LMU LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

Studienabschlussarbeiten
Faculty of History and the Arts

Unspecified

Nielsen, Eva:

Die malerische Ausstattung des Privathauses von Robert von Langer in Haidhausen
Ein Beitrag zur Malerei des späten Klassizismus in München

Master of Arts, Unspecified 2002

Gutachter*in: Büttner, Frank

Faculty of History and the Arts
Department Kunstwissenschaften
Unspecified

Ludwig-Maximilians-Universität München

https://doi.org/10.5282/ubm/epub.1

DIE MALERISCHE AUSSTATTUNG DES PRIVATHAUSES VON ROBERT VON LANGER IN HAIDHAUSEN

EIN BEITRAG ZUR MALEREI DES SPÄTEN KLASSIZISMUS IN MÜNCHEN

Eva Christine Nielsen

München 2002

INHALTSVERZEICHNIS

DANKSAGUNG ... 3

1. EINLEITUNG ... 4

2. BIOGRAPHIE ... 7

3. KUNSTHISTORISCHE SITUATION IN MÜNCHEN ... 15

4. REKONSTRUKTION DES FRESKENZYKLUS ... 19

4.1. Bauliche Voraussetzungen – das Langerschlößl ... 19

4.2. Chronologische Rekonstruktion des Freskenzyklus ... 21

4.2.1. Entstehungsprozeß ... 22

4.2.2. Arbeitsprozeß Robert von Langers ... 24

4.3. Formale Rekonstruktion des Freskenzyklus ... 26

4.3.1. Westwand: Apollo und die Musen ... 28

4.3.2. Ostwand: Apollo und die Musen ... 31

4.3.3. Nordwand: Homer ... 33

4.3.4. Nordwand: Dante ... 35

4.3.5. Südwand ... 37

4.3.6. Lünettenfries ... 39

4.4. Erscheinungsbild des Freskenzyklus ... 44

5. IKONOGRAPHISCHE UNTERSUCHUNGEN ZU DEN FRESKEN ... 47

5.1. West- und Ostwandfresken: Apollo und die Musen ... 47

5.2. Nordwandfresken: Homer und Dante ... 55

5.2.1. Homer ... 55

5.2.2. Dante ... 62

5.3. Südwandfresken ... 71

5.4. Lünettenfries ... 74

6. ANALYSE DES GESAMTPROGRAMMES ... 77

6.1. Ikonographische Deutung ... 77

6.2. Ikonologische Deutung ... 79

6.3. Rezeption der Glyptothek ... 82

7. KUNSTTHEORETISCHE POSITION ROBERT VON LANGERS ... 84

7.1. Abgrenzung zur "charakteristischen" Kunst ... 84

7.2. Dramatische und epische Malerei ... 85

7.3. Winckelmanns Schönheitsideal ... 87

8. REZEPTIONSGESCHICHTE ... 91

9. ZUSAMMENFASSUNG ... 93

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR ... 94

ANHANG ... 96

DANKSAGUNG

Die vorliegende Studie entstand 2001 als Magisterarbeit bei Prof. Dr. Frank Büttner am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Frank Büttner, der mir die entscheidenden Anregungen zu dieser Arbeit gab. Herrn Professor Dr. Hubertus Kohle danke ich für seinen Einsatz zur Veröffentlichung dieser Studie in der neuen Schriftenreihe des Instituts für Kunstgeschichte. Die umfangreiche Unterstützung durch die Staatliche Graphische Sammlung München, die Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek und das Münchner Stadtarchiv half mir bei der Durchführung dieser Studie. Insbesondere bedanke ich mich bei Herrn Dr. Tilman Falk, ehem. Direktor der Staatlichen Graphischen Sammlung, sowie bei Frau Dr. Gisela Scheffler und Herrn Dr. Kurt Zeitler, ebenfalls Staatliche Graphische Sammlung München.

München, im November 2002

1. EINLEITUNG

Die Kenntnisse über den Maler Robert von Langer, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts in München tätig war, sind heute nur noch gering. Dies liegt zum einen darin begründet, daß, vor allem durch Kriegseinwirkungen, viele seiner Werke im Laufe der Zeit verloren gegangen sind. Zum anderen gibt es kaum noch Werke von Robert von Langer, die der Öffentlichkeit frei zugänglich sind. Noch existente Werke befinden sich zumeist in den Depots der Museen[1].

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, die malerische Ausstattung des Privathauses von Robert von Langer in Haidhausen zu untersuchen. Weder der Künstler, noch die in seinem Haus ausgeführten Fresken, waren bislang Gegenstand einer eingehenden kunsthistorischen Untersuchung.

Die erste, eher beschreibende Besprechung der Fresken verfaßte J. Schrott 1868, mehr als zwanzig Jahre nach Robert von Langers Tod[2]. Weitere zwanzig Jahre später erschien im Rahmen einer Arbeit über die Münchner Kunst des 19. Jahrhunderts eine kurze, aber kritische Stellungnahme Friedrich Pechts zu den Fresken[3]. Als die Villa Robert von Langers Ende des 19. Jahrhunderts abgerissen werden sollte, erschien eine Rede von M. Fürst, in der sich der Autor für die Erhaltung der dortigen Fresken einsetzte[4]. In seiner Rede setzte sich Fürst aber nur beschreibend mit den Fresken auseinander. Eine historische Aufarbeitung, zumindest des Hauses, erfolgte in einer archivalisch fundierten Untersuchung über das Stadtviertel Haidhausen von Heerde[5]. 1985 erschien eine Dissertation von Hoh-Slodczyk über das Künstlerhaus im 19. Jahrhundert[6]. In die Untersuchung wurde auch die Villa Robert von Langers, mit den darin befindlichen Fresken, aufgenommen. Die Autorin stützte sich jedoch weitgehend auf den beschreibenden Aufsatz von Fürst und führte nur eine kurze kunsthistorische Stellungnahme zu dem malerischen Programm aus. Von Büttner erschien in jüngster Zeit

[1] Zugängliche Werke sind u.a. ein Freskenzyklus in der Bibliothek für Wirtschaftswissenschaften der Universität München, Zeichnungen in der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Druckgraphiken in der Maillinger-Sammlung des Stadtmuseums München und ein Altargemälde in der Pfarrkirche St. Johann Baptist in Haidhausen. Unzugänglich sind die Gemälde in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, und in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München.

[2] Schrott 1868

[3] Pecht 1888, S. 30f.

[4] Fürst 1889

[5] Heerde 1974

[6] Hoh-Slodczyk 1985

der erste Aufsatz, der sich eingehend mit einem Werk Robert von Langers, dem Freskenzyklus des Herzog-Max-Palais in München, und dessen kunsthistorischer Einordnung befaßte[7].

Die Quellen, die für eine Untersuchung von Vita und Oeuvre Robert von Langers zur Verfügung stehen, sind außerordentlich zahlreich. Sie sind bislang noch nie bezüglich des Künstlers umfassend ausgewertet worden. In der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München befindet sich unter der Bezeichnung "Langeriana" der schriftliche Nachlaß Robert von Langers und seines Vater Johann Peter von Langer. Dieser Nachlaß umfaßt Tagebücher, biographische Notizen, Notizen zu Werken und zugehörige Verzeichnisse. Desweiteren enthält der Nachlaß eine umfassende Korrespondenz Robert und Johann Peter von Langers mit Freunden, Schülern, in- und ausländischen Künstlern sowie amtliche Korrespondenz und Urkunden. Zu den schriftlichen Quellen zählen weiterhin die Personalakten zu Robert von Langer im Hauptstaatsarchiv München und Empfehlungsschreiben im Martin-von-Wagner-Archiv in Würzburg. Im Stadtarchiv München befinden sich neben Aktennotizen zu Besitzverhältnissen im Stadtviertel Haidhausen[8] weitere wichtige Grundlagen für die Untersuchung der malerischen Ausstattung des Privathauses Robert von Langers: vier schwarz-weiß Fotografien, die den größten Teil der Fresken wiedergeben.

Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist, die malerische Ausstattung des Privathauses von Robert von Langer formal und inhaltlich zu untersuchen und in den Kontext seiner Zeit zu stellen. Um das Werk verstehen zu können, ist es zunächst notwendig, die Biographie Robert von Langers zu beleuchten und einen Überblick über die kunsthistorische Situation, während der das Werk entstand, zu geben. Da sowohl das Haus, als auch die Fresken, nicht mehr existent sind, wird versucht, sie als Grundlage für weitere Untersuchungen mittels einer Rekonstruktion wieder verfügbar zu machen. Die ausführliche Beschreibung des Freskenzyklus wird mit Hilfe schriftlicher Quellen, Entwürfen und Fotos erstellt. Zur Klärung der Ikonographie werden für die einzelnen Fresken die literarischen und künstlerischen Vorbilder herausgearbeitet und Bezüge zur damaligen Kunstsituation hergestellt, um anschließend das ikonographische Gesamtprogramm zu definieren. In Zusammenhang mit der damaligen Kunstsituation soll versucht werden zu klären, aus welcher künstlerischen Situation heraus Robert von Langer

[7] Büttner 1997
Die Fresken befinden sich heute in der Bibliothek für Wirtschaftswissenschaften der Universität München.
[8] ausgewertet bei Heerde 1974

die Fresken schuf. Nach der Frage, welche kunsttheoretische Position Robert von Langer mittels seines Freskenzyklus bezog, wird abschließend ein Überblick über die Rezeptionsgeschichte der Fresken gegeben.

Der Abbildungsteil beinhaltet sämtliche noch vorhandene Entwürfe Robert von Langers zu den Fresken und im Text genannte Vergleichsabbildungen.

2. BIOGRAPHIE

Über das Leben des Robert von Langer[9] gibt es bisher nur kurze, lexikalische Aufstellungen, die einen Überblick über die wichtigsten Stationen in seinem Leben bieten, jedoch ohne diese näher zu beleuchten. Um die Persönlichkeit und den Künstler Robert von Langer besser verstehen und beurteilen zu können, ist es notwendig, einen tieferen Einblick in seine Vita, unter Zuhilfenahme seiner eigenen schriftlichen Äußerungen und denen seiner Zeitgenossen, zu geben.

Robert von Langer wurde am 9. März 1783 als Sohn des Düsseldorfer Historienmalers und Akademiedirektors Johann Peter von Langer und dessen Frau Josepha in Düsseldorf geboren. Nachdem er den ersten künstlerischen Unterricht von seinem Vater erhielt, bildete er sich zunächst in Dresden, Berlin und Kassel fort. Im Alter von sieben Jahren hielt er sich mit seinem Vater für ein Jahr in Paris auf. Dort lernte er, wie für viele zeitgenössische Künstler üblich, in der Werkstatt des französischen Historienmalers Jacques-Louis David[10].

An der Düsseldorfer Akademie erfolgte seine weitere Ausbildung als klassizistischer Maler. Paris und die Niederlande besuchte er mehrmals in den Jahren 1800 bis 1804.

Zu der selben Zeit, von 1801 bis 1804, nahm Robert von Langer regelmäßig an den Weimarer Preisaufgaben teil, die von Johann Wolfgang von Goethe 1799 bis 1805 jährlich gestellt wurden[11]. Eine Zeichnung zum "Tod der Virginia" (1801) (Abb. 104) zeigt den damaligen, vom Davidschen Klassizismus geprägten Stil Robert von Langers. 1804 errang Robert von Langer zu dem Thema "Das Menschengeschlecht vom Element des Wassers bedrängt" den zweiten Platz, da er "in betreff richtiger Contour und regelmäßiger Gruppirung" gefallen hatte[12]. Peter Cornelius, Schüler an der Düsseldorfer Akademie unter

[9] Robert von Langer erhielt sein Adelsprädikat 1824, nach dem Tode seines Vaters. Im Text wird er einheitlich mit dem Adelsprädikat genannt.

[10] David eröffnete 1787 in Paris ein Lehratelier, das zwischen 1787 und 1815, vor allem auch bei deutschen Künstlern, das angesehenste in Paris war. Zur Zeit des von David geprägten Klassizismus war die Orientierung deutscher Akademien an den französischen Vorbildern stark ausgeprägt. Becker, Wolfgang: Paris und die deutsche Malerei 1750-1840. München 1971, S. 14

[11] Goethe beabsichtigte, durch die Förderung junger Künstler, die sich, seiner Kunstauffassung entsprechend, am Ideal der Klassik orientierten, die Kunst aus ihrer damaligen Krise zu führen. Die Teilnahme an den Preisaufgaben war für junge Künstler vielversprechend. Zum einen erkannten sie die Möglichkeit, eigene Bilderfindungen einzureichen, was ihnen an den Akademien verwehrt blieb (Büttner 1980, S. 3). Zum anderen sollten, wie in der Zeitschrift "Propyläen" angekündigt, die besten der eingereichten Werke von Goethe selbst besprochen werden. Vgl. Scheidig, Walther: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805. Weimar 1958

[12] Schaarschmidt, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst. Düsseldorf 1902, S. 32

Johann Peter von Langer, wurde an vierter Stelle genannt. Ein Briefwechsel zwischen Goethe und Robert von Langer aus dem Jahr 1803 dokumentiert Robert von Langers Meinung über Cornelius, dem Künstler, der etwa zwanzig Jahre später in München wegweisend für seinen weiteren Lebensweg wurde. Die Aufforderung Goethes, Cornelius zu fördern, "daß er über Manches, was ihm noch im Wege steht, leichter hinüberschritte"[13], lehnte Robert von Langer wohl aufgrund persönlicher und künstlerischer Differenzen vehement ab.

Im Jahr seiner letzten Teilnahme an den Weimarer Konkurrenzen trat Langer in Begleitung des Prinzen von Aremberg eine einjährige Italienreise an, die ihn unter anderem nach Padua, Venedig, Parma, Bologna, Florenz, Rom und Neapel führte, um die dortigen Meisterwerke der italienischen Kunst zu studieren. Die auf dieser Reise gesammelten Eindrücke von Kunstwerken hielt er fest als "Zersthreute Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Künsthlers. 1804 – 1805. Zusammengetragen im Ap. d. J. 1806 in München"[14] und in dem "Tagebuch meiner Reise durch Italien im Jahr 1805"[15]. Ein Auszug wurde als "Kunstansichten aus Italien", 1805, veröffentlicht[16].

Die Werke Raffaels, vor allem die Stanzen des Vatikan, hinterließen bei Robert von Langer tiefe Eindrücke. In der Folge löste er sich von der künstlerischen Auffassung seines Vaters, die vorzüglichsten Elemente bei Raffael, Tizian, und Correggio aufzugreifen und im Bilde zu vereinen[17]. Den daraus entstandenen Diskurs über die Kunst Raffaels veröffentlichte er 1806 im Neuen Teutschen Merkur[18]. Aus dem Artikel geht hervor, daß "Raphaels göttliche Schöpfungen"[19] Langers klassizistischer Auffassung von Winckelmanns Schönheitsideal entsprachen (Vgl. Kap. 7.3.). In Hinblick auf eine künftige Position als Akademieprofessor empfahl er weiter, Schüler nach den Prinzipien der Ausbildung Raffaels künstlerisch zu formen.

1806 wurde Johann Peter von Langer von Düsseldorf an die Münchner Kunstakademie berufen, um dort die Stellung des Direktors zu übernehmen. Mit ihm ging sein Sohn

[13] ebd., S. 35
[14] Langeriana 5
[15] Langeriana 6
[16] Langeriana 16, g, 6. Der Artikel liegt herausgetrennt in Fadenheftung vor, jedoch ohne Angabe, welcher Zeitschrift oder Zeitung er entnommen wurde.
[17] Diese Auffassung ging auf A. R. Mengs zurück. Angerer 1984, S. 64
[18] Langer 1806; Langeriana 16, g, 5
[19] Langer 1806, S. 222

Robert, der, auf Betreiben seines Vaters, zum Professor für Historienmalerei ernannt worden war[20].

Die Neugründung der Münchener Kunstakademie wurde nach wiederholt fehlgeschlagenen Reformversuchen zur Förderung der darniederliegenden Künste in München beschlossen. An den Plänen zu Aufgaben und Einrichtung der Akademie war Johann Peter von Langer maßgeblich beteiligt.

Der Unterricht an der Akademie wurde in die Klassen Malerei, Bildhauerei, Architektur und Kupferstecherkunst aufgeteilt. Die Leitung der Klasse für Komposition, höchstes Fach innerhalb der Malerei, wurde Robert von Langer übertragen[21]. Daneben war seine Aufgabe die Einrichtung des Antikensaals mit Abgüssen berühmter antiker Plastiken, die den Studenten als Vorbildersammlung dienen sollte. Seine klassizistische Auffassung der Lehrmethode, deren wichtigste Forderung die Naturnachahmung nach Winckelmann war, formulierte er im schon oben angeführten Artikel "Raffael und Poussin"[22]. Raffael, dessen Naturnachahmung und "geistige, edle Formen"[23] Langer bewunderte, sollte den Studenten als Vorbild für ihre Ausbildung dienen. Bei der Naturnachahmung sei vor allem auf "individuelle Züge" und das "Charakteristische"[24] Wert zu legen, um das Auge zu schulen. Wenn der Student gelernt hat, Köpfe nach der Natur zu zeichnen, "führe man ihn zu der Antike, daß er die schönen Formen kennenlerne, sein Geist sich zu einer höheren Ansicht der Natur erhebe"[25].

1818 wurde Robert von Langer nach dem Tode Professor Lamines bis zur Ankunft Konrad Eberhards die Leitung der Bildhauerklasse übertragen. Zwei Jahre später hatte er für die Dauer von sieben Jahren den Posten des Generalsekretärs von Johann Martin von Wagner, der sich in Rom aufhielt, zu vertreten. Dies geschah im Widerstand zu Dillis und Gärtner, der selbst Generalsekretär werden wollte, um die klassizistische Strömung an der Akademie zu schwächen[26].

---

[20] "1806: 24. Febr. nach München, 10. Apr. mein Vater zum Director der Acad. ich zum Prof. ernannt", Langeriana 12

[21] Weitere Professoren waren: für Malerei: Moritz Kellerhoven, Joseph Hauber, Andreas Seidl, Johann Georg Dillis; für Bildhauerei: P. S. Lamine; für Architektur: Carl von Fischer; für Kupferstecherkunst: Karl Heß. Die Stelle des Generalsekretärs erhielt Friedrich Wilhelm Schelling, der mit dieser Position den gleichen Rang wie der Direktor innehatte. Raczynski 1840, S. 518

[22] Langer 1806

[23] Langer 1806, S. 227

[24] Langer 1806, S. 229

[25] Langer 1806, S 236

[26] Pölnitz 1936, S. 41f.

1822 reiste Robert von Langer mit seinem Vater nach Oberitalien, besuchte u.a. Mailand und Mantua und hielt seine Eindrücke von Kunstwerken wiederum in einem Tagebuch fest[27].

Die entscheidende Wende im Leben Robert von Langers trat 1824 mit dem Tode seines Vaters ein. Bis die Frage der Nachfolge an der Akademie geklärt war, vertrat Robert von Langer den Direktorenposten. Bei der Debatte um die Neubesetzung zeigte sich deutlich die Parteienbildung, die seit der Akademiegründung entstanden war. Die klassizistisch orientierte Partei, an deren Spitze Johann Peter von Langer und sein Sohn standen, wollten den Generalsekretär Johann Martin von Wagner auf dem Direktorenposten sehen, damit die klassizistische Strömung bestärkt würde. Ludwig I. setzte jedoch den von ihm favorisierten Nazarener Peter Cornelius ein, um ihn an München zu binden und der Akademie den bislang versagt gebliebenen Erfolg zu ermöglichen. Unter der klassizistischen Leitung erlebte die Akademie nicht den erhofften Aufschwung, so daß das künstlerische Stagnieren zum Zielpunkt allgemeiner Kritik wurde. Nur in der Erneuerung der Kunstrichtung wurde die Möglichkeit für eine sich erfolgreich entwickelnde Kunstakademie gesehen. Außerdem wollte Ludwig I. seinen von ihm hoch geschätzten Kunstagenten Wagner in Rom belassen[28]. Cornelius bemühte sich, nachdem er sein Patent als Direktor erhalten hatte, seinen Konkurrenten Robert von Langer aus dem Professorenamt fortzuloben, um seine eigene Position zu stärken. In einem Brief vom 4. September 1824 an Kronprinz Ludwig schrieb er:

> "Meine ersten Wünsche richten sich auf den dermaligen Professor Robert Langer. Seine Situation geht mir zu Herzen. Der geringste ganze Maler in München erhält Bestellungen, nur R. Langer nicht, er malt Bild nach Bild, um es zu verschenken. Wenn die frühere Behandlung gegen die Langer vielleicht über ihren Werth war, so ist die jetzige gänzliche Zurücksetzung darunter, und hart zu nennen"[29].

Die selbe, angeblich freundschaftliche Haltung demonstrierte Cornelius in einem Brief an Johann Nepomuk Ringseis, Düsseldorf, 21. 9. 1824:

> "Zuerst hatte ich mich zum Vortheil R. Langers verwand, auf welche Weise, mag ich keinem zweiten Brief anvertrauen, Du wirst es von Seiner Hoheit wohl erfahren, es geschah aus dem besten Antrieb, dessen ich fähig, ohne alle Rücksicht auf meinen eigenen Vortheil"[30].

Robert von Langer wurde daraufhin aus seinem Professorenamt entlassen und zum Direktor der "Kgl. Sammlung von Handzeichnungen, elfenbeinernen Schnitz-Werken, Miniatur-, Email- und Musiv-Arbeiten" ernannt[31].

---

[27] Langeriana 10
[28] Pölnitz 1936, S. 41
[29] Stern 1930, S. 109, Anm. 82

Anfang März 1827 wurde Langer von Cornelius über seine Ernennung informiert[32], Ende April erhielt er die Ernennungsurkunde[33]. Außer der knappen Notiz "mein Zimer in der Akademie verlassen"[34] hat sich eine unmittelbare persönliche Stellungnahme Robert von Langers zu der für ihn demütigenden Absetzung bisher leider nicht gefunden, doch ein Brief seines Freundes Eduard von Schenk spiegelt die Zwiespältigkeit seiner Position gut wieder:

> "Ich muß den guten Morgen, den ich dir heute sage, mein geliebter freund, mit einer Nachricht verbinden von der ich bey der unangenehmen Gestaltung deines Verhältnisses zur Akademie nicht weiß, ob sie dir willkommen oder unwillkommen ist. Der König hat mir durch Martin [Wagner] eröffnen lassen, daß er dir eine andere Stellung zu geben wünsche und dich deshalb vorläufig zum Direktor versteht sich, nicht Inspektor, sondern mit Titel, Rang und Funktionen der übrigen Direktoren des Kabinetts der Handzeichnungen und Schnitzwerke mit deinem bisherigen Gehalte ernennen werde. Was ich bey dieser Eröffnung dachte und empfand, brauche ich dir, geliebter Freund, nicht zu beschreiben. Auf der einen Seite zwar der Trost daß dich diese Ernennung manchen fatalen Reibungen entzieht, und die Hoffnung, daß dir hierdurch der Weg zur Stelle eines Galeriedirektors gebahnt ist – auf der anderen Seite aber tiefe Wehmut über die Nothwendigkeit, den Beruf des Lehrers mit einem anderen Amte vertauschen zu müssen und über den Verfall unserer sonst so trefflichen Akademie.... Was mich am meisten schmerzt, ist: die Kunst als Partheysache, als Monopol behandelt zu sehen..."[35].

Erst aus einem späteren Brief an Eduard von Schenk spricht Langers Verbitterung, vermischt mit Erleichterung, nachdem die Intrigen gegen ihn nicht aussetzten: "O wie danke ich Gott für meine zwar unbedeutende aber doch unabhängige Stellung"[36].

Die Stimmungsmache bzw. die Intrigen gegen Langer begannen schon bei seiner und seines Vaters Ankunft in München und waren Teil der Kunstmachtkämpfe. Sie verschärften sich, bis sich Langer völlig aus dem Münchner Kunstleben zurückzog. Schon die Spannungen zwischen dem neu ernannten Johann Peter von Langer und Johann Christian von Mannlich[37], der um seine Vorrangstellungen fürchtete, entwickelten sich zu offenen Konflikten. An der Akademie wurde gegen die klassizistische Strömung Johann Peter und Robert von Langers unter Führung Friedrich von Gärtners vorgegangen, wobei Johann Martin von Wagner zum Spielball der Parteien wurde[38]. Das Intrigenwesen drohte

---

[30] München, Geheimes Hausarchiv, Nachlaß Ludwig I., I A 40, zit. nach Büttner 1980, S. 236

[31] Kurz vor Robert von Langers offizieller Entlassung aus dem Amt des Akademieprofessors begann er den Gartensaal seiner Villa mit Fresken auszustatten. Die Arbeiten an dem Freskenzyklus dauerten von 1826 bis 1828.

[32] Peter Cornelius an Robert von Langer, 2. 3. 1827, Langeriana 16, a

[33] Abschrift in Langeriana 16, a

[34] 26 Mai 1827, Langeriana 13

[35] 8. April 1827, Langeriana 17, 2

[36] 17. Mai 1834, Langeriana 19

[37] Mannlich war Direktor der Zentralgemäldegalerie und Günstling König Max I. Joseph von Bayern. Pölnitz 1936, S 5.

[38] Pölnitz 1936, S. 7

sogar die Entwicklung der Münchner Kunst lahmzulegen[39]. Die Vermittlungsversuche, die Carl F. Rumohr wiederholt zwischen Cornelius und Langer anstrebte, blieben erfolglos[40]. Vermutlich wurde Cornelius noch von persönlicher Antipathie gegen Vater und Sohn Langer beeinflußt, da Johann Peter Langer ihn von der Düsseldorfer Akademie, an der Cornelius lernte, verweisen wollte. Die Konflikte gipfelten schließlich in der Entlassung der meisten Akademieprofessoren, nachdem Cornelius das Amt des Direktors übernommen hatte. Für Robert von Langer persönlich waren sie jedoch nie zu Ende, wie seinen Briefen, in denen er ein lebendiges, persönlich geprägtes Bild des Münchner Kunstlebens entwirft, zu entnehmen ist.

Selbst seine Freundschaft zu Eduard von Schenk, dem kulturpolitischen Berater Ludwigs I., wurde ihm als "Partheysuche" ausgelegt:

> "Es kann ... der Mann mit Fassung ertragen sich und das was er treibet nicht anerkannt zu sehen, aber der ausübende Künstler fühlt am Ende sich doch in seinem Innersten ergriffen wenn er anhaltend das was ihm das Liebste als Partheysuche behandelt sieht und deshalb was er fühlet und äußerlich darzustellen sucht, nirgend einen Anklang findet"[41].

Immer mehr in seine Villa zurückgezogen betrachtete er verbittert die Entwicklung:

> "...waren wir in der kräftig aufblühenden Schule von einer Anzahl strebender und dankbarer Jünglinge umgeben, dieses alles im Kreise der treuen Freunde geniessend und einer noch hofnungsvollen Zukunft entgegenblickend. O! es waren die schönsten Tage meines Lebens. und nun wie trübe die Gegenwart! Nichts als Auflösung und Fäulniß, keine Kraft von Oben ihr hemmend entgegen zu treten. Was wird daraus werden."[42]

Resümierend stellte er wiederholt fest, daß

> "diese ganze neu-altdeutsche Schule ... immer voll Intriguen sey, so habe ich dieses nur leider zu sehr erfahren"[43] und "da mag einer noch so viel Talent haben schließt er sich nicht an eine der herrschenden Seckten[?] an dann ist alles für ihn verloren"[44].

Nach der Vollendung seines letzten großen öffentlichen Auftrages, der Fresken im Herzog-Max-Palais[45], konstatierte er sein ernsthaftes Bemühen um die Kunst:

---

[39] Pölnitz 1936, S. 9

[40] Vgl. Stock, Friedrich (Hrsg.): Ruhmohrs Briefe an Robert von Langer. Charlottenburg 1919, Brief Rumohrs vom 3.11.1881: "Demungeachtet möchte ich auch daß Cornelius Dich noch träfe, weil ich mir verspreche, daß ihre Freunde werdet, und daß euer Zusammentreffen die Gründung der Vorliebe für die historische Kunst, welche ihr gegenwärtig allein haltet, in München befestigen wird. ... Ich finde so viel Verwandtes in euerm Streben, und die Verschiedenheiten scheinen mir mehr nothwendige Folgen der Eigenthümlichkeiten, daß ich nichts sehnlicher wünsche, als eine allgemeine Ausgleichung aller Bestrebungen, welche ernstlich auf ein hohes Ziel gehen." Rumohr hoffte noch auf eine Zusammenarbeit beider Künstler, unterschätzte dabei aber die unterschiedlichen Kunstauffassung, die er als "Folgen der Eigenthümlichkeiten" bezeichnete. Siehe auch Brief vom 28.2.1819

[41] 23. September 1813 an Eduard von Schenk, Langeriana 19, 2

[42] 8. Juni 1832 an Eduard von Schenk, Langeriana 19, 5

[43] 22. April 1833 an Eduard von Schenk, Langeriana 19, 16

[44] 6. Februar 1834 an Eduard von Schenk, Langeriana 19, 22

"...während beynahe 20 Jahren habe ich mich redlich und gewiß nicht ohne innern Ernst für das Aufblühen der Kunst im Vaterland angestrengt bemüht und nun ich ohne mein Zuthun daran gehindert werde, will ich still für mich leben"[46].

"Vielleicht nach meinem Tode wird das Vaterland anerkennung meinen Werken schenken und wenn auch dann nicht – nun auch gut, ich kann mir zum wenigsten sagen daß ich es nicht an tiefen ernsten und unermüdeten Streben habe fehlen lassen"[47].

Tröstlich war dagegen ein Fest, das zu Ehren der Enthüllung der Hofgartenfresken für Rottmann gegeben wurde:

"Nun wurde das blühende Leben der Künstler in München besprochen, da äußerte denn ein und der andere wie doch die Bahn dazu durch meinen Vater und mir gebrochen. Rottmann sagte wie er die erste richtige Leistung und aufmunternde Anerkennung von uns erhalten; nun drängten sich Adam Stiegelmeyer selbst Zimermann und eine Menge je solche die nur ein Jahr noch unter meiner Leitung die Akademie besucht, wie Folz, Ruben, hinzu dankend für das was ich ihnen gewesen letztere bedauernd nicht länger unter meiner Leitung gearbeitet zu haben; es wurde erwähnt welch eine Liebe und Aufopferung für das Beste der Schüler damals die Lehrer beseelt, nicht unlaut wurde ein Seitenblick auf den entgegengesetzten Geist der gegenwärtigen Lehrer geworfen und mir endlich ein Lebehoch gebracht"[48].

Nicht genug damit, daß gegen Robert von Langer vorgegangen wurde, er wurde selbst zum Instrument im Intrigenspiel anderer Künstler. So beklagte sich Leo von Klenze in einem Brief an König Ludwig I. über die schlechte Qualität der Fresken Peter Cornelius' in der Glyptothek und empfahl statt dessen technisch versiertere Künstler, wie z.B. Robert von Langer[49].

Zahlreiche, an Robert von Langer adressierte Briefe dokumentieren aber auch langjährige Freundschaften und an ihn herangetragene Empfehlungen, z.B. mit Carl F. Rumohr, mit Schülern Langers in Rom und mit Joseph Anton Koch.

Robert von Langer vermittelte Koch zahlreiche Aufträge und erwirkte den Ankauf der "Heroischen Landschaft" durch die Akademie. Koch wiederum unterrichtete Langer über die Kunstsituation in Rom, sandte ihm eigene Radierungen zu und bat ihn um Verkauf und Präsentation seiner Werke in München. Der rege, freundschaftliche Briefwechsel begann 1810 und verebbte 1825, als Koch die Zusammenarbeit mit den Nazarenern im Casino Massimo in Rom begann[50].

---

[45] Die Fresken galten nach Abriß des Palais im Jahr 1937 als verschollen. 1993 wurden sie in der Bibliothek für Wirtschaftswissenschaften der Universität München wiederentdeckt. Vgl.: Büttner 1997

[46] 15. Juni 1833 an Eduard von Schenk, Langeriana 19, 18

[47] 6. Februar 1834 an Eduard von Schenk, Langeriana 19, 22

[48] 8. Juli 1834 an Eduard von Schenk, Langeriana 19, 25

[49] Vgl. Büttner 1980, S. 237f.

[50] 52 Briefe (1810 – 1834) J. A. Kochs an Robert von Langer, Langeriana 17, abgedruckt in Lutterotti 1940

Während die offizielle künstlerische Laufbahn Robert von Langers nach seiner Absetzung als Akademieprofessor endete, erlangte er höhere Positionen in der musealen Beamtenlaufbahn. Zunächst bekleidete Robert von Langer, der als sehr gebildeter Mann galt[51], das Amt des Direktors des Handzeichnungskabinetts. 1841 wurde er auf Empfehlung Martin von Wagners zum Direktor der Central-Gemälde-Galerie als Nachfolger von Dillis ernannt[52]. In diesem Amt widmete sich Langer der Einrichtung der Pinakothek und der Neuordnung der Schleißheimer Galerie[53].

Am 6. Oktober 1846 starb Robert von Langer in seiner Villa in Haidhausen, sein Besitz wurde von seiner Cousine Josepha teilweise versteigert und an die Kirche übergeben. Seine umfangreiche Graphik- und Gemäldesammlung wurde ein Jahr nach seinem Tod bei Montmorillon in München versteigert[54]. Ein großes Grabmal an der Nordwand der alten Haidhauser Pfarrkirche St. Johann Baptist erinnert an ihn und seine Familie.

[51] Lipowsky, Felix: Baierisches Künstler-Lexikon, Bd. 1, München 1810, S. 175
[52] Pölnitz 1929, S. 188
[53] Da der weitere berufliche Werdegang Robert von Langers für die malerische Ausstattung seiner Privatvilla nicht ausschlaggebend ist, kann die Auswertung der Archivalien bezüglich der Stellung und Tätigkeiten Langers als Direktor der Central-Gemälde-Galerie an dieser Stelle nicht erfolgen.
[54] Langer 1847

3. KUNSTHISTORISCHE SITUATION IN MÜNCHEN

Robert von Langer erlebte während des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts einen völligen Wandel in der bildenden Kunst. In den zwanzig Jahren seit Langers Ankunft in München hatten sich die theoretischen Grundlagen, die Ansprüche, die Auffassung und sogar die Technik in den bildenden Künsten grundlegend geändert. In dieser veränderten Kunstsituation begann Langer 1826 mit der malerischen Ausstattung seiner Villa in Haidhausen.

Als Gegenbewegung zum Barock und Rokoko entfaltete sich der Klassizismus in allen Gattungen in der gesamteuropäischen Kunst. Im ersten Jahrzehnt waren die Bestrebungen unter der Regierung Max I. Joseph von Bayern, der Kunst in München neue Impulse zu vermitteln. Die zu diesem Zweck neugegründete Kunstakademie entsprach in ihren Inhalten den Prinzipien des Klassizismus. Durch intensives Naturstudium, nicht bloße formale Nachahmung, sollte der Künstler das Wesen der klassisch-antiken Kunst begreifen und dem zeitlos gültigen Schönheitsideal der Klassik folgen. Dieses Vorgehen fand zunächst Anerkennung, wie einem Brief Kronprinz Ludwigs vom 4. 3. 1818 an Johann Peter von Langer zu entnehmen ist: "Lobend verkündige ich hier das, Ihnen zu verdanken habende, in unserer Akademie eingeführte Studium nach der Natur"[55]. Doch mangelnde Großaufträge[56] und die Unzugänglichkeit der gelehrten Kunst für das Volk verhinderten den Aufschwung der Akademie, trotz der großen Ziele, die der Generalsekretär Friedrich Wilhelm Schelling bei ihrer Gründung formulierte und die er in den Statuten verankert hatte[57].

Erst die Ambitionen des Kronprinzen Ludwig brachten München den Aufschwung zur neuen Kunstmetropole. Er holte auswärtige Künstler nach München, wie z.B. den Architekten Leo von Klenze und den Maler Peter Cornelius, dessen Bekanntschaft er 1818 in Rom machte. Der entscheidende Impuls zur Veränderung der Münchener Kunstlandschaft war der Auftrag an Cornelius, die Glyptothek, die 1816 von Klenze begonnen worden war, mit Fresken auszustatten. Damit wurde München, nach der Abkehr vom Klassizismus, in den 1820er bis 1830er Jahren zum Zentrum der nazarenischen Kunstbewegung.

---

[55] Langeriana 17, 1

[56] Robert von Langer bemängelte in einem Brief an Kronprinz Ludwig die schlechte Auftragssituation für die Akademie. Brief vom 22. 2. 1815, Geheimes Hausarchiv, München, zit. nach Stern 1930, S. 39

Die Abkehr vom Klassizismus war vor allem politisch motiviert. Der Klassizismus galt als internationale, d.h. von Staatengrenzen unabhängige Kunst, die Ausdruck der napoleonischen Herrschaft über Europa war. Mit der Ernennung Max I. Joseph zum König von Bayern durch Napoleon hielt in der Folge auch der politisch belegte Klassizismus Einzug in Bayern. Mit dem Ende der napoleonischen Fremdherrschaft und aus den nicht erfüllten Erwartungen an den Wiener Kongress 1815 erstarkte in Deutschland die Nationalstaatsidee, deren Träger auch Kronprinz Ludwig von Bayern war. Die Suche nach einer neuen Kunstform, die der Idee eines neuen Deutschlands Rechnung trug, fand in Bayern ihre Antwort in der Kunst der Nazarener. Robert von Langer wurde von seinen Zeitgenossen abgelehnt, da er als Vertreter des Klassizismus nicht die neuen politischen Ambitionen ausdrückte.

Die Nazarener opponierten gegen die klassizistischen Lehrmethoden der Akademien und strebten die Erneuerung der Kunst nicht nach formalen Kriterien, sondern "von innen heraus" an[58]. Die streng reglementierte Ausbildung an der Akademie hinderte, nach den Lukasbrüdern, dem ursprünglichen Bund der Nazarener, die Entfaltung von Talenten. Sie forderten deshalb die individuelle Ausbildung, ähnlich einem Meisterbetrieb, für Künstler. Als Cornelius 1826 die Leitung der Akademie übernahm, beabsichtigte er die Einführung dieser Lehrmethode, beließ es jedoch im Folgendem bei dem herkömmlichen Prinzip, das Johann Peter von Langer als dem ersten Akademiedirektor in München durchführte[59].

Die nazarenischen Auffassung, daß jede Nation eine ursprüngliche, ihrem Charakter entsprechende Kunst besäße, stand im Widerspruch zum Klassizismus, der ein von äußeren Bedingungen unabhängiges, allgemeingültiges Schönheitsideal in der Kunst postulierte[60]. Cornelius sah sich in dieser historistischen Besinnung auf die ursprüngliche Kunst vor allem als Vertreter des sog. "organischen Historismus", nach der, laut Herder, der Charakter einer Nation äußeren Einflüssen unterliegt[61]. Diese historistische Idee, die

---

[57] Stieler, Eugen: Die königliche Akademie der bildenden Künste zu München. München 1909, S. 26f.

[58] Dies beinhaltete, daß "Wahrheit" als höchstes Kriterium der Kunst nicht durch formalgerechte Gestaltung zu erreichen sei, sondern durch die "Inventio" des Künstlers und die Emotionen, die in das Bild einfließen. Büttner 1980, S. 65

[59] Büttner 1980, S. 66

[60] Neben der Besinnung auf die Religion als die ursprüngliche Grundlage der Kunst, suchten die Nazarener aus der Erfahrung des nationalen Identitätsverlustes durch die napoleonischen Kriege nach einer Kunst, die den verlorenen Nationalcharakter wiedergewinnen konnte. Friedrich Schlegel formulierte jenes grundlegende Programm, welches Religion und Nationalität zur Grundlage jeder Kunst ernannte. Büttner 1980, S. 5

[61] In dem Bewußtsein der von Goethe und Herder entwickelten und von Friedrich Schlegel geprägten "Bedingtheit der Kunst durch den Nationalcharakter" wurde der Begriff der "charakteristischen Kunst" für Cornelius grundlegend. Büttner 1980, S. 23

Abhängigkeit der Kunst von geschichtlichen und nationalen Faktoren, bewirkte die Abkehr von den theoretischen Prinzipien des Klassizismus[62].

Cornelius wollte durch die historistische Gesinnung die nationale Vergangenheit mit der Gegenwart verbinden. Mit Hilfe der "charakteristischen Kunst" sollte die verlorene Religiosität und nationale Identität wiedererlangt werden. Die geeignetste Möglichkeit, die Intentionen seiner Kunst in die Öffentlichkeit zu transportieren, erkannte Cornelius in der Wiederbelebung der Freskomalerei, wie er Joseph Görres in einem Brief vom 3. 11. 1814 mitteilte[63].

Dabei ging es nicht um die Erneuerung der Technik al fresco zu malen, sondern die monumentale Komposition einer Bildfläche in Fresko zu bewältigen[64]. Das Fresko war durch seine Verbindung mit der Architektur als "Malgrund" räumlich unverrückbar. Das bedeutete zum einen, daß Kunstraub nicht möglich war, wie es während der napoleonischen Fremdherrschaft geschah, aber zum anderen auch, daß das Bild über Zeiten hinweg auf die Betrachter mehrerer Generationen wirken konnte. Um dem Betrachter die Ideen von Nationalität und Religiosität beständig vermitteln zu können, mußte das Fresko jederzeit zugänglich und damit öffentlich angebracht sein[65]. Dies implizierte die Forderung, öffentliche Bauwerke mit Fresken auszustatten.

Kronprinz Ludwig befürwortete diese neue Freskomalerei, da sie seinen Wünschen nach einem gebildeten Bürgertum entgegen kamen[66].

Da Ludwig von den ersten Fresken der Nazarener, unter denen sich auch Arbeiten von Peter Cornelius befanden, in der Casa Bartholdy in Rom derartig begeistert war, beauftragte er Cornelius mit der Ausmalung der Glyptothek in München. In den Jahren 1820 bis 1830 stattete Cornelius das für die Ägineten errichtete Museum mit Themen aus der griechischen Mythologie aus. Diese Form widersprach den Vorstellungen des

---

[62] Cornelius' Ziel war es, die Kunst in ihrer "charakteristischen" Form in ihre Ursprünglichkeit zurückzuführen. Dieses verlangte, die Kunst an alten Vorbildern zu orientieren, um der eigenen Forderung nach Rückbesinnung gerecht zu werden. Während man sich folglich auf Dürer als den vorbildlichsten Exponenten deutscher Kunst besann, sah man in Raffael das Ideal christlicher Kunst verkörpert. Indem Raffael und Dürer als Vorbilder gültig wurden, sie aber gleichzeitig als Protagonisten der Renaissance die Orientierung an der Antike implizierten, wurde die "charakteristische Kunst" in den Widerspruch verwickelt, sich an einem Ideal zu orientieren, das sie als Prinzip des Klassizismus ablehnte. Büttner 1980, S. 26

[63] Büttner 1980, S. 64

[64] Die großflächigen Deckenfresken des Barock wurden in diese Überlegungen nicht miteinbezogen, da sie nur als Dekorationskunst galten. Büttner 1980, S. 71

[65] Büttner 1980, S. 73

[66] Ludwig I. wandte sich von den absolutistische Repräsentation verherrlichenden Dekorationssystemen vorheriger Herrscher ab, um die Bildungsideale der deutschen Klassik, Themen aus der Literatur und der Geschichte, in den Mittelpunkt zu stellen. Neben der politischen Motivation, das nationale Bewußtsein zu

Architekten Leo von Klenzes, der die Glyptothek durch den damaligen Akademiedirektor Johann Peter von Langer mit Arabeskendekorationen ausmalen lassen wollte.

Weitere Ausstattungen öffentlicher Gebäude mit Freskenzyklen, wie die Pinakotheken, Kirchen, Räume in der Residenz und die Hofgartenarkaden, spiegeln den großen Aufschwung der Freskomalerei wieder. Ein Brief Paul Emil Jacobs an seinen Lehrer Robert von Langer vom 11. 9. 1827 verdeutlicht die allgemeinen Bestrebungen, in Fresko zu malen:

> "Ich hoffe diesen Winter noch einen Versuch in Fresko machen zu können, um doch wenigstens mitsprechen zu können, da das Freskomalen nun einmal alles in allem ist"[67].

Auch wenn mit Klenzes klassizistisch-historisierender Architektur, die der philhellenischen Gesinnung Ludwigs entsprach, eine klassizistische Strömung, deren Vertreter auch Robert von Langer war, in München erhalten blieb[68], so hatte sich mit der Ausmalung der Glyptothek als Initialwerk die nazarenischen Kunstanschauungen in München etabliert und mit Cornelius als Akademiedirektor die Opposition gegen die klassizistische Akademie durchgesetzt.

1824 wurde Robert von Langer durch seine Absetzung als klassizistisch eingestellter Akademieprofessor drastisch mit der veränderten Kunstsituation konfrontiert, die auf der neuen politischen Situation der deutschen Nationalstaatsidee gründete. Dies war die Ausgangsposition, in der sich Langer befand, als er sich mit der malerischen Ausstattung seines Privathauses in Haidhausen befaßte.

---

stärken, um so revolutionäre Kräfte im Volk zu schwächen, stand die Idee vom Bildungsbürgertum für Ludwig im Vordergrund. Büttner 1997, S. 36

[67] Langeriana 17

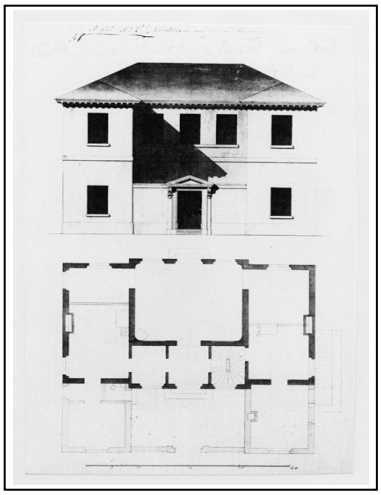
[68] Büttner 1997, S. 37

4. REKONSTRUKTION DES FRESKENZYKLUS

4.1. Bauliche Voraussetzungen – das Langerschlößl

Als Akademiedirektor suchte Johann Peter von Langer für sich und seine Familie ein repräsentatives Wohnhaus in München, das er schließlich im Sommerhaus des Grafen von Törring zu Seefeld auf dessen ehemaligen Hofmarksitz zu Haidhausen fand. Am 21. August 1812[69] erwarb er für 4400 Gulden[70], mitsamt dem dazugehörigen Garten, das sog. "Salettl", das fortan im Volksmund "Langerschlößl" genannt wurde. Dieses Haus befand sich an der ehemaligen Äußeren Wiener Straße 28, der heutigen Einsteinstraße 28[71]. Die Nordfassade des Hauses war zur Straße gerichtet, der Garten lag im Süden.

Nach dem Kauf des Hauses wurde der damalige Professor für Architektur an der Münchener Kunstakademie, Carl von Fischer, beauftragt, das Haus umzubauen. Er fand ein zweistöckiges Haus mit Mittelrisalit vor, das im Erdgeschoß eine Sala terrena, einen nach Süden geöffneten Gartensaal besaß (Abb. 105, s. Abb. li.). Dort befanden sich die Fresken, die in dieser Arbeit erstmals eingehend untersucht werden sollen. Der Saal besaß mit etwa 5 m Höhe, ca. 6 m Länge und Breite einen fast quadratischen Grundriß[72]. Betrat man den Saal durch die zentrale Eingangstür im Norden, erblickte man die durch eine hohe rundbogige Flügeltüre in der Mitte und zwei niedrigere, flach abschließende Fenster gegliederte Südwand (Abb. 53). Die Flügeltüre bildete den Zugang zum Garten. Die Wände wurden vermutlich durch ein umlaufendes Gesims gegliedert, das sich in etwa 2/3 der Raumhöhe befand (Abb. 52, 53)[73]. Aus dem Grundriß geht hervor, daß die Ecken des Raumes abgerundet waren. Es gibt zwar keinerlei Hinweise auf die



[69] Heerde 1974, S. 239
[70] Heerde 1974, S. 35
[71] Neben diesem Gebäude erwarb Johann Peter von Langer am 22. Dezember 1813 weitere Grundstücke in der Nähe aus dem gräflichen Besitz, um dort Mietshäuser zu errichten. Diese Bauplätze lagen an der heutigen Schloßstraße. Heerde 1974, S. 35
[72] Fürst 1889, S. 264
[73] Aus den Entwürfen geht nicht eindeutig hervor, ob das Gesims auch an der Südwand vorhanden war. Während die Bleistiftzeichnung das Gesims an der Südwand eindeutig aufweist, zeigt das Aquarell keine entsprechenden Eintragungen. (Abb. 52, 53)

architektonische Gestaltung der Decke, aber vermutlich handelte es sich – aus Gründen der Harmonie – um ein Spiegelgewölbe mit ebenfalls abgerundeten Ecken. Zwei Türen, die an die Südwand seitlich anschlossen, verbanden den Saal mit zwei angrenzenden in Nord-Süd-Richtung ausgerichteten schmalen Räumen. Der Eingang des Hauses im Norden, die darauf folgende Eingangstür zum Gartensaal und die große Flügeltür zum Garten bildeten eine durchgehende Nord-Süd-Achse.

Fischer veränderte die Bausubstanz im Inneren nur unwesentlich, führte dagegen am Außenbau größere Umbauten durch[74]. So verlängerte er die beiden seitlichen Flügelräume um die Hälfte der bisherigen Länge nach Norden. Den auf diese Weise entstandenen und nach Norden geöffneten Innenhof schloß er mit einer Mauer ab, in die er, in die bestehende Nord-Süd-Achse, ein prächtiges Eingangsportal mit Dreiecksgiebel einsetzte. Dieses Portal bildete den einzigen Schmuck des ansonsten schlichten Wohnhauses (Abb. 106).

Nach dem Tode Johann Peter von Langers am 6. August 1824 ging das Anwesen auf seinen Sohn über, der gleichzeitig die Berechtigung erhielt, das Adelsprädikat seines Vaters zu führen. Robert von Langer bewohnte das Haus zusammen mit seiner Mutter und seiner Cousine Josepha. In den Jahren 1826 – 1828 stattete Langer mit Hilfe seines Schüler August Riedel (1802 – 1833) den Gartensaal der Villa mit einem Freskenzyklus aus. Nachdem Robert von Langer am 6. Oktober 1846 in seiner Villa in Haidhausen verstorben war, veräußerte Josepha Langer den Besitz für 16000 Gulden am 23. Juli 1847 an den Gastwirt Johann Baptist Riemer, der dort eine Gastwirtschaft, die "Schloßwirtschaft" oder auch "Riemerwirt" einrichtete[75]. Zwar blieb der freskierte Gartensaal zumindest bis in die 1860er Jahre ungenutzt, da Küche und Gastraum in den Nebenräumen eingerichtet wurden[76], doch in den 1880er Jahren wurde über die Nutzung des Raumes, der bis auf geringfügige Beschädigungen gut erhalten geblieben war, als Herberge, "in dem jetzt wandernde Handwerksbursche[n] nächtigen" berichtet[77]. Zu dieser Zeit war die Gastwirtschaft Eigentum der Aktienbrauerei Münchner-Kindl.

[74] Carl von Fischer orientierte sich bei diesem Umbau an dem Vorbild der italienischen Villa suburbana. Zusammen mit anderen Häusern, wie dem des Akademieprofessors Moritz Kellerhoven in der Arcisstraße, des Baron Zentner in der Meiserstraße und seinem eigenen Haus, führte Fischer mit der Langerschen Villa einen neuen Typus des Wohnhauses ein. Dieser von Funktionalität geprägte Typus des Solitärbaus mit klaren, blockhaften Formen setzte sich auch an den neu erschlossenen Stadtteilen, wie z.B. an der Sonnenstraße und der Äußeren Briennerstraße durch. Hederer, Oswald: Karl von Fischer. Leben und Werk. München 1960, S. 68

[75] Heerde 1974, S. 240

[76] Schrott 1868, S. 2179

[77] Fürst 1889, S. 264

Schon 1868 wurde in einer Ausgabe der Allgemeinen Zeitung die Nutzung der Räumlichkeiten als Gastwirtschaft kritisiert und besorgt nach der Zukunft der Fresken gefragt. Man erwog sogar die Möglichkeit, die Fresken abzunehmen und in das Nationalmuseum in der Maximilianstraße zu transferieren[78].

Als 1889 das Anwesen zur Errichtung eines Pferdebahndepots der Münchener Verkehrsbetriebe abgerissen werden sollte, suchte man wiederum nach Möglichkeiten zur Erhaltung der Fresken. Nachdem die städtischen Behörden die finanziellen Mittel, die die technisch aufwendige Abnahme der Fresken verlangt hätte, nicht bewilligten, wurden sie zunächst in Photographien dokumentiert. Der Chemiker Adolf Keim empfand diese Maßnahme als unzureichend, löste die Fresken 1889/90 auf eigene Kosten ab und ließ sie in den Festsaal der damals neu errichteten Städtischen Handelsschule an der Herrnstraße, der späteren Wirtschaftsaufbauschule, transferieren[79]. Dort wurden sie im Zweiten Weltkrieg durch einen Bombenangriff zerstört.

4.2. Chronologische Rekonstruktion des Freskenzyklus

Verschiedene Quellen ermöglichen heute die Rekonstruktion des Freskenzyklus im Gartensaal des Privathauses von Robert von Langer. Zunächst kann das von Langer selbst erstellte – aber nicht vollständige – Werkverzeichnis[80] herangezogen werden, um den Entstehungsprozeß des Freskenzyklus nachvollziehen und erste Themenbenennungen vornehmen zu können. Die in der Staatlichen Graphischen Sammlung München aufbewahrten Entwurfszeichnungen, die aufgrund von Kriegsverlusten leider sehr dezimiert sind[81], ergänzen zunächst das Werkverzeichnis mit einem umfangreichen Konvolut dort nicht immer aufgeführter Blätter. Die Zeichnungen sind nicht nur aufschlußreich für den Werkprozeß Langers, da sie die verschiedenen Stadien und Techniken des Entwurfs wiedergeben, sondern lassen auch Rückschlüsse auf Änderungen im Bildprogramm zu. Vor allem aber führen die Blätter fast den gesamten Freskenzyklus in seiner ausgeführten Fassung vor Augen, da zu den meisten Fresken die zur Ausführung bestimmten Zeichnungen, vorliegen. Anhand der schriftlichen wie zeichnerischen Quellen aus Robert von Langers Hand soll erstmals die chronologischen Entstehung des

[78] Schrott 1868, S. 2180

[79] Heerde 1974, S. 241. Adolf Keim wendete die selbe Methode wie bei der Abnahme der Fresken in der Casa Bartholdy, Rom, an. Dabei wurden die Bildflächen mit in heißen Leim getauchten Leinwandstücken überklebt. Vgl. Bericht in der Zeitschrift für bildende Kunst, NF., 1. Jg., 1890, S. 172

[80] Langeriana 13

[81] Von ursprünglich ca. 400 Zeichnungen befinden sich insgesamt noch 211 Zeichnungen Robert von Langers in der Staatlichen Graphischen Sammlung München.

Freskenzyklus aufgezeigt werden. Mittels der erhaltenen Entwurfszeichnungen kann auch die Arbeitsweise Robert von Langers vorgestellt werden.

4.2.1. Entstehungsprozeß

Die Eintragungen in Langers chronologisch geführtem Werkverzeichnis[82], die sich auf die Ausmalung des Gartensaales beziehen, und die als Grundlage für die folgenden Ergebnisse dienten, erstrecken sich von 1821 bis 1828[83]. Aus dieser Quelle können die dargestellten Themen, sowie der Entstehungsprozeß der Fresken entnommen werden[84].
Als erstes entstanden im Oktober 1821 zwei Zeichnungen zu dem Hauptthema "Musen und Apollo", die jedoch nicht erhalten geblieben sind. Im Mai und November 1822 führte Langer zahlreiche Zeichnungen aus, die schon viele Teile des gesamten Programmes darstellten[85].

Im folgenden Jahr entwarf Langer keine neuen Themen, sondern führte schon bestehende Entwürfe in einer technisch anderen Fassung aus. Zu "Apoll und den Musen" schuf er den Karton; zwei Zeichnungen, die aber leider nicht mehr vorliegen, ergänzte er mit Gold.

In 1824, dem Jahr in welchem sein Vater starb, scheint er bis auf eine Zeichnung ("Venus") keine weiteren Arbeiten geschaffen zu haben. In den beiden darauffolgenden Jahren widmete sich Langer hauptsächlich der Arbeit an den fast vollständig erhalten gebliebenen Pastellskizzen und an den Kartons zu dem umlaufenden Lünettenfries. Als erstes Fresko des Gartensaales führte er von Mai bis September 1826 den die Nord-, West- und Ostwand umspannenden Fries aus.

Nachdem Langer im Winter 1826/27 sämtliche Kartons zu den weiteren Fresken, darunter "Homer" und "Dante" für die beiden letzten Hauptfresken, vollendet hatte, fertigte er nochmals Skizzen in Pastell zu den hier genannten vier Hauptthemen: "Apoll und die Musen", das sich auf zwei Fresken verteilte, "Homer und Kalliope" und "Dante".

---

[82] Langeriana 13

[83] Siehe Anhang. Die den Gartensaal betreffenden Eintragungen sind kursiv gesetzt.

[84] Im Text geben die mit "" gekennzeichneten Titel die Vorlage des Autographen wieder.

[85] Zu zwei Pastellzeichnungen "Apoll und den Musen" gehörten Zeichnungen für eine Sockelzone ("Horen, Geburt der Venus, Grazien, Oreaden, Dryaden, Najaden, Pan, Faunen, Satiren und Centauren") und für Zwickel (Jahreszeiten). Weitere zu diesem Zeitpunkt entstandene Zeichnungen ("Glaube, Hoffnung und Liebe, Argonauten, Parzen") bezogen sich auf die Sockelzonen zu später ausgeführten Hauptfresken. Daneben zeichnete Langer auch Entwürfe zu einem Fries mit Erotendarstellungen in Form aufeinanderfolgender Lünetten. Viele dieser Zeichnungen sind in verschiedenen Entwurfsstadien erhalten geblieben.

Gleichzeitig wurden die Kartons zu den dazugehörigen Sockelzonen gefertigt[86]. Diese Fresken führte Langer alle im Sommer 1827 aus.

Erst im letzten Jahr, in welchem er an dem Gartensaal arbeitete, beschäftigte er sich mit der Gestaltung der Südwand. Im Frühjahr 1828 schuf Langer eine "farbige Zeichnung für die vierte Wand der Fresken", sowie die Ornamente für die Deckengestaltung. Die Südwand freskierte er von Juni bis August 1828.

Resümierend kann festgestellt werden, daß Langer 1822 die meisten Zeichnungen zu fast dem gesamten Programm fertigte. Doch erst 1826, während Ausführung des Frieses al fresco, entwarf er die beiden letzten Hauptfresken zu "Homer" und "Dante". Die Südwand entwarf er sogar erst im Jahr 1828. Aus diesem Arbeitsprozeß läßt sich schließen, daß Langer wohl von Anfang an ein gesamtes Raumkonzept geplant hatte, sich über die Ausführung in zwei Bereichen aber noch nicht im Klaren gewesen ist: bei der Gestaltung der Hauptbilder zu "Homer" und "Dante", sowie über die Ausstattung der Südwand.

Die mehrfachen Unterbrechungen im Entstehungsprozeß gehen auf mehrere Ursachen zurück. Zum einen konnte Langer aus technischen Gründen nur während der Sommermonate Arbeiten al fresco ausführen. Das Werkverzeichnis zeigt, daß er hauptsächlich die Wintermonate nutzte, um Entwurfszeichnungen und Kartons anzufertigen. Es geht ebenfalls aus dem Werkverzeichnis hervor, daß er nicht ausschließlich an den Fresken arbeitete, sondern zahlreiche andere Werke, vor allem religiöse Gemälde und einen Illustrationszyklus zu Dantes Göttlicher Komödie, ausführte. Auffällig ist darüber hinaus die Verknüpfung seiner aktiven Schaffensphasen mit Stationen seiner Vita. Im Todesjahr seines Vaters, 1824, befaßte er sich fast gar nicht mit der Ausmalung seines Privathauses. Nach dem Tod seines Vaters, als seine Position an der Akademie unsicher wurde, verlor er offenbar schon vor seiner offiziellen Entlassung seine Posten an der Akademie, wie aus einem Vermerk vom 14. Juni 1825 hervorgeht: "die Geschäfte an Cornelius abgegeben"[87]. Im November 1825 setzte daraufhin eine intensive Arbeitsphase ein, in der er durchgehend bis Frühjahr 1827 alle Kartons schuf. Unmittelbar nachdem er als Professor aus der Akademie entlassen worden war, genau gesagt zwei Tage, nachdem er dort sein Zimmer geräumt hatte, begann er am 28. Mai 1827 mit der Ausmalung der Nord-, Ost- und Westwand. Die durch keine anderen Arbeiten

[86] Sie zeigten: "Pan, die leblose und die thierische Natur", "das Urschöne, die Grazien und das Ebenmaß", "Glaube, Hoffnung und Liebe, das Rittergedicht, der Minnegesang" und "die Nacht, das Drama, das Epos".
[87] Langeriana 13

unterbrochene Freskierung vollendete er nach vier Monaten am 25. September 1827. Die Arbeiten an der Südwand führte er 1828 aus.

Zu beachten ist schließlich, daß Robert von Langer die Ausmalung des Gartensaales nicht allein durchführte, sondern mit Hilfe seines Schüler August Riedel (1802-1883). Diese Zusammenarbeit ging aus der Signatur Langers hervor, die am Fuß zweier Pilasterdekorationen an der Südwand zu sehen war: "Erfunden von Robert Langer gemalt – mit Hülfe seines Schülers A. Riedel. MDCCCXXVI – MDCCCXXVIII"[88]. Ein noch existierender Beleg für Riedels Mitarbeit konnte in Briefen, die er an Langer schrieb, gefunden werden: "Ich freue mich auf den Saal in Haidhausen, unsere ersten Proben Herr Professor waren Meisterstücke"[89]. Wiederholt sprach er in Briefen über "unseren Saal in Haidhausen"[90]. Bisher war nicht bekannt, welche Arbeiten Riedel ausgeführt hat. Aus den Briefen geht schließlich hervor, daß er nicht nur an Vorarbeiten beteiligt gewesen ist, sondern ihm zumindest eines der Hauptfresken überlassen wurde: "...hab ich im Bilde des Homers etwas zu viel mit Strichen gemalt..."[91].

4.2.2. Arbeitsprozeß Robert von Langers

Die chronologische Auflistung der Zeichnungen, Kartons und Arbeiten al fresco in Langers Werkverzeichnis geben zusammen mit den in der Staatlichen Graphischen Sammlung München erhaltenen Blättern zum Freskenzyklus einen guten Einblick in Robert von Langers Arbeitsprozeß, der innerhalb der wenigen Schriften über den Künstler noch nie untersucht wurde.

Zunächst skizzierte Langer erste Entwürfe in Bleistift (Abb. 84). In ihnen legte er das Thema und die ungefähre Komposition fest. Er betonte die Konturen der Figuren und Staffagemotive mit lockeren, aber gleichzeitig festen Strichen. Parallel gelegte Schraffuren bestimmen als Binnenzeichnung Licht und Schatten, ebenso wie Körperlichkeit. Die Ausführung von Details erfolgte ungleichmäßig. Teilweise deutete er Objekte an einer Stelle an, um sie dann in der Weiterführung auszulassen, wie es z. B. bei vielen Girlanden zu den Lünetten der Fall ist. Zur Übertragung auf ein anderes Blatt hat Langer über die zur Ausführung bestimmten Skizzen eine Quadrierung gelegt, die bei nicht verwendeten Zeichnungen fehlt.

[88] Einem Übersichtsblatt der Staatlichen Graphischen Sammlung München entnommen (Abb. 103).
[89] Brief vom 18. März [?] 1826, Langeriana 17
[90] Briefe vom 3. Mai 1828, 3. Juli 1828 und 24. April 1829, Langeriana 17
[91] Brief vom 24. April 1829, Langeriana 17

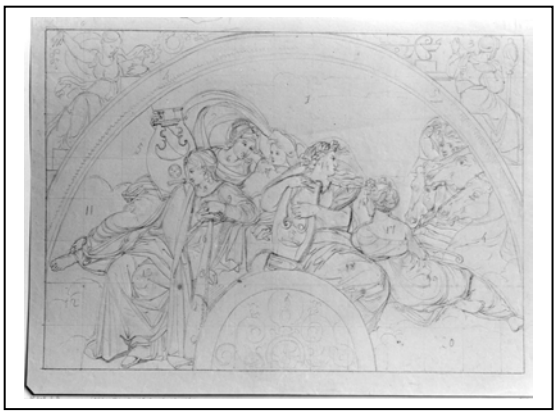
In einem zweiten Arbeitsschritt führte Langer die nun festgelegte Komposition detaillierter aus (Abb. 83). Mit feinen Bleistiftlinien definierte er vor allem Haltung und Ausdruck der Figuren, wiederum unter Betonung der Umrisse. Ornamentale Details und Staffagemotive sind nun meist vollständig ausgeführt. In diesen Zeichnungen hat Langer weniger Wert auf Hintergrundgestaltung, Licht- und Schattenwirkung gelegt, als auf die Definition der Figuren. Viele dieser Zeichnungen zeigen eingeritzte Linien und farbige Pausspuren auf der Rückseite. Die Motive wurden auf diese Weise vermutlich auf die Kartons übertragen, die der unmittelbaren Übertragung auf das Fresko dienten.

Vor der Ausführung al fresco bestimmte Langer die Farbigkeit mittels Zeichnungen in Pastell (Abb. 82). Bei unterschiedlicher zeichnerischer Ausführlichkeit der Entwürfe kam es vor allem auf die farbige Wirkung an. Hier erfolgte bei den meisten Blättern die erstmalige Gestaltung des Hintergrundes. Dies gilt vor allem für den Himmel, der den Lünetten als Hintergrund diente.

Zu den Grisaille-Fresken der Sockelzonen sind grün-blau lavierte und mit Weiß gehöhte Federzeichnungen erhalten geblieben (Abb. 1). Sie zeigen die Fassung, die letztlich für die Ausführung bestimmt war.

Kartons zu den Fresken sind leider nicht erhalten geblieben. Sie sind vermutlich aufgrund ihrer Größe spätestens während des Zweiten Weltkrieges verloren gegangen[92].

Für die Ausführung der Entwürfe al fresco bereitete Langer Übersichtsskizzen für die Fresken vor, in denen die Tagwerks-Abschnitte eingezeichnet waren. Der Plan zur Umsetzung des Freskos an der Ostwand ist erhalten geblieben (Abb. 13). Langer zeichnete in die Bleistiftskizze zum Fresko numerierte Abschnitte mit Rötel ein, die er der Reihe nach freskieren wollte. Er teilte das Fresko in zwanzig Felder ein, von denen diejenigen, die sehr detailreich sind, wie z.B. Köpfe, wesentlich kleiner sind, als Felder, die großflächiger ausgeführt werden konnten, wie z.B. die Hintergrundgestaltung. Im vorliegenden Fall begann er mit dem äußeren Rahmen



[92] Bei den vorliegenden Pastellzeichnungen zu den Eroten kann es sich nicht um die Kartons handeln, da diese von Ludwig Schorn im Kunstblatt 1826 anläßlich ihrer Ausstellung im Rahmen der Münchner Kunstausstellungen besprochen wurden. Er beschrieb, sie seien für einen "ungefähr 2 Fuß hohen Fries eines Gartensaales" zur Ausführung bestimmt. Nachdem die Größenverhältnisse von Karton und Fresko gleich sein müssen, können diese ca. 20 cm hohen Zeichnungen nicht als Kartons verwendet worden sein.

und führte dann die Zwickel und die Bogenrahmung aus. Im eigentlichen Bildfeld begann er mit dem Hintergrund, ging zu einer Nebenszene am rechten Bildrand über, um dann bei den Figuren der linken Bildhälfte fortzufahren. Nach Vollendung der linken Seite setzte er an der Mittelachse ein, um von dort die rechte Bildhälfte auszufüllen.

4.3. Formale Rekonstruktion des Freskenzyklus

Um einen ersten Einblick in das Erscheinungsbild des Freskenzyklus im Gartensaal zu erhalten, kann eine Besprechung herangezogen werden, die 1868 in der Allgemeinen Zeitung erschien[93]. Dort wurde die Anordnung der Hauptfresken beschrieben, vereinzelte Hinweise zur Farbigkeit gegeben und einzelne Bildthemen benannt. Doch es handelt sich eher um eine kursorische, teilweise blumig gehaltene Übersicht, die es nicht ermöglicht, die Anordnung aller Fresken und deren Binnengestaltung nachzuvollziehen[94].

Ein Vortrag, der 1889 von Max Fürst gehalten wurde, geht von den bis dahin in ursprünglichem Zustand erhalten gebliebenen Fresken aus[95]. Fürst gibt zwar neben der Beschreibung genauere Hinweise für die Größe des Raumes und zur Lokalisierung der Fresken im Raum, beschränkt sich aber auch hier bei der Beschreibung des Frieses und der Südwand auf Andeutungen[96]. Obwohl Fürst nun auch die Sockelbilder zu "Homer" und "Dante" betitelte, stützte er sich in der sonstigen ikonographischen Bestimmung auf den Artikel von 1868, so daß Unstimmigkeiten, z.B. die Identifikation der Musen und der Sockelbilder unterhalb der beiden Hauptfresken zu "Apoll und den Musen" übernommen wurden.

In keiner der beiden Beschreibungen wurde auf die Abfolge des Lünettenfrieses eingegangen. In einer Besprechung der zugehörigen Kartons, die Ludwig Schorn anläßlich der Münchner Kunstausstellung im Oktober 1826 im Kunstblatt veröffentlichte, ging Schorn auch auf die geplante Anbringung der Fresken ein, so daß auch hier das Erscheinungsbild rekonstruiert werden konnte.

Die bisher genannten Informationen wurden auf ein Schaublatt übertragen, das in schematischer Übersicht die Anordnung der Fresken definiert. Dieses Blatt befindet sich in

---

[93] Schrott 1868

[94] So wird nur in einem Überblick der Lünettenfries und die Gestaltung der Südwand erwähnt. Abgesehen davon, daß die ikonographischen Bestimmungen nur für die vier Hauptbilder und punktuell für die Bilder der Sockelzonen vorgenommen wurden, kann in den Untersuchungen zur Ikonographie in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden, daß diese nicht immer zutreffen. Schrott 1868, S. 2179f.

[95] Fürst 1889

[96] So nennt Fürst z.B. für die Südwand nur "...vielerei mythische Anspielungen, die theils aus Blumenranken hier erblühen...". Fürst 1889, S. 267

der Staatlichen Graphischen Sammlung München und ist mit "A. Seyler, 1927" signiert (Abb. 102, 103). Offensichtlich basierte Seylers Zeichnung auf den Artikel von Fürst (und damit auch von Schrott), da er die selben, zum Teil unstimmigen, Titel verwendete.

Vier schwarz-weiß Fotografien aus dem Stadtarchiv München zeigen die ausgeführten Hauptfresken im Zustand gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Anhand dieser Aufnahmen kann man die Zusammenstellung der einzelnen Bildfelder innerhalb eines Hauptfreskos erkennen und einen Vergleich zwischen den Entwürfen und den vollendeten Fresken vornehmen. Außerdem vermitteln sie einen Eindruck von der malerischen Qualität der Fresken.

Die Fotos geben aber leider kein Bild von dem Lünettenfries, noch von der Südwand wieder. Nachdem jedoch, bis auf zwei Blätter, für den Fries fast alle Pastellzeichnungen, die, wie oben gezeigt, den für die Ausführung bestimmten Zustand zeigen, vorliegen, kann auch das Erscheinungsbild des Frieses ermittelt werden.

Für die Südwand liegen dagegen nur eine aquarellierte Übersichtsskizze Langers für die linke Wandhälfte, eine schematischer Bleistiftentwurf für eine frühere Fassung der Wand und Detailstudien in verschiedenen Stadien vor (Abb. 52-62). Es kann daher für die Südwand eine Beschreibung nur mit Wahrscheinlichkeit erarbeitet werden.
Obwohl Robert von Langer einen Entwurf für die Decke gestaltet hat[97], haben sich weder in den schriftlichen, noch in den zeichnerischen Quellen Hinweise auf eine ausgeführte Deckenornamentik gefunden.

Unter Beachtung der oben angeführten Quellen und in Bezugnahme auf die Zeichnungen Robert von Langers in der Staatlichen Graphischen Sammlung München soll nun eine umfassende Beschreibung erstellt werden, die als Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen dient. Die Reihenfolge der beschriebenen Fresken richtet sich dabei nach der thematischen Zusammengehörigkeit der Bilder. Zu Beginn werden die beiden größten Fresken vorgestellt, die zwar ein einheitliches Thema beinhalten, das auch ikonographischer Ausgangspunkt ist, aus Platzgründen aber auf die West- und Ostwand verteilt wurde. Weiter werden die Fresken der Nordwand als Fortführung des Themas beschrieben. Die Südwand und ein umlaufender Deckenfries bilden den Abschluß der Beschreibung. Die Herleitung der Ikonographie wird im darauffolgenden Kapitel gesondert geleistet.

[97] "Ornamente für die Decke im Saale zu Haidhausen", Langeriana 13

4.3.1. Westwand: Apollo und die Musen

Hauptfresko

Das querformatige Fresko der Westwand wurde durch plastisch wirkende Rahmenlinien in mehrere Bildzonen gegliedert[98] (Abb. I).Mehr als drei Viertel der gesamten Bildfläche nahm das von zwei Halbkreisbögen oben und unten eingefaßte zentrale Thema ein. Es zeigte den leierspielenden Apoll, der von fünf Musen umgeben war. Apoll, in jugendlicher Gestalt, saß auf aufgetürmten Wolken nach rechts gewendet. Das lorbeerbekränzte lockige Haupt mit großen Augen, fein geschwungener Nase und kleinem Mund war im dreiviertel Profil zu sehen[99]. Sein Blick wies in weite Ferne aus dem Bild heraus. Den rechten Arm hatte er auf die Lyra gelegt, die er mit der Linken spielte. Das hohe, u-förmig geschwungene Instrument hatte er zwischen seinen Beinen aufgestützt, von denen er das rechte ausgestreckt, das linke stark angewinkelt hatte. Bis auf ein Tuch, das über seine linke Schulter fiel, sich dort mit einem Ende in der Luft verselbständigte und auf dem er

[98] Vgl. Fürst 1889, S. 265

[99] Schrott beschrieb Apollo als "goldgelockt", doch nach dem schwarz-weiß Foto scheinen die Haare eher dunkel gewesen zu sein. Vgl. Schrott 1868, S. 2179 und Abb. I

saß, war Apoll unbekleidet. Ein weißer Riemen, der unter seiner rechten Schulter lief, hielt einen Köcher mit gefiederten Pfeilen, dessen Rand zwischen dem Tuch zu sehen war.

Die Musen, die Apoll zu beiden Seiten umgaben, lauschten seiner Musik. Sie waren mit weitfallenden, meist hochgegürteten Tuniken bekleidet. Ihre hochgesteckten, geflochtenen Haare hatten sie mit Lorbeer, Blumen und Stirnbändern geschmückt. Jede von ihnen trug ihr Attribut, das sie als Muse kennzeichnete, bei sich.

Zu Apolls rechter Seite, fast hinter seinem Rücken, lag Klio, die Muse der Geschichte, auf ein aufgeschlagenes Buch gestützt. Hinter ihr saß in nachdenklicher Haltung Urania, die Muse der Sternenkunde, mit der Himmelskugel auf ihrem Schoß.

Apoll frontal zugewendet standen drei Musen, die bis zu den Knien in den Wolken versunken waren. Nur im Profil zu sehen war Euterpe mit ihrer doppelten Flöte als Muse der Musik. Ihre Hände faltete sie auf der Schulter von Terpsichore, die als Muse der Musik ein Tambourin in ihrer Rechten hielt. Die Muse des Heldengedichtes, Kalliope, sie trug ihre Tuba in der linken Hand, stand in schwesterlicher Umarmung mit Terpsichore.
Apoll und die Musen wurden von einem hellen, schmalen Zodiakus hinterfangen und zu einer Gruppe zusammengefaßt. Der Himmel selbst schien in verschiedenen Schattierungen zu changieren.

Sockel

Die Bildzone unterhalb des Hauptfreskos wurde durch ein umlaufendes Rankenmotiv gerahmt und durch ein Medaillon in der Mitte in drei Felder geteilt (Abb. I). Dabei schwang der Rahmen des Medaillons konvex in die Bilder ein. Wie aus der farbigen Gestaltung der Entwürfe hervorgeht, waren alle Fresken dieser Sockelzone in Grisaille gehalten.

In der linken Hälfte dieser Sockelzone lagen am äußeren linken Rand antikisch gewandete Nymphen auf einem Felsen (Abb. 4), gruppierten sich in der Mitte um die Stämme junger Bäume und versammelten sich um ein Quell, das eine Nymphe, an die Rahmenlinie des Medaillons gelehnt, aus einer Amphore goß (Abb. 8).

In Gegenüberstellung zu der ruhigen Sittsamkeit der Nymphen wurde in der rechten Bildhälfte bacchantisches Treiben vorgeführt (Abb. 9). Zwei Kentauren, die von rechts wohl aus einem Wald kamen, jagten zwei Satyrn, von denen einer bereits gestrauchelt am Boden lag. Ein tanzender Satyr spielte, von der Jagd anscheinend unbekümmert, für eine Gruppe weiterer Satyrn und Faune, die sich mit ihresgleichen und mit Tieren vergnügten,

Flöte. Zum Medaillon wurde das Treiben von einem Syrinx blasenden Satyrn, der etwas erhöht auf einem Felsen saß, abgeschlossen (Abb. 5-7).

Das Medaillon in der Mitte zeigte Pan in satyrngleicher Gestalt, in ein Tierfell gehüllt, mit einem Hirtenstab und einer Syrinx in den Händen. Auf seinem mit Füllhörnern geschmückten Thron sitzend, wurde er zu seiner Rechten von einem kleinen flötenden Faun unterhalten, während ein Faun zu seiner linken ein Bündel Schilfrohr über sein Haupt hielt (Abb. 1-3, s.li.).

Ein halbkreisförmiges Bildfeld, das zwischen Haupt- und Sockelfresko eingeschoben war, enthielt ein reiches Ornament aus filigranen Akanthusranken. In der Mittelachse enthielt eine Kartusche zwei Greife, die zu Seiten einer Leier saßen. Darüber schlug ein Pfau sein prächtiges Rad. Zwei kleine Eroten, die Flöte spielen, flankierten den Pfau.

In den Zwickeln zwischen äußerster Rahmenlinie und der oberen Bogenlinie des Hauptfreskos lagen zwei weibliche Personifikationen der Jahreszeiten. Links lag Ceres, die Personifikation des Sommers, mit Sichel und geschnittenem Korn, während in dem rechten Zwickel Pomona, als Sinnbild des Herbstes, den Saft geernteter Weintrauben in ein Gefäß preßte (Abb. I, 10, 11).

4.3.2. Ostwand: Apollo und die Musen

Hauptfresko

Das Fresko der Ostwand[100] nahm nicht nur mit dem selben Gliederungsschema der Bildfelder, sondern auch inhaltlich Bezug auf das Apollo-Fresko der Westwand.

In dem Hauptfresko wurden vier weitere Musen vorgeführt, um die Gesamtheit der Musenversammlung zu vervollständigen (Abb. II, 12, 13). Sie waren ebenso wie ihre Schwestern im gegenüberliegenden Fresko in antiker Manier gekleidet und geschmückt. Auch der Ort, an dem sie sich versammelt haben - Wolken vor einem schimmernden Himmel - entsprach ihrem Pendant. Um die Gestalt des Apoll nicht zu wiederholen wurde er hier von vier weißen, feurig von rechts heranpreschenden Rossen, die von einem Eroten am Zügel gehalten werden, symbolisiert. Melpomene mit der tragischen Maske zu ihren Füßen, lag auf den Wolken. Sie stützte sich auf die Beine von Polyhymnia, deren Leierspiel sie zuhörte. Ebenfalls auf den Wolken hingestreckt lag die Muse des Gesangs, Erato. Sie hielt ihre Leier in der rechten Hand, während ein Putto, der sie kindlich-liebevoll anblickte, ihren schwingenden Schleier über das Haupt zog. Nach links wurde die Gruppe

von einer Muse abgeschlossen, die sich im Sitzen auf eine grobe Keule stützte. Ein farbiger Entwurf in der Staatlichen Graphischen Sammlung München läßt Rückschlüsse auf die Farbigkeit des Freskos zu (Abb. 12). Vorherrschend waren wohl die Primärfarben Blau, Rot und Gelb sowie Weiß. Vor einem gelb-gold schimmernden Himmel, der sich zu einer imaginären Horizontlinie erhellte, hoben sich die Musen durch die Buntfarbigkeit ihrer Gewänder ab. Die beiden äußeren Musen waren sich mit der Einfarbigkeit ihrer Gewänder – rot mit weißem Untergewand und blau – gegenübergestellt. Die der Mittelachse zugeordneten Musen trugen dagegen durch Simultanfarben – blau mit grün und rot mit violett. Auf fast allen hervortretenden Gewandteilen zeichneten sich Höhungen in Gelb ab, wohl als Abglanz des Himmels.

Sockel

In dem mittleren Medaillon der Sockelzone hielten zwei schwebende Putti ein sich wölbendes Tuch über eine unbekleidete weibliche Gestalt, die nackt auf einer Muschel dem Meer entsteigt. Es war Venus Anadyomene, die schaumgeborenen Göttin (Abb. 16, 17).

Vom äußeren Rand der linken Sockelbildes stürmte zur Bildmitte die Siegesgöttin Nike auf ihrem Triumphwagen. Ihre Streitrosse begruben unter ihren Hufen besiegte Kreaturen. In friedlicher Harmonie hatten sich dagegen die drei Grazien zusammengefunden. Auf sie folgte die Darstellung des Orpheus, der mit seinem Gesang wilde Tiere beschwichtigte (Abb. 18-23, 27).

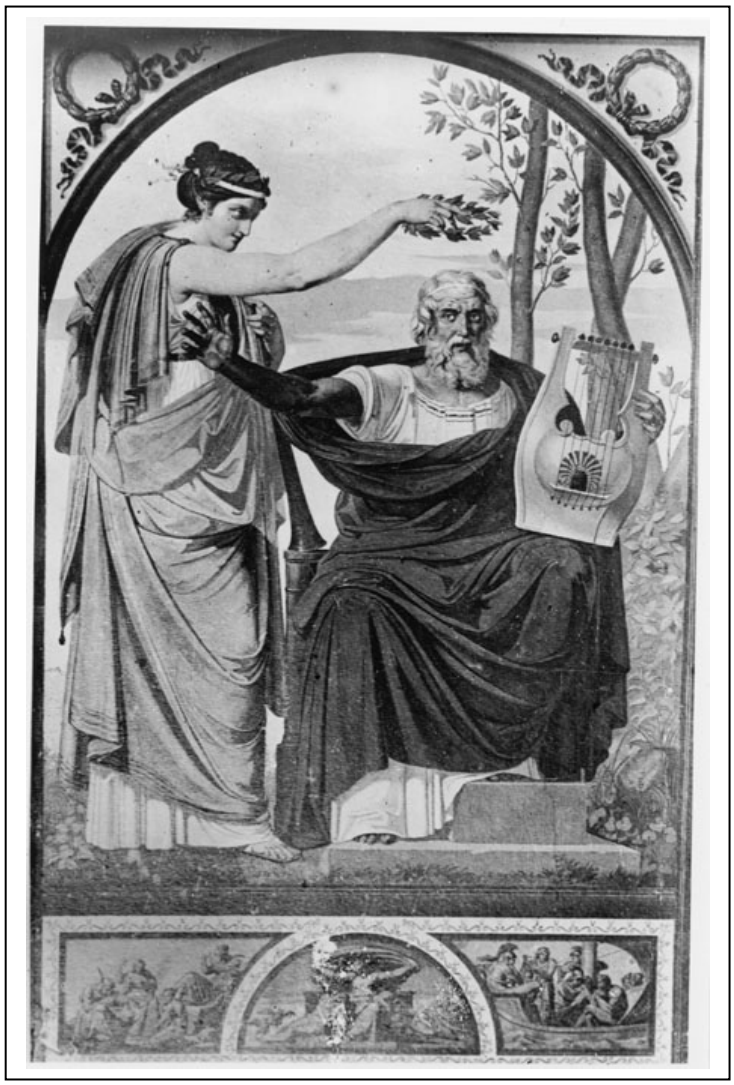
Auf der anderen Seite des Medaillons führten Horen die Rosse des Sonnenwagens heran, um sie an den Wagen, der in der Ecke schon bereit stand, anzuspannen. Auf dem Wagen, dem sich die Göttin der Morgenröte schwebend näherte, lagen noch schlaftrunken zwei Putten. Ihr voran flog ein Putto mit brennender Fackel als Zeichen der Nacht (Abb. 28, 24-26).

Der Halbkreis, der zwischen Hauptfresko und Sockelfresken eingelassen war, zeigte wie auf dem Fresko der Westwand Akanthusranken, die sich - hier noch feiner und phantasievoller gestaltet - aus einem kleinen Bildfeld mit zwei Putten entwickelten. An Stelle des Pfaues war eine Eule mit ausgebreiteten Schwingen dargestellt, die von kleinen Fledermäusen umkreist wurde (Abb. II).

[100] Fürst 1889, S. 265

In den beiden großen Zwickeln wurde das Thema der Jahreszeiten wieder aufgegriffen. Flora, die Blumen streute, personifizierte den Frühling, während Vestes als alte Frau mit Öllampe am Spinnrocken den Winter darstellte (Abb. 14, 15).

4.3.3. Nordwand: Homer



Entgegen den Fresken der West- und Ostwand waren die beiden Fresken der Nordwand im Hochformat gestaltet. Doch auch hier folgte die Gliederung der Bildfelder dem bereits aufgezeigten Schema.

Hauptfresko

Das Hauptfresko, dessen obere Ecken durch eine halbrunde Rahmenlinie angeschnitten waren, und in dessen Zwickeln Lorbeerkränze mit prächtigen Bändern eingelassen waren, zeigte den Dichter Homer, der von der Muse des Epos mit einem Lorbeerkranz gekrönt wurde[101] (Abb. III, 29-31). Der weißhaarige, bärtige Homer in weißer Tunika und dunklem Pallium, dem Philosophengewand, saß, die bloßen Füße auf die Stufen seines erhöhten Sitzes gestützt, in natürlicher Umgebung. In der linken Hand, auf sein linkes Bein aufgestützt, hielt er die siebensaitige Lyra. Den rechten Arm streckte er mit geöffneter Hand in herrschaftlicher Weise aus. Zu seiner Rechten stand Kalliope, die "Musa Homerica", in kurzärmeliger weißer Tunika und dunklerer Palla darüber, um ihm den Lorbeerkranz über das greise Haupt zu halten. Sie war im Profil wiedergegeben, das Antlitz hielt sie leicht geneigt und

mit zartem Griff umschloß sie ihr Attribut, die Flöte. Drei junge Baumstämme hinter dem Sitz des Homer bildeten das kompositorische Gleichgewicht zu der stehenden Muse.

Sockel

Die Sockelzone zu diesem Fresko wurde auch hier von einem umlaufenden Rankenmotiv eingefaßt. Sie war zwar wiederum in drei Felder aufgeteilt, jedoch nicht durch ein Medaillon, sondern durch ein halbkreisförmiges Bild, an das sich die Rahmungen der angrenzenden Bilder konkav anpaßten.

Im Mittelfeld saß frontal auf einem breiten, schlichten Thron die weibliche Gestalt der Nacht (Abb. 32, 33). Sie hielt ihren Mantel weit gespannt über die zu ihren Füßen ruhenden Kinder Schlaf und Tod, auf die sie mit ihrem mit Mohnkapseln gekrönten Haupt herab blickte. Am linken Rand flatterten zwei Eulen neben der Gestalt des Todes auf, einem jungen Mann, der auf den Stufen hingestreckt lag und einen Arm über das Knie der Mutter herabhängen ließ. In der Hand hielt er eine erloschene Fackel. Sein Bruder, ebenfalls an das Knie seiner Mutter gelehnt, umschloß locker mit seiner linken Hand die Stengel von drei Mohnblumen, die ihn als Schlaf erkenntlich machten. Aus der rechten Ecke des Bildes stiegen drei Phantasiegestalten auf, die die Träume versinnbildlichen sollten.

Links des Halbmedaillons waren die Töchter der Nacht, die Parzen, dargestellt, die den Lebensfaden sponnen und wieder durchtrennten (Abb. 34-36). Im Vordergrund kniete Klotho, die am Spinnrocken den Faden sponn. Dem Betrachter frontal zugewendet nahm Lachesis den gesponnenen Faden auf, den Atropos rechts von ihr mit einer Art Schere durchtrennte. An die konkave Rahmenlinie angelehnt saß eine junge Frau, die den rechten Zipfel ihres Gewandes anhob und in der linken Hand, mit der sie sich auf ein Rad stützte, eine Schleuder hielt. Es war Nemesis, die Göttin der Vergeltung.

Thema der rechten Grisaille war Orpheus, der die Gefährten des Jason auf dem Argonautenzug mit seinem Gesang ermutigte. Auf einem Schiff mit geblähtem Segel hatten sich sieben Männer, anhand ihrer Helme und Gewandung als griechische Helden erkennbar, um einen jungen Sänger mit einer Lyra versammelt (Abb. 37-39). Sie waren nachdenklich in seinen Gesang versunken. An höchster Stelle saß Jason, mit prächtigem Kalottenhelm mit Helmbusch, neben ihm stand der junge Orpheus und an der Reling stützte sich der kräftige Herkules auf seine Keule.

---

[101] Fürst 1889, S. 266

4.3.4. Nordwand: Dante

Hauptfresko

Die formale Gestaltung des zweiten Freskos der Nordwand entsprach derjenigen des Homer-Freskos.

Das Hauptbild zeigte einen Innenraum, in welchem dem italienischen Renaissancedichter Dante seine Muse Beatrice erschien (Abb. IV, 40). Dante befand sich in seinem durch ein Fenster rückwärtig geöffnetem Schreibzimmer. Hinter ihm stand ein Schreibpult mit Papieren, Tintenfaß und Schreibfeder. Dante selbst saß auf einem Podest, das in seiner Gestaltung eher einer Lettnerarchitektur als der eines Sitzmöbels entsprach. Zwei rechteckige aufgestellte Steinen, in deren Stirnseiten zwei Nischen mit eingestellten weiblichen Figuren eingelassen waren, wurden durch einen niedrigen Sockel miteinander verbunden, der in der Mitte risalitartig hervorsprang und mit einem Fries kämpfender Drachen und Schlangen verziert war. Dante wandte sich Beatrice zu seiner Linken zu, sein markantes Gesicht war im Profil zu sehen, er hatte seinen Oberkörper nach vorne gebeugt, den linken Fuß hatte er auf den Steinboden gestellt, der rechte ruhte auf dem Podest. Seine linke Hand war im Gestus des Erschreckens erhoben, während er den rechten Arm auf ein aufgeschlagenes Buch stützte. Bekleidet war Dante mit einem hellen, gegürteten Untergewand und einem weiten dunklen Umhang darüber, der durch die Bewegung von seiner linken Seite herab geglitten zu sein schien. Auf dem Kopf trug er eine Kappe, die mit Lorbeer bekränzt war.

Es ist nicht genau zu definieren, ob Dante sich in einer ruckartigen Bewegung nach hinten befand, oder ob er im Begriff war, erschrocken aufzuspringen.

Beatrice schwebte von rechts oben zu ihm herab. Mit der rechten ausgestreckten Hand wies sie mit erhobenem Zeigefinger gen Himmel. In der linken Hand hielt sie einen Olivenzweig, den sie Dante entgegenbrachte. Bekleidet war die junge Frau mit einem in enge Falten gelegtem und gegürtetem Untergewand, dessen Ausschnitt mit weißen Spitzen verziert und mit einer Borte eingefaßt war. Darüber trug sie einen weiten, weich fallenden Mantel, dessen Ränder ebenfalls mit einer Borte besetzt waren. Die Farben ihrer Kleidung waren Weiß, Rot und Grün[102]. Die dunklen, langen Haare trug sie unter einem weißen Schleier, der von einem Olivenzweig gehalten wird. An den Füßen wurde sie vom rechten Bildrand überschnitten.

Sockel

In dem mittleren, halbkreisförmigen Bild der Sockelzone flankierten zwei sitzende weibliche Figuren eine dritte weibliche Gestalt, die zwischen ihnen thronte (Abb. 41-43). Sie saß frontal auf einem Thron mit hohen, breiten Lehnen, deren Stirnseiten mit antikischen Motiven verziert waren und präsentierte in ihrer Linken den eucharistischen Kelch mit der Hostie, in die das christliche Kreuz einbeschrieben war. Zu ihrer Rechten saß auf der breiten Stufe zu Seiten des Thrones eine junge Frau, die innigst zwei kleine Kinder umarmte. Auf der anderen Seite lehnte sich eine junge Frau, hinter der die Spitze eines Ankers zu erkennen war, an den Thron und blickte zu der Frau mit der Hostie auf. Der Hintergrund bestand in den oberen zwei Dritteln aus Himmel, das untere Drittel wurde von einer Mauer hinterfangen. Dargestellt waren die drei theologischen Tugenden Glaube (Fides), Liebe (Caritas) und Hoffnung (Spes).

In den Nebenszenen wurden Szenen aus den epischen Dichtungen von Torquato Tasso und Ludovico Ariosto dargestellt[103].

Im linken Bildfeld vollzog sich in einem Wald eine Sterbe- und zugleich Taufszene (Abb. 44, 45). Ein gerüsteter Ritter beugte sich über eine sterbende, ebenfalls als Ritter gekleidete junge Frau, um ihr die Taufe zu verabreichen. Mit der rechten Hand hielt er ihre rechte Hand, mit dem Taufwasser in der linken Hand benetzte er ihr Haupt. Die junge Frau lag seitlich an einen Baumstamm gelehnt, ihr Arm hing kraftlos herab; ihr Helm, Schwert

[102] Schrott 1868, S. 2180
[103] Fürst 1889, S. 266

und Schild lagen um sie herum. Der Wald, in dem rechts das Pferd einer der beiden stand, öffnete sich nach links in eine bergige Landschaft, aus der ein Quell entsprang.

In der rechten Nebenszene saß am äußeren Bildrand ein junger Edelmann, der von seinem Pferd herabgestiegen war und nun in einem Buch las (Abb. 46, 47). Er trug ein Obergewand, dessen Ärmel in Renaissanceart geschlitzt waren und eng anliegende Beinlinge. Ohne es zu bemerken, schwebten von links mehrere himmlische Gestalten auf Wolken zu ihm herab. Hauptfigur war Venus, deren Schleier in weitem Bogen über ihrem Kopf schwebte. Hinter ihrer rechten Schulter war Amor, mit Pfeil und Bogen ausgerüstet, im Begriff, einen Pfeil auf den Lesenden abzuschießen. Begleitet wurde Venus von einem weiblichen, mit Schmetterlingsflügeln fliegenden göttlichen Wesen, sowie von einer jungen Frau, die eine Blume in ihren Händen hielt. Diese junge Frau erschien, ähnlich dem jungen Mann, in Renaissancekleidung und blickte zu Venus auf.

4.3.5. Südwand

Für die Rekonstruktion der Südwand geben die vorhandenen Beschreibungen[104] weniger Anhaltspunkte als die nach den erhaltenen Zeichnungen angefertigte schematische Wandübersicht von A. Seyler (dat. 1927) in der Staatlichen Graphischen Sammlung München (Abb. 103). Das dort aufgezeigte Wandschema lehnt sich an eine aquarellierte Entwurfszeichnung Langers an (Abb. 52, s.li.), die Ikonographie basiert auf den Skizzen, die zu den einzelnen Bildfeldern erhalten waren. Leider stehen heute, wohl aufgrund von Kriegsverlusten, nur noch wenige dieser Skizzen für eine Rekonstruktion zur Verfügung (Abb. 54-62). Für die Beschreibung soll der farbige

[104] Schrott 1868, S. 2180; Fürst 1889, S. 267

Aquarellentwurf für die linke Wandhälfte herangezogen werden, unter der Voraussetzung, daß sich die Gestaltung symmetrisch auf der rechten Seite wiederholte (Abb. 52).

Die Südwand wurde durch eine hohe, rundbogige Flügeltüre in der Mitte und zwei niedrigere, flach abschließende Fenster gegliedert. Die beiden äußeren Wandstreifen enthielten gelb gerahmte schlichte Blatt- und Blütenornamente in grün und rot, die schmalen Kompartimente zwischen Fenster und Tür waren mit gelb gerahmten Arabeskendekorationen verziert. Die Arabesken setzten sich, dem Bogen der Tür folgend, in einem weiteren Bildfeld fort, das im Scheitel des Bogens durch ein Medaillon konkav eingeschnitten wurde. In das Wandstück über dem Fenster waren zwei Bildfelder einbeschrieben, von denen das untere einen bemalten Stoff imitierte, das obere eine liegende Grisaille-Figur zeigte, die von einem zur Tür konkav gebogenem Rahmen eingefaßt wurde. Zwischen Rahmung und Arabeskendekoration waren goldene Sterne eingestreut.

Das große Zwickelfeld auf der linken Seite zeigte die liegende Gestalt des Arion, der von einem großen Fisch über die Wellen getragen wurde (Abb. 56, 57). Der symmetrisch entsprechende Zwickel der rechten Wandhälfte zeigte Dädalus, der einen Flügel mit Federn bestückte (Abb. 58). Beide Figuren waren in "Mattgelb" ausgeführt[105]. In das Zentrum der linken Stoffimitation war ein Medaillon einbeschrieben, das von zwei geflügelten Fabelwesen, deren Beine in Akanthusranken ausliefen, gehalten wurde. In dem Medaillon thronte die mit einem Halbmond bekrönte Diana. Ihren Bogen hatte sie an den Thron gelehnt, den Köcher trug sie auf dem Rücken und mit beiden Händen zog sie sich eine sich bauschende Gewandbahn über das Haupt (Abb. 52, 60). Als Entsprechung auf der rechten Seite war Apollo in dem Medaillon zu sehen, zu dem aber keine Zeichnung mehr erhalten ist.

Über dem Scheitelpunkt der Tür zeigte das Medaillon die Gestalt des thronenden Zeus, der eine Siegesgöttin in der ausgestreckten rechten Hand hielt (Abb. 59). Die der Biegung des Türrahmens folgende Dekoration enthielten grüne Rahmenstreifen, die die äußere Rahmung aufgriffen und das Bildfeld in drei Abschnitte gliederte. In dem unteren Abschnitt wuchsen aus den Schwanzflossen von zwei Meerestieren, vielleicht Delphinen, Pflanzenstengel. Das mittlere, größte Bildfeld enthielt in der Mitte ein rötlich gefaßtes Medaillon, das zu jeder Seite symmetrisch von rechteckigen Feldern und roten und grünen Akanthusranken und flankiert wurde. In dem dritten Feld entfalteten sich die Pflanzen in

[105] Schrott 1868, S. 2180

blühenden Spitzen. Die Pfeilerdekoration zwischen Fenster und Tür fußte auf einem zweifach gerahmten Quadrat, dessen Ecken blau oder grau ausgefüllt waren und in dessen Mittelfeld die Signatur Langers angebracht war[106] (Abb. 52). Auf einer darüber befindlichen kleinen Bogenarchitektur, die Diana und Endymion enthalten haben sollen, (Abb. 103) standen zwei Putten, die ein gerahmtes Feld trugen, das wiederum Dekorationen enthielt. Die zu diesem Feld erhaltene Bleistiftzeichnung ist in drei Felder gegliedert (Abb. 54). In dem unteren Feld saßen sich zwei Sphingen gegenüber, zwischen denen sich zwei verschlungene Schlangen mit den Schwanzspitzen nach oben aufgerichtet hatten. In das mittlere Feld war ein auf die Spitze gestelltes Quadrat eingelassen, das die von zwei Putten flankierte Diana von Ephesus enthielt. In den Zwickeln befanden sich Palmetten. Im oberen Bildfeld wuchs kandelaberartig eine Akanthusranke empor. Das obere Drittel der Pfeilerdekoration zeigte unter einem Schirm, aus dessen Spitze wiederum Pflanzenblüten erwuchsen, einen jagenden Putto (Abb. 52). Er zielte mit seinem Bogen nach unten, auf zwei Tiere, wohl Rehe, die zu beiden Seiten flohen. Zu dieser Darstellung ist kein Entwurf erhalten, wohl aber zu dem entsprechenden Abschnitt der rechten Pfeilerdekoration (Abb. 61, 62). Dort waren übereinander in Akanthuspflanzen Putten eingelassen. Bei dem unteren Teil hatte sich ein als Faun verkleideter Putto zwischen zwei kleine Satyrn gesetzt, um den syrinxspielenden Faun mit Lorbeer zu krönen. Darüber musizierte ein kleiner Amor auf einer Leier. Nach den Angaben der Übersichtsskizze von A. Seyler waren der Diana mit den Sphingen ein Apollo mit Greifen gegenübergestellt und Venus und Adonis entsprachen Diana und Endymion auf der linken Seite, doch sind hierzu keine Zeichnungen mehr enthalten.

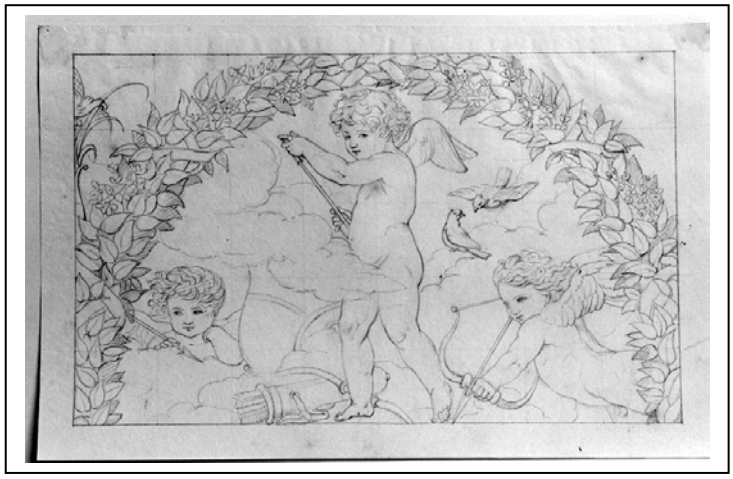
4.3.6. Lünettenfries

Oberhalb der vier großen Hauptfresken umlief als Abschluß zur Decke ein "2 Fuß"[107], ca. 60 cm, hoher Fries mit insgesamt 13 Lünetten die drei Wände. Die einzelnen Bildfelder maßen wohl 60 x 90 cm[108]. Über der nördlichen Eingangswand befanden sich fünf Fresken, über den Fresken der Seitenwände nach Westen und Osten standen sich jeweils vier Lünetten symmetrisch gegenüber. In die Bildfelder, die alle querrechteckiges Format hatten, waren hohe, bogenförmige Girlanden eingestellt, unter denen sich Putten tummelten. Als Hintergrund diente ein blauer Himmel mit weißen Wolken. Kandelaber,

[106] Kartonnotiz auf der Übersichtsskizze von A. Seyler, Staatl. Graph. Smlg. München (Abb. 103)
[107] Schorn 1826, S. 354
[108] Aus der Angabe von ca. 60 cm Höhe und den durchgängig 20 x 30 cm messenden Pastellentwürfen läßt sich mit dem daraus ergebenden Faktor 3 die wahrscheinliche Größe der Fresken ermitteln.

aus denen Früchte wuchsen, dienten als Überleitmotiv zwischen den Bildern. Die Reihenfolge, in der die Bildfelder angeordnet waren, läßt sich aus der Beschreibung der Kartons im Kunstblatt 1826 nachvollziehen[109]. Die Beschreibung richtet sich nach den Bleistiftzeichnungen und Pastellen, die in der Staatlichen Graphischen Sammlung aufbewahrt werden, so daß auch Angaben zur Farbigkeit gemacht werden können. Langer selbst bezeichnete die Putten als "Amor" bzw. "Amors"[110].

Amor und Psyche bildeten den Mittelpunkt der nördlichen Lünettenreihe über der Eingangstür. Unter einer bogenförmigen Girlande aus violetten Astern[111] hatten sich die beiden kindlichen Gestalten in dem von Tauben gezogenen Wagen der Venus eingefunden. Der rechts stehende unbekleidete Amor mit blauen Flügeln wandte sich mit geneigtem Kopf Psyche zu, die in einem blauen Kleid vor ihm saß. Die rechte Hand hatte sie an ihre Wange gelegt und blickte Amor versonnen an (Abb. 63-65).



Zur Westwand folgten drei Amoretten, die mit Pfeil und Bogen hantierten[112] (Abb. 66, 67). Der in der Mittelachse stehende Putto prüfte die Spitze seines Pfeiles, ein Putto am rechten Bildrand hielt seinen Bogen nach unten weisend gespannt, um einen Pfeil abzuschießen. Ein dritter Putto hielt nachdenklich einen Pfeil in der rechten Hand und schien das Ziel des anderen zu betrachten. Eine angeschnittene Eichel, die aus einem Kandelaber wuchs, leitete zum nächsten Bild über.

[109] Schorn 1826
[110] Langeriana 13
[111] Schorn 1826, S. 354
[112] "Amor versucht die Spitze des Pfeiles", Langeriana 13

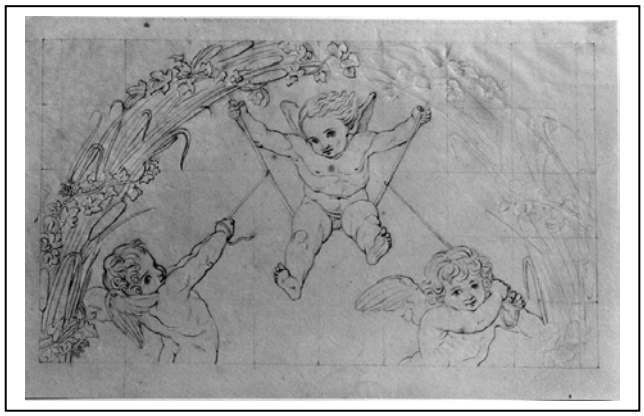
Dort besänftigte ein Amor unter einer Eichenlaubgirlande mit seinem Leierspiel zwei Tiger. Der geflügelte Knabe mit der goldenen Leier hatte sich auf dem ausgestreckten Leib des einen Tigers niedergelassen, während der zweite mit gespitzten Ohren im Hintergrund lag (Abb. 68-70).

Zur anderen Seiten reihten sich musizierende Amoretten und ein Amor mit Adler an die Lünette von Amor und Psyche.

Sechs Amoretten mit Tambourin, Leier, Flöte und Posaune saßen auf aufgetürmten Wolken unter einer Girlande mit Orangen, um zu musizieren. In dem ersten Entwurf war die Komposition von fünf Amoretten gedrängter, als die wohl ausgeführte, in der die Amoretten auf zwei Gruppen verteilt wurden (Abb. 71-73).

Unter einer Eichenblattgirlande bot ein kauernder Amor einem gewaltigen Adler eine goldene Schale, die er wohl vorher aus der vor ihm stehenden silbernen Kanne gefüllt hatte. Gleichzeitig drohte er ihm aber mit erhobenem Stock, so daß der Adler wütend seine Schwingen ausbreitete und sich mit geöffnetem Schnabel zu ihm drehte (Abb. 74-75).

An der Westwand folgten vier weitere Lünetten, die sich mit einer Darstellung der Weinlese an den Fries der Nordwand anschlossen. Ein Putto, der auf die Weinlaubgirlande am rechten Bildrand geklettert war, reichte einem sich reckenden Putto die Dolde, die er gerade gepflückt hatte. Ein anderer stampfte die Trauben, die ihm ein vierter Putto aus seiner Kiepe in das Faß leerte (Abb. 76-77).



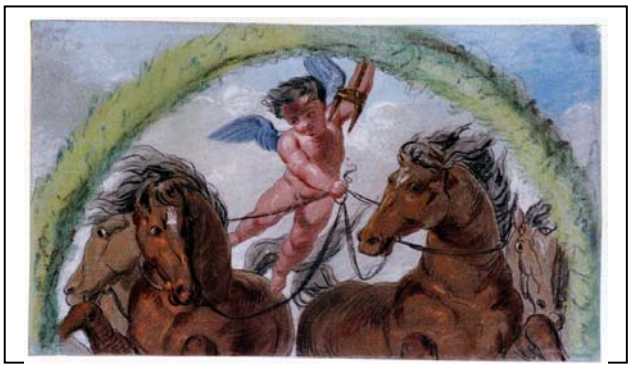
Nur in zwei Bleistiftentwürfen liegt die daran anschließende Darstellung von drei Amoretten vor, die schaukelten. An einer Girlande, die aus Binsen- und Schilfrohr gestaltet war, war das Schaukelseil befestigt, auf dem ein kleiner Amor saß und sich von zwei anderen ziehen ließ (Abb. 78, 79).

Eine brennende Öllampe bildete die Überleitung zum nächsten Bild. Unter einer roten Früchtegirlande fütterte Amor vier kleine Kinder in einem nestähnlichen Korb mit Honig, den er wohl aus dem hinter ihm stehenden Bienenkorb geholt hatte[113] (Abb.80, 81).

[113] "Amor füttert kleine Amors mit Honig", Langeriana 13

Ähnlich der Weinlese am Anfang schloß der Fries mit einer Darstellung der Obsternte. Auch hier war ein Putto auf die Obstgirlande geklettert, um Äpfel zu pflücken. Im Zentrum des Bildes sammelte ein Putto die Äpfel in einen Korb, während ein anderer sich neckisch über den vorderen Bildrand lehnte, um mit dem Obst zu werfen. Ein vierter, mit Obst im Haar, schaute aus dem Bild heraus (Abb. 82-84).

An der Ostwand waren vier Lünetten denen der Westwand symmetrisch gegenübergestellt.



Ein Amor, der vier dunkle Rosse bändigte, bildete den Auftakt zu den folgenden Bildern. Mit einem Zweizack drohte er den wilden Pferden, die er am Zügel hielt und die aus dem Bild herauszupreschen schienen. Ein früherer, dramatischerer Entwurf zeigt den Putto, wie er nur zwei zur Seite stürmende Pferde zügelte (Abb. 85-87).

"Tischgelage des Amor"[114] nannte Langer die folgende Darstellung. Sechs Amoretten hatten sich um einen niedrigen Tisch versammelt, um zu speisen und zu trinken. Ähnlich einem Bacchus hatte sich ein Amor an den Bogen aus Trauben gelehnt, um davon zu essen (Abb. 88-90).

[114] Langeriana 13

Im nächsten Bildfeld vergnügten sich fünf Amoretten, indem sie nacheinander durch einen Reifen sprangen. Ein Putto war gerade im Begriff zu springen, während der vorige gestürzt war. Zwei dahinter sitzende Putten drückten ihre Freude mit ausgestreckten Armen aus (Abb. 91, 92).

Den Abschluß bildete ein Amor, der mit Zügeln und goldener Peitsche einen wilden Löwen bändigte, auf dem er ritt (Abb. 93-95).

Im Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung München befinden sich sechs weitere Entwürfe, die nicht zur Ausführung gekommen sind. Sie zeigen nach dem selben kompositorischen Aufbau Putten, die ebenso mit Spielereien beschäftigt sind (Abb. 96-101). Der Aspekt des kindlichen Vergnügens ist bei diesen Entwürfen, im Gegensatz zu den ausgeführten Bildern, stärker zum Ausdruck gekommen (Abb. 96, 97). Doch auch die für die Fresken verwendeten ersten Skizzen haben einen spielerischen Ausdruck, was natürlich durch die lockerere Strichführung gegenüber den genaueren Ausführungen verstärkt wird (Abb. 83, 84).

Die Pastelle werden in der Farbigkeit von dem hellen Blau und Weiß des Himmels, dem Grün der aufgestellten Girlanden und dem Inkarnat der Putten geprägt. Farbakzentuierungen finden durch attributive Details, wie Obst und Gerätschaften, statt. Bei der freskierten Fassung kann wohl davon ausgegangen werden, unabhängig davon, ob die Farben heller oder dunkler ausfielen, daß die dunkleren Girlanden, die sich als Rahmung vor dem helleren Hintergrund abhoben, einen optischen Abschluß zur Decke bildeten.

4.4. Erscheinungsbild des Freskenzyklus

Aus kompositorischen Gründen teilte Langer das Hauptthema "Apollo und die Musen" in zwei Fresken auf. Die Haltung der Figuren paßte Langer der Größe der Bildfelder

entsprechend an. Während sich die Musen in dem Westwandfresko durch Haltung und Blicke in einer durch den Zodiakus relativ geschlossenen Gruppe zu Apoll hinwenden, wirkten die Musen in dem gegenüberliegenden Fresko weniger zielgerichtet und geradezu unkonzentriert. Es bestand weder Blickkontakt untereinander, noch blickte eine der Musen zu den Apoll personifizierenden Rossen.

In den übrigen Fresken war eine gelungenere Kompositionen zu sehen. Die Figuren in den Sockelfresken zu "Apollo und den Musen" bewegten sich in rhythmischer Reihung wellenförmig auf und ab (Abb. 9). Die schmaler gefaßten Sockelfresken der Nordwand beinhalteten dagegen kompositorisch eher geschlossene Gruppen, die sich der Rahmung anpaßten (Abb. 41). Die Hauptfresken der Nordwand, "Homer" und "Dante", fügte Langer kompositorisch zusammen. Die beiden Hauptfiguren entsprachen sich spiegelbildlich in ihrer sitzenden Position. Zwischen ihnen befand sich die Eingangstür des Saales. Die Nordwandfresken wurden weiterhin durch die zur Mitte gewendeten Begleitfiguren, Kalliope und Beatrice, kompositorisch vereint.

Zu der Darstellung Homers und Dantes gibt es die einzigen überlieferten Größenangaben. Sie nahmen etwa ¾ der Lebensgröße ein[115].

Hinweise zur Farbigkeit der Fresken gibt es kaum noch. Die erhaltenen, in Kreide ausgeführten farbigen Entwürfe Langers weisen kräftige Farben auf (Abb. 12, 71). Dem gegenüber steht eine Äußerung Pechts, aus der hervorgeht, daß die "koloristische Wirkung" in ihrer "Nüchternheit" der Antike entlehnt war[116]. Ein Vergleich mit den nur wenig später ausgeführten Fresken des ehemaligen Herzog-Max-Palais zeigt, daß auch dort die Farben eher kühl statt buntfarbig ausfallen (Abb. 107).

Aus der Kühle der Farben und der deutlichen Betonung des Kontur wird deutlich, daß sich Robert von Langer am Ideal der antiken Plastik orientierte.

Langer vernachlässigte die Bestimmung von Räumlichkeit, so daß die Figuren wie auf einer Bühne vor einem aufgespannten Hintergrund wirkten. Das einheitliche Erscheinungsbild der Hintergründe wurde durch das Dante-Fresko gestört, da dies als einziges der Fresken einen Innenraum aufwies.

[115] Schrott 1868, S. 2179. Die Übertragung der Größenverhältnisse auf die Fresken zu "Apollo und den Musen" scheint nicht durchführbar, da kein maßstabsgetreuer Vergleich vorhanden ist. Die photographische Aufnahme gibt die Fresken zu "Apoll und den Musen" mit kleineren Figuren als zu Homer und Dante wieder. Nach der Wandfläche der West- und Ostwand müßten die Figuren Apolls und der Musen jedoch größer sein.

[116] Pecht 1888, S. 31

Die Personen der Hauptfresken, ebenso wie die meisten Figuren in den Sockelzonen, waren in konzentrierter Ruhe oder ruhiger Versammlung dargestellt. Dementsprechend wurden weder dramatische Handlungen, noch Leidenschaften vorgeführt. Der mit Schreckensgestus wiedergegebene Dante bildete auch hier eine Ausnahme.

Das Verhältnis von Architektur zur malerischen Dekoration kann nur annähernd ermittelt werden. Allein für die Südwand steht fest, daß sich dort die malerische Dekoration den architektonischen Vorgaben anpaßte (Abb. 52). Der Lünettenfries wird wohl den Platz zwischen Gesims und Decke ausgefüllt haben. Doch da die Größe der Hauptfresken nicht bekannt ist, kann leider nicht bestimmt werden, wieviel Fläche sie im Verhältnis zur Wand einnahmen.

5. IKONOGRAPHISCHE UNTERSUCHUNGEN ZU DEN FRESKEN

5.1. West- und Ostwandfresken: Apollo und die Musen

Die beiden größten, sich gegenüberliegenden Fresken des Gartensaales zeigten den von den neun Musen umgebenen Apoll. In den Sockelzonen darunter wurden mythologische Gestalten kompositorisch in Gruppen zusammengefaßt und gegenübergestellt.

Ikonographie der Hauptfresken

In älteren, vorliegenden Beschreibungen des Freskenzyklus, wie derjenigen von J. Schrott[117], auf die sich alle nachfolgenden Beschreibungen[118] stützten, wurden schon ikonographische Bestimmungen vorgenommen. Allerdings wurde aus dem Studium der Langeriana deutlich, daß einige Deutungen Schrotts nicht den ikonographischen Benennungen durch Robert von Langer entsprechen. Da diese zum Teil falschen Interpretationen Schrotts durchgängig in der Sekundärliteratur übernommen wurden, soll hier die Ikonographie anhand der Primärquellen bestimmt werden.

Aus der Sichtung der Quellen ergab sich, daß Robert von Langer für die Figurengestaltung in seinem Freskenzyklus Karl Philipp Moritz' "Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten" (1791) heranzog[119].

Anhand der Moritzschen "Götterlehre" sollen im Folgenden die dargestellten Figuren mit ihren jeweiligen Charakterisierungen, wie sie wohl von Robert von Langer aufgefaßt wurden, bestimmt werden.

---

[117] Schrott 1868

[118] Vgl. Fürst 1889 und Hoh-Slodczyk 1985

[119] Wörtliche Zitate aus Moritz 1791, S. 34 in Langeriana 13.

Die "Götterlehre", Moritz wirkungsreichstes Werk, charakterisiert Götter und götterähnliche Figuren aus der griechischen Mythologie. In der Einleitung stellt Moritz fest, daß mythologische Dichtungen als "Sprache der Phantasie" betrachtet werden müssen und nicht, im Gegensatz zum Allegorieverständnis Winckelmanns, als allegorische Deutungen aufgefaßt werden dürfen (Büttner 1983, S. 102). Damit gelten Götter als subjektive Gebilde dichterischer Schöpfung (Einem 1958, S. 24), die nicht mit einer bestimmten Bedeutung belegt werden können. Aus jeglichem realen Kontext herausgelöst, wurde Mythologie für Moritz autonom und zeitlos gültig. Frei von weiteren Bedeutungsebenen konnte die "Götterlehre" als allgemeines Nachschlagewerk genutzt werden. Aufgrund seiner subjektiv geprägten Beschreibung antiker Dichtung bot Moritz Künstlern, wie z.B. A. J. Carstens, die Möglichkeit, bildliche antike Vorlagen durch eigene Neuschöpfungen zu ersetzen (Einem 1958, S. 26). Da die "Götterlehre" von F. W. Schelling, der Generalsekretär der Münchner Akademie war, hochgelobt wurde, war das Werk jedem Schüler an der Akademie bekannt.

Aus einer Notiz Robert von Langers über verschiedene griechische Götter gehen jene Eigenschaften Apolls hervor, die anscheinend für Langer von Bedeutung waren. Er charakterisierte Apoll durch "Schönheit, ewige Jugend der Kunst, Verbannung des Bösen"[120]. Bei Moritz tauchen vor allem die ersten beiden Attribute wieder auf, die Apoll als den jugendlichen Gott der Poesie kennzeichnen: "Mit ewiger Jugend und Schönheit, mit goldenen Locken, gestaltet ist er der Vater der Dichter, der die goldene Zither schlägt" und "Der Gott der Schönheit und Jugend, den Saitenspiel und Gesang erfreut, trägt auch den Köcher auf seiner Schulter"[121].

Über die Musen fanden sich keine Notizen Langers. Doch auch hier bietet Moritz' "Götterlehre" Anhaltspunkte zur Identifizierung der Musen[122]. Fast alle Musen waren mit ihrem nach Moritz jeweils zugehörigen Attribut ausgestattet und konnten so benannt werden (Vgl. Kap. 4.3.1. und 4.3.2.). Nur die im Musenfresko der Ostwand links im Vordergrund sitzende Muse, Thalia, trug nicht, wie sonst üblich, eine komische Maske als Attribut der Muse der Komödie bei sich, sondern eine große Keule. Auf einem Musensarkophag (Louvre, Paris), den auch Moritz als Vorlage nannte, war Thalia dagegen mit einen langen gebogenen Knüppel ausgestattet. Vermutlich rezipierte Langer dieses Vorbild.

Welche Vorbilder mögen auf Langers Themenwahl und -gestaltung Einfluß genommen haben? Langer skizzierte das Wandschema eines Freskenzyklus, der Apoll und Diana als Hauptfiguren mit verschiedenen Mythen aus ihrem Leben zeigte[123]. Unter anderem beschrieb er den Musengott: "Apoll ... mildert durch die bezaubernde Macht der Kunst roheit und barbarey der sitten".

Die einleitenden Sätze zu diesem Freskenzyklus geben Hinweise, welche Bedeutung der eigene mit Fresken ausgestattete Saal für Robert von Langer gehabt haben kann:

> "Von dem verwirrenden getöse der Welt in sinniger betrachtung aufzusuchen und die trüben Bilder des Lebens durch erheiternde zu verscheuchen ist die bestimmung des gebäudes. Die flüchtigkeit des Lebens ist eine aufforderung sich des guten und schönen zu erfreuen und im genusse desselben ersatz zu finden. So wie Sitten mildernde Künste und holde freundschaft das Leben verschönen; so erhält und erhöhet thätigkeit und edler trieb nach höherem wissen dasselbe. Durch diese verscheucht der mensch die grässlichen ungeheuer, welche auf heiterem Lebenswege ihm verderben drohend entgegenspringen; und gleich wie der glänzende Sonnengott mit erwärmenden strahlen alles verjüngt und belebt so umstrahlt der sieg des schönen und sittlichen des menschen busen mit erhebender Kraft."

[120] Langeriana 16, g, 2
[121] Moritz 1948, S. 90
[122] Moritz 1948, S. 256f.
[123] Langeriana 16, g, 1. Vermutlich entstand diese Beschreibung während Langers Italienaufenthalt 1805.

Langer beschrieb den Raum nicht nur als einen Ort der Aufheiterung und Ruhe, sondern er zog auch die Schußfolgerung, daß Kunst und Wissen zur sittlichen Bildung beitragen. Er formulierte, daß ästhetische und moralische Werte entscheidende Faktoren zur Verbesserung des Daseins sind und erkannte damit die Wirkungsmöglichkeiten der Kunst[124].

Die Kenntnis dieser Fresken kann auf Langer anregend für die Ausmalung des Haidhauser Gartensaales gewirkt haben. Die entscheidende Vorlage fand Langer jedoch auf seiner ersten Italienreise in Rom. In seinem Reisetagebuch beschrieb er ausführlich die Fresken Raffaels in den Stanzen des Vatikan. Dabei äußerte er sich auch begeistert über den Parnaß:

> "Die unter dem Namen der Stanzen Rafaels bekannten vier Zimmer des vaticanischen pallastes, sind das herrlichste was Rom an Kunstschätzen besitzt; ... Dichtkunst vereint die wilden menschen in ein geselliges band, mildert die Sitten und macht die Herzen für das edlere und schönere empfänglich. ... Auf der höhe des parnass unter dem schatten eines lorbeer haines den fröhlige genien durchflattern sitzt apollo von den musen und einer glänzenden schaar hoher und süsser dichter umgeben. Das ganze athmet heitre zarte empfindung, die musen sind lauter luft und liebe. ... Unter den musen sind zwey vorzüglich reitzend an einander gelehnt mit den armen sich umschlingend schwimmen ihre Seelen auf den sanften Tönen die Apollo seinem saitenspiel entlockt; sie scheinen in süssen seeligen gefühlen zu zerschmelzen. In den minen und dem ausdruck der übrigen ist so viel reizende nachlässigkeit, unschuldige laune, sanfter muthwille, zärtlichkeit, huld und gemüth dass sie dadurch sämtlich unaussprechlich liebenswürdig werden. Pindar, homer, Virgil, horaz, Ovid und Dante sind alle herrlich geschildert"[125].

Raffaels Fresko vom lautespielenden Apoll auf dem Parnaß, zu beiden Seiten umgeben von Musen und Dichtern aller Zeiten, prägte einen Bildtypus, der prototypisch auf die Kunst wirkte[126]. Raffael schildert die Musenversammlung um Apoll nicht als einen Reigen tanzender Musen, wie im Parnaß von Andrea Mantegna, sondern als besinnliche Gruppe um den im Zentrum sitzenden Gott[127]. Während der Parnaß vor Raffael als meist zweigipfliger Berg dargestellt wurde, der von Dionysos allein oder mit Apoll bewohnt wurde, gab Raffael den Parnaß als eingipfligen Berg mit Quelle und Lorbeerbäumen wieder, auf dem sich die Dichter aller Zeiten versammelt haben[128].

---

[124] Es ist nicht sicher, ob die Einleitung von Robert von Langer selbst stammt, oder er eine literarische Vorlage rezipiert hat. An anderer Stelle, Langeriana 12, sind identische Textstellen dem Vater, Johann Peter von Langer, zugeschrieben. Es kann daher nur davon ausgegangen werden, daß Robert von Langer den Inhalt kannte.

[125] Mai 1805, Langeriana 5, S. 165-179

[126] Über Stichwerke, vor allem von Marc Antonio Raimondi, fand der "Parnaß" Raffaels schnelle Verbreitung und wurde für andere Künstler leicht zugänglich. Freund, Lothar: Apollo, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1,2, Stuttgart, 1937, Sp. 806; Besitznachweis des Stiches in: Langer 1847

[127] Der leierspielende Apoll entspricht in seiner Haltung antiken Orpheusbildern. Schröter 1973, S. 595

[128] Die Vorstellung vom Parnaß als dem Symbol der Dichtkunst, Weisheit und Tugend bildete sich schon bei Hesiod heraus (Schröter, Elisabeth: Die Villa Albani als Imago mundi. Das unbekannte Fresken- und Antikenprogramm im Piano Nobile der Villa Albani zu Rom, in: Forschungen zur Villa Albani. Berlin 1982,

Anton Raphael Mengs (1728-1779) griff in seinem frühklassizistischen Deckenfresko "Der Parnaß" (1761) in der Villa Albani in Rom, Raffaels Parnaß auf. Um den nun stehenden Apoll sind zu beiden Seiten die hier eher statuarisch wirkende Musen versammelt, von denen Kalliope als die würdigste der Musen einen lorbeerbekränzten Maler ehrt[129]. Apolls zentrale Positionierung, die seit Raffael üblich geworden war, geht auf Virgils Musenepigramm zurück, das zur Zeit Mengs jedem Gebildeten geläufig gewesen ist: "Et in medio residens complectitur omnia Phoebus"[130].

Auch Ende des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts griffen Künstler das Thema von Apoll als dem Gott der Dichtkunst wiederholt auf.

1791 veröffentlichte Karl Philipp Moritz als literarische Grundlage die "Götterlehre", die von A. J. Carstens mit Umrißzeichnungen in Vignettenform nach Gemmen aus den Lippertschen und Stoschischen Sammlungen illustriert wurde. Nach der Beschreibung von Moritz musizieren die neun Musen, Töchter des Jupiter und der Mnemosyne, unter dem Vorsitz des Apoll auf dem Berge Parnaß. Unter dem Namen Apollo Musagetes führt er den Musenchor an. Während Musik, Gesang und Tanz durch die Musen inspiriert werden, gibt es für die bildenden Künste keine eigene Muse. In ihrer Gesamtheit bezeichnen sie die Harmonie der schönen Künste. Moritz nannte Marmorsarkophage und Wandmalereien in Herkulaneum, auf denen die Musen einzeln nach ihren Attributen, unterschieden werden, als Vorbilder für ihre Darstellung[131].

Asmus Jakob Carstens (1754-1798), Vertreter des reifen Klassizismus in Rom und Vorbild vieler Künstler im zeitlichen Umkreis Robert von Langers, wie für Koch, Thorvaldsen und Genelli, griff zwar das Thema "Apoll und die Musen" auf, gab sie jedoch in der Art Mantegnas, als Musenreigen, wieder.

S. 185-299, S. 230). Raffaels Darstellung vom Parnaß geht vor allem auf Dante und Petrarca zurück. Dante idealisierte den Berg, indem er ihn mit dem "paradiso terrestre" (Purgatorio XXVIII, 141) gleichsetzte. Die Verbindung von Dantes Divina Commedia und Raffaels Parnaß-Fresko hatte auch A. J. Carstens in der Versammlung der bei Dante genannten Heiligen, Dichter und Philosophen erkannt (Hartmann 1969, S. 120). Petrarca prägte die Vorstellung von den Musen, die den kitharaspielenden Apoll mit ihrem Gesang begleiteten und bewertete den Parnaß als Ort dichterischer Inspiration, von dem aus die Dichter "wahre Träume" empfingen. Schröter 1973, S. 594

[129] Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts hatte sich aus mehreren literarischen und bildlichen Quellen, wie z.B. Marmorsarkophage und die 1760 in Neapel nach herkulaneischen Wandmalereien gestochene Musenserie, eine relativ konsequente Musenikonographie herausgebildet. Grundlegend waren u. a. die "Iconologia Deorum", Nürnberg 1680, von Joachim von Sandrart und das Virgil zugeschriebene pseudo-catonische Musenepigramm, das bei Cesare Ripa verfügbar war. Röttgen 1977, S. 100

[130] Röttgen 1977, S. 107f.

[131] Moritz 1948, S. 261

Gottlieb Schick (1776-1812), dessen Werke zu den besten Werken des deutschen Klassizismus zählen[132], griff in seinem Gemälde "Apoll unter den Hirten", (1806-08), das Motiv der Versammlung um den leierspielenden Gott auf[133]. Das Gemälde erregte schon kurz vor seiner Vollendung große Bewunderung, da es ein Spiegelbild des Bildungsgedankens im deutschen Idealismus ist, wie er von Friedrich von Schiller in den "Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" (1795) beschrieben wurde. Indem Schick die Künste als Mittel zur sittlichen Bildung des Menschen thematisierte, drückte er die klassizistische Auffassung von der Wirkungsmöglichkeit der Kunst aus[134]. Diese Ansicht, den Menschen durch die Künste zu höheren Werten zu erziehen, findet sich auch in Langers Vorrede zu dem von ihm beschriebenen Freskenzyklus[135].

Heinrich Maria Heß (1798-1863) war an der Münchner Akademie Schüler von Johann Peter und Robert von Langer, bevor er nach Rom ging, sich dem Kreis um Overbeck anschloß und 1826 durch Cornelius Professor an der Münchner Akademie wurde. Nachdem Heß Anfang der 1820er Jahre von Max I. Joseph von Bayern den Auftrag zu dem Gemälde "Der Parnaß" erhielt, fertigte er die Entwürfe in Rom und vollendete es 1826. Sowohl in der Komposition als auch in Einzelheiten orientierte sich Heß an dem "Parnaß" von Mengs, gab aber dessen statuarisches Prinzip zu Gunsten der Belebung der Figuren auf[136].

Robert von Langer griff bei der Gestaltung seiner Fresken "Apoll und die Musen" auf einen von Raffael geprägten Bildtypus zurück, der Gegenstand häufiger Darstellungen war und auch in unmittelbarer zeitlicher und räumlicher Umgebung Langers populäres Bildthema war. Im Gegensatz zu den oben angeführten Vergleichsbeispielen verzichtete Langer auf weiterführende deskriptive und narrative Bildelemente. Räumliche Angaben, wie ein üblicherweise mit Bäumen und Quelle gestalteter Hintergrund, Staffagefiguren oder ergänzende Handlungsstränge fehlen völlig. Langer ließ die Versammlung in himmlischen Sphären auf Wolken, nicht auf dem Parnaßberg, stattfinden und reduzierte die Musenversammlung um Apoll in ihren wesentlichsten Elementen auf ihre Grundaussage wie bei Moritz' "Götterlehre". Er bot keine Hinweise auf eine implizierte geistige Haltung, wie es bei Schick der Fall war.

---

[132] Ausst. Kat. Nürnberg, 1991, S. 733

[133] Besitznachweis des Nachstiches in: Langer 1847. Da die Mythe von Apoll, der König Admetos als Hirte dienen mußte, Hintergrund der Darstellung ist, versammeln sich Hirten an Stelle der Musen um Apoll. Er ist als jugendlicher, lorbeerbekränzter Gott zu sehen, der, auf seine Leier gestützt, den aufmerksamen Hirten doziert.

[134] Ausst. Kat. Nürnberg 1991, S. 414

[135] Vgl. Kap. 5.1., S. 40; Langeriana 16, g, 1

Auch wenn sich Langer in nur wenigen Figuren direkt an Raffaels "Parnaß" bzw. dem Nachstich Raimondis anlehnte, wie bei den sich umarmenden Musen, so übernahm er doch das Grundschema der Musen- und Dichterversammlung. Die Weiterführung dieses Themas fand bei Langer in den beiden Dichterbildern an der Nordwand des Gartensaales statt.

Ikonographie der Sockelzonen

Die beiden Hauptfresken wurden von Zwickelfiguren und Sockelszenen in Grisaille gerahmt. In die Zwickel eingepaßt lagen Personifikationen der Jahreszeiten, die Sockel zeigten verschiedene mythologische Figuren, die sowohl innerhalb eines Freskos als auch zum gegenüberliegenden Fresko kompositorisch aufeinander Bezug nahmen.

In Robert von Langers eigenhändigem Werkverzeichnis nebst einzelnen Blättern[137] finden sich Hinweise zur Benennung der Themen.

Daraus ergibt sich, daß der Sockel des Apollonfreskos das "All der Natur" verkörpern sollte, mit "Oreaden, Najaden, Dryaden" als "leblose Natur" links und "Faunen, Satiren, Centauren" als "thierische Natur" auf der rechten Seite. In dem die beiden Szenen verbindenden Medaillon stand Pan für "Wälder und Flüsse"[138].

Bei einem Vergleich mit der "Götterlehre" von Karl Philipp Moritz fällt auf, daß fast alle Gestalten der Reihe nach in dem Kapitel "Die Wesen, welche das Band zwischen Göttern und Menschen knüpfen" aufgezählt werden. Bei Moritz werden diejenigen Eigenschaften und Tätigkeiten genannt, die bei Langer zu sehen waren.

In den Fresken zum "All der Natur" beseelten die Oreaden, Dryaden und Najaden als Berg-, Wald- und Quellnymphen die leblose Natur[139]. Als "reizender Kontrast" zu den Nymphen werden die Satyrn genannt, die die Wälder bevölkern und die in ihrer Gestalt Tier- und Menschenwelt vereinen. Die in ihrer Gestalt menschenähnlicheren Faune drücken durch vielfältige Spiele ihre Sorglosigkeit aus. Ihr Lachen und Spott gelten dabei als unbedingter Bestandteil zur Vervollständigung von Dichtungen.

Pan, der in seiner Gestalt Satyrn und Faune vereint, verkörpert die Gesamtheit und die Natur der Dinge, ebenso wie die Wiederkehr der Jahreszeiten. Bis auf das Detail des

---

[136] Röttgen 1977, S. 147

[137] Langeriana 13

[138] Langeriana 13, 1822, 1827 und lose Blätter. Langers Intention, die Gesamtheit der Natur mittels mythologischer Figuren darzustellen, wurde in späteren Beschreibungen nicht erkannt. So nahm J. Schrott eine wertende Gegenüberstellung von "Schönheiten der Erde" im Gegensatz zu dem "niederen Sinnenleben" vor (Schrott 1868, S. 2179). Diese Interpretation von höherer Schönheit und Triebhaftigkeit wurde von C. Hoh-Slodczyk aufgegriffen und ihrer Ambiguität verstärkt. Hoh-Slodczyk 1985, S. 37

[139] Moritz 1791, S. 266f.

Löwenfells, das nach Moritz ein Rehfell sein müßte, hatte sich Robert von Langer nach den Angaben in der Götterlehre gerichtet[140].

Die Szenen unterhalb des Musenfreskos bezeichnete Langer übergreifend als die "sinnliche Liebe", mit den "Grazien, Venus Urania steigt aus dem Schaum der Meereswellen, Horen" als ihre Sinnbilder. Den Karton nannte er im Werkverzeichnis "das Urschöne, die Grazien, das Ebenmaß"[141]. Das "Urschöne" wurde offensichtlich von Venus verkörpert und die Horen, die sowohl das Gleichgewicht der Natur erhielten als auch die Göttinnen der Gerechtigkeit waren[142], standen demnach wohl für das "Ebenmaß"[143].

Zentrales Motiv der "sinnlichen Liebe" war die Gestalt der Venus. Sie entstieg als Göttin der Liebe und der Schönheit dem Schaum der Meereswellen. Langer ging wohl von Botticellis "Geburt der Venus" (um 1485), aus, indem er die nur von ihren langen Haaren bedeckte Venus auf einer Jakobsmuschel stehend darstellte. Er gestaltete sie aber wesentlich weniger grazil und ließ zwei Putten eine Gewandbahn bogenförmig über sie spannen[144].

Zur Linken schloß sich das eher heterogene Bildfeld mit der Nike, den Grazien und dem singenden Orpheus an. Für die geflügelte, vorwärtsstrebende Nike als Sinnbild der Sieghaftigkeit nahm Langer wohl die hellenistische Skulptur der Nike von Samothrake zum Vorbild, deren Gewand sich in ähnlicher Weise um den bewegten Körper legt. Die griechische Plastik der klassischen Antike diente für den Streitwagen der Nike als Vorbild. Ihre Pferde bäumten und gebärdeten sich ebenso wie die Pferde eines Streitwagens auf dem Parthenonfries. Der gleiche Typus des von einer Nike gelenkten Streitwagens findet sich auf einem antiken römischen Relief, das auch Bertel Thorvaldsen für sein Relief des Alexanderfrieses (1812) rezipierte (Abb. 108, 109). Die drei Grazien, auf die die Pferde quasi zustürmten, hat Langer in der traditionellen Gestaltungsweise als geschlossene

[140] Moritz 1948, S. 270

[141] Langeriana 13, 1827 und lose Blätter

[142] Moritz 1948, S. 266

[143] Im Gegensatz zu Langer, der den Sockelstreifen einheitlich als die "sinnliche Liebe" behandelte, nahm J. Schrott bei seiner Beschreibung eine Zweiteilung des Themas vor. Der Gedanke, die in dem linken Bildfeld dargestellte Nike, Grazien und Orpheus als Sinnbilder für Heroismus, Anmut und Kunst zu verstehen, wurde von Hoh-Slodczyk aufgegriffen und als Symbol für das "geistig-sittliche Leben" verstanden (Schrott 1868, S. 2179, Hoh-Slodczyk 1985, S. 37). Die rechte Sockelhälfte bezeichnete Schrott mit den Gestalten der "Aurora, Hesperus und Horen" als "Schönheiten des Himmels", Hoh-Slodczyk übernahm Schrotts Benennung als "überirdisch-himmlisches Leben". Schrott 1868, S. 2179, Hoh-Slodczyk 1985, S. 37

[144] Dieses sog. Velefication-Motiv taucht schon in der Antike, z.B. bei der Personifikation der Nacht, auf. In der italienischen Renaissance wurde es von Michelangelo und Raffael wiederholt verwendet und entwickelte sich zu einem gängigen Motiv. Ende des 18. Jahrhunderts setzte A. J. Carstens dieses Motiv gestalterisch ein, um exponierte Figuren eine geschlossene Kontur zu verleihen (Hartmann 1969, S. 122). Auch Langer nutzt dieses Mittel, um einzelnen Gestalten, wie hier der Venus, oder Gruppen, wie den Grazien, kompositorischen Halt zu verleihen.

Gruppe wiedergegeben. Nach Moritz' Götterlehre wurden die Grazien sowohl Venus als auch Apoll und den Musen zur Seite gestellt. Selbst Künste und Wissenschaften huldigten ihnen, da durch sie Schönheit erst lebendig wird[145]. Als drittes Thema dieses Bildfeldes zeigte Langer eines der gängigsten Topoi der Orpheus-Sage in den bildenden Künsten, nämlich Orpheus, wie er mit seinem Gesang die wilden Tiere besänftigt.

Das rechte Bildfeld war mit Eos und den Horen inhaltlich wie formal homogener gestaltet. Die Horen, die wie die Grazien Venus zugesellt sind, haben die Aufgabe, jeden Morgen die Rosse an den Sonnenwagen zu spannen. In Langers Fresko trafen sie dazu die Vorereitungen. Langer bezog sich auch hier wieder auf Pferde des Parthenonfrieses als Vorbild. Die selbe Gestaltung dieses Themas findet sich auch in der Illustrationsfolge John Flaxmans zu Homers Ilias (Abb. 110). Eos, die Morgenröte, schwebte zu dem Sonnenwagen. Ihr voraus flog ein Putto mit Fackel, der das Verschwinden der Nacht anzeigte. Nach Karl Philipp Moritz hebt Eos "mit Rosenfingern den Schleier der Nacht" und zieht sich zurück, wenn die Sonne beginnt zu strahlen[146].

Obwohl Robert von Langer die Figur der Nike nicht aus Moritz' Götterlehre entlehnte, griff er auch bei diesen Sockelbildern weitgehend dessen Angaben auf. Ebenso wie bei den Sockelfresken zum Apoll wählte er die meisten Gestalten aus dem Kapitel der Götter und Menschen verbindenden Wesen, zu denen auch die Musen unter dem Vorsitz des Apoll gehören.

Trotz der Verschiedenheit der Gestalten scheint Langer bestimmte verbindende Topoi verfolgt zu haben. Übergreifendes Thema mit Apollo und den Musen war die Verherrlichung der Dichtung als dem Ausgangspunkt aller schönen Künste. Die Huldigung an die Künste wurde durch die Grazien aufgegriffen, ihre Wirkungsmacht bei Orpheus gezeigt. Selbst bei den Satyrn griff Langer das Thema der Dichtung auf, wenn er Moritz' Schilderung von der Zugehörigkeit des Lachens und des Spottes zur Dichtung folgte. Die Schönheit, durch die Götter der Schönheit, Apoll und Venus, wie auch durch die Grazien verkörpert, war das Prinzip, das übergreifend in der "sinnlichen Liebe" dargestellt wurde. Die Natur in ihrer harmonischen Gesamtheit und in ihren Erscheinungen taucht in verschiedenen Elementen auf. Da sind die Personifikationen der Jahreszeiten, die Nymphen und Satyrn, die das "All der Natur" verkörpern, Pan, der auf die Wiederkehr der

[145] Moritz 1948, S. 264
[146] Moritz 1948, S. 45.
Die Hesperiden, die J. Schrott und C. Hoh-Slodczyk in ihre ikonographische Deutungen aufnahmen, wurden bei Langer weder erwähnt, noch im Fresko wiedergegeben. Vgl. Schrott 1868, S. 2179, Hoh-Slodczyk 1985, S. 37

Jahreszeiten wie auf die Natur der Dinge hinweist, Eos als erhabene Naturerscheinung und die Horen, die das Gleichgewicht der Natur erhalten. Nach Moritz wird die Natur durch göttliche Gestalten erhöht, so daß die belebte Natur, mit der sich der Mensch verbunden fühlt, die Götter- und Menschenwelt zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügt[147].

Indem Robert von Langer eine Auswahl von Figuren traf, die nach bestimmten Kriterien zusammengefaßt werden konnten, versuchte er, Einheitlichkeit herzustellen. Das Thema der Hauptfresken, die Poesie, wurde auch in den Sockelbildern aufgriffen, um die kompositorische Trennung der Hauptbilder aufzuheben und die Einheitlichkeit des Gesamtthemas herzustellen.

5.2. Nordwandfresken: Homer und Dante

5.2.1. Homer

An der Nordwand des Gartensaales führte Robert von Langer zwei hochformatige Fresken zu den Dichtern Homer und Dante aus. Links der Tür befand sich wahrscheinlich die Krönung Homers durch Kalliope. In einer schmalen Sockelzone dazu wurden drei Themen aus antiker Mythologie und Dichtung vorgeführt.

Ikonographie des Hauptfreskos

Robert von Langer schrieb einige Gedanken über die Person Homers nieder, die Aufschluß über dessen Bedeutung für ihn geben. In einer Notiz über "Epische, Lyrische, dramatische Dichtkunst" vermerkte Langer Homers "künstlerische Klarheit des Verstandes", die sowohl in der Harmonie der "Lebensansicht" als auch in seiner harmonischen Poesie vorherrsche[148]. Darüber hinaus findet sich eine ausführliche Würdigung Homers in Langers Schriften:

> "was wir in d[er] Ilias und odyssee bewundern und lieben, ist zwar nicht die person des dichters: ihn allein suchen wir vergebens in einer götter- und menschenwelt, die sonst alles zu umfassen scheint. Eben daraus sind so viele verkehrte urtheile über die homerische poesie entstanden, daß man sie als den glücklichsten erguss einer ungewöhnlich reichen organisation, oder gar als die absichtliche erfindung eines überlegenen Kopfes betrachtet hat; ... Wer ihn in eine fremde gestalt kleidet, verletzt nicht einen einzelnen, sondern einen allgemeinen charakter. Unrichtige vorstellungen von dem ältesten unter den alten, von dem ersten griechen, wenn wir so sagen dürfen, mussen unfehlbar in irrthümer über den ganzen gang der griechischen bildung verstricken, weil man in seiner kindlichen dichtung schon die keime von allem, selbst dem edelsten und schönsten, wozu dieses volk sich von irgend einer

[147] Moritz 1948, S. 255
[148] Langeriana 16, g, 3

seite erhoben hat, sich regen und entfalten sieht. Auch darf man nicht glauben, der ergötzende dichter lasse sich von dem belehrenden zeugen der vorwelt trennen; wer diesen nicht verstehen lernen will, kann jenen nicht geniessen"[149].

Robert von Langer hob die Bedeutung Homers als antiken Dichter, wie als Quelle für historische Erkenntnisse hervor. Er richtete sich außerdem deutlich gegen die zeitweilige Negation der Person Homers.

Die Wertschätzung Homers durch Langer drückt sich auch in dem Fresko aus. Er überhöhte Homer, indem er ihn durch Kalliope, laut Hesiod die würdigste der Musen, mit dem Lorbeerkranz krönen ließ. Als Muse vertritt Kalliope den heroischen Gesang, die vornehmste Gattung der Dichtung, und darf daher Dichterehrungen mit dem Lorbeerkranz vornehmen[150]. Hier hielt sie den Lorbeerkranz über das Haupt Homers, der mit ausgestreckter rechter Hand, die Füße auf dem Suppedaneum des Thrones, die Haltung des thronenden Jupiter, des sol invictus, wie er auf antiken Münzen zu sehen ist, einnahm.

Wiederentdeckung homerischer Epen im 18. und 19. Jahrhundert – in der Literatur

Robert von Langer griff mit der Verherrlichung Homers das allgemeine Interesse an der homerischen Dichtung auf. Die Ilias und Odyssee Homers waren kaum noch Gegenstand der Beschäftigung gewesen, bis sich Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) aufgrund seiner Forschungen über das griechische Altertum auch mit Homer auseinandersetzte. Indem Winckelmann die Dichtungen Homers gleichbedeutend neben andere Werke der bildenden antiken Künste stellte und den hohen Stellenwert, den die Werke Homers genossen, hervorhob, initiierte er - in der durch ihn einsetzenden Orientierung an der Antike - die historische und künstlerische Auseinandersetzung mit den Werken und der Person Homers. Die Werke Homers galten als historisches Zeugnis für das politische und gesellschaftliche Bild der Antike, sowie für die griechische Mythologie. Damit wurde Homer in literarischen wie künstlerischen Diskursen zum Sinnbild antiken Gedankenguts[151]. Diese Auffassung drückte Langer in der oben zitierten Beschreibung Homers aus.

Neben grundlegenden Quellen zur griechischen Archäologie, wie C. G. Heynes "Archäologie der Kunst des Altertums" (1767), erschienen zahlreiche Übersetzungen und Editionen der Epen Homers in Deutschland, u.a. von Johann Heinrich Voß, "Odyssee"

[149] Langeriana 16, g, 4
[150] Röttgen 1977, S. 101
[151] Sucrow, Alexandra (Hrsg.): Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg. Oldenburg 1994, S. 14

(1781) und "Ilias" (1793). Aus der Beschäftigung mit Homer entwickelte sich in den gebildeten Schichten eine wahre Begeisterungswelle.

In Deutschland war es vor allem der Dichterfürst Johann Wolfgang von Goethe, der die allgemeine Homer-Begeisterung ausdrückte. In den von ihm herausgegebenen Propyläen bezeichnete er die homerischen Gedichte als die "reichste Quelle", aus der Künstler "Stoff zu Kunstwerken geschöpft haben"[152].

Wiederentdeckung homerischer Epen im 18. und 19. Jahrhundert – in der bildenden Kunst

Die literarische Auseinandersetzung mit den homerischen Epen im 18. Jahrhundert führte in der allgemeinen Hinwendung zur griechischen Antike durch den Klassizismus dazu, daß sie auch in den bildenden Künsten beliebtes Thema wurden. Archäologische Funde spielten dabei als Ausgangspunkt für die Gestaltung eine große Rolle. Eine Darstellung aus der griechischen Antike zur Überhöhung Homers findet sich auf der Reliefplatte "Apotheose des Homer" von Archelaos[153]. Im oberen Teil des vierzonigen Reliefs sind Jupiter, Apoll und die neun Musen auf einem Hügel versammelt. In der untersten Zone thront Homer, flankiert von Figuren aus der Ilias und Odyssee.

Eines der ersten Werke, die sich mit der Umsetzung homerischer Epen in Bilder befaßte, war das Buch "Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneide de Virgile" (1757) von Graf Caylus. Es sollte in erster Linie Künstlern dazu dienen, Epen bildlich zu erschließen. Eine exemplarische Umsetzung der Anweisungen findet sich in den Homer-Zyklen des Engländers John Flaxman[154].

Die Intention, antike Bildwerke, die homerische Szenen zeigen, wiederzugeben, verfolgte Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829)[155]. Das umfangreiche Stichwerk "Homer nach Antiken gezeichnet", erschien in mehreren Heften 1801. Spätere Ausgaben, die 1821-1823 erschienen, wurden mit Erläuterungen von Ludwig Schorn herausgegeben. In der Einleitung zu Heft 7 schrieb Schorn über die geänderte Ansicht zu

[152] Propyläen, 1799, Bd. 2, 1. Stück; zit. nach Ronte 1970, S. 36.
Nicht nur in Goethes eigene Werke, wie im "Werther", fanden die Ilias und Odyssee Eingang, Goethe stellte auch im Rahmen der Weimarer Preisaufgaben eine Szene zu Homer als eine der ersten Aufgaben an die teilnehmenden Künstler.

[153] British Museum, London

[154] Zur künstlerischen Umsetzung der literarischen Quellen wurden konkrete Anleitungen geboten, wobei sich die Qualität der Darstellung an der Treue zur Vorlage maß. Das Buch, das vor allem in Frankreich und anderen europäischen Ländern begeisterte Aufnahme fand, wurde in Deutschland aufgrund der negativen Besprechung durch G. E. Lessing abgelehnt. Giuliani 1998, S. 10

[155] Sein Ziel war jedoch nicht, die Epen zu illustrieren, sondern die antiken Helden als Idealgestalten und vorbildliche Charaktere vorzuführen. Ausst Kat. Hamburg 1979, S. 203

der Person Homers, die im Gegensatz zu der Auffassung Robert von Langers steht[156]. Es ist zu vermuten, daß Langer mit seinem Kommentar zu Homer die folgenden Äußerungen Schorns anfocht:

> "Den Alten war Homer eine historische Person; vor dem kritischen Scharfblicke des Neuern sind Name und Gestalt in eine Mythe zerflossen. Wir bewundern die Schönheit der homerischen Gedichte, obgleich wir sie nicht als Werke eines Einzigen erkennen; wir betrachten sie als Gebilde von Jahrhunderten, an welchen der poetische Geist der Hellenen fortdauernd gewirkt..."[157].

Dabei zählte Schorn die Epen Homers zu den reichen Quellen der bildenden Kunst, die er in seinem Aufsatz "Ueber die Quellen der Plastik und Malerey"[158] beschrieb. Da die Gesänge Homers die griechische Religion zur Poesie erhoben haben und mit dem Geist der griechischen Nation eins sind, entsprachen sie Schorns Forderung nach Nationalgedichten als ideale Quelle für die Kunst[159].

Als umfang- und wirkungsreichste Homer-Illustrationen um 1800 gelten die Zyklen John Flaxmans zur Ilias und Odyssee. Die 1793 erschienen Umrißzeichnungen wurden aufgrund ihres großen Erfolges gestochen und erfuhren in ganz Europa begeisterte Aufnahme[160]. Auch Robert von Langer gehörte zu den Künstlern, die Flaxman rezipierten[161].

Die Person Homers thematisierte Asmus Jakob Carstens in der Zeichnung "Homer singt den Griechen" (1796) (Abb. 111). Carstens wählte für sein Bild eine andere Handlung und Aussage als Langer, nämlich Homer, der als höchster Dichter einer idealen, einträchtigen Gesellschaft vorsteht, die er mit seinen Heldenberichten eint[162]. Langer orientierte sich an dem Erscheinungsbild Homers bei Carstens. Zwar ist Homer bei Langer thronend wiedergegeben, aber neben der typischen Physiognomie mit dem Stirnband zeigte er

---

[156] Friedrich August Wolf hatte in seiner "Prologmena ad Homerum" (1795) versucht zu beweisen, daß die Epen Homers das Werk mehrerer Dichter sind. Ausst Kat. Nürnberg 1991, S. 382

[157] zit. nach Grubert, Beate: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein "Homer nach Antiken gezeichnet", Diss. Bochum 1975, S. 45

[158] Kunstblatt, 1826, Nr. 1, S. 1

[159] Ronte 1970, S. 38

[160] Flaxman versuchte, dem nahezu unerreichbaren Anspruch von Caylus, der vollständigen bildlichen Umsetzung der Epen, gerecht zu werden. Im Gegensatz zu der bei Caylus beschriebenen Detailfülle verzichtete Flaxman auf reiche Ausstattung, um größtmögliche Einfachheit zu erreichen. August Wilhelm Schlegel hob den Vorteil dieser auf die notwendigsten Linien reduzierten Illustrationen hervor, da sie, ebenso wie die Poesie, auf die Phantasie wirken können. Die Linearität der Darstellungen entsprach darüber hinaus nicht nur dem damaligen ästhetischen Ideal, sondern rief auch die Assoziation zu griechischen Vasenbildern und damit den Eindruck von Authentizität hervor. Giuliani 1998, S. 71f

[161] Langers Rezeption der Flaxmanschen Umrißzeichnungen konnte anhand eines von Langer gezeichneten Dante-Zyklus nachgewiesen werden. Vgl. Kap. 5.2.2.

[162] Ausst. Kat. Nürnberg 1991, S. 414f.

Homer mit in ähnlicher Weise erhobenem rechten Arm mit nach außen gedrehter Handfläche und gab ihm ebenfalls die siebensaitige Lyra in die linke Hand.

Im selben Jahr, in dem Langer den Karton zu Homer fertigte, 1827, vollendete Jean Auguste Ingres sein Ölgemälde "Apotheose Homers" für den Louvre. Homer, der in der Haltung Jupiters vor einer Tempelfront thront, wird von Künstlern, Malern wie Dichtern, aller Zeiten umgeben, während die Personifikation des Ruhmes ihn mit Lorbeer krönt[163].

Nachdem im 18. Jahrhundert die Epen Homers für die literarische Diskussion wiederentdeckt worden waren, wurden sowohl die Gesänge wie die Person Homers bis ins 19. Jahrhundert als inspirative Quelle hochgeschätzt und beliebter Darstellungsgegenstand der bildenden Künste. Es hat sich zwar keine typengeschichtlich identische Vorlage für die Krönung Homers durch die Muse Kalliope finden lassen, doch Beispiele für die Verherrlichung des antiken Dichters, ausgehend von der Reliefplatte des Archelaos, über die Illustrationen Tischbeins und Flaxmans bis zu Carstens und Ingres zeigen die durchgängige Tradition und damalige Beliebtheit des Themas. Robert von Langer, der, wie aus den Quellen hervorgeht, die Dichtungen Homers verehrte, schloß sich in seinem Fresko der allgemeinen Überhöhung Homers an. Sein Ziel war jedoch nicht die Illustration eines der homerischen Epen, weder durch die Nachbildung einer antiken Vorlage, wie bei Tischbein, noch durch die Auswahl einer bestimmten Szene aus Ilias oder Odyssee, um wie Flaxman das Epos bildlich umzusetzen. Tatsächlich verzichtete Langer auf jegliches narrative Element, um sich auf die Krönung des Poeten zu konzentrieren, was durch die frontale Präsentation des Dichters wie durch die geschlossene Komposition unterstützt wurde. Nicht nur, daß er dadurch alles erzählerisch Weiterführende vermied, er schloß auch zusätzliche Bedeutungskonnotationen, wie sie bei Carstens oder Ingres zu sehen waren, aus. Langer beschränkte sich in seinem Fresko auf die Überhöhung des durch die Muse inspirierten Poeten. Langer stellte die Ehrung Homers als Sinnbild antiker Poesie und antiker Gedankenwelt dar.

Ikonographie der Sockelzone

Während sich in den beiden oberen Bildzwickeln nur ornamentale Dekorationen in Form von Lorbeerkränzen, die mit Bändern umwickelt sind, befanden, führte Langer das Thema der antiken Poesie in den drei Bildfeldern der Sockelzone weiter.

[163] In der Komposition griff Ingres auf Raffaels "Parnaß" und "Schule von Athen" zurück. Für die Haltung des wie bei Langer thronenden Homer dagegen fand er sein Vorbild in dem thronenden Jupiter aus John Flaxmans Illustrationsfolge zur Ilias, der vielleicht auch Langer als Vorbild diente. Ausst. Kat. Hamburg 1979, S. 29 u. S. 190 (Abb. 112)

In seinem Werkverzeichnis nannte Langer den entsprechenden Karton "Die Nacht, das Drama, das Epos"[164]. Die Nacht mit ihren Kindern füllte das mittlere Bild aus, das "Drama" in der Bedeutung des Schicksals wurde durch die Parzen und die Nemesis im linken Bild verkörpert und letztlich bezeichnete auf der rechten Seite das "Epos" eine Szene aus der Argonautensage (Abb. 32, 34, 37).

Für die Gestaltung der Nacht, wie auch der anderen mythologischen Figuren, zog Langer wieder die "Götterlehre" von Karl Philipp Moritz heran. Langer zitierte daraus mehrere Zeilen zu Nacht, Schlaf und Tod, wie auch zu Nemesis und den Parzen[165]. Danach ist die Nacht die Mutter alles Schönen, wie auch alles Furchtbaren. Sie ist die Mutter des Schicksals, der Parzen, der rächenden Nemesis, der Träume und der Brüder Schlaf und Tod. Moritz beschreibt die von Asmus Jakob Carstens beigefügte Umrißzeichnung zur Nacht mit Schlaf und Tod, die er nach den Beschreibungen des Pausanias angefertigt habe[166] (Abb. 113). Langers Darstellung der Nacht folgte in vielen Elementen dem Vorbild Carstens[167]. Es ist in beiden Fällen die junge Mutter, die ihren Mantel über die zu ihren Füßen schlummernden Kinder, die bei Langer allerdings die selbe Jugendlichkeit wie ihre Mutter haben, ausbreitet. Die Brüder Schlaf und Tod, beide an die Beine ihrer Mutter gelehnt, die Füße überkreuzt, halten in gleicher Weise ihre Attribute, die umgekehrte Fackel und die Mohnkapseln. Die Träume, die bei Carstens aus einer Höhle herausblicken, erschienen bei Langer als heranschwebende Gestalten. Langers Auffassung war jedoch in der Gewandform spannungsvoller, in der Komposition strenger symmetrisch und entbehrte der mütterlichen Wärme bei Carstens. Desweiteren wurde das Thema von Peter Cornelius im Göttersaal der Münchner Glyptothek (1823) dargestellt. Die Eulen, die dort den Wagen der Nacht ziehen, scheint Robert von Langer als Attribute zur Nacht für sein Bild rezipiert zu haben.

Ebenfalls Kinder der Nacht sind die Parzen. Langer richtete sich hier nicht nach Carstens, der in einer Zeichnung (1792) die Parzen als junge, singende Frauen zeigte. Er hielt sich wohl vielmehr an die Typisierung, die auch Cornelius im Göttersaal ausführte. Auf das Element des Singens wurde dabei verzichtet und die den Lebensfaden abschneidende Atropos wurde, der Tradition des 16. Jahrhunderts folgend, als Greisin

[164] Langeriana 13
[165] Langeriana 13
[166] Moritz 1948, S. 35.
Carstens stellte erstmals die Personifikation der Nacht als eigenständiges Thema dar, losgelöst von den bis dahin zugehörigen Tageszeiten. Einem 1958, S. 26
[167] Joseph Anton Koch bot Langer einen von ihm gefertigten Abdruck nach Carstens Zeichnung "Nacht mit ihren Kindern" an. Brief vom 17. Januar 1815, Langeriana 17; abgedruckt in Lutterotti 1940, Nr. 32

dargestellt. Nemesis, die Göttin der Vergeltung und ebenfalls Tochter der Nacht, wurde von Carstens auf dem Weimarer Karton zur Nacht mit ihren Kindern (1795) nach den Angaben Winckelmanns dargestellt. Demzufolge stützt sie sich auf ein Rad, hält in der linken Hand eine Schleuder und zieht ihr Gewand über der Brust hoch[168]. Wie Cornelius im Göttersaal, fügte auch Langer die Nemesis als vierte Gestalt zu den Parzen hinzu und nahm die Winckelmann'schen Elemente in sein Bild auf.

Robert von Langer wählte für diese beiden Sockelfresken Gestalten aus der griechischen Mythologie, die, nach Moritz, sowohl die Götter wie auch die Menschen beherrschen[169]. Aus der Nacht ging alles hervor, sowohl das Schöne, als auch das Schreckliche. Langer stellte sie, die Mutter alles Entstehenden, inhaltlich wie kompositorisch in das Zentrum. Daran fügte Langer die Parzen und die Nemesis an, die über das Leben der Menschen bestimmten.

Das von Langer als "Epos" bezeichnete rechte Bildfeld zeigte die Fahrt der Argonauten, eine epische Dichtung von Pindar und Apollonius von Rhodius. Moritz zählte die Argonauten zum "götterähnlichen Menschengeschlecht"[170]. Jason segelte mit seinen Gefährten auf dem Schiff Argo nach Kolchis, um das Goldene Vlies zu erringen. Unter den Argonauten befand sich auch Orpheus, der den Gefährten mit seinem Gesang bei drohenden Gefahren neuen Mut einflößte. Carstens schuf Illustrationen zu diesem Epos, die als Zyklus von Joseph Anton Koch gestochen und 1799 herausgegeben wurden. Langer war dieser Zyklus wohl bekannt, da er Koch bat, ihm eine Ausgabe zu schicken[171]. Koch schilderte einzelne Szenen der Argonautenfahrt, wogegen Langer narrative Elemente zurücktreten ließ. Er griff kein bestimmtes Ereignis aus dem Epos heraus, sondern verdichtete eher das generelle Thema des Orpheusschen Gesanges in seinem Bild zu einem Sinnbild antiker Poesie. Trotzdem bezog sich Langer formal in der Gestaltung des Schiffes und des Jason auf die Illustrationen von Koch (Abb. 114, 115).

Zusammenfassung

Für die thematische Gestaltung der Sockelfresken bezog sich Langer wieder auf die Angaben in Moritz' "Götterlehre". Langer verdichtete die Aussagen der Gestalten auf ihren ursprünglichen Gehalt und ließ nichts Narratives einfließen. Selbst in dem Fresko der Argonautenfahrt vermied Langer weitere erzählerische Szenen, um sich auf eine

[168] Einem 1958, S. 30
[169] Moritz 1948, S. 33
[170] Moritz 1948, S. 221f.
[171] Brief Kochs vom 17. Januar 1815, Langeriana 17; abgedruckt in Lutterotti 1940, Nr. 32

Grundaussage zu konzentrieren. Obwohl Langer in den Sockelfresken wie im Hauptbild die epische Dichtung als thematischen Mittelpunkt behandelte, wählte er keine erzählerische Form für seine Bilder. In dem Aufgreifen antiker Mythologie in den Sockelfresken stellte Langer den Bezug zu dem Hauptfresko mit Homer als dem Symbol höchster antiker Dichtkunst her. Die Idee, Homer als das Sinnbild antiker Poesie darzustellen, untermauerte Langer mit einem Sockel, den er aus zeitlos gültigen Aussagen aus der griechischen Mythologie bildete.

5.2.2. Dante

An der Nordwand des Gartensaales hatte Robert von Langer die vermutlich linke Wandhälfte mit der Verherrlichung Homers freskiert. Die wohl rechte Wandhälfte widmete er der Darstellung des berühmtesten Dichters des italienischen Mittelalters, Dante Alighieri (1265-1321). Symmetrisch zu dem Bilde Homers statte Langer auch hier das Fresko mit einer dreiteiligen Sockelzone aus.

Ikonographie des Hauptfreskos

Auf seiner Reise durch Oberitalien, 1822, hielt Robert von Langer in seinem Reisetagebuch allgemeine Gedanken zur Größe Aeschylos', Giottos und auch Dantes fest. Er bewunderte sie, "weil jeder für sich so bedeutend in seinem Fache hervorgetreten ist und zugleich so ... ohne Vorgänger von Bedeutung eine so ungeheure Kluft übersprungen, welches nur Folge ihres grossen Genies seyn konnte." Dante stünde dabei für die "schöneren Poesien"[172]. Auf einem nicht datierten Blatt, das Langer als "Epische, Lyrische, dramatische Dichtkunst" betitelte, findet sich neben einer kurzen Charakterisierung Homers auch eine nicht vollständig formulierte Bemerkung über Dante: "die grosse allegorische Kunst in Weltumfassenden Visionen und der ganzen Fülle der christlichen Sinnbilder"[173]. Dazu zeichnete Langer in Bleistift das markante Profil Dantes.

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, war die christliche Deutung der Szenarien Dantes aus Hölle, Purgatorium und Paradies Anfang des 19. Jahrhunderts vorherrschend. In diesem Sinne scheint auch Langer seine Auffassung von Dante, der "weltumfassende Visionen" und die "Fülle der christlichen Sinnbilder" in "großer allegorischer Kunst" darstellte, festgehalten zu haben.

[172] Langeriana 10, Bl. 30
[173] Langeriana 16, g, 3

Wiederentdeckung Dantes im 19. Jahrhundert – in der Literatur

Nachdem das Weltbild Dante Alighieris schon im frühen 16. Jahrhundert immer mehr den Anschauungen des Mittelalters zugeordnet wurde, gerieten seine Dichtungen zunehmend in Vergessenheit. Auch als Quelle für die bildenden Künste verlor das Werk Dantes an Bedeutung[174]. Während Goethe noch Ende des 18. Jahrhunderts die Dichtungen Dantes ablehnte, begann dagegen in anderen literarischen Zirkeln eine Beschäftigung mit Dante, die eine Verehrung auslöste, die das ganze 19. Jahrhundert andauern sollte[175]. Aufgrund der Übersetzung und Bearbeitung der Texte durch Johann Jakob Bodmer (1689-1783), der in seine Bemühungen um Erneuerung literarischer Denkmäler des Mittelalter auch Dante einschloß, konnte sich in Deutschland ein neues Dante-Verständnis entwickeln, das sich schließlich in der philosophischen, literarischen und künstlerischen Romantik abzeichnete[176]. In den Schriften August Wilhelm Schlegels (1767-1845), seiner Bruders Friedrich (1772-1829) und Friedrich Wilhelm von Schellings (1775-1854) werden die grundlegenden Thesen greifbar, nach denen Dante und sein Werk zum Leitbild einer Zeit stilisiert wurden, die ihre Ideale im Mittelalter und in der Religion verwirklicht sah[177].

Ludwig Schorn, Zeitgenosse Robert von Langers, hob die Bedeutung Dantes für die bildenden Künste hervor[178]. In dem Aufsatz "Ueber die Quellen der Plastik und Malerey" betonte Schorn die "geistigen Stoffe" als inhaltliche Vorlagen für die Kunst. Die literarischen Quellen unterschied er in "heilige Bücher" und in Dichtungen[179]. Erstaunlicherweise zählte Schorn die "Göttliche Komödie" zu den religiösen Quellen[180]. Schorn formulierte, daß Dante in seinem Werk die "Lehren und Traditionen der Kirche" vereint hätte, so daß die Göttliche Komödie ein Sinnbild des christlichen Glaubens sei[181]. Die Aufnahme der "Göttlichen Komödie" in die religiösen Vorlagen für die bildende

[174] Hartmann 1969, S. 14
[175] Ronte 1970, S. 5
[176] Ronte 1970, S. 6
[177] Ronte 1970, S. 6.
August W. Schlegel begründete die Dante-Forschung mit einer Untersuchung über die historische Person Dante. In F. Schlegels Besinnung auf Religion und Nationalität als Grundlage der Kunst gewann die "Göttliche Komödie" Dantes als religiöses und nationales Epos besondere Bedeutung. Indem er Dante nicht nur als den Begründer der romantischen Poesie, sondern auch als "Prophet ... des katholischen Glaubens" (zit. nach Ausst. Kat. Hamburg 1979, S. 202) sah, erkannte F. Schlegel in Dantes Dichtung die für die nazarenische Auffassung der Romantik ausschlaggebende Verbindung von Religion und Poesie (Ronte 1970, S. 6). Nach F. W. Schelling habe sich der historische Stoff bei Dante aufgrund seiner Allegorien zu einer "christlichen Mythologie" verdichtet. Auf diese Weise konnte in der Romantik der antiken Mythologie eine Mythologie des christlichen Mittelalters zur Seite gestellt werden. Ronte 1970, S. 7
[178] Kunstblatt 1826, Nr. 1, S. 1
[179] Dem Standpunkt der Nazarener folgend, forderte Schorn Dichtungen, die den Geist eines Volkes widerspiegeln, also Nationalgedichte. Dazu gehörten die Gesänge Homers ebenso wie die Epen Tassos oder Ariosts. Ronte 1970, S. 38
[180] Ronte 1970, S. 39

Künste spiegelte die von Schlegel und Schelling geprägten Definition der Verbindung von Religion und Kunst bei Dante wieder.

Wiederentdeckung Dantes im 19. Jahrhunderts – in der Kunst

Die intensive Auseinandersetzung mit Dante und seiner Dichtung, die im 18. Jahrhundert begann, führte zu einer Wiederentdeckung Dantes als Quelle für die bildenden Künste. Die Göttliche Komödie wurde schon im Klassizismus als Themenquelle angesehen, erfuhr aber aufgrund der neuen, religiös geprägten Bedeutungskonnotation in der Romantik eine außerordentliche Wertschätzung als Quelle für die Kunst. Die von der Romantik ausgelöste Begeisterung für die Werke Dantes führte zu einer wahren Flut von Illustrationen zu diesem Thema. Die Künstler der klassizistischen, wie der romantischen Richtung schufen, je nach Textverständnis, neue Bildthemen[182].

Die Zeichnungen J. H. Füßlis gelten gegen Ende des 18. Jahrhunderts neben den Werken John Flaxmans als sehr frühe Illustrationen zu Dante. In selber Manier wie die Zyklen zu Homers Ilias und Odyssee schuf Flaxman zahlreiche Umrißradierungen zur Göttlichen Komödie. Flaxmans Stiche erfuhren wegen ihrer leichten Reproduzierbarkeit schnelle Verbreitung und künstlerische Rezeption in England, Frankreich und Italien. In Deutschland entstand dagegen eine eigene Tradition von Dante-Darstellungen, so daß nur wenige Illustrationen direkt auf Flaxman zurückgehen[183]. Eines der wenigen Beispiele hierfür bildet eine Zeichnung Robert von Langers, die den Stich Flaxmans fast spiegelbildlich wiedergibt[184] (Abb. 116 a, b).

Während Füßlis Zeichnungen und Flaxmans Radierungen in Deutschland kaum Aufnahme gefunden hatten, erfuhren die Zeichnungen A. J. Carstens, insbesondere diejenige von 1796 zum V. Gesang des Inferno, große Nachfolge bei deutschen Künstlern[185]. Carstens griff bei der Typisierung Dantes Raffaels Dante-Darstellung im "Parnaß" der Stanzen des Vatikan auf[186]. Interessanterweise findet bei dem Klassizisten Carstens eine Vermischung antiker und mittelalterlicher Formensprache statt. Die

---

[181] zit. nach Ronte 1970, S. 39

[182] Ronte 1970, S. 16f. Da die im 14. bis 16. Jahrhundert entstandenen Miniaturen zur Göttlichen Komödie weitgehend unbekannt waren, bestand keine eigene Tradition von Dante-Illustrationen. Hartmann 1969, S. 11

[183] Hartmann 1969, S. 166

[184] Hartmann 1969, S. 166. Die Zeichnung ist Bestandteil eines Illustrationszyklus' Langers zur Divina Commedia, der sich in der Staatl. Graph. Smlg. München befindet. Es wäre interessant, den Dante-Zyklus Langers auf weitere Parallelen zu Flaxman zu untersuchen, kann aber im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden.

[185] Hartmann 1969, S. 112

überwiegend antikische Gestaltung der Gewänder und Gebärden entsprechen der Auffassung des Klassizismus, wogegen sich die mittelalterliche Tracht Paolos und zum Teil auch Francescas abhebt. Die "altdeutsch-romantische Stilisierung" wurde als "Zugeständnis an die 'gotische' Handlung" der Göttlichen Komödie gedeutet[187].

Joseph Anton Koch kann als der bedeutendste Dante-Illustrator des 19. Jahrhunderts gelten. Nach dem Tode Carstens im Jahr 1798 ging dessen künstlerischer Nachlaß an Koch, der sich daraufhin intensiv mit den Dante-Werken Carstens beschäftige. In den folgenden Jahrzehnten entstanden mehr als 200 Illustrationen zur Göttlichen Komödie und Koch führte die Ausmalung der Dante-Fresken im Casino Massimo in Rom aus. Aus der Rezeption seiner Werke wurde die Divina Commedia zu einem der beliebtesten Bildthemen des 19. Jahrhunderts[188]. Koch vertrat eine bildliche Umsetzung der Dante-Auffassung der Brüder Schlegel, die für die Romantik bestimmend wurde[189]. Koch orientierte sich an mittelalterlicher Kunst[190], da Dantes Poesie "mit der Kunst des Mittelalters in genauester Verbindung steht"[191]. Mit der Besinnung auf die altitalienische und altdeutsche Malerei nahm Koch eine gemeinsame Grundhaltung mit der Frühromantik ein, so daß die Göttliche Komödie für den Klassizisten Koch die Verbindung zur Romantik bildete[192].

Joseph Anton Kochs künstlerische Auseinandersetzung mit Dante ist in Zusammenhang mit Robert von Langer von außerordentlicher Bedeutung, da beide ein langjähriger und reichhaltiger Briefwechsel verband. Die Briefe Kochs an Langer wurden in Bezug auf die Werke Langers noch nie ausgewertet[193]. Der früheste Beleg für die Kenntnis Langers von Kochs Blättern zu Dante findet sich in einem Brief Kochs aus dem Jahr 1813:

> "Hiebei habe ich sieben Exemplare meiner radierten Blätter [zu Dante], welche Sie die Güte mir zu haben verkaufen werden. Ich habe noch andere radierte Blätter aus Dantes Göttlicher

---

[186] Raffaels Dante-Porträt, der Tradition des Quattrocento folgend, wurde im 18. und 19. Jahrhundert als authentisch betrachtet. Hartmann 1969, S. 120

[187] Hartmann 1969, S. 130 und Anm. 110

[188] Hartmann 1969, S. 135f. Koch folgte nicht den feinen Umrißzeichnungen Flaxmans und dessen Konzentration auf einzelne Szenen, um die Totalität und Komplexität der Danteschen Szenen in ihrer Gesamtheit bildlich wiedergeben zu können.

[189] Hartmann 1969, S. 165. Neben der romantischen Auffassung, daß in der Divina Commedia die Harmonie des mittelalterlichen Weltbildes erkennbar werde, ließ er in sein Werk die Beurteilung der Göttlichen Komödie durch A. W. Schlegel als "christlich allegorische Darstellung des Universums" einfließen. Hartmann 1969, S. 162

[190] Koch nahm u.a. Nardo di Ciones Dante im Weltgerichtsfresko in der Capella Strozzi, S. Maria Novella, Florenz, um 1355, zum Vorbild

[191] zit. nach Lutterotti 1940, S. 31

[192] Hartmann 1969, S. 164, nach v. Einem u. Lutterotti

[193] 52 Briefe, 1810-1834, Langeriana 17, veröff. in: Lutterotti 1940

Komödie, hatte aber von den Platten keine Abdrücke ziehen lasen. Wenn solche anständig sind, so will ich Ihnen selbige zum Geschenk machen..."[194].

Auch über die geplanten Arbeiten an den Dante-Fresken im Casino Massimo in den Jahren 1836-1828 erfuhr Langer durch Koch: "Wenn ich die Arbeit zu Ende habe, will ich Ihnen einen Umriß meiner Arbeit zum Andenken überschicken"[195]. Die – wenn auch persönlich nicht belegbare – Bekanntschaft Langers mit dem bekanntesten Dante-Illustrator seiner Zeit, Joseph Anton Koch, und die Kenntnis seiner Werke läßt den Schluß zu, daß auch Langer über zeitgenössische Illustrationen zu Dante unterrichtet war und sie ihm als formale wie inhaltliche Vorgaben für seine Beschäftigung mit Dante dienen konnten.

Die Auseinandersetzung Langer mit Dantes Werken belegt nicht nur das Fresko in seinem Privathaus, sondern auch ein Zyklus von Federzeichnungen zu der "Göttlichen Komödie"[196]. Die Zeichnungen sollten für die Herausgabe einer Dante-Übersetzung von Eduard von Schenk, mit dem Langer ebenfalls in freundschaftlichem Briefwechsel stand[197], radiert werden[198].

Das Fresko Robert von Langers in Haidhausen zeigte Dante, dem Beatrice in einer Vision erschien. Beatrice spielt zwar als Führerin für Dante und Vergil in der Göttlichen Komödie eine wichtige Rolle, doch eine der Darstellung entsprechende Textstelle kommt in der Dichtung nicht vor. Auch in der "Vita Nuova", in der Dante seine Liebe zu Beatrice besang, gibt es keinen Passus, der dem Fresko entsprechen würde. Man kann daher nicht von einer Illustration im strengen Sinne sprechen.

In der formalen Gestaltung ist es möglich, daß sich Langer an einem Blatt aus Kochs Illustrationsfolge zu Dante orientierte. Bei dem Blatt "Die drei Frauen" (Abb. 117) zum

---

[194] Brief vom 1. Juni 1813, zit. nach Lutterotti 1940, Nr. 19

[195] Brief vom 27 September 1825, zit. nach Lutterotti 1940, Nr. 53. Da der erhaltene Briefwechsel zu diesem Zeitpunkt für einige Jahre unterbricht, ist nicht bekannt, ob Langer tatsächlich in den Besitz dieser Umrisse gelangte. Es ist aber davon auszugehen, daß er im Rahmen der allgemeinen Kunstnachrichten aus Rom über die Ausführung der Fresken, die parallel zu der Ausmalung seines Gartensaales stattfand, unterrichtet war.

[196] Inv. Nr. 29310-29327 und 1908:374, Staatliche Graphische Sammlung München

[197] Langeriana 17 und 19

[198] Fünf Zeichnungen waren auf der Münchner Kunstausstellung 1826 zu sehen (Vgl. Schorn 1826). Eine Besprechung von drei Zeichnungen auf der Kunstausstellung im Jahr 1820 zu diesem Zyklus, gibt einen Terminus ante quem für die Entstehung des Dante-Zyklus. Während der Arbeiten an dem Freskenzyklus führte Langer weiterhin Illustrationen zu den Gesängen aus. Ein Blatt aus der Folge enthält mehrere Figuren, die an verschiedener Stelle im Freskenzyklus in identischer oder ähnlicher Weise wieder auftauchen. Der Orpheus aus der Sockelzone zum Musenfresko ist identisch zu dieser Federzeichnung, die Beatrice des Dante-Freskos taucht spiegelbildlich auf, Homer ist ähnlicher Haltung frontal sitzend wiedergegeben und der Herkules aus dem Argonautenzug ist in der Zeichnung in der Gestalt eines antiken Philosophen wiedergegeben. Es wäre interessant, Langers Zyklus zu Dante in den Kontext der damaligen Dante-Illustrationen zu setzen, kann aber im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht durchgeführt werden.

Inferno II, 52-72 steht Dante mit im Schreckensgestus abwehrend erhobenen Händen Vergil gegenüber. Dieser verweist mit erhobener rechten Hand auf den Himmel, wo auf einer Wolke drei weibliche Wesen erscheinen. Es sind Maria, Lucia und Beatrice, Dantes Jugendliebe. In ähnlicher Weise stellte Langer Dante mit der Gebärde des Erschreckens dar, als er Beatrice sah. Die Haltung Beatrices scheint Langer an dem zum Himmel weisenden Gestus des Vergil bei Koch orientiert zu haben. Wenn Langer die Illustrationen Kochs zum Vorbild genommen haben sollte, wäre auch die für ihn als Klassizisten ungewöhnliche Verwendung der altdeutschen Formensprache, wie es im mittelalterlich anmutenden Gewand der Beatrice der Fall war, erklärbar[199]. Die bei Koch zusätzliche intendierte Verbindung zur Romantik muß jedoch bei Langer aufgrund seiner wörtlich ausgesprochenen Ablehnung der "neu-altdeutschen Schule"[200] ausgeschlossen und daher historisierend gewertet werden. Da für Illustrationen zu Dante keine durchgehende typengeschichtliche Tradition bestand und mit Carstens, der die Verschmelzung der Stile zuließ, die allgemeine Dante-Illustration ihren Anfang nahm, war Langer geradezu gezwungen, diese Vorbilder zu rezipieren.

Ein Gegensatz zu den Illustrationen Kochs besteht in der Erzählweise Langers. Koch war darum bemüht, Einzelszenen zu einem Gesamtbild zu vereinen, um die Komplexität der Dichtung zu veranschaulichen. Langer dagegen folgte in der Gestaltung eher Flaxman, der sich auf einzelne Szenen konzentrierte. In Langers Fresko ist keine Narratio zu finden und auch keine Hinweise auf eine weiterführende Handlung. Statt dessen verdichtete Langer die visionäre Szene auf einen Moment, ebenso wie er es im Fresko zu Homer tat. Da es sich um keine Illustration des Epos handelte, kann Beatrice eher als allgemeiner Hinweis auf die Inspirationsgabe und die Werke des Dichters Dante aufgefaßt werden. Indem Langer parallel zu Dante Homer als Sinnbild antiker Poesie dargestellte, muß Dante als Symbol neuzeitlicher und christlicher Poesie gewertet werden. Damit rezipierte Langer die allgemeine Dante-Begeisterung und gab sie in seinem Werk wieder.

Ikonographie der Sockelzone

Für die Sockelzone zum Dante-Fresko schuf Robert von Langer am 17. April 1827 den Karton, den er mit "Glaube, Hoffnung und Liebe, das Rittergedicht, der Minnegesang"[201] betitelte.

[199] Das Einfließen mittelalterlicher Formen in ansonsten klassizistische Gestaltung fand schon im Werk Asmus Jakob Carstens statt ("Inferno V.") und wurde bei Koch weitergeführt.
[200] Brief Nr. 16 vom 22. April 1833 an Eduard von Schenk; Langeriana 19
[201] Langeriana 13

In das mittlere Bildfeld (Abb. 41) setzte er die drei theologischen Tugenden Fides, Caritas und Spes ein, deren ikonographische Tradition sich seit dem frühen Mittelalter herausgebildet hat. Zentrale Figur war die thronende Fides mit der Hostie und dem Kelch der Eucharistie als Attribut. Langer lehnte sich in der Frontalität der Personifikation und der axialen Präsentation ihrer Attribute an die Tradition der Pala der italienischen Renaissance an, bei der Maria erhöht auf einem zentral positionierten Thron sitzt und bei dem Typus der Sacra Conversazione von Heiligen umgeben ist. Zur linken Seite zeigte Langer die Personifikation der Caritas, die als Zeichen der fürsorglichen Liebe zwei Kinder in ihre Arme schloß. Auf der rechten Seite lehnte sich Spes mit dem Anker als Attribut an den Thron der Fides.

Die Gesamtkomposition weist Parallelen zu dem Blatt "Die drei Frauen" (Abb. 117) von Joseph Anton Koch auf, das Langer wohl auch schon für die Gestaltung des Dante-Freskos herangezogen hat, wie oben gezeigt wurde. Ebenso wie Maria, die etwas erhöht auf einem Thron sitzt und wird zu beiden Seiten von Beatrice und der Heiligen Lucia begleitet wird, wird die Fides von zwei niedriger sitzenden weiblichen Personifikationen flankiert.

Desweiteren glich Langer die Komposition dieses Freskos an das entsprechende Bildfeld zum Homer-Fresko an, das die Nacht mit ihren Kindern zeigte, um ein harmonisches Gesamterscheinungsbild an der Nordwand zu erreichen. Hier wie dort saß eine weibliche Figur auf einem massiven Thron und wurde von zwei weiteren Gestalten, die niedriger positioniert waren, flankiert.

An die linke Seite des Bildfeldes zu "Glaube, Hoffnung und Liebe" schloß sich eine Illustration zu Torquato Tassos "Gerusalemme liberata" an (Abb. 44). Die Darstellung war bislang noch keiner Textstelle zugeordnet worden. Langer wählte aus dem italienischen Renaissance Epos, das 1581 erstmals erschien, die Szene, in der die sterbende Clorinda nach verlorenem Zweikampf von Tankred getauft wurde[202]. Im Gegensatz zu früheren bildlichen Umsetzungen dieser Geschichte, die den Schwerpunkt auf dramatische Momente, wie das tragische Erkennen oder auf die Kampfesszene legten, griff Langer die Taufe heraus, wie schon vor ihm Friedrich Overbeck im Casino Massimo in Rom und später Peter Cornelius in einer Illustrationsfolge von 1843. Overbeck konzentrierte diese

[202] T. Tasso, Befreites Jerusalem, XII. Gesang, Verse 66-69: In eine Ritterrüstung gewandet begegnete die heidnische Prinzessin Clorinda unerkannt ihrem Geliebtem. Tankred, ein christlicher Ritter, forderte sie als vermeintlichen Gegner zum Kampf heraus. Als Clorinda, tödlich verwundet, im Morgengrauen um Verzeihung und um die Taufe bat, erkannte Tankred, nachdem er seinem Gegner den Helm abgenommen

Szene als erster Künstler auf den Aspekt der Taufe[203] (Abb. 118). Langer orientierte sich, wenn auch spiegelbildlich und trotz weniger Abweichungen, in eklatanter Weise an der Darstellung Overbecks. Eine eigene Beschreibung Overbecks seines Bildes kann ebenso auf die Langersche Darstellung angewendet werden:

> "Die tödlich Verwundete ist an ein Stück verfallene Mauer hingesunken; Tancred kniet neben ihr in tiefstem Schmerz aber zugleich fester ritterlicher Haltung, indem die Verrichtung der heiligen Handlung noch seine letzten Kräfte zusammenhält, sie reicht ihm die Rechte zur Versöhnung, aber ihr Blick ruht nicht auf ihm, sondern ist himmelwärts gerichtet, wo Christus in der Glorie mit ausgebreiteten Armen erscheint"[204].

Bei Langer lehnte Clorinda zwar einem Baum, was allerdings auch für eine Zeichnung (1818) Overbecks zutrifft, aber in der Anordnung der Personen zueinander stimmen die Darstellungen ebenso überein, wie in deren Körperhaltungen. So kniete Tankred hinter der angelehnt liegenden Clorinda, die ihre rechte Hand in die seine legte. Ihre Beine lagen gekreuzt und ihr Blick richtete sich ebenso wie bei Overbeck gen Himmel, obwohl der entsprechende Bezugspunkt, nämlich Christus, bei Langer fehlte. Das Motiv der Handreichung und der zum Himmel gerichtete Blick sind als beschreibende Vorlage im Epos genannt[205]. Ein großer Unterschied liegt jedoch in der Erzählweise. Overbeck stellte die Abfolge von drei Szenen, von denen die Taufe die Mitte einnimmt, in ein Bildfeld, wogegen Langer sich auf die Hauptszene beschränkte, ohne weitere narrative Elemente beizufügen.

Nach einer Beschreibung der Gartensaalfresken aus dem Jahr 1889 sollte es sich bei der Darstellung rechts von "Glaube, Liebe, Hoffnung" um eine Szene aus den Dichtungen Ariosts handeln (Abb. 46)[206]. Eine Gegenüberstellung der Epen Tassos und Ariosts erscheint logisch, da die Werke beider Dichter Anfang des 19. Jahrhunderts als Nationalepen in den Kanon der Quellen für die bildenden Künste aufgenommen wurden[207]. Ariosts Hauptwerk "Der Rasende Roland", 1532 erschienen, gilt als ein Hauptwerk der italienischen Renaissanceliteratur. Die darin enthaltenen Liebes- und Kampfesszenen waren immer wieder Gegenstand künstlerischer Darstellungen. Auch zur Zeit Robert von Langers erfuhr die Illustration Ariostscher Dichtung neue Beachtung[208].

---

hatte, voll Verzweiflung, wen er bekämpft hat. Er schöpfte aus einer nahgelegenen Quelle Wasser, um sie zu taufen.

[203] Ritter-Santini 1995, S. 602f.

[204] Brief vom 17. April 1819 aus Rom, zit. nach Ritter-Santini 1995, S. 603f.

[205] T. Tasso, Befreites Jerusalem, XII, 68,6; 69,5-8

[206] Fürst 1889, S. 266

[207] Vgl. "Ueber die Quellen der Plastik und Malerey" von Ludwig Schorn, Kunstblatt 1826, Nr. 1

[208] Julius Schnorr von Carolsfeld freskierte einen Saal im Casino Massimo in Rom mit Szenen aus dem "Rasenden Roland", wobei er die kämpferischen Themen in den Vordergrund stellte (Julius Schnorr von Carolsfeld. Ausst. Kat. Leipzig 1994, S. 221ff.). Robert von Langer erfuhr aus einem Brief Joseph Anton

Bisher wurde die Darstellung Langers, noch keiner Passage der Dichtung Ariosts zugeordnet. Zu früheren Bildern anderer Künstler zu Ariost konnten zwar übereinstimmende Motive in der Darstellung ausgemacht werden, doch es ergab sich keine entsprechende Übereinstimmung mit der literarischen Vorlage[209]. Statt dessen handelte es sich hier um die Umsetzung einer selbstreflektiven Einleitung des Autors Ariost zu Beginn des Epos[210]:

"Zugleich erzähl ich, was noch nie gehöret,
In Prosa ward, noch nie in Reim gebracht,
Wie Roland, sonst als weiser Mann geehret,
Zum tollen Narren ward durch Amors Macht.
Wenn nämlich Sie, die meinen Geist bethöret
Und meinen Helden oft mich ähnlich macht
Mir wird gestatten, was aus gutem Willen
Ich euch versprach, auch treulich zu erfüllen."[211]

In den Zeilen 1 bis 4 kündigt der Ich-Erzähler, also Ariost, den Inhalt des Epos an. In den folgenden vier Zeilen ruft Ariost seine Muse und Geliebte an, mit der Bitte, seinen Geist frei von Liebe zu halten, damit er das Epos vollenden könne. Ariost bezog sich auf seine wirkliche Geliebte, Alessandra Benucci.

In Robert von Langers Fresko bezeichnete der am Boden liegende, nachdenklich schreibende junge Ritter den Dichter Ariost. In einer Vision erschien auf einer Wolke seine junge Geliebte und Muse Alessandra[212]. Das Erscheinen von Venus und Amor verstärkte noch die Anspielung auf die sinnenverwirrende Liebe, die den noch in Ruhe schreibenden Autor befallen wird, sowie Amor seinen Pfeil abgeschossen hat.

Zusammenfassung

Die Wahl von Szenen aus Tassos und Ariosts Dichtungen entsprach dem Themenkanon für die bildenden Künste in der Zeit Robert von Langers, da sie als nationale Epen geschätzt wurden, wie es 1826 im Kunstblatt formuliert wurde. In Anlehnung an Overbeck

---

Koch von den Arbeiten Schnorrs zum "Rasenden Roland"; Brief vom 17. Januar 1815, Langeriana 17, veröff. in Lutterotti 1940, Nr. 32

[209] Ein Gemälde zu Tasso von Simon Vouet, "Die Entführung des Rinaldo" (1630) zeigt zwei Frauen, eine mit einer Sonnenblume im Arm, die den jungen Rinaldo in einen Wagen tragen, wobei ihnen zwei Putten assistieren. (Tasso XIV, 68) Bei Robert von Langer steht zwar ebenfalls eine junge Frau mit Sonnenblume im Mittelpunkt der Darstellung, doch es deutete sich hier keine Entführung an und es gab keine Übereinstimmung mit den weiteren Assistenzfiguren.

[210] An dieser Stelle sei Frau Dr. U. Schick vom Institut für Italienische Philologie der LMU München gedankt, die die entscheidenden Hinweise zur Identifikation der Szene gab.

[211] L. Ariost, Der Rasende Roland, I, 2

[212] Der Blickkontakt zu Venus zeigte, daß sie schon Liebe zu Ariost empfand. Die Sonnenblume in ihrer Hand diente wahrscheinlich als Zeichen ihrer christlichen Liebe. In der Emblemkunst stand die Sonnenblume für die Liebe zu Gott. Vgl. Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. u. 17. Jh. Hrsg, v. A. Henkel.

betonte Langer den christlichen Aspekt in der Szene zu Tassos Epos "Befreites Jerusalem". Dieser christliche Aspekt wurde verstärkt durch das Angrenzen an das mittlere Bildfeld mit den christlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung. Diese christliche Komponente stellte wiederum den Bezug zu dem Hauptfresko her, das die zeitgenössische Interpretation der Dichtungen Dantes als religiöse Schrift beinhaltete. Die bildlichen Umsetzungen fanden zum einen durch die visionäre Darstellung bei Dante statt, zum anderen durch Textillustrationen, die jedoch weniger narrativ als auf eine bestimmte Aussage konzentriert waren. Daneben kann aber auch die Verherrlichung der drei Dichter Dante, Tasso und Ariost herausgelesen werden. Als neuzeitliche christliche Dichter waren sie dem antiken Dichter Homer als Sinnbild antiker Poesie gegenübergestellt. War dort antike Poesie Mittelpunkt der Aussage, war es hier der Auftakt der neuzeitlichen, christlichen Poesie. Damit stand die gesamte Nordwand für die Kunst der Poesie.

5.3. Südwandfresken

Die Südwand, die größtenteils von einer großen Flügeltüre in der Mitte und zwei fast bis zum Boden reichenden Fenstern durchbrochen war, war mit Ornamentdekorationen mit eingestreuten mythologischen Figuren und zwei querformatigen Zwickelbildern verziert (Abb. 52, 53).

Bis auf die Eintragungen in Langers Werkverzeichnis[213] haben sich keine weiteren schriftlichen Aussagen zur Ausstattung der Südwand gefunden. Da die Entwürfe für die Südwand nur noch fragmentarisch erhalten sind und keine photographische Aufnahme existiert[214], ist eine umfassende Analyse der Wandgestaltung nur erschwert möglich.

Eine frühe Studie (Abb. 53), 1828 datiert, zeigt, daß Langer beabsichtigte, die Zwickel zu beiden Seiten des Türbogens mit zwei figürlichen Darstellungen auszuschmücken. Die anderen Wandfelder, die Pilasterspiegel und der Architrav mit eingestellter Bogenlaibung sollten dagegen als "Malgrund" für vegetabile Dekorationen dienen und die architektonische Gliederung, eine angedeutete Serliana, hervorheben. Ein farbiger, ebenfalls 1828 datierter Entwurf ist wohl zur Ausführung gekommen. Dort hat Langer die beiden Zwickelfiguren beibehalten, löste jedoch die zuvor geschlossene Dekoration in mehrere Elemente auf. Die Betonung der Horizontalen in der Wandgestaltung hob Langer

---

Stuttgart 1978. Es ist ebenfalls nicht auszuschließen, daß Langer das Bild Simon Vouets kannte und die darin enthaltene Sonnenblume als Attribut übernahm.

[213] Langeriana 13

[214] Vermutlich konnte aufgrund der Gegenlichtsituation, die eine hohe Innenraumausleuchtung verlangt hätte, die Aufnahme technisch nicht ausgeführt werden.

auf, indem er die durchgehende Architravdekoration unterbrach und durch die Imitation eines bemalten aufgerollten Stoffes oberhalb der Seitenfenster ersetzte. Die Pilasterspiegel, für die zuerst reine Pflanzen- und Früchtemotive gedacht waren, stattete Langer mit in einem geometrisch strenger gestalteten Gefüge aus Architekturelementen, Arabesken und Figuren aus. Die Weiterführung der Pilasterdekorationen in der Bogenlaibung der Tür in eigenen Bildfeldern bewirkte eine Auflockerung der vorher geschlossenen Dekorationsweise und betonte die Vertikale im Raum. Beide Aufrisse zeigen an den Seiten ein Gesims im Querschnitt. Es ist nicht auszuschließen, daß es sich nicht nur um das Profil eines Pilasterkapitells handelt, sondern daß dieses Architekturelement als Gesims die drei anderen Wände umlief.

Für die Zwickelfiguren sind die Bleistiftentwürfe erhalten geblieben. Auf der linken Seite befand sich der von einem Delphin getragene antike Sänger Arion mit seiner Lyra[215] (Abb. 56, 57). Langer stellte die Errettung des Arion dar, wie sie sich in der antiken Kunst, z.B. auf Münzen und Mosaiken, als fester Typus herausgebildet hatte. Dieser zeigt Arion auf dem Delphin reitend, mit der Lyra in den Händen[216]. Um die Szene kompositorisch in das querformatige Bildfeld einzupassen, ließ er Arion nicht auf dem Delphin reiten, sondern ließ ihn sich auf dem Tier ausgestreckt hinlegen. Die Geschichte von der Errettung des Arion war in der Kunst der Romantik, vor allem in der Dichtung, sehr beliebt[217].

Auf der rechten Seite saß, zur Bildmitte gewendet, Dädalus, der Federn an einem Flügel befestigte (Abb. 58). Langer wählte für diese berühmte antike Legende nicht das dramatische Moment der Flucht, sondern stellte die Konzentration bei der Umsetzung der Idee Dädalus' heraus.

In die anderen Bildfelder waren, mehr oder weniger prominent, weitere mythologische Figuren eingestreut, für die nur wenige Entwürfe erhalten sind. Für die Benennung der Gestalten wird auf die Schemazeichnung in der Staatlichen Graphischen Sammlung München (Abb. 103) zurückgegriffen, die wohl anhand früher noch existenter Zeichnungen erstellt wurde.

---

[215] Nach Herodot wurde der gefeierte Sänger Arion auf einer Überfahrt nach Sizilien von Piraten gezwungen, sich in die See zu stürzen. Nachdem er sein letztes Lied gesungen hatte, stürzte er sich in die Fluten, wurde aber sogleich von einem Delphin gerettet, der ihn an Land trug. Lücke, Hans-K.: Antike Mythologie. Hamburg 1999, S. 132

[216] ebd., S. 136

[217] Neben den literarischen Umsetzungen des Stoffes durch A. W. Schlegel und Tieck beschäftigte sich auch Novalis mit Arion und identifizierte ihn mit der "ursprünglichen Macht der Poesie" (Büttner 1980, S. 167). In der Malerei zu Anfang des 19. Jahrhunderts wurde Arion unter anderem von Peter Cornelius im Göttersaal der Münchner Glyptothek und von Philipp Otto Runge dargestellt. Büttner 1980, S. 167

Nur drei Zeichnungen sind zu den Pilasterdekorationen erhalten. Zum einen eine Bleistiftstudie für den linken Pilaster, der in der Mitte zwei Sphingen, die Göttin Diana von Ephesus und eine Akanthusranke enthielt (Abb. 54). Als Vorlage für diese Figur der Diana dienten Langer antiken Kultstatuen dieser Göttin. Darüber war, in Bezug auf Diana als Göttin der Jagd, ein jagender Putto dargestellt, für dessen Gestaltungsweise die erhaltenen Entwürfe des rechten Pilasters eine Vorstellung liefern. In dem Motiv der dort spielerisch zwischen Akanthusranken sitzenden kindlichen Satyrn und Putten (Abb. 61, 62) griff Langer die Putten des Lünettenfrieses der Nord-, West- und Ostwand auf.

Über allem thronte Zeus, der Göttervater, an höchster und zentralster Stelle (Abb. 59). Er wurde in Anlehnung sowohl an antike Vorlagen des Jupiter, wie auch an die Umrißzeichnungen John Flaxmans (Abb. 112), dargestellt. Flankiert wurde Zeus von den historisch-mythologischen Personen, Arion und Dädalus, die die Macht der Poesie und der Inspiration verkörperten. Darunter, ebenfalls an zentraler Stelle, befand sich das mächtige göttliche Geschwisterpaar Diana und Apollo. In den Pilastern waren sich Diana von Ephesus und vermutlich nochmals Apollo gegenübergestellt, ebenso wie die Liebespaare Diana und Endymion auf der linken Seite und Venus und Adonis rechts. Der Eintrag im Werkverzeichnis "20. Feb. 1828 Zeichnung der Arabesken mit dem Mythos der Diana"[218] faßt die unterschiedlichen Darstellungen der Diana als Schwester Apolls, als Kultobjekt und Jagdgöttin, sowie in der mythologischen Erzählung von Diana und Endymion zusammen.

Gerahmt wurden die Figuren von vielfältigen Arabeskendekorationen, die wohl im Sinne Karl Philipp Moritz' als "Spiele der Phantasie"[219] aufgefaßt werden müssen, d.h. ohne Bedeutungskonnotationen, wie es in der Romantik unter Berufung auf Friedrich Schlegel vorgenommen wurde[220].

[218] Langeriana 13

[219] zit. nach Büttner 1999, S. 80

[220] Arabesken wurden im Klassizismus als Dekorationsmotiv häufig verwendet. Als Vorlage dienten neben den freigelegten Originalen Wandmalereien der kampanischen Städte Pompeji und Herkulaneum zumeist die Dekorationen Raffaels in den Loggien des Vatikan und der Villa Madama, da man in ihnen das ideale Vorbild einer weiterentwickelten antiken Grotesken- und Arabeskendekoration sah. Werner 1970, S. 35f.

Weiteres zu Arabeskendekorationen in der Auffassung des Klassizismus und der Romantik: Büttner 1999, S. 78-82. Zur Rezeption pompejianischer Wandmalereien im Klassizismus: Werner 1970. Für eine weitergehende Definition der Dekorationsprinzipien bei Langer konnten bislang nicht genügend künstlerische wie schriftliche Quellen herangezogen werden.

5.4. Lünettenfries

An der Nord-, West- und Ostwand zog sich eine Reihe von insgesamt 13 aneinander anschließenden Lünettenbildern entlang. Jedes Bild konnte aufgrund eines eingestellten Girlandenbogens als geschlossene kompositorischen Einheit betrachtet werden. Zusammengefaßt ergaben sie in durchgehender, rhythmischer Reihung einen geraden Abschluß zur Decke.

Dargestellt waren kindliche Eroten, von Langer als "Amors"[221] bezeichnet, die zum einen wilde Tiere beherrschten, sich zum anderen mit Spielen vergnügten[222] (Abb. 63-95). Höhepunkt bzw. Wendepunkt der Reihe war das zentral über der nördlichen Eingangstür plazierte Fresko von "Amor und Psyche".

Der Typus spielender Eroten sowie Eroten mit Tieren bildete sich in der Antike in zahlreichen Variationen heraus. Seit der Wiederentdeckung dieses Themas in der Renaissance wurden Erotendarstellungen zu einem durchgängigen und beliebten Thema in den bildenden Künsten[223]. Ein Werk, das sowohl für Erotendarstellungen als auch für die kompositorische Gestaltung durch die Verwendung von Girlanden in rahmender Funktion vorbildhaft gewirkt haben kann, sind Raffaels Fresken in der Farnesina in Rom. Raffael stellte dort, in den Bogenzwickeln des Zyklus' zu "Amor und Psyche", Tiere bezwingende Eroten dar. Die Bildfelder ihrerseits waren durch Laubgirlanden eingefaßt. Den direkten Bezug zu Raffaels Werken zeigt ein Putto der Zeichnung zur "Apfelernte", da er eindeutig auf einen Putto aus Raffaels "Sixtinischer Madonna" zurückgeht. Weiteren Einfluß mag der "Trojanische Saal" von Giulio Romano in Mantua auf Langer ausgeübt haben, den er 1822 auf seiner Oberitalienreise besichtigte. In seinem Reisetagebuch vermerkte er, daß dort "Genien dargestellt sind, welche sich mit allerley Tändeleyen kurzweilen"[224].

Die Tradition der Erotendarstellungen wurde gerne von Künstlern des Klassizismus, auch unter dem Aspekt der Antikenrezeption, aufgegriffen. Unter ihnen befand sich der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen, der mit seinen zahlreichen Erotenreliefs weitere Künstler beeinflußte. Auch Robert von Langer kannte vermutlich die Werke Thorvaldsens, da Joseph Anton Koch sie ihm in einem Brief empfahl:

[221] Langeriana 13
[222] Zu den einzelnen Themen s. Anhang, Langeriana 13, 1825 und 1826, sowie Kapitel 4.3.6.
[223] Büttner 1980, S. 147
[224] Langeriana 10, Bl. 13

"Haben Sie das Werk 'Le Statue e li Basirilievi inventati e scolpiti in Marmo dal Cavaliere Alberto Thorwaldsen Sculptore Danese disegnati ed incisi dai Riepenhausen e da Ferdinando Moni'? Wenn Sie solches nicht haben und wünschten, so kann ich Ihnen damit dienen"[225].

Die Erotenreliefs Thorvaldsens wurden vermutlich auch von Peter Cornelius für die Ausmalung des Göttersaales in der Münchner Glyptothek aufgegriffen[226]. In dem Scheitel der Gewölbezwickel bändigten vier Eroten wilde Tiere, um die Beherrschung der Elemente auszudrücken[227].

Bei Robert von Langer kam zu dem Motiv der Tiere beherrschenden Eroten, das er in vier Varianten darstellte, das Thema des Spielens hinzu. Nach der "Götterlehre" des Karl Philipp Moritz, nach der sich Langer, wie oben angeführt, richtete, trugen Eroten als Liebesgötter den Geist Amors, des alles besiegenden Gottes, in sich[228]. Ihre Beschäftigungen waren spielerischer Natur, wie z.B. Trauben pflücken, jagen und Wagen lenken. Die Illustration eines Eroten in der "Götterlehre", der auf einem Löwen reitet, wurde sowohl von Thorvaldsen (Abb. 119) als auch von Langer aufgegriffen (Abb. 93).

Für die Gegenüberstellung von Amor und Psyche konnte Langer ebenfalls auf eine lange Tradition zurückgreifen, ebenso wie auf die Plastiken Thorvaldsens zu diesem Paar. Amor, sowohl als Einzelfigur als auch in der Verkörperung durch die Eroten, war in der damaligen Vorstellung der Mythologie der Inbegriff der alles bewirkenden Liebe[229].

Den Aspekt der wirkmächtigen Liebe als zentrale Aussage des Erotenfrieses stellte auch Ludwig Schorn anläßlich der Besprechung der Kartons, die auf der Münchner Kunstausstellung 1826 gezeigt wurden, fest[230]. Er beschrieb den Fries als eine "heitere Verzierung und die Episode eines größern Gedichts", das Langer im Gartensaal auszuführen gedenke. Die Bilder könnten "durch Heiterkeit des Gedankens, wie durch Anmuth, Reichthum und Lebendigkeit der Composition das Auge lang und ergötzlich beschäftigen". Ihre Bestimmung sei "den Geist erheiternd und belebend in den Zaubergarten der Dichtung zu versetzen". Die Eroten selbst "stellen die Liebe dar als das Princip, welches durch die ganze Natur waltet"[231].

Für Robert von Langer bedeutete demnach der Erotenfries nicht nur ein gestalterisches Element, das dem kompositorischen Abschluß des Freskenzyklus diente, sondern belegte

[225] Brief vom 22. März 1815, Langeriana 17, veröff. in Lutterotti 1940, Nr. 33
[226] Büttner 1980, S. 147
[227] Büttner 1980, S. 169
[228] Moritz 1948, S. 262
[229] Büttner 1980, S. 168f. und Moritz 1948, S. 262
[230] Schorn 1826, S. 354
[231] Schorn 1826, S. 354

ihn darüber hinaus mit einer inhaltlichen Aussage. Die Eroten, die schon in personae die Liebe verkörpern, mit Amor und Psyche als Sinnbild höchster Liebe an der Spitze, demonstrierten durch ihr Tun die alles beherrschende Wirkmacht der Liebe.

6. ANALYSE DES GESAMTPROGRAMMES

6.1. Ikonographische Deutung

Robert von Langer erstellte das Gesamtprogramm seines Freskenzyklus nach zwei Grundthemen, die die zahlreichen einzelnen Bildfelder zu einem Ganzen vereinten und in dem die Darstellungen als Bausteine für das übergeordnete Ganze dienten. Diese beiden Themenkreise, waren die der Poesie und der Liebe.

Schon zum Zeitpunkt der Entstehung des Freskenzyklus bezeichnete Ludwig Schorn den Gartensaal als "Zaubergarten der Dichtung", obwohl zu diesem Zeitpunkt das Programm noch nicht ausgeführt war, sondern sich noch in Planung befand[232]. Später beschrieb Johann Söltl den Raum als "das Reich der Poesie"[233].

Die Poesie wurde in der zentralen Gestalt des Apollo Musagetes verkörpert, der die Musen, die Quellen der Inspiration, um sich versammelte. Auch in den Sockelzonen der Fresken fanden sich Hinweise auf die Dichtkunst, so z.B. in dem Zug der Faune und Satyrn. Nach Moritz' "Götterlehre" vervollständigten diese Wesen mit ihrem Lachen und Spott erst die Dichtung. Venus beherrschte aufgrund ihrer Schönheit die Poesie und Künste. Ebenso spielten die Grazien als Gefährtinnen der Musen auf die Künste an. Orpheus, der die Macht der Poesie mehrfach unter Beweis stellte, wurde von Langer sogar zweimal dargestellt. Zum einen, wie seinem Gesang selbst die wilden Tiere lauschten, zum anderen wie er den Argonautenzug begleitete.

An der Nordwand schließlich stellte Langer die antike Poesie der Christlichen gegenüber. Die Darstellung des Homer, der als größter antiker Dichter die höchste Ehrung durch Kalliope erfuhr, wurde von Szenen aus der antiken Mythologie in der Sockelzone begleitet. Der Verherrlichung der antiken Poesie entsprach die Vision von der Inspiration Dantes, dem Begründer der christlichen Dichtung. In der Sockelzone, die Langer selbst "Rittergedicht und Minnegesang" nannte, führte er dieses Thema in den Bildern zu Tasso und Ariost fort. An der Südwand griff Langer wieder die antike Mythologie in verschiedenen Gestalten, darunter Arion als legendären Sänger, auf.

[232] Schorn 1826, S. 354
[233] Söltl 1842, S. 22

Für die Zusammenstellung und Gestaltung des mythologischen Stoffes zog Langer die "Götterlehre" von Karl Philipp Moritz heran, der die Mythologie als autonomen Bereich der Poesie betrachtete[234]. Langer wählte bewußt nicht das Thema der Malerei als durchgängiges Prinzip, obwohl er selbst Professor für Malerei an der Akademie war, sondern die Poesie, da sie den Künsten insgesamt übergeordnet war[235]. Die Poesie diente als inspirative Quelle, aus der die bildenden Künste schöpften und galt daher der Malerei gegenüber als höhergestellt.

Das Thema der Wirkungsmacht der Inspiration, deren Inbegriff Apollo und die Musen waren, wurde insbesondere in der Figur des Dädalus ausgedrückt.

Um das Thema der Poesie in Malerei umzusetzen, bediente sich Langer jedoch keiner Illustrationen poetischer Texte. An keiner Stelle nahm er eine textgetreue Umsetzung einer literarischen Szene vor oder gab Hinweise auf eine weiterführende erzählende Handlung. Statt dessen komprimierte er die jeweilige Dichtung auf einen bestimmten Aspekt. So betonte er in der Argonautensage den Gesang des Orpheus und beschränkte Tassos Epos auf das Thema der christlichen Erlösung. Indem Langer die Szenen nicht als eigenständige, erzählerische Inhalte behandelte, ordnete er sie dem Grundthema der Poesie unter.

Das zweite übergeordnete Prinzip, das der Liebe, wurde vor allem in dem oberen Abschluß des Erotenfrieses zum Ausdruck gebracht. Das Motiv der Liebe galt nach Hesiod als Weltprinzip[236]. Dieser Gedanke wurde auch von Schorn bei der Betrachtung der "Amorine" geäußert: "Sie stellen die Liebe dar als das Princip, welches durch die ganze Natur waltet"[237]. In gleicher Weise durchzog dieses Motiv den Freskenzyklus. Venus, die Göttin der Liebe, war in dem zentralen Medaillon der Ostwand dargestellt, in dem selben Bildfeld befand sich Orpheus, der mit Hilfe seines Gesanges seine Geliebte Eurydike aus der Unterwelt befreite. Zu den mythologischen Personifikationen der Liebe zählten weiter die Liebespaare Diana und Endymion sowie Venus und Adonis in den Fresken der Südwand. Für die christliche Liebe standen Dante und Beatrice, Tankred und Clorinde sowie Ariost mit seiner Muse Alessandra Benucci. Zur Decke wurden die großen Hauptfresken wie von einem Rahmen durch den Amorettenreigen, deren zentrales Motiv Amor und Psyche Inbegriff der Liebe war, eingefaßt.

[234] Büttner 1980, S. 174
[235] Büttner 1980, S. 170
[236] Einem 1954, S. 124
[237] Schorn 1826, S. 354

Aufgrund der engen Bezugnahme der einzelnen Teile zueinander und zum Ganzen mußte der Freskenzyklus in seiner Einheit begriffen werden, um die durchgängigen Themen der Poesie und der Liebe zu erfassen. Während die Idee der Poesie in den Hauptfresken der West-, Ost- und Nordwand dargestellt waren, wurde das Motiv der Liebe vor allem in dem Lünettenfries illustriert. Beide Themen waren vereint in den Fresken der Südwand zu finden. In einzelnen Anspielungen waren sie wiederum auf die verschiedenen Wände verteilt.

Aus dem komplexen Beziehungsgeflecht der Themen wie aus der räumlichen Anordnung der Fresken ergab sich, daß das Programm nicht in einer bestimmten Richtung gelesen werden konnte, sondern als Ganzes erfaßt werden mußte. Der Betrachter erblickte nach Betreten des Raumes zuerst die Südwand mit den verschiedensten mythologischen Anspielungen. Auf die westliche und östliche Wand verteilt sah er den eigentlichen Ausgangspunkt, Apollo und die Musen. Erst wenn er sich umdrehte, befanden sich diese beiden Fresken in der richtigen Lesrichtung und er konnte die Ergänzung durch die Bilder Homers und Dantes sehen. Daher gab es keine Entwicklung eines Gedankens von einem Anfangspunkt zu einem Endpunkt, weder in einer Lesrichtung von links nach rechts noch in einer Entwicklung vom Sockel zur Decke oder umgekehrt, wie es bei den Fresken Peter Cornelius' im Göttersaals der Glyptothek der Fall gewesen ist. Cornelius folgte dem Vorbild Raffaels und Giulio Romanos, indem er Gedankliches und Dekoratives in eine räumliche Einheit brachte. Das Thema entstand im Gewölbescheitel, kulminierte in den Hauptlünetten und wurde in den Arabesken wieder aufgegriffen. Auf diese Weise folgte Cornelius einem stringent angelegten Dekorationsprinzip[238].

6.2. Ikonologische Deutung

Die Villa des Robert von Langer nahm als malerisch ausgestatteter Künstlersitz Anfang des 19. Jahrhunderts in München eine singuläre Position ein[239]. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts etablierten sich durch Künstlerfürsten wie Stuck und Lenbach Künstlerhäuser als feudale Repräsentationssitze in München[240]. Ein Vorbild in München mag das Wohnhaus des Egid Quirin Asam in der heutigen Sendlinger Straße gewesen sein, dessen Fassade im 18. Jahrhundert mit einem vom Künstler entworfenen Programm in Stuck

[238] Einem 1954, S. 128
[239] Hoh-Slodczyk 1985, S. 38
[240] Zur Entwicklung des Künstlerhauses: Hoh-Slodczyk 1985 und Ausst. Kat. Frankfurt/Main 1989, S. 68

ausgestattet wurde[241]. Weitere Künstlerhäuser, die inspirativ gewirkt haben können, kann Langer auf seinen Italienreisen kennengelernt haben. Dazu gehören z.B. der Palazzo Zuccari in Rom, das Langer 1804/05 bereiste, oder die Wohnhäuser Andrea Mantegnas und Giulio Romanos in Mantua, wo er sich 1822 aufhielt[242].

Die Gedanken, die Langer bei der Betrachtung eines Hauses, das mit einem Freskenzyklus zum Mythos der Diana und Apollo ausgestattet war, äußerte, haben wohl nachhaltig auf die Ausmalung seines eigenen Wohnhauses gewirkt:

> "Von dem verwirrenden getöse der Welt in sinniger betrachtung aufzusuchen und die trüben bilder des Lebens durch erheiternde zu verscheuchen ist die bestimmung des gebäudes. Die flüchtigkeit des Lebens ist eine aufforderung sich des guten und schönen zu erfreuen und im genusse desselben ersatz zu finden. So wie Sitten mildernde Künste und holde freundschaft das Leben verschönern; so erhält und erhöhet thätigkeit und edler trieb nach höherem wissen dasselbe. Durch diese verscheucht der mensch die grässlichen ungeheuer, welche auf heiterem Lebenswege ihm verderbend drohend entgegenspringen; und gleich wie der glänzende Sonnengott mit erwärmenden strahlen alles verjüngt und belebt so umstrahlt der sieg des schönen und sittlichen des menschen busen mit erhebender Kraft"[243].

In diesem Sinne kann Langer die Ausmalung seines Gartensaales ebenfalls verstanden haben. Doch sicherlich war der Rückzug in einen privaten Musenhain, gleich einem "hortus conclusus", nicht sein einziges Anliegen. Es stellt sich die Frage, welche weitere Intentionen Robert von Langers der malerischen Ausstattung seiner Privatvilla zur Zeit des späten Klassizismus zu Grunde lagen.

Zunächst ist zu klären, ob die Fresken für eine Öffentlichkeit zugänglich, oder ob sie der Privatsphäre Robert von Langers vorbehalten sein sollten. Da keine eigenhändigen Äußerungen Langers aus dieser Zeit überliefert sind, müssen Rückschlüsse aus Briefen von Freunden und aus den gegebenen Umständen, unter denen die Fresken entstanden sind, gezogen werden. Zum Zeitpunkt der Entstehung der Fresken scheint sich die Öffentlichkeit noch für die Arbeiten interessiert zu haben, wie aus der Besprechung der Kartons 1826[244] und aus Reaktionen von Freunden hervorgeht[245]. Selbst Leo von Klenze versuchte, Langers Fresken als Instrument gegen Cornelius' Ausmalung der Glyptothek einzusetzen,

---

[241] Vgl. Hüttinger, Eduard (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1985, S. 158f.

[242] Das Thema "Apollo und die Musen" wählte schon Giorgio Vasari für ein Zimmer seines Wohnhauses in Arezzo. Der schwedische Schloßarchitekt Nicodemus Tessin d. J. machte es als Deckenfresko zu dem zentralen Dekorationsprogramm seines wohl größten bekannten Künstlerhauses vor dem 19. Jahrhundert. Ausst. Kat. Frankfurt/Main 1989, S. 52

[243] Langeriana 16, g, 1

[244] Schorn 1826, S. 354

[245] Briefe an Robert von Langer von: Eduard von Schenk, 7.8.1827; Paul Emil Jacobs, 11.9.1827; Georg von Jäger, 23.11.1828; Johann Jakob Lips, 13.5.1829; Langeriana 17

indem er sie in ihrer technischen Qualität hervorhob[246]. Doch schon kurz nach Vollendung der Fresken schrieb ein Freund an Robert von Langer, er solle es sich nicht zu Herzen nehmen, habe "auch niemand deinen Saal gesehen", bis auf seine Familie und beste Freunde, die seine Arbeiten verstünden[247]. Drei Jahre später schrieb Langer an Eduard von Schenk, daß er und seine Familie in Haidhausen "wie die Einsiedler" lebten, er aber dafür geradezu dankbar sei[248]. Das läßt den Schluß zu, daß die anfänglichen Arbeiten zwar Aufmerksamkeit erregten, das Interesse aber sehr schnell nachließ. Robert von Langer war demnach zuerst daran interessiert, seine Fresken in dem repräsentativsten Raum seines Hauses einer Öffentlichkeit zu präsentieren. Nachdem ihm aber der Erfolg versagt blieb, zog er sich vermehrt in sein Privathaus zurück, so daß der Gartensaal zu seinem persönlichen "Parnaß" wurde.

Robert von Langer beabsichtigte zwar, seinen Freskenzyklus öffentlich zugänglich zu machen, doch nicht im Sinne einer breiten Öffentlichkeit, wie es für die Fresken von Peter Cornelius in der Glyptothek als museale Institution gedacht war. Langer richtete sich vielmehr an einen kleinen Kreis künstlerisch interessierter und gebildeter Besucher, da das in seinen mythologischen Anspielungen komplexe Bildprogramm nur dem humanistisch gebildeten Betrachter verständlich war. Dem Betrachter blieb ein emotionaler Zugang zu den Fresken mangels dargestellter Leidenschaften ebenso verwehrt wie eine narrative Rezeption. Mit den ausgewählten Themen bezog sich Langer nicht nur auf die Bildungsideale der deutschen Klassik, sondern er bekannte sich auch zu dem damit verbundenen Bildungsanspruch an die Kunst. Aus den oben angeführten Gedanken Langers zu dem besichtigtem Freskenprogramm[249] wurde sein Standpunkt deutlich, daß Kunst den Menschen bilden und erhöhen soll, ein Ziel, das auch Ludwig I. mit seiner Bildungspolitik verfolgte[250]. In der künstlerischen Umsetzung seines Bildungsideals sah Robert von Langer nicht nur die Möglichkeit, sich als Künstler zu manifestieren, sondern auch seine ehemalige Position als Professor für Malerei an der Münchner Akademie zu rechtfertigen. Seine Intention, seinen künstlerischen und gesellschaftlichen Standpunkt zu

[246] "Diese Sache muß, so scheint es mir, von Chemikern und Mahlern beurtheilt werden, und in dieser Beziehung nenne ich Robert v. Langer, welcher was Farbe und Haltung anbelangt, in diesem Sommer mit großem Erfolge al fresco gemalt hat, gewiß nicht mein Freund ist, aber offen erklärt daß Cornelius falsches Verfahren allein an Allen Fehlern seiner Gemälde Schuld ist." Leo v. Klenze an Ludwig I. von Bayern, München, 15.9. 1826 (München, Geheimes Hausarchiv, Nachlaß Ludwig I., II A 31, fol. 108-110) zit. nach Büttner 1980, S. 237f.

[247] Brief Georg von Jägers vom 23.11.1828, Langeriana 17

[248] Brief Robert von Langers vom 17.12.1831, Langeriana 19

[249] Vgl. Langeriana 16, g, 1

[250] Büttner 1997, S. 36

fixieren, richtete sich demnach nicht an eine breite Öffentlichkeit, sondern an ein zielgerichtetes Publikum.

Letztlich ist zu bedenken, daß der Freskenzyklus aus einer Situation persönlicher Niederlage heraus entstand. Seine Laufbahn als Akademieprofessor wurde abrupt beendet, als Cornelius mit der Ausmalung der Glyptothek sowohl die neue Technik der Freskomalerei als auch eine neue künstlerische Richtung in München einführte. Die Freskierung des Gartensaales in seiner Privatvilla bot Robert von Langer die Möglichkeit zu beweisen, daß auch er diese für ihn ungewohnte Technik beherrschte.

In der Auswahl der Themen, vor allem in der Darstellung Dantes, Tassos und Ariosts bewies Langer die Rezeption neuer Themen, die für die zeitgenössische bildende Kunst empfohlen wurden. Doch nicht nur anhand der Übernahme "moderner" Themen, die er in den epischen Dichtungen fand, versuchte Langer seine Fähigkeiten zu demonstrieren. Auch in der Anpassung seines Stils an die altdeutsche Malerei, in dem Bild zu Dante und Beatrice, machte er Zugeständnisse an die nazarenische Richtung, zu der er eigentlich in Konkurrenz stand.

Robert von Langer erlebte aufgrund der erfolgreichen Aufnahme der Glyptotheksfresken, wie der von ihm vertretene Klassizismus abgelehnt wurde. Daher versuchte er in der Verwendung der neuen Technik, der Themenwahl und des für ihn unüblichen Stils eine Gegenposition zur Glyptothek zu beziehen und sein Können zu beweisen. Sein Ziel, neue Aufträge zu erwirken, schien gelungen, als er durch Vermittlung Leo von Klenzes, wichtigster Vertreter des späten Klassizismus für Architektur in München, den Auftrag zur Ausmalung des Empfangssaals im Herzog-Max-Palais erhielt. Weitere Aufträge für öffentliche Freskenprojekte erhielt Langer jedoch nicht, so daß ihm der erhoffte Erfolg versagt blieb.

6.3. Rezeption der Glyptothek

Robert von Langers Bezugnahme auf sein Konkurrenzwerk, die Fresken des Göttersaals der Glyptothek, 1823 von Peter Cornelius geschaffen, läßt sich in der Wahl der Motive und der übergeordneten Themen nachvollziehen. Langer stellte seinen Freskenzyklus nicht nur unter die selben Themenkreise wie in der Glyptothek, die der Liebe und Poesie, er bediente sich auch der antiken Götterwelt, um sie darzustellen. Auch wenn Langer nicht der thematischen Aufteilung der Bilder durch Cornelius in eine Götter-, Unter- und Wasserwelt folgte und dafür andere Figuren einführte, übernahm er doch erstaunlich viele

übereinstimmende Motive. Dazu gehören der von dem Zodiakus umgebene Apoll, Venus, die Personifikationen der Jahreszeiten, Tiere bezwingende Eroten, die Parzen, die Nacht mit ihren Kindern, Nemesis, Eos, Orpheus und Arion. Auch in der Verwendung von Arabesken mit eingestreuten Figuren und der kompositorischen Zuordnung voneinander abhängiger Bilder lehnte er sich an das Vorbild der Glyptothek an.

Trotzdem war es nicht das Ziel Langers, eine Kopie der Fresken des Göttersaales zu schaffen, sondern die dort gegebenen Anregungen in seine eigene Kunstauffassung einfließen zu lassen und umzusetzen. Er versuchte, die künstlerischen Ansätze unter Beibehaltung seiner eigenen Kunstanschauungen zu rezipieren. Damit unterschied er sich in der geistigen Auffassung von den Werken Peter Cornelius'. Die daraus folgende kunsttheoretische Positionierung Langers zwischen klassizistischer und nazarenischer Auffassung soll im folgenden Kapitel untersucht werden.

7. KUNSTTHEORETISCHE POSITION ROBERT VON LANGERS

7.1. Abgrenzung zur "charakteristischen" Kunst

Robert von Langers geistige Haltung, die er mit seinem Freskenzyklus verband, unterschied sich grundlegend von der künstlerischen Intention, die Peter Cornelius in die Fresken der Glyptothek legte. Cornelius‘ Arbeit wurde bestimmt von der Verwirklichung der charakteristischen Kunst, deren Prinzipien von Religion und Nationalität als Grundlagen der Kunst auf die Thesen Friedrich Schlegels zurückgehen[251].

Robert von Langer dagegen suchte die Grundlagen seiner Kunst nicht in Religion und Nationalität nach dem Postulat Friedrich Schlegels. Seine Orientierung an der Antike war Ausdruck des Klassizismus im Sinne Winckelmanns. Er beschäftigte sich mit der Wiederentdeckung antiker griechischer Kunst, wie sie von Goethe und dem Weimarer Kreis aufgefaßt wurde. Auch wenn Langer die übergeordneten Themenkreise der Liebe und Poesie aus Cornelius' Konzept übernahm, bedeuteten die Fresken in Haidhausen für ihn den Ausdruck eines klassischen Bildungskanons, der auch der Forderung nach lehrhaft-literarischen Inhalten nachkam[252]. Langer strebte daher keine auf Aktualität bezogene Deutung der Fresken an. Er beabsichtigte nicht, mittels seiner Fresken nationalitätsstiftend im Sinne der charakteristischen Kunst zu wirken. Während für Cornelius die christliche Umdeutung der antiken Themen ausschlaggebend blieb[253], behielt Langer die Aussage der antiken Mythologie nach der "Götterlehre" von Karl Philipp Moritz bei, ohne christlich-religiöse Elemente in sie hineinlegen zu wollen[254].

---

[251] Vgl. Kapitel 3. Cornelius war bestrebt, in seinen Fresken den Bezug zu aktuellen Inhalten der gegenwärtigen Geschichte herzustellen (Büttner 1980, S. 222). Die Beschäftigung mit mythologischen Themen bedeutete für Cornelius keine Rückkehr zum Klassizismus, da er beabsichtigte, eine Synthese von antiker Mythologie und christlichem Denken zu schaffen (Einem 1954, S. 118). Cornelius nahm Schellings romantische Sicht des antiken Griechenlands in sich auf und sah in der antiken Dichtkunst den "mächtigen Zug der Religoisität" ausgedrückt (Einem 1978, S. 142). In diesem religiösen Element erkannte Cornelius die Verwandtschaft der Antike zum Christentum, so daß er die Darstellung mythologischer Themen nicht im Gegensatz zu seiner persönlichen christlich-romantischen Einstellung sah (Einem 1954, S. 120). Er erfaßte die Möglichkeit, christliche Ideen mittels antiker Motive zu vermitteln und geschichtliche Kontinuität aufzuzeigen. Einem 1954, S. 120

[252] Ebert 1971, S. 195

[253] Einem 1954, S. 125

[254] Herbert von Einem faßte die Abgrenzung dieser unterschiedlichen geistigen Haltungen folgendermaßen zusammen: " Der Klassizist suchte die einzelne griechische Mythe und in ihr das Menschliche, der Romantiker den Zusammenhang und in ihm das Metaphysische" (Einem 1954, S. 124). So bedeutete das Grundprinzip der Liebe für Langer eher die Herrschaft des Eros als die romantische Betonung der christliche Liebe. Christliche Aspekte, die in Langers Fresken ansgesprochen werden, entsprangen eher seiner persönlichen Religiosität. Diese ist nachvollziehbar in den zahlreichen religiösen Gemälden, die er

7.2. Dramatische und epische Malerei

Um 1800 fand die Diskussion über die Charakteristika der literarischen Gattungen statt[255]. Die Definition der Gattungen wurde auch auf Begriffe, die für die bildenden Künsten galten, angewendet, wie z.B. "epische" und "dramatische" Malerei. Entsprechend der damaligen Diskussion belegte Ludwig Schorn im Kunstblatt das Begriffspaar mit gegensätzlicher Bedeutung[256]. Eine Untersuchung der Fresken Robert von Langers auf Merkmale der epischen und dramatischen Malerei scheint gerechtfertigt, da Schorn bei der Besprechung der Kunstausstellung 1826 die Lünettenkartons die Begriffe "Episode" und "Gedicht" einbrachte[257]. Der Begriff "episch" wurde später noch auf ein anderes Werk Langers, den Dante-Zyklus, angewendet[258].

Robert von Langer hat in seinen Fresken unter dem Aspekt der Poesie auch Stoffe aus epischen Dichtungen vorgeführt. Aus der Forderung nach Einheit der literarischen Form und ihrer Darstellung konnte daher von Langer verlangt werden, das entsprechende Stilmittel, nämlich das der epischen Malerei, anzuwenden.

Epische Malerei bezeichnete, nach Schorn, mehrere aufeinanderfolgende Szenen, die in einem Bild dargestellt und durch einen gemeinsamen Gedanken vereint wurden. Der Zusammenhang der Bilder in der epischen Erzählweise wurde durch die durchgängige Idee gewährleistet, so daß zeitliche und räumliche Entfernungen aufgehoben und nebeneinander dargestellt werden konnten[259]. Die epische Darstellungsweise gab die Augenblicksbezogenheit auf, die nach Lessing im Laokoon gefordert wurde. In der dramatischen Malerei sollte die Handlung in ihrem prägnantesten Augenblick vorgeführt werden, damit der Betrachter die unmittelbare Gegenwärtigkeit und die Wahrheit des Geschehens erfuhr. Da die Personen in realistischem Aktionszusammenhang gezeigt wurden, stellte sich für den Betrachter die Frage nach dem folgenden Augenblick. Cornelius dagegen verzichtete auf die Fiktion der Gegenwärtigkeit, indem er, mittels der epischen Malerei, vergangene Momente aus einer abgeschlossenen Handlung in einem

---

nach den Eintragungen in seinem Werkverzeichnis (Langeriana 13) geschaffen hat, sowie in seinen Briefen, die er an Eduard von Schenk richtete (Langeriana 19). In ihnen läßt er immer wieder Grüße an den Bischof von Regensburg bestellen und berichtet von regelmäßigen Besuchen zweier Geistlicher in seinem Haus.

[255] Vgl. P. Szondi, Schellings Gattungspoetik, in: P. Szondi, Poetik und Geschichtsphilosophie, 1974, Bd. 2; Büttner 1980, S. 212

[256] Büttner 1980, S. 213

[257] Schorn 1826, S. 354. Peter Cornelius verwendete in der Konzeption und Gestaltung der Glyptotheksfresken, vor allem im Heroensaal, Stilmittel, die der Epik zuzuordnen sind. Vgl. Büttner 1980, S. 212

[258] Söltl 1842, S. 20

[259] Büttner 1980, S. 213

Bild zusammenfaßte[260]. Robert von Langer führte die Themen nicht in mehreren nebeneinandergestellten Szenen vor, sondern konzentrierte die Darstellung auf einen wesentlichen Augenblick des Themas. Da Langer die Personen innerhalb eines Bildes in der zeitlichen Einheit eines realistischen Aktionszusammenhangs agieren ließ, konnte das Bild vom Betrachter als "wahr" erfahren werden. Er verzichtete auf weiterführende narrative Elemente, so daß keine breit angelegte Erzählweise entstand, die den Eindruck einer abgeschlossenen Handlung erweckt hätte. Gerade der temporäre Aspekt einer Handlung, im Sinne eines fortlaufenden aktiven Geschehens, trat bei Langers Fresken in den Hintergrund. Indem er die Szene auf einen Augenblick beschränkte, führte er nicht die gesamte Geschichte vor Augen, sondern griff einen prägnanten Augenblick heraus. Zwar evozierten die Fresken beim Betrachter nicht die Frage nach dem weiteren Verlauf des Geschehens, wie es die dramatische Malerei verlangt hätte, aber sie erlaubten, eine allgemeinere Aussage zu treffen. So wurde z.B. nicht die Frage nach den Abenteuern des Argonautenzugs gefragt, aber es wurde die Macht der Orpheus'schen Poesie vorgeführt.

Ludwig Schorn definierte den Erotenfries des Gartensaals als "Episode eines größern Gedichts"[261]. Der Terminus "Episode", Teil der Epik, drückte die Selbständigkeit der Teile als spezifisches Merkmal eines Epos aus[262]. Erst durch eine durchgängige Idee wurden die einzelnen Teile zu einem Ganzen zusammengefaßt. Nach den Prinzipien der dramatischen Malerei waren die Bilder in einem Zyklus voneinander abhängig. Dadurch daß sie sich wechselseitig erklärten, war eine Selbständigkeit der Bilder nicht gewährleistet. Die einzelnen Fresken Langers - weder das einzelne Bild einer Sockelzone, noch ein Hauptfresko - konnten nicht ohne den Zusammenhang der anderen Fresken verstanden werden. Erst in der gesamten Betrachtung erschloß sich der übergeordnete Sinn. Zu dem Zeitpunkt, als Schorn die Kartons zum Erotenfries beurteilte, waren noch keine anderen Teile des Zyklus ausgeführt, so daß diese Bilder in einer scheinbaren Eigenständigkeit vorgeführt wurden. Tatsächlich konnte der Erotenfries auch als selbständiger dekorativer Abschluß gesehen werden, aber erst im gesamten Erscheinungsbild erhielten sie ihren Sinn als die alles beherrschende Liebe.

Die unterschiedliche Präsentation eines Themas in der dramatischen und epischen Malerei verlangte vom Betrachter eine jeweils entsprechende Rezeptionsweise. Das Vorführen eines fiktiven Geschehens in der dramatischen Malerei löste beim Betrachter ein leidenschaftliches Miterleben aus und provozierte ein spannungsreiches Nachdenken

[260] Büttner 1980, S. 214
[261] Schorn 1826, S. 354

sowohl über den prägnanten Augenblick der Handlung selbst als auch darüber hinaus. Ein nach epischen Grundsätzen gestalteter Zyklus verlangte dagegen vom Betrachter mit ruhigem Nachdenken und mit vom Verstand geleitetem Abschreiten der Bilder aufgenommen zu werden[263]. Da Robert von Langer auf die Darstellung spannungsgeladener Handlungen verzichtete, konnten die Fresken nicht nach den Forderungen der dramatischen Malerei leidenschaftlich miterlebt werden, sondern verlangten eher mit dem Verstand erfaßt zu werden. Die Komplexität des Freskenzyklus verlangte, daß jede Szene verstanden und in Zusammenhang zu anderen Bildern gesetzt werden mußte. Somit entsprach die Rezeptionsweise des Zyklus eher den Prinzipien der Epik.

Obwohl Robert von Langer Stoffe aus der Epik für seine Fresken wählte, richtete er den Darstellungsmodus nicht nach dem Inhalt. Langer führte die epischen Themen nicht konsequent in der Malerei weiter. Statt die Themen erzählerisch zu vermitteln, wie es die Einheit von Inhalt und Form erfordert hätte, bevorzugte er ein präsentierendes Darstellen in der Art der dramatischen Malerei.

7.3. Winckelmanns Schönheitsideal

Robert von Langer vertrat als Akademieprofessor die klassizistische Kunst nach den Grundsätzen Johann Joachim Winckelmanns. Dieser konstituierte ein von der Antike geprägtes und von historischen Einflüssen unveränderbares Schönheitsideal[264]. Die Nachahmung individueller Schönheit, die in der Natur zu finden ist, führte, nach Winckelmanns "Geschichte der Kunst des Altertums" (1764), zu der "idealischen" Darstellungsform der Antike. Über das Studium der Natur sollte daher die Kenntnis des vollkommenen Schönen erreicht werden. Doch ohne das Vorbild der griechischen Antike konnte das Ideal der allgemein gültigen Schönheit nicht erreicht werden. Von ihr sollte sowohl die äußere Schönheit, die in der Kontur lag, als auch die innere Schönheit, die Leidenschaften, erlernt werden. Kontur und Ausdruck sollten dem griechischen Schönheitssinn entsprechen, deren Merkmal nach Winckelmann "edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke" war. Raffael galt ihm dabei als Vorbild[265].

---

[262] Büttner 1980, S. 215
[263] Büttner 1980, S. 216
[264] Büttner 1980, S. 26
[265] Stemmrich, Gregor: Das Charakteristische in der Malerei. Statusprobleme der nicht mehr schönen Künste und ihre theoretische Bewältigung. Berlin 1994, S. 11f.

Daß diese Prinzipien auch an der Münchner Kunstakademie gelehrt wurden, verdeutlicht ein Artikel im Kunstblatt über die damalige Kunstausstellung:

> "Seine [= des Künstlers] Aufgabe ist die wahre und lebendige darstellung des Schönen, die nur durch größte Naturnachahmung möglich ist"[266].

Robert von Langer folgte der klassizistischen Lehre von der Idealschönheit. Seine persönliche Auffassung läßt sich aus einem Aufsatz herauslesen, der 1806 im Neuen Teutschen Merkur veröffentlicht wurde[267]. Langer verherrlicht dort in einem Brief an einen fiktiven Adressaten die Kunst Raffaels und erörtert, wie ein Schüler über die Ausbildung das hohe Ziel der raffaelischen Kunst erreichen könne. Raffael strebte die "wahre, lebendige und edle Darstellung des Gegenstands" an, indem er dessen "schönste Seite" darstellte[268]. Die Vollkommenheit erreichte Raffael neben der Bildung der Formen nach der Natur in der "edlen sprechenden Darstellung rein menschlicher Gemüthsbewegungen"[269]. Daher vermögen Raffaels Bilder die Seele anzusprechen[270] und können als "Vorbild für schöne geistige Vollendung" gelten[271]. Seine Bilder beinhalten die "Schönheit der Gedanken, Wahrheit der Darstellung und den sprechenden Ausdruck"[272]. Ebenso wie Winckelmann die Entwicklung von der "individuellen" Schönheit in der Natur zur "idealischen" Schönheit in der Darstellung schilderte, empfahl Langer dem Schüler, in gleicher Weise vorzugehen, um Raffaels Fähigkeiten zu erlangen. Mittels getreuer Nachahmung der Natur sollte der Schüler lernen, Charakteristisches, Schönes und Ausdrucksvolles zu erkennen[273]. Durch das darauf folgende Studium der antiken Kunst sollte "Wesentliches vom Überflüssigen" unterschieden werden[274] und der "Geist soll sich zur höheren Ansicht der Natur erheben". Indem Raffael die Natur bezüglich ihres Ausdrucks veredelte[275], sind seine Gestalten "schön und edel, weil ihr Seelenausdruck starke und edle Gemüther ankündigt"[276].

---

[266] Kunstblatt 1820, Nr. 90, S. 359f. Dieser Auffassung gegenüber stehen die Forderungen der charakteristischen Kunst, die auf Friedrich Schlegels Postulate zurückgehen. Aus der geschichtlichen Bedingtheit der Kunst wurde eine in Form und Gehalt den Bedürfnissen der eigenen Zeit entsprechende Kunst gefordert (Einem 1978, S. 70). Die charakteristische Kunst verlangte daher nicht eine auf Nachahmung beruhende Darstellung eines Schönheitsideals, sondern die wesensmäßige Darstellung eines Gegenstandes, die dessen Inhalt herausstellt (Büttner 1980, S. 18). Schlegel stellte den Gehalt eines Bildes über dessen äußere Form, der über ideelle Nachfolge, nicht formale Nachahmung zu erreichen sei. Büttner 1980, S. 122

[267] Langer 1806

[268] Langer 1806, S. 225

[269] Langer 1806, S. 227

[270] Langer 1806, S. 226

[271] Langer 1806, S. 228

[272] Langer 1806, S. 233

[273] Langer 1806, S. 229

[274] Langer 1806, S. 230

[275] Langer 1806, S. 240

[276] Langer 1806, S. 241

Anhand dieses Aufsatzes wird deutlich, wie sehr Langer den Idealen Winckelmanns folgte. Neben der Vorgehensweise der Nachahmung zur Erreichung des Winckelmannschen Zieles legte er auch Wert auf dessen Kriterien, insbesondere dasjenige des Ausdrucks.

Doch nicht nur in der Theorie, auch in der künstlerischen Umsetzung, in Langers Fresken, ist das Winckelmannsche Schönheitsideal ablesbar.

Langer folgte deutlich der These, daß die Schönheit in der Kontur liege. Er hob die Konturen hervor, indem er die Figuren vor einen hellen, fast nicht gestalteten Hintergrund stellte, vor dem sie sich deutlich abhoben. Vor allem in den beiden Fresken zu "Apollo und den Musen" ist dies besonders gut sichtbar gewesen (Abb. I, II). Aber auch in den Sockelzonen betonte Langer die Umrißlinien der Figuren, was anhand der für die Ausführung bestimmten farbigen Entwürfe erkannt werden kann (Abb. 34). Der hervorgehobene Kontur spricht natürlich auch deutlich aus den Entwurfszeichnungen in Bleistift (Abb. 26). Nicht nur im Umriß, auch in der Binnenstruktur hob er die Linienführung hervor, so daß malerische Werte zurücktraten (Abb. 24). In der Darstellung skulptural aufgefaßter Figuren orientierte sich Langer ebenfalls am Vorbild der antiken Skulptur (Abb. 29, 59). Nur in der Gestaltung der "modernen" Themen zu Dante, Tasso und Ariost setzte Langer eine erweiterte Hintergrundgestaltung ein, in die er die Figuren mehr miteinbezog, so daß er hier eine stärkere malerische Wirkung erzielte.

Robert von Langer berücksichtigte auch die Forderung, Figuren erhaben und edel im Ausdruck wiederzugeben. Er stattete sie nicht mit ausdrucksvollen Gebärden und Leidenschaften aus, sondern ließ sie in Ruhe und Besonnenheit erscheinen. Vor allem Apoll, der nach Winckelmann der schönste unter den Göttern war, trug keine individuellen Züge und zeigte keinerlei Gemütsregung. Der nach außen gerichtete Blick sollte noch die angestrebte hoheitsvolle Erscheinung unterstreichen. Das Bemühen, Apoll in seiner Gestalt "idealisch" zu überhöhen, führte jedoch zu einer Überlängung der Proportionen. Während keine der mythologischen Gestalten Merkmale von Individualität oder leidenschaftlichen Ausdrucks tragen, bildete auch hier wiederum die Figur Dantes, da er in keiner Weise in den Winckelmannschen Themen- und Formenkanon paßte, eine Ausnahme. Die Orientierung an zeitgenössischen Vorbildern, wie den Illustrationen Joseph Anton Kochs, führte dazu, daß Langer der gängigen Porträt-Tradition Dantes folgte und mit einer Gebärde heftigen Erstaunens darstellte.

Auch die Reduzierung der Handlung entsprach Winckelmanns Forderungen für die Umsetzung des Schönheitsideals[277]. Alles Individuelle und seelisch Ausdrucksstarke sollte ausgeschlossen werden. Daher durfte auch kein leidenschaftliches Handeln und Wirken dargestellt werden. Die höchste Ruhe, die im Bild herrschen sollte, sprach z. B. aus den Fresken "Apollo und die Musen", sowie aus der Krönung Homers.

Die Aufgabe der griechischen Kunst war, nach Winckelmann, die Schönheit in der Gestaltwerdung der Götterwelt darzustellen[278]. Die Merkmale ihrer Gestaltung waren die Schönheit der Natur, Körper und Komposition, die "edle Einfalt und stille Größe" ausdrücken sollten[279]. Langer versuchte in seinen Fresken all diesen Anforderungen an die Gestaltung gerecht zu werden. Sowohl in der Themenwahl, die die Götterwelt oder das "All der Natur" betraf, als auch die Darstellungsweise und Komposition der Figuren in seelischer Ruhe, Betonung des Kontur und ausgewogener Komposition. Allein das Bild Dantes ordnete sich nicht in diese Anforderungen ein, da es der "modernen" Themenwahl und der zeitgenössischen Gestaltung entsprach.

[277] Spengler, Walter: Der Begriff des Schönen bei Winckelmann. Ein Beitrag zur deutschen Klassik. Göppingen 1970, S. 74
[278] Spengler S. 73
[279] Spengler S. 73

8. REZEPTIONSGESCHICHTE

Die wenigen Reaktionen, die der Freskenzyklus Robert von Langers seit seiner Entstehung in der Öffentlichkeit hervorriefen, waren sehr heterogen. Die Stellungnahmen waren sehr von der jeweiligen persönlichen Kunstauffassung des Autors bezüglich der herrschenden Strömungen geprägt. Eine künstlerische Rezeption hat wohl aufgrund der vorherrschenden negativen Meinungen nicht stattgefunden.

Die erste Stellungnahme stammt von Ludwig Schorn im Jahr 1826[280]. Er konnte zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht den ganzen Zyklus beurteilen, sondern nur den bis dahin ausgeführten Erotenfries bzw. dessen Kartons. Schorn äußerte sich noch geradezu begeistert über die Komposition, Linienführung und den heiteren Ausdruck der Figuren. Da das Kunstblatt ausführlich über Ereignisse berichtete, die die Kunstsituation in München betrafen, erstaunt es, daß sich in keiner späteren Ausgabe des Blattes weitere Nachrichten von der Arbeit oder gar Vollendung des Freskenzyklus finden. Nachdem Briefe Schorns an Langer erhalten sind[281], in denen er sich nach dessen Kunstschaffen erkundigte, wundert es umso mehr, daß keine weiteren Nachrichten veröffentlicht wurden. Es ist nur dadurch erklärbar, daß die Ablehnung gegen Robert von Langer immer stärker wurde, so daß nicht mehr über sein Werk berichtet wurde.

Nicht wertende Erwähnungen fand das Werk in Kunstführern für die Stadt München, wie z.B. in "Artistisches München im Jahre 1835" von Adolph von Schaden und in Johann Söltls "Die bildende Kunst in München" (1842).

1840 erschien Raczynskis "Geschichte der neueren deutschen Kunst". Darin beurteilte er auch Robert von Langer und sein Werk[282]. Er erkannte die Gegensätzlichkeit zwischen Langers klassizistischen Werken und denen der nazarenischen Strömung. Er schrieb, daß Langers Bilder "mit den Ideen und dem Geschmack unsers Zeitalters nicht übereinstimmen und daß, wenn jemals der Geschmack den Werken günstig wird, die Schulen von Cornelius und Schadow aufhören müssen dem Publicum zu gefallen." Den Freskenzyklus erwähnte Raczynski jedoch nur kurz bezüglich des Themas.

Als die Villa Robert von Langers nach dessen Tod in eine Gaststätte umgewandelt wurde, gab es zunächst keine weiteren Stellungnahmen. Der erste Bericht, der sich wieder

[280] Schorn 1868
[281] Langeriana 17

mit dem Freskenzyklus als Kunstobjekt auseinandersetzte, war die kurze Würdigung Johannes Schrotts im Jahr 1868[283].

Den positiven Ausführungen Schrotts folgte zwanzig Jahre später die vernichtende Kritik Friedrich Pechts[284]. Er kritisierte zuerst allgemein Langers "vom wirklichen Leben losgelöste akademische" Arbeiten. Daraufhin beschrieb er die "gesuchte Schönheit der Stellungen" der Figuren des Freskenzyklus und dessen "trostlose, angeblich der Antike entlehnte Nüchternheit" bezüglich der Farbe.

Als Langers Villa abgerissen werden sollte, setze sich M. Fürst für den Erhalt des Hauses als Kunstobjekt ein[285]. Im 20. Jahrhundert fand der Haidhauser Freskenzyklus des Robert von Langer kaum Eingang in die Literatur, so daß er fast völlig in Vergessenheit geraten ist[286].

---

[282] Raczyinski 1840, S. 281ff.

[283] Schrott 1868

[284] Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888, S. 30f.

[285] Fürst 1889

[286] In jüngster Zeit wurde in eine Untersuchung über das Münchner Künstlerhauses auch die Langersche Villa mitaufgenommen. Vgl. Hoh-Slodczyk 1985. Die darin aufgestellte Behauptung, der Freskenzyklus beinhalte keine kunsttheoretische Position, konnte wohl im vorangehenden Kapitel widerlegt werden.

9. ZUSAMMENFASSUNG

In den Jahren 1826 bis 1828 stattete Robert von Langer den Gartensaal seines Privathauses in Haidhausen mit einem Freskenzyklus aus. Die Hauptbilder dieses Zyklus, "Apollo und die Musen", "Homer", "Dante" und ein Lünettenfries mit Eroten kennzeichneten die Grundthemen von Poesie und Liebe. Nebenszenen aus antiker Mythologie und epischer Dichtung begleiteten die Hauptfresken in deren Sockelzonen.

Der heute nicht mehr existente Freskenzyklus manifestierte auf besondere Weise den Umbruch einer Kunstepoche in München. Robert von Langer sah sich als klassizistischer Künstler, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch Bestätigung als Akademieprofessor erfuhr, nach seiner Absetzung 1824 mit der in München herrschenden Kunstströmung der Nazarener konfrontiert. Die gegensätzlichen Auffassungen zwischen klassizistischer und nazarenischer Kunst bedingte die künstlerische - und auch persönliche - Ablehnung, die Robert von Langer durch seine Zeitgenossen erfuhr.

Mit der Erschaffung seines Freskenzyklus versuchte Robert von Langer ein persönliches Fanal zu setzen, um sich als Künstler zu rehabilitieren. Er schuf ein Programm, das in Auffassung und Ausführung der klassizistischen Idee des allgemeingültigen Schönheitsideals entsprach. Robert von Langer machte aber auch Zugeständnisse an die nazarenische Kunstströmung, indem er die zeitgenössische Freskotechnik rezipierte und mit den Bildern zu "Dante", "Tasso" und "Ariost" Themen in den Zyklus aufnahm, die dem Gedankengut der Nazarener zuzuordnen waren. Doch die allgemeinen – geistesgeschichtlich und politisch motivierten – Anforderungen an die Kunst versagten Robert von Langers Ziel: mittels des Freskenzyklus wieder künstlerische Anerkennung zu erlangen.

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

Monographien

Büttner 1980	Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte. Bd. 1, Wiesbaden 1980
Büttner 1991	Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte. Bd. 2, Wiesbaden 1999
Einem 1958	Einem, Herbert von: Asmus Jakob Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern. Köln 1958
Giuliani 1998	Giuliani, Luca: Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei. Breisgau 1998
Hartmann 1969	Hartmann, Wolfgang: Die Wiederentdeckung Dantes in der deutschen Kunst. J. H. Füssli, A. J. Carstens, J. A. Koch, Diss. Bonn 1969
Heerde 1974	Heerde, Walter: Haidhausen. Geschichte einer Münchner Vorstadt. München 1974 (Oberbayerisches Archiv, Bd. 98)
Hoh-Slodczyk 1985	Hoh-Slodczyk, Christine: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert. München 1985
Langer 1847	Catalogue de la collection de gravures, dessins, lithographies, oeuvres reliés et non reliés de feu Mr. Robert Langer...dont la vente publique aura lieu, lundi 12. juillet 1847...au Magazin d'Objets d'Arts.. à Munich 1847
Moritz 1948	Moritz, Karl Philipp: Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten. Nachdr. d. Ausg. 1791. Lahr 1948
Ronte 1970	Ronte, Dieter: Die Nazarener und Dante. Diss. Münster 1970
Söltl 1842	Söltl, Johann: Die bildende Kunst in München. München 1842
Stern 1930	Stern, Max: Johann Peter Langer. Sein Leben und sein Werk. Bonn 1930
Werner 1970	Werner, Peter: Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit. München 1970

Aufsätze

Büttner 1983	Büttner, Frank: Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz. in: Nordelbingen, 52, 1983, S. 95-127
Büttner 1997	Büttner, Frank: Antike Heroen im Münchner Klassizismus. Die Fresken Robert von Langers in der Bibliothek Wirtschaftswissenschaften. in: Einsichten, Heft 2, 1997, S. 34-37
Einem 1954	Einem, Herbert von: Peter Cornelius. in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 16, 1954, S. 104-160

Fürst 1889 — Fürst, Max: Die Fresken Robert von Langers in der Schloßwirthschaft zu Haidhausen. in: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, 45, 1889, S. 263-275

Langer 1806 — Langer, Robert von, Raphael und Poussin. in: Der neue teutsche Merkur, Juli 1806, S. 221-243

Pölnitz 1936 — Pölnitz, Winfrid von: Münchener Kunst und Münchener Kunstkämpfe 1799 – 1831. in: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, 72, 1936, S. 1-117

Ritter-Santini 1995 — Ritter-Santini, Lea: Stumme Erzählungen. Armida, Erminia, Clorinda und ihre Maler. in: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Achim Aurenhammer. Berlin 1995

Röttgen 1977 — Röttgen, Steffi: Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann – Idee und Gestalt des Parnass in der Villa Albani. in: Storia dell'arte, 30/31, 1977, S. 87-156

Schröter 1973 — Schröter, Elisabeth: Raffaels Parnaß. Eine ikonographische Untersuchung. in: Actas del XXIII congreso internacional de historia del arte, Bd. 3, Granada 1973, S. 593-605

Schrott 1868 — Schrott, Johannes: Die Robert Langer-Fresken in Haidhausen. in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 22. 5. 1868, S. 2179-2180

Ausstellungskataloge

Ausst. Kat. Frankfurt/Main 1989 — Schwarz, Hans-Peter (Hrsg.): Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten. Ausst. Kat. Frankfurt/Main 1989

Ausst. Kat. Hamburg 1979 — Hofmann, Werner (Hrsg.): John Flaxman. Ausst. Kat. Hamburg. München 1979

Ausst. Kat. Nürnberg 1991 — Bott, Gerhard (Hrsg.): Künstlerleben in Rom. Bertel Thovaldsen (1770-1844). Ausst. Kat. Nürnberg 1991

ANHANG

Auszug aus Robert von Langers Werkverzeichnis (Langeriana 13)

1821

4. Jänner	retuschiere die Vorm. der Hl. Catharina
17.	retuschiere die Kreuzabnahme
14. Feb.	Christus. Kopf gemahlt und ...? Kreuz...? Maria mit dem Kind das den Vögeln Futter gibt. Zeichnung
21. Marz	Maria mit dem schlafenden Kinde. Zeichnung
29.	retuschiere die Grablegung
1. May	den Carton zu den 3 Königen angefangen
3. Jun.	3 Zeichnungen aus dem 5. und 6. Gesang Dante
11. Oct.	*2 Zeichnungen Musen und Apollo*
21. Nov.	Christus erscheint den Aposteln. Salomon. Joseph. Melchisedek Zeichnungen

1822

11. Feb.	Maria in der Weinlaube. Zeichnung
1. Marz	die Kreuzabnahme in der F:Kirche aufgestellt
7.	das Bild der Maria in der Weinlaube angefangen
15.	die Hl. Clara in ihrem Zimer lesend Waise/Weise[?] eines Bischofs. Zeichnungen
20	kleine Zeichnung nach dem Carton der Anbetung der Weisen
29	Skizze zu der Anb: d. Weisen gemalt
1 May	das Bild der Anb: d. Weisen angefangen
8.	nach Tegernsee
29.	*stürze mit der leiter mühend dann mache ich folgende 21 Zeichnungen: 12 mit Amor, 4 die Jahreszeiten, Glaube, Hofnung und Liebe, die Argonauten, die Parzen. Apollo und 9 Musen im Pastel*
21. August	nach Italien
1. Nov.	*1 die Horen, 1 Geburt der Venus, 1 die Grazien, 1 ...?, h...? Najaden, 1 Pan, 1 Faunen, Satiren, Centauren. 6 Zeichnungen*

1823

3. Jan.	*Pan Zeich: mit Gold*
22	die Uebermalung der Weisen aus Morgenland angefangen
20. Marz	*Apollo mit den Musen Carton*
26. Mai	Dante XI, XV, XXVII
19. Juni	nach Mühlfelden bis zum 28

28. ...	leide an einem Fieber bis zum 26 Juli
14. Aug.	das Bild der Anb. d. Weisen ganz vollendet
21. Sept.	*Parzen, Nacht, Argonauten, die Horen*
11. Dez.	*4 Musen in Pastel* *Glaube Hofnung und Liebe mit Gold* Anna und die Jungfrau Maria als Kind radiert

1824

3. Jänner	Kopf des Propheten Jeremias radiert der ganze Prophet Jeremias radiert
13....	der Prophet Zacharias radiertes Blatt
13. Marz	Maria mit den Kandelabern kleines bild in oel
27.	Hl. Georg kleines Bild
27. Juni	Maria mit dem weltsegnenden Kind klei: Oelbild
1. Juli	den Carton zu diesem Bild
5....	meinem Vater die Sakramente gereicht
7. August	+
10. Octob.	*Venus. Zeichnung mit Gold*
21.	in die Stadt gezogen
13. Nov	das große Bild der Maria mit dem weltsegnenden Kind
19. Decem	Dante 23. G.
26....	Dante 7. G.

1825

Januar	Uebermahle die Skizen der Eleven zum Kreuzweg den [?] eine von Jacobs eine andere von Riedel
11. Januar	Uebermale die Borgia[?] des Zanetti nach Correggio
May 29	*Amor bezwingt den Löwen und die Seele des Menschen*
Juni 3	Studium in Pastel zu der Maria
14	die Geschäfte an Cornelius abgegeben
Juli 2	das Studium zu dem Christuskind im obigem Bild
17	das Gemälde davon angefangen
25	*Erato und Amor Zeichnung*
Aug 25	Dante Canto 2
Sept 19	Dante Canto 19
Octo 12	die Weißheit Zeichnung
27	die Maria mit dem W.segnenden Kind zu überm. angefangen
Nov 16	*Amor bändigt einen Löwen Carton*
24	*4 Lünetten spielende Amors. kleine Entwürfe*
25	*die Apfel-Ernte Carton*
Decemb 8	*Amor bändigt 4 Pferde Carton*
17	*Amor füttert kleine Amors mit Honig. Carton*
28	*Amor auf der Schaukel. Carton*

1826

Januar	16	*Carton Tischgelage des Amor*
	25	*Carton Amors springen durch einen Reif*
Feb.	25	die Uebermalung der Maria vollendet
Marz	1	*Carton Amor in der Weinlaube*
	13	*Carton Amor mit dem Adler*
	21	*Carton Amor mit dem Tiger*
April	1	*Carton Amor versucht die Spitze des Pfeiles*
	17	*4 Skizzen in Pastell zu den Lünetten*
Mai	24	*erster Versuch in Farbe*
	31	*den Saal in H. angefangen zu malen, vollendet in 48 Tagen*
Juni	30	*4 Skizzen in Pastell (Lünetten)*
Juli	17	*detto*
	28	*Carton Amor und Psyche* *Carton Amors musizieren*
Sept.	18	*den Fries vollendet*
Octo	10	*Amor bändigt 2 Tiger Zeichnung*
Nov.	4	Zeichnung zum Dante XX. G.
	26	detto I. G.
	24	*Carton 4 Musen*
Dec	21	*Carton Dante*

1827

Jänner	14	*Carton die Nacht, das Drama, das Epos*
	28	*Carton Pan, die leblose und die thierische Natur* *Carton das Urschöne, die Grazien und das Ebenmaß*
April	17	*Glaube, Hoffnung und Liebe, das Rittergedicht, der Minnegesang*
	23	*Carton Homer und Kalliope*
May	26	mein Zimer in der Akademie verlassen
	25	*Skizze in Pastell zum Homer und dann Apollo mit den Musen*
	28	*Angefangen zu malen in Haidh.* *Skizze zu dem Dante und dem Bilde der 4 Musen in Pastell*
Sept	22	*Glaube Hoffnung und Liebe ein Kleines bald in Fresko*
	25	*das malen in Haidh. eingestellt*
Oct	23	in die Stadt gezogen
Nov	7	den Prophet Daniel angefangen zu malen
	21	Zeichnung zum Dante 32. Gesang
	27	detto 34. Gesang
Dezem.	3	Dante Titelblatt
	12	Studien und gemalte Skizze zu dem Bild Christus erscheint den Aposteln

1828

Jan	3	Christus erscheint den Aposteln. unfey: (?) zu malen
Feb	18	*farbigte (?) Zeichnung für die vierte Wand der Fresken*
	20	*Zeichnung der Arabesken mit dem Mythos der Diana*
Marz	2	*Ornamente für die Decke im Saale zu Haidhausen*
Mai	10	das Gemälde Christus erscheint den Aposteln vollendet
	11	*alle übrigen Arabesken und Figuren für die 4t Wand*
Juni	23	*angefangen in Fresko zu malen*
Aug	21	*vollendet die Fresken*
Sept.	6	Aurora und die Nacht (Zeichnung)
Oct.	8	Tankred und Clorind Oelgemalde angef.
Nov	14	dasselbe vollendet