

Westwand des 2. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 14

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

50

Georg Hiltensperger

Odysseus (als Bettler) spannt den Bogen [zerstört]

Ostwand des 6. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 55

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

51

Georg Hiltensperger

Erkennungsszene von Odysseus und Penelope [zerstört]

Westwand des 6. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 59

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

52

Georg Hiltensperger

Pallas entnebelt für Odysseus die Heimatinsel [zerstört]

Ostwand des 4. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 36

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

53

Georg Hiltensperger

Telemachos Rückkehr nach Ithaka [zerstört]

Westwand des 4. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 41

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

54

Georg Hiltensperger

Odysseus zwingt die Zauberin Kirke seine Gefährten zu entzaubern [zerstört]

Südwand des 3. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 23

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

55

Georg Hiltensperger

Odysseus rettet sich auf Trümmern des zerschellten Schiffes [zerstört]

Nordwand des 3. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 32

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

56

Georg Hiltensperger

Odysseus wirft im Faustkampf den Bettler Iros zu Boden [zerstört]

Südwand des 5. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 48

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

57

Grundriss der Münchner Residenz

Erdgeschoss des Festsaalbaus

Plansammlung der Bayerischen Schlösserverwaltung, München

Abb. nach: Hojer, Gerhard: Der Festsaalbau der Münchner Residenz, in: Böning-Weis, Susanne / Hemmeter, Karlheinz / Langenstein, York (Hrsg.): Monumental. Festschrift für Michael Petzet zum 65. Geburtstag am 12. April 1998, München 1998, S. 706.

58

Theatermuseum in der Residenz München

Littmann-Saal (2. Odysseesaal), 1935

aus: Rapp, Franz: Das Theater-Museum der Clara Ziegler-Stiftung in München. Zur 25-Jahr-Feier seines Bestehens, in: Der neue Weg, 64. Jahrgang, 15. Juni 1935, S. 295

Reproduktion: Bayerische Staatsbibliothek, München

59

Theatermuseum in der Residenz München
Klassik-Saal, Blick gen Südosten (3. Odysseesaal), 1935
Hanns-Holdt-Archiv, Deutsches Theatermuseum München, Negativ-Nr. 5640

Reproduktion: Foto Gerhard Beyer, München

60

Theatermuseum in der Residenz München
Klassik-Saal, Blick gen Südwesten (3. Odysseesaal), 1935
Hanns-Holdt-Archiv, Deutsches Theatermuseum München, Negativ-Nr. 5649

Reproduktion: Foto Gerhard Beyer, München

61

Zerstörter Festsaalbau der Münchner Residenz
Aufnahme des 5. Odysseesaals, nach 1945
Plansammlung der Bayerischen Schlösserverwaltung, München, FZ3_0056

Reproduktion: Bayerische Schlösserverwaltung, München

62

Angelika Kauffmann
Penelope von Eurykleia geweckt, 1772
Öl auf Leinwand, 75,0 x 109,9 cm
Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz, Inv. Nr. Gem 990

Abb. nach: Baumgärtel, Bettina (Hrsg.): Angelika Kauffmann (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf, Haus der Kunst München und Bündner Kunstmuseum Chur 1998/99), Ostfildern-Ruit 1998, S. 378.

63

Georg Hiltensperger
Traum der Penelope [zerstört]
Nordwand des 1. Odysseesaals
aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München,
Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 7

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

64

Friedrich Preller d.Ä..
Die Gefährten von Kirke verwandelt, 1869
Wachsfarben auf Kalkputz, 155 x 92 cm
Bestandteil des Odyssee-Zyklus im großherzoglichen Museum in Weimar

Abb. nach: Friedrich Preller. Ausstellung anlässlich seines 100. Todestages, hrsg. v. den Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar 1975, ohne Paginierung.

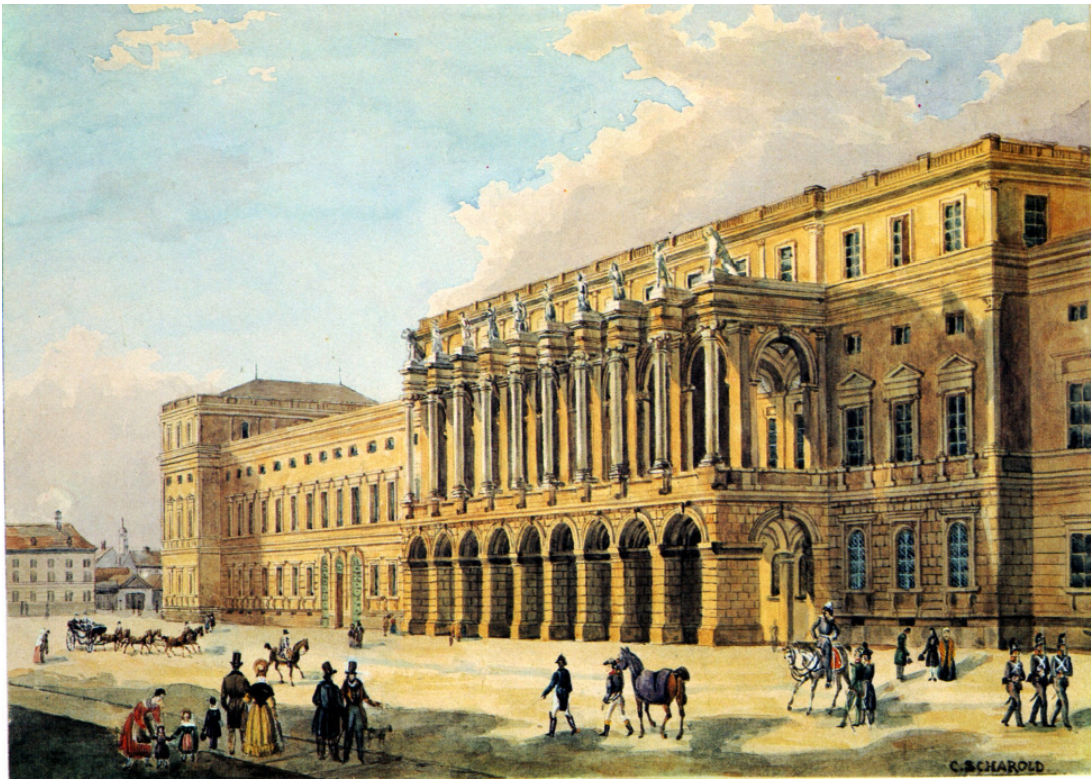
Abbildungen



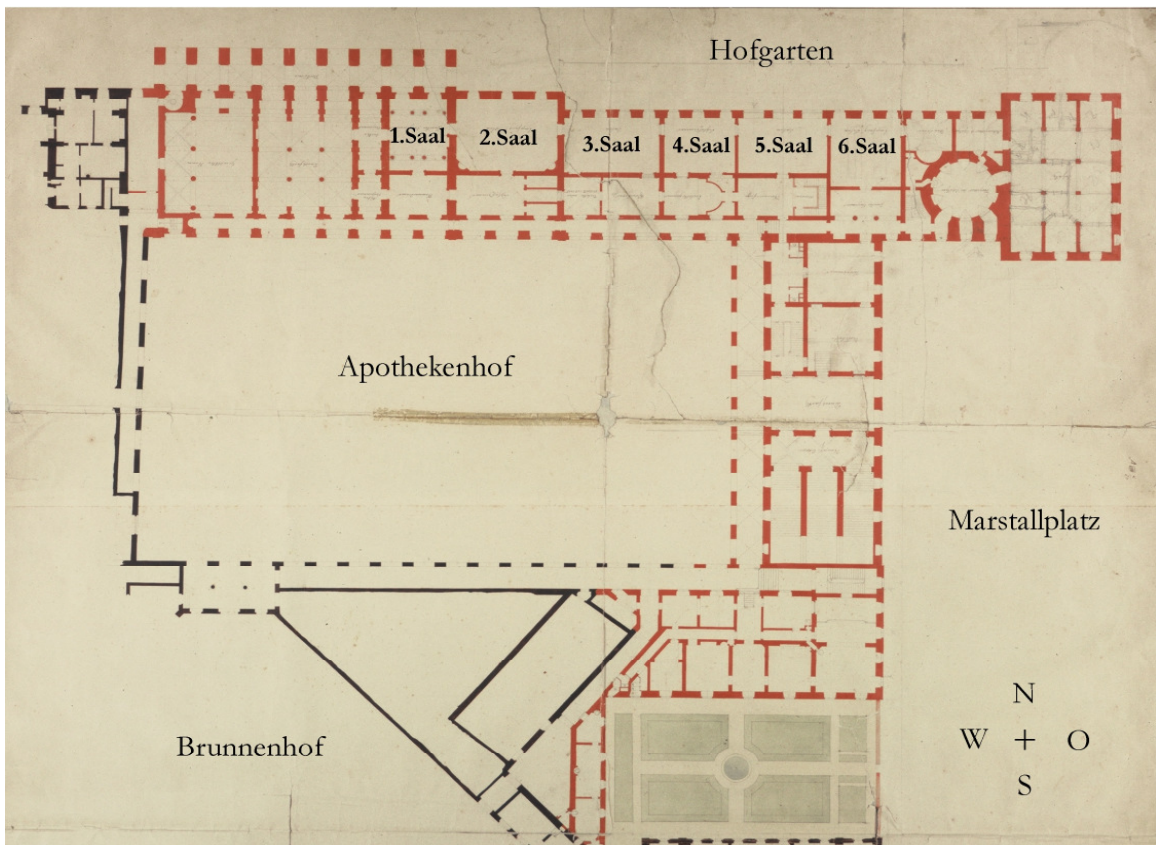
1



2



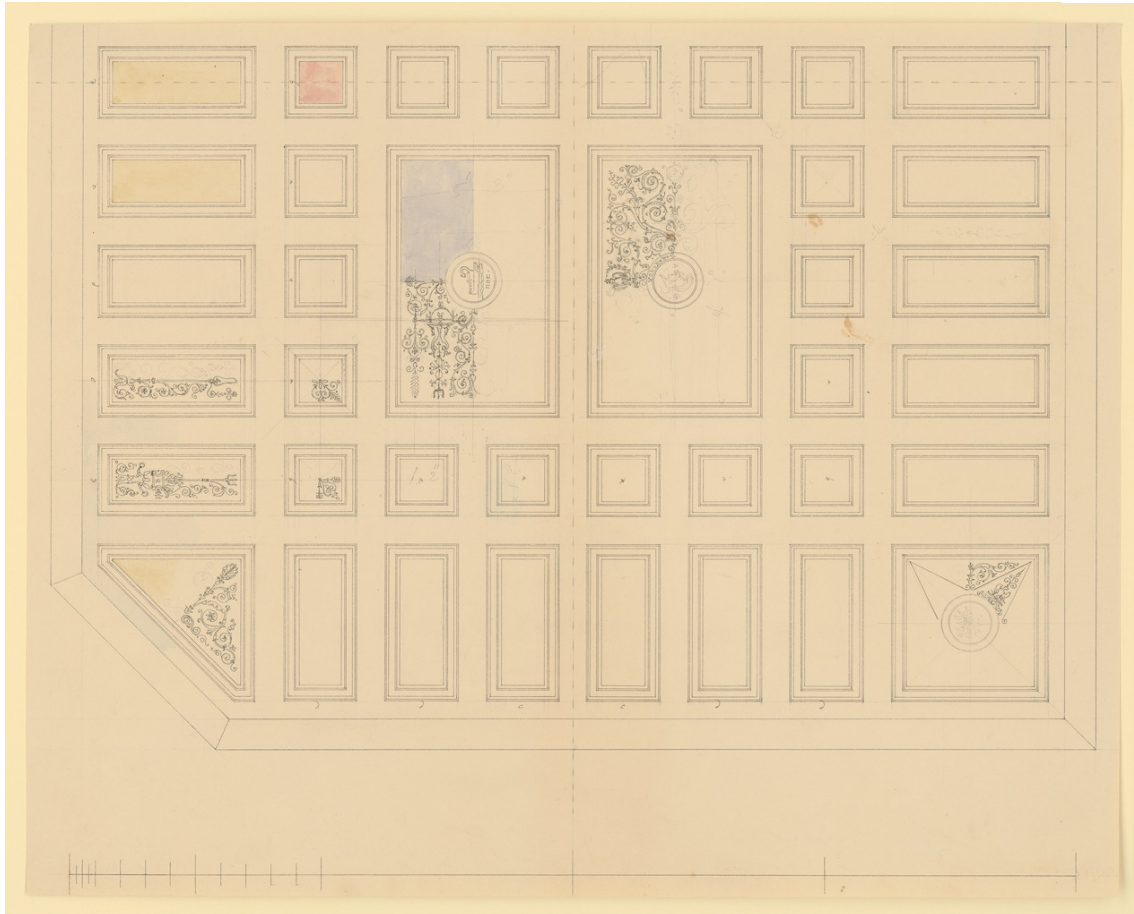
3



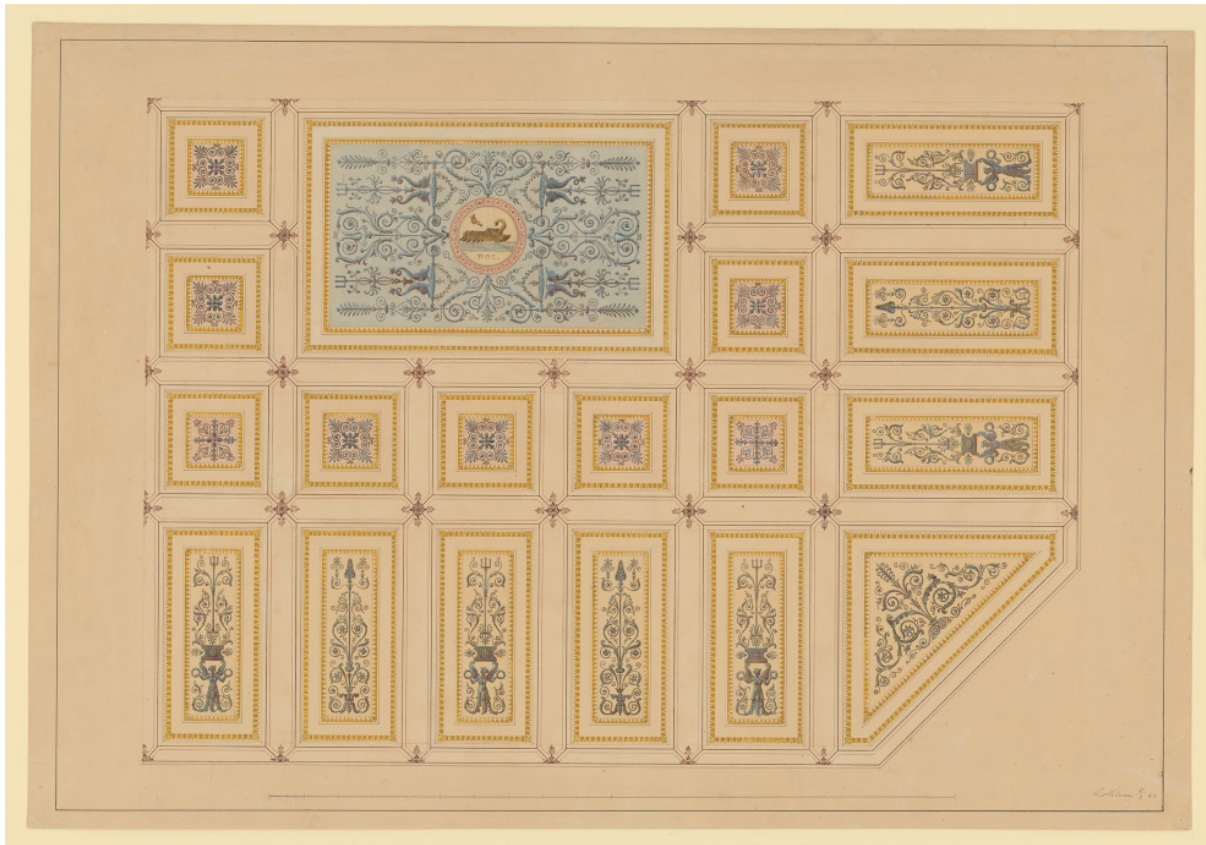
4



5



6



7



8





10



11

Entwurf

zur Hersteinung der nach zu ergehenden Fußböden in den Oeffnen. Sälen in der k. Residenz

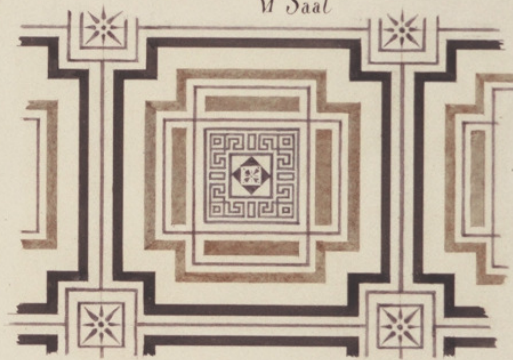
IV Saal



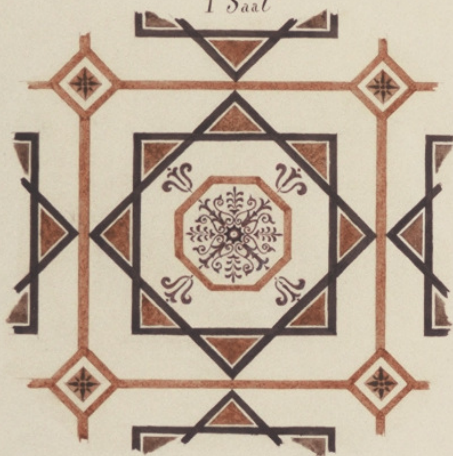
V Saal



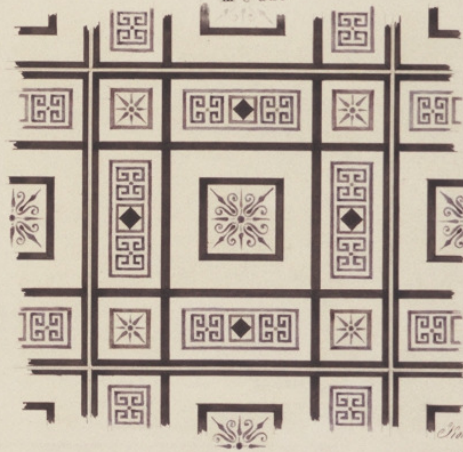
VI Saal



I Saal



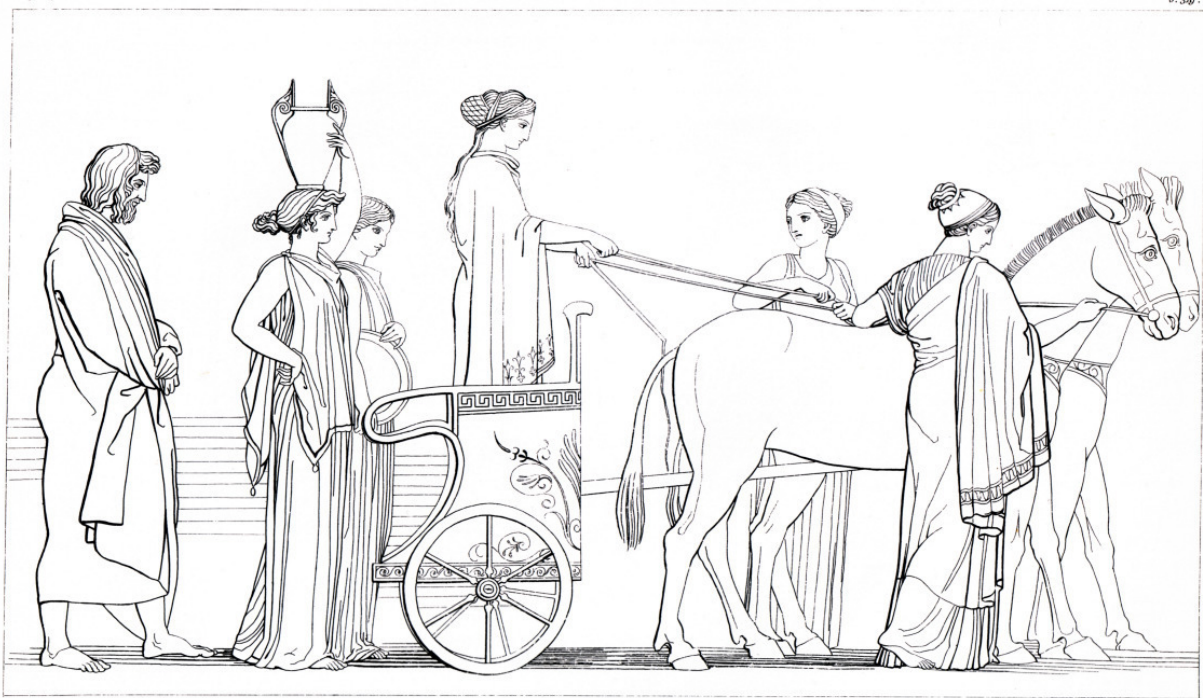
III Saal



München den 10. April 1858
Königl. Hofbau-Direction
C. v. S.
Architekt



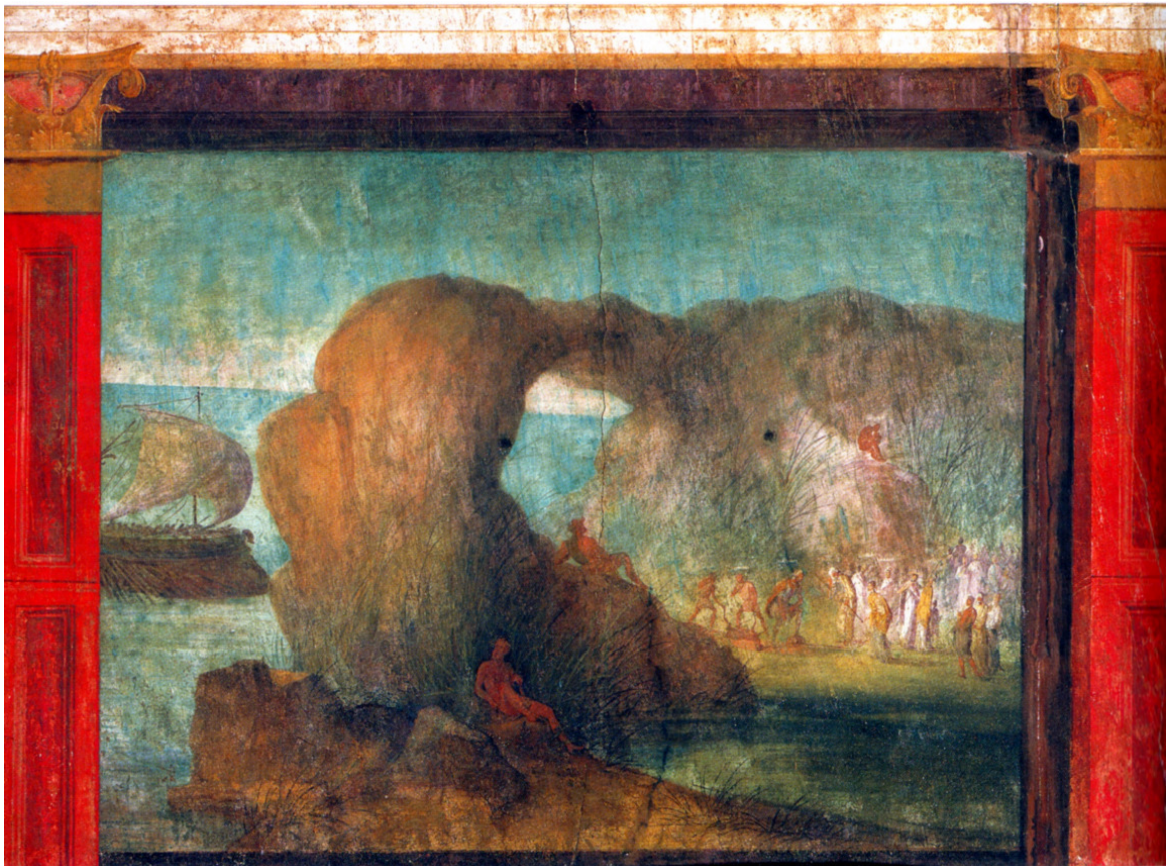
13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



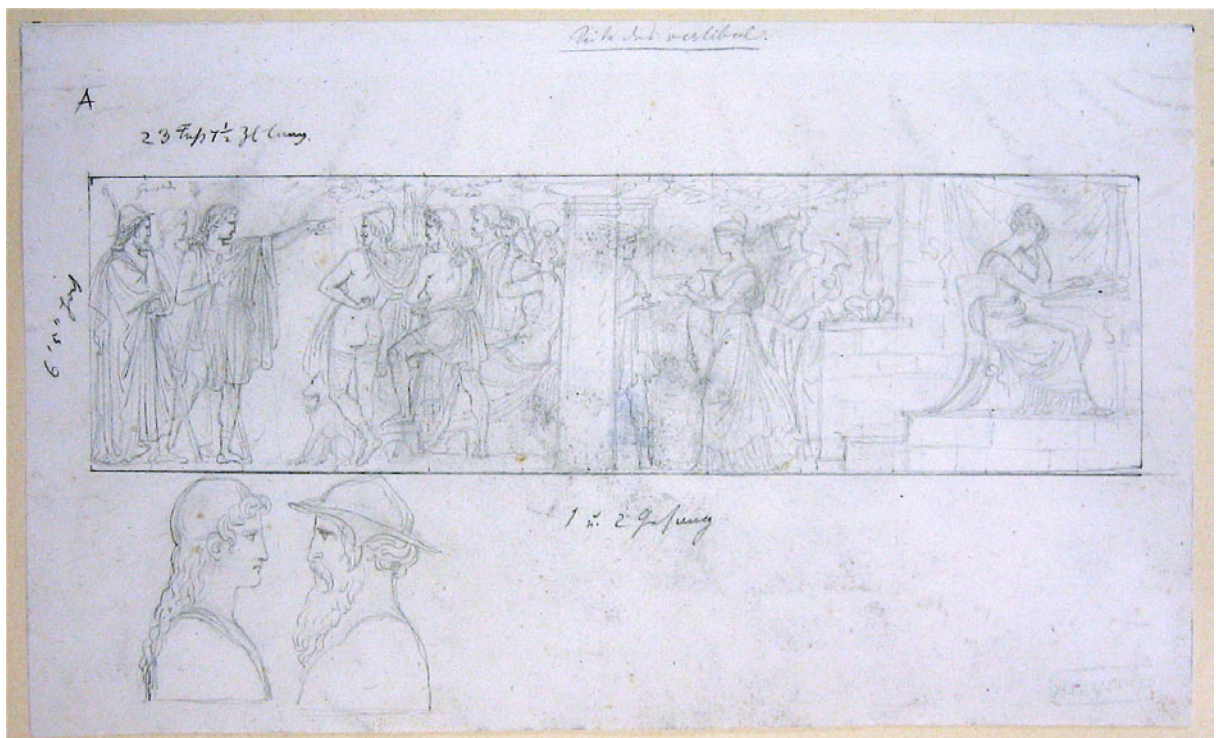
25



26



27



28



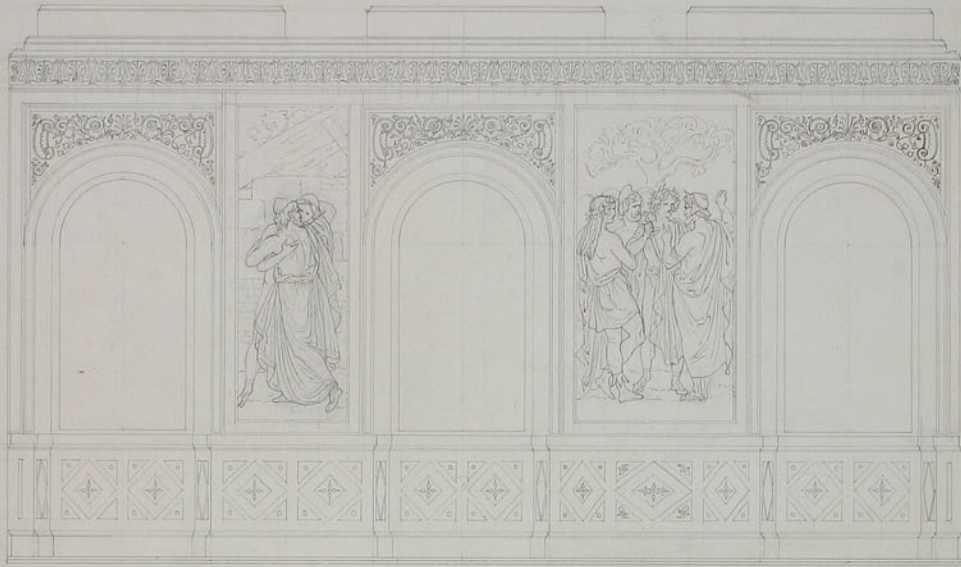
29 ↑

30 →

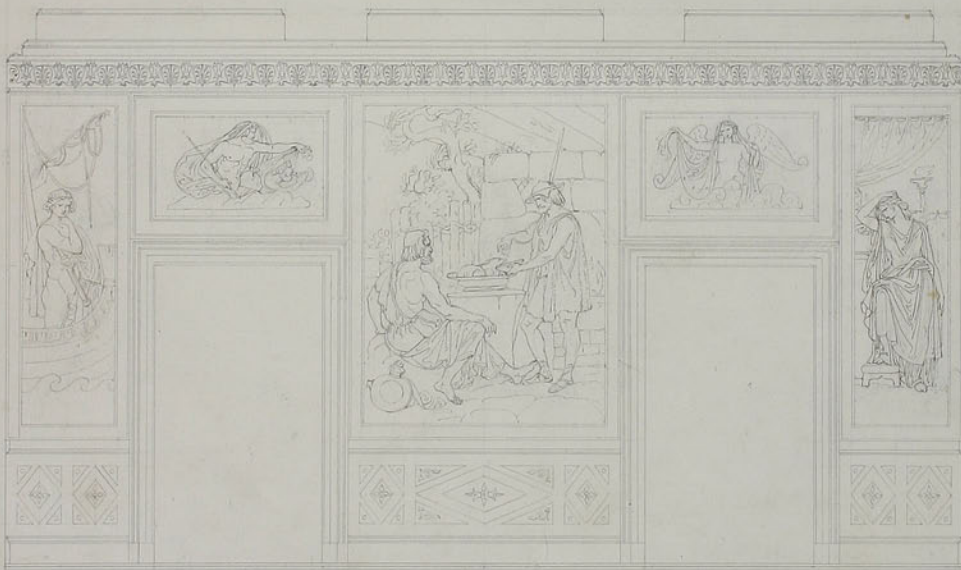
31 ↓



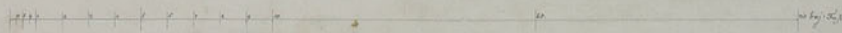
IV^{te} Clujje Saal



IV. G. 5.

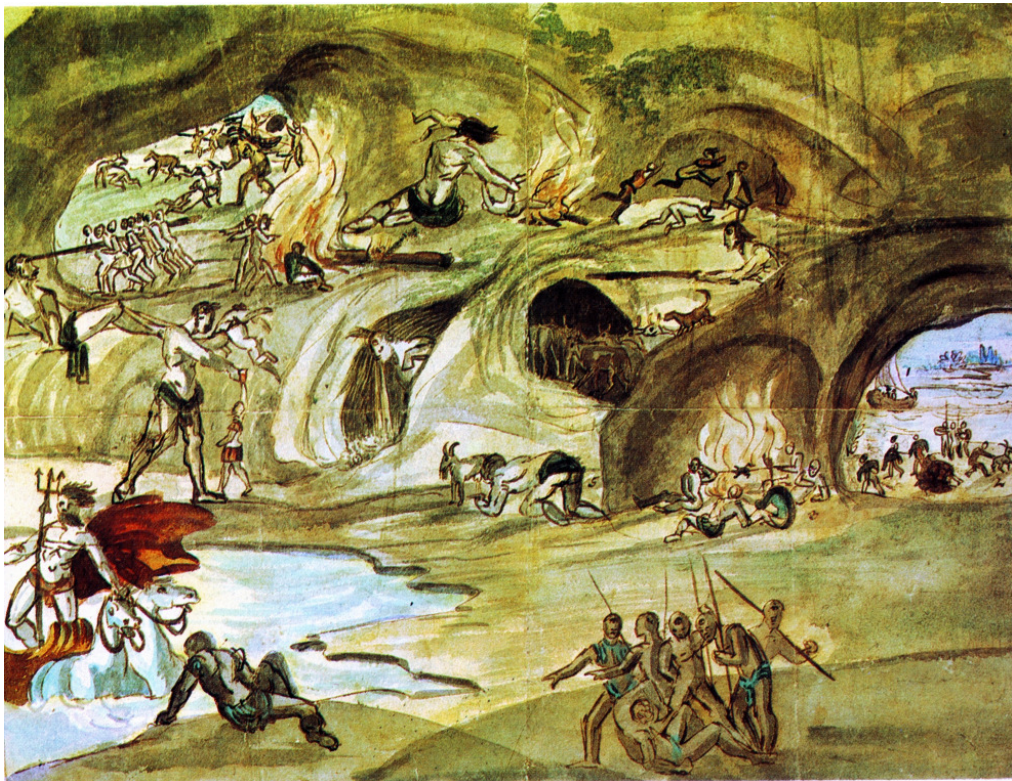


IV. G. 6.





32



33



34



35



Homers Ilias, seriös und comisch, 21 Radierungen, Hannover 1828. Athena hält Achill vom Kampf mit Agamemnon zurück, 1827 (Voss, 1. Gesang V. 188 -200). Hinter den beiden Streitenden sitzt der Heeresprophet Kalchas, in dem komischen Blatt ist er als jüdischer Priester dargestellt.



36



37



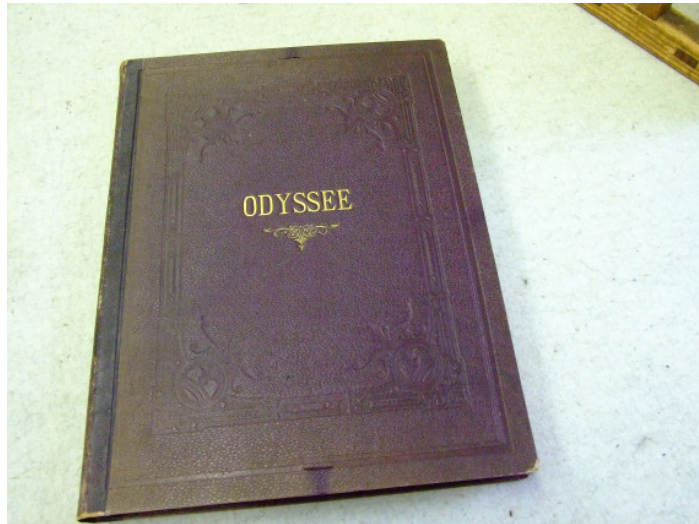
38



39



40



41



42



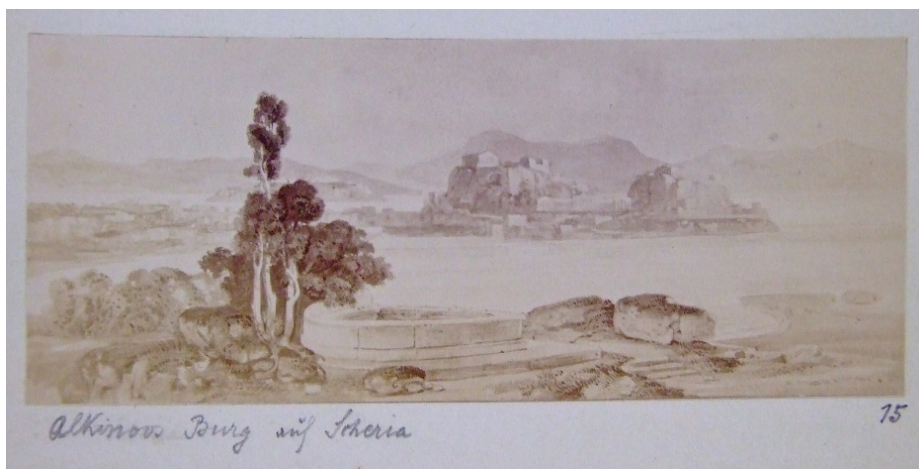
43



44



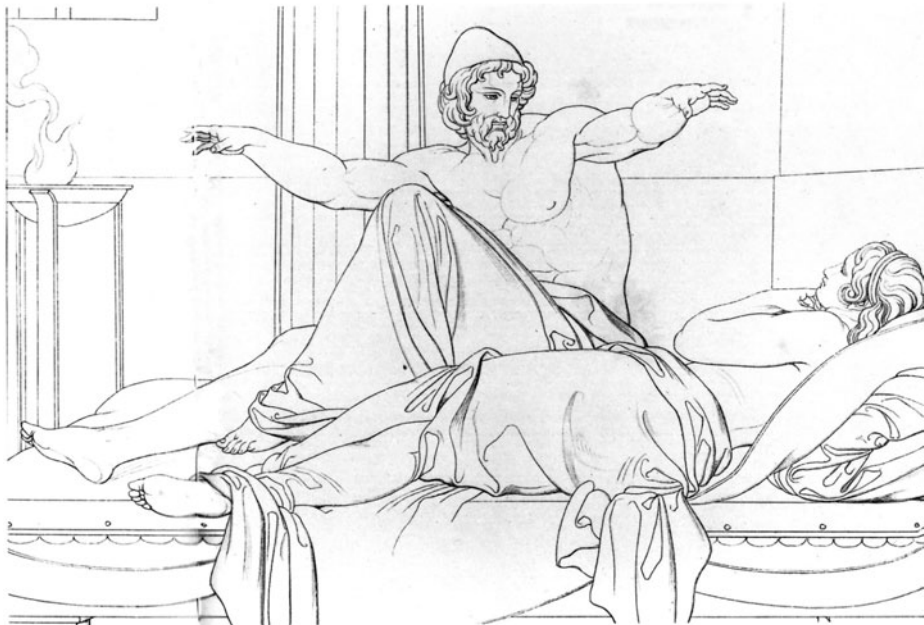
45



46



47



48





50



51



52



53



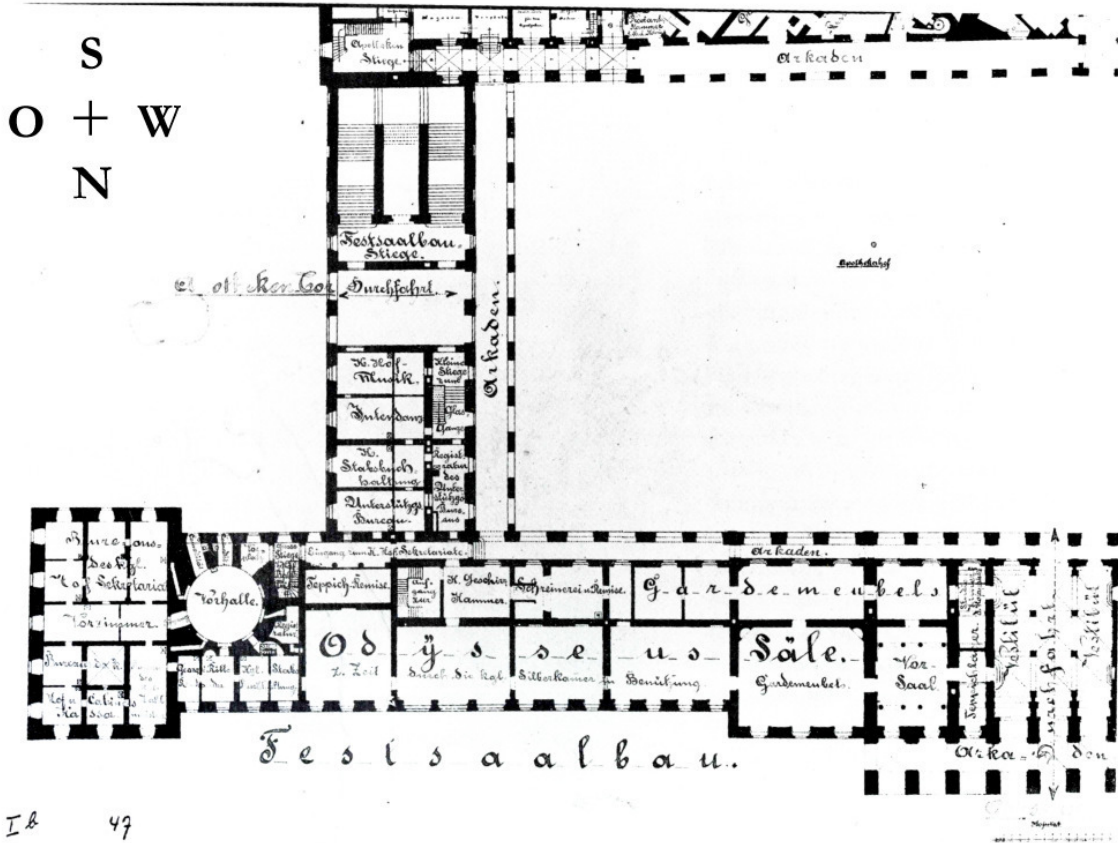
54



55

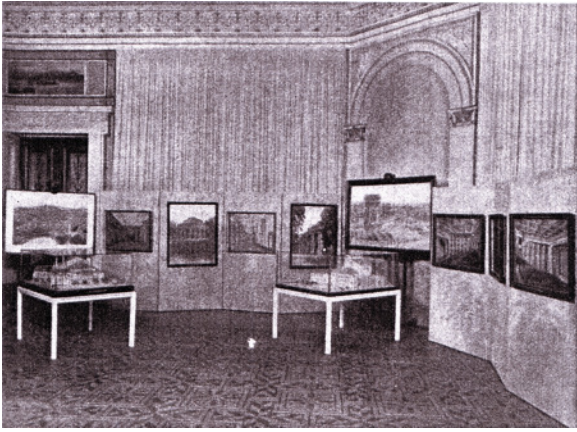


56



I 8 49

57



58



59



60



61



62

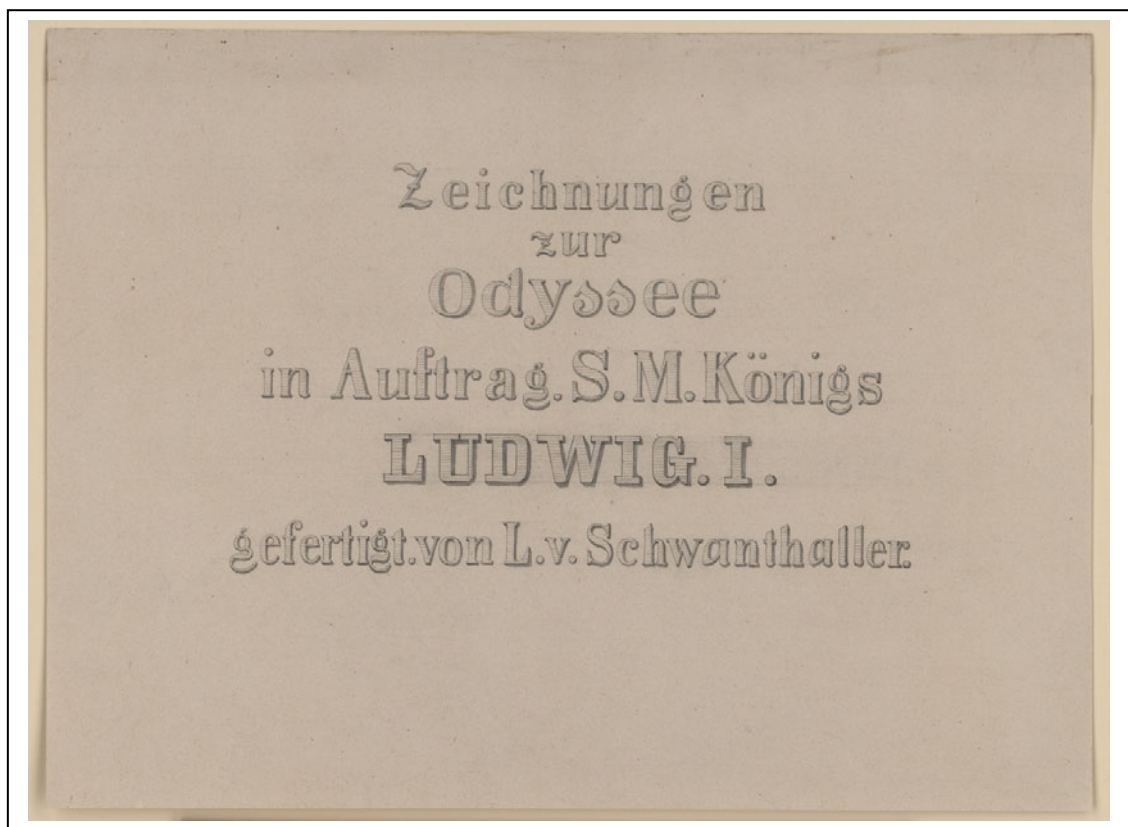


63



64

Katalog des Odyssee-Zyklus
von Ludwig Michael Schwanthaler



Titelblatt des Odyssee-Zyklus
Staatliche Graphische Sammlung, München
zu Inv.Nr. 21647 bis 21695

Der folgende Katalog des Odyssee-Zyklus richtet sich in der Reihenfolge und Benennung der Zeichnungen nach dem eigenhändig verfassten Programm von Ludwig Michael Schwanthaler (Anhang, Dokument 3). Die bereits von Schwanthaler selbst ausgeschiedene Zeichnung „vom Liede des Sturmes“ (SGSM, Inv. Nr. 21656; vgl. Abb.43) wurde nicht in den Katalog aufgenommen. Alle Reproduktionen im Katalog wurden dankenswerterweise von der Photothek der Staatlichen Graphischen Sammlung, München angefertigt.

Im Katalog verwendete Abkürzungen:

BSB	Bayerische Staatsbibliothek, München
MStM	Münchner Stadtmuseum, Graphische Sammlung
SGSM	Staatliche Graphische Sammlung, München

Homer ruft die Muße, Rathschluß der Götter daß Odyßeus heimkehre

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 33,5 x 101 cm
Bildmaß: 31,5 x 99,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21647

Anbringung: Ostwand des 1. Saals (1. Gesang)
Bemerkungen: ---



Telemachos von den Freyern verhöhnt

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 40 x 42 cm

Bildmaß: 30 x 24 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21648

Anbringung: Südwand des 1. Saals (2. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch Privatbesitz, T u 1; MStM, S 521; die Szene spielt im ersten Gesang, wurde von Schwanthaler aber wohl aus Platzgründen dem zweiten Gesang zugeordnet



[Telemachos] Geht zu Schiffe, den Odysseus suchen

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 42 x 62 cm
Bildmaß: 31 x 51,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21649

Anbringung: Südwand des 1. Saals (2. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 486, S 502 und S 534; SGSM, Inv. Nr. 48633 (Letzteres derzeit Georg Hiltensperger zugeschrieben. Der Zeichenstil und das Monogramm [„LS“ ligiert] sprechen aber begründet dafür, das Blatt Ludwig Michael Schwanthaler zuzuschreiben.)



Die Freyer belauschen Penelope beim Zertrennen des Gewandes

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 32,5 x 53 cm

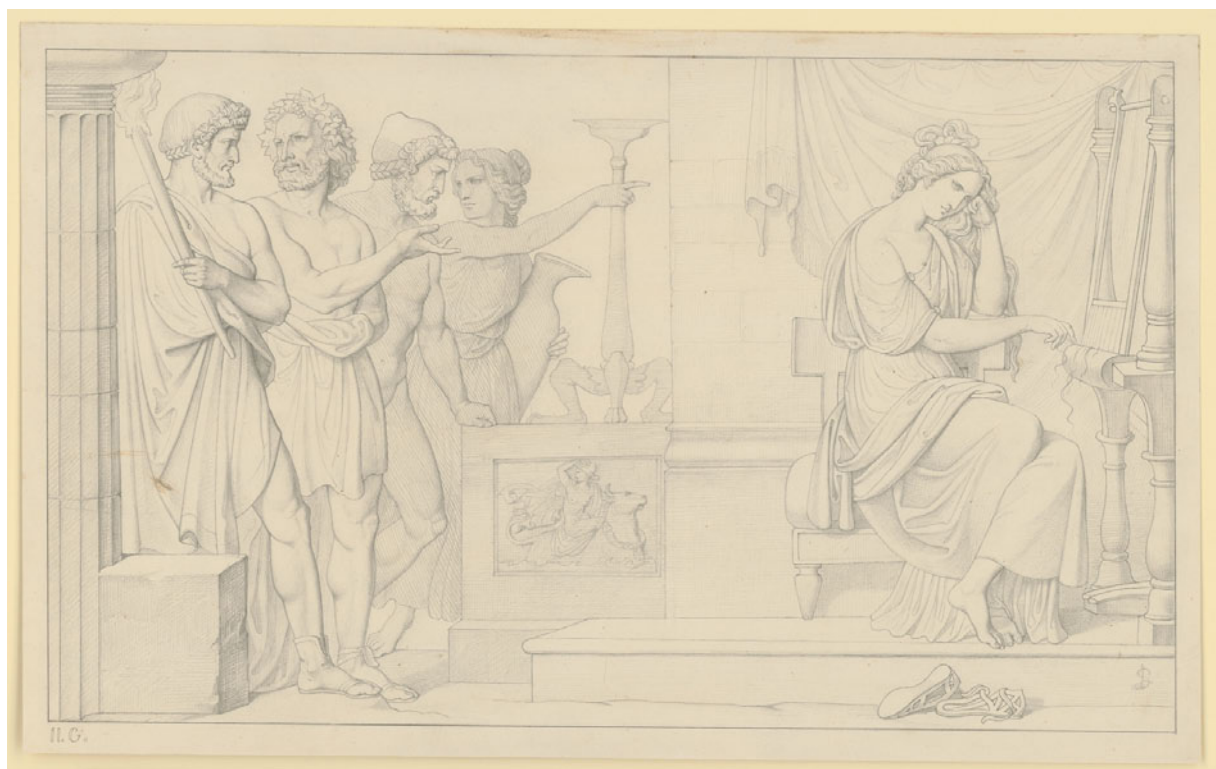
Bildmaß: 30 x 50,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21650

Anbringung: Südwand des 1. Saals (2. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 501



Telemachos bey Nestor am Strande

Bleistift
nicht monogrammiert

Blattmaß: 31,5 x 92 cm
Bildmaß: 29,5 x 90,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21651

Anbringung: Westwand des 1. Saals (3. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch BSB, Klenzeana X, 3



Penelopens Traum. Hera tröstet sie in Gestalt ihrer Amme

Bleistift
nicht monogrammiert

Blattmaß: 34,5 x 27,5 cm

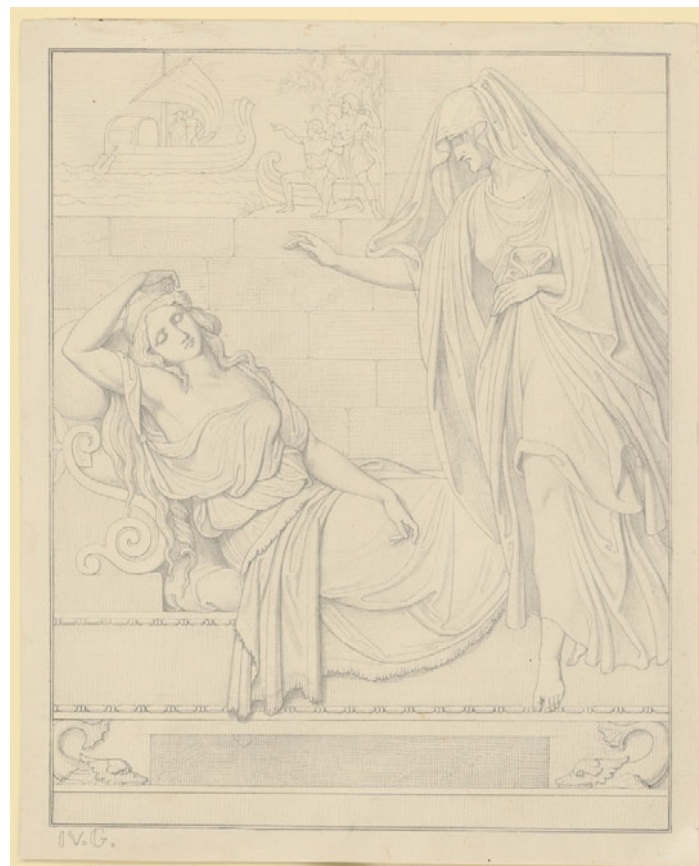
Bildmaß: 31 x 25 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21652

Anbringung: Nordwand des 1. Saals (4. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 504 und S 533; Georg Hiltensperger führte die Szene im Querformat aus (vgl. Abb.63)



Telemachos u. Mentor bey Menelaos

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 45,5 x 45 cm

Bildmaß: 30 x 24 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21653

Anbringung: Nordwand des 1. Saals (4. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch Privatbesitz, T u 10; MStM, S 504



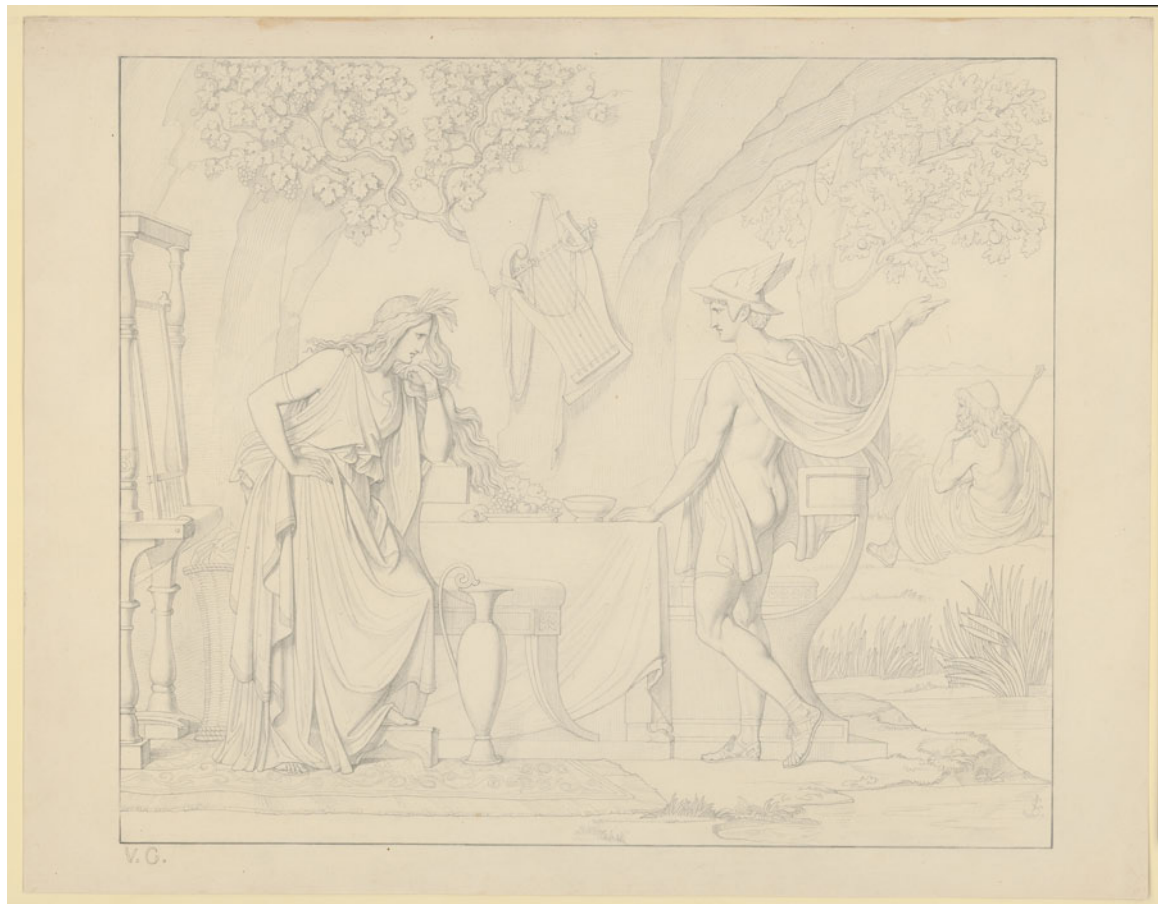
Hermeias bey Calypso, die Rückkehr des Odyßeus verlangend, dieser ferne trauernd

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 47,5 x 59,5 cm
Bildmaß: 42 x 49 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21654

Anbringung: Ostwand des 2. Saals (5. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 488 und S 505



Abfahrt des Odyßeus

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 39 x 44 cm
Bildmaß: 36,5 x 41,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21655

Anbringung: Ostwand des 2. Saals (5. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch Privatbesitz, T u 3; MStM, S 484 (Odysseus wendet den Kopf zu Kalypso) und S 522



Nausikaa die Wäsche anordnend

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 46 x 42,5 cm

Bildmaß: 40 x 52 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21657

Anbringung: Südwand des 2. Saals (6. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch Privatbesitz, T u 4; MStM, S 508, S 532 (vgl. Abb.23), S 535 (vgl. Abb.21) und S 536 (vgl. Abb.22)



Odyßeus aus dem Sturme errettet, flehend vor ihr

Bleistift

monogrammiert („LS“ ligiert), datiert („842“)

Blattmaß: 39 x 51,5 cm

Bildmaß: 36,5 x 49 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21658

Anbringung: Südwand des 2. Saals (6. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 507



Odyßeus am Brunnen, Pallas als Mädchen ertheilt eine Auskunft über Alkinoos

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 45 x 60,5 cm

Bildmaß: 38 x 47,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21659

Anbringung: Westwand des 2. Saals (7. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 514



Odyßeus flehend vor Alkinoos und Arete

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 39 x 43 cm
Bildmaß: 36 x 40,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21660

Anbringung: Westwand des 2. Saals (7. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch Privatbesitz, T u 5; MStM, S 509



Odyßeus in den Kampfspielen mit der Scheibe werfend

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 38,5 x 28,5 cm

Bildmaß: 36,5 x 26,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21661

Anbringung: Nordwand des 2. Saals (8. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 510; bei Georg Hiltensperger wirft Odysseus die
Diskusscheibe in die andere Richtung, siehe hierzu auch Privatbesitz, T u 6



Demodokos singt von Troja, Odyßeus weint. Alkinoos tröstet – Arete

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 55 x 45 cm

Bildmaß: 36 x 27 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21662

Anbringung: Nordwand des 2. Saals (8. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 497 und S 510



Pallas

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 33 x 17 cm

Bildmaß: 30 x 7,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21663a

Anbringung: Nordwand des 2. Saals [?] (8. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 500



Poseidon

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 32 x 17 cm

Bildmaß: 28,5 x 7 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21663b

Anbringung: Nordwand des 2. Saals [?] (8. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 519



Odyßeus vor Alkinoos seine Irrfahrten erzählend

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 41,5 x 69 cm

Bildmaß: 41,5 x 69 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21665

Anbringung: Ostwand des 3. Saals (9. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch Privatbesitz, T u 8



Das Geschwader des Odyßeus

Bleistift
nicht monogrammiert

Blattmaß: 38,5 x 72 cm

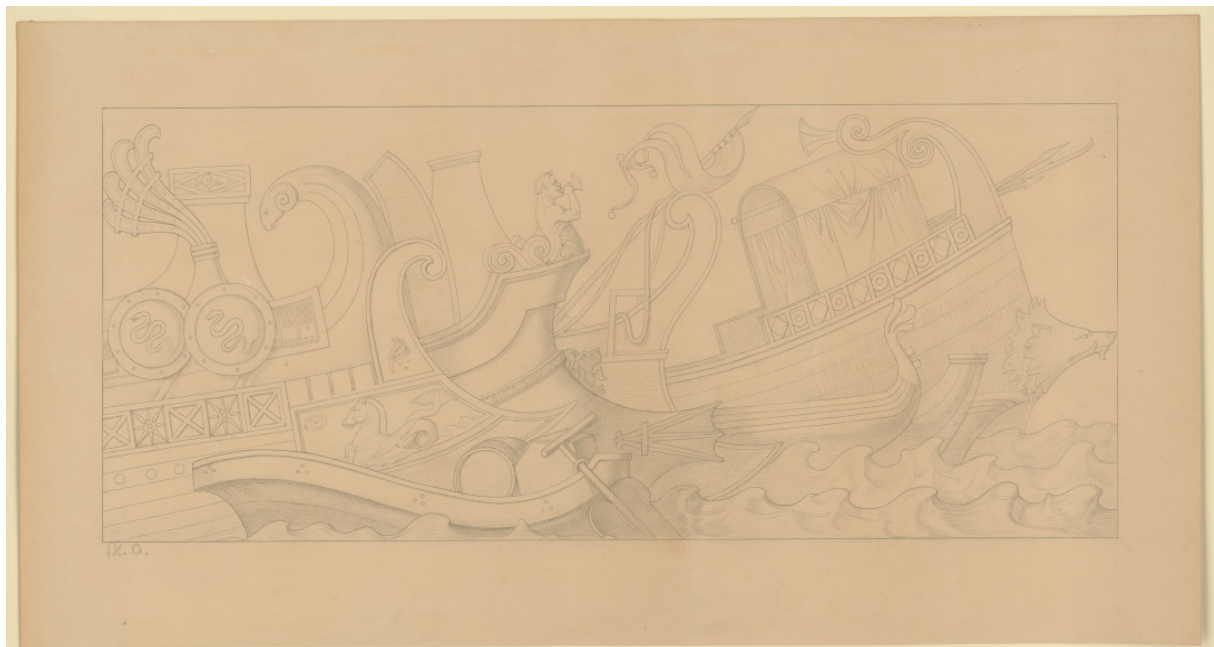
Bildmaß: 26,5 x 62 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21664

Anbringung: Ostwand des 3. Saals (9. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 481



Abfahrt vom Gestade der Lästrigonen wo Odyßeus durch Abhauen des Taus das Schiff rettet. – die Gefährten rufen die Namen der Gefallenen

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert); datiert („45“)

Blattmaß: 46,5 x 66 cm
Bildmaß: 41 x 55 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21666

Anbringung: Südwand des 3. Saals (10. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 511



Odyßeus auf Kirke anstürmend, sie zu dem gewünschten Schwur zu zwingen

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 44,5 x 62 cm

Bildmaß: 39 x 49,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21667

Anbringung: Südwand des 3. Saals (10. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 515



Odysseus den mit Winden gefüllten Schlauch im Schiffe ladend, Aeolus in der Höhle

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 35 x 68 cm
Bildmaß: 23,5 x 57 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21668

Anbringung: Südwand des 3. Saals (10. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 513



Hermes dem Odyßeus das Kraut Molly zeigend, gegen Kirkes Zauberkräfte

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 36 x 68 cm

Bildmaß: 24 x 57 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21669

Anbringung: Südwand des 3. Saals (10. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 512



Odyßeus in der Unterwelt; Teiresias weissagt, – hinter Odyßeus der Schatten seiner Mutter in den Opfergraben stierend – Schatten: Achilles, Ajax, Herakles, Tityon, Sisiphos, Minos

Bleistift

monogrammiert („LS“ ligiert); datiert („44“)

Blattmaß: 47 x 75 cm

Bildmaß: 43,5 x 74 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21670

Anbringung: Westwand des 3. Saals (11. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 516



Rückkehr des Schiffes aus der Unterwelt

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 41 x 70,5 cm

Bildmaß: 26 x 62 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21671

Anbringung: Westwand des 3. Saals (11. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 517



Die Syrenen

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 52 x 38 cm
Bildmaß: 32,5 x 18 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21672

Anbringung: Nordwand des 3. Saals (12. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 519



Skylla raubt sechs Gefährten aus dem Schiffe

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 52 x 36,5 cm

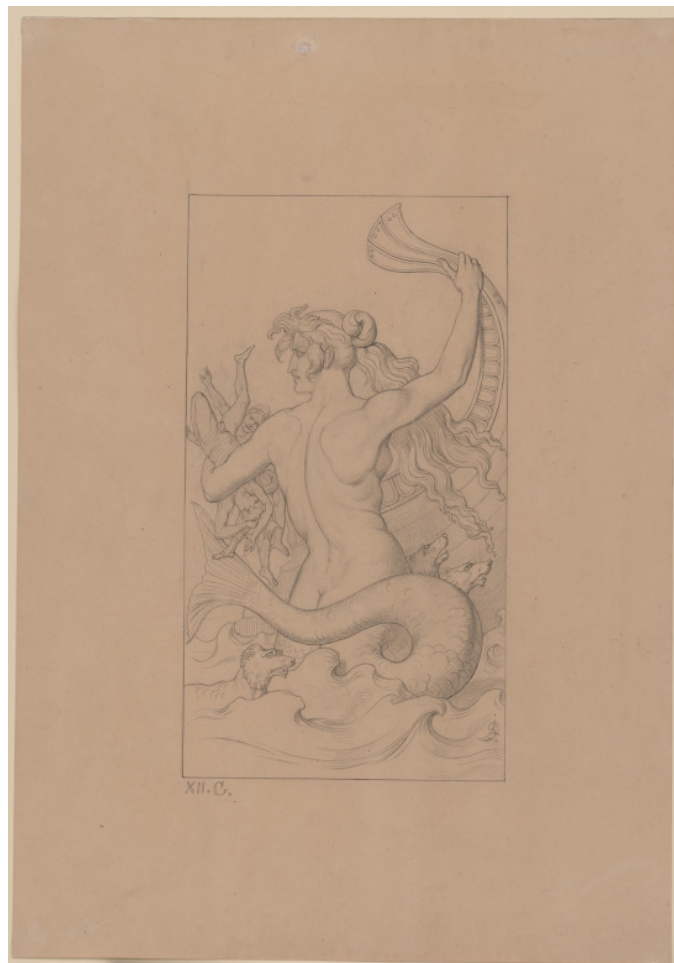
Bildmaß: 32 x 18 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21673

Anbringung: Nordwand des 3. Saals (12. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 519



Rinderraub auf Trinakria, in der Ferne Sturm

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 50,5 x 36 cm

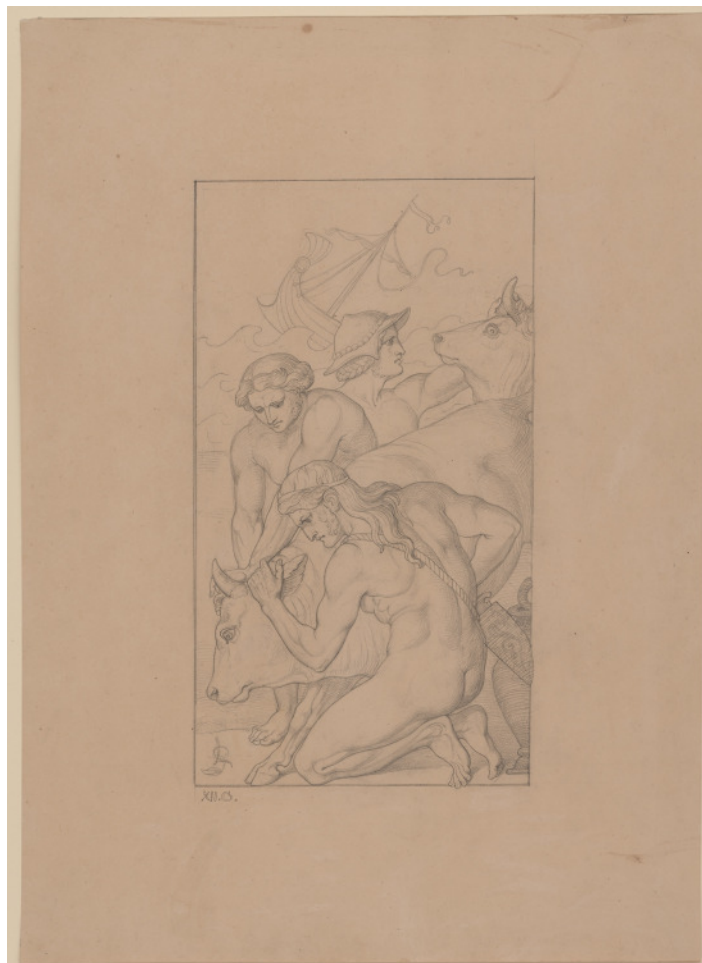
Bildmaß: 32 x 18 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21674

Anbringung: Nordwand des 3. Saals (12. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 521



Elpenors Grab mit dem aufgeplanten Ruder in der Ferne das absegelnde Schiff

Bleistift
nicht monogrammiert

Blattmaß: 44 x 63 cm

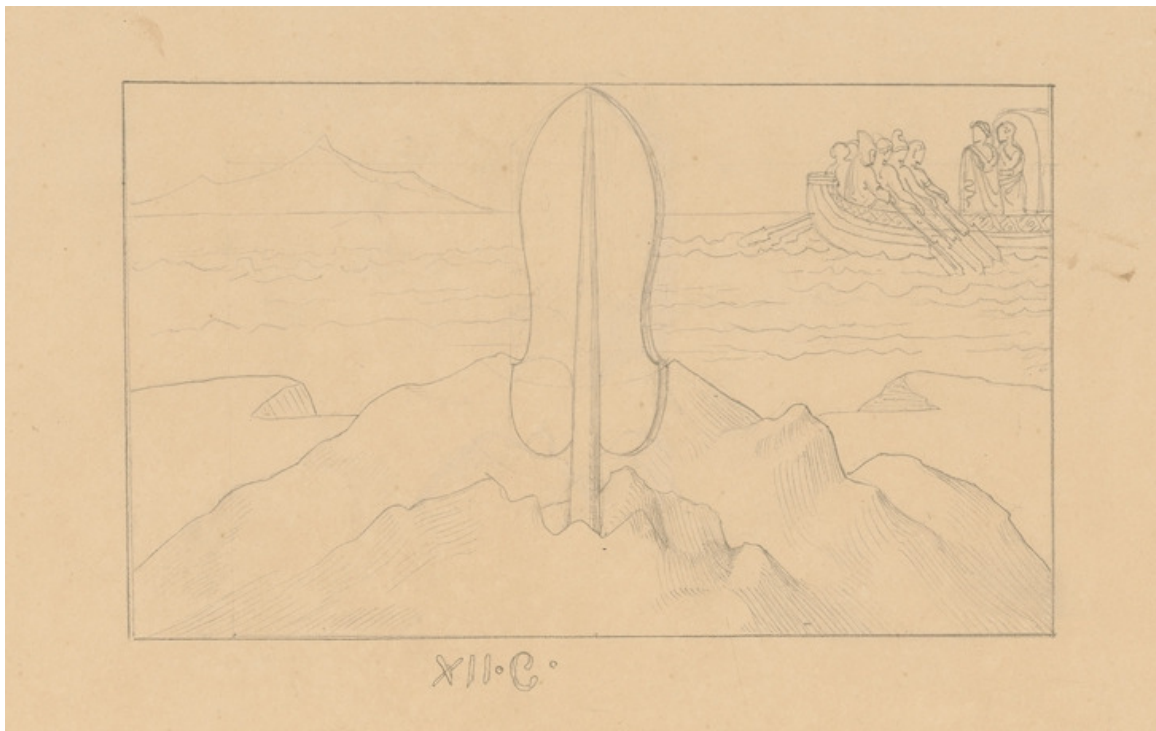
Bildmaß: 12 x 20 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21675

Anbringung: Nordwand des 3. Saals (12. Gesang)

Bemerkungen: siehe MStM, S 519



Die schlürfende Charybdis

Bleistift
nicht monogrammiert

Blattmaß: 44 x 63 cm

Bildmaß: 12 x 20 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21675

Anbringung: Nordwand des 3. Saals (12. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 518



Odyßeus auf den Trümmern seines Schiffes nach Ogygia treibend

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 44 x 63 cm

Bildmaß: 12 x 20 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21675

Anbringung: Nordwand des 3. Saals (12. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 519



Odyßeus auf Ithaka, Athene entnebelt die Insel, die Geschenke der Fäaken in der Grotte der Nymfen geborgen

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 43,5 x 63 cm
Bildmaß: 37,5 x 57,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21676

Anbringung: Ostwand des 4. Saals (13. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 520



Das heimkehrende Schiff der Fäaken versteinert Poseidon durch einen Schlag mit der Hand

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 32,5 x 44 cm
Bildmaß: 25,5 x 38 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21677

Anbringung: Ostwand des 4. Saals (13. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 524



Odyßeus beim Schweinehirten Eumaios

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 67,5 x 47,5 cm

Bildmaß: 43,5 x 33 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21678 (z.Zt. 21687)

Anbringung: Südwand des 4. Saals (14. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 525



Aiolos

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 32,5 x 47 cm

Bildmaß: 12 x 20 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21679

Anbringung: Südwand des 4. Saals (14. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 518



Die Nacht

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 32,5 x 47 cm

Bildmaß: 12 x 20 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21680

Anbringung: Südwand des 4. Saals (14. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 518



Penelopeia klagend über die Abwesenheit des Odyßeus

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 48 x 32 cm

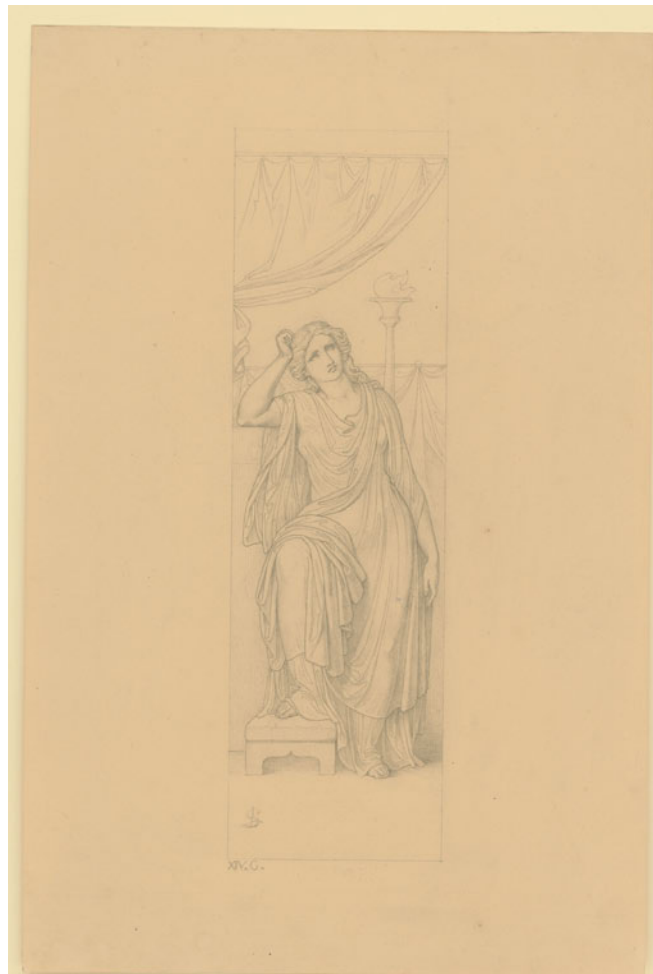
Bildmaß: 37 x 11 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21681

Anbringung: Südwand des 4. Saals (14. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 522



Telemachos sinnend im Schiffe, wie er Odyßeus finde

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 48,5 x 31,5 cm

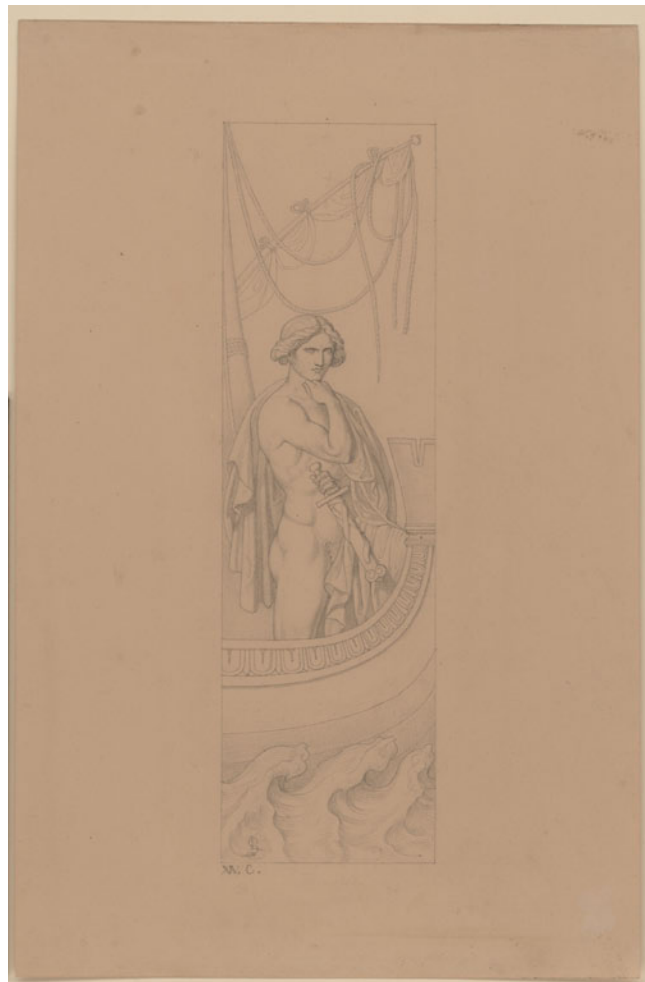
Bildmaß: 37,5 x 11 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21682

Anbringung: Südwand des 4. Saals (14. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 522



Telemachos rückkehrend auf Ithaka, der Seher Theoklymenos erklärt ihm das Augurium als günstig

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 47 x 66 cm
Bildmaß: 37,5 x 58 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21683

Anbringung: Westwand des 4. Saals (15. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 523



Eumaios in seiner Jugend von Seeräubern entführt

Bleistift
signiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 34 x 48 cm
Bildmaß: 25,5 x 38 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21684

Anbringung: Westwand des 4. Saals (15. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 524



Odyßeus entdeckt sich dem Sohne

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 61,5 x 38 cm

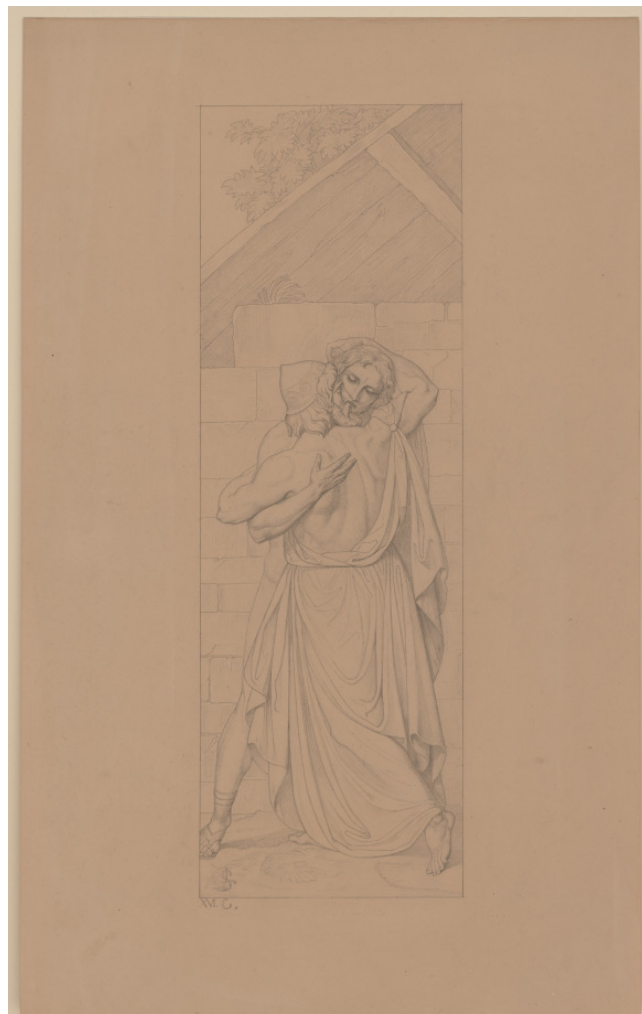
Bildmaß: 49 x 16,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21685

Anbringung: Nordwand des 4. Saals (16. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 526



Die Freyer, besonders Antinoos beschließen die Ermordung des Telemachos

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 60,5 x 41,5 cm

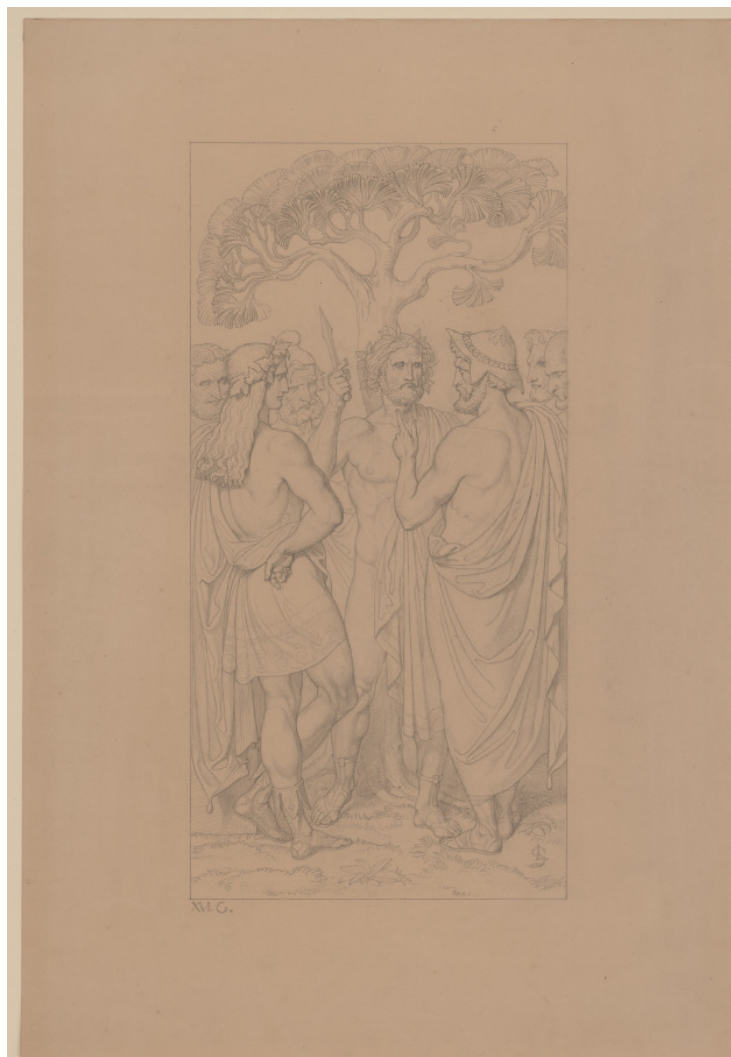
Bildmaß: 44 x 22 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21686

Anbringung: Nordwand des 4. Saals (16. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 521



Odyßeus und Eumaios gehen zur Stadt – der Ziegenhirt Melantheus beschimpft den Odyßeus, der sich mit Mühe zurückhält. Telemachos schon früher abgegangen, wird von Penelope bewillkommt

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 52,5 x 77,5 cm
Bildmaß: 47 x 71,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21687

Anbringung: Ostwand des 5. Saals (17. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 479 und S 528



Odyßeus u. sein alter Hund Argos

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 42 x 55 cm

Bildmaß: Seitenlänge des Rhombus: 27 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21688

Anbringung: Ostwand des 5. Saals (17. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 496 und S 527



Odyßeus wirft den Bettler Iros – Beyfall der Freyer, im Weyrauch Eumaio

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 53 x 77 cm

Bildmaß: 47 x 71 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21689

Anbringung: Südwand des 5. Saals (18. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 478



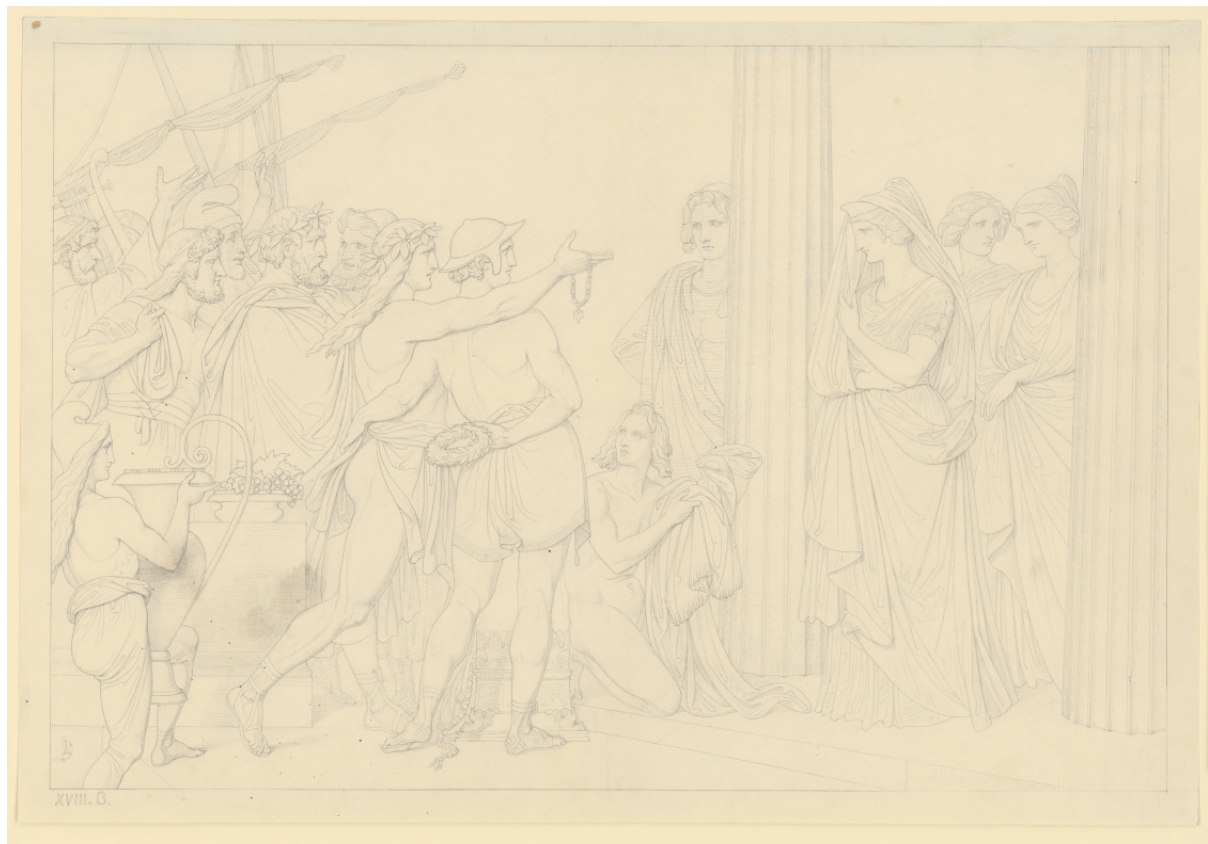
Penelope von den Freyern begrüßt und beschenkt, nachdem sie den endlichen Besitz ihrer Hand dem künftigen Sieger im Bogenschießen versprochen. – ihr zur Seite Telemachos

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 51 x 75 cm
Bildmaß: 47,5 x 71 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21690

Anbringung: Südwand des 5. Saals (18. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 476



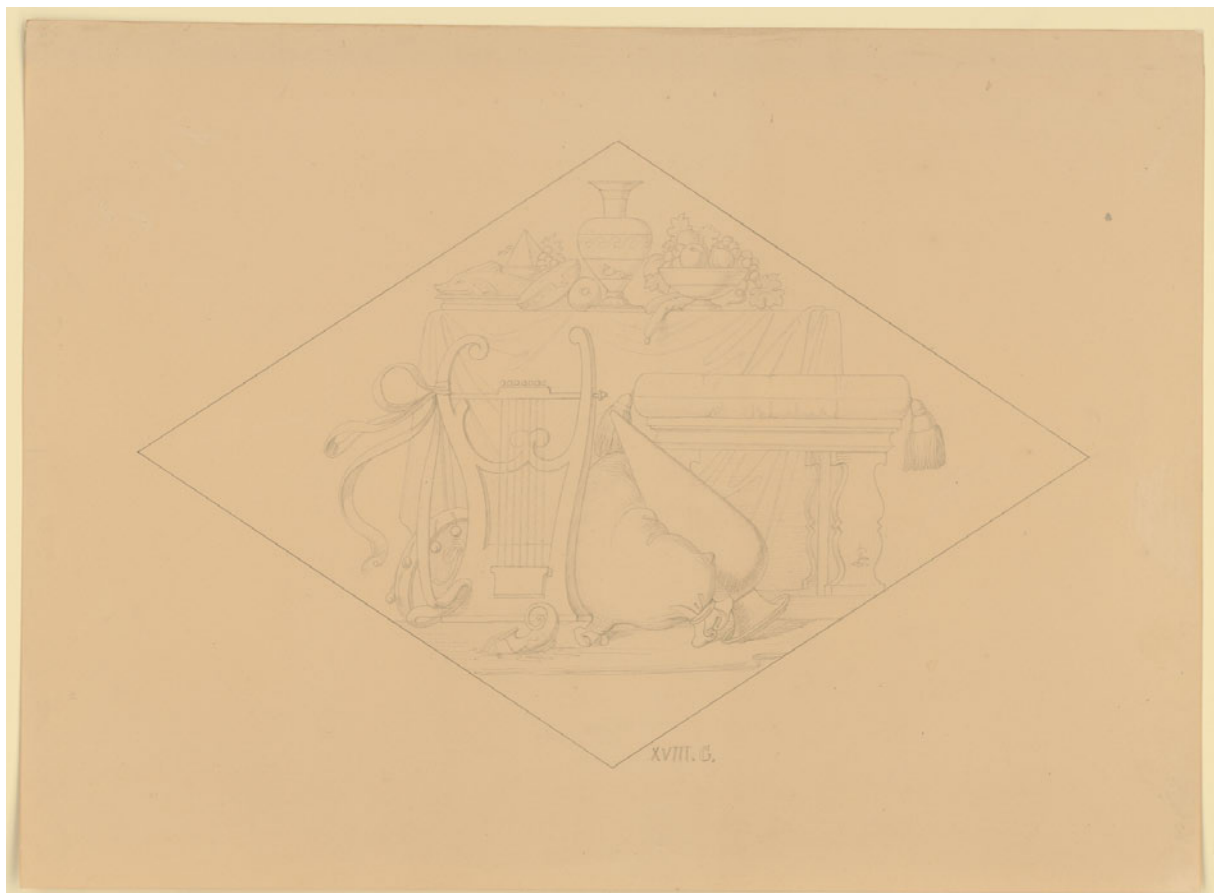
Trophäe: Allegorie auf die Schwelgerey der Freyer

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 42 x 57,5 cm
Bildmaß: Seitenlängen des Rhombus: 28 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21691

Anbringung: Südwand des 5. Saals (18. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 493 und S 518



Odyßeus von der alten Amme Eurykleia beym Fußbade an der Narbe erkannt –
Penelope jammernd

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 52,5 x 77,5 cm
Bildmaß: 47 x 71 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21692

Anbringung: Westwand des 5. Saals (19. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 475 und S 529



Odyßeus in der Jugend eben vor jenem Eber, der ihn verwundete, zu Boden stürzend

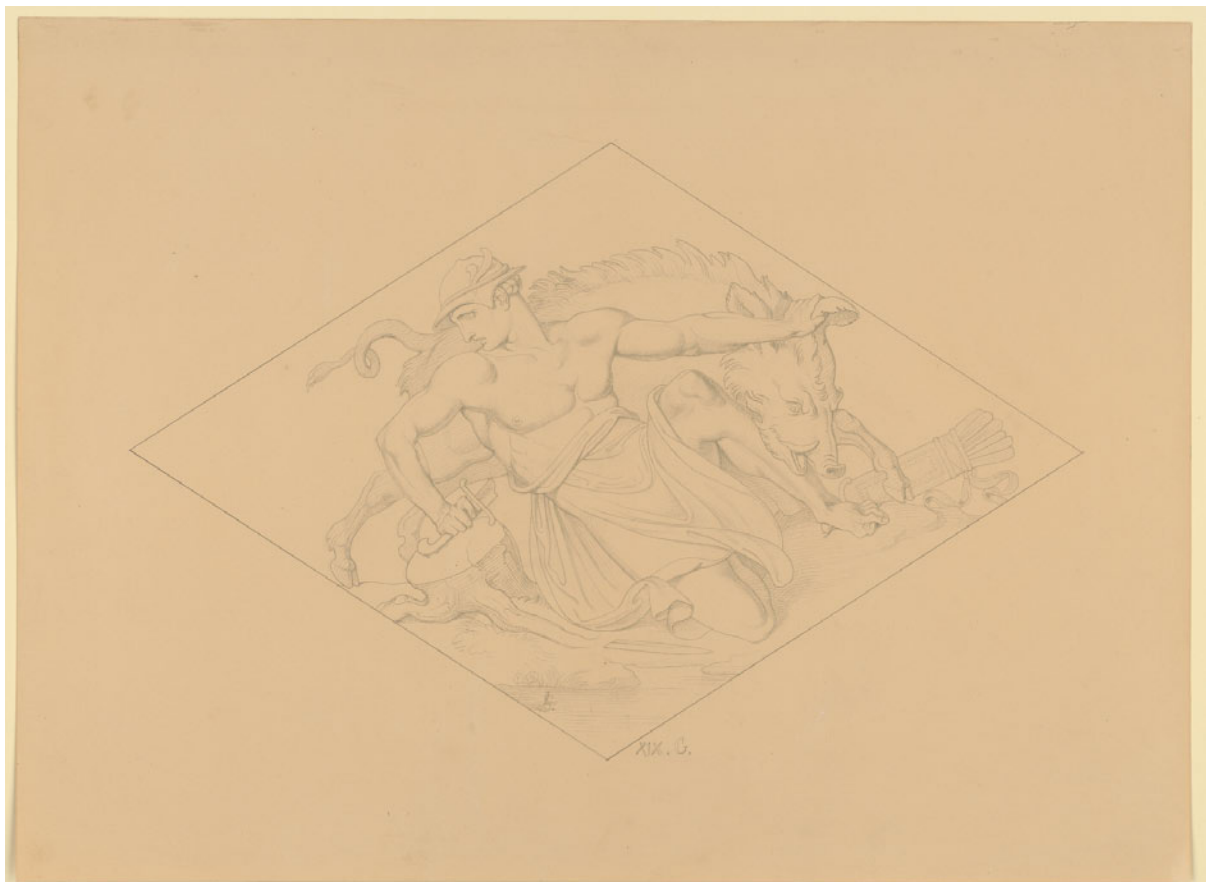
Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 41,5 x 57 cm

Bildmaß: Seitenlänge des Rhombus: 27,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21693

Anbringung: Westwand des 5. Saals (19. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 492 und S 527



Schwelgerisches Treiben der Freyer

Bleistift

monogrammiert („LS“ ligiert); datiert („46“)

Blattmaß: 81,5 x 35,5 cm

Bildmaß: 66 x 18 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21694

Anbringung: Nordwand des 5. Saals (20. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 491 und S 526



Der ausgewiesene Seher Theoklymenos prophezeit Unglück und entflieht

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 81 x 36 cm
Bildmaß: 65,5 x 17,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 21695

Anbringung: Nordwand des 5. Saals (20. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 495 und S 526



Penelope holt den Bogen des Odyßeus in der Rüstkammer

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 41 x 55,5 cm

Bildmaß: 29 x 42 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 22501

Anbringung: Ostwand des 6. Saals (21. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 485



Während die Freyer durch den Seher vom Schießen abgemahnt werden hat
Odyßeus durch die Eisen getroffen

Bleistift
nicht monogrammiert

Blattmaß: 53,5 x 111 cm

Bildmaß: 50 x 107 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 22502

Anbringung: Ostwand des 6. Saals (21. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 483



Die Freyer getötet

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 54 x 65 cm
Bildmaß: 49,5 x 53,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 22503

Anbringung: Südwand des 6. Saals (22. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 477 und S 530



Der Sänger und Medon, der Herold verschont

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 43 x 56,5 cm

Bildmaß: 29 x 42 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 22504

Anbringung: Südwand des 6. Saals (22. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 487



Odyßeus räuchert das Haus, um ihn das getreue Gesinde und Telemachos

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 55 x 68,5 cm

Bildmaß: 50 x 53 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 22505

Anbringung: Südwand des 6. Saals (22. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 480



Odyßeus und Penelope einander umarmend – Eurykleia – Reigentanz der
Diensteute des Odyßeus, um die Ithaker über den Tod der Freyer zu täuschen

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 53,5 x 108 cm

Bildmaß: 49 x 105 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 22506

Anbringung: Westwand des 6. Saals (23. Gesang)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 482



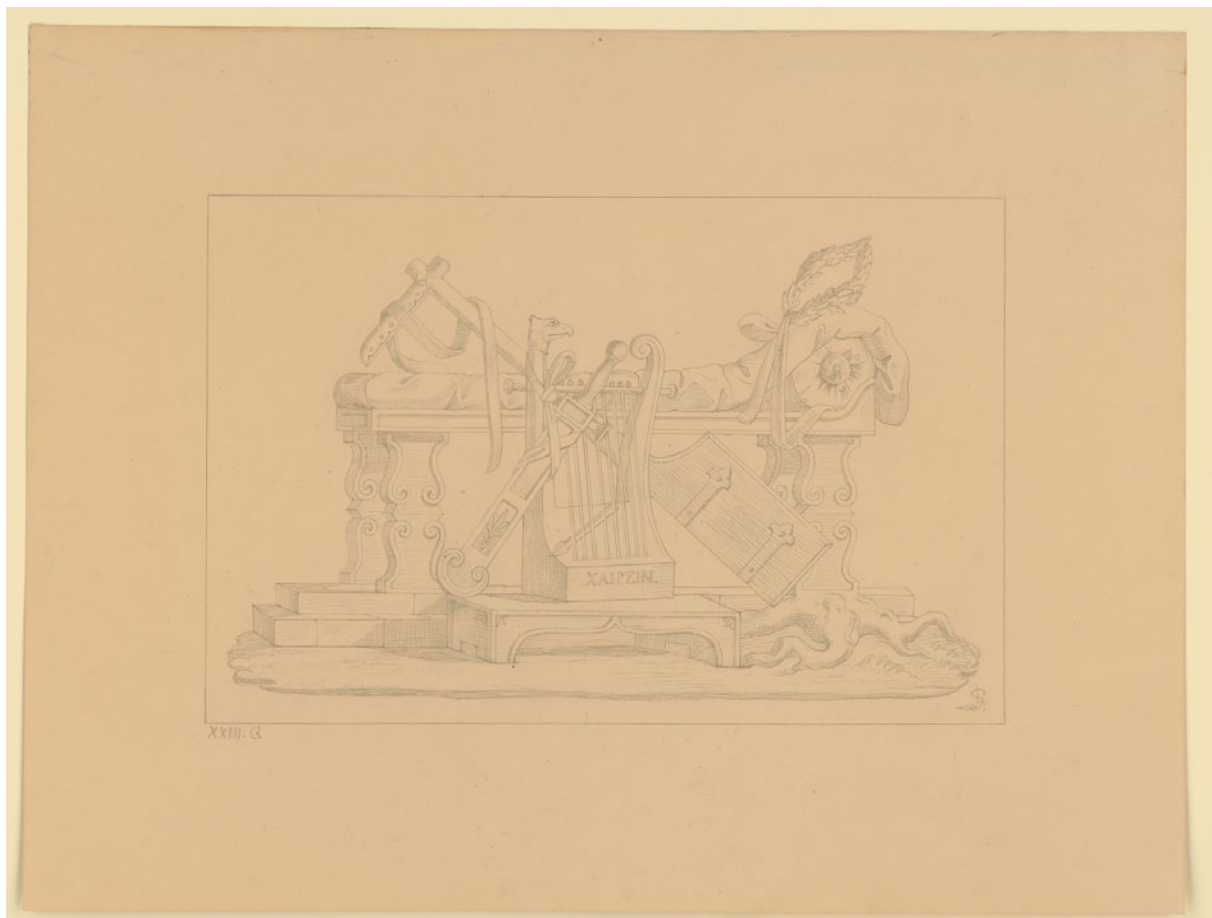
Das Geheimnis des Odyßeus – als allegorisches [sic] Trophäe mit Lyra, Schwert, Ruder und dem Myrthenkranz

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 42,5 x 56 cm
Bildmaß: 25,5 x 38,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 22507

Anbringung: Westwand des 6. Saals (23. Gesang)
Bemerkungen: von Georg Hiltensperger durch eine neue Szene ersetzt (vgl. Abb.47)



Die Seelen der Freyer von Hermeias zur Unterwelt geführt

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 61,5 x 36,5 cm

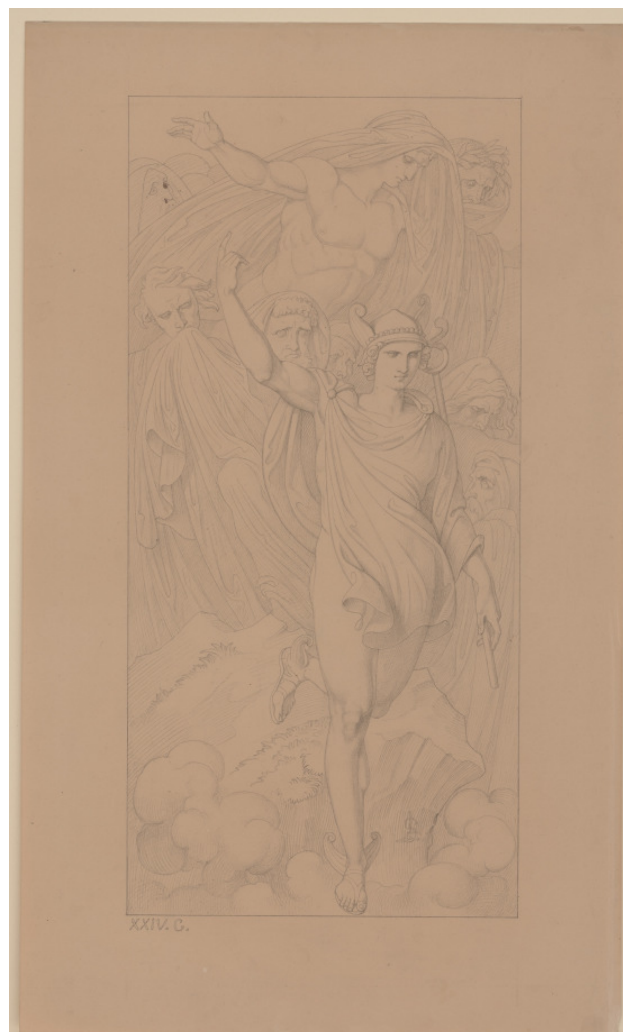
Bildmaß: 49,5 x 24 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 22508

Anbringung: Nordwand des 6. Saals (24. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 489



Odyßeus und Laertes einander erkennend

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 61,5 x 32,5 cm

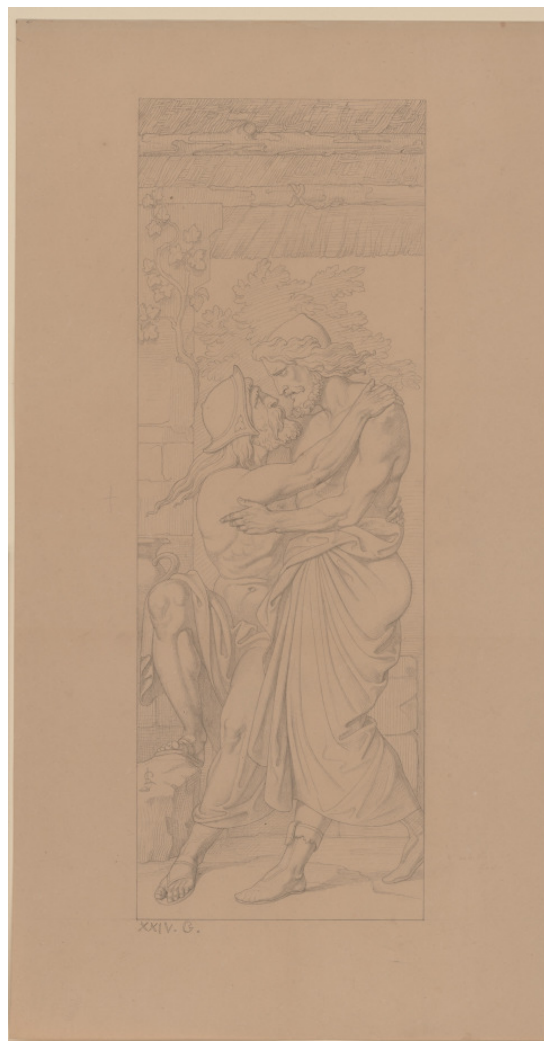
Bildmaß: 49,5 x 17,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 22509

Anbringung: Nordwand des 6. Saals (24. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 490



Trophäen: nautisch-kriegerisch

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 79,5 x 53,5 cm

Bildmaß: 69 x 11,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 22511

Anbringung: laut Programm von Otto Geiger nicht realisiert (vgl. Anhang, Dokument 4)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 500



Trophäen: allegorisch auf Schwelgerey und Hochzeit

Bleistift
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 69,5 x 46 cm
Bildmaß: keine Umrahmung der Zeichnungen

Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 22510

Anbringung: laut Programm von Otto Geiger nicht realisiert (vgl. Anhang, Dokument 4)
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 488

