



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Martin Höppl:

Wandel von Platzgestaltungskonzepten im 19.
Jahrhundert. Der Max-Joseph-Platz und der
Lenbachplatz in München

Magisterarbeit, 2009

Gutachter: Hubertus Kohle
Frank Büttner

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-epub-11161-3>

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

Referent: Prof. Dr. Hubertus Kohle

Koreferent: Prof. Dr. Frank Büttner

München, April 2009

VORBEMERKUNG UND DANK

Alle Archivalien und ungedruckte Quellen wurden leicht dem heutigen Sprachgebrauch angepasst. Das Internet wurde intensiv zur Bildrecherche genutzt.

Für Ratschläge bei der Betreuung meiner Magisterarbeit möchte ich mich bei Herrn Prof. Dr. Hubertus Kohle und Herrn Prof. Dr. Frank Büttner, der das Koreferat übernahm, bedanken. Interessante Anregungen haben mir die Gespräche mit der Historismusexpertin Monika Steinhauser und Klaus Bäumler vom Bezirksausschuss Maxvorstadt gegeben, denen ich hier ausdrücklich danken möchte. Bei den Archivrecherchen waren mir Frau Dr. Gigl vom Bayerischen Hauptstaatsarchiv und Herr Löffelmeier vom Stadtarchiv München behilflich, die mir den Zugang zu den Quellen und deren Erschließung erleichtert haben. Sehr wichtig war auch die Recherche nach Bildquellen, wie graphischen Ansichten und Plänen. Diesbezüglich bin ich Herrn Zellner von der Graphischen Sammlung des Münchner Stadtmuseums, Herrn Hundemer vom Bildarchiv des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege und Herrn Altenbuchner vom Planarchiv des Architekturmuseums der Technischen Universität München zu Dank verpflichtet. Ferner gilt mein Dank dem Personal der Monacensia-Bibliothek und des Lesesaals Altes Buch der Universitätsbibliothek.

Für die Vorabpublikation meines ersten Aufsatzes über den Max-Joseph-Platz möchte ich Herrn PD Dr. Fromm danken. Für die Anregung zu einem Beitrag über dieses Thema, der demnächst im Sammelband ‚Stadtkonzepte München‘ erscheinen wird, danke ich sehr herzlich Prof. Dr. Stephan Albrecht. Weiterhin danke ich Frau Ellen Presser, der Leiterin des Jüdischen Kulturzentrums, und allen, die mir in Gesprächen Anregungen geliefert haben, wie den Leitern und Teilnehmern der Arbeitsgruppe „Wegräume in der Stadt: Transit und Aufenthalt“ an der Görlitzer Sommerakademie 2008 der Studienstiftung des deutschen Volkes. Für formale Ratschläge und Korrekturen gilt mein spezieller Dank meinem Vater Reinhard Höppl sowie Adrian Breul, Fabian Bross, Andreas C. Hofmann, Stefan Schnupp, Janes Laslo Stadler und vielen mehr, die ich an dieser Stelle nicht nennen kann.

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG	6
II.	DER MAX-JOSEPH-PLATZ UND DAS ZENTRUM DES KÖNIGREICHS	16
1.	Vorgeschichte und Entstehung des Platzes beim ehem. Franziskanerkloster	16
2.	Theaterplatz und öffentliches Forum unter König Max I. Joseph	19
3.	Die Rahmung des Residenzplatzes und das Kunstkönigtum Ludwigs I.	31
4.	Das Max-Joseph-Denkmal und der Abschluss der Platzkonzeption	48
5.	Der urbanistische Kontext und das Straßen-Platz-Gefüge um die Altstadt	62
III.	DER LENBACHPLATZ UND DER EINGANG IN DIE STADT	66
1.	Vorgeschichte der Platzgruppe im Bereich des ehem. Kapuzinergrabens	66
2.	Das bürgerliche Wohnzimmer und der urbane Museumspark	77
3.	Die Antipoden Glaspalast und Justizpalast vor dem Stadelingang	85
4.	Aufwertung der Zwischenzone am Lenbachplatz durch Monumentalbauten	96
5.	Der Wittelsbacherbrunnen als räumliche Fixierung des Lenbachplatzes	113
IV.	RESUMÉE	131
V.	QUELLENVERZEICHNIS	140
1.	Ungedruckte Quellen	140
2.	Gedruckte Quellen	140
VI.	LITERATURVERZEICHNIS	142

VII. BILDTEIL	158
1. Luftbilder der Altstadt (google earth) und Stadtpläne	159
2. Das Franziskanerkloster (um 1600-1803)	166
3. Situationsplan der Residenz (1799)	168
4. Entstehungsphasen des Max-Joseph-Platzes (1805-35)	169
5. Ansichten des Max-Joseph-Platzes (ab 1830)	173
6. Der Wintergarten am Max-Joseph-Platz (1851/54-1922)	175
7. Projekte und Pläne zum Max-Joseph-Denkmal (um 1820-35)	177
8. Das Max-Joseph-Denkmal	178
9. Vergleichsbeispiele und Tiefgaragenbau am Max-Joseph-Platz	181
10. Aktuelle Verkehrssituation Residenz-/Perusastraße/Max-Joseph-Platz	183
11. Pläne Carl v. Fischers zum Nationaltheater (1802-09)	185
12. Fassadenrisse Carl v. Fischers (1809)	187
13. Ausführungsplan Carl v. Fischers für das Nationaltheater (1811)	189
14. Ansichten des Nationaltheaters	190
15. Vergleichsbeispiele zum Nationaltheater	191
16. Studien/Projekte Carl v. Fischers im Hinblick auf die Residenz (1807-12)	192
17. Studien/Projekte Leo v. Klenzes zum Königsbau (1824-26)	193
18. Ansichten des Königsbaus	195
19. Vergleichsbeispiele zum Königsbau	196
20. Palais Törring-Jettenbach und Hauptpost	197
21. Luftbilder, Karten und Rekonstruktionen zum Lenbachplatz	198
22. Botanischer Garten und Glaspalast (1812/54-1931)	206
23. Karlsplatz/Stachus	208
24. Justizpalast von Friedrich v. Thiersch (1891-97)	211
25. Haupttreppenhaus des Justizpalastes (um 1900)	213
26. Deutsche Bank von Albert Schmidt (1896-98)	214
27. Haus für Handel und Gewerbe von Friedrich v. Thiersch (1899-1901)	216
28. Palais Bernheimer von Friedrich Thiersch u. Martin Dülfer (1888/89)	217

29.	Lenbachplatz Nr. 4 von Albert Schmidt, Nr. 5 u. Nr. 6 von Emanuel v. Seidl	219
30.	Künstlerhaus von Gabriel v. Seidl (1894-1900)	220
31.	Projekte zur Maxburg (1857/58) und Neubau von Sep Ruf (1983-57)	221
32.	Wittelsbacherbrunnen von Adolf v. Hildebrand (1893-95)	222
33.	Denkmäler Justus v. Liebig (1883) u. Max v. Pettenkofer (1909)	223
VIII.	LEBENS LAUF	224
IX.	ERKLÄRUNG	225

I. EINLEITUNG

München ist berühmt für seine Architektur. Weniger Beachtung finden die öffentlichen Plätze der Stadt, von denen aus man die Gebäude wahrnimmt. Die großen Platzanlagen des 19. Jahrhunderts vermitteln heute nurmehr einen blassen Eindruck ihrer einstigen Erscheinung. Da frühere Entwicklungsstadien und die ursprünglichen Erscheinungsformen der Plätze weithin unbekannt sind, fehlt vielfach das historische Verständnis für einen sensiblen Umgang mit dem öffentlichen Raum. Die Rekonstruktion von Platzgestaltungskonzepten und historischen Rezeptionsbedingungen von Architektur können einen Beitrag zur Schaffung eines Bewusstseins für den künstlerisch geformten Stadtraum leisten. Langfristig wäre es wünschenswert die Defizite heutiger Stadtplätze so publik zu machen, dass ein schonender Umbau ermöglicht wird. Platzgestaltungskonzepte zählen zu den vielschichtigsten und spannendsten Gegenständen kunsthistorischer Forschung. Der Hauptgrund dafür ist die Wechselhaftigkeit der geschichtlichen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die den Prozess der Platzgenese in den Planungs- und Umsetzungsphasen beeinflussen. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, am Beispiel zentraler Münchner Platzanlagen wesentliche Charakteristika von Raumbildungen herauszuarbeiten und in den urbanen Kontext einzubetten.

Bereits kurz nach den ersten Maßnahmen zur Entfestigung Münchens am Ende des 18. Jahrhunderts begann im Zusammenhang mit der Säkularisation und verstärkt nach der Erhebung Bayerns zum Königreich 1806 die Ausgestaltung des Max-Joseph-Platzes. Bis in die Mitte der 1830er Jahre erstreckte sich dann im Wesentlichen die Ausgestaltung der Anlage unter den Königen Max I. Joseph und Ludwig I. Beide Herrscher verfolgten sehr unterschiedliche Ansätze, jedoch sind es gerade Reibungspunkte zwischen den überlappenden Konzepten, die als besonders aufschlussreich und interessant erscheinen. Ein gänzlich anderes, für die zweite Jahrhunderthälfte aber ebenso signifikantes Beispiel ist der Lenbachplatz, der zwischen dem Karlsplatz und dem südlichen Maximiliansplatz im Bereich des geschleiften Festungsringes liegt. Diese teilweise amorphe Platzanlage bildete während der verstärkten Urbanisierung und Industrialisierung in der Prinzregentenzeit ihre Form aus. Ihren vorläufigen Abschluss erlangte die Anlage mit der Aufstellung des Wittelsbacherbrunnens im Jahre 1895. Beide Platzanlagen sind Zeugen für Phasen der umfangreichen, städtebaulichen Neuausrichtung, die München am Beginn der Moderne erfuhr. Die geraffte Darstellung der Vorgeschichten und abschließende Perspektiven bis in die Gegenwart sollen die

schwerpunktmäßigen Betrachtungszeiträume 1802-1835 beim Max-Joseph-Platz und die Jahre vor der Jahrhundertwende beim Lenbachplatz zu einem Bild der Epoche ergänzen.

Plätze werden maßgeblich durch ihre Randbebauung und die auf ihnen errichteten Denkmäler geformt. In gleicher Weise prägend sind aber auch übergeordnete urbanistische Rahmenbedingungen. Diese typische Brückenstellung macht sie zu Vermittlern zwischen einzelnen künstlerischen Ansätzen und dem größeren gesellschaftlichen und strukturellen Zusammenhang der Stadt. Da kein innenstädtischer Platzraum ohne diesen Kontext zu denken ist, kann auch nicht von einer simplen Vergleichbarkeit der beiden Plätze ausgegangen werden. Vielmehr wird verfolgt, wie Herangehensweisen und Planungsprämissen bei der Umsetzung aufgrund gemachter Erfahrungen weiterentwickelt und den gewandelten Bedingungen angepasst wurden. Die relativ kompakte Entwicklungsgeschichte des historistischen Max-Joseph-Platzes soll als Folie für die Betrachtung der Zone um den gründerzeitlichen Lenbachplatz dienen. Die langwierige, keinesfalls zielstrebig verfolgte Formung dieser Zone kann zahlreiche zeittypische Planungsabsichten und Perspektiven bis in unsere Tage aufzeigen. Einzelne aussagekräftige Stationen und die unchronologische Betrachtung der wichtigsten Gebäude im Bereich zwischen Karlsplatz und Maximiliansplatz können die Weiterentwicklung der Konzepte aus dem frühen 19. Jahrhundert verdeutlichen. Werden am Max-Joseph-Platz, der sich gerade noch innerhalb der Altstadt befindet, Charakteristika der höfischen Raumgestaltung anschaulich, leitet der Lenbachplatz im Bereich der ehemaligen Festungsanlagen zu den suburbanen Entwicklungszonen über. In diesem Zusammenhang sollen auch Anchlüsse zu verschiedenen wissenschaftlichen Ansätzen aufgezeigt werden. So scheint etwa der Konnex zu unterschiedlichen Schlüsseldiskursen aus der Stadtsoziologie und Ästhetik sowie zur zeitgenössischen Wahrnehmungstheorie, Naturwissenschaft und Urbanistik gegeben. Viele dieser Kontexte können freilich nur angedeutet werden.

In der Ära ludovizianischer Kunstförderung wurde ein architektonisches Raumgestaltungskonzept verfolgt, das bis in das 20. Jahrhundert nachwirkte. Durch die Ausgestaltung festlicher und malerischer Platzanlagen versuchte man die Bedeutung und den Anspruch Münchens als Haupt- und Residenzstadt des Königreichs Bayern sowohl den eigenen Untertanen als auch den Fremden aus aller Welt anschaulich vor Augen zu führen.¹ Die Methoden und Intentionen beider, die solche Platzgestaltungsprozesse

¹ Vgl. Michael Brix u. Monika Steinhauser (Hg.): „Geschichte allein ist zeitgemäss“. Historismus in Deutschland, Gießen 1978.

prägten, veränderten sich zwischen 1800 und 1900 gravierend. Interessant erscheinen auch die unterschiedlichen Gemengelagen bei der Kompetenzverteilung zwischen Hof, König, Künstlerschaft, Kommune und Bürgertum.² Dennoch gibt es strukturelle Gemeinsamkeiten, da jede Platzanlage in den gegebenen städtebaulichen Kontext integriert werden musste und damit seine spezifisch vorgeprägten Konnotationen besaß. Innerhalb des urbanen Gefüges besetzen beide Plätze hervorgehobene Systemstellen und übernahmen wichtige Aufgaben bei der Entstehung eines künstlerisch gestalteten Stadtbildes.

Die Auswirkungen der urban vernetzten, eklektischen Architektur- und Platzkonzepte des frühen 19. Jahrhunderts auf die jüngere Stadtentwicklung erscheinen ebenso spannend wie die Frage nach den Charakteristika von Raumgestaltungen am Ende des Jahrhunderts: Wie sind Platzkonzepte grundsätzlich strukturiert? Durch welche Faktoren wurden Platzgestaltungen in ihrer schrittweisen Entstehung geprägt? Welche sozialen Gruppen waren an der Finanzierung, Planung und Umsetzung beteiligt? Wie hat sich die Wahrnehmung der Plätze während ihrer Entstehung und bis zu ihrer Fertigstellung verändert? Diese Fragen der historischen Betrachtung weisen über die einzelnen Persönlichkeiten, wie Künstler und Auftraggeber, sowie über konkrete Bauplanungen hinaus bis in die Gegenwart.

Die Vielschichtigkeit von Platzkonzepten erschwert den methodischen Zugriff auf das Thema. Im Falle des Max-Joseph-Platzes dient eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung als Rahmen, in den an entscheidenden Punkten semiotische oder urbanistische Exkurse zur Vertiefung dienen sollen. Zur Rekonstruktion der ursprünglichen Rezeptions- und Wahrnehmungsbedingungen wurden zahlreiche gedruckte und ungedruckte Quellen und zeitgenössische Kritiken herangezogen, die sowohl die Problemgeschichte der historistischen Architektur als auch die urbanistische Diskussion bis zur Jahrhundertwende als Rahmen mitliefern. Somit soll ein lebendiges Bild der Nutzungs- und Wahrnehmungszusammenhänge entstehen, das weder durch einfache Baubeschreibungen noch durch Pläne und Ansichten vermittelt werden kann. Im zweiten Teil wurde insbesondere versucht, der offenen Gruppierung von Stadträumen und Gebäuden mit unterschiedlichen Betrachtungsperspektiven zu begegnen. Visuelle und textuelle Rückbezüge und Querverweise erschienen dabei als das geeignete Mittel, verflochtene und vernetzte Stadtstrukturen anschaulich zu machen.

² Vgl. Gerhard Hojer (Hg.): Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration, München 1992 (= Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 2), S. 9. Wolfgang Braunfels hat München mit guten Gründen den Residenzstädten zugeordnet, vgl. Wolfgang Braunfels: Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt, Köln 1976, insb. S. 183-185.

Die Form von Plätzen, ihre Bedeutung und Nutzung war den Zeitgenossen meist so selbstverständlich, dass sie sich in ihren Betrachtungen oft allein der Architektur widmeten. Sowohl beim Aktenstudium im Vergleich mit der Interpretation graphischer Ansichten als auch bei der Lektüre zeitgenössischer Beschreibungen muss man daher oft zwischen den Zeilen lesen, um Rückschlüsse auf den Zustand von Plätzen in einer bestimmten Zeit zu gewinnen. Welche eminente Bedeutung man ihnen dabei zumaß, macht die Tatsache deutlich, dass man zu ihrer Rahmung kostspielige Monumentalbautenensembles errichtete. Schon aufgrund der Quellenlage wird eine Platzanalyse wohl immer bei den einzelnen Gebäuden einsetzen. Durch die Kombination unterschiedlicher Überlieferungstypen können dann weitergehende Rückschlüsse auf das übergeordnete Platzkonzept gezogen werden. Um die kunsthistorische Betrachtung zu bereichern, wurde statt auf manchen Klassiker des Fachs auf Schlüsseltexte benachbarter Disziplinen, wie der entstehenden Urbanistik des 19. Jahrhunderts, zurückgegriffen.³ Herangezogen wurden insbesondere Texte von Reinhard Baumeister und Joseph Stübben, die über einige Jahrzehnte mit ihren Büchern zur Stadtbautheorie die Praxis von Stadtplanern beeinflussten, noch ehe Camillo Sitte mit seiner Kritik am modernen Städtebau in die Diskussion einstieg.⁴ Die Konzepte von Stadtplanern werden in zahlreichen Zitaten greifbar, die in ihrer Gegenüberstellung oft lebhaft Einblicke in den Planungsalltag geben können. Die Stellungnahmen von Zeitgenossen und Forschern haben also nicht nur illustrativen und beschreibenden Charakter, sondern lassen den Zusammenhang zwischen typischen Denkmustern und der Ausprägung von Raumstrukturen greifbar werden.⁵ Diese Herangehensweise versucht den Gegenstand aus seinem Entstehungszusammenhang heraus zu verstehen und nicht eine konstruierte, abstrakte Platztypologie überzustülpen. Gerade im Fall des Lenbachplatzes ist eine

³ Reinhard Baumeister: *Moderne Stadterweiterung*. Vortrag, Hamburg 1887; Joseph Stübben: *Der Städtebau*, Darmstadt 1890 (= *Handbuch der Architektur*, 4. Teil: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude, 9. Halbbd.), ND Wiesbaden 1980; Heinrich Wölfflin: *Kleine Schriften (1886-1933)*, hrsg. v. Joseph Gantner, Darmstadt 1970. Vgl. Camillo Sitte: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Ein Beitrag zur Lösung Moderner Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien, Wien 1909. Interessant erschienen in diesem Zusammenhang in erster Linie Sittes Aussagen über den modernen Städtebau und seine Defizite. Vgl. allgemein Braunfels: *Abendländische Stadtbaukunst*.

⁴ Camillo Sitte, hatte vermittelt durch Theodor Fischer, ab 1893 großen Einfluss auf die urbanistische Gestaltung neuer Viertel. Auf den weitgehend ausdifferenzierten Platzbestand der Altstadt hat sich das Wirken des modernen Städtebaues kaum ausgewirkt.

⁵ Vgl. Lorenz Westenrieder: *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München (im gegenwärtigen Zustande)*, München 1782, ND München 1984; Hubert Glaser: *Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat (Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst. 1799-1825)*, München u. Zürich 1980 (= *Wittelsbach und Bayern III/1*); Friedrich Mayer: *Der Max-Josephsplatz in München*, in: *Vaterländisches Magazin für Belehrung, Nutzen und Unterhaltung*, insbesondere zur Beförderung der Vaterlandskunde, Kunst und Industrie, 3 (1939), Nr. 27/29, S. 213-216 u. 228-232; Christian Müller: *München unter König Maximilian Joseph I. Ein historischer Versuch zu Baierns rechter Würdigung*, Mainz 1816.

eindeutige Klassifizierung nicht möglich. Es ist aber festzustellen, dass im 19. Jahrhundert immer mehr bedeutende Plätze keine regularisierte Form besaßen: „Zahlreiche Plätze wurden auf unregelmäßigem Grundriß geplant und mit – meist aus der Frontalität gerückten – Monumentalbauten ausgestattet.“⁶

Gute Grundlagen zu Urbanisierung und Baugeschichte in Deutschland bieten Jürgen Reuleke und Ludwig Grote.⁷ Für München sind insbesondere die Arbeiten von Stefan Fisch und Wolfgang Hardtwig zu nennen.⁸ Von kunsthistorischer Seite wird der Städtebau überwiegend vernachlässigt, wie Heinz Jürgen Selig feststellt: „Mit Ausnahme einiger weniger Arbeiten blieb die Gattung Städtebau als kunstgeschichtlich relevantes Forschungsobjekt weitgehend unbeachtet. Wahrscheinlich liegt dies an der etwas zu engen Auffassung darüber, was überhaupt als Kunst zu gelten hat“.⁹ Aus der häufig angeführten Trias der Stadtbautheoretiker Baumeister, Stübben und Sitte wurde Sitte am meisten gewürdigt. Im Folgenden werden alle drei Ansätze in den Zusammenhang der Platzgruppe um den Lenbachplatz gestellt.¹⁰ Die exponierte Stellung Camillo Sittes und in München Theodor Fischers um 1900 hat dazu geführt, dass die vorherige städtebauliche Diskussion vernachlässigt wurde, obwohl sie sich in vielen Städten ausgewirkt hat. Im 20. Jahrhundert ging die urbanistische Diskussion durch amerikanische Einflüsse neue Wege, die das betrachtende Subjekt und dessen Bezug zum Raum über die technischen Fragen stellten. Drei Exponenten werden in unterschiedlichen

⁶ Norbert Götz, Clementine Schack-Simitzis u. Gabriele Schickel (Hg.): Die Prinzregentenzeit (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1988), München 1988, S. 144.

⁷ Vgl. Jürgen Reuleke: Geschichte der Urbanisierung in Deutschland, Frankfurt a. M. 1985 (= Neue Historische Bibliothek, Bd. 249) u. Ludwig Grote (Hg.): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter, München 1974 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 24).

⁸ Vgl. Stefan Fisch: Stadtplanung im 19. Jahrhundert. Das Beispiel München bis zur Ära Theodor Fischer, München 1988; Wolfgang Hardtwig u. Klaus Tenfelde (Hg.): Soziale Räume in der Urbanisierung. Studien zur Geschichte Münchens im Vergleich 1850 bis 1933, München 1990; Margret Wanetschek-Gatz: Die Grünanlagen in der Stadtplanung Münchens von 1790-1860, Diss. München 1972; Uli Walter: Der Umbau der Münchner Altstadt (1871-1914), München 1987 (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 24); Hein Jürgen Selig: Münchner Stadterweiterungen von 1860 bis 1910. Stadtgestalt und Stadtbaukunst, Diss. [masch.] München 1978. Zu Grundfragen vgl. Gerd Albers, Willibald Sauerländer u. Michael Petzet (Hg.): Bauen in München 1890-1950. Eine Vortragsreihe in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 1978/79, München 1980 (= Arbeitshefte [des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege], Nr. 7), S. 6-7.

⁹ Selig: Stadterweiterungen, S. 2-3. Selig führt aus, dass die Kunstgeschichte sich meist nur um das Verhältnis künstlerischer und außerkünstlerischer Faktoren gekümmert habe.

¹⁰ Vgl. Fisch: Stadtplanung, S. 121-136; Reuleke: Urbanisierung, S. 86; Grote: Stadt, S. 29; Winfried Nerdinger: „Ein deutlicher Strich durch die Achse der Herrscher“. Diskussionen um Symmetrie, Achse und Monumentalität zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik, in: Romana Schneider u. Wilfried Wang (Hg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1998 (Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Macht und Monument“ im Deutschen Architektur-Museum, Frankfurt a. M.), S. 87-99, hier S. 87; Winfried Nerdinger (Hg. u. Bearb.): Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862-1938 (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München u. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1989) München 1988 (= Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 7), S. 11 u. 23. Sitte hat sich implizit gegen Baumeister und Stübben und ihre funktionalen Verkehrsplätze gewandt. Vgl. Sitte: Städtebau, S. 104-108.

Zusammenhängen zu Wort kommen: Kevin Lynch, Collin Rowe zusammen mit Fred Koetter und Gordon Cullen.¹¹

Fragt man nach der Konzeption von architektonischen Zusammenhängen und öffentlichem Raum, ist die Kenntnis der wichtigsten Architekten und ihrer Planungsmethoden unerlässlich. Zu den klassizistischen Architekten Carl v. Fischer und Leo v. Klenze sind mehrere große Monographien und Ausstellungskataloge erschienen.¹² Einzelne Publikationen liegen auch zu Friedrich v. Thiersch¹³ und Theodor Fischer¹⁴ vor. Eine Darstellung von Denkmalschutzensembles bietet der Band zur Landeshauptstadt aus der Reihe ‚Denkmäler in Bayern‘.¹⁵ In wenigen Fällen wurde der Versuch einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung eines Platzes unternommen. Beim Max-Joseph-Platz meist im Zusammenhang mit dem Denkmal¹⁶ oder dem Königsbau.¹⁷ Eine wichtige Arbeitsgrundlage stellt der Band ‚Ein neues München‘ von

¹¹ Kevin Lynch: *Das Bild der Stadt*, Berlin, Frankfurt a. M. u. Wien 1965. (Originalausg.: Kevin Lynch: *The Image of the City*, Cambridge Mass. 1960); Colin Rowe u. Fred Koetter (Hg.): *Collage City*, Basel, Boston u. Stuttgart 1984 (= Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich). (Originalausg.: Colin Rowe u. Fred Koetter: *Collage City*, Cambridge Mass. u. London 1978); Gordon Cullen: *Townscape. Das Vokabular der Stadt*, Basel, Berlin, Boston 1991.

¹² Oswald Hederer (Hg.): *Bauten und Plätze in München. Ein Architekturführer*, München 1985; Winfried Nerdinger (Hg. u. Bearb.): *Carl von Fischer. 1782-1820* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1982), Pullach 1982 (= Gesamtkatalog hrsg. v. der Architektursammlung der TU München u. der Carl von Fischer Gesellschaft, Nr. 2); Adrian von Buttlar : *Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision*, München 1999; Winfried Nerdinger (Hg.): *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof. 1784-1864* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 2000), München, London u. New York 2000 (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 11); Norbert Lieb u. Florian Hufnagl (Hg.): *Leo von Klenze. Gemälde und Zeichnungen*, München 1979; Josef Paul Kleinhues u. a. (Hg.): *Fünf Architekten des Klassizismus in Deutschland*. Friedrich Gilly. Karl Friedrich Schinkel. Friedrich Weinbrenner. Leo von Klenze. Georg Ludwig Friedrich Laves (Katalog zur Dortmunder Architektenausstellung, Museum am Ostwall 1977), Darmsadt 1977 (= Dortmunder Architekturhefte).

¹³ Winfried Nerdinger (Hg.): *Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus. 1852-1921* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1977), München 1977 (= Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 1).

¹⁴ Winfried Nerdinger (Hg. u. Bearb.): *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862-1938* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München u. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1989) München 1988 (= Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 7); Stefan Fisch: *Neue Aspekte der Münchner Stadtplanung zur Zeit Theodor Fischers (1893 bis 1901) im interurbanen Vergleich*, in: Hardtwig: *Soziale Räume*, S. 175-191.

¹⁵ Heinrich Habel u. Helga Himen (Bearb.): *Landeshauptstadt München*, hrsg. v. Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München 1985 (= *Denkmäler in Bayern*, Bd. I.1). Vgl. dazu *Landeshauptstadt München. Südwest*, hrsg. v. Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München 2004 (= *Denkmäler in Bayern*, Bd. I.1-2). Andreas Burgmaier (Bearb.): *Graggenauer Viertel*, München 1958 (= *Häuserbuch der Stadt München*, Bd. 1); Andreas Burgmaier (Bearb.): *Kreuz Viertel*, München 1960 (= *Häuserbuch der Stadt München*, Bd. 2).

¹⁶ Barbara Eschenburg: *Das Denkmal König Maximilians I. Joseph in München. 1820-1835*, Diss München 1977; Dies: *Die Reliefs am Max-Joseph-Denkmal. Darstellung eines neuen Goldenen Zeitalters*, in: Hans-Ernst Mittig u. Volker Plagemann (Hg.): *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, München 1972 (= *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 20), S. 49-68; Jutta von Simson: *Christian Daniel Rauch. Oeuvre – Katalog*, Berlin 1996, S. 236-244.

¹⁷ Hojer: *Prunkappartements u. Steffi Röttgen: Florenz in München. Anmerkungen zum florentinischen Baustil unter König Ludwig I. von Bayern*, in: Karl Möseneder u. Andreas Prater (Hg.): *Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag*, Hildesheim 1991, S. 318-338.

Hans Lehbruch von 1987 dar.¹⁸ Für die Jahrhundertmitte hat sich die Forschung auf die Eisenarchitektur konzentriert.¹⁹ Eine eingehende kunsthistorische Betrachtung altstadtnaher Platzräume wurde nur in einzelnen Fallstudien unternommen.²⁰ Durch die Konzentration auf zwei signifikante Schlüsselstellen und damit verbunden auf zwei Zeitabschnitte, in denen München besonders einschneidende Umbauten erfahren hat, sollen Charakteristika von Stadt- und Platzgestaltungskonzepten im 19. Jahrhundert herausgearbeitet werden. Die bereits umfänglich bearbeiteten Prozesse der Entfestigung²¹ und der Altstadtsanierung²² können hier nur an einzelnen Stellen Berücksichtigung finden, wenngleich der Blick auf das Stadtzentrum und altstadtnahe Plätze prinzipiell einen interessanten Untersuchungsgegenstand darstellt.²³

Zur Erleichterung der Orientierung wurden der Arbeit zahlreiche Abbildungen beigefügt. Es finden sich Luftbilder mit den früheren und den aktuellen Straßen-, Platz- und Hausbezeichnungen. Neben historischen Plänen und aktuellen Luftaufnahmen finden sich graphische Ansichten und Photographien. Die Visualisierung über Reproduktionen ist freilich längst kein Ersatz für die direkte Anschauung. Neben den großen

¹⁸ Hans Lehbruch: Ein neues München. Stadtplanung und Stadtentwicklung um 1800. Forschungen und Dokumente, hrsg. v. Historischen Verein von Oberbayern, Buchendorf 1987; Norbert Huse: Kleine Kunstgeschichte Münchens, München ³2004; Dieter Klein: Münchner Maßstäbe. Der Siegeszug der Münchner Architektur im 19. Jahrhundert, München 2008; München wie geplant. Die Entwicklung von 1158 bis 2008, hrsg. v. Stadtmuseum München u. d. Stadtarchiv München, München 2004; Kristen Gabriele Schrick: München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945, Wien 1994 (= Literaturhistorische Studien. Literatur aus Österreich und Bayern, Bd. VI). Vgl. zudem Selig: Münchner Stadterweiterungen.

¹⁹ Winfried Nerdinger (Hg.): Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1868 (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1997), München 1997 (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 10); Winfried Nerdinger (Hg.): Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen. 1775-1825 (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1980), München 1980 (= Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 3); Albers: Bauen; Winfried Nerdinger (Hg.): Architekturführer München, Berlin ³2007; Winfried Nerdinger u. Antonia Gruhn-Zimmermann (Hg.): Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848 (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1987), München 1987 (= Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TU München u. des Münchner Stadtmuseums, Nr. 6).

²⁰ Karlheinz Hemmeter: Das Denkmal für König Max I. Joseph in München von Christian Daniel Rauch. Entstehungsgeschichte – Zeitgenössische Kunstliteratur – Zur Genese des Max-Joseph-Platzes, in: Susanne Böning-Weis (Red.): König Max I. Joseph. Modell und Monument. Zu einer Installation von Erich Lindenberg in der Alten Münze in München (= Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Nr. 86), München 1996, S. 35-85; Eschenburg: Denkmal, S. 44-50; Gerd Uwe Schatz: Der Max-Joseph-Platz, in: Kurt Faltlhauser (Hg.): Die Münchner Residenz. Geschichte – Zerstörung – Wiederaufbau, Ostfildern u. München 2006, S. 110-113. Martin Höppl: Eine Bühne für den König. Der Max-Joseph-Platz in München, in: Literatur in Bayern 22. (2007), Ausg. 87, S. 64-81. Vgl. eine Zusammenstellung von Platzbeschreibungen Heinz Coubier: Europäische Stadt-Plätze. Genius und Geschichte, Köln 1985.

²¹ Lehbruch: Neues München.

²² Walter: Umbau. Vgl. dazu Hardtwig: Soziale Räume, S. 10.

²³ Vgl. dazu Gründerzeit – Adolf Loos. Jahrhundertwende. Rückblick und Ausblick im Spiegel der Wiener Architektur. Unter Einbeziehung der Gründerzeitarchitektur Josef Durms, hrsg. v. der Stadt Karlsruhe u. der Städtischen Galerie (Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe), Karlsruhe 1987, S. 13

räumlichen Zusammenhängen wird auch chronologisch die ganze Spanne des Jahrhunderts ausgeschöpft. Sind die Architekten des frühen 19. Jahrhunderts meist weithin bekannt, wurden Architekten des Späthistorismus wie Albert Schmidt bisher so gut wie gar nicht gewürdigt.

Eine breite Perspektive war nötig, um Querbeziehungen, wie zwischen den neobarocken Gebäuden des Justizpalasts, des Bernheimer-Palais und der Deutschen Bank, erkennen zu können. Das Bankgebäude wiederum war Gegenstück zur Matthäuskirche südlich des Karlsplatzes. Zwei Gebäude, wie die Synagoge und das Künstlerhaus, sind nur in ihrer bildhaften Kombination verständlich. Fassadendekorationen und ikonographische Details mussten bei der Konzentration auf das Platzkonzept außer Acht gelassen werden. Im ersten Teil konnten an ein paar Stellen Zuschreibungsfragen geklärt werden. Insbesondere die Forschungsdiskussion um die Einschätzung von Fischers großen Aufrissen von 1809 für ein Forum am Max-Joseph-Platz konnte mehr oder weniger lückenlos geklärt werden. Insbesondere im zweiten Teil wird die Verbindung von entwicklungsgeschichtlichen Untersuchungen und städtebaulichen Konzeptionen durchgeführt. Beim Lenbachplatz war es ein ausgesprochenes Anliegen, sich an den historischen, urbanen Raumeinheiten und nicht an den heute definierten Plätzen und der Hausnummernverteilung zu orientieren. Aus diesem Grund wurden auch Gebäude besprochen, die für die Platzgruppe Karlsplatz – Lenbachplatz – Maximiliansplatz von Bedeutung sind und dem ersten Anschein nach nicht direkt mit dem Lenbachplatz zusammenhängen. Schließlich hieß der Platz während seiner Entstehung auch noch nicht Lenbachplatz, sondern zählte zum südlichen Maximiliansplatz. Die Orientierung an dem engen, heute als Lenbachplatz bezeichneten Bereich wäre künstlich und methodisch kaum zu halten; nicht die Straßen- und Platzbenennung erscheint interessant, sondern die Stadtstruktur und die Abfolge von Räumen mit unterschiedlichen Wahrnehmungsbedingungen.

Der Begriff ‚Platzgestaltungskonzept‘ deutet an, dass Plätze entweder vorher festgelegten Projekten folgten, oder sich eine Vorstellung bei den beteiligten Künstlern und Bauherrn nach und nach herauszubilden begann. Grundsteinlegungen und Einweihungsfeiern bildeten häufig Symbolhandlungen, die Rückschlüsse über die Programmatik hinter den Konzepten erlauben und Entwicklungsäsuren markieren. Ein paar strittige Fragen, wie die Einschätzung der späthistoristischen Kunst zwischen Tradition und Moderne werden diskutiert und am konkreten Beispiel hinterfragt. Die Konzentration auf Platzanlagen bringt es mit sich, dass man nicht nach herkömmlichen architekturgeschichtlichen Methoden vorgehen kann. Eine vielversprechende Alternative könnte

die Architektursemiotik bieten, die allerdings auf viele Gegenstände nur sehr schwer anwendbar ist. In ausgewählten Fällen konnte jedoch gezeigt werden, dass gerade die großen Gebäude an öffentlichen Plätzen immer doppelt kodiert wurden, damit sie für verschiedene Zielgruppen unterschiedliche Lesbarkeiten zuließen.

Für die Geschichte und Entwicklung der historistischen und eklektizistischen Architektur wurden ausgewählte Überblicksdarstellungen herangezogen.²⁴ Kurt Milde hat das sog. „Axiom des Niedergangs“²⁵ für das kunstfeindliche, kapitalistische 19. Jahrhundert herausgestrichen. Auch wenn ein Krisenbewusstsein der Zeit ab 1800 zu Grunde liegt,²⁶ erscheint es doch problematisch, die ganze Epoche mit ihrer reichen Kunstproduktion unter diesem Vorzeichen abzuhandeln. Brauchbar erscheint die abgewogene Einschätzung von Brix und Steinhauser:

Die historistische Architektur insgesamt zeugt – pauschal gesagt – von dem Versuch im ‚Zeitalter der Revolutionen‘ die gesellschaftliche Instabilität durch Kultur auszugleichen, den wachsenden Traditionsverlust im Gefolge des Industriekapitalismus aufzufangen und den Zerfall traditionaler Werte durch eine Orientierung an der Geschichte zu kompensieren.²⁷

²⁴ Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte; Dieter Dolgner: Der Stilpluralismus in Theorie und Praxis. Architektur in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Winfried Nerdinger (Hg.): Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1868 (Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München 1997), München 1997 (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 10), S. 91-111; Alfred Lorenzer: Städtebau. Funktionalismus und Sozialmontage? Zur sozialpsychologischen Funktion von Architektur, in: Heide Berndt, Alfred Lorenzer u. Klaus Horn (Hg.): Architektur als Ideologie, Frankfurt a. M. 1971, S. 51-104. Dieter Dolgner: Historismus. Deutsche Baukunst. 1815-1900, Leipzig 1993; Kurt Milde: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit, Dresden 1981; Vansca: Gründerzeit. Ein Überblick über den Forschungsstand findet sich bei Dolgner: Historismus, S. 137. Vgl. zudem Karl-Heinz Klingenburg (Hg.): Historismus. Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert, Leipzig 1985; Klaus Jan Philipp: Die Anfänge der Stildiskussion in Deutschland, in: Winfried Nerdinger (Hg.): Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1868 (Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München 1997), München 1997 (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 10), S. 53-63; Henry-Russell Hitchcock (Bearb.): Architecture. Nineteenth and twentieth Centuries, Harmondsworth, Middlesex 1968 (= The Pelican History of Art, Bd. 215). Siehe auch David Joseph: Geschichte der Baukunst des XIX. Jahrhunderts, erster Halbbd., Leipzig 1909 (= Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit. Ein Handbuch, Bd. 3); Claude Mignot: Architektur des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1983 u. Werner Oechslin: Zur Architektur des Klassizismus in Deutschland, in: Nerdinger: Klassizismus, S. 1-13. Vgl. zudem Günter Brucher: Zum Problem des Stilpluralismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Methodik, Wien u. Graz 1985 (= Forschen – Lehren – Verantworten. Festgaben zur Vierhundert-Jahr-Feier der Karl-Franzens-Universität Graz, Bd. 5) u. Werner Hager u. Norbert Knopp (Hg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 38).

²⁵ Milde: Neorenaissance, S. 7. Zur Entstehung des Historismusbegriffs, in: Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 17-27. Vgl. Heinrich Dilly: Entstehung und Geschichte des Begriffs ‚Historismus‘ – Funktion und Struktur einer Begriffsgeschichte, in: Ebd., S. 11-16; Wolfgang Hardtwig: Tradition und Erinnerung. Vgl. Jürg Mayer zur Capellen u. Gabriele Oberreuter-Kronabel (Hg.): Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag, Hildesheim 1987.

²⁶ Johannes Heinßen: Die frühe Krise des Historismus 1870-1900. Das Beispiel Kunsttheorie, in: Otto Gerhard Oexle (Hg.): Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880-1932, Göttingen 2007 (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 228), S. 117-145 u. Otto Gerhard Oexle: Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Eine Problemgeschichte der Moderne, in: Oexle: Krise, S. 11-116.

²⁷ Oexle: Krise, S. 201.

Für den chronologischen Überblick in der Kunstpolitik zur Zeit Max I. Josephs²⁸ und Ludwigs I.²⁹ sowie zur Prinzregentenzeit³⁰ wurde u. a. geschichtswissenschaftliche Literatur herangezogen. Industrialisierung und Hochkapitalismus um 1900 waren die wesentlichen Prägekonstanten für den Lenbachplatz, der seinen Abschluss im Wittelsbacherbrunnen fand.³¹ Die umfangreiche Literatur aus dem Zusammenhang der postmodernen Architekturgeschichtsschreibung, zu Ansätzen der Architektursemiotik und zur Orientierung im Stadtraum wird an den entsprechenden Stellen genannt. Weitere methodische Perspektiven könnten Raumtheorien im Zusammenhang mit dem *spatial turn* bieten, die ebenfalls keine wesentliche Grundlage der Arbeit darstellten.

²⁸ Glaser: Krone; Eberhard Weis: Montgelas. Der Architekt des modernen bayerischen Staates. 1799-1838, Bd. 2, München 2005.

²⁹ Caesar Conte Corti: Ludwig I. von Bayern. Ein Ringen um Freiheit, Schönheit und Liebe, München 1937; Heinz Gollwitzer: Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie, München 1986; Johannes Erichsen u. Katharina Heinemann (Hg.): Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern (Ausstellungskatalog Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen München 2006), München 2006; Johannes Erichsen u. Uwe Puschner (Hg.): „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen ...“. Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., München u. Regensburg 1986 (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Nr. 9/86); Johannes Erichsen: „Aus dem Gedächtnis ins Herz“. Zum Verhältnis von Kunst, Geschichte und Politik unter König Ludwig I., in: Erichsen: Vorwärts, S. 385-417.

³⁰ Götz: Prinzregentenzeit; Friedrich Prinz u. Marita Krauss (Hg.): München – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886-1912 (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1988), München 1988; Karl Möckl: Die Prinzregentenzeit. Gesellschaft und Politik während der Ära des Prinzregenten Luitpold in Bayern, München u. Wien 1972; Heinrich Habel: Späte Phase und Nachwirken des Historismus, in: Albers: Bauen, S. 26-40; Eva-Maria Landwehr: Neubarock. Architektur und Ausstattungskonzepte süddeutscher Sakralbauten um 1900, Osnabrück 2003; August Nitschke, Gerhard A. Ritter, Detlev J. K. Peukert u. Rüdiger vom Bruch (Hg.): Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880-1930, Hamburg 1990 (= Jahrhundertwende, Bd. 1).

³¹ Sigrid Esche-Braunfels: Adolf von Hildebrand (1847-1921), Berlin 1993.

II. DER MAX-JOSEPH-PLATZ UND DAS ZENTRUM DES KÖNIGREICHS

1. Vorgeschichte und Entstehung des Platzes beim ehem. Franziskanerkloster

Im Zuge der Aufklärung wurde der Stand des Stadtausbaus in München meist kritisch gesehen. Insbesondere in Schilderungen Durchreisender spiegelt sich diese skeptische Haltung. Als prominenter Vertreter ist Friedrich Nicolai zu nennen, der in seinen Reiseberichten auch eine Beschreibung der Münchner Zustände lieferte und sowohl Architektur als auch die Gesellschaft kritisierte. Insbesondere die klerikale Dominanz im Bildungswesen und den Aberglauben prangerte er an.³² Unter Karl Theodor, der mit seinem Hofstaat von Mannheim nach München übersiedelt war, versuchte man den Defiziten der neuen Residenzstadt entgegenzuwirken. Diese Bemühungen wurden unter der Regentschaft Kurfürst Max IV. Josephs ab 1799 noch verstärkt. In einem programmatischen Bericht der Akademie der Künste von 1801 heißt es: „Nichts kann die Kultur einer Nation geschwinder und sichtbarer darstellen, als ihre öffentlichen Gebäude, Denkmäler und Kunstwerke aller Art.“³³ Kunst sollte also die Bildung der Untertanen fördern und den Ruhm des erneuerten Staatswesens mehren.³⁴ Die politischen Umbrüche durch die Säkularisation 1803 hatten in München tiefgreifende Umbaumaßnahmen zur Folge. Im Fokus des Interesses stand natürlich die kurfürstliche Residenz. Zwischen dieser und dem früheren Sitz der Wittelsbacher, dem Alten Hof, vermittelte lediglich ein Verbindungsgang. Zur Stadtseite hin stellte sich die Wittelsbacherresidenz als „irreguläres malerisches Bauensemble“³⁵ dar. Nicolai legte vitruvianische Maßstäbe an, wenn er schrieb: „Die Residenz oder das kurfürstliche Schloß ist ein ungeheuer großes schlecht zusammenhängendes Gebäude, ohne Symmetrie und Eurythmie“³⁶. Im Laufe des 18. Jahrhunderts waren östlich und südöstlich davon zahlreiche Wirtschaftsgebäude zur Versorgung der Hofhaltung entstanden.³⁷ Eine repräsentativ ausgestaltete Schauseite in Richtung Stadtmitte war

³² Friedrich Nicolai: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten, Bd. 6, Berlin u. Stettin 1785. Vgl. dazu Schick: Kunststadt, S. 5.

³³ Zit. nach Huse: Kunstgeschichte, S. 117.

³⁴ Um die Mitte des Jahrhunderts wendete sich dieses aufklärerisch-patriarchalische Modell zum Konzept bürgerlicher Sozialreform. Architektur und Denkmäler dienten dabei als pädagogische Lehrmittel. Vgl. Reuleke: Urbanisierung, S. 91.

³⁵ Buttlar: Klenze, S. 200; Vgl. dazu Hermann Neumann: Die Münchner Residenz, München, London u. New York 2000, S. 8. Vgl. Abb. 15-18.

³⁶ Nicolai: Reise, S. 516.

³⁷ Fisch: Stadtplanung, S. 154.

durch das angrenzende Franziskanerkloster mit Friedhof und Riedler-Regelhaus nicht möglich (Abb. 09-14).³⁸

Seit dem Regierungswechsel war es zu verstärkten Planungen für einen vollständigen Umbau des Herrschersitzes durch Maximilian v. Verschaffelt und Andreas Gärtner gekommen (Abb. 15).³⁹ Max Joseph plante schon vor der Säkularisation eine ‚Place publique‘ an Stelle des Franziskanerklosters (Abb. 03). Das allgemeine Phänomen der Öffnung vormals nach innen gekehrter Herrschersitze, führte im Münchner Fall zur Schaffung des späteren Max-Joseph-Platzes.⁴⁰ Die zentralistisch von Maximilian Graf v. Montgelas durchgeführten Reformen hatten die Abschaffung unnützer Einrichtungen, die Bildung einer funktionierenden Verwaltung, den Ausbau der Bürokratie und die Einführung des Kameralismus nach französischem Vorbild zur Folge.⁴¹ Um diese Maßnahmen und ihre Auswirkungen auf die Bevölkerung zu kontrollieren, wurde ein Zensur- und Spitzelwesen installiert, das bei der Aufhebung des Franziskanerklosters am 6. Februar 1803 und beim Abtransport der Mönche nach Ingolstadt Anfang März erfolgreich erprobt wurde.⁴² Der anschließende Abbruch des Klosters mit der gotischen Basilika wurde in der Bevölkerung kritisch beäugt, aber von den Aufklärern als revolutionärer, symbolischer Schritt gefeiert (Abb. 14):

*Es war ein majestätischer Anblick, als nach eingeworfenem Gewölbe die Säulen des Hauptschiffes auf der einen Seite auf einmal gestürzt wurden, welche dann die Gewölbe des Seitenschiffes einschlugen, und die Maßen ganz langsam sich löseten, und über einander herstürzten.*⁴³

Bereits im November 1803 waren alle Gebäude abgerissen und der Platz eingeebnet, sodass keine Spuren der früheren Nutzung erhalten blieben.⁴⁴ In der Folgezeit diente das Gelände, das etwa dreimal so groß wie der damalige Marienplatz war, als Exerzierplatz, genau wie schon unter Karl Theodor der 1777 aufgelassene Friedhof.⁴⁵ Angesichts der Enge der unmittelbar anschließenden Kernstadt ist die Wirkung der großen Freifläche auf die damalige Bevölkerung kaum zu unterschätzen. Sie spiegelte den entschlossenen

³⁸ Westenrieder lieferte 1782 eine detaillierte Beschreibung der Klosteranlagen. Vgl. Westenrieder: Beschreibung, S. 180-184. Im Münchner Häuserbuch finden sich sehr suggestive Rekonstruktionszeichnungen (Abb. 9, 10 u. 13). Vgl. Burgmaier: Graggenauer Viertel, S. 280-282.

³⁹ Buttlar: Klenze, S. 200.

⁴⁰ Huse: Kunstgeschichte, S. 104. Die prunkvollen Rokoko-Innenräume des alten Residenztheaters oder der kurfürstlichen Appartements waren nur der elitären Hofgesellschaft zugänglich gewesen.

⁴¹ Hemmeter: Denkmal, S. 39.

⁴² Vgl. ebd., S. 77.

⁴³ Anton Baumgartner: Polizey-Uebersicht von München vom Monat Dezember 1804 bis zum Monat April 1805, München 1805, zit. nach Braun: Klöster, S. 177. Vgl. Abb. 14.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 176

⁴⁵ Vgl. Hemmeter: Denkmal, S. 72. Von allem Anfang an trat der neue Platz in Konkurrenz zum Marienplatz. Dieser war trotz der Setzung der Mariensäule durch Kurfürst Maximilian I. und das Verbot des Markts das bürgerliche Zentrum der Stadt. Vgl. dazu Horst Haffner: Orte – Plätze – Räume. Vom Umgang mit der Stadt, München 2005, S. 10.

Planungswillen des Herrscherhauses wider. In diesem Zwischenstadium der Platzentstehung bot der Freiraum einen verwirrenden, gänzlich ungeordneten Anblick. Ganze 15 Jahre lang lag der Baukomplex um den ehemaligen Residenzgarten, „dessen südliches Ende in eine unregelmäßige Anhäufung verschiedener Gebäude auslief“⁴⁶, offen da.

Bereits vor seiner architektonischen Rahmung wurde die projektierte Platzanlage von Seiten des Hofes als ‚Piazza Massimiliana‘ bezeichnet, worin sich auch das gesteigerte königliche Selbstbewusstsein nach der Erhebung Bayerns zum Königreich von Napoleons Gnaden widerspiegelt.⁴⁷ Bereits durch die Namensgebung wurde der Raum symbolisch in Besitz genommen und seine Umcodierung zum Zentrum der Monarchie vorbereitet. Seine Brückenstellung zwischen der bürgerlich geprägten, kleinteilig strukturierten Altstadt und der nach und nach durch das Herrscherhaus verwirklichten neuen Stadt ließ ihn zum idealen Ort monarchischer Selbstdarstellung werden. An der westlich schräg tangierenden Residenzstraße, der vormaligen Schwabinger Gasse, bildeten einige Jahre die Bürger- und Hoflieferanten-Häuser den einzigen Abschluss der annähernd quadratischen Anlage⁴⁸ Der Bezug der einmündenden Perusastraße zur, um die Jahrhundertmitte angeschlossenen Maximilianstraße, hat mit dem ursprünglichen Platzkonzept nicht direkt zu tun und soll daher ausgeblendet werden.⁴⁹ Zunächst war die Geschlossenheit des Platzraums, der keine Ausblicke eröffnete, der prägende Eindruck. Bis in die 1820er Jahre bildeten das Residenzareal eine ständige Großbaustelle. Christian Müller schrieb 1816 in seiner Stadtbeschreibung: „Vielleicht wird jetzt in keiner Stadt Deutschlands so viel und so schnell gebaut, als in München.“⁵⁰ Am Residenzplatz wurde die Freilegung und letztlich Öffnung des Herrschersitzes am deutlichsten sichtbar, was Heinrich Habel beschrieben hat (Abb. 08):

Der weitläufige Komplex der Residenz, wie er sich seit dem 16. Jahrhundert entwickelt und vor allem im 19. Jahrhundert städtebaulich pointiert hat, bildet mit den sich um ihn herum gruppierenden Straßen- und vor allem Platzbildern einen Denkmalschutzzusammenhang, in dem anschaulich wird, wie sich die bis zur Aufhebung der Festungseigenschaft im Jahre 1791 streng in den Ring der mittelalterlichen Stadtbefestigung eingespannte kurfürstliche Residenz unmittelbar nach außen hin und nach allen vier Seiten öffnet, um über neue Platzschöpfungen sich sowohl der Stadt einerseits wie dem Umland andererseits zuzuwenden und damit gleichzeitig den Zuwachs an Macht- und Repräsentationsanspruch einer jetzt königlichen Residenz durch künstlerisch ausgewählte und zweifellos imperiale städtebauliche Lösungen auszudrücken und architektonisch monumental zu verankern.⁵¹

⁴⁶ August Lewald: Panorama von München 1. und 2. Theil, Stuttgart 1835, S. 202. Siehe dazu Hemmeter: Denkmal, S. 77 u. Hederer: Klenze, S. 264.

⁴⁷ In Baumgartners ‚Polizey-Uebersicht‘ von 1805 erscheint bereits der Titel ‚Max-Joseph-Platz‘. Steffi Röttgen geht davon aus, dass der Platz zum ersten Mal im ‚Plan der Haupt und Residenzstadt München‘ von 1806 so bezeichnet wurde (Abb. 18). Vgl. Röttgen: Florenz, S. 332.

⁴⁸ Im Münchner Häuserbuch sind die einzelnen Häuser genauer bezeichnet. Vgl. Burgmaier: Graggenauer Viertel, S. 296 u. 312-314. Vgl. dazu Abb. 23, 24, 28 u. 30.

⁴⁹ Norbert Lieb hat den Max-Joseph-Platz lediglich als Ausgangspunkt für die Maximilianstraße beschrieben, vgl. Norbert Lieb: München. Die Geschichte seiner Kunst, München³ 1982, insb. 291-292.

⁵⁰ Müller: München, S. 79.

⁵¹ Habel: Landeshauptstadt, S. 16.

2. Theaterplatz und öffentliches Forum unter König Max I. Joseph

Die Formung der entstandenen Leerstelle südlich der Residenz mit Hilfe von öffentlichen Monumentalbauten und Denkmälern sollte zur Erziehung der Bevölkerung beitragen, da man „die verstandesmäßige Ausbildung einer Nation als Grundlage ihres Ansehens“⁵² verstand. Westenrieder schrieb dazu prägnant:

*Es ist, wenn wir die Ehre der Künstler befördern, vorzüglich um die Ehre unsers Vaterlandes zu thun; denn diese sind die Männer, und diese Werke sind die Denkmäler, in denen wir leben*⁵³.

Deutlicher Ausdruck dieses Bildungsanspruchs sollte ein großes Theaterhaus sein, das aus Kapazitätsgründen ohnehin seit einigen Jahren notwendig geworden war.⁵⁴ Bereits drei Jahre nach Amtsantritt ließ Kurfürst Max IV. Joseph einen Wettbewerb für ein neues Theater ausschreiben, an dem sich Andreas Gärtner, Lorenzo Quaglio mit einem Rundbau nach französischem Muster,⁵⁵ Lorenz Funk, ein Cuvillies-Schüler, der Stadtbaumeister Schedel v. Greifenstein, Franz Thurn und der erst 22jährige Mannheimer Architekt Carl v. Fischer beteiligten. Letzterer gewann mit einem Entwurf, der durch seine Modernität überzeugte (Abb. 60-63).⁵⁶ Bemerkenswert war dieser in mehrfacher Hinsicht. Es gelang Fischer zum einen, dem neu zu schaffenden Platz einen architektonischen Ostabschluss gegenüber dem zum Marstall hin abfallenden Gelände zu geben, und zum anderen setzte er Reformgedanken um, die sich mit der Form des Zuschauerraums befassten.⁵⁷ Mit seinen konsequenten Planungen verschaffte er sich das Wohlwollen des Reformministers Montgelas und des Königs, den er im zweiten Entwurf von 1804 durch die Widmunginschrift besonders würdigte:

⁵² Schick: Kunststadt, S. 2.

⁵³ Westenrieder: Beschreibung, fol. 4 v.

⁵⁴ Durch den Umzug des Hofstaats von Mannheim nach München reichte das alte Residenztheater von Cuvillies nicht mehr aus. Das Salvatortheater war zudem 1792 wegen Baufälligkeit geschlossen worden. Ein erstes Neubauprojekt Maximilian von Verschaffelts und Lorenz Quaglios d. Ä. für den Parade- bzw. heute Promenadeplatz aus demselben Jahr hat sich nicht erhalten. Vgl. Nerdinger: Carl Fischer, S. 50.

⁵⁵ Vgl. München und seine Bauten, hrsg. v. Bayerischen Architekten- und Ingenieur-Verein, München 1912, S. 237. Siehe auch Nerdinger: Klassizismus, S. 255.

⁵⁶ Vgl. Oswald Hederer: Die Baugeschichte des Nationaltheaters. 1800 bis 1943, in: Festliche Oper. Geschichte und Wiederaufbau des Nationaltheaters in München, hrsg. v. Freistaat Bayern, München 1964, 11-29, S. 395, E. Noelle: Max I. Joseph und die Reorganisation des Hoftheaters, in: Hubert Glaser (Hg.): Wittelsbach und Bayern, Bd. III/2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 590-595 u. Glaser: Krone, S. 589. Fischers erste Theaterentwürfe stammen aus den Jahren 1802/03, als er noch mit Verschaffelt in Wien weilte. Sein erster Plan für München trägt die Inschrift: „Tribunal artium mores perversos purgans et corrigens“ und verweist damit auf den egalitären Bildungsanspruch der Einrichtung. (ArMus 80/1, 1.3, 1969/03). Vgl. Abb. 60.

⁵⁷ Nerdinger unterstreicht: „In der betonten Gleichbehandlung der Zuschauer und in der Aufhebung des Logensystems ist Fischers erstes Projekt die radikalste und modernste Lösung im Sinne der Theaterreformen um 1800.“ Zit. nach Nerdinger: Carl Fischer, S. 52. Auch in den folgenden Entwürfen kehrte er nicht mehr zum strengen italienischen oder französischen Vorbild zurück.

Fischer plante also einen sog. Musentempel. Die Bezeichnung *templum*, die man vormals auch für Kirchen verwendet hatte, spielt hier auf die äußere Erscheinungsform des Gebäudes mit seinem Tempelgiebel an und hebt zugleich dessen quasi-sakralen Anspruch hervor. Nach Bildungsreisen durch Italien und Frankreich wurde Fischer 1808 von Montgelas auf den Lehrstuhl für Baugeschichte an der neukonstituierten Akademie zurückbeordert. Von den 14 Baustellen, die Fischer zusammen mit Friedrich Ludwig v. Sckell zwischen 1808 und 1813 leitete, blieb das Theater bis zum Schluss sein größtes Projekt.⁵⁹ Der gewaltige Baublock am östlichen Rand des ehemaligen Franziskanergrundes wurde zum Ausgangspunkt für die Formung des „neuen, wichtigsten öffentlichen Platz[es] der Hauptstadt“⁶⁰ und bestimmte bis zuletzt die Planungsspielräume und Baulinien.

Auf Anweisung Montgelas' vom 22. Juli 1810 sollte sich Fischer, nicht ganz ohne Bedenken, am *Théâtre de l'Odéon* orientieren, das der König auf einer Parisreise als fortschrittliche Lösung kennengelernt hatte.⁶¹ Mit seiner Adaption gelang es Fischer, sich endgültig gegen seine Konkurrenten durchzusetzen und die Vorgabe den Münchner Gegebenheiten anzupassen. Der Spagat zwischen dem – sicherlich auch aus propagandistischen Gründen gewählten – französischen Vorbild und den konkreten Anforderungen war für die ästhetische Lösung nicht unproblematisch. So brachte „die Einführung der später kritisierten ‚französischen Zirkelform‘ des Auditoriums [...] im Aufriß eine stärkere Horizontalisierung des Baukörpers mit sich“⁶², der Fischer durch den aufragenden Portikus entgegenzusteuern suchte. Bereits kurz nach der Grundsteinlegung durch Kronprinz Ludwig am 12. Oktober 1811, dem Namenstag des Königs, gerieten die Bauarbeiten unter einen ungünstigen Stern. Durch die vielseitigen Belastungen des Russlandfeldzugs und der Befreiungskriege, an denen sich Bayern, zuletzt gegen Napoleon beteiligte, und wegen des gescheiterten Finanzierungskonzepts über den Verkauf von Sitzplätzen durch eine Aktiengesellschaft gerieten die Bauarbeiten

⁵⁸ Zit. nach Nerdinger: Carl Fischer, S. 52. Im überarbeiteten Entwurf von 1804 ist das egalitäre Element zurückgenommen und wieder eine Königsloge eingeführt. Vgl. ArMus 80/1, 1.8, 1969/08 (Abb. 61).

⁵⁹ Oswald Hederer: Karl von Fischers Nationaltheater in München, in: Glaser: Krone, S. 395-402, hier S. 396. Vgl. Ders.: Die Baugeschichte des Nationaltheaters. 1800 bis 1943, in: Festliche Oper, 11-29; Adrian von Buttlar: Fischer und Klenze. Münchner Klassizismus am Scheideweg, in: Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gérard (Hg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, Berlin 1984 (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 11), S. 141-162, S. 142.

⁶⁰ Nerdinger: Carl Fischer, S. 10.

⁶¹ Vgl. Buttlar: Scheideweg, S. 145 u. Nerdinger: Carl Fischer, S. 52.

⁶² Buttlar: Scheideweg, S. 147. Siehe auch Eschenburg: Denkmal, S. 7.

1814 ins Stocken.⁶³ Die Aktien waren lediglich für eine kleine, vermögende Gruppe und nicht für die breite Bevölkerung erschwinglich. Das schon im Planungsstadium als ‚National‘theater bezeichnete Projekt entwickelte sich damit nicht zur Angelegenheit der ‚Nation‘, sondern des königlichen Hofes.⁶⁴ Als 1816 die Gesellschaft endgültig scheiterte, ruhten die Bauarbeiten einige Zeit völlig. Der ruinöse Anblick des Gebäudes, das im Winter vor Sabotageakten ungeschützt liegenblieb, spiegelt sich in der Kritik Christian Müllers über „Das neue Theater am Max-Joseph-Plazze“:

Ein Gebäude, von dem man bei den großen Mitteln, die dem Architekten zu Gebote standen, etwas ganz Vorzügliches hätte erwarten können. Da sein Bau eine Zeit lang unterbrochen worden, ein Theil des Gebäudes indessen wieder eingefallen, und die Fortsetzung des Baues erst vor kurzem wieder begonnen worden ist: so ist es schwer, ein kategorisches Urtheil darüber schon jetzt zu fällen. [...] Das Aeussere dürfte bei seiner Vollendung offenbar im Missverhältnisse mit dem Plazze stehen, von welchem es eine ganze Seite einnimmt. Dieses Missverhältnis wird schon aus dem, was jetzt davon steht, deutlich, wird es aber noch mehr werden, wenn das Gebäude bei seiner Vollendung noch mehrere sechzig Fuß in den Plaz hereintritt, und die Flügel südlich und nördlich sich ausbreiten. Dadurch wird ein prächtiger Portikus von Marmorsäulen erdrückt erscheinen. Uebrigens muß man gestehen, daß dieß Theater, in Rücksicht seiner Größe, und der Vollständigkeit seiner Nebenwerke, z. B. großer Konzert- Ball- und Gesellschaftssäle, eines der vollständigsten werden wird, welchs wir dermalen besitzen.⁶⁵

Am Namenstag des Königs im Jahre 1818 wurde das Nationaltheater unter großem Beifall der Öffentlichkeit eingeweiht. Für einige Jahre besaß Bayern damit das größte und modernste Schauspielhaus der Welt.⁶⁶ Hederer rühmt es sogar als den „bedeutendsten Theaterbau des Klassizismus in Deutschland“⁶⁷ und für Nerdinger ist es „noch heute eines der schönsten europäischen Opernhäuser“⁶⁸. Für eine Stadt mit ca. 50.000 Einwohnern war ein Theater mit – je nach Zählung – 2.400 bzw. 2.600 Sitzplätzen noch bis ins 20. Jahrhundert hinein außergewöhnlich. Da anfänglich nur das Großbürgertum zum Interessentenkreis hinzugerechnet werden darf, war die volle Auslastung noch einige Jahrzehnte lang keineswegs gegeben.

⁶³ Von den 108 Logen standen 76 zum Verkauf. Allerdings fanden sich bis 1814 erst 37 Aktionäre, überwiegend aus dem Kreis wohlhabender Bankiers, Kaufleute, oder höherer Hofbeamter. Es handelt sich um eine der frühesten Theateraktiengesellschaften in Deutschland. Im Kaiserreich sollte dieser Finanzierungstyp insb. bei Privattheatern allgemein üblich werden. Vgl. Nerdinger: Carl Fischer, S. 53.

⁶⁴ Ebd., S. 52-53. Auch das neue Theatergebäude blieb über einen Schwibbogengang direkt mit der Residenz verbunden: „Ein Gang verbindet das Theater mit dem alten, nun geschlossenen Opernhause für italienischen Gesang, das früher die Stelle des Hoftheaters vertrat; [...] so daß also die königliche Familie in ihre Logen treten kann, ohne erst ins Freie zu müssen.“ Zit. nach Mayer: Max-Josephplatz, S. 232. In gleicher Weise konnten die Herrschaften früher über die Stadtmauer direkt in ein Oratorium der Theatinerkirche gelangen.

⁶⁵ Müller: München, S. 228-230. Hederer lobt die Abmessungen des Baus hingegen als „Meisterstück Fischerscher Proportionskunst“, zit. nach Hederer: Nationaltheater, S. 398.

⁶⁶ Für festliche Anlässe wählte man bis zu Max Josephs Tod meist dessen Namenstag; zudem wurden bedeutende Plätze, Straßen und Viertel nach ihm benannt. Unter Ludwig I. entschied man sich hingegen meist für antifranzösische Jubiläen. Glaser: Krone, S. 594. Ellrich schreibt das Theater fälschlich Friedrich Gärtner zu. Vgl. Hartmut Ellrich: Das historische München. Bilder erzählen, Petersberg 2008, S. 32.

⁶⁷ Hederer: Bauten, Nr. 20.

⁶⁸ Nerdinger: Carl Fischer, S. 7.

Bis in die 1820er Jahre bildete der Theaterbau die einzige Platzdominante und stellte allein schon durch die absolute Größe seiner neunachsigen Hauptfassade ein isoliertes, aufgerichtetes Symbol für den Macht- und Bildungsanspruch des Königshauses dar. Der Maßstabssprung gegenüber der ansonsten mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Wohnhausbebauung Münchens dürfte für die Bewohner der Stadt etwas Revolutionäres gehabt haben. Das klare Fassadenmotiv, die treffsichere Anwendung des klassischen Architekturvokabulars, die straffe Proportionierung und der reduzierte Einsatz dekorativer Elemente zeichnen Fischers frühen Reformklassizismus aus. Die klar ablesbare, strenge, kühle und ausgewogene Formensprache und die großzügige Durchformung der architektonischen Bauvolumina lassen die Schulung am französischen Klassizismus und an der Revolutionsarchitektur erkennen. Die „allgegenwärtige Symmetrie“⁶⁹ des Grundriss-Rasters definiert gemäß der Lehre Durands auch den Aufriss und ordnet den ganzen Bau. Der Baukubus, vor den die korinthische Tempelfront gesetzt ist, wird durch kolossale Eckpilaster verfestigt. Das Sockelgeschoss ist durch eine dezente, lineare Fugenschnittquaderung ausgezeichnet, während im Hauptgeschoss großzügige Rundbogenfenster in den verputzten Wandflächen sitzen. Kandelaber und Laternen am Treppenpodest und den seitlichen Rampen vermitteln den Eindruck von Festlichkeit.

Diese Architektur erscheint als der steingewordene Gegenpart zur Staatsform des aufgeklärten Absolutismus in Bayern.⁷⁰ Während der Einsatz der Tempelfront und die Verwendung von Thermenfenstern am zurückgesetzten Bühnenhaus das Vorbild Andrea Palladios verraten, gehen die glatten, korinthischen Kolossalsäulen mit ihren genau studierten antikanischen Kapitellen und der Dreiecksgiebel auf den römischen Tempelbau zurück. Fischer machte somit aus dem Theaterbau „ein ‚Pantheon der Musik‘, das er durch die Übernahme des römischen Pantheon-Portikus nobilitierte und dem er sogar die Residenz architektonisch unterordnete.“⁷¹ Doch nicht nur architektonische Motive verweisen auf die Antike. Über die Inschrift wird ein weiterer Bezug zur Mythologie hergestellt. Durch die Zueignung an die Musen wird der Theatertempel in den Dienst der höchsten Kunst gestellt und München gewissermaßen zum Parnass der Künste erklärt, zu dem der Herrscher sein Volk führen möchte. Die mythologische Anspielung schafft zudem den Bezug zum politischen Freigeist der Griechen und zur

⁶⁹ Glaser: Krone, S. 590.

⁷⁰ Huse: Kunstgeschichte, S. 116.

⁷¹ Nerdinger: Carl Fischer, S. 54. Da die antike Baukunst in der Philosophie der Zeit als Ausdruck natürlich gewachsener Bedürfnisse galt, versuchte man bei anspruchsvolleren Bauaufgaben organische Bauformen für konstruktive Lösungen zu finden. Vgl. dazu: Die andere Tradition. Architektur in München von 1800 bis heute, hrsg. v. der Bayerischen Rückversicherung (Ausstellungsreihe der Bayerischen Rück 1981), München 1981 (= Ausstellungskatalog aus der Reihe „Erkundungen“, Nr. 3), S. 24.

„Feierlichkeit griechischer Tempelarchitektur“⁷², auf die auch in der Parlamentsarchitektur des 19. Jahrhunderts oft mit ähnlicher Intention zurückgegriffen wurde.⁷³

In der Entwicklungsgeschichte des europäischen Theaterbaus nimmt das Nationaltheater als erstes großes Zeugnis der Reformbemühungen um 1800 eine Schlüsselstelle ein: „Mit ihm ist das Fürstentheater des 17. und 18. Jahrhunderts bewußt zur öffentlichen Einrichtung geworden.“⁷⁴ Von herrscherlicher Seite wurde damit versucht, einen Schritt auf das eigene Volk zuzugehen, wenngleich dies weniger aus revolutionärem Geist geschah, als mit der heimlichen Intention der Konservierung sozialer Lagen durch ihre monumentale Versteinerung.⁷⁵ Trotz der überzeugenden Einheitlichkeit des Baus konnten gewisse Ambivalenzen und Widersprüche zwischen dem aufgeklärt-absolutistischen Patron und der proto-demokratischen Öffnung nicht überdeckt werden, was auch für die Gestaltung und Nutzung des Theaterplatzes charakteristisch blieb. Die umfangreichen Planungen zum ‚Königl. Hof- und Nationaltheater‘, mit dem das Ideal Karl Theodors und Max Josephs von einer ‚Deutschen National-Schaubühne‘ verwirklicht werden sollte, zeigen die gewandelte Einstellung gegenüber der Institution Theater. Neben der gepflegten Unterhaltung gewann der Erziehungs- und Bildungsaspekt des Theaters als moralischer Anstalt im Sinne Schillers immer größere Bedeutung. Zudem beschleunigten wirtschaftliche Überlegungen die Herauslösung aus dem Schlosskomplex, wodurch die neuartige monumentale Bauaufgabe überhaupt erst entstand.

Karl Theodor förderte schon in Mannheim das deutsche Nationaltheater und die damit verbundene Reformbewegung mit dem Ziel, eine nationale Bühne für die deutsche Kulturnation zu schaffen. Max I. Joseph verhalf diesen Bemühungen schließlich in großer Form zum Durchbruch.⁷⁶ Erstaunlich scheint, dass die höfische Stiftung „zwar in Residenznähe, aber doch offen für jedermann“⁷⁷ der es sich leisten konnte, eingerichtet wurde. Zumindest theoretisch bestand die Möglichkeit, die Erziehungs- und Bildungsstätte für Angehörige unterschiedlicher Klassen⁷⁸ zu öffnen und soziale Kommuni-

⁷² Habel: Landeshauptstadt, S. 20.

⁷³ Vanska: Gründerzeit, S. 22.

⁷⁴ Habel: Landeshauptstadt, S. 20.

⁷⁵ Brix/Steinhausner: Geschichte, S. 235 u. Glaser: Krone, S. 591. Formalästhetisch wirkte sich dieses Monumentalbaukonzept durch die dezidierte Kehrtwende zu antiker Klarheit aus: „Mit der Abkehr vom Barockklassizismus fand Fischer zugleich zu seinem eigenen, auch die französischen, römischen und deutschen Anregungen bald transzendierenden Stil.“ (Buttlar: Scheideweg, S. 151).

⁷⁶ Vgl. Hederer: Nationaltheater, S. 395; Nerdinger: Carl Fischer, S. 50 u. Glaser: Krone, S. 591.

⁷⁷ Ebd., S. 585.

⁷⁸ Nerdinger: Carl Fischer, S. 50; Die andere Tradition, S. 23-24. Vergleichbar ist die Einrichtung des öffentlichen Englischen Gartens, der von Karl Theodor an den zeitweise zugänglichen Hofgarten angeschlossen wurde. Die Aufhebung ständischer Schranken im ästhetischen Genuss des Idealschönen wurde etwa zeitgleich auch bei Schiller und Schinkel diskutiert. Zumeist verbanden sich dabei

kation und Interaktion durch qualitativ angenäherte Zuschauerplätze zu befördern. Der gleichberechtigte Kunstgenuss schloss freilich nicht aus, dass die prominentesten Logen nach der innerhöfischen Hierarchie vergeben wurden.⁷⁹ Das Nationaltheater ermöglichte also beides, das höfische Sehen und Gesehenwerden vor einer erweiterten Öffentlichkeit und die Inszenierung des Herrschers als aufgeklärten, idealistischen und um die Bildung des Volks bekümmerten Landesvater. Dennoch konnte der Monumentalbau die nach wie vor große Kluft zwischen Herrscherhaus und Bevölkerung nicht überdecken. Schon zur Entstehungszeit wurde das Nationaltheater „weder seiner Funktion als Theater noch seiner Funktion als Treffpunkt verschiedener Gesellschaftsschichten wirklich gerecht.“⁸⁰ Die hoch aufragende Platzfassade des Theaterbaus wurde zum Symbol der hohen Ideale des Herrscherhauses.

Fischers Planungen umfassten jedoch nicht nur das Theatergebäude, sondern die gesamte Residenz, die seit 1806 den gehobenen Ansprüchen eines napoleonischen Bundesgenossen zu genügen hatte. Anlässlich eines Besuchs Napoleons 1809 fertigte er Pläne für die Süd- und Ostflanke der Residenz sowie den Marstall an, die sich stilistisch an das Theater anlehnen und mit großen Säulenloggien nach allen Richtungen öffneten (Abb. 62-67).⁸¹ Zu den prächtigen, 2 Meter großen Aufrissen, die nach Buttler für die Präsentation bestimmt waren, fehlen Grundrisse, weshalb ihre Zuordnung in der Forschung diskutiert wurde.⁸² Vergleicht man die großen Aufrisse Fischers mit der Fassadengliederung des Törring-Palais fällt auf, dass Fischer sowohl das projektierte Nationaltheater als auch die Residenz-Südfassade mit Fensterrahmungen und Dreiecksgiebeln versah, die ganz erstaunlich mit denen des strengen Barockpalais

freiheitliche Gedanken und Bildungsideale. Vgl. dazu Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 236 u. Huse: Kunstgeschichte, S. 105.

⁷⁹ Im Vaterländischen Magazin von 1839 heißt es dazu: „Die Logen des zweiten Rangs sind durch den höheren Adel besetzt, in diesem Range, gerade in der Mitte befindet sich auch die große königliche Loge“. (Mayer: Max-Josephplatz, S. 230). Er berichtet zudem über die genaue Sitzordnung der einzelnen Hofadligen.

⁸⁰ Glaser: Krone, S. 594.

⁸¹ Vorstudien hatte er in zahlreichen Skizzen festgehalten. Direkt nach seiner Rückkehr aus Italien hielt er am 18.9.1808 eine ‚idea primera‘ fest. Die Entwürfe für den Marstall (Abb. 66) und die Ostfassade (Abb. 65) zeigen komplementäre Baumassenverteilung, hohe geschlossene Sockel, Thermenfenster und einfache, gerade Fensterverdachungen, was dem Charakter und Anspruch des Marstallbereichs entspricht. Zu den architektonischen Notationssystemen vgl. Nelson Goodman: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt a. M. 1995. (Originalausg.: Nelson Goodman: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis²1976).

⁸² Buttler: Scheideweg, S. 145. Nerdinger hat den Aufriss mit der groß herausgestellten Kolonnade 1980 dem Palais Törring-Jettenbach zugeordnet, und dann 1982 der Ostseite der Residenz (Abb. 65). Nerdinger: Klassizismus, S. 251 u. Nerdinger: Carl von Fischer, S. 70-72. Vgl. zu diesem Thema Hemmeter: Denkmal, S. 78: An dieser Stelle bezeichnet er den Portikus des Nationaltheaters fälschlich als ionisch. Für den Stellenwert von Fischers Zeichenkunst vgl. Winfried Nerdinger u. Florian Zimmermann (Hg.): Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie (Ausstellungskatalog Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt 1886), München³1987, S. 40. Vgl. Fischers Pläne: ArMus 80/1-2, 1969-46 (Abb. 62-67).

übereinstimmen (Abb. 67). Wäre damals bereits geplant gewesen, das Palais, das sein Eigentümer noch gar nicht zum Verkauf angeboten hatte, abzureißen, um eine neue Nordfassade zu schaffen, hätte Fischer die detailgenaue Angleichung der Fassaden zur Vereinheitlichung des Platzes gar nicht benötigt.⁸³ Er plante also zu diesem Zeitpunkt keine südliche Platzrahmung. Vielmehr erschien der leichte Rücksprung der Palaisfassade wohl als geeignete Überleitung zum zurückgesetzten Gebäude der Alten Münze und den nach wie vor genutzten Stallungen südlich des Nationaltheaters.⁸⁴

Durch Fischers Plan wäre die südliche Platzfassade der Residenz durch eine Arkadenwand in Superposition geöffnet und in ihrer herrscherlichen Würde ausgezeichnet worden (Abb. 64).⁸⁵ Jedem Betrachter wäre dieses Motiv als *architecture parlante* und damit als „ein Symbol der Öffnung des Königtums zu den Bürgern“⁸⁶ verständlich gewesen; nach Nerdinger eine geradezu revolutionäre Umsetzung der Politik Montgelas'.⁸⁷ Dennoch wäre die Bildungsanstalt des Theaters durch ihre Kolossalordnung deutlich hervorgehoben geblieben. Neben dem Nationaltheater, „dem Tempel der Bürger, der Erziehungsanstalt des Volkes, ist die Residenz nur nebengeordnet.“⁸⁸

Über ähnliche Detailgestaltung und angegliche Fensterformen und -verdachungen stellte Fischer den Bezug zwischen den Gebäuden her und schuf somit einheitliche Fassadenwände, die im Osten den Marstallplatz und im Süden den Max-Joseph-Platz einfassen sollten. Der nördliche Seitenflügel des Nationaltheaters hätte sich nach dem Plan von 1811 mit der Stärke von lediglich einem Zimmer und einer einheitlichen Fassadenwand dem Baublock des alten Residenztheaters vorgeblendet, das zum Platz hin überhaupt nicht ausgezeichnet gewesen wäre (Abb. 68-69). Der rechte Flügel hätte Magazin- und Garderobenräume sowie die Säulenhalle des Redoutensaals aufgenommen.⁸⁹ Durch den kompletten Theaterkomplex wäre die Ostflanke des neuen

⁸³ Man achtete den Baubestand auf der südlichen und westlichen Stadtseite und versuchte ihn zu integrieren. Mit den Maßnahmen Ludwigs, der seine Visionen verwirklichen wollte, wurden solche Kompromiss unmöglich.

⁸⁴ Die Zuordnung des Entwurfs mit der Kolonnade zur Ostseite der Residenz (Abb. 65) ergibt sich genauso, wie die Zuschreibung des Entwurfs für den langgestreckten Marstallbau (Abb. 66), der über Grundrisse klar fassbar ist. Beide Entwürfe sind durch Thermenfenster und gerade Verdachungen im Anspruch gegenüber dem Max-Joseph-Platz abgestuft und aufeinander bezogen.

⁸⁵ Buttlar und Nerdinger stellen, wohl aufgrund der Doppelsäulen an den Ecken des Mittelteils der Fassade und der dominanten Bogenarkaden, einen Bezug zu Palladios Vicentiner Basilica her, der für Fischer sicherlich nicht abwegig ist, zumal es sich ebenfalls um eine vorgeblendete Fassade handelt. Jedoch ist darauf hinzuweisen, dass sich bei Fischer keine Serliana findet, sondern eine Arkadenreihe in Superposition, vergleichbar der des Kolosseums. Vgl. Buttlar: Scheideweg, S. 152 u. Nerdinger: Carl Fischer, S. 10.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd., S. 70.

⁸⁸ Ebd., S. 10.

⁸⁹ Vgl. Glaser: Krone, S. 590. Im Stadtplan von 1812 (Abb. 6) wurde der Grundriss des Theaters samt Flügelbauten bereits eingetragen, obwohl sie nie gebaut wurden. War die Herausverlagerung des Theaters

Platzes einheitlich gefasst gewesen. Die Schaffung eines öffentlichen Forums, das sich auf einen zentralen ‚Theatertempel‘ ausrichtet, kann als visionäres Projekt mit utopischen Zügen angesehen werden. Ob die Pläne tatsächlich je zur vollständigen Verwirklichung gedacht waren, lässt sich schlecht sagen; auf jeden Fall hätten die „Formen der griechischen, vor allem aber der römischen Antike [...] hier ein ausponderiertes hauptstädtisches Forum geschaffen.“⁹⁰ Sicherlich hätten Fischers Gebäude- und Platzgruppen die architektonische Stadtentwicklung in andere Bahnen gelenkt.

Die Schaffung öffentlicher ‚Agora-, oder ‚Forumsanlagen‘ ist für die Zeit nicht untypisch. Gerade in deutschen Hauptstädten, wie Berlin, Dresden und Wien, gab es das ganze Jahrhundert hindurch ähnliche Projekte von den größten Architekten der Zeit (Abb. 54 u. 55). Etwa zeitgleich mit der Entstehung des Max-Joseph-Platzes kam es auch im Fall des Berliner Lustgartens zu größeren Umbaumaßnahmen. Bereits 1713 ließ der Soldatenkönig den Garten zum Exerzierplatz planieren. Als ‚Staatsforum‘ angelehnt an den Typus der *Place royale*, beschreibt Markus Jager ihn als „Ort monarchisch-bürgerlichen Einvernehmens“ und „dynastischer Selbstdarstellung“ mit der Funktion einer „repräsentativen Bühne des Hofes“.⁹¹ Um den ehemaligen Residenzgarten und Schlossvorplatz wurden nach und nach bedeutende Monumentalbauten gruppiert, wodurch sich der Lustgarten der Stadt und den Bürgern öffnete.⁹² Dadurch übernahm er zusätzliche Funktionen als Paradeplatz, Denkmalforum, Domplatz, Vorgarten des Museums, Stadtpark und Volksforum.⁹³ In reduzierter Form ist eine ähnliche Funktionsüberschneidung auch beim Max-Joseph-Platz festzustellen, der als Residenz- und Theaterplatz zugleich Denkmalplatz mit urbaner Schlüsselstellung sowie Forum und Bühne für den König war.

In Dresden plante Gottfried Semper in den 1830er Jahren ein öffentliches Forum, an dem sich Kultur- und Verwaltungsgebäude in unmittelbarer Nähe zum Schloss- und Zwingerbereich versammelten.⁹⁴ Ähnlich den ursprünglichen Planungen für den

aus dem Residenzkomplex schon ein beachtlicher Schritt, so wurde er durch die gänzliche Kaschierung des alten Barocktheaters noch in seiner Konsequenz gesteigert.

⁹⁰ Hemmeter: Denkmal, S. 78.

⁹¹ Markus Jager : Der Berliner Lustgarten. Gartenkunst und Stadtgestalt in Preußens Mitte, München u. Berlin 2005 (= Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 120), S. 16. Den Bezug zur französischen ‚Place royale‘ begründet er durch Schinkels Studien Pariser Plätze und Gärten. Vgl. Jager: Lustgarten, S. 142.

⁹² Ebd., S. 15.

⁹³ Ebd., S. 18. Zudem weist Jager auf die „urbanistische Schlüsselposition“ und die „typologische Sonderrolle“ des Lustgartens hin, der nach politischen Zäsuren stets seine Bedeutung und Funktion gewandelt habe. Bei einer herausgehobenen, zentralen Platzanlage ist eine solche Sonderstellung allerdings prinzipiell vorauszusetzen. Vgl. Ebd., S. 21.

⁹⁴ Dolgner: Stilpluralismus, S. 109. Dolgner nennt als weitere Vergleichsbeispiele Sempers Planungen für den Hamburger Rathausplatz und das Wiener Hofburg-Ensemble (Abb. 55).

Münchner Königsplatz sollten dort Volk, Staat und Religion in einer Anlage vereinigt werden.⁹⁵ In seiner radikaldemokratischen Frühschrift über die Polychromiefrage stellte Semper den Bezug zwischen öffentlichen Plätzen und einer freien Gesellschaft im Sinne eines idealisierten Griechentums dar.⁹⁶ Bei aller Fortschrittlichkeit und antikischem Freigeist, die auch in München propagiert wurden, darf jedoch nicht übersehen werden, dass die mächtigen Baumassen um den neuen Max-Joseph-Platz in ihrer massiven Aneinanderfügung, auch einen autoritären Zug tragen. Es handelt sich allein schon durch die absolute Größe der Gebäudekomplexe um Machtarchitektur, die nicht umsonst dem französischen Kaiser in Prunkentwürfen präsentiert wurde. Stellt man sich die Anlage durch einheitliche Platzrandbebauung gerahmt vor, erscheint ein Bezug zur französischen *place royale*, die Fischer bei seinem Parisaufenthalt studiert hatte, nicht unwahrscheinlich.⁹⁷ Sicherlich ist es berechtigt, nach den übereinstimmenden Grundelementen des französischen Platztyps und des Münchner Beispiels zu fragen:

Es scheint wenig verwunderlich, daß sich die autonome Konzipierung des königlichen Platzes, sein ausgeprägt politischer und herrschaftslegitimierender Charakter in Ausrichtung auf die Stadt, das zentrale Herrschermonument und die zu ihm orientierten Schaufassaden als Elemente mit deutlicher Parallele zur französischen ‚place royale‘ zu erkennen geben.⁹⁸

Nerdinger leitet diesen Bezug völlig selbstverständlich aus dem Aufriss von 1809 ab (Abb. 64): „Da die Fassade zu eine[r] ‚Place Royal‘ orientiert ist, kann es sich wieder nur um die Südseite der Residenz handeln, die Fischer also bis auf die Stelle des Alten Residenztheaters ziehen wollte, wodurch der Max-Joseph-Platz zu einem gewaltigen Forum vergrößert worden wäre.“⁹⁹

Durch die Positionierung und Ausrichtung des Theaters gelang es dem Herrscherhaus, die urbane Leerstelle symbolisch umzucodieren und mit der eigenen Symbolik und Begrifflichkeit zu belegen. Zudem wurde innerhalb der Kernstadt das

⁹⁵ Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 291 u. Fisch: Stadtplanung, S. 150.

⁹⁶ Semper: Kleine Schriften, S. 215-258. Vgl. zur Polychromiedebatte: Lorenz Dittmann: Zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert, in: Hager/Knopp: Stilpluralismus, S. 92-118.

⁹⁷ Andreas Köstler: Place Royale. Metamorphosen einer kritischen Form des Absolutismus, München 2003. Es kann lediglich vermutet werden, dass auch Fischer bereits an einer repräsentativen Einfassung der Südseite des Max-Joseph-Platzes arbeitete. Dadurch wäre eine geschlossene u-förmige Forumsanlage ähnlich einem Cour d'honneur eines Barockschlosses entstanden. Dass Fischer sich mit französischer Schlossarchitektur beschäftigte, belegen Vorentwürfe zum Südtrakt der Residenz (Abb. 81 u. 82), die eindeutig durch seine Studie der Kolonnade der Ostfassade des Louvre inspiriert sind (Abb. 78). Vgl. Nerdinger: Carl Fischer, S. 70. Die u-förmige Grundrissdisposition beginnt sich im 19. Jh. zu verselbständigen und wurde auch auf andere Bauaufgaben angewendet. Vgl. etwa den Entwurf Schinkels für ein Kaufhaus Unter den Linden (1827). Für weitere Frankreichbezüge bei Fischer, siehe: Buttlar: Scheideweg, S. 143. Zum Einzug Napoleons schuf Andreas Gärtner eine Triumphbogen-Kulisse mit Palladiomotiv.

⁹⁸ Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 78.

⁹⁹ Nerdinger: Carl Fischer, S. 70. Gerhard Hojer geht davon aus, dass Ludwig den Großauftrag zu den aufwändigen Fassadenrissen gegeben hat. Vgl. Hojer: Prunkappartements, S. 10.

rationalistische Orthogonalenraster ausgehend von der dadurch aufgewerteten Residenz festgelegt. Die zwischen der Altstadt und der neuen Stadt vermittelnde Stellung der Platzgruppen rund um die Residenz kann für die urbanistische Stadtentwicklung im gesamten 19. Jahrhundert nicht unterschätzt werden. Durch sie ergibt sich eine „großartige städtebauliche Konzeption, die das soeben gebilligte Rastersystem der neuen Maxvorstadt genau im Ausgangs- und Zielpunkt der Hauptachse aufnimmt: im Zentrum der Residenz [bzw. am Nordrand] kulminiert die Platzfolge vom Stiglmayer- bis zum Odeonsplatz.“¹⁰⁰

Bei allen Planungen spürte Max Joseph seinen drängenden Sohn, den Kronprinzen Ludwig, bereits im Rücken. Schon vor dessen Regentschaft nahm er Einfluss auf die Kulturpolitik und baute eine nationalliberale Opposition zu den kosmopolitischen Reformen auf.¹⁰¹ Mit seinem Wirken deutet sich ein Paradigmenwechsel an, der die Kunstpolitik in mancher Hinsicht über die Staatskunst stellte. Mehr als seine Vorgänger machte er sich Gedanken über Selbstinszenierung und Verewigung sowie über die Wirkungsweise einer neuen, historisch begründeten, nationalen Kunst auf die Öffentlichkeit.¹⁰² Laut seinem Biographen Johann Nepomuk Sepp verkündete er bereits als Kronprinz: „Ich will aus München eine Stadt machen, die Teutschland so zur Ehre gereichen soll, daß keiner Teutschland kennt, wenn er nicht München gesehen hat.“¹⁰³

Seit Napoleons Sturz 1815 war der dezidierte Frankreichbezug nicht nur in der Politik, sondern auch im Bauwesen zunehmend problematisch geworden. Darin liegt ein Grund für die Wendung vom französischen Vorbild zu einem idealisierten Italienbild.¹⁰⁴ Zur Umsetzung seiner Pläne holte Ludwig 1816 den westfälischen Architekten Leo v. Klenze zu sich, der sofort in Rivalität zum zwei Jahre älteren Fischer trat.¹⁰⁵ In dieser Künstlerkonkurrenz spiegelt sich letztlich der Streit zwischen zwei verschiedenen Klassizismusauffassungen, die in der Ausgestaltung des Max-Joseph-Platzes ihren

¹⁰⁰ Nerdinger: Carl Fischer, S. 72.

¹⁰¹ Vgl. Glaser: Krone, S. 568; Buttlar: Scheideweg, S. 142 u. Lieb: Klenze, S. 10.

¹⁰² Vgl. Herrmann Bauer: „Der Herrschaft Größe vor der Kunst verschwindet,...“. Die Bedeutung der Kunst bei Ludwig I von Bayern, in: Klaus Ertz (Hg.): Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Köln 1980, S. 315-324, S. 315-316 u. Erichsen: Vorwärts, S. 385-386.

¹⁰³ Johann Nepomuk Sepp: Ludwig Augustus. König von Bayern, und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste, Schaffhausen 1869, S. 349. Zu Recht meint Steffi Roettgen dazu, „daß sich das von Ludwig schon während der Kronprinzenzeit entwickelte Programm der um ihrer Monumente willen sehenswürdigen bayerischen Residenzstadt verwirklicht hat.“ (Röttgen: Florenz, S. 331).

¹⁰⁴ Röttgen weist darauf hin, dass sich Ludwig und Klenze bei ihrer Stilwahl und durch den Rückgriff auf italienische Vorbilder bewusst gegen den Prunk-Stil des späten Rokoko in Frankreich wendeten. Vgl. Röttgen: Florenz, S. 320. Ludwigs Ablehnung Frankreichs soll sich bis in die 1820er Jahre zum regelrechten Hass auf alles Französische gesteigert haben.

¹⁰⁵ Vgl. zur Vorgeschichte Klenzes: Adrian von Buttlar: „Also doch ein Teutscher“? Klenzes Weg nach München, in: Nerdinger: Klenze, S. 73-83.

Niederschlag gefunden haben.¹⁰⁶ Indem sich der Kronprinz von Fischer abwandte, verstand er es, Klenze zu begünstigen, sodass dieser bald nicht nur den Auftrag zur Glyptothek erhielt, sondern auch als Mitglied der Theaterbaukommission auf die Beschneidung des Nationaltheaters um seine Seitenflügel hinwirken konnte.¹⁰⁷ Durch die anonyme Hetze Klenzes gegen den Theaterbau und den immer lauter werdenden öffentlichen Unmut über das Riesenprojekt getroffen, zog sich der erkrankte Fischer zusehends von seinen Ämtern zurück.¹⁰⁸ Die Zeiten hatten sich gegen den strengen Reformklassizismus gewendet:

*Das Einbrechen einer kultursymbolischen Dimension in die Architektur, ihre fast unmerkliche Öffnung zum romantischen Historismus markiert den Scheideweg des Münchner Klassizismus. Fischer hat sich dieser Öffnung verweigert. Für ihn war der Rückgriff in die Architekturgeschichte ein Rückgriff nicht auf historische, sondern auf architektonische Leitmotive.*¹⁰⁹

Als am 14. Januar 1823 das Nationaltheater ausbrannte, war Fischer fast drei Jahre tot.¹¹⁰ So blieb ihm erspart mizuerleben, wie sein Rivale den Auftrag vom König erhielt, das Theater nach den anschaulichen Originalplänen wieder aufzubauen.¹¹¹ Klenze musste die Aufgabe notgedrungen annehmen, obwohl der Theaterbau ganz der Idee widerstrebte, die er sich von der architektonischen Gestaltung eines Theaters ge-

¹⁰⁶ Vgl. Buttler: Scheideweg, S. 141. Da Fischer und Klenze in Italien teilweise die gleichen Renaissancepaläste als Studienobjekte benutzt hatten, kann man den Unterschied ihrer beiden Auffassungen sehr gut studieren. Während Fischer 1812 die Fassaden konstruktiv zu erfassen suchte, zeichnet sich Klenze 1820 durch seinen ikonographischen, malerischen Stil aus (Abb. 83 u. 84-90).

¹⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 150. Zudem erreichte Klenze, dass die Produktion der Säulen für das Nationaltheater zu Gunsten der Glyptothek hinausgeschoben wurde. Fischers Bau musste daher 1818 ohne Portikus eröffnet werden. Ein laviertes Plan (wohl 1805-11) zeigt das Grundstück für den Bau des Nationaltheaters (projektiert mit den Flügeln). Eine Stallung nördlich der „Maison de la Monois“ (Alte Münze), vgl. StMus NS 31/421. Ein Gemälde Domenico Quaglios aus dem Zyklus von Residenzansichten von 1826 (vgl. auch eine Reproduktionsgraphik im Stadtmuseum: StMus NS 31/421) zeigt Droschkenwarteplätze an der Nordseite des Törring-Palais, lebhaften Publikumsverkehr sowie den Blick auf das niedriger gelegene Terrain südlich und östlich des Nationaltheaters, wo immer noch die abzureißende Scheune steht, weil die Flügelbauten des Nationaltheaters nicht über die Planung hinaus kamen. Der lediglich geplante Platz zeigt ein um mehrere Meter differierendes Bodenniveau.

¹⁰⁸ Vgl. Nerdinger: Carl Fischer, S. 12; Thomas Weidner: Zur Restauration des Hofkünstlers im Königreich Bayern – Klenze als Fürstendiener und Diplomat, in: Nerdinger: Klenze, S. 51-71, S. 54; Buttler: Scheideweg, S. 151. Gleichzeitig mit Fischers Rückzug betrieb Ludwig mit Billigung Max I. Josephs, die Absetzung Montgels, die dann 1817 erfolgte und zur weiteren Verdrängung des Frankreichbezugs führte. Montgelas hatte sich zuvor von Fischer distanziert, weil dieser keinesfalls das willfährige Werkzeug zur Verwirklichung seiner Reformpläne sein wollte.

¹⁰⁹ Buttler: Scheideweg, S. 162. Vgl. zum Verhältnis von Klassik und Romantik: Andreas Beyer (Hg.): Klassik und Romantik, München 2006 (= Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 6).

¹¹⁰ Klenze hatte bei den Löschmaßnahmen durch den Abbruch des nördlichen Verbindungsgangs (Abb. 32) versucht, ein Übergreifen auf die Residenz zu verhindern. Die langfristige Freistellung des Theaterbaus befürwortete er auch aus Brandschutzgründen. Das Kulissenmagazin wurde an die Ostseite des Gebäudes verlagert. Ellrich bezeichnet den Theaterbrand als Rache für den Abriss des Franziskanerklosters. Ellrich: Bilder, S. 33. In jedem Fall lässt sich sagen, dass Brände bei größeren Theatern noch bis in die 1880er Jahre hinein an der Tagesordnung waren. Erst in der Folgezeit wurden die Polizeiverordnungen zum Brandschutz entschieden verschärft. Bereits 1885 wurde im Nationaltheater elektrische Beleuchtung eingeführt. Später wurde aus Sicherheitsgründen die Zuschauerzahl auf 1032 reduziert.

¹¹¹ Fischers hervorragend durchgezeichnete Pläne ermöglichten auch nach dem Zweiten Weltkrieg den Wiederaufbau. Glaser: Krone, S. 590.

macht hatte.¹¹² Unter merklichen Unmutsäußerungen der Bevölkerung – der Aufbau wurde durch die Einführung des sog. Bierpfennigs mitfinanziert – stellte Klenze das Theater in modernisierter Form wieder her. Dank straffer Bauführung konnte es mit verbesserter Dachkonstruktion aus Eisen und einem ausgeklügelten Löschesystem nach nur 18 Monaten am 2. Januar 1825 wieder eröffnet werden. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Theater dann neuerlich zerstört.¹¹³ Die große Popularität und Medienpräsenz des Gebäudes bis heute zeugt von der suggestiven Überzeugungskraft der Fassaden-erfindung, des zum Innbegriff eines Operngebäudes gewordenen Nationaltheaters. Die dominante Säulenfront macht den Max-Joseph-Platz zu einem festlich gestimmten Raum, der als Kontaktzone zwischen Monarchie und Untertanen gedacht war und zum festtäglichen Flanieren dienen sollte.¹¹⁴ Die allgemeine Verständlichkeit der Architektursprache hat ihre Wirkung bis heute erhalten.

¹¹² Buttlar: Scheideweg, S. 156.

¹¹³ Erst 1963 fand die Wiedereinweihung mit moderner Bühnenanlage statt. Seit 1972 schmücken die Steinplastiken „Apollo und die neun Musen“ von Georg Brenninger den Portikusgiebel. Von der großen Wertschätzung des Gebäudes zeugen mehrere Gedenktafeln. Vgl. August Alckens: Gedenktafeln. Denkmäler. Gedenkbrunnen, Mainburg 1973 (= München in Erz und Stein, 1. Bd.), S. 93-94.

¹¹⁴ Vgl. Gernot Böhme: Architektur und Atmosphäre, München 2006, insb. S. 106-114.

3. Die Rahmung des Residenzplatzes und das Kunstkönigtum Ludwigs I.

Nach dem für einige überraschenden Tod Max I. Josephs am 14. Oktober 1825 war es dem jungen Nachfolger König Ludwig I. das größte Bedürfnis sich einen repräsentativen Palast zu errichten. Die Selbstdarstellung durch Monumentalbauten sollte zu einem Charakteristikum seiner Herrschaftstechnik werden.¹¹⁵ Mit seinem Wohnpalast sollte neben dem Theater ein nationales Symbol für die Würde der Monarchie entstehen. Der Anspruch Münchens als Hauptstadt eines geeinigten Königreichs sollte durch den Bau gefestigt werden.¹¹⁶ Daher wählte Ludwig 1823 die programmatische Bezeichnung ‚Königsbau‘ für das wichtigste Bauvorhaben der ersten Regierungsjahre.¹¹⁷ Auf ausgedehnten Italienreisen hatte er sich unter der Beratung Klenzes für den florentiner Palastbau begeistert.¹¹⁸ Schon 1818 dachte er daran, sich bei seinem Palast der Renaissanceformen zu bedienen.¹¹⁹ Es wundert kaum, dass diese selektive Kunstrezeption das Zerwürfnis mit Fischer im gleichen Maße förderte wie sie die Bindung an den Historisten Klenze festigte.¹²⁰ Dieser hatte sich schon beim Bau des Leuchtenbergpalais den Ruf als „Erwecker der Neorenaissance“¹²¹ erworben.

Die Forschungen zum Königsbau haben sich auf den Aspekt der Kopie des florentiner Palazzo Pitti konzentriert.¹²² Klenze hatte Ludwig 1818 in Florenz auf den

¹¹⁵ Vgl. für den allgemeinen Zusammenhang: Martin Warnke (Hg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute – Repräsentation und Gemeinschaft, Köln 1984.

¹¹⁶ Unter Ludwigs Regentschaft wurde die seit 1806 betriebene Angliederung der neubayerischen Gebiete auf brachiale und repressive Weise fortgesetzt. Das erste Regierungsjahr war von der Ordnung der Staatsfinanzen geprägt. Winfried Nerdinger: Zwischen Glaspalast und Maximilianeum – Aufbruch und Rückblick, in: Ders.: Glaspalast, S. 9-15, hier S. 10. Max Spindler: Handbuch der bayerischen Geschichte, Bd. 4/1, hrsg. v. Alois Schmid, München 2003, S. 150-156.

¹¹⁷ August Lewald mokiert sich über die Bezeichnung: „So entstand der neue südliche Flügel der Residenz, oder wie man ihn in München zu nennen gewohnt ist: ‚der Königsbau.‘ Ich finde diese Benennung für ‚Palast, Schloß, Residenz,‘ weder passend, noch schicklich.“ Lewald: Panorama, S. 203. Der Königsbau entstand an der Stelle des ‚kleinen Hofgartens‘, dessen Freilegung Wanetschek-Gatz als typisch für die Öffnung von Gärten in jeer Zeit bezeichnet hat. Wanetschek-Gatz: Grünanlagen, S. 30 u. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 52.

¹¹⁸ Insbesondere die Reisen von 1817/18 und 1823/24 dürfen als inspirierend angesehen werden. Er ließ sich auf den Fahrten, die ihn zur Künstlerkolonie nach Rom, nach Paestum und bis nach Sizilien führten, von diversen Vertrauten und Wissenschaftlern beraten. Vgl. Lieb: Klenze, S. 12.

¹¹⁹ Hojer berichtet, dass sich der Kronprinz 1810 den Bauplatz für den Königsbau genauer angesehen hätte, also schon vor dem Bau des Nationaltheaters. Hojer: Prunkappartements, S. 168.

¹²⁰ Vgl. Röttgen: Florenz, S. 329. Ludwig blieb trotz des Einflusses durch Klenze offen für neue Eindrücke. So begeisterte er sich 1818 auch für das römische Mittelalter. Zudem machte er sich Gedanken über Bau-Tektonik. Vgl. Buttlar: Baukunst, S. 110 u. 114.

¹²¹ Lieb: Klenze, S. 11. Bereits beim Leuchtenbergpalais entstand das Problem, dass Klenze zwar aufgrund der Praktikabilität auf Renaissanceformen zurückgriff, aber zusammen mit antiken Elementen „in die griechische Antike zurücktransformieren“ wollte. Winfried Nerdinger u. Florian Hufnagl (Hg.): Gottfried von Neureuther. Architekt der Neorenaissance in Bayern. 1811-1887 (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1978), München 1978 (= Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 2), S. 153.

¹²² David Joseph etwa sah 1909 im Königsbau die florentiner Vorbilder Palazzo Pitti und Palazzo Rucellai verwirklicht. Joseph: Baukunst, S. 79.

Renaissancepalast aufmerksam gemacht, weil er seinen Stil für die Gebäude an der Ludwigstraße als geeignet erachtete.¹²³ Als der König trotz seiner Rombegeisterung dieses Vorbild auch für den Königsbau forderte, wurde Klenze die Geister, die er rief, nicht mehr los.¹²⁴ Im Sommer 1823 waren die Überlegungen so weit gediehen, dass er Klenze mit Entwürfen beauftragte. Der am Pitti-Palast orientierte Entwurf wurde 1825 zur Ausführung bestimmt.¹²⁵ Am 8. Juli 1826 schrieb Klenze schließlich: „Das Modell des neuen Königsbaues ist schon begonnen und ich hoffe gewiß daſelbe bis zu Ew. Majestät Rückkunft hierher vollendet zu haben.“¹²⁶ Am 18. Juni 1827, dem 12. Jahrestag der Niederlage Napoleons bei Waterloo, fand schließlich die Grundsteinlegung zum Königsbau statt. Bis ins Detail hatte Ludwig den Ablauf der Zeremonie, die von der alten Residenz ihren Ausgang nahm, geplant.¹²⁷

Eine der ersten Maßnahmen Klenzes war noch 1826 der Abriss des südlichen Querbaus der Grünen Galerie mit ihrer exquisiten Rokokodekoration gewesen.¹²⁸ Die kategorische Ablehnung des ‚barocken Schnörkelwerks‘ durch den Klassizisten konnte nur durch den traditionsbewussten König in die Schranken verwiesen werden. Weitere Trakte inklusive der mächtigen Maximilianischen Westfassade wurden vor dem Abriss bewahrt.¹²⁹ Ein Blick in den Königsbauhof zeigt, dass Klenze keine organische Verbindung mit den älteren Bautrakten anstrebte.¹³⁰ Darin spiegelt sich die Etablierung einer neuen Tradition. Durch Klenzes Schulung wurde eine ganze Generation von

¹²³ Vgl. Adrian von Buttlar: Es gibt nur eine Baukunst? Leo von Klenze zwischen Widerstand und Anpassung, in: Nerdinger: Klenze, S. 112-113. 1820 fertigte Klenze exakte Zeichnungen florentiner Paläste an.

¹²⁴ Lieb: Klenze, S. 11 u. Buttlar: Klenze, S. 218. Vielleicht hat auch die Begeisterung Schinkels für den Palazzo Pitti einen Einfluss auf Ludwig ausgeübt. Klenze legte zwar noch einen dreigeschoßigen Entwurf mit begehbaren Pfeilerarkaden vor, der sich am Palazzo Barberini in Rom orientierte, also von den Entwürfen Fischers nicht so weit entfernt war, allein der König ließ sich nicht mehr von seiner Idee abbringen (Abb. 89). Vgl. dazu Buttlar: Klenze, S. 219. Ludwig hatte das Loggia-Motiv des Palazzo Barberini 1824 vorübergehend als Vorbild im Auge gehabt. Vgl. Hojer: Prunkappartemenst, S. 169.

¹²⁵ Vgl. Buttlar: Klenze, S. 220. Die griechischen und römischen Entwürfe Klenzes lehnte Ludwig sofort ab. Ein Entwurf „im florentinischen Style“ von 1825 kombiniert Charakteristika unterschiedlicher Paläste (Abb. 85).

¹²⁶ Hubert Glaser (Hg.): König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Der Briefwechsel. Regierungszeit König Ludwig I. 1825-1829, München 2007 (= Quellen zur Neueren Geschichte Bayerns. V: Korrespondenzen König Ludwigs I. von Bayern, Teil II/Bd.1), S. 97 (Nr. 524, Leo von Klenze an König Ludwig, München, 8. 7. 1826). Bereits 1825 hatte Klenze eine perspektivische Ansicht mit durchgängiger Lisenengliederung entworfen (Abb. 86).

¹²⁷ BayHStA: Act des kgl. Oberhofmeister-Stabes (Fasz. I. No. 1): Brief vom 4. 5. 1826.

¹²⁸ Vgl. Hemmeter: Denkmal, S. 77 u. Buttlar: Klenze, S. 220. Ellrich datiert den Königsbau fälschlich auf 1835-42. Ellrich: Bilder, S. 36.

¹²⁹ Vgl. Habel: Landeshauptstadt, S. 18. Die Einschätzung des Barocks änderte sich prinzipiell erst gegen Ende des Jahrhunderts. Landwehr: Neubarock, S. 27. Aus der Zeit Max III. Josephs existieren Pläne Cuvilliés', die Maximilianische Fassade durch eine barocke Pavillionfront zu ersetzen und die Residenz nach allen Seiten hin symmetrisch abzurunden. Vgl. Neumann: Residenz, S. 19.

¹³⁰ Im Aufriss der Hoffassade des Ausführungsplans vom Dezember 1825 sind keine angrenzenden Trakte vermerkt (Abb. 87-88). Auch Baubefunde haben ergeben, dass sich die Fassadenstruktur hinter dem Barockbau fortsetzt. Klenze hatte fest vor gehabt, den ganzen Bau der Grünen Galerie abzureißen.

Ausstattungskünstlern von den Barockformen zur strengen Ordnung des Klassizismus geführt.¹³¹

Bereits vier Monate nach Baubeginn hatte sich die Meinung Ludwigs über den Ausführungsplan wieder geändert:

*Verfertigen Sie, Klenze, eine anzuheftende Zeichnung des Erdgeschosses vom Königsbau, ohne Lecenen mit größern dem Stylobate sich annähernden Quadern, ebenfalls rustischer Art behauen wie der Entwurf bereits angeibt; dieses ist mein Wille.*¹³²

Durch das Entfallen der Pilaster im Sockelgeschoss sollte die überwältigende Wirkung der massiven Rustika-Platzwand noch gesteigert werden. Sie bildete fortan den einzigen plastischen Schmuck neben den dünnen Pilastern in den Obergeschossen, die sich am Palazzo Rucelai orientierten. Doch der hauptsächliche Bezugspunkt blieb der Palazzo Pitti: Dessen horizontal lagernde, durch massive Gebälkschienen abgetrennte Rustikawände waren Symbol für Macht und Reichtum der Medici.¹³³ Durch die weiten Achsabstände der Fenster sollten große Flächen Quadermauerwerks ihre Wirkung entfalten, die tatsächlich nicht ausblieb.¹³⁴ Am 11. September 1828 berichtete Klenze stolz: „Der Eindruck welchen diese beschleunigte Beendigung im Publikum macht, ist äußerst günstig“.¹³⁵ Bereits zur silbernen Hochzeit des Königspaars 1835 war der gewaltige Bau bezugsfertig, auch wenn die Ausstattung der königlichen Gemächer im *piano nobile* noch einige Jahre in Anspruch nahm. Die breite Rustikafront mit einer massiven Diamantquaderreihe im Sockel und Polstermauerwerk in den übrigen Stockwerken sowie der additiven Reihung von 21 Fensterachsen über 129 m, stellte in ihrer Größe und durch den Einsatz des Natursandsteins ein Novum in der Münchner Architekturlandschaft dar. Die Mittelbetonung des Breitenbaus findet über die Einrückung des zweiten Obergeschosses und die drei massigen, fast abwehrenden Tore statt. An dieser Stelle führte Klenze das charakteristisch florentinische Motiv des Spitzbogens über dem Rundbogen ein, verziert durch einen Agraffenschlussstein. Anders als beim italieni-

¹³¹ Vgl. Kleinhues: Fünf Architekten, S. 173.

¹³² Vgl. Glaser: Briefwechsel, S. 206-207 (Nr. 539, König Ludwig an Leo von Klenze, München, 25. Oktober 1826). Ergänzend zu den edierten Briefwechseln können die Aktenvermerke Ludwigs I. einen guten Überblick über die Schwerpunkte der Staatsgeschäfte geben. Vg. Andreas Kraus (Hg.): Signate König Ludwigs I. (= Materialien zur bayerischen Landesgeschichte, Bde. 1-6 u. 12), ausgew. u. eingel. v. Max Spindler, 6 Bde. u. 1 Reg.bd., München 1987-1997. Einen Vorentwurf von 1826 bringt Hojer mit dem Palazzo della Cancelleria in Rom in Zusammenhang (Abb. 89). Bei diesem Vorbild beschränkt sich die Ordnung ebenfalls auf die Obergeschosse. Zudem stimmen die gekuppelten Eckpilaster überein. Vgl. Hojer: Prunkappartements, S. 14.

¹³³ Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 69. Es verwundert kaum, dass der Palazzo Pitti stets als Hauptbeispiel der Rustikaanwendung genannt wird, vgl. Nikolaus Pevsner, John Felming u. Hugh Honour (Hg.): Lexikon der Weltarchitektur, Darmstadt 1971, S. 496.

¹³⁴ Vgl. Buttlar: Klenze, S. 222.

¹³⁵ Glaser: Briefwechsel, S. 399 (Nr. 615, Leo von Klenze an König Ludwig I. von Bayern, München 11. September 1828). Im Sommer 1829 bewundert auch Ludwig die teilweise vollendete Fassade. Vgl. Hojer: Prunkappartements, S. 170.

schen Vorbild wurde die Sitzbank am Sockel nicht zum Ort der Kommunikation, da Wachen diese Art der Geselligkeit am Königspalast zu unterbinden hatten. Über den Seiten wird der Bau durch Balustraden mit dahinter gelegenen Terrassen abgeschlossen.

Da der Bauplatz durch die Vorgabe der Baulinien des Nationaltheaters und der Residenztrakte auf lediglich 23 m bzw. drei Achsen in der Tiefe beschränkt war, hatte Klenze der westlichen Flanke zur Residenzgasse eine siebenachsige, dem schrägen Straßenverlauf folgende Seitenfassade vorgeblendet (Abb. 56 u. 57). Genau wie an der Vorderseite spiegelt diese Fassade nichts von der inneren Struktur des Residenzkomplexes wider. So erkennt man auch nur vom Innenhof aus die eingezogenen Mezzaningeschosse, die hinter den hohen Prunkräumen liegen. Mit der Königsbaufassade gelang, was zuvor nur projiziert wurde: die Rahmung der Residenz nach außen. Während sie somit nach Süden ein Gesicht erhielt, wurde sie schließlich auf der Nordseite durch den Festsaalbau geöffnet.¹³⁶ Der neue Bau trakt diente zugleich als Wahrzeichen und Distinktionsmittel, das die höfische Sphäre mit ihren Gärten gegenüber der engen Bürgerstadt abschränkte.¹³⁷ Nicht mehr die Öffnung des Herrschersitzes war Programm, sondern seine Ehrfurcht gebietende Distanzierung, womit eine machtpolitische Drohgebärde gegenüber umstürzlerischen und antimonarchistischen Tendenzen in einer Zeit entstehender bürgerlicher Öffentlichkeit verbunden war. Ebenso wie dem Theaterbau liegt auch dem im Maßstab angeglichene Palastbau eine tiefgreifende Ambivalenz in der Haltung gegenüber dem Publikum zu Grunde, wengleich in unterschiedlichen Ausformungen.

Durch die Orientierung an einem konkreten Vorbild wurde zugleich dessen zwispältige Bedeutungsdimension mitübernommen. Der Berater Ludwigs und Historiker „Ringseis betonte aus romantischer Sicht nicht nur die sublimen Wirkung des Pitti, sondern auch die geistige Nähe des Florenz der Medici zu den Bestrebungen der Gegenwart, die schon bald zur Gleichsetzung des mediceischen und des ludovizianischen Mäzenatentums führte“¹³⁸. Diese Gleichsetzung fand sowohl auf Ebene der Städte als auch auf Ebene der Herrscher Cosimo de’Medici und Ludwig I. statt.¹³⁹ Ludwigs Biograph meinte, dass „selbst die Medicäer gegen Ihn im Schatten stehen!“¹⁴⁰ Die Betonung des Sublimen in der Architektur geht letztlich auf die Rezeption

¹³⁶ In der Zusammenschau ergeben die ludovizianischen Umbauten ein Stilspektrum von der byzantinischen Allerheiligen-Hofkirche über den florentiner Königsbau bis zum römischen Festsaalbau.

¹³⁷ Vgl. Röttgen: Florenz, S. 325.

¹³⁸ Buttlar: Klenze, S. 218.

¹³⁹ Vgl. Röttgen: Florenz, S. 322 u. Buttlar: Klenze, S. 223. Diese Parallelisierungen wurden insbesondere von Ludwigs Historikern Johannes Müller und Joseph von Hormayr propagiert.

¹⁴⁰ Sepp: Augustus, S. 322.

philosophischer Texte, z. B. von Edmund Burke, zurück.¹⁴¹ Dabei wurde die ‚bossierte ‚Felsenwand‘ der Königsbaufassade¹⁴² in ihrer Wirkmacht mit natürlichen Steinformationen gleichgesetzt. Stein wurde also zur Darstellung von Stein benutzt, wodurch die Baukunst gewissermaßen selbstreflexiv wurde.¹⁴³ Waren die rohen Quadermassen des Palazzo Pitti schon seit jeher Symbol für Macht und Stärke seines Auftraggebers gewesen, so galt der emotionale, romantische Blick nun dem ästhetischen Reiz des Erhabenen. Im Münchner Fall konnte der Betrachter diese Wirkung wohl am Besten aus einigem Abstand genießen. Die widerstreitenden Kräfte der Attraktion und der Distanzierung, kennzeichnen auch den Charakter des Vorbilds, das eine Mischung aus Patrizierbau und Herrscherpalast darstellt. Für Ludwig war wohl der Aspekt des kunst sinnigen Renaissance-Mäzenatentums besonders attraktiv, wollte er sich doch durch seine Sammlungspolitik ebenfalls als Mäzen verewigt wissen.¹⁴⁴ So wie er Bilder sammelte, sammelte er auch architektonische Eindrücke.¹⁴⁵

Betrachtet man die Architektur als kommunikatives Zeichensystem, wie dies beispielhaft Umberto Eco getan hat, erschließen sich weitere Sinnschichten der Architektur des Königsbaus.¹⁴⁶ Neben der Mitteilung, dass er als Wohnung der königlichen Familie dienen kann (1. Funktion), vermittelt seine architektonische Form weitere Konnotationen, von Macht und Stärke über Wehrhaftigkeit bis Königswürde (2. Funktion).¹⁴⁷ Die Wahrnehmung des Gebäudes kann beim Betrachter eine Reaktionskette auslösen, die vom distanzierten Stehenbleiben und Betrachten über das zügige Vorbeischreiten am Königsbau in Richtung St. Kajetan reichen kann: „Im Zusammenspiel mit den Volutenhelmen der Theatinerkirche entwickelt der mitunter als bedrohlich empfundene Fassadenprospekt in nachvollziehbarer Weise eine Art Sog-

¹⁴¹ Vgl. Edmund Burke: Vom Erhabenen und Schönen, Berlin 1956 (= Philosophische Bücherei, Bd. 10). Siehe auch zum Erhabenen in der deutschen Philosophie Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 290.

¹⁴² Hemmeter: Denkmal, S. 80.

¹⁴³ Wolfgang Pehnt verweist darauf, dass die Parallelisierung von Rustika mit natürlichen Felsmassen im ‚Zyklopen-Stil‘ der Kaiserzeit auf die Spitze getrieben wurde. Als Vorbild diente bis ins 20. Jahrhundert wiederum der Palazzo Pitti. Vgl. Wolfgang Pehnt: Reformwille zur Macht. Der Palazzo Pitti und der deutsche Zyklopenstil. Für Heinrich Klotz, in: Schneider/Wang: Moderne Architektur, S. 53.

¹⁴⁴ Vgl. Röttgen: Florenz, S. 331.

¹⁴⁵ Vgl. Hubert Glaser: Der „sinnliche Eklektiker“ auf dem Thron und sein „Generalbevollmächtigter in Kunstsachen“, in: Franziska Dunkel, Hans-Michael Körner u. Hannelore Putz (Hg.): König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Reihe B: Beiheft 28, München 2006, S. 323-341.

¹⁴⁶ Vgl. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik, hrsg. v. Jürgen Trabant, München 1972. (Originalausg.: Umberto Eco: La struttura Assente, Mailand 1968), insb. S. 295-356. Vgl. Umberto Eco: Function and Sign. The Semiotics of Architecture, in: Geoffrey Broadbent, Richard Bunt, Charles Jencks (Hg.): Signs, Symbols and Architecture, Bath 1980, S. 11-69 u. Jürgen Trabant: Elemente der Semiotik, München 1976.

¹⁴⁷ Ecos Modell ist sowohl umfassend, als auch praktikabel. Gerade bei fortifikatorischen Anlagen erscheint es als brauchbares Analyseinstrument. Vgl. z. B. Stephan Hoppe: Artilleriewall und Bastion. Deutscher Festungsbau der Renaissancezeit im Spannungsfeld zwischen apparativer und medialer Funktion, Jülich 2007 (= Jülicher Geschichtsblätter, Bd. 74/75), S. 36.

wirkung, weshalb man die vorgeschobene Westkante der Fassade schnell in Richtung Feldherrnhalle passiert.“¹⁴⁸ Während dieses Vorgangs vergegenwärtigt sich der Passant aufgrund seines Vorwissens über die politische Situation die Bedeutung und Macht der bayerischen Herrscher.

Auch wenn die Residenz ihre Festungseigenschaften verloren hat, wird die symbolische Funktion der Wehrhaftigkeit durch die schrankenartige Quaderfront, die in ihrer vollen Länge nicht körperlich erfasst werden kann, auf Basis vorhandener Codifizierungen mitgeteilt. Zudem erkennt der Betrachter u. U. den „Charakter des Vorgeblendeten“¹⁴⁹ der kulissenartigen Fassadenwand, was jedoch der Bedeutungssteigerung des Gebäudes keinen Abbruch tut. Eco stellt fest: „Die Form bezeichnet die Funktion nur auf der Basis eines Systems von erworbenen Erwartungen und Gewohnheiten, also auf der Basis von Codes.“¹⁵⁰ Das Vorwissen um die Geschichte der gespannten Beziehung zwischen Bürgerstadt und befestigtem Herrschersitz dient damit als Interpretationshintergrund. Auf dieser allgemeinen Ebene kann der Bau selbst heute noch – frei nach Eco – zur ‚Massenkommunikation‘ dienen.

Jedoch ist die symbolische Funktion des Königsbaus keinesfalls so klar. Der Bezug auf das sicherlich nicht allgemein bekannte florentiner Vorbild erzeugt Zweideutigkeiten. Wer den italienisch gefärbten ‚Idiolekt‘ des Gebäudes verkennt, wird auch den Bezug zur Philosophie des Erhabenen nicht erkennen. Dennoch bleibt die Transformationsleistung Klenzes erstaunlich.¹⁵¹ Für die komplexen Dekorationserfindungen der Innenräume erschien zur Verständniserleichterung 1834 ein Leitfaden¹⁵² oder, mit Eco gesprochen, eine „Gebrauchsanweisung“¹⁵³. In jedem Fall ist das Verständnis architektonischer Konnotationen von kulturellen Konventionen und einem Wissensschatz der gegebenen Rezipienten-Gruppe abhängig und damit dem ständigen Wandel unterworfen. Dieser Wandel kann bis zum Wechsel der architektonischen Rhetorik bzw. Stilrichtung im historischen Eklektizismus reichen, wodurch immer neue Kontexte eröffnet werden. Die Orientierung der akademisch gebildeten Architekten des

¹⁴⁸ Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 72. Ähnliche Sogwirkungen auf den Flaneur beschreibt auch Siegfried Kracauer. Vgl. Siegfried Kracauer: Straßen in Berlin und anderswo. Mit Anmerkungen von Gerwin Zohlen, Berlin 2003., S. 7-13. Zudem kann man die nördliche Residenzgasse als einen „Engpass“ im Sinne Cullens beschreiben, der eine Spannung zwischen einem ‚Hier‘ (Max-Joseph-Platz) und einem ‚Dort‘ (Platz vor der Feldherrnhalle) konstruiert. Vgl. Cullen: Townscape, S. 49.

¹⁴⁹ Röttgen: Florenz, S. 323.

¹⁵⁰ Eco: Einführung, S. 309.

¹⁵¹ Vgl. Buttler: Klenze, S. 224.

¹⁵² Ernst Förster hielt die architektonische Form noch für allgemeinverständlich, was heute keineswegs mehr so ist: „Ich habe mich in diesem Buch nur an die bildlichen Darstellungen gehalten, als allein einer Erklärung bedürftig. Ausgeschlossen blieb deshalb alles Architektonische“. Ernst Förster: Leitfaden zur Betrachtung der Wand- und Deckenbilder des neuen Königsbaues in München, München 1834, S. IV.

¹⁵³ Eco: Einführung, S. 309.

Klassizismus am „geometrischen Code“¹⁵⁴ ihrer Notationssysteme in Plänen und Zeichnungen wirkt sich beim Max-Joseph-Platz in der starken Achsialität der Gebäude und der dominierenden Grundrissgeometrie der Anlage aus. Durch jedes neue Gebäude, das sich in dieses geometrische Gefüge einpasste, veränderte sich auch die Stellung der älteren. Eco schreibt dazu: „Die Funktion bleibt zwar, wie wir wissen, unverändert, aber es ändert sich die Art, wie das Objekt im System der anderen Objekte gesehen wird.“¹⁵⁵ Die Wirkung des vormaligen Theatersolitärs etwa wird gemindert, indem er einen neuen kontrastierenden Bezug zum breitlagernden, massiven Königsbau erhält. Das Pitti-Zitat wiederum wurde bewusst eingeführt, weil es ohne jeden Höhenakzent den bereits bestehenden Code ergänzen konnte. Gordon Cullen umschreibt das Phänomen folgendermaßen: „Beim Zusammendrängen von Gebäuden entsteht Druck, eine unvermeidliche Nähe der Details, und dies steht in direktem Kontrast zur Weite einer Piazza“.¹⁵⁶

Neben dem Versuch einer semiotischen Deutung, soll die Rekonstruktion ursprünglicher Rezeptionshaltungen an dieser Stelle nicht zu kurz kommen. Ein Blick auf die zeitgenössische Kritik zeigt, dass bereits kurz nach Fertigstellung des Königsbaus dessen Programmatik durchaus erkannt wurde. So las man im Vaterländischen Magazin von 1839: „Der Königsbau ist ein Werk Ludwigs I., und seiner äußeren Gestalt nach dem Pallaste Pitti in Florenz ganz und gar ähnlich.“¹⁵⁷ Noch Dieter Dolgner legte sein Augenmerk auf die große Ähnlichkeit mit dem italienischen Vorbild:

*Fühlt man sich auf dem Max-Joseph-Platz in München nicht in das Florenz des 15. Jahrhunderts versetzt, da doch Brunelleschis Findelhaus und der Palazzo Pitti von ihrem angestammten Platz hierher versetzt zu sein scheinen?*¹⁵⁸

In der Mehrzahl finden sich jedoch berechtigte kritische Urteile über den Kopiecharakter der zu strenger Exaktheit und klassizistischer Kühle verwandelten Klenzegebäude.¹⁵⁹ August Lewald bemerkte 1835:

Der berühmte Palast Pitti in Florenz soll zum Modelle gedient haben, wer letztern aber kennt, weiß wie himmelweit beide Bauwerke von einander verschieden sind. [...] Ringsum läuft nach italiänischer Sitte eine Steinbank, aber das Trottoir ist, nach Münchner Sitte, aus jenen kleinen, spitzigen Kieseln gebildet, die jeder Fremde sehr bald kennen lernt, und die

¹⁵⁴ Eco: Einführung, S. 328. Dieser ‚geometrische Code‘ hat eine lange Vorgeschichte. Es handelt sich nicht um ein rein ästhetisches Problem, da geometrische Anlagen häufig durch den Herrscher geprägt wurden und politische Funktionen übernahmen.

¹⁵⁵ Ebd., S. 335.

¹⁵⁶ Cullen: Townscape, S. 45.

¹⁵⁷ Mayer: Max-Josephplatz, S. 213. Hier wird die Wahrnehmung des Platzes aus der Perusagasse kommend beschrieben. Vor dem Bau der Trambahn war dies der bevorzugte Zugang zum Platz.

¹⁵⁸ Dolgner: Historismus, S. 7.

¹⁵⁹ Zur Stilkopie bei Klenze, vgl. Hans Ottomeyer: Klenze als Plagiator?, in: Franziska Dunkel, Hans-Michael Körner u. Hannelore Putz (Hg.): König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Reihe B: Beiheft 28), München 2006, S. 293-306.

*für den Gehenden das sind, was die Latten für den Liegenden, eine Tortur. Es ist auffallend, daß diese Dornenbahn selbst um die Wohnung des Monarchen, keinem menschlich-bequemen Trottoir weichen durfte.*¹⁶⁰

Solche Stellungnahmen zeigen, dass die königlichen Bauprojekte keineswegs allgemeinen Anklang fanden. Schon bald schlug die Kritik an den eklektischen Architekturkopien in beißenden Spott um. Am pointiertesten und kenntnisreichsten ist wohl die Beschreibung aus Gottfried Sempers Polychromieschrift:

*Der Kunstjünger durchläuft die Welt, stopft sein Herbarium voll mit wohlaufgeklebten Durchzeichnungen aller Art und geht getrost nach Hause, in der frohen Erwartung, daß die Bestellung einer Walhalla à la Parthenon, einer Basilika à la Monreale, eines Boudoir à la Pompeji, eines Palastes à la Pitti, einer byzantinischen Kirche oder gar eines Bazars in türkischem Geschmacke nicht lange ausbleiben könne, denn er trägt Sorge, daß seine Probekarte an den Kenner kommt.*¹⁶¹

Auch der Urbanist Camillo Sitte stellte schließlich fest, dass den Stilimporten eine angemessene, stadträumliche Erschließung fehlte:

*Sogar Kopien alter Bauwerke entstanden in monumentaler kostbarer Ausführung und ohne eigentlichen Zweck, ohne irgend einem praktischen Bedürfnisse zu entsprechen, lediglich aus Begeisterung für die Herrlichkeit alter Kunst. Die Walhalla zu Regensburg erstand als Spiegelbild eines griechischen Tempels, die Loggia dei Lanzi fand zu München ihre Nachbildung, altchristliche Basiliken wurden wieder errichtet, griechische Propyläen und gotische Dome gebaut, aber wo blieben die zugehörigen Plätze? Die Agora, das Forum, der Marktplatz, die Akropolis? – Daran dachte niemand.*¹⁶²

Im Falle des Königsbaus genügt nicht das Verständnis des historischen Vorbilds, ebenso wichtig ist die Untersuchung der Aktualisierungsmechanismen. Letztlich lebt Architektur nicht aus der Geschichte allein, sondern „historische Erinnerungen oder andere Bedeutungen stärken die Wirkung des Merk- oder Wahrzeichens.“¹⁶³ Gerade ein politischer Bau kann somit Bedeutungsträger werden, d. h. dass er „durch seine Gestalt Erinnerungen an signifikante Vorbilder wachruft oder durch fremde Zitate Machtansprüche anmeldet.“¹⁶⁴ Diese Ansprüche und Wunschvorstellungen wurden im Falle des Königsbaus auf einen noch nicht gefestigten Nationalstaat Bayern projiziert.¹⁶⁵ Paradoxerweise sollte der Rückgriff auf historische Vorbilder die Erneuerung der

¹⁶⁰ Lewald: Panorama, S. 204-205. Deutlich positiver fiel 1869 das Urteil von Ludwigs Biographen aus: „Der Münchner Palazzo Pitti’ erreicht zwar nicht den Riesenbau des Brunelleschi in Florenz, bildet aber immerhin, dem gegönnten Raume entsprechend, einen Längenbau von 660 Fuß, bei 105 Fuß Höhe in der Mitte, und zeigt Riesenquader an der ganzen Fronte.“ Sepp: Augustus, S. 334.

¹⁶¹ Semper: Kleine Schriften, S. 216.

¹⁶² Sitte: Städtebau, S. 92.

¹⁶³ Lynch: Bild, S. 99.

¹⁶⁴ Warnke: Politische Architektur, S. 14. Siehe auch: Heidrun Laudel: Auf der Suche nach dem Stil. Maximilian II. und Gottfried Semper, in: Nerdinger: Glaspalast, S. 71. Heidrun Laudel weist auf Hegels ‚Ästhetik‘ hin: „Er sprach von der Freiheit des Künstlers, dem ‚jetzt jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und Gebot steht‘, der einen ‚Vorrat von Bildern, Gestaltungsweisen, früherer Kunstformen‘ gebrauchte, ‚die ihm, für sich genommen, gleichgültig sind und nur wichtig werden, wenn sie ihm gerade für diesen oder jenen Stoff als die passendsten erscheinen‘.“

¹⁶⁵ Vgl. Röttgen: Florenz, S. 321.

gegenwärtigen Zustände befördern, zur Geschmacks- und Geistesausbildung beitragen und an Ideale, wie Freiheit, Bürgertugend, Kunstblüte und Wohlstand, gemahnen.¹⁶⁶ Sicherlich diente der Geschichtsbezug aber auch einfach zur Steigerung der Legitimität eines neu inszenierten, neoabsolutistischen Herrschertums.¹⁶⁷

Der Geschichtsbezug der Architektur gründet sich auch bei den Innendekorationen auf ein selbstreflexives Kunstverständnis. Sowohl die Nibelungensäle im Parterre des Königsbaus, die man damals noch über das Portal an der Residenzstraße betrat, als auch die Wohnräume des Königspaares wurden durch die Öffnung für jedermann zugänglich und durch ihre Beschreibung im „Leitfaden zur Betrachtung der Wand- und Deckenbilder des neuen Königsbaus in München“¹⁶⁸ von Ernst Förster zu museumsähnlichen Schauräumen.¹⁶⁹ Auch wenn man einschränkend bemerken muss, dass wohl überwiegend gebildetes Publikum zur Besichtigung kam, so nahm doch „der Palast Züge des Museums an und umgekehrt das Museum solche des Palastes.“¹⁷⁰ Während dem Publikum in den Königsgemächern ein „Denkmal der dichtenden und bildenden Kunst“¹⁷¹ präsentiert wurde, so übernahmen die Nibelungensäle mit den Sagenausmalungen Julius Schnorr v. Carolsfelds die Funktion eines „Nationaldenkmals“¹⁷². Ob diese Geschichtskonstruktionen wesentlich zur Erziehung eines Staatsvolks während des Nationsbildungsprozess beigetragen haben, darf wohl bezweifelt werden.

Durch die Baumaßnahmen Ludwigs wurde der gesamte Residenzkomplex grundlegend verändert: „Kein Wittelsbacher Fürst hat in solchem Umfang an der Residenz gebaut wie er.“¹⁷³ Machen die strukturellen und stilistischen Inkongruenzen zwischen innerer Organisation und Außenfassaden auch die Krise des Schlossbaus zur Zeit der Restauration anschaulich, so gelang es Klenze doch, die Baumasse des Residenzkomplexes annähernd zu verdoppeln und seine städtebauliche Einbindung, die bereits

¹⁶⁶ Vgl. Röttgen: Florenz, S. 329.

¹⁶⁷ Winfried Nerdinger betont den despotischen Zug der Herrschaft Ludwigs. Vgl. Auch Hojer unterstreicht, dass die Vorstellung vom Gottesgnadentum, obschon im Rückzug begriffen, für Ludwigs neoabsolutistisches Regierungskonzept große Bedeutung hatte. Vgl. Hojer: Prunkappartements, S. 9.

¹⁶⁸ Vgl. Ernst Förster: Leitfaden zur Betrachtung der Wand- und Deckenbilder des neuen Königsbaues in München, München 1834.

¹⁶⁹ Vgl. Buttler: Klenze, S. 224-225 u. Bauer: Bedeutung der Kunst, S. 318.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Förster: Leitfaden, S. III.

¹⁷² Vgl. Ebd., S. 67.

¹⁷³ Hederer: Klenze, S. 264. Hederer liefert auf den Seiten 272 u. 273 Pläne, auf denen verzeichnet ist, welche Trakte der Residenz durch Klenze errichtet oder umgebaut wurden.

Fischer geplant hatte, zu erreichen.¹⁷⁴ Damit machte er die Residenz zum „absoluten Mittelpunkt des ganzen Königreichs.“¹⁷⁵

Bei der Bewertung des Werks Klenzes darf die enge Bindung an den Monarchen und dessen Regiment in Kunstingen nicht übersehen werden. Statt der Zweifel an Originalität und künstlerischer Potenz ist eher von der widersprüchlichen Position und eingeschränkten Autonomie des künstlerischen Subjekts an der Schwelle zur Moderne auszugehen. Klenzes Selbstinszenierung als neuer Palladio, der die griechischen Formen auf die moderne Architektur übertrug, genau wie der Renaissancearchitekt die römischen Formen aktualisiert hatte, kann wohl als eine Art Vermarktungsstrategie gelten.¹⁷⁶ Doch ist sein Geschick in der Anpassung an den oftmals schwärmerischen und wankelmütigen König zu unterstreichen, mit dem es ihm gelang, die hochfliegenden Architekturträume den örtlichen Sachzwängen anzupassen. Seine Durchsetzungsfähigkeit machte ihn innerhalb weniger Jahre zum „omnipotenten Impresario“¹⁷⁷ und Monopolisten des Bauwesens im Königreich. Schon von Zeitgenossen wurde seine steile, durch den Herrscher protegierte Karriere als außergewöhnlich empfunden, was ihm viel Kritik einbrachte. Seine dominante Stellung ermöglichte ihm, bei allen städtebaulichen Schlüsselprojekten Einfluss zu nehmen und somit die gesamte Stadtplanung für mehrere Jahrzehnte in seine Bahnen zu lenken. Das Konzept der Verteilung malerisch gruppierter Solitärbauten nach dem Stilprinzip des historischen Eklektizismus gewann somit in München eine Dominanz, die mit keiner anderen Stadt in Deutschland vergleichbar ist. Hierin lag ein Problem, mit dem sich die Architekten des Spätklassizismus auseinanderzusetzen hatten.

Auf der Südseite des Residenzplatzes forderte Ludwig, ein „äquivalentes Pendant“¹⁷⁸ von seinen Gemächern im Königsbau aus erblicken zu können: „Mein Licht [...] ist immer das erste, wenn ich frühmorgens auf den Max-Joseph-Platz hinaussehe;

¹⁷⁴ Vgl. Buttlar: Klenze, S. 200 u. 225.

¹⁷⁵ Nerdinger: Carl Fischer, S. 12. Nicht zu unterschätzen ist auch die technische Modernität der Fundamentisolierung, des Warmluftheizungssystems, der Bauorganisation und der Wasserversorgung des Baus, den Ludwig aus seiner Privatschatulle bezahlen ließ. Vgl. [Leo von Klenze]: Ueber den Königsbau in München, in: Allgemeine Bauzeitung mit Abbildungen (1837), S. 17-146. Wie bei anderen Bauten Klenzes auch, übersah die Kritik freilich nicht, dass der Königsbau dem nordischen Klima nicht angemessen sei.

¹⁷⁶ Vgl. Buttlar: Baukunst, S. 105-109.

¹⁷⁷ Weidner: Restauration, S. 54. Er setzte sich gegen Andreas Gärtner durch, der vorzeitig in Pension geschickt wurde. Eine ganze Generation junger Architekten musste sich seinem Führungsanspruch unterordnen. Ab 1816 war er bayerischer Hofarchitekt, ab 1818 Hofbauintendant und Oberbaurat beim Ministerium des Inneren, ab 1820 Leiter der Obersten Baubehörde und des Baukunstausschusses. Zudem wurde er Kammerherr des Königs und Diplomat.

¹⁷⁸ Toni Beil: Der Königsbau der Münchner Residenz. Baugeschichte, Niedergang, Wiederaufbau und Restaurierung der Königlichen Gemächer, in: Heinrich Habel: Forschungen und Berichte für das Jahr 1979, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege 33 (1981), S. 200.

dann kommen erst nach und nach solche in den Bürgerhäusern zum Vorschein.“¹⁷⁹ Der Blick auf die gegenüberliegende Platzseite war bis in die 1830er Jahre recht unattraktiv. An dieser Stelle stand seit Mitte des 18. Jahrhunderts das Törring-Jettenbach'sche Palais, das von den Gebrüdern Gunetsrhainer in noblen Barockformen und mit Schauseite zur vormaligen Vorderen Schwabinger Gasse erbaut worden war (Abb. 03, 12, 16, 20, 22-25, 39, 96/97).¹⁸⁰ Die schlichte Seitenfassade die damals zum Franziskanerkloster gezeigt hatte, sollte nun monumental umgebaut und dem Anspruch der beiden anderen Gebäude angeglichen werden.¹⁸¹ Hatte schon die vorgeblendete Schmalseite des Königsbaus etwas Kulissenhaftes gehabt, so verstärkte sich diese Tendenz nun bei der Nordfassade des ehemaligen Adelspalais, das schließlich an die unter Raumnot leidende Post verkauft wurde. Durch den völligen Funktionswandel des Gebäudes kam es, mit Eco gesprochen, zum Austausch der Signifikate, wobei die veränderte erste Funktion nach einer Anpassung der offenen zweiten Funktion verlangte. Adrian v. Buttlar unterstreicht, es sei „hier tatsächlich nur auf die Fassade [angekommen], die dem König als Aussicht aus seinen Wohnräumen besonders am Herzen lag.“¹⁸² Auch wenn man dieser Einschätzung nicht ganz folgt, muss man eingestehen, dass eine Rahmung auf der Südseite für das gewandelte Platzkonzept unverzichtbar war. Auch an diesem Beispiel wird die schwärmerische, nach malerischen Eindrücken suchende Haltung des Königs deutlich.

Am 20. Mai 1834 erhielt Klenze die Zustimmung Ludwigs zu den Umbau-Plänen. Bereits ein Jahr später konnte, zeitgleich mit der Eröffnung des Königsbaus, Richtfest gehalten werden. Aufgrund erheblicher Kostenüberschreitungen kam es zu langwierigen Verhandlungen mit der Post und dem Magistrat der Stadt, die sich weigerten die Fassade zu finanzieren, da sie mit den sachlichen Bedürfnissen des Postwesens nichts zu tun habe. Daran konnte auch die zu einem Postgebäude passende Bemalung mit dem kapitolinischen Rossebändigermotiv durch Johann Georg Hiltensperger nichts ändern, das an die Funktion als Pferdewechselstation erinnert. Nach inneren Umbauten wurde das Gebäude am 24. August 1838 dem Publikumsverkehr übergeben.¹⁸³

¹⁷⁹ Corti: Ludwig I., S. 291. Ludwig forderte eine, dem Königsbau gegenübergelegene Fassade bereits vor dem Einzug in den Königsbau.

¹⁸⁰ Vgl. Hemmeter: Denkmal, S. 76. Das Innere war verziert mit Skulpturen von Straub und mit Stuck von Zimmermann.

¹⁸¹ Bell: Hauptpost, S. 214; Hederer: Klenze, S. 323 u. Buttlar: Klenze, S. 246.

¹⁸² Ebd., S. 246.

¹⁸³ Vgl. Jürgen Bell: Die Hauptpost in München. Geschichte und Restaurierung, in: Habel: Forschungen, S. 213. In der Residenzpost wurden die ersten bayerischen Briefmarken ausgegeben. Außerdem beherbergte der Bau das Telegraphenamtsamt und die Generaladministration der ‚Königlich Bayerischen Posten‘. Vgl. die Akten der Oberpostdirektion (OPD) im Bayerischen Hauptstaatsarchiv.

Die Fassade des Hauptpostgebäudes wird beherrscht durch eine Reihe von zwölf toskanischen Säulenarkaden über hohem Sockel, eingefasst von zwei flachen, durch Rustikabänder abgesetzten Außentravéen.¹⁸⁴ Die Bogenhalle des kubisch geschlossenen Monumentalbaus, bringt durch die großzügige Dimensionierung die Idee von herrscherlicher Würde zur Anschauung. Als Vorbild diente Brunelleschis Findelhaus in Florenz, dessen feingliedriger Dekor bei dem Münchner Massenbau bis auf die profilierten Bogenstirnen zu entfallen hatte. Der gemeinnützige Zweck des florentiner Vorbilds mag zwar mit der Funktion als Postgebäude korrespondieren, im Vordergrund stand aber die rahmende Funktion für die Platzanlage. Klenze war der Überzeugung, dass sich die gegenübergelegenen Gebäude am besten gar nicht ähneln sollten, wenn sie sich vom Anspruch her nicht gleichen konnten. Daher lag es nahe, ihnen einen gegensätzlichen Charakter zu geben.¹⁸⁵ Wie zwei Individuen wurden die Denkmalbauten daher auch auf eigene Sockel gestellt. Der Komplementärkontrast spiegelt sich sowohl im Material – Naturstein gegenüber einer Putzfassade – als auch in der geöffneten Arkade gegenüber der abweisenden Königsbaufassade. Dieser Kontrast betonte die Querachse des Platzes, wo zuvor die Längserstreckung durch das Theater dominiert hatte. Durch die Ausrichtung des östlichen Risalits der Hauptpost auf die Fassadenflucht des Nationaltheaters sowie durch die Korrespondenz der Säulenreihen, erreichte Klenze eine gewisse Verklammerung der beiden Bauten. In der Gesamtwirkung ist jedoch die malerische Kontrastierung und Isolierung der denkmalhaften Einzelbauten charakteristisch für das Solitärbauteilkonzept der 1830er Jahre.¹⁸⁶ Durch das Hauptpostgebäude erhielten die Objekte im Platzsystem erst ihren festen Zusammenhang und die architektonische Rahmung ihren Abschluss.

An die Überlegungen zum Konzept der Gebäudezusammenstellung schließt sich die Frage an, welche Konsequenzen der architektonische Formenimport für die Platzanlage als Ganzes hatte. Die extreme Längserstreckung des Königsbaus etwa, verleitete zur Annahme, die städtebauliche Situation sei im Falle des Palazzo Pitti die gleiche wie in München, weshalb man zwingend auf dieses Vorbild zurückgreifen musste. Demnach

¹⁸⁴ Heinrich Habel bezeichnet die hochgelegte, unbetretbare „Säulen-Arkadenhalle“ gar als idealisiert. Vgl. Habel: Landeshauptstadt, S. 20.

¹⁸⁵ Vgl. Eschenburg: Denkmal, S. 48.

¹⁸⁶ Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 259. Brix und Steinhauser betonen den Stilpluralismus nach dem Prinzip des historischen Eklektizismus als typisches Phänomen der 30er Jahre. Lewald betrachtete 1835 die Verbindung der Residenz und des Nationaltheaters durch einen Schwibbogen als Übergangslösung und bemerkte, dass abzuwarten bliebe, welches Gesamtbild dieses „Potpourri von Stein“ nach der Fertigstellung des Platzes ergeben würde. Lewald: Panorama, S. 216.

hätte Ludwig das Zitat aus einem sicheren Gespür für den Stadtraum gewählt.¹⁸⁷ Neben der „vergleichbaren städtebaulichen Wirkung“ wurden „lagemäßige Gemeinsamkeiten“ postuliert.¹⁸⁸ Dieser Meinung wurde entgegengehalten, dass Ludwig „keinerlei fundiertes Kunsturteil besaß“¹⁸⁹, man unterstellte ihm „völliges Unverständnis in Architekturfragen“ sowie ein „Jagen nach Effekten“¹⁹⁰. Wie so oft ist die Wahrheit in der Mitte zu suchen. Wenngleich sich der König profunde Dilettantenkenntnisse angeeignet hatte und nicht zuletzt durch seine umfangreichen Italienreisen vielseitig gebildet war, ist von einer differenzierten Reflexion über urbane Raumwirkungen nicht auszugehen. So stellt sich auch bei genauer Betrachtung heraus, dass die Platzsituation vor dem Pitti-Palast eine gänzlich andere ist als in München. Zum einen steigt der Platz dort steil an, zum anderen ist er stark längsgestreckt und nicht von weiteren großen Gebäuden umstanden.

Für Platzanlagen dieses Anspruchsniveaus wurde häufig das Kapitol in Rom als Vergleichsgröße herangezogen (Abb. 48-50). Die vielseitigen Bedeutungsschichten dieses Platzes der Plätze machten ihn früh zum beliebten Bezugspunkt für Architekten und Städtebauer. Auch in München ist dieser Bezug durch die ähnliche Konfiguration eines aufgerichteten Baus mit Treppenpodest an der Schmalseite und zweier gestreckter Gebäude an den Längsseiten sowie das Denkmal mit der Kreisfläche gegeben.¹⁹¹ Zu hinterfragen ist ferner ein möglicher Bezug zur Piazza SS. Annunziata in Florenz, dem Platz zu dem sich die lichte Säulenarkade des Findelhauses öffnet (Abb. 51).¹⁹² Der auf drei Seiten von Säulenhallen eingefasste Platz ist ebenfalls etwas längsrechteckig gestreckt und besitzt ein dominantes Standbild. Im Münchner Fall sprechen jedoch die betonte Kreisfläche und fehlende weitere Übereinstimmungen gegen eine explizite Bezugnahme. Angesichts der vielen sich überlagernden Muster kann keine alleinig prägende Struktur bestimmt werden, vielmehr „kam es zur Loslösung der Platzkonzepte von den Projekten für die Monumentalbauten.“¹⁹³

Beim Blick auf die Hauptpost fällt noch eine weitere Parallele auf. Dieser Bau, bei dem Klenze wesentlich größere Freiheiten in der Verarbeitung des Vorbilds besaß als beim Königsbau, kann als freie Anverwandlung, Architekturmanifest und gebaute

¹⁸⁷ Vgl. Röttgen: Florenz, S. 323. Die These Röttgens nimmt ihren Ausgang von der Beobachtung, dass der Königsbau hinter dem 180 m breiten Palazzo Pitti nur um etwa 50 m zurücksteht und damit eine vergleichbare Breitenausdehnung entfaltet.

¹⁸⁸ Buttler: Klenze, S. 222 u. 325.

¹⁸⁹ Nerdinger: Hadrian, S. 14.

¹⁹⁰ Ebd., S. 13.

¹⁹¹ Eine ähnliche Anordnung, aber ohne Denkmal findet sich u. a. in Pienza.

¹⁹² Buttler: Klenze, S. 245.

¹⁹³ Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 81.

Antwort auf das wenige Jahre zuvor fertiggestellte Alte Museum Schinkels am Berliner Lustgarten gelten. Dieser hatte die breite Kolonnadenreihe mit dem Rossebändigermotiv der Dioskuren auf dem First und der polychrom gefassten Rückwand dem Stadtschloss gegenüber gestellt.¹⁹⁴ Einen ähnlichen bipolaren Gegensatz konstruierte auch Klenze. Genau wie den Lustgarten, kann man auch den Max-Joseph-Platz als Schloss- und Staatsplatz bezeichnen.¹⁹⁵ Durch den nachträglichen Anschluss der Maximilianstraße kommt dem Hauptpostgebäude und der Südseite des Platzes heute eine überleitende Funktion zu, genau wie der Lustgarten zur Achse Unter den Linden vermittelt. Durch die vereinfachte Angleichung der Seitenfassade nach dem Krieg ist die Priorität der Platzanlage, zu der sich die einzige Schauseite orientiert, zum Abschluss gekommen.

Stellte der Königsbau durch die großzügige Anwendung des Natursteins eine Neuheit dar, so gelang dies bei der Hauptpost, die Klenze 1833 konzipierte und 1835 ausführen ließ, durch ihre plakative Farbigkeit.¹⁹⁶ Die äußeren, ocker gefassten Wandflächen kontrastieren effektiv mit der pompejanisch roten Rückwand hinter der Säulenreihe. Klenze experimentierte hier zum ersten Mal großflächig mit Farbpigmenten an der Außenfassade eines Monumentalbaus.¹⁹⁷ Damit wurde die Farbe zum integralen Bestandteil der ‚Bekleidung‘ des Bauwerks und des Baukonzepts mit dem Ziel der Vereinigung der Künste im architektonischen Gesamtkunstwerk.¹⁹⁸ Durch das Zusammenwirken spezialisierter Kunstwerkstätten versuchte Ludwig eine umfassende Kunstblüte herbeizuführen, wie es sie seit der Renaissance nicht mehr gegeben hatte.¹⁹⁹

Bei seiner Sizilienreise war Klenze 1823 in Selinunt mit Jakob Ignaz Hittorff zusammengetroffen. Beide ergründeten von völlig unterschiedlichen Standpunkten aus die Geheimnisse der antiken Architektur und suchten nach den Regeln der Farbanwendung in der Antike. Aus Pompeji und Herculaneum waren größere Wanddekora-

¹⁹⁴ Jager: Lustgarten, S. 149.

¹⁹⁵ Ebd., S. 19.

¹⁹⁶ Der Monopteros im Englischen Garten war ein Vorläufer der Polychromie am Außenbau. Die Hauptpost jedoch war einer der ersten Großbauten, die farbig gefasst wurden. Von den Zeitgenossen wurden die Farbexperimente der Zeit als technische Neuheit gefeiert. Vgl. dazu Mayer: Max-Josephplatz, S. 214-215. Durch die Wiederbelebung der enkaustischen Wandmalerei sah sich Klenze als zukunftsweisender Wiederentdecker antiker Techniken. In Abgrenzung von der grellen Wirkung großer, polychromer Wandflächen bevorzugte man in der Folgezeit, etwa im Jugendstil, wie zuvor im Barock Pastelltöne.

¹⁹⁷ Der Ziegelbau im Rundbogenstil arbeitet zwar mit einem ähnlichen Farbklang, aber meist mit kleinteiliger Ornamentik. Vgl. Dolgner: Stilpluralismus, S. 100.

¹⁹⁸ Gerhard Hojer operiert auch im Bezug auf den Königsbau mit dem anachronistischen Begriff ‚Gesamtkunstwerk‘. Vgl. Hojer: Prunkappartements, S. 9.

¹⁹⁹ Die Münchner Werkstätten waren so erfolgreich, dass sie lukrative Exporte bis nach Amerika tätigten. Ludwig verteidigte seine kostspieligen Unternehmungen oft mit dem Argument, dass in den Werkstätten viele Arbeitsplätze geschaffen würden. Klenze hatte großen Einfluss auf alle Kunstgattungen: Frank Büttner: Klenze und die bildenden Künstler, in: Nerdinger: Klenze, S. 145-155.

tionen bekannt, die auch Klenze zum Vorbild für Innenraumprogramme dienten.²⁰⁰ Spätestens seit Quatremère de Quincy 1815 seine Studie „Le Jupiter olympien“²⁰¹ veröffentlicht hatte, war ein Wettlauf um die neuesten archäologischen Forschungsergebnisse entstanden, deren prominentester Beitrag wohl von Gottfried Semper stammt.²⁰² Nahm dieser die Lithochromie zum Ausgangspunkt und zur Grundlage seiner Bekleidungstheorie, machte Klenze sich die Polychromie in der Praxis zunutze. Quatremère de Quincy ging davon aus, dass antike Skulptur farbig gefasst gewesen sei, was auch Klenzes Beschäftigung mit den in die Glyptothek überführten Aegineten bestätigte.²⁰³ Indem er die Mehrfarbigkeit als Bestandteil moderner Architektur propagierte, setzte er sich dem Vorwurf des wahllosen Eklektizismus aus.²⁰⁴ Erstaunlich scheint aber die zeitnahe Umsetzung neuester wissenschaftlicher Erkenntnisse und Ausgrabungsbefunde in der architektonischen Praxis. Der Architekt und Forscher setzte an dieser Stelle die Fasziation Pompeji gegen das königliche Ideal Florenz.

Es klingt wie eine Binsenweisheit, dass kräftige Farbklänge belebende Akzente im Stadtbild abgeben. So stellte Gordon Cullen lapidar fest:

*Zwischenfälle im Verlauf einer Straße – Turm, Glockenspiel, ausgeprägte Silhouette, lebhaft Farben und so weiter – sind dazu da, das Auge einzufangen, so daß es sich nicht in der Ferne verliert, gelangweilt und müde.*²⁰⁵

Genauso wirkt auch die Hauptpost als ‚Zwischenfall‘, wengleich durch die städtebauliche Position weit weniger begünstigt als der Königsbau, zumal die Nordfassade meist verschattet ist. Der malerische Farbeffekt war, wie erwähnt, in erster Linie „auf den Blick aus den Gemächern des gegenüberliegenden Königsbaus berechnet“.²⁰⁶

Um auch dem Theaterbau seines Vorgängers einen Farbklang zu verschaffen und zur Vereinheitlichung des Gesamteindrucks der Platzanlage beizutragen, veranlasste Ludwig 1836 ein polychromes Enkaustikgemälde am Bühnenhausgiebel, den Klenze nach dem Brand von 1823 statt des viel kritisierten Walmdachs hatte anbringen lassen.

²⁰⁰ Ludwig und Klenze besuchten Pompeji am 28.4.1830 und am 29.5.1832. Vgl. Hojer: Prunkappartements, S. 170. Vgl. Ein griechischer Traum. Leo von Klenze. Der Archäologe, hrsg. v. d. Staatlichen Antikensammlungen u. d. Glyptothek (Ausstellungskatalog Glyptothek), München 1986.

²⁰¹ Quatremère de Quincy: Le Jupiter Olympien, Paris 1815.

²⁰² Semper: Kleine Schriften, S. 215-258: Sempers Schrift erschien 1834 unter dem Titel „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“ in Hamburg-Altona; Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 258 u. Laudel: Suche, S. 66.

²⁰³ Vgl. Vinzenz Brinkmann: Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur, München 2003.

²⁰⁴ Vgl. Adrian von Buttlar: Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage, in: Ein griechischer Traum, S. 213-225, S. 215-216. Es ist davon auszugehen, dass Klenze einen aufwändigen Fassadenriss des Wiederaufbauprojekts lieferte, der bisher der Fischer-Schule zugeschrieben wird. Vgl. ArMus 32/9, 24.12.

²⁰⁵ Cullen: Townscape, S. 44.

²⁰⁶ Buttlar: Polychromie-Frage, S. 220.

Beim zweiten Dreiecksgiebel als verdoppeltem Würdemotiv hatte er sich wohl vom 1821 eröffneten Schauspielhaus Schinkels in Berlin inspirieren lassen (Abb. 73).²⁰⁷ Dieser zweite, polychrom gefasste Giebel betonte den Höhenakzent auf der Schmalseite des Max-Joseph-Platzes.²⁰⁸ Über dem Portikustympanon „ragt das Giebelfeld des Längengebäudes hervor, auf welchem Pegasus auf dem Parnas von opfernden Göttinnen umgeben ist.“²⁰⁹ Damit fand das ikonographische Motiv des Portikus seine Vollendung. Das Theatergebäude gipfelte somit in einer Darstellung des Parnass über der Stelle, wo die Stücke der Klassiker inszeniert wurden. Der bunte Dreiecksgiebel sollte dem klassizistischen Theaterbau die kühle Strenge nehmen. Letztlich widersprach sowohl der Giebel als auch seine Fassung der ursprünglichen Intention Fischers und der Struktur des Gebäudes. Offensichtlich war die „städtebauliche und semantische Signalwirkung“²¹⁰ wichtiger als der homogene Eindruck. Die zeitgenössische Kritik unterstrich, „daß eben durch die Malerei am Theater mehr Harmonie unter die Hauptgebäude des Residenzplatzes gebracht worden sey.“²¹¹ Und man kann sich dem Urteil von 1839 nur anschließen: „Dieser Platz ist, wenn auch nicht einer der größten, doch seiner drauf befindlichen Gebäude wegen einer der schönsten der Hauptstadt.“²¹² Der betonte Blick von der polychromen Architektur auf die malerische Gesamtwirkung von Stadtplätzen und größerer städtebaulicher Ensembles weist voraus auf den malerischen Städtebau am Jahrhundertende.

Die malerische Ausgestaltung der Stadt diente freilich nicht nur noblen Bildungs-idealen, vielmehr entwickelte sich daraus eine Strategie, die der Hauptstadt eine herausgehobene Stellung im überregionalen Wettstreit um Aufmerksamkeit verschaffte. Die Blüte von Architektur und Kunstgewerbe machten die Museums- und Kunststadt langfristig zu einem bedeutenden Touristenziel.²¹³ Die Weichen für diese Erfolgsgeschichte stellten in Kooperation der König durch seine autokratische Kulturpolitik, der zwangs-

²⁰⁷ Buttlar: Klenze, S. 243.

²⁰⁸ Hederer datiert das Giebelrelief erst auf 1839. Vgl. Hederer: Klenze, S. 248; vgl. Abb. 70-73.

²⁰⁹ Mayer: Max-Josephplatz, S. 230. Der Bühnenvorhang bezog sich mit dem Thema „Apollo in dem Sonnenwagen die muthigen Rosse lenkend“ ebenfalls auf das ikonographische Gesamtkonzept. Da sich die enkaustischen Farbstoffe des Gemäldes von Ludwig Schwanthaler als wenig dauerhaft erwiesen, wurde es 1894 durch ein Glasmosaik ersetzt. Auch beim Hauptpostgebäude musste wegen Witterungsschäden nach neuen Farbstoffen gesucht werden. Schinkel und Semper empfahlen dagegen eine strukturelle Lithochromie durch verschiedene Steinsorten. Vgl. Buttlar: Polychromie-Frage, S. 222.

²¹⁰ Buttlar: Scheideweg, S. 158.

²¹¹ Mayer: Max-Josephplatz, S. 230.

²¹² Ebd., S. 213.

²¹³ Vgl. Herrmann Bauer: Die „Kunsthauptstadt“. Das Beispiel München, in: Hans-Michael Körner u. Katharina Weigand (Hg.): Hauptstadt. Historische Perspektiven eines deutschen Themas, München 1995, S. 161-173. Siehe auch Johannes Erichsen: Residenz oder Hauptstadt? München im 17. und 18. Jahrhundert, in: Körner/Weigand: Hauptstadt, S. 73-93.

verpflichtete Magistrat der Stadt und der gewandte Künstlerdiplomats Klenze.²¹⁴ Dass diese Lenkung dem bürgerlichen Autonomieanspruch zeitgemäßer Kunst zuwiderlief, begründet die bis Mitte des Jahrhunderts keinesfalls außergewöhnliche Epigonenstellung Klenzes. So sehr ihn seine Monopolstellung begünstigte, so sehr machte sie ihn auch abhängig von den Stimmungen des Auftraggebers:

Immer wieder klagte Klenze über den Architekturdespotismus seines Dienstherrn, Mäzens und Auftraggebers, das mangelnde Architekturverständnis und den ‚sinnlichen Eklektizismus‘ Ludwigs I.: Wie einst Kaiser Hadrian seine Villa in Tivoli, verwandelte der König München in ein Museum sentimentaler Architekturereinerungen.²¹⁵

Buttlar weist darauf hin, dass Ludwigs Rolle als Bauherr und Mäzen oft gewürdigt, aber auch als „verlogene Legende“ überzogene Kritik erfahren hat.²¹⁶ Winfried Nerdinger hat 1987 eine solche kritische Position bezogen, indem er das „Märchen vom Mäzenatentum Ludwigs“ zu widerlegen suchte.²¹⁷ Schon zu Lebzeiten des Königs war die Diskrepanz zwischen den königlichen Luxusbauten und der Vernachlässigung gemeinnütziger Einrichtungen beklagt worden. Nerdinger interpretiert die „Wendung in die Geschichte [als] gezielte Abwendung von der Gegenwart.“²¹⁸ Gerade in teilweise öffentlich zugänglichen Großprojekten, wie dem Königsbau äußerten sich in der Tat Widersprüche zwischen dem Herrschaftsanspruch und dem Entstehen eines bürgerlichen Publikums. Diese oftmals autokratische Seite der Herrschaft kann als Überbleibsel einer „absolutistisch-barocken Tradition“²¹⁹ gelten, wobei sich Ludwig kategorisch von jedem Bezug auf das französische Ancien Régime distanzierte.²²⁰ Als er in den 1830er Jahren aufgrund der zunehmenden revolutionären Unruhen eine autoritäre Wende vollzog, versuchte er den langsamen Akzeptanzverlust seiner Herrschaft durch die Stärkung des monarchischen Prinzips zu erreichen.²²¹ Die teilweise selbstverschuldete Revolutionsgefahr war 1848 ein wesentlicher Grund für seinen Rücktritt. Letztlich hatten ihn seine Monumentalbauten, mit denen er versucht hatte,

²¹⁴ Vgl. Weidner: Restauration, S. 53; Buttlar: Baukunst, S. 114.

²¹⁵ Ebd., S. 106.

²¹⁶ Vgl. Buttlar: Klenze, S. 99.

²¹⁷ Nerdinger: Hadrian, S. 10. Nerdinger betont, dass Ludwig den Staatshaushalt überstrapazierte, den Landtag erpresste, um die Genehmigung seiner Civilliste durchzusetzen, und öffentliche Institutionen sowie die Stadt stark unter Druck setzte. Ludwigs Politik habe zudem auf „Unterdrückung und Ausbeutung“ basiert mit dem Ziel der „Beweihräucherung und Verewigung [des Despoten]“. Vgl. ebd., S. 16. Zur Ludwig I.-Forschung, siehe Hans-Michael Körner: Paradigmen der Ludwig-I.-Forschung zwischen Kunst und Schönheit, Dynastie und Staat, in: Dunkel/Körner/Putz: Ludwig, S. 21-30.

²¹⁸ Ebd., S. 15. Vgl. dazu Fisch: Stadtplanung, S. 155.

²¹⁹ Bauer: Bedeutung der Kunst, S. 320.

²²⁰ Vgl. Fisch: Stadtplanung, S. 148 u. Manfred Hanisch: Maximilian II. und die Geschichte. Bayerisches Nationalgefühl durch Geschichtsbewußtsein, in: Nerdinger: Glaspalst, S. 24. Hanisch führt aus, dass vor Ludwigs Amtsantritt die bayerische Tracht völlig durch die französische Mode verdrängt worden sei, wohingegen Ludwig aus nationalliberal-romantischem Geist die altdeutsche Tracht förderte, genau wie er das passende Stilkleid für die neue, nationale Architektur suchte.

²²¹ Bauer: Bedeutung der Kunst, S. 315. Spindler: Handbuch, S. 198-223.

ungezügelte Volksenergien in die Schranken zu weisen, seine Herrschaft zu untermauern und die eigene Schwäche zu kompensieren, nicht vor diesem Ende bewahren können. Die Gegensätze zwischen den Idealen der Gründergeneration von 1806 und die inhärenten Widersprüche seines eigenen Herrschaftsstils, sind im Max-Joseph-Platz in eine räumliche Einheit zusammengebunden. Um 1800 hatte man noch die Idee eines, nur an zwei Seiten gerahmten, allgemein zugänglichen Forums mit Gebäuden, die jeden Staatsbürger empfangen und erheben sollten. Dreißig Jahre später, während des Vormärz suchte man Distanz und Exklusivität in einem Rückgriff auf verklarte florentinische Vorbilder.

4. Das Max-Joseph-Denkmal und der Abschluss der Platzkonzeption

Nach der Betrachtung des architektonischen Rahmens der Platzanlage soll nun das Max-Joseph-Monument im Mittelpunkt stehen, das für die „optische Verklammerung der drei Solitärbauten“²²² sorgt. Seine Planungsgeschichte begleitet die Phasen der Platzgenese seit den 1820er Jahren. Das Denkmal kann Aufschlüsse über tiefere Zusammenhänge der Gesamtkonzeption geben, denn „abgesehen von der Möglichkeit zu imponieren, bot der Max-Joseph-Platz Raum zur historischen Kontextualisierung.“²²³ Insbesondere das Denkmal sollte die Programmatik und Geschichtsphilosophie für alle lesbar machen und den Bezug zur gegenwärtigen politischen Lage herstellen. Schon 1782 war für Lorenz Westenrieder klar, dass man vor der Residenz ein Herrschermonument errichten würde. In seiner fiktiven Zukunftsvision „Der Traum in dreien Nächten“ heißt es:

*Alle öffentlichen Plätze waren mit Statuen geziert, und auf dem Platz vor der Residenz (nach dem in Venedig dem schönsten in Europa) war zu Pferd das Bildniß des Churfürstens, der denselben angelegt und zur itzigen Verschönerung der Stadt das Meiste beygetragen hatte.*²²⁴

Auch wenn man schließlich auf dem Wittelsbacherplatz ein Reitermonument für Maximilian I. und vor der Residenz ein Sitzdenkmal aufstellte, zeigt das Zitat den unbedingten Konnex, den es für die Zeitgenossen zwischen repräsentativen Stadtplätzen und Denkmälern gab. Zumal der Platz nach der Errichtung des Nationaltheaters nicht

²²² Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 77. Das Denkmal, seine Planung und Erscheinung hat Barbara Eschenburg gründlich aufgearbeitet. An dieser Stelle kann nicht auf alle Details eingegangen werden. Vgl. Eschenburg: Denkmal u. Eschenburg: Reliefs. Zu den technischen Daten, vgl. insb. Simson: Rauch, S. 236-244.

²²³ Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 70.

²²⁴ Westenrieder: Traum, S. 15.

mehr als Exerzierplatz genutzt werden konnte. Der Magistrat der Stadt München hatte 1820 am zweiten Jahrestag der Verfassungsübergabe beschlossen, dem König ein Monument zu stiften. Am 30. Mai des Jahres unterbreitete Klenze dem Kronprinzen eine erste Ideenskizze für ein Brunnenmonument mit Königsstandbild an der Westseite des Platzes, „als architektonische und bildmäßige Festigung der Randzone des leeren Platzes, der sich durch dieses Denkmal von der Straße geschieden hätte.“²²⁵ Übergangsweise stellte man wohl ein „monumento di Ottone da Wittelsbach Duca di Baviera“ nach dem Plan Carl v. Fischers mit einem liegenden Löwen auf einem Sockel in der Mitte des Platzes auf, und im großen Kreis darum eine Absperrung für Pferde (Abb. 20 u. 21).²²⁶ Wie selbstverständlich ergab sich schon vor der Bebauung der Nord- und Südseite die Zentralisierung durch ein Denkmal, die später u. a. von Camillo Sitte als klassizistische Manie kritisiert wurde:

*Ein Grund der schlechten Wirkung [von Plätzen] wird aber niemals angegeben, denn in dieser Beziehung steht es ja unabänderlich fest wie ein Naturgesetz, daß jedes Monument nur in der Mitte eines Platzes aufgestellt werden könne, damit man den Verherrlichten gehörig auch von hinten zu besehen vermöge.*²²⁷

Entgegen dem römischen Brauch, Denkmäler am Rand des Forums aufzustellen, dominiere in der gegenwärtigen Epoche die Geometrie, so Sitte weiter. Der Brunnen sollte als *point de vue* für die Residenzgasse fungieren (Abb. 19).²²⁸ Ludwig dürfte es nicht gefallen haben, dass das geplante Monument allein auf die Mittelachse des Theaters ausgerichtet gewesen wäre. Auch bei diesen Planungen gibt es eine auffällige Parallele zum Berliner Lustgarten, für den Schinkel ein Brunnenmonument mit einer

²²⁵ Eschenburg: Denkmal, S. 7. Siehe dort auch zur genauen Form und zu Vorbildern des Brunnens. Vgl. Hemmeter: Denkmal, S. 39-40.

²²⁶ Der Plan im Archiv des Architekturmuseums der Technischen Universität München ist auf den Max-Joseph-Platz zu beziehen, vgl. Nerdinger: Carl Fischer, S. 49 (ArMus 80/2, 11.1, 1969/46). 1811 konnte man sich wohl am ehesten auf den mittelalterlichen Ahnherrn Herzog Otto von Wittelsbach einigen, dem bisher noch kein Denkmal im öffentlichen Raum errichtet worden war. Max Joseph nahm dann als Begründer der Königsreihe ab 1835 seine Stelle ein. Der liegende Löwe ist ein weit verbreitetes Motiv. Das Stufenpodest des Denkmals ähnelt dem des späteren Max-Joseph-Monuments. Nerdinger berichtet, dass Fischer 1811 in der Akademie über die Errichtung eines Monuments in Oberwittelsbach zu beraten hatte. Daher hält er das Löwenmonument für einen Alternativ-Entwurf. Der Plan zeige „einen grimmigen Löwen auf trophäengeschmücktem Piedestal mit mächtigem Unterbau. Eine Ausführung kam nicht zustande.“ Zit. nach Nerdinger: Carl Fischer, S. 40. Bei dieser Feststellung irrt Nerdinger allem Anschein nach, zeigen doch mehrere Ansichten das aufgestellte Denkmal auf dem Max-Joseph-Platz. Vgl. Abb. 20 u. StMus MII 161.

²²⁷ Sitte: Städtebau, S. 95.

²²⁸ Eschenburg: Denkmal, S. 6 u. Buttlar: Klenze, S. 243: Das Reichenbach'sche Projekt einer Wasserversorgung für München hätte Brunnen auf allen Münchner Hauptplätzen vorgesehen. Im 18. Jh. gab es abgesehen vom Wittelsbacherbrunnen in der Residenz kaum aufwändig gestaltete Brunnenanlagen. Als Vorläufer könnten die Planungen Balthasar Neumanns für Würzburg gelten. Als direkter Bezugspunkt wäre ein ähnliches Projekt für Paris unter Napoleon zu nennen.

vergleichbaren Zusammenstellung von Becken und kolossaler Figur geplant hatte.²²⁹ Zunächst war vorgesehen, Max Joseph als Legislator darzustellen.²³⁰ Damit wäre der Platz zum visuellen Ausdruck des fortschrittlich konstituierten Staatswesens geworden. Zudem hätte dies den politischen Reformbemühungen nach der Französischen Revolution und den Maßnahmen Montgelas', des „Schöpfers des neuen Gemeinderechts“ und Verfechters des modernen „Staatsabsolutismus“,²³¹ Rechnung getragen. Der weitere Planungsverlauf kann hier nicht im Detail ausgeführt werden (Abb. 36-38).²³²

Welch hohe Bedeutung man dem Standbild beimaß, zeigt die Tatsache, dass nach und nach die Spitzenkräfte aus Bildhauerei und Architektur an dem Projekt beteiligt waren.²³³ Nachdem es nicht gelungen war, Thorvaldsen dauerhaft an den bayerischen Hof zu binden, ging man auf Christian Daniel Rauch zu, den kreativen Kopf der Berliner Bildhauerschule.²³⁴ Rauch der mit seiner monumentalen Bildhauerkunst die Wiederbelebung der Renaissancekunst erreichen wollte, erhielt am 26. Oktober 1825 den Auftrag für das Denkmal. Im folgenden Jahr lieferte er den viel bewunderten Bozetto, nach dem das Denkmal schließlich gegossen wurde. Im März 1827 schloss man den Vorvertrag, der im Februar 1828 bestätigt wurde. Insgesamt soll sich der Bildhauer nur 16 Tage in München aufgehalten haben. Schon bald kam es zu Spannungen mit dem ehrgeizigen Klenze, dessen Sockelentwurf Rauch verwarf und sich stattdessen an Schinkel in Berlin wandte (Abb. 36 u. 38).²³⁵ Dennoch stellte Klenze es als Niederlage dar, den großen Künstlerkollegen nicht dauerhaft nach München holen zu können:

*Nicht ohne einigen Schrecken lese ich in öffentlichen Blättern daß der König von Preußen endlich die Errichtung eines Denkmals für Friedrich den Großen bestimmt beschloßen hat, denn wem anders als Rauch wird dieses zu Theil werden, und somit eine neue Schwirigkeit seinem Übersiedeln nach Bayern entgegengetreten.*²³⁶

²²⁹ Jäger: Lustgarten, S. 134. Schinkels Brunnenentwurf hätte allerdings nicht den König selbst, sondern einen Genius Preußens dargestellt. Bedenkt man, dass Schinkel im weiteren Verlauf der Planungen für das Max-Joseph-Denkmal zu Rate gezogen wurde, wird dieser Bezug durchaus plausibel.

²³⁰ Eschenburg: Denkmal, S. 6. An der Ausarbeitung der Verfassung von 1818 war auch der Kronprinz beteiligt gewesen. Die Planungen setzten bereits zwei Jahre nach dem Erlass des Gesetzeswerks ein.

²³¹ Manfred Bock: Die Verfassung der Stadt München von 1818 bis 1919, München 1967, S. 1. Siehe auch Spindler: Handbuch, S. 40-45.

²³² Für Beschreibungen der Vorentwürfe und die Entwicklung einzelner Motive und Elemente, vgl. Eschenburg: Denkmal, S. 8-19. Ausführliche Maßangaben finden sich bei Hemmeter: Denkmal, S. 81. Zur Sockelinschrift, siehe: Alckens: Gedenktafeln, S. 87.

²³³ Vgl. Hemmeter: Denkmal, S. 37.

²³⁴ Vgl. Buttler: Klenze, S. 244 u. Huse: Kunstgeschichte, S. 122.

²³⁵ Vgl. Hemmeter: Denkmal, S. 45. Schinkel entwarf häufiger Sockel für Rauchs Denkmäler. Es wird Klenze bestimmt verärgert haben, dass man sich gegen seinen Sockelentwurf entschied. Schließlich durfte er den Sockel für das Reiterstandbild Bertel Thorvaldsens auf dem Wittelsbacherplatz entwerfen (1830-39). Das Engagement Rauchs und Schinkels kann als eine Art Kulturtransfer bezeichnet werden. Es zeigt sich, wie vernetzt die erste Riege der Künstler am Beginn des 19. Jahrhunderts bereits war. Insbesondere die Kooperation von Bildhauern und Architekten scheint interessant.

²³⁶ Glaser: Briefwechsel, S. 470 (Nr. 640, Leo von Klenze an König Ludwig, München, 4. 3. 1829). Auch wenn Klenze um die Vorliebe des Königs für Rauch wusste, der für das Ansehen seiner Kunstförderung wichtig gewesen wäre, ist sein Bedauern wohl ehrlich gemeint.

Nach der endgültigen Absage Rauchs 1829 formulierte Klenze einen ausführlichen Erklärungsbrief mit allen Gründen, die gegen einen Umzug des Bildhauers gesprochen hätten, und warum es diesem „unmöglich [gewesen] sei den Preußischen Dienst und Hof zu verlassen.“²³⁷ Für den König stellte diese Absage einen herben kulturpolitischen Rückschlag dar, versuchte er doch, München durch öffentliche Denkmäler auszuschnücken. Rauch erkannte den hypertrophen Anspruch, Bayern in ein Reich der Künste und München in ein Isar-Athen zu verwandeln. In einem Brief an seinen Schüler Heinrich Rietschel schrieb er offen und ehrlich:

*Das dämonische unheimliche Kunsttreiben des Königs hat mich nie mit wahrer Freude erfüllt, weil das Triebwerk dazu unlauter ist; diese tropische Pflanze auf nördlichem Boden ist durch zu künstliche Mittel herausgesproßt, als daß ihre Lebensdauer in voller Frische lang sein könnte. Wer seit 9 Jahren 56 Klöster erbauen ließ (in unserer Zeit), wer so vieles tut, was der König getan, und wem der milde Geist, der in der Kunst weht, so ganz fehlt, zu dem kann man sich des Schlimmsten versehen.*²³⁸

Besonders verärgerte Rauch, dass Klenze seinen eigenen Anteil am Denkmal über Gebühr herausstellte.²³⁹ Während Ludwig sich um Rauchs Unterstützung beim Aufbau einer Münchner Bildhauerschule bemühte,²⁴⁰ sorgte sich Klenze um die Außenwahrnehmung der bayerischen Kunstbemühungen. Am 15. September 1826 schrieb er an den König: „Rauch fängt an zu murren, und, ich darf es Ew. Majestät nicht verschweigen, in Berlin ist hie und da schon gesagt worden, daß [...] an wirkliche Ausführung [des Denkmals] nie gedacht worden.“²⁴¹ Wohl auch aufgrund solcher Verdachtsäußerungen machte Ludwig das Projekt zu seiner persönlichen Aufgabe. Schon 1824 hatte ihm der Magistrat die künstlerische Planung für das Standbild, wie es Max Joseph wünschte, überlassen.²⁴² Als dieser im Jahr darauf starb, „kehrte Ludwig jedoch sofort zu seiner Lieblingsidee des thronenden Königs zurück.“²⁴³ Seiner romantischen Auffassung von der Darstellung königlicher Würde gemäß, bevorzugte er das Sitzmotiv in Verbindung

²³⁷ Glaser: Briefwechsel, S. 547-548 (Nr. 655, Leo von Klenze an König Ludwig, München, 3. August 1829).

²³⁸ Huse: Kunstgeschichte, S. 122. Interessanterweise verwendet Rauch die Methaper der tropischen Pflanze für die ludovizianische Kunstblüte, was den Worten der Kritik Sempers ähnelt. Vgl. Semper: Kleine Schriften, S. 217.

²³⁹ Vgl. Buttler: Klenze, S. 88.

²⁴⁰ Glaser: Briefwechsel, S. 555 (Nr. 656, König Ludwig an Leo v. Klenze, Bad Brückenau, 8. August 1829).

²⁴¹ Ebd., S. 175 (Nr. 535, Leo v. Klenze an König Ludwig, München, 15. September 1826)

²⁴² Auch die Planungen zum nie verwirklichten Brunnenmonument im Berliner Lustgarten ging von den Bürgern aus und wurde schließlich zu einem restaurativen Projekt des Monarchen. Vgl. Jager: Lustgarten, S. 137.

²⁴³ Buttler: Klenze, S. 244. Barbara Eschenburg stellt weitere Bezüge zur Hofkunst Napoleons und den Kunstformen der Französischen Revolution sowie zu italienischen Denkmälern und Gräbern des 16. Jahrhunderts her. Vgl. Eschenburg: Reliefs, S. 49.

mit der „Geste der herrscherlichen Allocutio“²⁴⁴. Dieser freundliche Gruß ist auch als eine Art des säkularen Segensgestus zu verstehen.²⁴⁵

Damit wurde der Gang über den Max-Joseph-Platz in die Maxvorstadt zur täglichen Promenade der neuen Staatsbürger vorbei am sakralisierten Herrscher. Dieser erscheint auf einem schlichten Sessel in antikisch idealisiertem Gewand und mit dem Szepter in der Hand thronend, in Kombination mit einem sarkophagähnlichen, von Löwen getragenen Sockel,²⁴⁶ einer Sonderform des Bronzesockels, die auf die memoriale Funktion des Denkmals für den verstorbenen König hinweist.²⁴⁷ Durch die Demonstration der Vaterliebe sollte jedem Betrachter die Kontinuität der Herrschaft auch unter dem neuen König vor Augen geführt werden. Zudem unterstrich Ludwig mit der Verewigung seines populären Vorgängers die Würde, Legitimation und Tradition seiner eigenen Herrschaft, die für ihn viel weniger realpolitische Verantwortung, als selbstverständliche Auszeichnung war.²⁴⁸ Seinen Vater inszenierte er als den Schützer des Landes, Gründungsheiligen des Königreichs und Friedensbewahrer, als den *pater patrie* Bayerns. Es gelang ihm die Erinnerung an die Aufbruchstimmung von 1806 für die Akzeptanzsteigerung seiner eigenen Herrschaft nutzbar zu machen. In seiner direkten achsialen Beziehung zum Theatergebäude dahinter, das dem Denkmal als würdige Folie dient, drückt sich der Zusammenhang zwischen dem Stifter und seiner bildungspolitischen Mission aus.

Anlässlich des 25jährigen Regierungsjubiläums Max I. Josephs fand 1824 die Grundsteinlegung zum Denkmal statt (Abb. 39).²⁴⁹ Dieser Akt war ein wesentlicher Bestandteil der umfangreichen Festlichkeiten. Ganz in der „Tradition des barocken Fürstenlobs“²⁵⁰ hatte man am 16. Februar ephemere Festarchitekturen mit aufwändigen Illuminationen errichtet. Auf dem Maximiliansplatz am nordwestlichen Rand der Alt-

²⁴⁴ Huse: Kunstgeschichte, S. 122; Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 79-80.

²⁴⁵ Auf die pseudo-sakrale Dimension der Handhaltung wurde mehrfach hingewiesen. Vgl. Eschenburg: Reliefs, S. 49; Hemmeter: Denkmal, S. 37 u. Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 77. Huse bringt die Einführung des Handhaltungsmotivs mit der Beteiligung Martin Wagners in Zusammenhang. Wagner war als Kunstagent Ludwigs in Rom tätig. Vgl. Huse: Kunstgeschichte, S. 120. Brix und Steinhauser betonen die Resakalisierung als typischen Zug historistischer Kunst, vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 239.

²⁴⁶ Das Motiv des bayerischen Wappentiers steht im Bezug zu den vergleichbaren Bronzelöwen Gerhards und Pallagos vor der Westfront der Residenz. Das Kostüm des Königs ist beeinflusst vom französischen Empirestil seines Krönungsornats. Demgegenüber stellte man Kurfürst Maximilian I. als Feldherrn des Dreißigjährigen Krieges in möglichst originalgetreuer Rüstung dar.

²⁴⁷ Vgl. Schneider: Moderne Architektur, S. 8.

²⁴⁸ Vgl. Bauer: Bedeutung der Kunst, S. 316.

²⁴⁹ Erst 1826 wurde Johann Baptist Stiglmaier nach Paris geschickt um sich über den neuesten Stand der Erzgießereikunst in Kenntnis zu setzen. Bis 1828 baute er dann die Münchner Werkstätte auf.

²⁵⁰ Katharina Heinemann: Illuminationen in München in der Regierungszeit König Max I. Josephs, in: Johannes Erichsen u. Katharina Heinemann (Hg.): Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern (Ausstellungskatalog Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen München 2006), München 2006, S. 62-72, hier S. 63.

stadt war ein 965 m langes Areal in der Form eines Zirkus gestaltet worden. Die dort präsentierten, hinterleuchteten Großtransparente stellten die Leistungen Max Josephs während seiner Regierungszeit von 1799-1824 mit je einem Bild für jedes Jahr da. Über dem Triumphbogen am Eingang stand die Huldigung an den König zu lesen: „Dem Vater des Vaterlandes“. Dieses öffentliche Herrscherlob richtete sich bewusst an die Untertanen des Königreichs: „An die Stelle des höfischen Vergnügens trat das Volk, an das sich nun die Botschaften der Monumente und Bilder vorrangig richteten.“²⁵¹ Den Staatsbürgern sollten durch die Grisailen die Reformleistungen der vergangenen Jahre vor Augen geführt und damit ihre Identifikation mit der Monarchie gefördert werden. Bereits um 1810 hatte es Festilluminationen dieser Art auch am Max-Joseph-Platz gegeben, wodurch der Platz seine Funktion als Bühne herrscherlicher Inszenierung übernahm.²⁵² Zu den im ganzen Land stattfindenden Jubelfeiern 1824 erschienen zahlreiche Begleithefte mit Gedächtnisreden, Lobgedichten, Predigten, Cantaten, Hymnen und Volksliedern.²⁵³ Sie geben Aufschluss über die Verehrung und Inszenierung Max Josephs als Landesvater, wie sie durch das Denkmal fortgesetzt wurde.

Die Inhalte und Darstellungsweisen der Festtransparente auf dem Maximiliansplatz fanden adaptiert Aufnahme in die Gestaltung der Sockelreliefs des Max-Joseph-Monuments. Aus der Konstitution der bayerischen Monarchie und der Stellung Münchens als Hauptstadt war ein Anspruch erwachsen, der sich in den Reliefdarstellungen für jedermann verständlich ausdrücken sollte. Regierungsleistungen Max Josephs, wie die Montgelas'schen Reformen, das Strafgesetzbuch, die Beseitigung der Leibeigenschaft, die Erneuerung der Akademien der Künste und der Wissenschaften, das Religionsedikt von 1809, die landständische Verfassung von 1818 und die Ständeversammlung im Jahr darauf, sollten aus der Zeitgeschichte in die kanonisierte Form des plastischen Geschichtszeugnisses überführt werden.²⁵⁴ Prägend für die Platzanlage und für die Reliefs war der „Kompromiß monarchischer, aristokratischer

²⁵¹ Heinemann: Illuminationen, S. 63. Auf S. 78-79 findet sich ein Übersichtsplan des Maximiliansplatzes. Die öffentliche Zugänglichkeit von Festarchitekturen ist allgemein festzustellen. Vergleichbar wäre etwa die Öffnung des Dresdner Zwingers für die Allgemeinheit.

²⁵² Ebd., S. 71 (Anm. 4): Hier nennt Heinemann einige Beispiele für festliche Illuminationen und deren Beschreibungen zwischen 1805 und 1824, u. a.: „Beschreibung der grossen Illumination auf dem Max-Joseph-Platze zu München bei der Vermählung S. K. Hoheit des Kronprinzen von Baiern mit Ihrer Duchl. der Prinzessin Therese von Sachsen-Hildburghausen am 13. Oktober 1810. o. O., o. J. [München 1810]. Der Entwurf stammte von Andreas Gärtner, Ausführung von Angelo Quaglio und Andreas Seidl.

²⁵³ Johann Michael Sörtl: Maximilian Joseph I. König von Baiern. Eine Denkrede bey dem Jubelfeste Seiner 25jährigen Regierung öffentlich vorgetragen am 15. Februar im Saale des k. Erziehungs-Institutes für Studierende zu München, München 1824.

²⁵⁴ Zum Vorbild dienten in Kombination insbesondere die Transparente: „Er gründet der Gemeinden Wohl. 1816.“ (Verfassungsübergabe), „Liebe und Licht sein erstes Gebot. 1800.“ (Religionsdarstellung) und „Den Künsten eine neue Heimat. 1808.“ (Künste). Vgl. Heinemann: Illuminationen, S. 95-144.

und bürgerlich-demokratischer Elemente²⁵⁵, wie er die frühen Konstitutionen nach 1800 in Deutschland kennzeichnete. Der Neuanfang der monumentalen Erzgießereikunst mit dem Max-Joseph-Denkmal stellte den Versuch dar, die Idee des Königsdenkmals nach der Französischen Revolution zu erneuern.²⁵⁶

In Berlin fertigte Rauch 1831 Skizzen und Modelle für die Reliefs an.²⁵⁷ Bei den Längsseiten fasste er jeweils zwei Themen zusammen. Der König erscheint nur einmal seitlich im Relief der Verfassungsübergabe. Der Darstellungsmodus vereinigt Reales mit Irrealem unter Einbeziehung antiker Elemente, was bei dem Sarkophagblock durchaus nahe lag. Der Gewandstil ist sowohl „antik-altdeutsch“, als auch „klassisch-romantisch“.²⁵⁸ Insbesondere die dominante Stellung von Religion und Kunst ist kennzeichnend für den Einfluss Ludwigs auf die Abbildungen.²⁵⁹ Dem romantischen Denken der Restaurationszeit entsprach die Überzeugung, dass zu einer wirklichen Friedensordnung nur die Rückkehr zum Glauben führen könne. Der antike Reliefstil macht sich besonders in der Darstellung von Justiz und Ackerbau bemerkbar. Die Verbindung von italienischen und deutschen Elementen sowie unterschiedlichen Stileinflüssen sollte die Geschichte künstlerisch für die Gegenwart aktivieren. Es muss betont werden, dass die Anknüpfung an Gesellschaftsmodelle des deutschen Mittelalters oder der Antike utopischen Charakter hatte. Ebenso utopisch war die propagierte Ausrufung eines goldenen Zeitalters für die eigene Kunstepoche. In verschiedenen Bereichen, z. B. im Bezug auf die Literatur der Weimarer Klassik und die dramatische Kunst von Goethe und Schiller, wurde dieser traditionelle Topos der Herrscherpanegyrik gebraucht. Im Vaterländischen Magazin heißt es: „jene Zeit wollen Viele für das goldene Zeitalter, der Kunst an der Münchner Bühne halten.“²⁶⁰ David Joseph schreibt für den Bereich der Architektur: „Klenze war von der Gunst eines in München begonnenen goldenen Zeitalters getragen“.²⁶¹ In allen Lebensbereichen sollte also „die Aufhebung der allgemein empfundenen Dissoziation von Gott und Individuum, von Herrschaft und Volk sowie von Natur und Kunst [...] schließlich in einem neuen sozialen Modell münden: dem goldenen Zeitalter.“²⁶²

²⁵⁵ Eschenburg: Denkmal, S. 4.

²⁵⁶ Vgl. Eschenburg: Reliefs, S. 49.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 52. Als Vorbild dienten Rauch Schadows Entwurf für das Friedrichsdenkmal, Tiecks Treppenhaus schmuck in Gentz und Zauners Grabmal für Leopold II.

²⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 53. Die altdeutsche Tracht verweist auf das Zeitalter Dürers, das als die große Blütezeit Deutschlands angesehen wurde.

²⁵⁹ Ebd. Gerade die Aussöhnung der Konfessionen lag auch Ludwig besonders am Herzen, dessen Gattin Therese evangelisch war.

²⁶⁰ Mayer: Max-Josephplatz, S. 232.

²⁶¹ Joseph: Baukunst, S. 68.

²⁶² Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 80.

Auch Christian Daniel Rauch griff auf diese Vorstellung einer neuen Ära als dem ursprünglichen, mythischen Unschuldszustand zurück. Als dessen Garanten setzte er am Löwensockel Bavaria und die *Felicitas publica* ein. Das goldene Zeitalter war nicht nur Bezugspunkt der Kunstproduktion, sondern auch ihr entwicklungsgeschichtlicher Fixpunkt. So wurde die Neorenaissance mit dieser höchsten Kunstblüte gleichgesetzt.²⁶³ Nach Brix und Steinhauser findet die Vereinigung von Kunst und Natur im ästhetischen ‚Erinnerungsbild‘ „seine Darstellung im Monument, das jetzt nicht mehr nur der Verherrlichung eines Fürsten oder den ‚uomini famosi‘, sondern der Kunst selbst dient – einer Kunst, die sich ihrer eigenen Geschichte innegeworden ist.“²⁶⁴

Auch die stolze Positionierung mit Hilfe der eigenen naturwissenschaftlichen Leistungen kam nicht zu kurz, wenn Forscher, wie z. B. Joseph v. Fraunhofer, portraitähnlich dargestellt wurden. Die Reliefs spiegeln kurz gesagt die Geschichtsphilosophie der Ludwigzeit in komprimierter Form. Die Darstellung der Herrschertugenden und -pflichten wurde zur Messlatte für die eigene Politik. Es fällt auf, dass abgesehen von der fiktiven Darstellung der Übergabe der Verfassungsurkunde an die Bavaria, kein Relief eine Narration verbildlicht, sondern vielmehr die Visualisierung von abstrakten Diskursen über die vaterländische Geschichte liefert. Ebenso wie den Nibelungensälen wohnt der Darstellungsweise etwas Volkserzieherisches inne. Die Fixierung des Kunst- und Gesellschaftsverständnisses in eine monumentale Form kann als Verarbeitung der Umbrüche nach 1789/1803 und der damit verbundenen Beschleunigungserfahrung verstanden werden. Gerade die Gattung Denkmal diente zum Versuch der ästhetischen Synthese und Versöhnung der entzweiten Welt.²⁶⁵ Der selektive Kanonisierungsprozess, wie er an den Reliefs ebenso wie an den architektonischen Stiliziten greifbar wird, lässt Rückschlüsse über Verschiebungen im Weltverständnis der Romantik zu. Grundsätzlich gilt: „Was aus dem Chaos des bloß gewordenen für uns Geschichte wird, das müssen wir immer wieder neu entscheiden.“²⁶⁶

Nachdem 1832 der erste Guss Stiglmaiers zersprungen war, wurden die Figur und der Sockel schlussendlich im darauf folgenden Jahr gegossen.²⁶⁷ Als erstes großes Werk der Münchner Erzgießerei begründete das Max-Joseph-Denkmal eine Reihe, die über das Reiterstandbild Maximilians I. bis zur Bavaria reicht. Es nimmt damit für die

²⁶³ Dolger: Stilpluralismus, S. 107.

²⁶⁴ Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 277.

²⁶⁵ Ebd., S. 280 u. 294. Ängste vor revolutionären Bedrohungen haben Herrscher vielfach zu Kompensationshandlungen veranlasst.

²⁶⁶ Nitschke: Jahrhundertwende, S. 12.

²⁶⁷ Vgl. Bauer: Bedeutung der Kunst, S. 317. Die Entwicklung der Kriegstechnik, u. a. hin zur Feldschlacht begünstigte nicht nur die Entfestigung, sondern auch den Erzguss. Beim Max-Joseph-Denkmal wurden beispielhaft alte Kanonen eingegossen.

Technikgeschichte des 19. Jahrhunderts eine besondere Stellung ein. Am 13. Oktober 1835, am 10jährigen Todestag Max Josephs konnte dessen Bronzeabbild schließlich unter großer öffentlicher Anteilnahme eingeweiht werden. Golden soll die polierte Bronze in den bedeckten Münchner Himmel geblitzt haben, als ein Sonnenstrahl die Szenerie mystisch verklärte. Dieser häufig gebrauchte Topos findet sich auch in der prächtigen, kolorierten Lithographie von Gustav Kraus, der die Zeremonie festhielt und für die breite Öffentlichkeit in Bayern dokumentierte (Abb. 27).²⁶⁸ Im Karree um das Denkmal hatten sich Abordnungen der bayerischen Regimenter, die schwarz gekleideten Vertreter des Magistrats, die Geistlichkeit im roten Ornat, Vertreter des Königshauses und Münchner Stadtbürger versammelt um der theatralischen Inszenierung vor dem Opernhaus beizuwohnen. Damit hatte die 15jährige Planungs- und Verwirklichungsgeschichte des Monuments seinen Abschluss gefunden. Durch dieses war auch die Trias der Kunstgattungen, die am Gesamkunstwerk Platzanlage beteiligt waren vollständig und alle Gegensätze zu einem wohl ponderierten Ausgleich gelangt.²⁶⁹

Der Platz erreichte im Denkmal seine Vollendung. Nicht nur technisch galt es „schon der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts als das künstlerisch herausragendste Herrscherdenkmal der Epoche.“²⁷⁰ Merkwürdig war es aufgrund des Sitzmotivs allemal, wenngleich wohl nicht jeder die „komplexe Staatsallegorie“²⁷¹ auf Anhieb verstanden haben dürfte. Dem König war jedoch zunächst wichtig, dass das Denkmal seine Herrschaft stabilisierende Funktion erfüllte. Schon der hohe Sockel verdeutlicht die intendierte Rezeptionshaltung der ehrfürchtigen Untertanenperspektive.²⁷² Dieser Zug des Monuments ist es auch, der es heute auf den ersten Blick so wenig innovativ erscheinen lässt. Huse betont, dass die an große öffentliche Aufträge und Themen gebundene Skulptur in der ersten Hälfte des Jahrhunderts „nirgends die Gattung der radikalen Umbrüche“²⁷³ gewesen sei. Dennoch ist das Max-Joseph-Denkmal nicht nur „das bedeutendste deutsche Herrscherdenkmal der Zeit, sondern es arbeiteten an ihm auch die besten und gebildetsten Künstler der Zeit, die den Problemen ihrer Epoche

²⁶⁸ Vgl. Christina Pressler: Gustav Kraus. 1804-1852. Monographie und kritischer Katalog. Mit 433 Abbildungen, München 1977, S. 272-273.

²⁶⁹ Vgl. Huse: Kunstgeschichte, S. 118 u. 130. Mehr noch also in der Frontalansicht offenbart sich beim Blick von der Südseite aus, dass das Denkmal auch vor dem kontrastreichen Hintergrund des Königsbaus seine Wirkung entfallen sollte (Abb. 44-45). Kevin Lynch schreibt grundsätzlich über solche Phänomene: „Der Objekt-Hintergrund-Kontrast scheint ein wesentlicher Faktor zu sein.“ Vgl. Lynch: Bild, S. 97.

²⁷⁰ Buttlar: Klenze, S. 243.

²⁷¹ Faltlhauser: Residenz, S. 111.

²⁷² Vgl. Nerdinger: Hadrian, S. 15.

²⁷³ Huse: Kunstgeschichte, S. 122.

reflektierend gegenüberstanden: Die Bildhauer Christian Daniel Rauch und Johann Martin v. Wagner sowie die Architekten Leo v. Klenze und Karl Friedrich Schinkel.²⁷⁴

Zum näheren Verständnis des Denkmals ist es nötig, sich genauer mit seiner Position auf dem Platz zu beschäftigen. Wie bedeutend es für die Wahrnehmung des Platzes ist, zeigt die Tatsache, dass man bereits 1839 davon ausging, der Platz habe seinen Namen durch das Denkmal erhalten.²⁷⁵ Klenze plante anfangs die Ausrichtung einzig auf den Theaterbau, was die jupitergleiche Würde des Monarchen vor der Folie des Tempelmotivs mit dem Doppelgiebel verstärkt hätte.²⁷⁶ Ludwig bestimmte dann, dass das Denkmal im exakten geometrischen Mittelpunkt zu stehen kommen sollte, also mit einem weiteren Achsbezug zum Königsbau.²⁷⁷ Damit war sein Doppelbezug zur Stiftung des Vaters und zum Palast des Sohnes treffend zum Ausdruck gebracht. Der Aufbau des Denkmalsockels mit den stehenden Personifikationen auf den Längsseiten betonte das Achsenkreuz zudem. So erscheint die Sockelfigur fest verspannt zwischen den Gebäuden, die sich zu ihm orientieren und seine Bedeutung steigern. Besonders einleuchtend hat August Schmarsow den Zusammenhang zwischen Grundrissgeometrie und von der Herrschaft oktoyierter Untersicht beschrieben: „Je näher die Ausdehnung beider Horizontalachsen übereinkommt, der Grundriß also dem Quadrat oder dem Kreise sich nähert, desto zentraler wird die Vorherrschaft des Aufblicks in die Höhe.“²⁷⁸ Im Barock hatte die Herrschaft über den Raum durch dessen geometrische Beherrschung seine größte Blüte erreicht. Der Rekurs auf solche Herrschaftsweisen in ähnlichen Zusammenhängen erscheint als Phänomen des Übergangs von der absolutistischen Machtform zur modernen Disziplinargesellschaft.²⁷⁹

²⁷⁴ Eschenburg, Denkmal, S. 5.

²⁷⁵ Vgl. Mayer: Max-Josephplatz, S. 213. Der Platz hatte schon 29 Jahre lang seinen Namen vom ersten bayerischen König, bevor sein Denkmal aufgestellt wurde. Die Identifikation und feste Zuordnung von Platz, Dargestelltem und Monument kann als Anzeichen für die Stärke des Merkzeichens à la Lynch angesehen werden.

²⁷⁶ In ähnlicher Weise hatte man zuvor nur Kaiser Konstantin oder im Barock Päpste auf ihren Grabmälern dargestellt.

²⁷⁷ Die Einfahrt des Hauptpostgebäudes bezieht sich nicht achsial auf das Denkmal. Da die Arkade aber gleichförmig weiterläuft und die Mitte nicht ausgezeichnet ist, fällt dies nicht weiter auf – ein geschickter architektonischer Kunstgriff. Vgl. Hemmeter: Denkmal, S. 80. Eschenburg und Buttler sehen fälschlicherweise einen Achsbezug aller drei Gebäude untereinander, der nur vom Augenschein her gegeben ist. Eschenburg: Denkmal, S. 45 u. Buttler: Klenze, S. 245. Buttler postuliert an dieser Stelle zudem, dass Ludwig mit der Zentralisierung bewussten Bezug auf die französische ‚Place royale‘ nehmen wollte. Eine solche Bezugnahme wurde jedoch nicht explizit formuliert. Eschenburg stellt diesen Bezug nur in den Raum. Vgl. Eschenburg: Denkmal, S. 46. Siehe zum Vergleich: Köstler: Place Royale. Für die heutige Nutzung stellt Haffner fest, dass man vor der Oper nur schlecht feiern könne, weil das Denkmal genau in der Mitte stehe. Vgl. Haffner: Orte, S. 23.

²⁷⁸ August Schmarsow: Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur. Eine kritische Auseinandersetzung, Leipzig 1897, hrsg. v. Helmut Geisert u. Fritze Neumeyer, ND Berlin 2001, S. 475.

²⁷⁹ Vgl. Prigge: Revolution, S. 102.

Als selbstverständlich gilt uns heute die Pflasterung des Platzes. Nach seiner Aufstellung 1835 war das Denkmal jedoch zunächst von einer Sandpiste umgeben. Die Kritik beklagte, man hätte besser „einen Theil der aufgewendeten Summen auf die Pflasterung des Platzes und seine Beleuchtung“ verwenden sollen. Geradezu grotesk schildert Lewald an dieser Stelle: „Über lose Kiesel, die in die stehenden Pfützen geworfen werden, muß der Pilger zum Kunsttempel im Dunkeln seine Bahn suchen, bis er [...] an einen unerbittlichen Säulenschaft mit dem Kopfe anrennt.“²⁸⁰ Aus den Restgeldern des Denkmalfonds erfolgte 1835 die sternförmige Pflasterung der leicht aufgewölbten, zentralen Kreisfläche, mit rundbuckligen, schwer zu begehenden Isarkieseln, wie es für München nicht untypisch war.²⁸¹ Erst ab 1838 wurde der oft kritisierte Münchner Straßenbelag in einer großen Kampagne mit soliden hauptstadt-konformen Pflastersteinen erneuert.²⁸² Nun erfolgte auch die vollständige Pflasterung des Max-Joseph-Platzes. Unangetastet blieb das symbolträchtige Strahlenmotiv aus Katzenkopfpflaster, „das die Herkunft und Bedeutung dieser Form als Zentrum des ‚orbis terrarum‘ von Michelangelos Kapitolsgestaltung“²⁸³ deutlich machte. Auch das Kapitool zierte im 19. Jahrhundert ein vergleichbares Strahlenmuster (Abb. 48 u. 92).²⁸⁴ In München konstruierte man es aus gegeneinander verschobenen „fünfteiligen Polygon[en]“²⁸⁵, die 16 bogenförmig, konkav einschwingende Segmentstücke formierten und zur Positionierung der Kandelaber dienten.²⁸⁶ Letztlich wurde 1845 beschlossen, dass „auf dem Max Joseph-Platze fünf Candelaber von Gußeisen aufgestellt werden“.²⁸⁷ Noch in den 1860er Jahren waren sie nicht durch Prellsteine und Ketten

²⁸⁰ Lewald: Panorama, S. 56-57.

²⁸¹ Vgl. Hemmeter: Denkmal, S. 50; Haffner: Orte, S. 27: „Kieselpflaster findet man in München nur noch selten, [z. B.] auf dem Max-Joseph-Platz vor der Oper. Wegen der hohen Verlege- und Unterhaltskosten und der schlechten Begehbarkeit wird es im öffentlichen Raum nicht mehr realisiert.“

²⁸² Vgl. StadtA, Tiefbauamt 225. Ein Lageplan des Platzes beweist indes, dass sogar die Bepflanzung mit einem radförmigen Muster aus Rasenflächen und Kieswegen erwogen worden war: Franz von Tausch: Situationsplan des Max-Joseph-Platzes (um 1823), farbige Zeichnung, 60x45 cm, München, Bayerisches HStA, Abt. IV Kriegsarchiv (Plansammlung Mü. 47). Vgl. dazu Glaser: Krone, S. 589. Es handelt sich um eines der wenigen Zeugnisse für eine Maßnahme zur Gestaltung des öffentlichen Raums der Altstadt aus dieser Zeit.

²⁸³ Buttlar: Klenze, S. 245.

²⁸⁴ Das heutige Pflaster auf dem Kapitool entstand erst im 20. Jh. im Sinne Michelangelos nach einem Stich der Piazza del Campidoglio von Étienne Dupérac von 1568 (Abb. 50). Der berühmte Kupferstich war auch im 19. Jh. allgemein bekannt, sein kompliziertes Kreissegmentmuster stellte aber für München kein praktikables Modell dar.

²⁸⁵ Brief der Regierung von Oberbayern an den König, vom 1. 9. 1845: BayHstA: Act des kgl. Obersthofmeister-Stabes, Bau-Abtheilung (Fasz. I., Nro. 1). In diesem Brief wird der König um eine Stellungnahme gebeten, welche Position der Kandelaber ihm geeignet erscheint.

²⁸⁶ Im selben Akt findet sich ein handgezeichneter Seidenpapier-Plan mit zwei Varianten für die Aufstellung der Kandelaber.

²⁸⁷ Obiger Brief. Auch wenn die Zahl fünf für eigentümlich erachtet wurde, konnten die Kandelaber mit Ölbeleuchtung schließlich aufgestellt werden.

verbunden und die Kreisfläche nicht durch eine Ringstufe von der übrigen Pflasterung geschieden (Abb. 29 u. 42).

Als bevorzugter Zugang zum Platz kann heute dessen Südwestecke gelten, wenn man dem Weg vom Marienplatz über die Residenzgasse nach Norden folgt. In der exakten Ausrichtung auf die Orthogonalen prägt die Anlage jedoch keine bevorzugten Schrägansichten aus. Eschenburg führt die Dominanz der Längsachse über Denkmal und Theater auf den öffentlichen Charakter der Gebäude und ihre Wendung an die Nation zurück, während die höfische Sphäre mit dem eigentlich ranghöheren Königsbau zurückgenommen sei.²⁸⁸ Diese Sichtweise scheint wenig überzeugend. Schließlich wurde der Königsbau zeitweise zu großen Teilen öffentlich zugänglich gemacht, während das Hoftheater nur einer bildungsbürgerlichen, wohlhabenden Elite zugänglich war. Vielmehr war das Nationaltheater von Anfang an durch seine großzügig proportionierte Tempelfront zum Blickpunkt des Platzes bestimmt. Die Ausrichtung des Denkmals auf die Längsseite zog der inhaltliche Bezug zwischen Stifter und Stiftung automatisch nach sich. Die Enge des Platzes mit dem großen Denkmal wird mitunter als problematisch wahrgenommen.²⁸⁹ Es erscheint als Ironie der Geschichte, dass es auf dem Platz keine günstigen Betrachterstandpunkte gibt. Bei den Planungen hatte man sich zwar genauere Gedanken zu Programmatik und Panegyrik gemacht, nicht aber über geeignete Rezeptionsbedingungen für den kleinen Mann. Buttlar prägte den treffenden Begriff ‚Saalplatz‘,²⁹⁰ der den geschlossenen Eindruck eines festlichen, von rahmenden Platzwänden eingefassten Stadtraums widerspiegelt. Das Gefühl des Umschlossenseins war vor dem Bau der Maximilianstraße wohl noch größer, wirkt der Platz doch auf alten Ansichten wie ein wohl geordnetes, biedermeierlich-friedliches Wohnzimmer. Insofern scheint das Platzkonzept ästhetisch überzeugend, wusste doch schon Schmarsow: „Jede Gestaltung des Raums ist zunächst Umschließung eines Subjekts“²⁹¹.

Der stark durch königliche Repräsentation geprägte Platz entwickelte sich nie zu einem öffentlichen, bürgerlich-demokratischen Raum. Daher konnte sich Westenrieders Zukunftsvision auch nur partiell verwirklichen: „Die öffentlichen Gebäude erheben sich an geräumigen Plätzen, auf denen sich die Einwohnerschaft unter den Denkmälern ihrer fürstlichen Wohltäter zu Beratungen und gemeinschaftlichem Tun oder zu festlichen

²⁸⁸ Vgl. Eschenburg: Denkmal, S. 47.

²⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 45.

²⁹⁰ Buttlar: Klenze, S. 245. Buttlar bezeichnet den westlichen Platzrand als idealen Betrachterstandpunkt. Einschränkend muss dazu angemerkt werden, dass von keinem Standpunkt aus die Gebäude ideal erfasst werden können. Gerade dem hochaufgesockelten Denkmal fehlt eigenständiger Wirkungsraum. Hemmeter bezeichnet den Platz in zweifelhafter Weise als „aus dem Wohnkomplex herausgeschnittenen Lebensraum“. Vgl. Hemmeter: Denkmal, S. 79.

²⁹¹ Schmarsow: Wesen, S. 472.

Gelegenheiten versammelt.“²⁹² Vielmehr machte sich der allgemeine Trend moderner Platzgestaltung bemerkbar, nach dem Stadtplätze „immer weniger zu täglichem Gebrauch“²⁹³ dienten. In dem Maße, in dem der Max-Joseph-Platz durch die königliche Residenz beherrscht wurde, herrschte der Platzraum über die an den Rand gedrängten Betrachter. Vermittelt über die anschließenden Straßenachsen herrschte er zudem über die Residenzstadt und in letzter Konsequenz über das ganze Königreich.²⁹⁴ Dieser Charakter macht den Max-Joseph-Platz zum eigentlichen Königsplatz Münchens.²⁹⁵ Als Residenzplatz und Vorplatz des Hoftheaters wurde ihm von Anfang an eine hohe Aufmerksamkeit zuteil. Seine hervorgehobene Systemstelle im Stadtgefüge machte den Theaterplatz besonders attraktiv für den Herrscher.²⁹⁶ Gernot Böhme weist allgemein auf die theatralischen Potentiale von Baukunst hin: „Architektur lässt die Grenze zum Bühnenbild verschwimmen. Ihre Funktion besteht darin, Szenisches zu schaffen“.²⁹⁷ Die vielschichtige Szenerie des Max-Joseph-Platzes ist Spiegel der immensen Spannungen zwischen Hof und Stadt, zwischen König und Öffentlichkeit, die der Platzgenese zu Grunde lagen. Das Medium des Theatralischen wurde dabei als Vermittler eingesetzt: „Die Nutzung der Platzanlage als Bühnenraum projiziert das Theater gewissermaßen in die Öffentlichkeit.“²⁹⁸

Der Max-Joseph-Platz nimmt eine hervorgehobene Stellung innerhalb der Platzgruppen rund um die Residenz und gegenüber der bürgerlichen Kernstadt ein. Zudem vermittelt er zu den großen königlichen Programmstraßen, über die urbane Entwicklungszonen im Norden und Osten erschlossen wurden (Abb. 05 u. 06). Durch die Bündelung der Aufmerksamkeit und die Überlagerung verschiedener Konzeptionen wird er zur vielschichtigen Gelenkstelle, mit deren Hilfe die vormals an den Stadtrand verlegte Residenz wieder an die Altstadt angebunden wurde. Es handelt sich um eine

²⁹² Westenrieder: Traum, zit. nach Lehmbuch: Neues München, S. XIV.

²⁹³ Sitte: Städtebau, S. 4.

²⁹⁴ Der Residenzplatz kann als ‚herrschender Raum‘ bezeichnet werden. Vgl. dazu allgemein Prigge: Revolution, S. 107. Durch die symbolische Zentrumsfunktion für das ganze Königreich erklärt sich auch die eminente Bedeutung der Mittelposition des Denkmals, insbesondere für König Ludwig. Vgl. Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 81. In der Maillinger-Sammlung findet sich ein handgezeichneter Lageplan von 1823 mit der Aufschrift „Max-Josephplatz“. Durch Mittelachsen über das Nationaltheater und den Königsbau wurde der Standpunkt für das Denkmal ermittelt. Die Seitenfassade des Törring-Palais ist unverändert und auch kein Umbauprojekt vermerkt. Wenn ein Projekt für die Südseite existiert hätte, wie Nerdingen aus den Aufrissen von 1809 schließt, wäre das bestimmt in irgendeiner Form angemerkt worden. Die Ecken des Platzes sind ungerahmt und führen zur teilweisen Freistellung der Gebäude. Vgl. StMus MI/1696/1. Vgl. zur Situation um 1804 Abb. 16-18.

²⁹⁵ Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 76.

²⁹⁶ Auch in seiner ideellen Zentrumsposition liegt eine Parallele zum Lustgarten in Berlin. Vgl. Jäger: Lustgarten, S. 133. Beil spricht ebenso wie Jäger vom „Herzen der Stadt“, bzw. des Staates. Ein schönes Bild für die essentiellen Funktionen im Bezug auf den Staatsorganismus. Vgl. Beil: Königsbau, S. 199.

²⁹⁷ Böhme: Atmosphäre, S. 10.

²⁹⁸ Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 80.

Schlüsselstelle, die noch heute zum Verständnis gesellschaftlicher und historischer Prozesse dienen kann.²⁹⁹ Wie um ein Gravitationszentrum gruppieren sich andere Stadträume mit weiteren Denkmälern, im Rang abgestuft.³⁰⁰

Als Nutz- und Verkehrsplatz für den praktischen Gebrauch war die Platzanlage von Anfang an eher ungeeignet. So beratschlagte man von städtischer Seite aus 1913 beim Einzug Ludwigs III. in den Königsbau die Regelung der „Theaterfahrordnung“, die „Aufstellung der Fuhrwerke bei Theaterschluß“ und die „Bestimmung der Droschkenwartepplätze“.³⁰¹ Dieses Problem ist bis heute nicht gelöst. Gegenwärtig drängen sich die Taxis auf der Südseite mit Trambahn, Fußgängern und Radfahrern sehr ungünstig zusammen, während Busse und Individualverkehr unschön vor dem Theater zur Tiefgarageneinfahrt an der Residenzstraße geleitet werden (Abb. 58 u. 59).³⁰² Zu diesem Zweck vernichtete man mit dem Franziskanerfriedhof sozusagen die Vorgeschichte des Platzes, wie Hemmeter erschütternd berichtet: „Die Beseitigung der untertägigen Denkmäler, Mauerreste, Keller, Fundamente, Gräber, geschah erst in unserem Jahrhundert, 1963, beim Bau der Tiefgarage, ohne adäquate wissenschaftliche Betreuung.“³⁰³ Die ungünstigen Wegekrenzungen und aufwändigen Straßenverbauungen verstümmeln den Platz zu einem eingeschnürten, unverständlichen Relikt. Den meisten Besuchern bleibt somit sicherlich verschlossen, dass der „monarchische Mittelpunkt Münchens und die Bühne für den König“ der Max-Joseph-Platz war.³⁰⁴

²⁹⁹ Vgl. Buttlar: Klenze, S. 97 u. 242; Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 260.

³⁰⁰ Für Berlin prägt Jäger den Begriff der projektierten „Denkmalandschaft“, der auch auf die Herrschermonumente der bayerischen Hauptstadt adaptierbar erscheint. Vgl. Jäger: Lustgarten, S. 109.

³⁰¹ Baulinienakt der Landeshauptstadt München, Baureferat-Lokalbaukommission, Max-Joseph-Pl., StadtA LBK Nr. 24802 (Brief an die Lokalbaukommission vom 28. 2. 1913: „Die Verkehrsverhältnisse auf dem Max Josephplatz.“)

³⁰² Es bleibt zu hoffen, dass die Diskussionen bald zu einer besseren Lösung für alle Beteiligten führen.

³⁰³ Hemmeter: Denkmal, S. 77. Vgl. Abb. 52-53. Auf dem Friedhof wurden seit dem Mittelalter viele berühmte Persönlichkeiten wie Orlando di Lasso und Wilhelm von Occam begraben.

³⁰⁴ Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 81.

5. Der urbanistische Kontext und das Straßen-Platz-Gefüge um die Altstadt

Abschließend soll versucht werden, die architektonische Formfindung am Max-Joseph-Platz in den größeren städtebaulichen Kontext einzubetten (Abb. 01-08). Durch seine hervorgehobene Stellung im Stadtgefüge und seine Lage am nördlichen Rand des Graggenauer Viertels, wurde er zum Ausgangspunkt für die Verankerung von Stadterweiterungen durch große Straßenachsen nach Norden und später nach Osten. Aus diesem Grund ist die „Tragweite und Bedeutung der Formfindung am Max-Joseph-Platz für ganz München [...] nicht zu unterschätzen.“³⁰⁵ Als einziger neu geschaffener, in der Altstadt gelegener Stadtraum mit monumentaler Ausgestaltung ist er mittelbar mit den Stadterweiterungen seit Jahrhundertbeginn verknüpft. Das Hauptaugenmerk der Stadtplaner richtete sich, abgesehen von der Residenz, auf Entwicklungszonen vor den Stadttoren, um die Altstadt vom Bevölkerungsdruck zu entlasten: „Am Ende des 18. Jahrhunderts ist das Gefäß gefüllt und droht überzulaufen.“³⁰⁶ Die Erschließung günstig gelegener Quartiere im Norden und Nordwesten stellte also eine urbanistische Notwendigkeit dar.

Etwa zeitgleich mit den Umbauvorbereitungen am Max-Joseph-Platz konstituierte sich 1804 eine Baukommission zur Erarbeitung von Generalplänen für die Stadterweiterung, wobei Carl v. Fischer die Oberaufsicht über alle Bauvorhaben in München erhielt.³⁰⁷ Bei Baubeginn des Nationaltheaters 1811 hatten die Überlegungen schließlich in einen Generalplan für die Maxvorstadt im Nordwesten gemündet. Nach dem Wiener Kongress und der Entlassung Fischers übernahm mehr und mehr der Kronprinz die bauliche Stadtverschönerung. Auch wenn Klenze der „Altstadt ihr Gewicht [ließ] und der Neustadt ihr gerades weiträumiges Gesicht“³⁰⁸ gab, kam es zur Vernachlässigung alter Quartiere zu Gunsten von Neubauprojekten. Darin drückt sich auch eine „Schwerpunktverlagerung auf den Bau“³⁰⁹ aus, die der Natur keinen so hohen Stellenwert mehr einräumte wie die Planungen zu durchgrünten, aufgelockerten Vierteln mit offener Bebauung, wie sie Fischer etwa rund um den Karolinenplatz vorsah.³¹⁰ Die Idee der grünen Stadtlandschaft war der Vorstellung einer steinernen

³⁰⁵ Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 81.

³⁰⁶ Vgl. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 22.

³⁰⁷ Wanetschek und Bäumler weisen darauf hin, dass es sich wohl um den ersten städtebaulichen Wettbewerb in Deutschland handelte, der bis Mitte des Jahrhunderts prägend blieb. Vgl. ebd., S. 63. Der revolutionäre, stadtformende Zug der eingeleiteten Maßnahmen spiegelt den geistigen Wandel nach der Französischen Revolution. Vgl. Glaser: Krone, S. 567.

³⁰⁸ Lieb: Klenze, S. 11.

³⁰⁹ Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 118.

³¹⁰ Vgl. Fisch: Stadtplanung, S. 149.

Denkmallandschaft gewichen.³¹¹ Dennoch ist die Wirkung der Generalpläne nicht zu unterschätzen. Gerade im Bereich der ehemaligen Festungsanlagen entstand ein Alleegürtel, der ganz bewusst dazu bestimmt wurde, das Grün in die Stadt zu holen. An der westlichen Grünpromenade zwischen Schwabinger Tor, Karlsplatz und Sendlingertorplatz, wurden die neu anwachsenden Viertel verankert.³¹² Im Norden stand die Residenz dem Grünanlagenring im Weg, und auch die unregelmäßige Topographie der Handwerker Viertel an der Isar verhinderte zunächst eine Alleebepflanzung. In der ersten Jahrhunderthälfte ging man vom utopischen, gesellschaftsverändernden Potential urbanistischer Umbaumaßnahmen aus, weshalb die Formung des Stadtbildes und der Wandel des Gesellschaftsbilds im Zusammenhang zu sehen sind.³¹³ Die Planungen des frühen 19. Jahrhunderts basieren auf umfangreichen philosophischen Konzepten, die hier nicht eingehender behandelt werden können.³¹⁴ So wohlmeinend Rumford, Thurn, Andreas Gärtner, Schedel v. Greifenstein, Herigoyen u. a. nach der Entfestigung zu Werke gingen, in der Bevölkerung stießen ihre Modernisierungsmaßnahmen nicht selten auf vehementen Widerstand.³¹⁵ Hatte man unter Max I. Joseph noch versucht, im großen Stil hygienisch vorteilhafte, grüne, helle und luftige Viertel zu schaffen, überwogen unter Ludwig I. isolierte Unternehmungen, allen voran die Ludwigstraße.³¹⁶ Viele der königlichen Großprojekte schienen aus keinem direkten gesellschaftlichen Bedürfnis heraus erwachsen. Von der Residenz aus erschloss man die neuen Stadtviertel durch aufwändige Prachtstraßen³¹⁷:

Am neugeschaffenen Residenzplatz läßt sich die Integration in ein übergeordnetes, orthogonales Straßennetz erkennen, das mit der ausgewogen komponierten Abfolge von Straßen- und Platzräumen arbeitet. Wie das Sternmuster der Pflasterung strahlen die königlichen Achsen von der Residenz in die zu erschließenden Stadträume aus und bündeln zugleich alle Aufmerksamkeit in zentripetaler Richtung auf das Gravitationszentrum hin: ein Gedanke, der für die Stadtplanung, in veränderter Form bis heute nachgewirkt hat.“ [...] „Hatte die Verlagerung der Residenz vom Alten Hof zur Neuveste noch eine bewußt exzentrische Bewegung dargestellt, wurde der Wittelsbacherstammsitz durch die Erschließung und Einbindung über Straßen und Plätze nicht nur zum neuen Dreh- und Angelpunkt, sondern als symbolisch, ideel und machtpolitisch aufgeladene Position im Stadtzentrum für den Herrscher aktiviert. Die Funktion der Vorbereitung auf die nördlich gelegenen

³¹¹ Vgl. zum Verhältnis von Stadt und Denkmal bei Tilmann Breuer: Metropole als Denkmaltypus, in: Körner/Weigand: Hauptstadt, S. 137-160.

³¹² Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 84.

³¹³ Vgl. Fisch: Stadtplanung, S. 117 u. Reuleke: Urbanisierung, S. 87. Innerstädtische Segregationsvorgänge verdeutlichen, dass ein Zusammenhang von Stadtstruktur und gesellschaftlicher Schichtung durchaus gegeben ist.

³¹⁴ Brix und Steinhauser haben eindrucksvoll den Zusammenhang der historistischen Architektur mit der Philosophie des Idealismus erarbeitet. Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, insb. S. 289-293.

³¹⁵ Vgl. Lembruch: Neues München, S. XIV u. Huse: Kunstgeschichte, S. 110.

³¹⁶ Vgl. Fisch: Stadtplanung, S. 130 u. 200. Vgl. Nerdinger: Strich, S. 87.

³¹⁷ Vergleichbar mit dem Konnex zwischen Residenzplatz und Ludwigstraße ist die Anbindung des Berliner Lustgartens an die Linden-Achse. Für Klenze vorbildlich war dabei das Vorgehen Schinkels: „Nicht der große Gesamtentwurf, sondern das wirkungsvolle Einflechten der einzelnen Bauten in das Gewebe der Stadt war Schinkels Stärke.“ (Jäger: Lustgarten, S. 139).

*Programmstraßen sowie der nachträgliche Bezug zur Maximilianstraße schufen einen neuen städtebaulichen Schwerpunkt, der die traditionelle Ost-West-Achse über den Marienplatz deutlich abwertete.*³¹⁸

Genau wie viele klassizistische Bauprojekte rief auch die ausgreifende Stadtplanung auf dem Reißbrett die Kritiker auf den Plan.³¹⁹ Camillo Sitte richtete sein Augenmerk auf den emotionalen Aspekt von Stadtplanung, wenn er bemerkte: „Die gerade Linie läßt keine Erregung aufkommen.“³²⁰ Auch Heinrich Wölfflin erklärte: „Die Gerade ist ganz still.“³²¹ Sitte erkannte die kommunikative Funktion von Straßennetzen, stellte aber zugleich fest, dass sie nur im Plan bzw. aus der Vogelschau eines allmächtigen Herrschers erfasst werden können.³²² Da die gerade Linie aber dem natürlichen Bedürfnis des Herrschers nach ordnendem Eingreifen am ehesten entsprach, setzte sie sich durch. Die großräumigen Planungen auf der grünen Wiese wurden als Chance begriffen, nicht als Problem. Gordon Cullen erklärt aus der Distanz heraus die zu Grunde liegenden anthropologischen Voraussetzungen des Städtebaus:

*Dennoch spukt in unseren Köpfen die Vorstellung, daß, könnten wir nur noch einmal von vorn anfangen, wir uns dieses Wirrwarr vom Hals schaffen würden, um alles neu und fein und perfekt zu machen. Wir würden eine geordnete Szenerie schaffen mit geraden Straßen und mit Häusern, die in Höhe und Stil zueinander passen. Hätten wir freie Hand, würden wir das wahrscheinlich so machen ... Symmetrie herstellen, Balance, Perfektion und Konformität. Schließlich ist das die allgemeine Vorstellung vom Sinn und Zweck der Stadtplanung.*³²³

Die Willkür von Reißbrettplanungen, die sich häufig nicht richtig mit den Bedürfnissen der Gesellschaft verbinden ließen, erkannte Gottfried Semper bereits 1834 im Vergleich mit alten Städten: „Wie organisch aus sich selbst emporgewachsen alle die Städte [sind,] mit allen ihren Orten zur Beförderung des Gemeinns und des öffentlichen Wohls. Nicht nach symmetrischen Regeln willkürlich hingestellt“.³²⁴ In solchen zeittypischen Stellungnahmen äußert sich ein neues, urbanistisches Problembewusstsein mit weitreichender Zukunftsperspektive, das sich in der Phase der großen klassizistischen Stadtplanungsprojekte nach der Entfestigung entwickelt hatte.³²⁵ Schon in der ersten Jahrhunderthälfte wurde der Handlungsbedarf erkannt und die Verabschiedung des Paradigmas der geradlinigen Reißbrettplanung aus der Vogelschau zu Gunsten eines

³¹⁸ Vgl. Höppl: Max-Joseph-Platz, S. 81.

³¹⁹ Es wirkt wie eine Ironie der Geschichte, dass gerade die königlichen Straßen-Platz-Räume um die Residenz einer durchgängigen, öffentlichen Grünpromenade um die Stadt im Wege standen. Vgl. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 52.

³²⁰ Sitte: Städtebau, S. 95.

³²¹ Wölfflin: Kleine Schriften, S. 22.

³²² Vgl. Sitte: Städtebau, S. 101.

³²³ Cullen: Townscape, S. 11.

³²⁴ Semper: Kleine Schriften, S. 221. Auch antike und mittelalterliche Städte waren keineswegs „emporgewachsen“, sondern bewusst angelegt.

³²⁵ Vgl. Dolgner: Historismus, S. 7; Fisch: Stadtplanung, S. 153.

verräumlichten, auf den Stadtbewohner und Betrachter hin gedachten Planungsmodells verabschiedet.³²⁶ Wirklich konsequent vollzogen wurde dieser Vorläufer des *spatial turn* erst in der Urbanistik um 1900, die sich einem Katalog neuer stadtplanerischer Aufgaben gegenüber sah. Erst damit vollzog sich der Wandel vom Ordnen der Stadtstruktur zum planenden Eingriff in das urbane Raumgefüge.³²⁷

Durch gezielte planerische Maßnahmen, wie Straßendurchbrüche und -verbreiterungen, kam es zu Umwertungen von Schwerpunkten und Kräftebeziehungen innerhalb der Stadtstruktur. So wurde durch den Bau der Maximilianstraße eine neue Ost-West-Verbindung durch die Stadt gelegt, die über den Max-Joseph-Platz führte. Für Jakob Heilmann war diese Achse, die auch den späteren Lenbachplatz mit einschloss, 1881 bereits ein Faktum:

*Betrachten wir nun einmal München, dessen Ausbreitung nach keiner Himmelsgegend ein Hinderniß im Wege steht, in dieser Hinsicht. Eine Linie vom Centralbahnhof nach dem Maximilianeum geht durch das Centrum der Stadt und schneidet fast rechtwinkelig den Lauf der Isar.*³²⁸

Diese Achse führte vorbei an der Max-Burg, über den Promenadeplatz und den Max-Joseph-Platz. Mit diesen prächtig ausgebauten, weiträumigen Stadtplätzen versuchte man sich zu präsentieren. Lorenz Westenrieder hatte dieses Konzept bereits hundert Jahre vorher visionär vorausgesehen: „Die Gassen führten überall durch geräumige, äußerst reinliche Plätze, und München war, was es lange hätte seyn können, eine der schönsten Städte, die Menschen bewohnen können.“³²⁹ In München versuchte man nichts weniger, als aus einer vielfach kritisierten, schlecht ausgebauten barocken Residenz eine moderne, international wahrgenommene Hauptstadt zu machen. Dieser aufklärerische Anspruch konnte erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu großen Teilen eingelöst werden. Hatte der Max-Joseph-Platz noch ein retrospektives, auf die Verherrlichung der 1806 erlangten Königswürde ausgerichtetes Projekt dargestellt, wurde am Lenbachplatz versucht, einen großzügigen Eingang in die modernisierte Stadt zu schaffen.

³²⁶ Vgl. Fisch: Stadtplanung, S. 132-133 u. 196. Fisch stellt die Wendung von der ‚2D-Planung‘ zur ‚3D-Planung‘ in einen größeren, internationalen Entwicklungszusammenhang.

³²⁷ Vgl. Grote: Stadt, S. 11 u. 30. Vgl. ebenso Reuleke: Urbanisierung, S. 49.

³²⁸ Heilmann: München, S. 5. Heilmann bezeichnet indirekt den Max-Joseph-Platz als „Centrum der Stadt“, nicht den Marienplatz. Der Beschreibung nach kann er nur den Weg über Karlplatz, Lenbachplatz, Pranger-Gasse/Pacelli-Straße, Parade-/Promenade-Platz und Perusastraße meinen.

³²⁹ Westenrieder: Traum, S. 14f.

III. DER LENBACHPLATZ UND DER EINGANG IN DIE STADT

1. Vorgeschichte der Platzgruppe im Bereich des ehem. Kapuzinergrabens

Bei einzelnen Straßen- und Platzprojekten, wie sie König Ludwig I. förderte, konnte es langfristig nicht bleiben.³³⁰ Zur Modernisierung der Stadt war es nötig, den Blick auf große Strukturen zu richten. Es ist davon auszugehen, dass die Erfahrungen beim Bau der Ludwigsstraße und der Gestaltung des Max-Joseph-Platzes bei weiteren Projekten eingebracht wurden: „Immer jedoch wirkten die an einem Punkt des Stadtplans gewonnenen Erfahrungen auf andere Vorhaben zurück.“³³¹ Was sich im Laufe des Jahrhunderts entscheidend änderte, war die Perspektive und deren Reichweite. Nicht mehr nur die Residenz, sondern der ganze Festungsring und große Entwicklungszonen in neuen Stadtquartieren gerieten in das Blickfeld. Die Grundrichtung stellte die Öffnung der Stadt dar bzw. – in der umgekehrten Richtung – deren Präsentation nach außen. Brix und Steinhauser weisen darauf hin, dass die technisch bedingte neue Raum- und Zeitwahrnehmung weiträumigere Planungen beförderten. Anders als bisher seien über einzelne Objekte hinaus größere Raumzusammenhänge betrachtet worden.³³²

Um die Herausbildung der Platzanlagen im westlichen Festungsbereich verstehen zu können, ist es notwendig deren Ursprüngen nachzugehen. Schon Fischer und Skell versuchten sich malerisch in die Stadtlandschaft einzufühlen, was jedoch bei der fortschreitenden Urbanisierung nicht mehr ausreichte.³³³ Der Städtebau mit seinen Verkehrs- und Wohnungsbedürfnissen wurde zu einem sehr komplexen Fachgebiet, das nur mit nüchternem Realismus bewältigt werden konnte. Die idealistische Planung des geometrischen Städtebaus erschien zunehmend als leeres Pathos.³³⁴ Im 19. Jahrhundert wandelte sich die ästhetische Stadtbaukunst zum modernen Städtebau und wurde damit zunehmend eine Angelegenheit von spezialisierten Ingenieuren. Über das rationalisierte Planungsverfahren beklagte sich Camillo Sitte: „Nur in unserem mathematischen Jahrhundert sind Stadterweiterungen und Städteanlagen beinahe eine rein technische Angelegenheit geworden.“³³⁵ Neben den Sachzwängen machte sich in der zweiten Jahrhunderthälfte ein Umdenken der jungen Generation bemerkbar. Nach der Klärung der Vorgeschichte des Lenbachplatzes werden diese Entwicklungen klarer.

³³⁰ Vgl. dazu Reuleke: Urbanisierung, S. 87.

³³¹ Lehmbuch: Neues München, S. XVIII.

³³² Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 231 u. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 22.

³³³ Vgl. Huse: Kunstgeschichte, S. 107.

³³⁴ Vgl. Nerdinger: Theodor Fischer, S. 34.

³³⁵ Sitte: Städtebau, S. 2.

Am 18. März 1791 ließ Kurfürst Karl Theodor ein Reskript veröffentlichen mit der berühmt gewordenen Feststellung, dass München ferner keine Festung mehr sein könne.³³⁶ Damit gab er den Startschuss zur Niederlegung der Mauern und Wälle. In München begann damit die Geschichte der Stadtplanung als eigenständigem Aufgabenbereich. Im 18. Jahrhundert befanden sich die Festungsanlagen in einem zunehmend desolaten Zustand. Die Gräben verschlammten und wurden im Sommer zu unhygienischen, stinkenden Tümpeln. Insbesondere die aufwändigen, westlichen Wälle sackten ab und wurden von Hecken überwuchert. Durch die Veränderungen in der Kriegsführung, wie modernes Artilleriefeuer und neue Strategien der Kampfführung, waren die Mauern, doppelten Toreinfahrten, Türme und Palisaden überflüssig geworden.³³⁷

Die Entfestigungsmaßnahmen des Benjamin Thompson Graf v. Rumford, auch als „zweite Stadtgründung“³³⁸ bezeichnet, gingen anfangs nur langsam vonstatten. Um das Neuhauser Tor mussten zunächst der Markt aufgehoben sowie private Gärten und diverse Schwarzbauten beseitigt werden. Damit sich ein neues Stadtleben entfalten konnte, war eine verkehrstechnische Neugestaltung notwendig.³³⁹ Direkt nach dem kurfürstlichen Reskript erbaute Johann Baptist Lechner das Karlsrondell mit halbkreisförmigen Flügeln und gleicher Firsthöhe, die erste große Mietshausanlage Bayerns.³⁴⁰ Hier wurde der Besucher architektonisch empfangen und die Straßen gewissermaßen in das Land hinaus entlassen (Abb. 116).³⁴¹ Der alte wehrhafte Charakter wendete sich hier ins genaue Gegenteil des Aufnahmegeistes.³⁴² Aus heutiger Sicht könnte man dies als proto-touristische Maßnahme zur Imagepflege bezeichnen. Mittlerweile blickten nicht nur skeptische Kritiker, sondern auch interessierte Gelehrte und Architekten auf die

³³⁶ Vgl. Glaser: Krone, S. 567.

³³⁷ Vgl. Wanetschek-Gatz: Grünanlagen, S. 10 u. S. 22.

³³⁸ Karl Stankiewitz: Der Stachus. Wo München modern wurde, München 2006, S. 14. Zum Beginn der Entfestigungsarbeiten vgl. Haffner: Orte, S. 10.

³³⁹ Vgl. Stankiewitz: Stachus, S. 15-16. Die Situation vor dem Umbau schildert Westenrieder in seiner Stadtbeschreibung. Er erwähnt die Straßen nach Landsberg und Nymphenburg, die barocken Baumalleen, Gasthäuser, wie den Löwengarten, den Herzoggarten und Stachusgarten, den Schmidt- und Singerspielergarten, den Hubergarten, die Schießhütte und die Salzstädel. Die Gegend war also schon vor der Entfestigung eine Zone für Vergnügung und Erholung. Zudem wurden gewisse Wirtschaftsfunktionen ausgelagert. Der Salzmarkt hatte vorher auf dem Promenadeplatz stattgefunden. Vgl. Westenrieder: Beschreibung, S. 38-39. Glaser nennt auch noch den Königshof. Vgl. Glaser: Krone, S. 586.

³⁴⁰ Für die uniforme Wohnkaserne galten strenge, bürokratische Vorschriften. Vgl. dazu Stankiewitz: Stachus, S. 28 u. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S.56. 1899-1902 schuf Gabriel von Seidl durch die Vergrößerung des Rondells einen neuen, festlich-barocken Stadteingang, der die gewachsene Bedeutung des Karlsplatzes architektonisch spiegelte. Vgl. Schickel: Seidl, S. 84. Theodor Fischer lobte 1899 das Vorgehen mit „Pietät für das altgewohnte Straßenbild“ und die „Entstehung eines hervorragend schönen Städtebildes“ (Götz: Prinzregentenzeit, S. 227).

³⁴¹ Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 80 u. Glaser: Krone, S. 568.

³⁴² Vgl. Lehmbruch: Neues München, S. XIII u. S. XVII. Viele Bahnhofsplätze sind ähnlich strukturiert, so z. B. in Frankfurt, Görlitz oder Orléans, um möglichst unterschiedliche Beispiele zu nennen. Dieter Klein nennt für München den Orleansplatz. Vgl. Klein: Maßstäbe, S. 17.

Entwicklungen in der bayerischen Hauptstadt.³⁴³ Im Jahre 1797 benannte man Platz und Stadttor zu Ehren des Kurfürsten um.³⁴⁴

Die Situation am Karlsrondell erhielt wegen ihrer Durchfahrtsfunktion von Anfang an den Charakter eines Verkehrsplatzes. Der zunehmende Fernverkehr über die Hauptachse Neuhauserstraße – Kaufingerstraße – Marienplatz – Tal zwängte sich weiterhin durch dieses eine Tor.³⁴⁵ Joseph Stübben führte den ‚Carls-Platz‘ noch 1890 als besonders passende Nutzplatzform mit Droschkenständen an (Abb. 123).³⁴⁶ Wie beim Karlstor in Heidelberg gab es Pläne, die Stadteinfahrt durch einen modernen, klassizistischen Torbau zu markieren. Man blieb aber dann bei der Rondellanlage in Kombination mit dem alten, malerischen Stadttor, worin sich ein vor-denkmalspflegerischer Zeitgeist äußert.³⁴⁷ Am 24. Oktober 1805 übernahm der Platz seine Empfangssaal-Funktion, als Napoleon feierlich in die Stadt einzog.³⁴⁸ Die Plätze rund um die Altstadt sind „als ‚Zwischenräume‘ auf Fortsetzung ihrer Folge rings um die ganze Stadt herum angelegt.“³⁴⁹ Ausgehend von den Kristallisationspunkten um die ehemaligen Stadttore und die Ausfallstraßen, versuchte man die Bereiche dazwischen nach und nach auszugestalten. Nach Beginn der Säkularisation legte Friedrich Thurn einen Plan für den Ausbau zwischen Karlstor und Sendlinger Tor vor. Die Markierung der Stadtkontur durch geschlossene Bebauung war jedoch inzwischen zu Gunsten des an Frankreich orientierten, offenen Pavillonsystems weitgehend verworfen worden.³⁵⁰ Während der Regentschaft Max I. Josephs wurden die Planungsspielräume geschaffen, die spätere Generationen nutzen konnten.³⁵¹ Bereits unter seiner Regentschaft verdreifachte München seine Fläche.³⁵²

³⁴³ Huse: Kunstgeschichte, S. 154.

³⁴⁴ Im Volksmund hieß der Platz vor dem Neuhauser Tor schon vorher nach dem Gartenlokal von Eustachius Föderl ‚beim Stachus‘. Vgl. Hans Dollinger: Die Münchner Straßennamen, München 1999, S. 7. Inschriftentafeln erinnern an die Geschichte des Platzes und des Tores. Vgl. Alckens: Gedenktafeln, S. 67-68 u. 133.

³⁴⁵ Walter: Umbau, S. 9.

³⁴⁶ Stübben: Städtebau, S. 152.

³⁴⁷ Vgl. Wanetschek-Gatz: Grünanlagen, S. 35 u. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 242. Auch für den Sendlinger-Tor-Platz und den, nie ganz verwirklichten Isartorplatz gab es ähnliche Projekte für die denkmalhafte Inszenierung der alten Torbauten, die durch ihre ostentative Funktionslosigkeit zum Symbol für das neue München wurden (Abb. 26).

³⁴⁸ Vgl. Stankiewicz: Stachus, S. 20.

³⁴⁹ Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 80.

³⁵⁰ Vgl. Glaser: Krone, S. 568 u. Wanetschek-Gatz: Grünanlagen, S. 37. Insbesondere das Vorbild des Revolutionsarchitekten Ledoux und die sog. Sonnenbautheorie können als Anregungen genannt werden. Durch das durchgrünte System sollte die Hygiene verbessert werden und die Häuser mehr Licht und Luft erhalten. Das Vorbild Schönfeldvorstadt siegte sozusagen über das Modell des Karlsrondells.

³⁵¹ Vgl. Peter Grobe: Die Entfestigung Münchens, München 1970 (= Miscellanea Bavarica Monacensia. Dissertationen zur Bayerischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte, hrsg. v. Karl Bosl u. Michael Schattenhofer, H. 27).

³⁵² Vgl. Hederer: Nationaltheater, S. 395.

Die große Stadteinfahrt am Karlsplatz war die entscheidende strukturelle Vorgabe für den nördlich anschließenden, späteren Lenbachplatz. Dieser bildete das südliche Vorfeld zum Maximiliansplatz, der sich von der Briennerstraße bis zur Pfandhausgasse, der heutigen Pacellistraße, erstreckte. In diesem Bereich lag vormals eine Bastion, die den Kapuzinern durch eine Ausnahme-Erlaubnis Kurfürst Maximilians I. im 17. Jahrhundert übereignet worden war.³⁵³ Wie nach dem modellhaften Abriss des Franziskanerklosters südlich der Residenz, wurde auch die freigeräumte und geplante Sandfläche am Kapuzinergraben als Exerzierplatz genutzt und wartete auf zukünftige Planungen.³⁵⁴ Schrittweise wurden die alten Rempartwege durch eine Allee, die sog. Rumford-Chaussee, mit schnell wachsenden Bäumen ersetzt.³⁵⁵ Die Baumreihen sollten eine zum freien Land vermittelnde Grünpromenade um die Stadt bilden und zudem als Verkehrsader dienen, was zu Beginn des Jahrhunderts noch keinen inneren Widerspruch darstellte.³⁵⁶ Eine leistungsfähige Umfahrung, die zur radialen Verteilung und Bündelung des Verkehrs dienen konnte, musste noch geschaffen werden. Einstweilen wurden alle Fuhrwerke des Durchfahrtsverkehrs weiterhin durch das Zentrum geleitet.³⁵⁷ Die Dringlichkeit stadtplanerischer, hygienischer und verkehrstechnischer Fragestellungen führte freilich nicht dazu, dass die architektonische Ausgestaltung vernachlässigt worden wäre.³⁵⁸

Unmittelbar nach der Säkularisation machte man sich an die Erstellung eines „Plans zur Bebauung des vormaligen Kapuzinergrabens“. ³⁵⁹ Der Architekt und Stadtplaner Schedel v. Greifenstein projektierte 1803 die Schließung der Altstadtflanke durch massive Baublöcke. In der Folge wurde die Verbindung von geschlossener Bebauung,

³⁵³ Vgl. Westenrieder: Beschreibung, S. 187-188. Siehe auch Lehbruch: Neues München, S. 2-10. Nach Lehbruch war bis zum Ende des 18. Jahrhunderts der größte Teil der Wallanlagen samt dem Glacis in privater Hand. Grundstücke dienten als Bezahlung für Hofbeamte, als Spielräume für das gehobene Bürgerum und somit als Ventil für die überbevölkerte Stadt. Der Zwinger zwischen den Mauern und die Rempartwege wurden als Prozessionsweg genutzt und waren als öffentliche Promenade zwischen mittlerweile stattlichen Baumreihen sehr beliebt. Vgl. Wanetsche-Gatz: Grünanlagen, S. 26.

³⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 36. Allgemeine Ausführungen über frühe Platzbildungen im Zusammenhang mit dem Städtewachstum finden sich bei Amslinger: Platzgestaltung, S. 6-12. Vgl. dazu die vergleichende Studie: Brigitte Ott: Zur Platzgestaltung im 19. Jahrhundert in Deutschland, Diss. Freiburg i. Br. 1966.

³⁵⁵ Vgl. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 50. Die 7-10 m breite Allee gliederte sich in zwei ca. 2 km lange Abschnitte zwischen Karlstor und Sendlinger Tor und nördlich bis zum Schwabinger Tor. Die Sonnenstraße stellte somit das Äquivalent zum Maximiliansplatz dar, wobei der heutige Lenbachplatz eine Gelenkstelle zum Stachus darstellte.

³⁵⁶ Vgl. Wanetschek-Gatz: Grünanlagen, S. 27.

³⁵⁷ Vgl. Lehbruch: Neues München, S. 4.

³⁵⁸ Wanetschek-Gatz geht davon aus, dass die Bepflanzung, die eine ‚Kommission zur Planung der Baumanlage auf dem Kapuzinergraben‘ betreute, vordringlicher war als die rahmende Bebauung. Vgl. Ebd., S. 27. Bedenkt man die bedeutend längeren Planungs- und Umsetzungsphasen bei Bauprojekten gegenüber gärtnerischen Maßnahmen, ist von einer bewusst herbeigeführten Ungleichzeitigkeit jedoch nicht auszugehen. Erst 1819 erteilte der König den Befehl zur Planung der Gartenanlagen auf dem Maximiliansplatz unter der Aufsicht Sckells.

³⁵⁹ Vgl. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 56 (Stadtplan von 1802 im BayHStA München).

wie am Rondell, und dem weniger massiven, aufgelockerten Pavillionsystem am nordwestlich, über die diagonale Max-Joseph-Straße angebundenen Karolinenplatz angestrebt.³⁶⁰ Hofoberbaumeister Friedrich Thurn ließ am 17. Mai 1804 „Bauinstruktionen für die neue Häuseranlage am Kapuzinergraben“ drucken.³⁶¹ Diese schrieben u. a. die Abmessungen und Gebäudehöhen vor, setzten fest, dass prinzipiell eine Baugenehmigung von der Kommission erteilt werden musste und sich die Randbebauung am Vorbild des Karlsrondells zu orientieren hatte.³⁶² Die beiden symmetrischen Gebäudegruppen am Maximiliansplatz und am Karlsplatz ließen eine Lücke auf Höhe der Pfandhausgasse. Die Vermittlung zwischen beiden geometrischen Konfigurationen blieb noch lange ein Desiderat. Für den nördlichen Schwerpunkt wurde 1808 ein Wettbewerb zu einem „Generalplan für die Stadterweiterung am Maxtor“ ausgeschrieben, wie Wanetschek-Gatz bemerkt, der wohl früheste Stadtbauwettbewerb in Deutschland.³⁶³

In den folgenden Jahren betrieb man eine beispiellose urbanistische und hygienische Modernisierung, wie es Westenrieder 30 Jahre zuvor prognostiziert hatte: „Ich sah nichts mehr von den Wällen und Mauern, womit die Stadt ehemals umgeben war.“³⁶⁴ Es bleibt dahingestellt, wie diese Entwicklung weiter verlaufen wäre, wenn der Einfluss Max I. Josephs nicht bald durch seinen Sohn zurückgedrängt worden wäre. Bis zuletzt nahm das Landesoberhaupt großen Anteil an der Gestaltung: „1810 wünscht der König in einem Schreiben an die Baukommission, daß im Generalplan ‚Zwischenräume für öffentliche Promenaden‘ und ‚so viele freie und große Plätze als nur immer möglich‘ vorgesehen werden“ sollten.³⁶⁵ Fünf Jahre später erließ die Lokalbaukommission eine Bestimmung für die Bebauung des Festungsgeländes, das den Rahmen für die weiteren Vorhaben lieferte. Die Verknüpfung der Teilprojekte zu einem Grüngürtel, dessen erster Abschnitt der Maximiliansplatz war, sollte über gewaltige, halbkreisförmige Bauten

³⁶⁰ Vgl. StadtA, LBK, Baulinienakt, Maximilians-Platz (24795). Ein ‚General Plan der neuen Häuseranlage in dem Zwinger langs dem Capuciner Graben‘ von 1803 zeigt eine projektierte Bebauung mit kleinen freistehenden Häuschen, die wie an einer Perlenkette am Stadtbach aufgereiht sind. Durch Abknicken der überblendeten Projektapplikation wird der vormalige Festungsring sichtbar. Ein Plan von 1803 (Nummer 254) bezieht sich auf eine Baumaßnahme mit einem Laubenganghaus nahe des Königlichen Ballhauses an der Pfandhausgasse.

³⁶¹ Vgl. StadtA: LBK, 24795. Vgl. Stankiewicz: Stachus, S. 29.

³⁶² Vgl. Ebd. Vgl. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 53-58: Durch das Stadtgrundbuchrecht vom 10.10.1801 wurde die Bebauung der ehem. Festungsanlagen nur vage geregelt. Eine Prüfung durch die Stadt-Polizeidirektion war bei jedem neuen Bauantrag nötig.

³⁶³ Vgl. Wanetschek-Gatz: Grünanlagen, S. 42. Vgl. für die folgenden Abschnitte Iris Lauterbach (Hg.): Friedrich Ludwig von Sckell (1750-1823). Gartenkünstler und Stadtplaner, Worms 2002.

³⁶⁴ Westenrieder: Traum, S. 14. Westenrieder betont des Weiteren besonders die positive Wirkung der frischen Luft auf die Gesundheit.

³⁶⁵ Die andere Tradition, S. 27. Diese Zwischenräume wurden zwar benannt, aber nie umfassender beschrieben. Vgl. Anm. 349: Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 80.

nahe des geschleiften Schwabinger Tores und zwischen Maximilians- und Karlsplatz erfolgen.³⁶⁶ Für den Getreidemarkt, der am Karlsrundell verboten worden war, entwarf Leo v. Klenze 1816 eine Kornhalle am Maximiliansplatz.³⁶⁷ Offensichtlich begnügte man sich dann doch mit der Bebauung durch Laubenganghäuser, die ab 1806 durch Joseph Emanuel v. Herigoyen parallel zum Stadtgraben errichtet worden waren, was auch damit zusammenhängen dürfte, dass in diesem Jahr der Maximiliansplatz den Max-Joseph-Platz als Exerzierfeld ablöste.³⁶⁸ Durch die geöffneten Arkadenreihen entstand eine „Überleitungszone von der Alt- in die Neustadt“.³⁶⁹ Als August Lewald 1835 das „Revier vor dem Carlsthore“ beschrieb, erwähnte er auch „die beleuchteten Arcaden am Maxplatze“ und dessen Bepflanzung.³⁷⁰

Der Nordwesten Münchens stellte in der ersten Jahrhunderthälfte die hauptsächliche urbanistische Entwicklungszone dar.³⁷¹ Die meisten Konzepte nahmen den Maximiliansplatz als Basis, von dem die diagonale Maxstraße zum Karolinenplatz vermittelte (Abb. 99, 102-104).³⁷² Anders als bei der Residenz wurde der Bürgerstadt nicht ein Gegenpol gegenübergestellt, sondern ihre Erscheinung nach außen hin inszeniert, was im Bezug auf den höfischen Bereich etwa mit der Öffnung des Festsaalbauportikus vergleichbar wäre. Die großen, modernen Bauriegel am Maximiliansplatz standen zeichenhaft für die Sanierung und den Umbau der dahinter liegenden Quartiere, die sich

³⁶⁶ Vgl. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 79-80. StadtA: LBK, Baulinienakt, Maximilians-Platz (24795): Ein ‚Plan von der Anlage der Neuen Häuser auf dem ehemaligen Kapuzinergraben von München‘ zeigt die symmetrische Wohnbebauung. Die schräg einmündende Prannergasse ist ungünstig über eine trichterförmige Brücke angeschlossen. Der Stadtgraben ist noch nicht eingeebnet. Auf dem Maximiliansplatz sind zwei Monumente eingetragen. Ein weiterer Plan zeigt die gleiche Bautengruppe durch die halbrunden Flügelbauten verbunden. Ein dritter Plan zeigt die Regelung der Durchfahrt am Schwabinger Tor, die besonders ungünstig erscheint. Zur urbanistischen Bedeutung der Platzgruppe, vgl. Fisch: Stadtplanung, S. 125.

³⁶⁷ Ursprünglich hatte der Getreidehandel auf dem Schrankenmarkt (Marienplatz) statt gefunden. Auf dem Maximiliansplatz fand der Kornmarkt dann bis in die 1850er Jahre statt, ehe er in die Maximilians-Getreidehalle (Schrankenhalle) umzog, die 1851-53 von Karl Muffat errichtet wurde. Die Plätze hatten die Marktfunktion also nur zeitweise. In der zweiten Jahrhunderthälfte schien die Verbindung von Markt- und Empfangsplatz als nicht mehr oportun.

³⁶⁸ Plan vom 16.8.1806, StadtA: LBK, 24795: Der Plan ist unterschrieben mit „D’erigoynne oberbau-Commissär des Innern und Bau-Commissions Rath“. Es muss aber auch schon drei Jahre zuvor bereits Laubenganghäuser in diesem Bereich gegeben haben. Zudem findet sich eine Anfrage an Herigoyen vom 16.8.1816: „Um die schon lang bestehenden, mit Arkaden versehenen Gebäude am Max-Josephs-Platz [gemeint ist der Maximiliansplatz!] in architektonischer Hinsicht zu vollenden und in eine Gleichförmigkeit auf beyden Seiten zu bringen“, die Häuser mit geschlossenen Eckpavillons zu versehen.

³⁶⁹ Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 67. Die Öffnung entsprach auch dem Geist der gärtnerischen Anlagen Skells, der Erfahrungen von der Umgestaltung des Mannheimer Bastionsgürtels einbringen konnte.

³⁷⁰ Lewald: Panorama, S. 261.

³⁷¹ Vgl. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 30f., 53 u. 64. Vgl. Walter: Umbau, S. 17f. u. Galser: Krone, S. 568. Die Erschließung der östlichen Stadtquartiere bis nach Bogenhausen und Haidhausen erfolgte erst in einer nächsten Urbanisierungswelle ab Mitte des Jahrhunderts mit dem Bau der Isarbrücken, der Maximilians- und der Prinzregentenstraße.

³⁷² Die Achse von der Prannergasse (Pranger Gasse), über das Maxtor, über die Max-Joseph-Straße zum Karolinenplatz, war in den meisten Projekten mehr hervorgehoben als dies schließlich der Fall war.

zu einem Teil der lebendigen Geschäftsstadt wandelten.³⁷³ Der riesige Maximiliansplatz wurde als Dultplatz und Freifläche für Zirkuszelte genutzt, wie Lewald beschrieb:

*Der breiteste Theil dieses Boulevards dient zur Aufstellung der Jahrmarktsbuden und der vorübergehenden Sehenswürdigkeiten aller Art, womit Seiltänzer, Reiter und Menageriebesitzer München beehren, und wird der Maximiliansplatz genannt. Es ist einer der größten in Deutschland, und seine Unregelmäßigkeit dient ihm zur Zierde.*³⁷⁴

Ähnlich wie beim Residenzplatz erscheint auch im Falle des Maximiliansplatzes die zentrifugale Wegrichtung aus der Altstadt in die neue Stadt privilegiert.³⁷⁵ Die Platzanlage diente als Ausgangspunkt für die Planungen zur Maxvorstadt, weshalb sie als Schlüssel zum Verständnis der städtebaulichen Situation angesehen werden kann.³⁷⁶ Kevin Lynch hat den Zwang der rechtwinkligen Achsen mit fixen Standpunkten, der Dynamik und Bewegung freierer, diagonaler Platz- und Straßenkonfigurationen gegenübergestellt.³⁷⁷ Demnach könnte man den Charakter des offenen, lose gruppierten Maximiliansplatzes von dem der herrscherlichen Plätze, wie dem Wittelsbacher-, dem Odeons-, oder dem Königsplatz, unterscheiden. Auch die Symmetriekonzepte für die Bebauung an den ehemaligen Stadteinfahrten wurden immer mehr zurückgedrängt. Langfristig sollte sich das radiale, die kreisförmige Bewegungsdynamik betonende Promenadenkonzept durchsetzen.

Da München mit dem Englischen Garten bereits einen großen Volkspark besaß, wurde die Erholungsfunktion der Grünpromenade der Verkehrsnutzung untergeordnet. Anders als in den meisten kleineren Städten, wie Augsburg, Würzburg, Mannheim oder Münster, aber auch wie in den Fällen Frankfurts, Düsseldorfs, Leipzigs und Bremens, kam es bei der Umnutzung des Festungsrings zu keiner geschlossenen, parkähnlichen Bepflanzung.³⁷⁸ Parkcharakter erhielten lediglich das Vorfeld des Krankenhauses am Sendlingertorplatz und der Maximiliansplatz. Bereits 1808 hatte Sckell die rahmenden Eschenanlagen zwischen Ottostraße und Maximiliansplatz verwirklicht.³⁷⁹ Dort wurden 1911 öffentliche Bedürfnisanstalten eingerichtet, was belegt, dass der Platz damals gut angenommen wurde und sehr belebt war.³⁸⁰ Nach der Jahrhundertmitte hatte man

³⁷³ Zur Sanierung der Altstadt, die parallel zur Stadterweiterung betrieben wurde, vgl. Walter: Umbau.

³⁷⁴ Lewald: Panorama, S. 260. Lewald führt „Unregelmäßigkeit“ als positives Merkmal des Maximiliansplatzes auf. Darin äußert sich eine gänzlich anti-klassizistische Haltung.

³⁷⁵ Vgl. Huse: Kunstgeschichte, S. 114 u. Wanetschek-Gatz, S. 31.

³⁷⁶ Vgl. Lynch: Bild, S. 86.

³⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 67f.

³⁷⁸ Vgl. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 51f. Vgl. allgemein Grote: Stadt, S. 11-12.

³⁷⁹ Die Anlagen standen 1994-97 im Zentrum der Aufmerksamkeit, als das ehem. Regina-Palast-Hotel auf Kosten des alten Baumbestands erweitert werden sollte. Die Schutzfunktion des Freistaats in diesem Bereich sowie eine Bürgerinitiative, wie es sie in solchen Fällen auch schon zu König Ludwigs Zeiten gab, verhinderten die Vernichtung der ersten öffentlichen Grünanlage Münchens. Vgl. dazu Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 216.

³⁸⁰ Vgl. StadtA, LBK, 24796.

Bemühungen unternommen, die gesamte Platzmitte in einen Garten umzugestalten.³⁸¹ Eine detaillierte Aufarbeitung dieser Planungsphasen ist bisher nicht unternommen worden.³⁸²

Zeitgleich mit dem viel diskutierten Stadterweiterungswettbewerb von 1892/93, der sich in der Folgezeit an anderen Stellen der Stadt auswirkte und daher in diesem Zusammenhang ausgeklammert werden soll, kam es auch zu intensiveren Planungen für die Erneuerung der Arkadenhäuser an der Ostseite des Maximiliansplatzes.³⁸³ Das „SCHEMA zum Vorschlag für den Aufbau der Häuser Nro18 bis Nro28 am MAXIMILIAN-PLATZE“ von Wilhelm Rettig und Carl Hocheder sah eine Gesimshöhe von 18,50 m vor bei drei Stockwerken, Mansarddächern mit Ziegeldeckung und einheitlichem Fassadenanstrich.³⁸⁴ In solchen Rahmenordnungen können Vorläufer der Baustaffeln Theodor Fischers von 1904 gesehen werden. Die betonten Langbauten des Plans stehen in einer Traditionskette, die mit dem Königsbau einsetzt und über die Bauten an der Ludwig- und Maximiliansstraße bis zu den Großbauten der Jahrhundertwende reicht.³⁸⁵ Eine vergleichbare Entwicklung gab es in Berlin und anderen Städten nicht.

Die Zeit von 1886 bis zum Ersten Weltkrieg, die sog. Prinzregentenzeit, brachte für die altstadtnahen Straßen-Platz-Gruppen einschneidende technische Neuerungen, wie Straßendurchstiche von der Altstadt zur Grünpromenade, Baulinienstreitigkeiten und vermehrte Grundstücksspekulation, kurz gesagt, es war „die Zeit der Umgestaltung Münchens zu einer Großstadt modernen Zuschnitts.“³⁸⁶ Fragen der Mobilität und des Kommerzes beherrschten zunehmend die vom Großbürgertum dominierte Diskussion

³⁸¹ Ein Plan vom Oktober 1857 zeigt eine beidseitig halbrund schließenden Alleebepflanzung. Ein weiterer Plan Muffats vom Mai 1865 verfeinert dieses Konzept. Kostenvoranschläge für die Gartenanlage von 1875. Ihre heutige Form erhielten die Maximiliansanlagen dann in den Jahren 1876 bis 1878 nach den Plänen von Hofgardendirektor Effner (Abb. 141). Ein Plan zur Anlage von Ruhebänken vom 11. 6. 1887 zeigt, dass sich die gesamten Planungen und die Umsetzung sehr lange hingen. Vgl. StadtA, LBK, 24796.

³⁸² Vgl. Ebd. Ein Situationsplan der Gartenanlagen von 1877 zeigt neben dem Durchstich der Pfandhausgasse am Maxtor die wohl seit 1875 verwirklichten halbrunden Alleereihen, wobei das südliche Halbrund freigelassen ist. Vgl. StadtA, LBK 24796.

³⁸³ Vgl. Fisch: Stadtplanung, S. 198-201; Albers: Fischer, S. 13; Götz: Prinzregentenzeit, S. 139-140. Zum nationalen Vergleich siehe Grote: Stadt, S. 14.

³⁸⁴ StadtA, LBK 24796 u. 24797: Beide Akten enthalten zahlreiche Fassadenvarianten und Bebauungspläne, u. a. von Heilmann & Littmann. Häufig wird der Maximiliansplatz als „Dultplatz“ bezeichnet.

³⁸⁵ Für den Bezug vom Königsbau bis zur Maximiliansstraße vgl. Hojer: Prunkapartements, S. 10.

³⁸⁶ Götz: Prinzregentenzeit, S. 7. Zu Straßendurchbrüchen vgl. Nerdinger: Theodor Fischer, S. 34. Für allgemeine Hintergründe zu den Entwicklungsphasen vgl. Reuleke: Urbanisierung, S. 9. Die Modernisierung erfasste auch den Altstadtkern. Vgl. dazu Walter: Umbau. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts setzten sich Ingenieure intensiv mit den technischen Fragen des Städtebaus auseinander. Vgl. Reinhard Baumeister: Architektonische Formenlehre für Ingenieure, Stuttgart 1866.

und kollidierten mit den Bedürfnissen der einfachen Bevölkerung.³⁸⁷ Zunehmend betätigte sich die Kommune als Vermittlungsinstanz zwischen den Parteien. Ein schlagendes Argument für Modernisierungsmaßnahmen war die Wertsteigerung von Immobilien an ausgebauten Straßen, was häufig erst Durchstiche und Verbreiterungen ermöglichte.³⁸⁸ Die Investitionen für die bauliche Erschließung amortisierten sich also durch die Steigerung des Grundstückswerts.³⁸⁹ Wichtig wurde ab 1876 auch die Pferde-Straßenbahn des belgischen Ingenieurs Eduard Otlet. Zum Missfallen des Prinzregenten Luitpold führte die Trambahn-Aktien-Gesellschaft 1895 die elektrische Straßenbahn mit unschönen Oberleitungen ein.³⁹⁰ Trambahn, Fuhrwerke und Fußgänger, später auch Autos und Fahrräder, machten den Stachus um die Jahrhundertwende zu einem der verkehrsreichsten Plätze Europas. Die Funktion als Verkehrsknotenpunkt bestimmte auch die Herausbildung des nördlich angrenzenden Lenbachplatzes.³⁹¹ Die große Zusammenballung von Menschen und Verkehrsmitteln stellte schon bald ein Problem dar, selbst wenn man Grünanlagen zwischen den Sandpisten anlegte, wie am Karlsplatz und am Maximiliansplatz (Abb. 126 u. 140). Noch 1887 stellte der Stadtbautheoretiker Joseph Stübgen fest, dass „Gartenplätze, auch Schmuckplätze oder ‚Squares‘ genannt, [der] öffentlichen Gesundheit, Behaglichkeit und Erholung“ dienen und der „Stadtbevölkerung die Naturschönheit des Landes“ ersetzen sowie Körper und Geist erquickern könnten.³⁹² Camillo Sitte konstatierte:

*Der moderne öffentliche Garten, rings von offenen Straßen eingesäumt, ist Wind und Wetter preisgegeben und mit Straßenstaub überschüttet, wenn nicht riesige Dimensionen dies verhindern. So kommt es, daß alle diese freiliegenden modernen Gartenanlagen ihren hygienischen Zweck ganz verfehlen.*³⁹³

³⁸⁷ Zur Verkehrsentwicklung vgl. Reuleke: Urbanisierung, S. 27. Gerd Albers wies auf die Bedeutung von kleinen Gärten, Parks, Spielplätzen und sonstigen Nischen für die Gesundheit der Bewohner hin. Vgl. Albers: Fischer, S. 7. 1887 brachte der große Städtebautheoretiker Reinhard Baumeister die Faktoren Verkehr und Gesundheit in Zusammenhang. Vgl. Baumeister: Moderne Stadterweiterung, S. 7.

³⁸⁸ Auch wenn Statistiken über die Frequenz von Kutschen an Stadtplätzen erst aus dem 20. Jh. existieren, setzte sich allgemein die Erkenntnis durch, dass belebte Verkehrsstraßen die Attraktivität für Kioske und Läden steigerte. Vgl. Walter: Umbau, S. 8 u. 13.

³⁸⁹ Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 220.

³⁹⁰ Eine Linie führte vom Bahnhof über den Gärtnerplatz zum Ostbahnhof. Eine zweite von Schwabing über den Odeonsplatz und den Maximiliansplatz zum Karlsplatz und weiter zur Theresienwiese. Zudem gab es eine Verbindungsstrecke zwischen Stachus, Promenadeplatz und „dem eigentlichen Stadtkern“, dem Max-Joseph-Platz, wie Götz ihn bezeichnet. Götz: Prinzregentenzeit, S. 241.

³⁹¹ Auf der gesamten Strecke von der nördlichen Sonnenstraße bis zum Maximiliansplatz wurden neobarocke Pavillons für Zeitungskioske errichtet. Diese Kioske wurden in der Revolution von 1918/19 zum Schauplatz von Kampfhandlungen. In den 20er Jahren hat Siegfried Kracauer die europäischen Verkehrsplätze beschrieben, mit denen sich bis zum Zweiten Weltkrieg auch die Platzgruppe am westlichen Eingang der Münchner Altstadt messen konnte. Vgl. Kracauer: Straßen.

³⁹² Stübgen: Städtebau, S. 152. Zur Anlage von Gärten zwischen Fahrbahnen, vgl. Huse: Kunstgeschichte, S. 158.

³⁹³ Sitte: Städtebau, S. 113.

Sittes Einschätzung, dass die breiten Straßen „an der Peripherie der Städte“ niemals verkehrsgünstig sein würden, und „das alte Stadtzentrum [...] auf unabsehbare Zeit eng“ bleiben würde, sollte sich nicht bestätigen.³⁹⁴ Vielmehr wurden die Ringstraßen als „neue Wege gewissermaßen hintenherum“ der gängige Weg „das Alte in seiner Schönheit zu belassen.“³⁹⁵ Neben der Zurschaustellung der alten Stadtsilhouette als malerischem Bild entwickelten sich die Ringpromenaden zu einem neuen urbanen Faktor mit eigenständigen Raumeigenschaften. Noch heute sind am Altstadtring ganz unterschiedliche Raumbilder mit Engstellen und Spannung erzeugenden Elementen erhalten. Wie Gordon Cullen betont, eröffnet der Blick für solche Wahrnehmungsfragen die Möglichkeit einer intensivierten Raumerfahrung:

Es gibt eine typische Reaktion auf die Enge eines Tunnels und eine andere auf die Weite eines Platzes. Wenn wir daher unsere Städte unter Berücksichtigung der sich bewegenden Person (Fußgänger oder Autofahrer) entwerfen, wird man leicht erkennen, wie die ganze Stadt zu einer plastischen Erfahrung wird, zu einer Reise durch Druck und Vakuum, einer Folge von Aufgedeckt- und Umschlossensein, von Spannung und Erleichterung.³⁹⁶

Von ähnlichen ästhetischen Prämissen ging bereits die stadtplanerische Praxis im späten 19. Jahrhundert aus. Im Anschluss an Sittes Anregungen zum malerischen Städtebau wurde versucht isolierte Konzeptionen zu vermeiden und auf das urbane Umfeld einzugehen. Die unverwechselbare Eigentümlichkeit jeder Stadt sollte durch die richtige Platzierung von Monumentalbauten und Denkmälern gesteigert werden.³⁹⁷ In München ließ sich diese Betonung des typischen Stadtcharakters sehr gut mit der romantisierenden Verkitschung für touristische Zwecke verbinden. Befördert durch Sittes Buch waren Überlegungen des künstlerischen Städtebaus somit in der Massenkultur angekommen und sensibilisierten breite Kreise für die Urbanistik.³⁹⁸ In vielen Punkten hatte sich auch Reinhard Baumeister mit Gedanken Sittes über den Reiz alter Straßen und schiefer Winkel beschäftigt.³⁹⁹ Die urbanistische Diskussion in der Prinzregentenzeit lieferte die Voraussetzungen für die Entstehung neuer Stadträume wie dem Lenbachplatz.⁴⁰⁰

Die Komplexität der Planungsvorgänge erforderte eine immer stärkere juristische Reglementierung durch Ämter und Behörden. Waren alle Bauvorhaben Carl v. Fischers noch von der öffentlichen Hand getragen und auf die zentralistische Reformpolitik

³⁹⁴ Sitte: Städtebau, S. 110.

³⁹⁵ Nerdinger: Theodor Fischer, S. 37.

³⁹⁶ Cullen: Townscape, S. 10.

³⁹⁷ Vgl. dazu allgemein Reuleke: Urbanisierung, S. 90.

³⁹⁸ Vgl. Götz: Prinzregentenzeit, S. 139. Vgl. auch Haffner: Orte, S. 21.

³⁹⁹ Vgl. Baumeister: Moderne Stadterweiterung, S. 8.

⁴⁰⁰ Vgl. dazu Fisch: Stadtplanung, S. 167-193. Fisch grenzt die einzelnen Planungsphasen, wie den geometrischen Städtebau unter Arnold Zenetti, vom malerischen Städtebau Theodor Fischers ab.

ausgerichtet, hatte sich die Rolle Theodor Fischers zum kommunalen Planungsbeamten gewandelt.⁴⁰¹ Baumeister benannte als die neuen Konstanten des Städtebaus „gute Pläne, passende Rechtsbestimmungen, weise Gemeindepolitik“. ⁴⁰² Die gestiegene Bedeutung der Kommunen und privaten Bauherren machte eine strenge „Abgrenzung zwischen allgemeinen und privaten Interessen“⁴⁰³ notwendig. Das königlich-paternalistische Mäzenatentum wurde weitgehend durch die kommunale Wohlfahrtsfürsorge abgelöst.⁴⁰⁴ Die Durchsetzung des Handlungsraums der Kommune auch gegen Privateigentum und bürgerlichen Grundbesitz bis hin zur Enteignung, stellte bis zur Jahrhundertwende ein erhebliches Problem dar.⁴⁰⁵ Es fehlte nicht an juristischen Lösungsansätzen zur Beschleunigung gestalterischer Eingriffe. Die Bauordnung von 1860 enthielt neben technischen Vorschriften sittliche Vorschriften und Geschmacksurteile.⁴⁰⁶ Die Verfeinerung der juristischen Rahmenbedingungen erfolgte verstärkt in der Zeit nach der Reichsgründung.⁴⁰⁷ Neue Bau- und Polizeiordnungen sollten die Voraussetzungen für neue planerische Spielräume schaffen.⁴⁰⁸ So gelangten in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts ästhetisch geschulte Stadtplaner und Architekten gegenüber den technisch ausgebildeten Ingenieuren und Baupolizeibeamten wieder in eine führende Rolle.⁴⁰⁹

Die grundlegende Auseinandersetzung mit den Fragen der Stadtplanung ist für die Betrachtung von Platzanlagen aus dem späten 19. Jahrhundert zwingend notwendig. Platzräume dienten als Kommunikationsräume für unterschiedliche Gesellschaftsgruppen und bildeten die Zonen, in denen sich soziale Lagen manifestierten. Der restaurative Charakter, wie er für viele historistische Großprojekte des Königshauses bis zur Jahrhundertmitte typisch war, wurde zunehmend von den architektonischen

⁴⁰¹ Vgl. Buttler: Scheideweg, S. 145; Eine detaillierte Darlegung der Rolle der Münchner Stadtbauräte und Städteplaner kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Zudem ist dieses Thema bereits sehr gut erforscht worden. Vgl. Stefan Fisch: Theodor Fischer in München (1893-1901) – der Stadtplaner auf dem Weg zum Beamten. Wie sich die kommunale Planungshoheit zur Institution verfestigte, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl u. Stephan Waetzoldt (Hg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Berlin 1982 (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung unter Leitung von Stephan Waetzoldt, Bd. 2), S. 245-259. Siehe auch die anderen Publikationen von Stefan Fisch.

⁴⁰² Baumeister: Moderne Stadterweiterung, S. 34. Ansonsten vertraute der liberale Baumeister auf das freie, private Kräftespiel.

⁴⁰³ Ebd., S. 17.

⁴⁰⁴ Hardtwig: Soziale Räume, S. 71.

⁴⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 68; Huse: Kunstgeschichte, S. 114; Walter: Umbau, S. 12 u. Fisch: Stadtplanung, S. 163. Insbesondere Fisch erläutert die praktischen Probleme bei der Durchsetzung kommunaler Projekte, wie Straßenverbreiterungen.

⁴⁰⁶ Vgl. Die andere Tradition, S. 18.

⁴⁰⁷ Zu rechtlichen Voraussetzungen vgl. Walter: Umbau, S. 15-18 u. Hardtwig: Soziale Räume, S. 66.

⁴⁰⁸ Zu den Polizeiordnungen vgl. Walter: Umbau, S. 20 u. Reuleke: Urbanisierung, S. 52.

⁴⁰⁹ Albers: Fischer, S. 6.

Zeugnissen bürgerlichen Repräsentationsbedürfnisses abgelöst.⁴¹⁰ Die Meinungsführerschaft des gehobenen Bildungsbürgertums und gegen das Jahrhundertende auch immer mehr des Industrie- und Großbürgertums hatte Folgen für die architektonische Ausgestaltung der Stadt. Entsprechend der Orientierung an der Zielgruppe dieser gebildeten Oberschicht, die bei ihren Bauprojekten nach Gleichstellung mit den Formen höfischer Repräsentation strebte, hing die Verständlichkeit der Architektursprache vom Bildungsstand ab. Diese Art der architektonischen Kommunikation dominierte gerade die prominenten, neu entstandenen Stadtplätze und repräsentative Bauaufgaben, wie Geschäfts- und Handelshäuser.⁴¹¹ Die international ausgerichtete Oberschicht versuchte durch monumentale, architektonische Selbstdarstellung in der Tradition herrscherlicher Baukunst das Ansehen ihrer Stadt und deren Konkurrenzfähigkeit zu steigern. Den aus heutiger Sicht hypertrophen Anspruch beschreibt Norbert Huse treffend:

*In München sollte nämlich nichts weniger gelingen, als die historischen Stile zu einer höheren Synthese zu bringen, gleichzeitig die Stadt durch Anlagen mit ihrer natürlichen Umgebung zu verbinden und, nicht zuletzt, als neue Großstadt mit den internationalen Metropolen in Wettstreit zu treten.*⁴¹²

2. Der urbane Museumspark und das bürgerliche Wohnzimmer

Zum Verständnis einzelner Plätze und ihrer Randbebauung ist es nötig, den geistes- und ideengeschichtlichen Hintergrund in den Blick zu nehmen. Jede Platzanlage basiert auf übergeordneten Stadtkonzepten, die durch zahlreiche Faktoren beeinflusst wurden. Daher greift eine stilgeschichtliche Reflexion über die Art und Weise historistischer und eklektizistischer Architekturzitate zu kurz, wenngleich dieser vom 18. Jahrhundert bis heute immer intensiv diskutiert wurde. Goethe kritisierte bereits 1772 einen allgemeinen historistischen Zeitgeist: „Und unser aevum? hat auf seinen Genius verziehen, hat seine Söhne umhergeschickt, fremde Gewächse zu ihrem Verderben einzusammeln.“⁴¹³ In

⁴¹⁰ Zu den Grundzügen der Epoche vgl. Dolgner: Historismus, S. 9.

⁴¹¹ Für weitere Ausführungen zu den sozialen Bedingungen des Architekturdiskurses der Gründerzeit vgl. Valentin W. Hammerschmidt: Anspruch und Ausdruck in der Architektur des späten Historismus in Deutschland (1860-1914), Frankfurt a. M. 1985 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVII: Architektur, Bd.3), S. 613-626.

⁴¹² Huse: Kunstgeschichte, S. 156.

⁴¹³ Johann Wolfgang Goethe: Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. 1773 [November 1772], in: Christian Beutler: Schriften zur Kunst, München u. Zürich 1977 (= Sämtliche Werke in 18. Bänden, Bd. 13), S. 25. Kritisch äußert er sich auch über die Sammlungen aus seinen eigenen Bildungsreisen: „Blumen, Blüten, Blätter, auch wohl dürres Gras und Moos und über Nacht geschosene Schwämme, das alles ich auf dem Spaziergang durch unbedeutende Gegenden, kalt zu meinem Zeitvertreib botanisierend, eingesammelt“ (Goethe: Baukunst, S. 17). Botanisierende Sammlerfiguren ironisierte Spitzweg in seinen grotesken Charakterstudien.

verschärfter Form tauchte solche Epochenkritik einige Jahrzehnte später bei Gottfried Semper wieder auf. Er bezog sie direkt auf die ludovizianischen Gebäudekopien:

Was für Wunder uns aus dieser Erfindung erwachsen! Ihr verdanken wir's , daß unsere Hauptstädte als wahre extraits de mille fleurs, als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, so daß wir, in angenehmer Täuschung, am Ende selber vergessen, welchem Jahrhundert wir angehören.⁴¹⁴

In Zeiten königlicher Baupolitik lag es jedoch weiterhin nahe, die angesammelten Studien auf die gesamte Stadt anzuwenden um einen „historischen Stilatlas“⁴¹⁵ zu erstellen. Ein solches Florilegium der Münchner Architekturblüten gab Heinrich Adam 1839 in seinem Gemälde „Das neue München“⁴¹⁶ (Abb. 26). Es zeigt die bedeutendsten Um- und Neubauten der Regierungszeit Ludwigs sowie die dazugehörigen Plätze. Vergleichbar einem Ausstellungskatalog, einer Briefmarkensammlung oder einer Kollektion von Postkarten, wie sie Kunsthistoriker gerne anlegen, liefert er kleine Ansichten der touristischen Sehenswürdigkeiten, die das Stadtbild Münchens in den vergangenen Jahren bereichert hatten. Damit lieferte Adam eine Visualisierung des offenen Projekts der ‚Stadt als Kunstwerk‘.⁴¹⁷ Diese Kunststadt bezog ihren Anspruch im Wesentlichen aus den neuen, musealen Denkmalbauten, die Johann Nepomuk Sepp hervorhob:

Die königlichen Bauwerke des neuen Münchens waren mehr oder weniger Gehäuse für Skulptur und Malereien, und die Architektur sollte hauptsächlich anderen Künsten Wand, Schirm und Dach gewähren.⁴¹⁸

Der Vorstellung, dass die Stadt zum architektonischen Gesamtkunstwerk ausgebaut werden sollte, wird mit unterschiedlicher Akzentuierung allgemein zugestimmt.⁴¹⁹ Mit veränderten Schwerpunkten, Mitteln und Intensitäten betrieb man bis ins 20. Jahrhun-

⁴¹⁴ Semper: Kleine Schriften, S. 217.

⁴¹⁵ Nerdinger: Carl Fischer, S. 12.

⁴¹⁶ Im Stadtmuseum München finden sich mehrere Fassungen, die um ein zentrales Mittelbild aufwändig gerahmt zahlreiche andere Monumente versammeln. Im einen Fall ist im mittleren Feld der Max-Joseph-Platz gegeben (Abb. 26). Das Konzept eines ‚Neuen Münchens‘ wurde auch von Ludwigs Rivalität zum französischen Kaiser genährt. Vgl. Weidner: Restauration, S. 53. Auch im Bereich der Staatsmänner und Künstler schuf man solche Florilegien in gebauter Form. Zu nennen wären allen voran die Schönheitengalerie, die Walhalla und die Ruhmeshalle oberhalb der Theresienwiese.

⁴¹⁷ Nach Röttgen war Florenz das prägende Vorbild der ‚Stadt als Kunstwerk‘. Vgl. Röttgen: Florenz, S. 332. Vgl. Buttler: Scheideweg, S. 161 u. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 120. Die Denkfigur taucht auch im Bezug auf andere europäische Städte auf, vgl. Donald J. Olsen: Die Stadt als Kunstwerk. London, Paris, Wien, Frankfurt a. M. u. New York 1988. (insb. S. 25-29: „Der Hang zum Monumentalen“).

⁴¹⁸ Vgl. Huse: Kunstgeschichte, S. 117-118 u. Bauer: Bedeutung der Kunst, S. 322. Sepp hat die Passage fast wortgleich bei Lewald entnommen und im Sinne des herrscherlichen Nachruhms ins positive gewendet. Lewald: Panorama, S. 206: „Wie alle Bauwerke des neuern Münchens nur als Gehäuse der Malerwerke, d. h. nur deshalb entstanden zu seyn scheinen, um der Malerei, Wände und Schirm und Dach zu gewähren, damit sie sich entfalten und ausbreiten mögen, so ist dieß auch bei der Wohnung des Königs der Fall.“ Wie häufig, nahm die kritische Distanz zum Gegenstand mit der Zeit ab.

⁴¹⁹ Vgl. Röttgen: Florenz, S. 332. Nach Röttgen war Florenz das prägende Vorbild der ‚Stadt als Kunstwerk‘. Vgl. Buttler: Scheideweg, S. 161 u. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 120 u. 125.

dert hinein die Anlage malerischer Architekturbilder.⁴²⁰ Anders als im Museumsbau, war man nicht an elitäre Rezeptionsbedingungen gebunden. Es handelt sich um jederzeit für jedermann zugängliche Bilder. Einzelne Gebäude übernehmen in diesem urbanen Museumspark die Funktion von „Bildzeichen eines subjektiv erlebbaren städtebaulichen Panoramas“.⁴²¹ Wie schon das Zitat von Ludwigs Biograph Sepp gezeigt hat, handelt es sich bei der Rede vom ‚neuen München‘ und der ‚Stadt als Kunstwerk‘ um wichtige Bestandteile des königlichen Regierungskonzepts. Welcher Einfluss und welche Nachwirkung diesem beschieden war, zeigt der gefestigte Ruf Münchens als Stadt der Künste, der sich im Wesentlichen erst im 19. Jahrhundert ausgeprägt hatte. Selbst die Kritik musste eingestehen, dass München zu einem Anziehungspunkt für Touristen geworden war: „Die öffentlichen Bauten und das Kunsttreiben halten jetzt wohl mehr Fremde in München zurück, als ehemals, wo der Reisende den Alpen oder der Heimath zueilte, und selten nur dran dachte, hier zu verweilen.“⁴²²

Es verwundert kaum, dass das museale Stadtkonzept Ludwigs, Außenstehenden als rückwärts gewandte, weltfremde Schwärmerei vorkam. Collin Rowe und Fred Koetter haben das in ihrem urbanistischen Klassiker „Collage City“ von 1978 nicht ohne derben Spott getan: „Diese Stadt ist ein Klappern von Gebeinen, eine blosse Anthologie geschichtlicher und malerischer Höhepunkte.“⁴²³ Dennoch betonten auch sie, dass es sich um einen interessanten Untersuchungsgegenstand handelt:

Die Stadt als Museum, die Stadt als maßgebendes Zusammenwirken von Kultur und erzieherischer Absicht; die Stadt als wohlwollende Quelle beliebiger, aber sorgfältig ausgewählter Unterweisung sollte vielleicht am reichhaltigsten im München Ludwigs I. und Leo von Klenzes verwirklicht werden, in jenem Biedermeier-München mit seiner überaus gewissenhaften Fülle von Anspielungen – florentinischen, mittelalterlichen, byzantinischen, römischen, griechischen –, die alle aussahen wie Tafeln aus Durands ‚Précis des Lecons‘. Aber wenn auch die Idee der Stadt, die ihre Zeit im Jahrzehnt nach 1830 gehabt zu haben scheint, sicherlich in der Kulturpolitik des frühen 19. Jahrhunderts beschlossen liegt, ist ihre Bedeutung noch nicht abgeschätzt worden.⁴²⁴

Mit Sicherheit war eine Funktion des ludovizianischen Stadtkonzepts die des öffentlichen Lehrbuchs für das gehobene Staatsbürgertum.⁴²⁵ Der Kontakt mit der

⁴²⁰ Vgl. Buttlar: Baukunst, S. 115; Buttlar: Polychromie-Frage, S. 222: Die Farbanwendung am Außenbau beschreibt Buttlar als Möglichkeit, ein malerisches Stadtbild im wörtlichen Sinne zu erreichen.

⁴²¹ Buttlar: Scheideweg, S. 154. Buttlar betont die europäische Abstammung der neueren Münchner Architektur, in der sich ein übersteigerter, königlicher Anspruch Ludwigs äußert. Vgl. Buttlar: Scheideweg, S. 161. Nerdinger stimmt dem zu und bezeichnet als Motivation des nationalistischen Konzept Ludwigs „Deutschtum als Erbe aller großen Epochen“. Nerdinger: Carl Fischer, S. 11. Vielfach wurde versucht, durch ältere Bauformen die eigene Würde zu steigern, wie z. B. bereits im Falle des florentiner Baptisteriums.

⁴²² Lewald: Panorama, S. 250.

⁴²³ Rowe/Koetter: Collage, S. 194. Offenbar Beeinflusst von Kevin Lynch sprechen sie von einer „Anthologie von Erinnerungszeichen“. Zit. nach Ebd., S. 198.

⁴²⁴ Ebd., S. 186f.

⁴²⁵ Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 286.

„musealen Stadtlandschaft“ mit ihren „romantisch-kulissenhafte[n] Wirkungen“ sollte also der Bildung förderlich sein.⁴²⁶ Darin äußert sich eine Gemeinsamkeit mit den aufklärerischen Intentionen zur Gestaltung von Parklandschaften im 18. Jahrhundert. Das Modell des englischen Landschaftsgartens mit seinen Pavillons und Parkburgen wurde sozusagen auf die ganze Stadt übertragen.⁴²⁷ Auch diese Gebäude hatten nicht selten einen Gang durch die Stilgeschichte simuliert. Genauso wie die arkadische Landschaftsmalerei als Inspiration zu Gartenanlagen diente, wollte man sich beim Stadtspaziergang durch südliche Fassadenbilder anregen lassen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wandelte sich dieses Konzept auf immer breiterer, stilkritischer Basis zum Netz eklektizistischer Verweise. Um 1900 standen schließlich alle Stile gut untersucht und aufbereitet zur Verfügung. Daher wurde eine genauere Ablesbarkeit der stil- und kulturgeschichtlichen Entwicklungsstufen ermöglicht.⁴²⁸

Zu Recht wurde angeprangert, dass bei rein ästhetisch und stilgeschichtlich orientierten Planungsprämissen die Nutzungsqualität für die Bevölkerung sinkt: „Der Stadt- raum ist nicht einfach eine Zur-Schau-Stellung einzelner Werke der Architektur, aneinandergereiht wie Bilder in einer Galerie, es ist der Lebensraum für das vollständige menschliche Wesen.“⁴²⁹ In dieser Hinsicht wurde das starre, klassizistische Stadt- gefüge für die nachkommenden Generationen zum Problem. Es mussten erst Aneignungsstrategien gefunden werden, sich mit dem überlieferten Kontext zu arrangieren. Im Altstadt nahen Bereich bestand gegen Ende des Jahrhunderts nur noch vereinzelt die Möglichkeit städtebauliche Lücken auszufüllen, so z. B. an der Übergangszone zwischen Karlsplatz und Maximiliansplatz. Damals wurde ein bewundernswerter Erfindungsreichtum an den Tag gelegt, wenn es um das Erweitern oder den Anbau an ältere Gebäude sowie die Umcodierung vorgeprägter Strukturen ging. In einer ausgestalteten Denkmalstadt wie München bewahrheitete sich die urbanistische Binsenweisheit, die Kevin Lynch treffend formuliert hat: „In einer Landschaft, in der jeder Stein eine Geschichte erzählt, ist die Erfindung neuer Geschichten schwierig.“⁴³⁰

Die eigentümliche Verbindung von Tradition und Moderne, die man München gerne nachsagt, lässt sich in gewisser Weise auch als übergreifender Leitgedanke der Stadt-

⁴²⁶ Dolgner: Stilpluralismus, S. 91.

⁴²⁷ Klaus Jan Philipp hat allgemein darauf hingewiesen, dass der Landschaftsgarten als ein Experimentierfeld im Kleinen fungierte. Vgl. Philipp: Stildiskussion, S. 58-59. Für Schinkel war der gestaltete Stadtgrundriss ein „ins Regelmäßige übersetzter Landschaftsgarten.“ Zit. nach Jäger: Lustgarten, S. 147.

⁴²⁸ Vgl. zur Jahrhundertwendezeit Klein: Maßstäbe, S. 21.

⁴²⁹ Cullen: Townscape, S. 28.

⁴³⁰ Lynch: Bild, S. 16.

planung bis zum Ersten Weltkrieg herausarbeiten.⁴³¹ Einzelbeispiele, wie das integrierte Neuhauser Tor am Karlsrondell oder das umfunktionierte Törring-Palais, haben diesen konservierenden Grundzug bereits anklingen lassen. Für solche Maßnahmen gibt es freilich andernorts viele Parallelen. Interessant erscheinen Phänomene, die mit Münchens Sonderstellung als Haupt- und Residenzstadt zusammenhängen, so z. B. die Dominanz der isolierten Monumentalbauten. Die „harmonische Verknüpfung des Alten mit dem Neuen“⁴³² ist im Zusammenhang mit dem Wirken Theodor Fischers und der regionalistischen Heimatkunst um 1900 häufig festgestellt worden.⁴³³ Gerade im Medium der historischen Stile und Säulenordnungen wurden Traditionen über lange Zeiträume konserviert, viel eher als in den anderen Kunstgattungen.⁴³⁴ In München prägte dieser harmonisierende Zug seit der Regentschaft Ludwigs I. auch den Städtebau, wengleich sich die Vorzeichen bis zur Jahrhundertwende entscheidend veränderten.⁴³⁵ Zur Verortung einzelner Platzgestaltungen und Gebäude ist eine Analyse solcher Makrokonzepte unerlässlich.

Wie beschrieben, hatte sich König Max I. Joseph kurz vor seinem Tod anlässlich seines 25jährigen Regierungsjubiläums 1824 als erster Bewohner der Hauptstadt feiern lassen. Der Höhepunkt der Feierlichkeiten wurde in der Nacht erreicht: „München wird bei Einbruch der Dämmerung als Zauberpalast beschrieben, in welchem die Straßen in Hallen und die öffentlichen Plätze in weite erleuchtete Säle verwandelt wurden.“⁴³⁶ Bei monarchischen Festen, wie Hochzeiten und Jubiläen, genauso wie bei Grundsteinlegungen und Einweihungszeremonien wurde der öffentliche Stadtraum geschmückt und herausgeputzt. Der Herrscher fungierte dann als nobler Gastgeber für alle Festteilnehmer. Noch unter Ludwig III. war es üblich, dass Neubauten oder Denkmäler als erstes vom Regenten begutachtet und dann für die Festöffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. So konnte jeder deren Einrichtung in Augenschein nehmen und ihre praktische Funktion und Bedeutung beurteilen. Kostspielige Großbauten des öffentlichen Lebens an den prominenten ‚Straßen-Hallen‘ und ‚Saal-Plätzen‘ bildeten die kostbaren Schmuckgegenstände des Stadtzentrums. Diese urbanen Möbel mussten

⁴³¹ Vgl. Habel: Fassaden, S. 20.

⁴³² Götz: Prinzregentenzeit, S. 150.

⁴³³ Vgl. dazu: Albers: Fischer; Fisch: Stadtplanung; Fisch: Beamten; Klein: Maßstäbe u. Nerdinger: Theodor Fischer.

⁴³⁴ Zum konservativen Zug der Baukunst im späten 19. Jh. vgl. Götz: Prinzregentenzeit, S. 150.

⁴³⁵ Ganz allgemein weisen Juan Rodriguez-Lores und Gerhard Fehl auf die Notwendigkeit der Modernisierung von Altstädten in Zeiten des expansiven Stadtumbaus hin. Vgl. Juan Rodriguez-Lores u. Gerhard Fehl (Hg.): Städtebaureform 1865-1900. Von Licht, Luft und Ordnung in der Stadt der Gründerzeit. Allgemeine Beiträge und Bebauungsplanung, Hamburg 1985 (= Stadt. Planung. Geschichte, Bd. 5/I), S. 12. War der Umbau der Residenz noch ein nach innen gewendeter Vorgang, so richtet sich der Lenbachplatz explizit an den ankommenden Fremden.

⁴³⁶ Eschenburg: Denkmal, S. 18.

so eingerichtet werden, dass sie den praktischen Anforderungen und dem Repräsentationsbedürfnis der Bürger und Eigentümer entsprachen.⁴³⁷ Sie richteten sich sowohl an den Besucher als auch an den Hausnachbarn. Daher durfte die architektonische Codierung einen gewissen Grad der Allgemeinverständlichkeit nicht vermissen lassen.

Genauso wie man Theater und Feste von der höfischen Kunstsphäre auf den gesamten Stadtraum ausdehnte, beschränkte sich das Prinzip des musealen Stilraums nicht nur auf das Nationalmuseum, in dem der Kosmos wittelsbachischer Sammel Leidenschaft angemessen präsentiert wurde. Vielmehr sollte die ganze Stadt eine Sammlung architektonischer Ansichten ergeben. Gerade so wie beim Gang entlang der Führungslinie im Museum, stellte ein Spaziergang durch die Stadt, zumal über den Altstadtring, einen Gang durch die Geschichte der Baukunst dar. Bei dieser oftmals selbstverliebten Nabelschau konnte der gebildete Großbürger seine Kenntnisse des abendländischen Bildungskanons demonstrieren und mit stilgeschichtlichem Wissen glänzen. Das selbstbewusste und souveräne Verfügen über alle technischen und künstlerischen Errungenschaften der Vergangenheit mit all ihren regionalen und epochenspezifischen Eigenarten wurde als Ausweis weltmännischer Gewandtheit hoch angesehen.

Besonders wichtig für das überregionale Renommée jeder Großstadt im Zeitalter des Wilhelminismus und der Hochindustrialisierung war die Darstellung der eigenen kulturellen und wirtschaftlich-technischen Potenz. Das fing im Kleinen bei den überbordenden, für den Blick gehobener Gäste bestimmten Wohnungseinrichtungen an, steigerte sich über die aufwändigen Dekorationen öffentlicher Institutionen, bis hin zur Möblierung des öffentlichen Raums. Ebenso wie der Herr des Hauses seine Besucher mitunter durch ein großzügiges Renaissance-Vestibül, vorbei an einer Barockkommode und Prachtausgaben in massiven, dekorierten Bücherregalen – darauf die Büsten von Goethe und Schiller – in das Wohnzimmer mit dem Bild des Regenten führte, ebenso wurde auch der Reisende in den Platzräumen der Stadt empfangen. Auf den Bahnhofplatz folgte in vielen Fällen ein gehobenes, gründerzeitliches Wohnviertel mit einer neugotischen Kirche sowie imponierende Ringstraßenbauten mit schweren, vollplastischen Fassadendekorationen und Denkmälern der Dichturfürsten. Schließlich erreichte man die ‚gute Stube‘ der Stadt, den zentralen Saalplatz mit seinen Palästen und dem historischen Herrscherstandbild.⁴³⁸

⁴³⁷ Seit den Münchner Industrie- und Gewerbeausstellungen waren der Stil architektonischer Fassaden- und Dekorationselemente an die Moden für Inneneinrichtungen gekoppelt.

⁴³⁸ Einen Besuch in einem vergleichbaren großbürgerlichen Haus schilderte Arno Holz 1899 im zweiten Teil seines „Phantasmus“. Vgl. dafür das Gedicht „Im Hause, wo die bunten Ampeln brennen“: Arno Holz: Phantasmus, hrsg. v. Gerhard Schulz, Stuttgart 1968, S. 86.

Sicherlich kommt eine solche Parallelisierung nicht ohne Verkürzungen aus, sie kann aber als Metapher für die Prämissen der Raumgestaltung im bürgerlichen Zeitalter dienen. An den bevorzugten Stellen des Stadtgrundrisses potenzierten sich die gründerzeitlichen Repräsentationsformen. Durch die verstärkte soziale Segregation, d. h. die Verdrängung der Arbeiterschaft in Wohn- und Arbeitsquartiere am Rande der Stadt, konnten sich die neuen Prachtplätze um den Stadtkern zu Sphären großbürgerlicher Dominanz entwickeln. Diese Absonderungsphänomene sind ein wichtiger Gegenstand urbanistischer Forschung:

Da der Sozialstatus im Bürgertum neben der reinen Einkommenssituation – die man aber nach außen und selbst den Familienmitgliedern gegenüber möglichst geheimhielt – wesentlich nach Lage und Ausstattung der Wohnung sowie dem sozialen Status der Nachbarn beurteilt wurde, beschleunigte sich besonders in Konjunkturzeiten der Segregationsprozeß.⁴³⁹

Rohe Stein- und Quadermassen, große Baukuben und kolossale Säulenordnungen, wie sie vormals zu den Distinktionsmitteln des Herrschers gehört hatten, wurden von der neuen Macht, dem Großbürgertum, bis zur Jahrhundertwende in steigendem Maße adaptiert. Gegenüber der Zeit vor 1800 stellte das Bildungsbürgertum in dieser historistischen Spätphase keine homogene Schicht mehr dar. Es ist vielmehr von der Abspaltung des gründerzeitlich begünstigten Industrie- und Finanzbürgertums auszugehen. Daher gewannen starke architektonische Würdeformen in Kombination mit gehäuften, flächenfüllenden Dekorationsformen die Überhand gegenüber wohl kalkulierten Stilzitäten.⁴⁴⁰ In der Prinzregentenzeit war die Grundannahme noch unbestritten, dass die Architektur, zumal in städtebaulich exponierter Lage, zu den prestigeträchtigsten Aufgaben für Bauherrn und Architekten zählte:

In der Kunstpraxis des 19. Jahrhunderts nahm die Architektur unbestritten den ersten Rang ein. Dem rein quantitativ überwältigenden Bauvolumen, den breit gefächerten Bauaufgaben und ihrer öffentlichen Wirkung läßt sich im Bereich der Malerei und Skulptur kaum Vergleichbares an die Seite stellen.⁴⁴¹

Aus diesen Gründen zählt die intensive Aufarbeitung und Analyse des überproportional hohen Anteils gründerzeitlicher Architektur am Gesamtbestand zu den großen Desideraten kunstwissenschaftlicher Forschung.⁴⁴² Leider ist der Zustand gründer-

⁴³⁹ Reuleke: Urbanisierung, S. 94. Reuleke behandelt auch die Zusammenhänge mit der Entstehung des Sozialismus und der Arbeiterklasse. Auch heute gibt es noch vergleichbare Gentrifizierungs-Probleme in Münchner Vierteln, wenngleich mit weit weniger sozialem Sprengstoff.

⁴⁴⁰ Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 281. Vgl. allgemein Habel: Spätphase.

⁴⁴¹ Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 288.

⁴⁴² Begeistert vom frühen Klassizismus beschränkte man sich bei dessen Ausläufern auf tendenziöse Geschmacksurteile, oftmals ohne historisch und strukturell fundierte Reflexion: „[Blickt man von der] harmonischen Zierde des Jahrhundertbeginns voraus auf die dissonanten Dekorationen in denen die Architektur des Jahrhundertendes schwelgte, so ermißt man den Abstand, der den ‚Charakter‘ des frühen Klassizismus vom ‚Geschmack‘ des historischen Eklektizismus trennt.“ Die andere Tradition, S. 26.

zeitlicher Straßen- und Platz-Räume vielerorts nicht sonderlich gut. Die Entlastung der Altstädte führt an den Ringstraßen oft zur einseitigen Nutzung durch den Autoverkehr. Setzte man um 1900 Naturwissenschaftlern und Geistesgrößen der Zeit Denkmäler an prominenter Stelle, so hat man heute vielfach keinen Aufenthaltsort für deren Betrachtung.⁴⁴³ Dadurch ist das urbane Gesamtkunstwerk, wie es sich ausgehend von der Residenz seit 1806 entwickelt hat, in der direkten Anschauung nicht mehr adäquat und umfassend erlebbar.

Die besondere Bedeutung öffentlicher Denkmäler für die Kultur des Historismus ist evident. Zur Inszenierung der Monumente diente meist deren Isolierung und Ausrichtung auf öffentliche Plätze und deren Gebäude.⁴⁴⁴ Standbilder und Architektur standen dabei im engen Wechselverhältnis. Ein weiteres Mittel der Wirkungssteigerung wurde schon beim Nationaltheater und beim Königsbau angewandt: der rigorose Maßstabsprung gegenüber der alten Bausubstanz. Wolfgang Pehnt führt dazu aus: „Auch das Zeitalter Wilhelms II. trat in eine neue urbanistische Größenordnung ein, die mit radikalen Verstößen gegen den bisherigen städtebaulichen Maßstab zusammenging.“⁴⁴⁵ In der Steigerung der absoluten Dimensionen im proportionalen Verhältnis zur vorgegebenen Bausubstanz ist ein entscheidendes *tertium comparationis* zu den Herrschaftsarchitekturen rund um die Residenz zu sehen. Hatte der interessierte Stadtbesucher gegen 1850 die Rustikafassade des gerade fertiggestellten Königsbaus zu passieren, so führte sein Weg in das Stadtzentrum seit 1900 auch vorbei an der wuchtigen Bossenquaderung des um etwa 10 m längeren Justizpalastes. Nicht mehr die Durchfahrt mit der Kutsche in Nord-Süd-Richtung prägte städtebauliche Entscheidungen bei der Situierung öffentlicher Gebäude sondern der Weg des Touristen von der Bahnhofs- zur Bierhalle.⁴⁴⁶

Streng genommen ist der Begriff ‚historischer Eklektizismus‘ auch schon auf die meisten Werke Leo von Klenzes anzuwenden, wenn man von dem Rückgriff auf verschiedene Stilstufen bei unterschiedlichen Bauprojekten ausgeht.

⁴⁴³ Durch den Aufschwung der empirischen Wissenschaften im späten 19. Jh. finden sich immer mehr Chemiker, Physiker und andere Naturwissenschaftler in der urbanen Denkmallandschaft. Auf Ebene der hellsten Köpfe wurde ein nationaler Ideen-Wettkampf zwischen den Metropolen ausgetragen. In den Parkanlagen des Maximiliansplatzes an der Max-Joseph-Straße wurden Sitzfiguren von Liebig (Abb. 162) und Pettenkofer (Abb. 163) aufgestellt. Vgl. Schick: Kunststadt, S. 5. Für die Vorgeschichte der Wissenschaftsförderung unter Maximilian II., siehe: Hanisch: Geschichte, S. 17.

⁴⁴⁴ Dieter Klein hat jüngst darauf hingewiesen, dass jede große Straßenachse in München auf ein oder mehrere Bauwerke oder Denkmäler hin orientiert ist. Diese dienen nicht selten als Merkzeichen der Orientierung, gemäß Kevin Lynch. Vgl. Lynch: Bild u. Klein: Maßstäbe, S. 16. Seit der Kunstförderung Ludwigs I. wurde diesen reinen Kunstschöpfungen ein großer Stellenwert beigemessen. Vgl. Die andere Tradition, S. 28.

⁴⁴⁵ Pehnt: Reformwille, S. 57-58: Nach Pehnt imponierte und faszinierte die „frühkapitalistische Ungeniertheit“, mit der sich der Palazzo Pitti gegen die Dimensionen der angrenzenden Bebauung stellte, noch weit bis ins 20. Jh. hinein.

⁴⁴⁶ Neben der Veränderung von Mobilitätskonzepten betont Nerdinger den Wandel der Herrschaftsform als entscheidende Rahmenbedingung für die Architektur. Vgl. Nerdinger: Strich, S. 87.

Die Fokussierung auf den öffentlichen Raum lässt eine umfangreichere Analyse stilgeschichtlicher Fragestellungen nicht zu. Interessant für den Gegenstand Platzanlage ist aber die Übertragung von historistischen und eklektizistischen Gestaltungsweisen aus der Architektur. Gerade der Eklektizismus des späten 19. Jahrhunderts wurde in der Forschung oft abgewertet, wenngleich der Begriff im ursprünglichen philosophischen Zusammenhang keinesfalls nur negative Konnotationen hatte. In vielen Fällen wurde der Späthistorismus in der Forschung seit der Nachkriegszeit vorschnell kritisiert.⁴⁴⁷ Umso aktueller erscheint die Einschätzung Wolfgang Herrmanns von 1932, „dass die zweite Jahrhunderthälfte, besonders im Hinblick auf die Gegenwart, die interessanteste und lebendigste Periode dieses ganzen Zeitabschnittes war.“ Weiter stellt er fest: „Die heutige Zeit hat sich in völlig organischer Weise aus dem 19. Jahrhundert entwickelt.“⁴⁴⁸ Diese Grundannahmen spiegeln ein klares, viel zu selten geäußertes Arbeitsethos, wie es wichtig ist für die Betrachtung dieses Zeitabschnitts, wenn man nicht bei einfachen Geschmacksurteilen stehen bleiben will.

3. Die Antipoden Glaspalast und Justizpalast vor dem Stadteingang

Am 6. Juni 1931 fiel der Glaspalast August v. Voits, der im Alten Botanischen Garten stand, einem Brand zum Opfer.⁴⁴⁹ Damit verschwand ein wichtiges Zeugnis der Ingenieursarchitektur aus der Zeit König Maximilians II.⁴⁵⁰ Jürgen Habermas führte die Verdrängung der Spuren moderner Architektur auf die konservative Grundstimmung

⁴⁴⁷ Dolgners Einschätzung des „gedankenlos nachahmenden“ Eklektizismus ist ein typisches Beispiel für die skeptische Haltung gegenüber der Kunst des späten 19. Jahrhunderts. Dolgner: Historismus, S. 7. Weiter führt Dolgner aus, dass dem „Architekturchaos“ mit einer zu befürwortenden „städtebaulich-architektonischen Einheit“ begegnet worden sei. Ebd., S. 11. Der Aufspaltung in zwei gegensätzliche Konzepte für Architektur und Städtebau kann prinzipiell nicht zugestimmt werden. Siehe zudem: Michael Hellenthal : Eklektizismus. Zur Ambivalenz einer Geisteshaltung und eines künstlerischen Konzepts, Frankfurt a. M. 1993 (= Arbeiten zur Ästhetik, Didaktik, Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 17); Joseph August Schmoll gen. Eisenwerth: Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Werner Hager u. Norbert Knopp (Hg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 38), S. 9-19. Vgl. Brix/Steinhauser: Gesellschaft, S. 200-256. Für das Münchner Beispiel ist der Beitrag von Heinrich Habel sehr hilfreich: Habel: Nachwirken, insb. S. 26-28.

⁴⁴⁸ Wolfgang Herrmann: Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Basel 1932, hrsg. v. Adolf Max Vogt, Basel 1977 (= Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich, Bd. 17), S. 1 u. 5.

⁴⁴⁹ Der hohe Kohlenstoffanteil des damaligen Gusseisens entsprach noch nicht heutigen Feuerschutzstandards.

⁴⁵⁰ Vgl. zur Ingenieurarchitektur unter Maximilian II.: Fisch: Stadtplanung, S. 145 u. 159. Fast alle Zeugnisse des Aufbruchs Bayerns ins Industriezeitalter sind vernichtet. Vgl. Nerdinger: Aufbruch, S. 15. Allgemein zur Eisenarchitektur vgl. Dolgner: Stilpluralismus, S. 110.

unter den Wittelsbachern zurück.⁴⁵¹ Die wichtige Übergangsphase der 1850er/60er Jahre, in der sich die erste große Welle der Industrialisierung in Bayern vollzog, stellt eine wichtige Voraussetzung für die Phase der Hochkonjunktur um 1900 dar. Der etwa 240 m lange, aus vorgefertigten Gußeisenelementen der Firma Cramer-Klett aus Nürnberg zusammengesetzte Glaspalast galt seit 1854 als Symbol für die moderne Zeit und ihre Gleichberechtigung gegenüber der historischen Architektur.⁴⁵² Der Alte Botanische Garten und damit der Ausstellungspalast, rahmt eine Gelenkstelle am nördlichen Karlsplatz unmittelbar vor dem Eingang des späteren Lenbachplatzes. Wohl kaum anderswo in München stießen die architektonischen und räumlich-strukturellen Gegensätze so hart aufeinander, wie an dieser Stelle.

Die Förderung der bayerischen Geschichte und des Nationalgefühls auf der einen und die beginnende Moderne auf der anderen Seite bildeten die beiden Pole der maximilianischen Interessen.⁴⁵³ Für den Bereich der Architektur dürfen die Interdependenzen zwischen der sog. Ingenieursarchitektur und den historistischen Gebäuden nicht unterschätzt werden, verlief doch die weitere Entwicklung auf eine oftmals untrennbare Synthese technischer Elemente mit der Kunstform der Fassaden hinaus. Wie die Bahnhofsarchitekturen und Passagen stand der Glaspalast für die neue Zeit und ihre Gesellschaft des Durch- und Übergangs.⁴⁵⁴ Die transluzide Architektur wurde als Ausweis der Aufklärung betrachtet. Zugleich verstörte die Unruhe und Zerstreuung ihrer Struktur.⁴⁵⁵ Nach Habermas haben die Gebäude durch ihre „neuen Größenordnungen und Konstruktionsprinzipien [...] Sehgewohnheiten revolutioniert, und das Raumgefühl der Betrachter nicht weniger drastisch verändert als die Eisenbahn die Zeiterfahrung der Reisenden.“⁴⁵⁶

⁴⁵¹ Jürgen Habermas: *Moderne und postmoderne Architektur*. Rede zur Ausstellungseröffnung, in: *Die andere Tradition*, S. 8-17, hier S. 10.

⁴⁵² Vgl. Brix/Steinhauser: *Geschichte*, S. 200-224. Bereits drei Jahre nach dem Crystal Palace in London war der Glaspalast der erste seiner Art auf dem Kontinent. Gottfried Semper entwarf für den Bau ein integriertes Theater.

⁴⁵³ Vgl. dazu Hanisch: *Geschichte* u. zudem Schrick: *Kunststadt*, S. 2, Nerdinger: *Aufbruch*, S. 9. u. *Die andere Tradition*, S. 53-59. Neben dem Großprojekt der Maximiliansstraße darf die überwiegend zerstörte Eisenarchitektur nicht vergessen werden. Vgl. zum Maximiliansstil Nerdinger: *Glaspalast*; Huse: *Kunstgeschichte*, S. 156.

⁴⁵⁴ Vgl. Brix/Steinhauser: *Geschichte*, S. 224. Die Denkfigur der Parallelisierung von Passage und Reisebahnhof mit der damaligen Gesellschaft findet sich auch in Überlegungen Kracauers und Benjamins. Vgl. zu neuen Raumbildungsformen bei Eisenkonstruktionen und Passagen: *Die andere Tradition*, S. 49-53. Vgl. zudem allgemein: Georg Kohlmaier u. Barna van Sartory: *Das Glashaus*, ein Bautypus des 19. Jahrhunderts, München 1981 (= *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 43). Zur Entwicklung der Eisenarchitektur in England und Frankreich, vgl. Leonardo Benevolo (Hg.): *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 1, München 1988.

⁴⁵⁵ Vgl. Huse: *Kunstgeschichte*, S. 159f.: In letzter Konsequenz wurde die Eisen-Glas-Konstruktion mit der Durchgangsstation des Bahnhofs gleichgesetzt.

⁴⁵⁶ Habermas: *Moderne*, S. 11.

Ein lebendiges Zeugnis für die damalige Aufbruchsstimmung ist der satirische Text „Pimplhuber in der Industrie-Ausstellung“ von 1854. Die Schrift kehrt das Prinzip des touristischen Reiseführers ins Gegenteil um, und erklärt dem Einheimischen, in Person des typisch münchenerischen Pimplhubers, die stark gewandelte Szenerie.⁴⁵⁷ Als Hauptziel der Touristenströme nennt der Text prägnant: „München sehen, Ausstellung sehen, Bier trinken“.⁴⁵⁸ Die Mode Glaspaläste zu bauen ironisiert er im Kontrast zur „Stein- und Balkengeschichte“ seit den Babyloniern.⁴⁵⁹ Zu den öffentlichen Plätzen berichtet er lediglich: „Plätze gibt es viele und große“⁴⁶⁰. Die kurze Satire endet mit den überschwänglichen Sätzen:

Große Industrie! Heiliges materielles Interesse! Wunderthätiger Gewerbefleiß! Mächtiger Kunstsinne! Überall gegenwärtiger Spekulationsgeist! Unsichtbares Band der Völker! Allmächtiger Annäherungs- und Verkehrstrieb! Herrliche Erfindungsgabe! Mit einem Wort: ‚Neunzehntes Jahrhundert!‘ Sei mir begrüßt! Du bist die Krone aller bisherigen Epochen, der Gipfel der Zeitrechnungen. [...] Wenn unsere Intelligenz noch nicht auf dem Culminationspunkt angekommen ist, dann weiß ich nicht, wohin wir noch kommen sollen; dann ist der liebe Gott selbst nicht mehr sicher vor unserer Industrie. [...] Mit jedem Morgen danke ich Gott, daß er aus mir keinen alten Römer, sondern einen Einwohner von München gemacht hat, und mich jetzt leben läßt, in dieser vielbewegten, und wenn auch theuern, so doch äusserst merkwürdigen Zeit. Ja wahrhaftig unser Jahrhundert ist das ‚Saeculum omnium Saeculorum!‘⁴⁶¹

Im Glaspalast fanden die ersten großen Industrieausstellungen des Bayerischen Kunstgewerbevereins statt.⁴⁶² 1876 ging von der ‚Deutschnationalen Kunstgewerbeausstellung‘ unter dem Vorsitz Ferdinand v. Millers d. Ä. der Anstoß zum produktiven Rückgriff auf die Formen der deutschen Renaissance aus. Die Ausstellung von 1888 führte dann zur Etablierung von Rokoko- und Barockformen im Kunstgewerbe, was sich fast zeitgleich auch in der Architektur bemerkbar machte.⁴⁶³ Insbesondere die Wiederentdeckung des Barock, dessen Tradition selbst unter Ludwig I. nie ganz

⁴⁵⁷ Martin E. Schleich: Pimplhuber in der Industrie-Ausstellung. Nebst einem alphabetischen Fremdenverführer, München 1854, S. 4. Die Industrieausstellungen werden als „Glas-Palastrevolutionen“ bezeichnet, die immer wieder neue Dekorationen zu Tage fördern.

⁴⁵⁸ Schleich: Pimplhuber, S. 5.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 7. Auf Seite 18-21 findet sich eine ironische Beschreibung der Sehenswürdigkeiten Münchens, darunter das Hoftheater und der Kunstverein, der von den „Künstlern als fortwährende Industrieausstellung benützt“ werde.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 21.

⁴⁶¹ Ebd., S. 33f.

⁴⁶² Mit ca. 2000 Mitgliedern war der Verein der größte seiner Art in Deutschland. Vgl. Götz: Prinzregentenzeit, S. 334.

⁴⁶³ Zur zeitgenössischen Kritik an der Etablierung schwülstiger Möbeldekorformen in der Architektur vgl. Schick: Kunststadt, S. 26. Siehe auch Nerding: Thiersch, S. 29. Um die Jahrhundertwende ging der Anstoß zur Reformbewegung des Jugendstils ebenfalls vom Münchner Kunsthandwerk aus. Vgl. dazu Götz: Prinzregentenzeit, S. 334-335. Zur Ausstellung ist ein aufwändiger Prunkband erschienen: Paul von Salvisberg (Hg.): Chronik der deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888, München 1888. Diese Ausstellung fand bereits nicht mehr im Glaspalast statt. Zum Einfluss der Industrieausstellungen vgl. Stefanie Lieb: Historismus in den Künsten. Architektur – Kunsthandwerk – Graphik, in: Hubertus Kohle (Hg.): Vom Biedermeier zum Impressionismus, München 2008 (= Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7), S. 213-243.

erloschen war, stellt den Abschluss der historistischen Stilentwicklung dar.⁴⁶⁴ Eva-Maria Landwehr bezeichnet den bayerischen Neubarock als „Finalist der späthistoristischen Architektur.“⁴⁶⁵

Kurz vor dem Glaspalast und damit fast gleichzeitig mit dem Crystal Palace in London entstand am Max-Joseph-Platz aus ähnlichem Geist ein architektonisches Kuriosum: ein Wintergarten nach Plänen von Franz Joseph Kreuter (Abb. 32-35).⁴⁶⁶ Zeitgenossen sahen diesen stets als bedeutsame Erfindung an.⁴⁶⁷ Wanetschek bezeichnet solche Eisen-Glas-Architekturen als „im gärtnerischen Bereich wurzelnde Gebäudetypen“.⁴⁶⁸ Auf jeden Fall lagen die Vorteile bei der Nutzung als Treibhaus auf der Hand.⁴⁶⁹ Die Tatsache, dass in der Jahrhundertmitte eine Eisenarchitektur entgegen aller obligatorischen Vorbehalte am ehrwürdigen Residenzplatz installiert wurde, zeigt zum einen das Selbstbewusstsein des Königs als Kind des Industriezeitalters und um anderen die annähernde Gleichberechtigung der neuen Architekturformen gegenüber historischen Würdemotiven.⁴⁷⁰ Die Integration in den Residenzkomplex wurde durch eine Arkadenreihe erreicht, die Nationaltheater und Königsbau optisch verklammerte. Eine homogene Synthese zwischen architektonischem Unterbau und Gewächshaus-Aufbau wurde jedoch nicht angestrebt. Ein weiterer Bogengang auf der Südseite sollte die Symmetrie vervollständigen. Damit wäre eine Idee verwirklicht worden, die Klenze bereits in den 1820er Jahren aufs Tapet gebracht hatte.⁴⁷¹ Deutlich von den Solitärbauten abgesetzt, hätten die Arkadenarme einen reduzierten Ersatz für die Theaterflügel Fischers dargestellt sowie den Platz geschlossen und rhythmisiert.

Die Umsetzung des vollständigen Konzepts wurde dann durch die Anlage der Maximilianstraße 1854 durch Friedrich Bürklein verhindert. In diesem Jahr übernahm August v. Voit die Bauführung am Wintergarten und sammelte sicherlich wichtige Erfahrungen für den Glaspalast. Es erscheint heute wie selbstverständlich, dass die

⁴⁶⁴ Vgl. Landwehr: Neubarock, S. 12 u. 28. Zu den höfischen, festlichen oder sakralen Konnotationen des Stils, seiner literarischen Semantik und Ikonologie vgl. Landwehr: Neubarock, S. 16-38.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 36. Vgl. Laurentius P. Koch: Die Wiederentdeckung des Rokoko für München und Altbayern, vor hundert Jahren, in: Lech-Isar-Land (1993), S. 157-167.

⁴⁶⁶ Vgl. Nerdinger: Aufbruch, S. 12; Huse: Kunstgeschichte, S. 158 u. Die andere Tradition.

⁴⁶⁷ Vgl. Joseph: Baukunst, S. 286.

⁴⁶⁸ Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 184. Die Gewächshäuser Sckells im Botanischen Garten von 1820 können als Vorläufer auch des Wintergartens gelten. Vgl. zur Entwicklungsgeschichte der Eisenarchitektur Habermas: Moderne, S. 11.

⁴⁶⁹ Der Residenz-Wintergarten Maximilians II. steht ideell in der Traditionskette mit barocken Orangerien, seine Form und Nutzung differierten aber entschieden von diesen.

⁴⁷⁰ Zur Aufwertung der Eisenarchitektur vgl. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 185.

⁴⁷¹ Hederer: Nationaltheater, S. 400. Ein südliches Magazin des Nationaltheaters, wahrscheinlich handelte es sich um das vormalige Stallgebäude, wurde schließlich an die Rückseite des Theaters verlegt. Ob die südliche Seitenfassade noch einmal umgestaltet wurde, wie Ellrich behauptet, scheint keinesfalls sicher. Vgl. Ellrich: Bilder, S. 33. Nicht nur Arkaden, sondern auch einen Wintergarten hatte bereits Ludwig mit Klenze diskutiert.

„Straße Maximilians II. von der Isar über das Forum bis zum Stadtkern heranführt und an der Südseite des Nationaltheaters entlangfluchtet.“⁴⁷² Mit der Öffnung auch nach Westen hatte man die Aufwertung des Max-Joseph-Platzes zur „Mitte der Stadt“⁴⁷³ fast uneingeschränkt erreicht, die als Ideal seit 1800 im Hintergrund gestanden hatte. Die Modernität des Wintergartenkonzepts, das sich anfangs an Pariser Passagen orientiert hatte, liegt in dem Gedanken, den Bau für öffentliche Läden, Lesekabinette, Cafés u. v. m. zu nutzen. Schade, dass die künstliche Naturlandschaft schließlich doch dem Hof vorbehalten blieb.⁴⁷⁴ Die urbane Öffnungsbewegung wurde offensichtlich von keiner ebenso umfassenden sozialen Erneuerung begleitet.

Im Vergleich zum Glaspalast stellte die Dachgartenkonstruktion auf der Residenz nur ein bescheidenes Projekt dar. Dafür waren die Freiflächen in der Altstadt mittlerweile zu gering. Auch im Bereich der Platzgruppe zwischen Karlsplatz und Maximiliansplatz verringerten sich die Spielräume nach der Jahrhundertmitte. Daher ist ein durchgehender Umbruch im Bezug auf die Bausubstanz aus der Entfestigungszeit festzustellen. Die Attraktivität des günstig gelegenen Stadtraums führte nicht nur zur Grundstücksspekulation sondern auch zu einer fast lückenlosen Erneuerung der Bausubstanz, fast ausschließlich getragen von kommunaler Hand und privaten Bauherren, die sich in langwierigen Verhandlungen um die Baulinienfixierung stritten.⁴⁷⁵ Bei diesen Verhandlungen ging es nicht nur um Grundstücksgrenzen und lukrative Gebäudegrößen, sondern ebenso um eine dem Ort und seinen baugeschichtlich bedingten Konnotationen angemessene Form der Repräsentation. Diese Form der topologischen Traditionsverbundenheit löste die zuvor dominante architektonisch-ikonographische Richtung ab, die ihren Höhepunkt in den 1830er Jahren erreicht hatte. Habermas betont die übergreifenden geistesgeschichtlichen Linien: „Das Zeitalter der Aufklärung hatte das Kontinuum der Gegenwart mit der Welt unmittelbar gelebt

⁴⁷² Hederer: Klenze, S. 248.

⁴⁷³ Huse: Kunstgeschichte, S. 159. Durch den Bau des Neuen Rathauses, dem größten Gebäude der Altstadt, von Georg Hauberrisser um die Jahrhundertwende und durch die Einrichtung der Fußgängerzone und die Untergrundhaltestelle am Marienplatz durch Alexander von Branca im Olympiajahr, haben sich die Schwerpunkte dann wieder relativiert. Zum neuen Residenztheater vgl. Habel: Landeshauptstadt, S. 20 u. Nerdinger: Architekturführer, S. 10. Beide betonen auch die ästhetische Angleichung der Fassade an die vormalige Fassadenstruktur des Wintergartens. Zudem scheint interessant, dass im Obergeschoss Fassadenelemente aufgegriffen wurden, die auf die Architektursprache aus Fischers Entwürfen zurückgehen. Ein kleiner Triumph des Reformklassizisten in der Postmoderne.

⁴⁷⁴ Vgl. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 187. Der neuerliche Rückzug in die unzugängliche Sphäre des Höfischen setzte sich bei Ludwig II. und seinem Wintergarten über dem Festsaalbau fort. Selbst das Nationaltheater, in dem einige bedeutende Uraufführungen stattgefunden hatten, ließ er sich für exklusive, private Wagnervorführungen reservieren.

⁴⁷⁵ Ein Paradebeispiel ist die Häuserreihe an der Nordwestseite des späteren Lenbachplatzes, wo die neobarocken Prachtbauten der Deutschen Bank und des Bernheimer Palais entstanden, vgl. StadtA, LBK, 1873-1895.

Traditionen, sowohl griechischer wie christlicher Überlieferungen, unwiderruflich durchbrochen.“⁴⁷⁶ In konsequenter Fortsetzung dieses Gedankens ist die betonte Zurschaustellung von Traditionalität in der Münchner Architektur eine kompensatorische Gegenbestrebung zum Traditionsbruch der Säkularisationszeit. Dieses Phänomen deutet sich beim Klostererneuerer Ludwig I. an, verstärkt sich unter dem Brauchtumsbewahrer Maximilian II. und führt schließlich zur Dominanz einer konservativ ausgerichteten Architektenschule in der Prinzregentenzeit. Parallel dazu entwickelte sich auch das Konzept des Malerischen in Architektur und Städtebau fort.

Einen ersten malerischen Farbakzent im klassischen Sinne stellte der Portalbau des alten Botanischen Gartens in seiner „bestechende[n] Einfachheit“⁴⁷⁷ von 1812 dar (Abb. 110). Wie ein dorisches Relikt der Aufklärungszeit steht der dezent gefasste Propylon von d’Herigoyen heute zwischen den Autofahrbahnen.⁴⁷⁸ Schon die Errichtung des Glaspalastes hatte den kleinen Durchgang zum anachronistischen Stilzitat degradiert. Seiner Funktion als nettem Kulissenbau für den Blick vom Karlsplatz aus, wurde er so gut gerecht, dass man ihn erhalten hat.⁴⁷⁹ Dabei war die anfängliche Kritik alles andere als zimperlich:

Ich möchte den griechischen Künstler kennen, der solche Säulen dicht neben schwere Mauermassen stellen, und dadurch etwas so Unbehilfliches hervorbringen konnte, als dieses Portal ist. Die Inschrift ist der Architektur verwandt. Sie verewigt alles, was eine Inschrift nicht haben soll. Denn sie kann weder wegen ihres Stils, noch wegen Inhalt und Bezeichnung gerühmt werden; dabei ist sie sonderbar geschraubt und besonders übellautend.⁴⁸⁰

Eine Beurteilung der stilistischen Fertigkeiten des Dichters soll an dieser Stelle unterbleiben, interessant ist aber allemal der wörtliche Bezug zur Auswahl von Blüten für den Garten, wie in einem Florilegium, wie er bereits an anderer Stelle erläutert wurde. Der Gewächsgarten als Metapher der eklektischen Zitatesammlung und als

⁴⁷⁶ Habermas: Moderne, S. 9.

⁴⁷⁷ Glaser: Krone, S. 585: Der Propylon stelle eine der „qualitätvollsten Leistungen des Münchner Klassizismus“ dar, so Glaser weiter.

⁴⁷⁸ Die Kombination der überraschend exakt studierten griechisch-dorischen Säulen und Gebälkelemente mit rustizierten Seitenteilen kann man als schöpferische Weiterentwicklung der klassischen Architektur bezeichnen. Die Anwendung der wehrhaft konnotierten Rustika bei Torbauten leitet sich aus der Tradition frühneuzeitlicher Stadttore in fortifikatorischen Zusammenhängen her. Vgl. allgemein Nerdinger: Architekturführer, S. 43.

⁴⁷⁹ Das Gartenportal stand in malerischem Zusammenhang mit den umgebenden Baum- und Häusergruppen, so etwa kleinen Ausflugslokalen und Biergärten wie dem Elysium. Im Münchner Stadtmuseum findet sich ein Aquarell aus der Zeit um 1880, das den Sonntagsbetrieb der flanierenden Städter und Soldaten vor dem Tor und dem Lokal dokumentiert. Vgl. StMus NS, Neuner 262. Zudem erscheint der Portalbau nicht durch Straßenverbauungen isoliert, sondern in die einheitliche Sandfläche des Platzraums integriert.

⁴⁸⁰ Müller: München, S. 230. Müller wusste 1816 scheinbar nicht, dass die Inschrift von Goethe stammt, dessen Denkmal man wenige Meter weiter vor der Südfassade der später errichteten Deutschen Bank aufstellen ließ. Ein Standbild des Dichterstürzen durfte an diesem Platze der bürgerlichen, urbanen ‚Wohnung‘ nicht fehlen. Müller nahm an, dass das Zitat von einer Kommission der Akademie der Wissenschaften vorbereitet und schließlich von Schelling verfasst worden sei.

„verräumlichtes Tableau klassifikatorischen Wissens“⁴⁸¹ macht den Botanischen Garten im Kleinen zum Sinnbild der gruppierten Stadtgartenlandschaft als mnemotechnisch vernetztem Ganzen. Ebenso wie durch den Wintergarten oder die Grünanlagen am Maximiliansplatz wurde damit für den König und die Großstädter die grüne Natur in die graue Steinwüste der Stadt verpflanzt. Freilich handelte es sich um eine systematisierte, verwissenschaftlichte Flora, vergleichbar der urbanen Landschaft wohl ausgewählter Blüten der internationalen Baukunst:

FLORUM DAEDALAE TELLURIS GENTES DISSITAE
MAXIMILIANI IOS:R. NUMINE CONSOCIATE MDCCCXII.⁴⁸²

In ihrer durch die vergoldete Inschrift verstärkten Wendung zum Stadtbürger stellen die kleinen Münchner Propyläen eine Inversion des empfangenden Stadteingangs dar, wie er sinnfällig durch das Karlstor verkörpert wird. Mit dem Durchgang durch das Portal trat man seit 1812 in die neue Sphäre der Maxvorstadt ein, für die der Bereich zwischen Karlsplatz und Maximiliansplatz als transitorischer Raum fungiert.⁴⁸³

Sowohl funktional als auch ästhetisch betonte der 1891 bis 1897 errichtete Justizpalast von Friedrich v. Thiersch als komplementärer, voluminöser Steinriese zum feingliedrigen Glaspalast diese Übergangszone zwischen Bahnhof und Altstadt sowie die von ihm dominierten Platzräume in seinem Vorfeld. Schon die eindrucksvolle Großbaustelle, damals die größte der Stadt, ließ ihn für die Passanten zum beherrschenden Orientierungspunkt werden. Mit Kevin Lynch gesprochen, wurde der Palast zum optischen Bezugspunkt, der durch seine Lage und Größe als starkes Merkzeichen gerade für Fremde fungieren konnte.⁴⁸⁴ Für die ansässigen Münchner wurde die sich wandelnde Baustelle zu einer sicherlich vieldiskutierten Station ihres Sonntagsspaziergangs oder Ausflugs in einen der zahlreichen Biergärten in der Nähe. In jenen Jahren vor 1900 fanden im gesamten Bereich nördlich des Karlsplatzes bis zur Brienerstraße

⁴⁸¹ Sigrid Weigel: Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: KulturPoetik 2,2 (2002), S. 151-165, hier S. 155.

⁴⁸² Glaser: Krone, S. 586. Durch die Auslagerung des Botanischen Gartens nach Nymphenburg verlor der Portikus seine ursprüngliche Funktion. Dennoch ist seine Widmungsinschrift ein integraler Bestandteil der Architektur, denn „je verschlüsselter die Inschrift am Bau, umso enger erscheint öfters die Bindung an das Monument.“ Werner Oechslin: Architektur und Alphabet, in: Carlpeter Braegger (Hg.): Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher, München 1982, S. 216-254, hier S. 245.

⁴⁸³ Ein denkmalhafter Torbau, der als Sinnzeichen für die neuerliche Begrenzung der Stadt sich zu einem Innenstadtplatz ausrichtet, wurde auch von Klenze am Königsplatz einige Jahrzehnte später verwirklicht. Ab 1839 hatte man den Plan „Grün- und Grenzzüge um München“ des zu Rate gezogenen Schell-Schülers Peter Joseph Lenné aus Berlin diskutiert, der eine Begrenzung der Stadt durch Grünbereiche vorgesehen hätte. Vgl. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 170.

⁴⁸⁴ Vgl. Lynch: Bild, S. 62. Das wohl stärkste Merkzeichen im Innenstadtbereich sind die Türme der Frauenkirche, die bis heute als Maß aller ‚Hochhausdinge‘ gelten. Martin Warnke betont, dass gerade Parlamente und Justizgebäude ihrer überregionalen Bedeutung wegen die anderen Gebäude häufig überragen. Vgl. Warnke: Politische Architektur, S. 14.

größere prestigeträchtige Um- und Neubauten statt, was eine ständige Attraktion dargestellt haben dürfte. Noch war die Formierung des öffentlichen Raums nicht zum Stillstand gekommen, noch wurden die ungerahmten Bereiche gestalterisch durchformt und neue urbane Schwerpunkte gesetzt. Die Planungsspielräume waren aber längst nicht mehr völlig flexibel.⁴⁸⁵

Schon im Barock bestanden im Bereich vor und auf den Festungsanlagen diverse Gebäude, was auch den Bau des Justizpalastes beeinflusste.⁴⁸⁶ Neben Landhäusern hatten sich im Bereich des Grundstücks der sog. Herzogsgarten und eine Militärbildungsanstalt befunden.⁴⁸⁷ Die Vorgängerbebauung war jedoch nur einer der prägenden Faktoren. Eine wesentliche Ursache für die Errichtung des aufwändigen Bauwerks ist auch in der verwaltungstechnischen Reorganisation nach der Reichsgründung zu sehen, die für die Provinzen zahlreiche neue Funktionen und damit Bauaufgaben mit sich brachte. Zudem erforderte das Bevölkerungswachstum und die zunehmende Werkstätigkeit sowie die bürokratische Erfassung weiter Lebensbereiche eine umfangreichere kommunale und staatliche Bürokratie⁴⁸⁸: „Mit großen Verwaltungsbauten dokumentierte der Staat seine institutionelle Trennung vom Königtum.“⁴⁸⁹ Die neuen Bauformen spiegeln also auch den schleichenden Machtverlust der Monarchie. Bereits während der Diskussionen im Vorfeld 1881 erklärte einer der größten Bauunternehmer der Zeit, Jakob Heilmann, in einer Programmschrift die Bedeutung des Baus für dessen weitere Umgebung. Er plädierte für die Situierung des Justizpalastes in der Nähe der Theresienwiese, „wo Grund und Boden noch verhältnismäßig billig ist, und die Nähe der beiden Bahnhöfe auch für die von Auswärts zu Gericht Kommenden sehr angenehm und zeitsparend wäre“.⁴⁹⁰

⁴⁸⁵ Vgl. Götz: Prinzregentenzeit, S. 152. Götz stellt fest, dass der Bereich noch keinen endgültigen städtebaulichen Schwerpunkt aufgewiesen habe.

⁴⁸⁶ Als König Ludwig II. das nötige Grundstücksareal nach und nach ankaufte, auf dem sich das sog. Clemens-Schlösschen, ein barockes Kleinod von Johann Michael Fischer, befand, spielte diese Vorgeschichte eine entscheidende Rolle. Der Landsitz von Clemens Franz von Paula Herzog in Bayern, den bis 1823 Sckell bewohnt hatte, war per Testament nur abzureißen, wenn darauf ein „der Stadt zur Zierde gereichender Bau“ errichtet würde. Zit. nach Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 218. Ähnliche Formulierungen finden sich in dieser Zeit bei Bauanträgen häufiger, z. B. bei der Bank für Industrie und Gewerbe und bei der zu errichtenden Hauptsynagoge.

⁴⁸⁷ Vgl. Nerdinger: Thiersch, S. 85.

⁴⁸⁸ Vgl. Dolgner: Historismus, S. 116 u. Götz: Prinzregentenzeit, S. 150.

⁴⁸⁹ Ebd. Vgl. allgemein: Markus Dauss: Identitätsarchitekturen. Öffentliche Bauten des Historismus in Paris und Berlin (1871-1918), Dresden 2007. Zu Justizpalästen im Reich: Peter Landau: Reichsjustizgesetze und Justizpaläste, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl u. Stephan Waetzoldt (Hg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Berlin 1982 (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung unter Leitung von Stephan Waetzoldt, Bd. 2), S. 197-223.

⁴⁹⁰ Heilmann: München, S. 15. Der Zusammenhang des Justizpalastes mit der Stadterweiterung nach Südwesten entlang der Schwanthaler- und Landwehrstraße ist nicht zu unterschätzen. Heilmanns Terraingesellschaft hatte im Bereich dieser neu entstehenden Viertel große Grundstücksankäufe getätigt.

Sechs Jahre später erhielt Friedrich Thiersch, der zuvor mit Wallot den Reichstagswettbewerb gewonnen hatte, diesen aber dann seinem Kollegen überlassen hatte, den Bauauftrag.⁴⁹¹ Nach seinen Plänen erhielt der über 130 m lange rechteckige Massenbau um zwei Lichthöfe ein zentrales Prunk-Treppenhaus mit doppelschaliger Glas-Eisen-Kuppel mit Laterne und vier verschiedene, spiegelsymmetrische Fassaden.⁴⁹² Diese reagierten auf das differenzierte urbane Umfeld. Durch die veränderte Wegführung des Autoverkehrs wird heute nicht mehr anschaulich, dass die bevorzugte Hauptfassade nach Norden zum ehemaligen Botanischen Garten und damit zum Glaspalast orientiert ist. Sie ist durch einen Dreiecksgiebel und aufwändigen Fassadendekor, wie ein bayerisches Staatswappen, eindeutig ausgezeichnet, was der freie Blick vom nördlichen Neptunbrunnen aus sofort ersichtlich werden lässt. Mit seiner Orientierung auf die Nordseite, griff der Justizpalast einen Achsbezug zur Arcisstraße auf (Abb. 130).⁴⁹³

Martin Warnke hat den ambivalenten Charakter von Monumentalbaukunst mit dem Begriffspaar ‚Herrscherarchitektur‘ und ‚Gemeinschaftsarchitektur‘ beschrieben.⁴⁹⁴ Folgt man seiner Einteilung, so ist der Justizpalast ein öffentlicher Bau für die Gemeinschaft, der jedoch durch herrscherliche Architektur motive nobilitiert wurde. Im Gegensatz dazu sind Herrschaftsarchitekturen, wie der Königsbau, der Gemeinschaft aller Staatsbürger öffentlich zugänglich gemacht worden.⁴⁹⁵ In jedem Fall ist eine Abhängigkeit großer Bauprojekte vom Staat festzustellen.⁴⁹⁶ Die Überdeckung sozialer Brüche und Spannungen ist dadurch ebensowenig gelungen wie die langfristige Einschüchterung und Distanzierung herrschaftskritischer Strömungen. Wie schon zur Zeit der Umnutzung des Festungs rings und seiner Rempartwege, blieb das weitere Umfeld eine Zone der gesellschaftlichen Durchmischung und Interaktion.⁴⁹⁷ Die große Zeit der Kraftprotzen fand beim Justizpalast ihren Ausdruck in der massiven Bossierung

⁴⁹¹ Vgl. Götz: Prinzregentenzeit, S. 151-152. Thiersch arbeitete fünf Vorentwürfe und zwei Bauprojekte mit zahllosen akribisch durchgezeichneten Plänen aus. Bereits mit 27 Jahren wurde er Hochschulprofessor und Nachfolger von Georg Neureuther. Er kann als Lehrer der neuen Architektengeneration um Theodor Fischer und Martin Dülfer gelten, die den letzten Schritt in die Moderne vollzogen. Vgl. Nerdinger: Thiersch.

⁴⁹² Ein Vergleich drängt sich nicht nur mit dem Reichstag auf, sondern im Hinblick auf Grundrissdisposition und Treppenhausgestaltung auch mit dem ehem. Land- und Amtsgericht Berlin-Mitte in der Littenstraße von Paul Thömer, Rudolf Mönnich und Otto Schmalz von 1896-1904. Vgl. Martin Wörner, Doris Mollenschott, Karl-Heinz Hüter u. Paul Sigel (Hg.): Architekturführer Berlin, Berlin⁶2001, S. 14.

⁴⁹³ Vgl. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 69.

⁴⁹⁴ Warnke: Politische Architektur, S. 15.

⁴⁹⁵ Vgl. Habel: Nachwirken, S. 28. Habel betont, dass die Prunkräume wie beim Königsbau zeitweise der Öffentlichkeit zugänglich waren. Vgl. auch Petra Hölscher: Die Wohnung König Ludwigs I. und Königin Thereses im Königsbau der Münchner Residenz. Gelungene Fiktion königlicher Privatheit, in: Brigitte Langer (Hrsg.): Pracht und Zeremoniell. Die Möbel der Residenz München, München 2002. S. 93-105, insb. S. 94.

⁴⁹⁶ Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 295.

⁴⁹⁷ Vgl. zu den stadtsoziologischen Grundmustern Reuleke: Urbanisierung, insb. S. 91.

der überhohen Sockelzone. Gegenüber den exakt behauenen Rustikaplatten des Königsbaus oder dem Fugenschnitt des Propylons von Herigoyen, war der Einsatz plastischer Zyklopenquader hier in ein neues Stadium eingetreten.⁴⁹⁸ Die Materialkosten stiegen damit extrem an: „Monumentalbauten wie der Berliner Dom oder der Münchner Justizpalast können in ihrer kunstvollen Häufung der Steinmassen kaum vergessen machen, wieviel Material und Arbeit hier investiert wurden.“⁴⁹⁹ Doch für das moderne Gemeinwesen war kein finanzieller Aufwand zu groß, ging es doch um die nationale Würde und das Ansehen Bayerns.

Zur Wirkungssteigerung diente die „Übernahme aristokratischer Repräsentationsformen für bürgerliche Bauten vom Justizpalast bis zum Wohnbau.“⁵⁰⁰ Die Verwendung herrscherlicher Würdemotive am Außenbau war damals noch breiteren Bevölkerungsschichten verständlich. Auch heute noch begleitet die Ostfassade die Passage vom Karlsplatz zum Lenbachplatz und dient als Blickpunkt beim Gang zum Stachus aus nördlicher Richtung. Der fünfsichtige Treppenhauspavillon betont die Seitenfassade, deren Mittelteil sich konvex vorwölbt und somit auf die unregelmäßige Platzform reagiert. Durch dieses barocke Gestaltungsmittel wirkt die Baumassenverteilung weit weniger statisch und befördert Schrägansichten. Aufgrund des verlorengegangenen Wissens über architektonische Codes des 19. Jahrhundert erschließt sich allerdings den meisten Touristen die tiefere Bedeutung des Justizpalastes nicht mehr. Und auch im Treppenhaus wird nur der interessierte Kunstreisende einen Bezug zu spätbarocken Schloss- und Klosterbauten feststellen können.⁵⁰¹ Schon um die Jahrhundertwende war das aufwändige ikonographische Programm, insbesondere des Skulpturenschmucks am Außenbau, den meisten unverständlich, da es keine traditionell vorgeprägten Muster für das bürgerliche Tugendprogramm gab. Der Gesamtwirkung des Gebäudes tat das aber zu keiner Zeit einen Abbruch, da „die Architektursprache für die Repräsentation von Macht trotz ihrer rein formalistisch-raffinierten Verwendung ausdrucksfähig blieb.“⁵⁰²

⁴⁹⁸ Vgl. Pehnt: Reformwille, S. 53-56. Siehe auch zum Thema Macht und Architektursprache: Winfried Nerdinger: Politische Architektur. Betrachtungen zu einem problematischen Begriff, in: Ingeborg Flagge u. Wolfgang Jean Stock (Hg.): Architektur und Demokratie. Bauten für die Politik von der amerikanischen Revolution bis zur Gegenwart, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1992, S. 10-31.

⁴⁹⁹ Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 204. Vgl. dazu Landwehr: Neubarock, S. 275.

⁵⁰⁰ Götz: Prinzregentenzeit, S. 150. Vgl. Nerdinger: Thiersch, S. 16.

⁵⁰¹ Auch das Münchner Neorokoko wurde durch Innendekorationen angeregt. Ludwig II. ließ sich als einer der ersten entsprechende Zimmer in der Residenz einrichten. Vgl. Nerdinger: Thiersch, S. 18.

⁵⁰² Götz: Prinzregentenzeit, S. 153. Vgl. wie bei der Aushöhlung der Festungsfunktion des Königsbaus Eco: Einführung, S. 309. Die Innendekorationen versuchten zwar durch die Verbindung aller Kunstgattungen das barocke Gesamtkunstwerk wiederzubeleben, was aber angesichts der gewandelten Funktionen nicht widerspruchsfrei funktionierte. Als „nahezu musealer Ort“ bildete die Zentralhalle einen Raum im urbanen ‚Museumskonzept‘ (Götz: Prinzregentenzeit, S. 153).

Warum Thiersch kurz vor Baubeginn die Stilwahl von Renaissance auf Barock geändert hatte ist nicht überliefert, auf jeden Fall entsprach es dem gesteigerten Repräsentationsbedürfnis in der Prinzregentenzeit.⁵⁰³ Die Loslösung des Stils von der Bauaufgabe erhöhte die gestalterischen Möglichkeiten des Architekten, der bemüht war „zeitgemäß funktionelle Strukturen zu schaffen [...], wodurch die meisten Bauten auch heute noch ihre ursprünglichen Aufgaben erfüllen können.“⁵⁰⁴ Die Architekturentwicklung hatte damit einen Punkt erreicht, an dem die technische und funktionale Perfektion der Gebäude durch den freieren Barockstil in der Wirkung noch gesteigert wurde.⁵⁰⁵ Nach Heinrich Habel ist der Justizpalast auch wegen seiner „Meisterung der an sich problematischen städtebaulichen Situation“⁵⁰⁶ eine der Hauptleistungen des späten Historismus.

Bei genauerer Betrachtung der Architekturzitate würde der Zusammenhang mit dem österreichisch-süddeutschen Kulturraum offensichtlicher werden. Um das Identifikationspotential des Gebäudes und damit die Treue zur staatlichen Rechtsordnung zu unterstützen, versuchte man sich vom preußischen Reichsstil abzugrenzen und einen eklektischen, gewissermaßen heimatlichen Alpenbarock zusammenzusetzen.⁵⁰⁷ Damit reiht sich der Justizpalast in die süddeutsche Bautradition ein, wie sie die barocken Adelspalais im östlich angrenzenden Kreuzviertel repräsentieren. Gegenüber dem Berliner Imperialismus betonte man gern regional verwurzelte Bodenständigkeit.⁵⁰⁸ Der überregionale Austausch durch Wettbewerbe und große Architekturbüros führte

⁵⁰³ Die konkrete Anregung zum Stilwechsel ist wohl auf die Entwicklung zur freieren Dekorationsmode im Kunsthandwerk zurückzuführen. So wirkten die Ausstellungen im Glaspalast auf den südlichen Monumentalbau zurück. Vgl. Nerdinger: Thiersch, S. 18-19 u. 86; Götz: Prinzregentenzeit, S. 152 u. Landwehr: Neubarock, S. 17. Siehe dazu ebenfalls Monika Jäger: Neubarock, in: Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung (Hg.): Lust und Leid. Barocke Kunst. Barocker Alltag (Steirische Landesausstellung 1992), Graz 1992, S. 373-378.

⁵⁰⁴ Vansca: Gründerzeit, S. 17. Der Justizpalast vereinigte unterschiedliche juristische Institutionen und Verwaltungsteile. Seine Haustechnik, Aufzüge, Belüftungssystem etc. waren auf dem modernsten Stand der Technik. Siehe auch Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 204-207. Zu den neobarocken Monumentalbauten und ihrer Funktion als modernen Multifunktionsbauten siehe Landwehr: Neubarock, S. 39. Für die wilhelminische Architektur existiert seit 2000 eine sehr gute Studie: Godehard Hoffmann: Architektur für die Nation? Der Reichstag und die Staatsbauten des Deutschen Kaiserreichs 1871-1918, Köln 2000. Siehe auch Dauss: Identitätsarchitekturen.

⁵⁰⁵ Nerdinger: Thiersch, S. 18. Siehe dazu auch Landwehr: Neubarock, S. 280.

⁵⁰⁶ Habel: Nachwirken, S. 26.

⁵⁰⁷ Vgl. Landwehr: Neubarock, S. 77 u. 277; Zum Wienbezug siehe Landwehr: Neubarock, S. 42-45; Nerdinger: Thiersch, S. 87 u. Dolgner: Historismus, S. 117. Damals herrschte noch die Vorstellung von stabilen geographisch-kulturellen Einheiten vor, die durch die Globalisierung brüchig geworden ist. Vgl. Lippruner: Raumfalle, S. 51.

⁵⁰⁸ Vgl. zum Thema Regionalismus und Internationalismus in der neubarocken Architektur Landwehr: Neubarock, S. 21. Der Vergleich des Justizpalastes mit dem Reichstag liegt nahe und förderte die Vorstellung vom nationalen Bauwettbewerb. Vgl. Landwehr: Neubarock, S. 40. Zum Preußenbezug siehe auch Hoffmann: Reichstag. Der Münchner Gerichtsbaus bildet eine Gruppe mit dem Reichsgericht in Leipzig und dem Berliner Parlamentsgebäude.

hingegen zu einer immer weiteren strukturellen Angleichung der Bautypen.⁵⁰⁹ Als Thiersch 1903-05 in Richtung Bahnhof einen gotischen Erweiterungsbau hinzufügte, wählte er mit einer Hausteinfassade den malerischen Materialkontrast zum Neobarockbau.⁵¹⁰ Dieser war um 1900 durch seine vorbildhafte Verschmelzung von Stein und Eisen in einem technisch modernen, einheitlichen Massenbau zum Maß aller Dinge geworden. Gelungen scheint die Charakterisierung der Funktion ohne offensichtliche Kopien von Detailformen.⁵¹¹

Als Symbol für die späte Gründerzeit in Bayern, die sog. Prinzregentenzeit, hatte der Justizpalast eine eminente Bedeutung für das Selbstverständnis von Staat und Bürgern. Durch seine Größe und Dominanz bestimmt er bis heute das weitere urbane Raumgefüge. Zudem ist er der prominenteste Vertreter einer auch in München vor der Jahrhundertwende vorherrschenden Neobarockwelle, die den Anschluss an die bayerisch-österreichische Barocktradition suchte. Anders als der Glaspalast und der nunmehr zu kleine Propylon davor, der seit dieser Zeit wie eine verirrte Kulissenarchitektur aus einem Landschaftsgarten wirkt, definierte der Justizpalast selbstbewusst den Stadtraum. Ganz im Sinne des imperialen Zeitgeistes sollten die meisten Monumentalbauten der Zeit, sich den umliegenden Raum unterwerfen, ihn dominieren und durch ihre Pracht aufwerten.

4. Aufwertung der Zwischenzone am Lenbachplatz durch Monumentalbauten

Die Entwicklung des Stadtraums im Vorfeld der Altstadt verlief keineswegs geradlinig, wie die Betrachtung der Vorgeschichte des Kapuzinergrabens gezeigt hat. Bis in die 1880er/90er Jahre war der Bereich weder durch Denkmäler noch durch zueinander konfigurierte Häusergruppen fest definiert. Erst kurz vor der Jahrhundertwende begann die intensive Inbesitznahme des Bereichs und seine Umgestaltung zu einer Zone großbürgerlich-kapitalistischer Selbstdarstellung. Für die Ansiedlung von Hotels, Geschäftshäusern und Banken spielte die verkehrsgünstige Lage in Bahnhofsnähe und

⁵⁰⁹ Nerdinger bemerkt, dass der Bautypus mit zwei Innenhöfen und großer Zentralkuppel um 1900 Allgemeingut gewesen sei. Vgl. Nerdinger: Thiersch, S. 15. Dolgner nennt den Reichstag in dieser Hinsicht als Vorbild für München. Vgl. Dolgner: Historismus, S. 116. Schmarsow sieht in diesem allgemeinen Schema eine überindividuelle Form der Repräsentation von Gemeinschaften. Vgl. Schmarsow: Wesen, S. 473. Die meisten gründerzeitlichen Großbauten in München variieren dieses Schema. Vgl. Habel: Nachwirken. Als Ort der Schauprozesse gegen die Mitglieder der Weißen Rose ist der Justizpalast unrühmlich im kollektiven Gedächtnis verankert. Vgl. Schneider: Moderne Architektur, S. 10.

⁵¹⁰ Vgl. Nerdinger: Thiersch, S. 23-24.

⁵¹¹ Vgl. Nerdinger: Thiersch, S. 16-20.

die bevorzugte, gehobene Ausgestaltung des Stadtraums durch Parks, Denkmäler und Randbebauung südlich des ehemaligen Dultplatzes eine zentrale Rolle. Verschiedene Institutionen und soziale Gruppen, wie die auf gesellschaftliche Gleichberechtigung und Anerkennung durch die bürgerliche Öffentlichkeit und den Prinzregenten bedachte Künstlerschaft, versuchten sich ihren Anteil am großstädtischen Platzraum zu sichern. Positionskämpfe spiegeln sich sowohl in den angehäuften Würdeformen der prächtigen, zumeist neobarocken Großstadtpaläste wie in ihrer Lage im öffentlichen Raum. Abgesehen von der architektonischen Gliederung scheint daher ihre Funktion als ausdrucksstarke Platzbauten bedeutsam, um daraus Rückschlüsse auf die Komplettierung eines neuen, plastisch durchformten Stadtraums zu gewinnen.

Schon seit dem 18. Jahrhundert wurden immer mehr öffentliche Einrichtungen mit großem Flächenbedarf vor die Mauern verlegt.⁵¹² Genauso trifft das auch für Hotels, Banken und Geschäftshäuser zu, nur dass diese durch ihren bedeutend höheren Repräsentationsanspruch erst um die Jahrhundertwende nachfolgten.⁵¹³ Dem großbürgerlichen Selbstverständnis entsprach die Selbstinszenierung an urbanen Schlüsselstellen.⁵¹⁴ Die Aufwertung dieser Zonen erfolgte dann durch ihre schrittweise architektonische Rahmung. Das Konzept malerischer Komposition und Gruppierung um einen Platz mit vielen verknüpften Perspektiven ergänzte sich dabei ideal mit den Bedürfnissen der einzelnen Bauherren, sich abzugrenzen, zu inszenieren und zugleich angemessen gesellschaftlich zu integrieren.⁵¹⁵ Um diese gemischte Gemengelage differenziert verstehen zu können, sollen zunächst einzelne Gebäude in ihrer Erscheinung und Funktion betrachtet und analysiert werden, um abschließend die Anlage als Ganzes und ihre „amorphe Gestalt“⁵¹⁶ charakterisieren zu können. Gemäß der räumlichen Abfolge der Bauten soll zuerst die Deutsche Bank am südlichen Auftakt des Platzes, dann das Palais Bernheimer mit seiner Fassade zur heutigen Pacellistraße und schließlich das gegenübergelegene Künstlerhaus, das eine optische Einheit mit der dahintergelegenen Synagoge einging, behandelt werden. Diese Gebäude liegen an den stadträumlich aktiven, wirksamen Stellen. Weitere abseits gelegene Gebäude sollen nur am Rande behandelt werden.

⁵¹² Vgl. Lehmsbruch: Neues München, S. 11.

⁵¹³ Zum allgemeinen Verhältnis von Einzelbauten zu Platzgruppen vgl. Fisch: Stadtplanung, S. 166.

⁵¹⁴ Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 226. Vgl. Landwehr: Neubarock, S. 78.

⁵¹⁵ Zur malerischen Gebäudegruppierung vgl. Habel: Nachwirken, S. 28.

⁵¹⁶ Josef H. Biller u. Hans Peter Rasp (Hg.): München. Kunst & Kultur, München o. J., S. 202. Um die Jahrhundertwende wurde dem Bau zunächst die Hausnummer Karlsplatz 30 zugeordnet. Heute trägt es die Nummer Lenbachplatz 2.

Von 1896 bis 1898 wurde die Münchner Filiale der Deutschen Bank durch den Architekten Albert Schmidt errichtet (Abb. 136-138).⁵¹⁷ Der Quadersockel mit rustizierten Halbsäulen, nimmt fast ebenso viel Platz ein wie das feiner gegliederte Obergeschoss. Reicher Dekor in Verbindung mit unterschiedlichen Fensterformen zeichnen das vollplastische Fassadenrelief aus und vermitteln den Eindruck monetären Reichtums. Der freistehende, „platzbeherrschende Bau“ mit annähernd quadratischem Grundriss prägt drei Schauffassaden aus und leitet vom Karlsplatz zum Lenbachplatz über. Als „palastartiger Block“⁵¹⁸ bildet er ein „stilistisches Pendant zum fast gleichzeitig entstandenen Justizpalast“.⁵¹⁹ Nach Süden ebenso wie zum Lenbachplatz hin wirkt er als kräftiger Akzent verfestigend auf die räumliche Übergangszone.⁵²⁰ Zudem vermittelt er die nördliche Einmündung der Ottostraße, über die heute die Straßenbahn geführt wird. Der Bau ist durch seine Isolierung und „in seiner urbanen Qualität Wiener ‚Ringstraßenarchitektur‘ vergleichbar“⁵²¹.

Durch seine seitlichen Ausrundungen nimmt er die Radialbewegung der Promenade auf und erhält somit aus verschiedenen Wegrichtungen kubische Prägnanz. Der Zugang erfolgt über Eck vom Karls- oder vom Lenbachplatz aus. Kleine Eckrisalite akzentuieren die Seiten und scheinen wie vor die seitlichen Schmaltravéen der zurückgesetzten Wandflächen gesetzt. Ursprünglich schmückten den Bau noch vier Eckkuppeln, die den Bezug der konvexen Diagonaltravéen zum Michaelertrakt der Wiener Hofburg von 1889-93 noch deutlicher werden ließen.⁵²² Der österreichische (Neo-)Barock spielte als Gegenstück zur wilhelminischen Neorenaissance in Preußen auch eine ideologische Rolle, was gerade bei Staatsbauten wie dem Justizpalast deutlich geworden ist.⁵²³ Bei einer Bank, deren Hauptsitz in Berlin lag, kann dieser Rückgriff als Geste des Zugehens

⁵¹⁷ Vgl. zum Gebäude allgemein Nerdinger: *Architekturführer*, S. 42 u. Dehio: *Kunstdenkmäler*, S. 799.

⁵¹⁸ Ebd., S. 799. Etwa zeitgleich mit der Deutschen Bank entstand in der heutigen Kardinal-Faulhaber-Straße die ‚Königl. Filialbank‘ vom selben Architekten. Sie entspringt dem gleichen Repräsentationsbedürfnis. Vgl. wegen der Abbildung Ellrich: *Bilder*, S. 58. Ein Vergleich zu weiteren Bankgebäuden, wie der Commerzbank am Maximiliansplatz, unterbleibt in diesem Zusammenhang.

⁵¹⁹ Nerdinger: *Architekturführer*, S. 42.

⁵²⁰ Vgl. für Allgemeines zum Bau Biller/Rasp: München, S. 202.

⁵²¹ Ebd., S. 203. An der Ottostraße stand bis zum Zweiten Weltkrieg das Neorenaissancegebäude der Deutschen Beamtenversicherung, die die zurückgenommene Platzwand zwischen Bankgebäude und Botanischem Garten abschloss. Vgl. Biller/Rasp: München, S. 202.

⁵²² Vgl. Nerdinger: *Architekturführer*, S. 42. Die ausgerundeten Ecken sind hier als bewusstes Wienzitat gedacht. Darüberhinaus waren abgeschrägte Ecken bei Gebäuden an Straßeneinmündungen und Kreuzungen seit Mitte des Jahrhunderts üblich geworden. Joseph Stübben empfahl sie bei stark frequentierten Plätzen, weil sie „für den Verkehr und unter Umständen für den Geschäftsbetrieb“ gut geeignet seien (Stübben: *Städtebau*, S. 124).

⁵²³ Auch Carl von Fischer hatte sich schon stark an seinem Studienort Wien orientiert, allerdings am Kaiserbarock des 18. Jh. Vgl. Nerdinger: *Carl Fischer*, S. 70. Dieter Klein weist darauf hin, dass die Wiener Hofburg, die nach Originalplänen Fischer von Erlachs vervollständigt wurde, ein beliebtes Vorbild der Architekten im Späthistorismus war. Vgl. Klein: *Maßstäbe*, S. 24. Durch die Baumaßnahmen Sempers am Kaiserforum blickte in jenen Jahren die ganze Architektenschaft auf Wien. Vgl. Vansca: *Gründerzeit*, S. 18. Siehe dazu allgemein Monika Jäger: *Neubarock*, in: Luest und Leid, S. 373-378.

auf die heimische Kundenschaft verstanden werden.⁵²⁴ Durch die Verfügbarkeit früher dem Kaiser vorbehaltenen Bauformen wurde eine neue Stufe des Spiels mit Zitaten erreicht. Das Publikum erkannte sehr wohl die leichte Ironie, die bei der Übernahme dieser ‚Kaisermotive‘ mitschwang. Der Verständlichkeit der architektonischen Verweise und Bezüge kam die Isolierung des geschlossenen Baukörpers sehr zugute: „Die Vermeidung von Überschneidungen bei der Freistellung von Monumentalbauten“ ist also auch der „Sorge um die Erkennbarkeit“⁵²⁵ geschuldet.

Auch schon der Vorgängerbau der Bank von 1816-18 war ein an der französischen Revolutionsarchitektur geschulter Kubus gewesen, der die exponierte Lage markant ausnutzte. Es handelte sich um ein Mietshaus, das der Bauaufsichtsbeamte Johann Ulrich Himbsel in Eigenregie errichten hatte lassen. Der sogenannte „Colossalwürfel“⁵²⁶ wurde 1898 abgerissen.⁵²⁷ Nach Süden bildet noch heute ein halbrundes Rasenstück den Abschluss, auf dem ursprünglich ein Goethedenkmal stand.⁵²⁸ Die Kurvenbewegungen der Ringstraße wurden durch die Bankhaus-Architektur mit ihren ausgeprägten Schrägansichten aufgegriffen. Bereits vor 1900 bildeten kleine Bäume einen malerischen Schirm für das Denkmal, ohne den Blick auf die Architektur zu verstellen.⁵²⁹ Am nördlichen Ende des Maximiliansplatzes, wo sich gemäß dem symmetrischen Konzept Skells ebenfalls ein abschließendes Gebäude zur Briennerstraße hin findet, wurde auf einem vergleichbaren Rasenstück ein Schillerdenkmal aufgestellt (Abb. 139).⁵³⁰ Für Albert Schmidt war das populäre ‚Himbsel-Haus‘ eine entscheidende Vorgabe seiner Planungen. Beide Bauten hatten sozusagen in etwa die gleiche Scharnierfunktion zu erfüllen, wengleich der Wohnbau noch fast alleine auf der kaum ausgestalteten, planierten Sandpiste des ehemaligen Glacis stand. Um die Jahrhundertmitte definierte man in Situationsplänen die Grenze zwischen Maximiliansplatz und Karlsplatz über die Südostecke des sog. „Himbsel-Hauses“.⁵³¹

⁵²⁴ In vergleichbarer Weise versuchte die protestantische Gemeinde in München durch die an romanischen Dorfkirchen in Bayern orientierten Bauformen ihre Bodenständigkeit und Zugehörigkeit zur Stadt zum Ausdruck zu bringen, so z. B. bei der Erlöserkirche von Theodor Fischer an der Münchner Freiheit.

⁵²⁵ Hammerschmidt: Anspruch, S. 612.

⁵²⁶ Stankiewicz: Stachus, S. 29: Im Himbsel-Haus wohnten u. a. Montgelas, Peter Cornelius, Ferdinand Maßmann und andere bekannte Persönlichkeiten. Mit Toiletten, Wasserversorgung und Belüftung war es kurz nach 1800 eines der komfortabelsten Häuser der Stadt.

⁵²⁷ Für die Situation: StadtA, Baulienienakt, LBK, Lenbachplatz 1873-1895: Plan ‚München No. 5‘ der gesamten Altstadt (1855)

⁵²⁸ Vgl. Alckens: Gedenktafeln, S. 50.

⁵²⁹ Auch wenn der nicht konsequent zurückgeschnittene, gewachsene Baumbestand nicht in Frage gestellt werden sollte, beeinträchtigt er doch erheblich die Wahrnehmung des Gebäudes aus südlicher Richtung.

⁵³⁰ Vgl. Plan nördlicher Maximilians-Platz, wohl vom 20. Jan. 1898 (StadtA, LBK 24802).

⁵³¹ Vgl. „Kosten Anschlag ueber Baumpflanzungen auf dem Maximiliansplatze“ (1857), vgl. StadtA, LBK, 24796.

Das Gebäude an dieser Stelle diente als Gegenstück zur protestantischen Matthäuskirche in der Mitte der Sonnenstraße. Beide Solitärbauten definierten einen Platzraum mit dem Karlsplatz als Zentrum. Schon in den 1830er Jahren wurde dieser abgeteilte Stadtraum von der Bevölkerung gut angenommen. August Lewald bemerkte über den Boulevard: „Bis zur protestantischen Kirche, vor dem Carlsthore, ist diese Straße schön und vorzüglich belebt.“⁵³² Diese belebte Lage motivierte offensichtlich auch die Deutsche Bank zur Errichtung des kostspieligen Gebäudes. Ein Indiz dafür, dass die prächtige Filiale sich bewährte, sind die umfangreichen Erweiterungspläne, die Friedrich v. Thiersch vor dem Ersten Weltkrieg anfertigte. Diese kamen dann aber wohl kriegsbedingt nicht mehr zur Ausführung.⁵³³ Die Pläne sahen u. a. vor, das Goethedenkmal zu versetzen, die Bäume auf dem halbrunden Rasenstück zu opfern und dieses durch einen halbrunden Altan mit Skulpturen abzuschließen. Als ebenerdige Begrenzung hätte eine neobarocke Balustrade mit Figuren gedient.⁵³⁴ Wäre dieser Entwurf verwirklicht worden, wäre die Strenge des Gebäudes gemildert worden und es hätte sich der umgebenden, malerischen Bautengruppe angepasst.⁵³⁵

Durch Urbanisierung und Bevölkerungswachstum verfügten die Banken im späten 19. Jahrhundert über eine „noch nie dagewesene Geldfülle und damit [über] die materielle Grundlage für die großzügigsten und phantastischsten Unternehmungen.“⁵³⁶ Im Bereich des Kreuzviertels und des angrenzenden Maximiliansplatzes, wo sich seit dem Barock reiche Kaufleute und Adlige angesiedelt hatten, entstanden vermehrt Neubauten für den Kommerz und damit so etwas wie ein Bankenviertel.⁵³⁷ Ein aussagekräftiges Beispiel für diese Entwicklung findet sich am Nordwestrand der Maximiliansanlagen an der Querung der Max-Joseph-Straße. Dort entstand 1899 bis 1901 im

⁵³² Lewald: Panorama, S. 260.

⁵³³ Pläne Thierschs in der Plansammlung der TUM, ArMus. 182.2-46.

⁵³⁴ Auf einem Situationsplan von 1896 findet sich in Bleistift die Überzeichnung einer Balustrade (ArMus 182.20), die offensichtlich auf das Anbauprojekt auf dem Lageplan (ArMus 182.1) zu beziehen ist. In einem Bauakt im Stadtarchiv findet sich aus dem Jahr darauf ein „Kosten-Voranschlag über Abänderung der Anlage beim Göthemonument.“, der jedoch nicht genehmigt wurde. StadtA, LBK 24796.

⁵³⁵ Zu den Details der Handelsikonographie des Hauses und der reichen Dachplastik vgl. Hederer: Bauten, Nr. 48 u. Biller/Rasp: München, S. 203: Nach dem Krieg wurde der unentbehrliche Bau schnell wieder hergestellt und bereits 1945 als ersters Bankgebäude in München wiedereröffnet. Der Dachausbau und das Entfallen der Eckkuppeln beeinträchtigen die Kontur des Gebäudes, in das 2003 vorübergehend die Börse umgezogen war.

⁵³⁶ Herrmann: Baukunst, S. 9.

⁵³⁷ Vgl. Fisch: Stadtplanung, S. 125 u. Hardtwig: Soziale Räume, S. 72 u. S. 79. Zur Agglomeration von Banken in der nordwestlichen Altstadt vgl. Habel: Fassaden, S. 20. Zum Verhältnis von Kommerzialisierung, Wirtschaftsliberalismus und Stilpluralismus vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 213 u. S. 268. Im Zeitalter der Industrialisierung erreichte gerade der Repräsentationsanspruch von Bankhäusern einen Höhepunkt. Vgl. dazu Landwehr: Neubarock, S. 41. Das Gebäude wird heute von der Industrie- und Handelskammer (IHK) genutzt. Nutzungsanforderungen und Repräsentationsansprüche scheinen sich also nicht sehr stark verändert zu haben. Vgl. allgemein zum Thema Börsenbau: Sonja Anna Meseure: Die Architektur der Antwerpener Börse und der europäische Börsenbau im 19. Jahrhundert, München 1987 (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 11).

Auftrag der ‚Handels- und Gewerbekammer von Oberbayern‘ und des ‚Münchener Handelsvereins‘ das ‚Haus für Handel und Gewerbe‘ nach Plänen des mittlerweile hoch angesehenen Friedrich v. Thiersch 1899 bis 1901 (Abb. 140).⁵³⁸ Die Fassade musste, wohl auch wegen der kostspieligen Innenausstattung mit einem luxuriösen Börsensaal im ersten Obergeschoss, ohne den in vergleichbaren Fällen üblichen Naturstein auskommen. Thiersch entwarf deshalb in vielen, akribisch durchgezeichneten Entwürfen⁵³⁹ eine polychrom gefasste Putzfassade mit glasierten Ziegeln in der Hohlkehle des Kranzgesimses und mit Terrakottaelementen, die zeitgenössisch sehr gerühmt wurde.⁵⁴⁰ Das Haus hat durch die „Betonung farbig reizvollen Wechselspiels neuen Geist bekundet und entschieden einen der wichtigsten Marksteine in der Entwicklung der Baugeschichte Münchens [gesetzt]“. ⁵⁴¹ Stilistisch orientierte man sich an der heimischen Renaissance, nicht an pompejanischen Wandmalereien, wie noch zwei Generationen zuvor. Das Gebäude ist ein klassisches Beispiel für die Gentrifizierung des Viertels um den Maximiliansplatz, der sich vom Ausflugsziel mit Biergärten zu einer der teuersten Gegenden Münchens entwickelte.⁵⁴² Daher war man 1898 bestrebt, das Gebäude so groß als möglich aufzuführen mit der Begründung, dass „ein Bau entstehen soll, welcher der Stadt München und insbesondere dem schönen Maximiliansplatz zur Zierde gereichen wird.“⁵⁴³

Wesentlich für die Rahmung des Lenbachplatzes wurde der Bau des Palais Bernheimer 1888/89 durch Friedrich v. Thiersch und Martin Dülfer (Abb. 142-145).⁵⁴⁴ Es nimmt die mittlere Position zwischen Deutscher Bank (Abb. 136-138) und einer östlichen Dreihäusergruppe ein (Abb. 146-149). Auch auf dem Bauplatz des Galeriehauses befand sich zuvor ein Gartenlokal, das englische Café des Francis Hutton.⁵⁴⁵ Der Westrand des Maximiliansplatzes gegenüber den geschlossenen Arkadenreihen am alten Stadtgraben öffnete sich zu einer abwechslungsreichen Garten- und Wirtshaus-

⁵³⁸ Für historische Abbildungen siehe Ellrich: Bilder, S. 113. Vgl. Nerdinger: Thiersch, S. 103-106. Im Münchner Stadtarchiv findet sich der Bauantrag, bei dem Heilmann & Littmann als Gutachter fungiert hatten (StadtA, LBK 24797).

⁵³⁹ Vgl. ArMus 33.3.1-33.15.37.

⁵⁴⁰ Zu den meisten Projekten Thierschs existieren zahlreiche Pläne. Vgl. ArMus 182f.

⁵⁴¹ Zit. nach Götz: Prinzregentenzeit, S. 194. Für zeitgenössische Abbildungen vgl. Ellrich: Bilder, S. 113.

⁵⁴² Das vormalige Achazanwesen umfasste eine alte Gaststätte am Maximiliansplatz 8. Das Grundstück daneben gehörte dem Antiquitätenhändler Drey. Ab 1911 baute Gabriel von Seidl für diesen ein Wohn- und Geschäftsgebäude an die Börse an.

⁵⁴³ Vgl. StadtA, LBK 24797.

⁵⁴⁴ Vgl. ArMus 20.10-20.65. Als Bernheimer 1882 Kgl. Bayerischer Hoflieferant geworden war, stieg sein Platzbedarf. Zudem genühten die Geschäftsräume in der Kaufingerstraße nicht mehr seinem Repräsentationsbedürfnissen. Das neue Gebäude sollte den Prestigegewinn des Hoflieferanten spiegeln. Vgl. Nerdinger: Thiersch, S. 77.

⁵⁴⁵ In einem Baulinienakt zum Lenbachplatz findet sich ein bezaubernder laviertes Plan zu den „Zellten am englischen Garten Cafehaus auf dem Max Platz“ von 1823. Zit. nach StadtA, LBK 1873-1895. In Seitenansichten sind die projektierten Zelte vor dem Kaffeehaus-Querbau aufgemalt.

landschaft. Den kommunal reglementierten Markteinrichtungen trat eine private Erholungssphäre gegenüber. Um die unregelmäßige Randbebauung zu vereinheitlichen und dem Platz einen festen Abschluss zu geben, machte man sich in der Lokalbaukommission 1887 intensive Gedanken über die exakten Fassadenfluchten, was drei Pläne mit gestaffelten Risaliten für das Bernheimerhaus verdeutlichen.⁵⁴⁶

Da sich der Lenbachplatz von seinem Eingang am ehemaligen Himbselhaus zu den Maximiliansanlagen hin trichterförmig verbreiterte, war es am geschicktesten, die Solitärbauten leicht gegeneinander zu verschieben und abzustufen (Abb. 100). Dadurch konnte das mittige Bernheimerpalais innerhalb der Häuserreihe kubische Qualitäten gewinnen. Wie wichtig das für die Wirkung größerer Einzelbauten ist, wurde auch schon beim Königsbau deutlich. Durch die Abrundung der linken Ecktravée in grober Annäherung an die daneben gelegene Diagonaltravée der Deutschen Bank, erhielt die ansonsten symmetrische Fassade einen Bezug zum Karlsplatz (Abb. 136).⁵⁴⁷ Wie selbstverständlich reagierten die Architekten so auf die örtlichen Gegebenheiten. Durch den Mittelteil orientierten sie die Fassade auf die schräg gegenüber einmündende Pfandhausgasse und zugleich schufen sie den Anschluss für den vom Karlsplatz kommenden Betrachter. Der Mittelrisalit gipfelt in einem auffällig großen Dachaufsatz, der Ähnlichkeiten mit barocken Dachreitern, wie dem der Asamkirche, aufweist (Abb. 144). Dieses markante Türmchen ist für den Blick vom Promenadeplatz und von der heutigen Pacellistraße aus berechnet.⁵⁴⁸ Kevin Lynch bemerkte, dass es der Unverwechselbarkeit von Städten zugute kommt, wenn sie viele Situationen bieten, in denen auffallende Gebäude ins Blickfeld kommen.⁵⁴⁹ Die „Hinwendung zur Straße“⁵⁵⁰ und somit zur Kundschaft ist gerade für ein Geschäftshaus von entscheidender Bedeutung. Auch die Verknüpfung von Häuserreihen war ganz im Sinne des malerischen Städtebaus, bemerkte Theodor Fischer doch, dass isolierte Bauten „wie Kommoden beim Ausverkauf“⁵⁵¹ wirkten. Demgegenüber ist Bernheimers Antiquitätenhandel durch eine kleine Baumgruppe mit der Deutschen Bank verbunden und als ‚Stadtmöbel‘ ordentlich aufgestellt. Das Gebäude verlieh dem Anspruch Bernheimers als „Exponent der

⁵⁴⁶ Vgl. StadtA, LBK 1873-1895. Einen aufwändig instrumentierten Mittelrisalit weist auch die gerade Fassade des ausgeführten Baus auf.

⁵⁴⁷ Vgl. dazu Dehio: Kunstdenkmäler, S. 799.

⁵⁴⁸ Vgl. Dieter Klein: Maßstäbe, S. 16. Marianne Leber bezeichnet die Lage des Bernheimer-Hauses als „ungünstig“. Aus heutiger Sicht ist dem nur zuzustimmen. Um 1900 allerdings hätte es kaum einen bevorzugteren Ort für den Bau geben können. Leber: Bernheimer, S. 448. Am nordwestlichen Eck des Promenadeplatzes errichtete Thiersch fast gleichzeitig das l-förmige sog. Parcushaus, das den Blick durch die Pacellistraße rahmt. Vgl. Nerdinger: Thiersch, S. 75.

⁵⁴⁹ Lynch: Bild, S. 70.

⁵⁵⁰ Hammerschmidt: Anspruch, S. 612.

⁵⁵¹ Zit. nach Nerdinger: Theodor Fischer, S. 35.

„Kunststadt München““ zeichenhaften Ausdruck.⁵⁵² Zur feierlichen Einweihung des Hauses erschien 1889 sogar der Prinzregent.⁵⁵³

Auch wenn es gegen die optischen und strukturellen Gesetze der Tektonik verstieß, setzten die Architekten in den zwei Schaufensterzonen rechts und links vom Mittelrisalit Eisenträger ein um die Glasflächen im Ausstellungsbereich zu vergrößern. Den dreiachsigen Gebäudeteilen darüber scheint dadurch der tragende Sockel zu fehlen. Beim Anblick der ostentativen Kombination von Eisenelementen mit Säulenordnungen, zumal in Verbindung mit einem völlig atektonischen Sprenggiebel, hatte wohl jeder Architekturinteressierte die Diskussion um Stilhülle und Kern bzw. um Kunstform und Kernform im Hinterkopf.⁵⁵⁴ Da Gottfried Semper bis ins 20. Jahrhundert hinein als unumstößliche Autorität der Kunstgeschichtsschreibung galt, wird vielen seine sog. Bekleidungstheorie in den Sinn gekommen sein, die eine solche offene Zurschaustellung des von ihm abgelehnten Materials verboten hätte.⁵⁵⁵ Die reichhaltige Instrumentierung der Bernheimerfassade mit unterschiedlichsten Detailformen und Doppelsäulen in Superposition passt sehr gut zur Funktion des Gebäudes, in dem alle Moden und Stile als Exponate vertreten waren.⁵⁵⁶ Den versierten Umgang des Kunsthändlers mit seinen Gegenständen versuchte der Architekt durch die Souveränität in der Anwendung unterschiedlichster Fassadenelemente zum Ausdruck zu bringen.⁵⁵⁷ Die Fassade wendete sich also bewusst an ein gebildetes, weltgewandtes Publikum, das sich auf das autonome Spiel der historischen Formen einlassen konnte. Schon Hegel erkannte die Freiheit der Kunst in ihrer ästhetischen Aneignung und produktiven

⁵⁵² Nerdinger: Architekturführer, S. 43.

⁵⁵³ Vgl. Leber: Bernheimer, S. 448.

⁵⁵⁴ Erstaunlicherweise ließ Thiersch seinem Schüler den Vortritt mit dessen Fassadenentwurf, der zum ersten Mal Neobarockformen in München einführte. Wenig später wechselte auch Thiersch beim Justizpalast den Stil. Vgl. dazu: Klein: Maßstäbe, S. 23-24 u. Götz: Prinzregentenzeit, S. 193. Dülfers Fassade stellt eine geschickte Interpretation barocken Formenguts dar. 1895-98 lieferte Dülfer auch den ersten Jugendstilbau Münchens, die Villa Bechtolsheim. Vgl. Nerdinger: Thiersch, S. 22. Zum Einsatz moderner Techniken und Materialien als Vollendung der historischen Stile vgl. Landwehr: Neubarock, S. 274. Vgl. zur Architekturdiskussion von Semper bis zur Moderne Werner Oechslin: Stilhülle und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur, Zürich u. Berlin 1994 (= Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie).

⁵⁵⁵ Vgl. u. a. Semper: Kleine Schriften, S. 219. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 204 u. 283-284. Zur Bekleidung von Industriebauten, vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 207-231. Zur Entwicklung der Relieftheorie vom Historismus bis zur Moderne, vgl. Oechslin: Stilhülle. Zum Abstreifen des Ornaments vgl. Nerdinger: Thiersch, S. 26. Vgl. zur Bekleidung und Fragen der Ökonomie Milde: Neorenaissance, S. 175-183.

⁵⁵⁶ Vgl. zu verselbstständigten Assoziationen und wechselnden Moden Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 278. Die Bekleidungstheorie wird in der Architekturgeschichte allenthalben diskutiert, jedoch nicht konsequent auf die Architekturentwicklung im späten 19. Jh. angewendet. Bei genauerem Hinsehen könnte man etwa im Bereich der Theaterarchitektur direkte, formale und theoretische Bezüge zu Semper bis ins 20. Jh. hinein herausarbeiten.

⁵⁵⁷ Vgl. allgemein zur souveränen Stilpraxis des Späthistorismus Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 276.

Umsetzung der Geschichte.⁵⁵⁸ Im späten 19. Jahrhundert war diese Theorie zur praktischen Routine geworden, weshalb Theodor Fischer nüchtern anmerkte: „Im Grunde aber ist dem Stilisten, der so ungeheures Material an Formen in sich aufgenommen hat, nicht zu verargen, wenn er sich freut, dieses Können zu zeigen.“⁵⁵⁹ Gegen eine völlig beliebige Anverwandlung der Geschichte wehrte sich hingegen Heinrich Wölfflin: „Nach all dem Gesagten kann kein Zweifel sein, daß Form nicht als etwas Äußerliches dem Stoff übergeworfen wird, sondern aus dem Stoff herauswirkt.“⁵⁶⁰ Spätestens mit der teilweisen Offenlegung des Eisenskeletts war dieser organische Zusammenhang in Frage gestellt worden.

Der Einsatz von Eisenträgern ergab sich aus den Nutzungsanforderungen des Geschäftshauses, das auf große Schaufenster für das flanierende Publikum angewiesen war. Ein offener Arkadengang wie am gegenübergelegenen Dultplatz, wo die Bernheimers Mitte des Jahrhunderts mit dem Stoffhandel begonnen hatten, kam nicht mehr in Frage.⁵⁶¹ Galerie- und Geschäftsräume mit einem prächtigen Gobelinsaal reichten über drei Etagen.⁵⁶² Dort konnte man exklusive Möbel, Antiquitäten, Seidenstoffe, Teppiche und luxuriöse Einrichtungsgegenstände aller Art erwerben, kurz: alles was das großbürgerliche Wohnzimmer gebrauchen konnte. Wie schon das Giebelrelief „Der Welthandel“ versprach, war das Spektrum der Warenpalette potentiell unbegrenzt (Abb. 145).⁵⁶³ Der Einzug internationaler Produkte verband München ebenso mit anderen Großstädten wie sie selbst dadurch zur internationalen Metropole wurde. Siegfried Kracauer beschrieb dieses Phänomen treffend: „Umfasst auch der Jahrmarkt den Warenhauskatalog in kosmischer Vollständigkeit, so ist er doch nur die Volksausgabe der großen Welt.“⁵⁶⁴

Nach einem Brand wurde das Gebäude 1897 wieder aufgebaut.⁵⁶⁵ Auch der zweite Bauabschnitt an der Ottostraße nach Plänen Thierschs wurde 1909 vom Prinzregenten, dessen großes Portrait in den Geschäftsräumen hing, eingeweiht. Ebenso gehörte ein repräsentatives Bildnis des Hausherrn vom Malerfürsten Lenbach zur Ausstattung. Während sich im EG vorübergehend auch das beliebte englische Café befand, wurde das erste Obergeschoss teilweise von der fürstlichen Familie Fugger-Babenhausen bewohnt. Ebenso wie in den nördlich angrenzenden Häusern waren in den Ober-

⁵⁵⁸ Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 292.

⁵⁵⁹ Zit. nach Nerdinger: Thiersch, S. 23.

⁵⁶⁰ Wölfflin: Kleine Schriften, S. 23.

⁵⁶¹ Zur Familiengeschichte der Bernheimers vgl. Leber: Bernheimer, S. 447.

⁵⁶² Thiersch perfekt durchgezeichnete Interieurs waren berühmt. Vgl. ArMus 20.39.

⁵⁶³ Vgl. Götz: Prinzregentenzeit, S. 192-193.

⁵⁶⁴ Kracauer: Straßen, S. 15.

⁵⁶⁵ Vgl. Pläne zum Erweiterungsbau ArMus 20.60-65.

geschossen einige teure Wohnungen eingerichtet worden. Von den Nazis wurde das Geschäft wegen der jüdischen Abkunft der Familie Ludwig Bernheimers aufgelöst. Nach dem Krieg zerstörte ein Umbau Alexander v. Brancas zahlreiche noch erhaltene Innenräume.⁵⁶⁶ Das Bohlensparrendach mit dem Aufsatz wurde, wie leider selten in solchen Fällen, wiederhergestellt.

Nördlich des Bernheimerhauses schließt ein „malerisch komponierter Block aus drei Häusern die Nordseite der Platzwand [ab].“⁵⁶⁷ Die Hausnummern Lenbachplatz Nr. 4, 5 und 6 komplettierten das Ensemble (Abb. 98, 100 u. 146-149). Das linke Geschäftshaus, die ehemalige Bayerische Bank wurde vom Spezialisten für diese Bauaufgabe, Albert Schmidt, schon um 1901 errichtet (Abb. 148). Die beiden anderen Häuser stammen von Emanuel v. Seidl, der für die Dreihäusergruppe die künstlerische Verantwortung trug. Das mittlere, architektonisch hervorgehobene Gebäude bildete die Galerie Heinemann von 1903/04 (Abb. 149).⁵⁶⁸ Durch seine Kolossalpilastergliederung bildet es das Herzstück der Anlage aus jeweils vierachsigen Gebäuden. Das rechte Eckhaus der ‚München und Aachener Feuer-Mobiliar-Versicherungs-Gesellschaft‘ von 1904/05 schließt den Baublock am Ende des Platzes, auf Höhe der Baumgruppen zu den Maximiliansanlagen ab (Abb. 147). Der kleine Turmaufsatz bildet ein „markantes Gegengewicht zum Eckrisalit der Bayerischen Bank.“⁵⁶⁹ Dieser an die Deutsche Bank erinnernde Eckrisalit findet sich auch an der westlichen Flanke des leicht nach vorn versetzten Gebäudes (Abb. 147-148). Man wendete also den gleichen Trick an wie zuvor bei der linken Ecktravée des Bernheimerhauses. Durch rustizierte, geschlossene Rundbogenarkaden im Erdgeschoss schuf der Häuserblock eine Verbindung zum Bernheimerhaus und nahm Bezug auf die Arkadenhäuser am Dultplatz. Für den aus der Altstadt kommenden Betrachter bildete die Gebäudegruppe den Rahmen des Platzes. Die Baumgruppen links des Bernheimerhauses und auf dem Maximiliansplatz sollten offensichtlich zusammen mit den Häusern eine abwechslungsreiche Platzwand schaffen. Camillo Sitte hatte für solche Fälle empfohlen: „Vor monumentalen Gebäuden sollte die Baumreihe aber unterbrochen werden, denn hier ist zweifellos der ästhetische Nachteil viel bedeutender als der geringe hygienische Nutzen.“⁵⁷⁰ Leider wurden in unseren

⁵⁶⁶ Vgl. Nerdinger: Architekturführer, S. 43.

⁵⁶⁷ Dehio: Kunstdenkmäler, S. 799. Vgl. Biller/Rasp: München, S. 202.

⁵⁶⁸ Die Fassade mit schwarz-blauen Mosaiken, vergoldeten Steinnägeln und Skulpturenschmuck wurde nur vereinfacht wiederhergestellt. Über den Galerieräumen befanden sich noble Wohnungen, die über Personenaufzüge erreichbar waren. Damit entsprach das Haus den Anforderungen neuen Bauens. Vgl. Joanna Waltraud Kunstmann: Emanuel von Seidl (1856-1919). Die Villen und Landhäuser, München 1993 (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 52), S. 42.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 41. Auf dem Gelände befand sich vormalig das Anwesen der sog. Trautmannischen Erben.

⁵⁷⁰ Sitte: Städtebau, s. 114.

Tagen oft weder die ästhetischen noch die sog. hygienischen Gründe ausreichend berücksichtigt. Die Einheitlichkeit der Anlage wurde durch die Beseitigung von Hecken und Parkplätzen und die Neuordnung der Fahrbahnen 1994 teilweise wieder hergestellt.⁵⁷¹

Hundert Jahre zuvor hatte man die Gebäude noch zum Platz ausgerichtet, um die Kommunikation mit den Passanten zu fördern. Das beste Beispiel ist das Künstlerhaus südlich der Deutschen Bank, das Gabriel v. Seidl bis 1900 im Auftrag der Münchner Künstlergenossenschaft als Vereinshaus errichtete (Abb. 150-153).⁵⁷² Er musste sich mit der komplizierten Situation des Grundstücks an einem Knick der Ringpromenade im Bereich der ehemaligen Festungsmauer auseinandersetzen. Zudem lag das Areal am ehemaligen Stadtgraben, wo man kleine Grünanlagen eingerichtet hatte, und an der Einmündung der durchgebrochenen Maxburgstraße (Abb. 98, 100, 103 u. 104).⁵⁷³ Die Innenseite des Rings, die sich dem Blick des Publikums weit weniger darbietet wie die geöffnete Nord-Westseite (dort lagen alle bisher besprochenen Gebäude), hatte den Bauplatz offensichtlich für kommerzielle und öffentliche Bauherren weniger attraktiv erscheinen lassen. Und auch die Künstlerschaft hatte zunächst anderes im Sinn.

In den 1840er und 50er Jahren gab es erste Planungen zu einem Neubau durch den ‚Künstler-Unterstützungs-Verein‘. Ein Baukomitee unter der Leitung Bürkleins favorisierte eine „prominente Lage“⁵⁷⁴ wie den nördlichen Dultplatz. Schließlich gab es Pläne von Ludwig Lange, der bis in die 1860er Jahre auch zur nordöstlich angrenzenden Maxburg Entwürfe anfertigte (Abb. 154-156).⁵⁷⁵ Vorübergehend schlug die, 1873 gegründete Künstlervereinigung ‚Allotria‘ ihr Vereinslokal in der Frauengebäranstalt an der Sonnenstraße und im Hotel Leinfelder auf (Abb. 98).⁵⁷⁶ In den 1880er Jahren wurde

⁵⁷¹ Haffner: Orte, S. 78. Haffner beschreibt die Arbeiten unter seiner Leitung. Diese wurden durch eine Spende des Bauherrn im Zusammenhang mit der Renovierung des Bernheimer Palais ermöglicht.

⁵⁷² Im Folgenden vgl. Nerdinger: Architekturführer, S. 41; Biller/Rasp: München, S. 205-206; Götz: Prinzregentenzeit, S. 172 u. Schickel: Seidl, S. 83-84.

⁵⁷³ Offenbar erfolgte der Durchbruch der kleinen Maxburgstraße erst 1875, als deren Befahrbarkeit für die angrenzenden Grundstücke notwendig wurde. Vgl. StadtA, LBK 1873-1895.

⁵⁷⁴ Armin Zweite (Hg.): Franz von Lenbach 1836-1904 (Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1987), München 1987, S. 381.

⁵⁷⁵ In der zweiten Hälfte der 1860er Jahre entstand ein sachlicher Verwaltungsbau der Staatlichen Schulden-Tilgungs-Kommission mit zwei stumpfwinklig in einem über Eck gestellten Pavillon mündenden Riegelbauten (Abb. 108). 1953-57 wurde verwirklicht an der Stelle der größte und bedeutendste Nachkriegsbau von Sep Ruf und Theo Pabst. Das Justizgebäude integriert den veränderten Turm der alten Herzog-Max-Burg. Der BMW-Ausstellungspavillon unterstützt durch seine schräggestellte Front die Südflanke des Lenbachplatzes. Vgl. Nerdinger: Ruf, insb. S. 62-69. Die Ruf-Retrospektive 2008 verortete den Architekten zwischen „Moderne und Tradition“. Diese Standardkategorien wurden schon auf sehr viele innovative Architekten des 19./20. Jh.s angewendet. Siehe auch Nerdinger: Architekturführer, S. 23 u. Biller/Rasp: München, S. 202.

⁵⁷⁶ 1954-55 ließ die Victoria-Versicherung an dieser Stelle (Lenbachplatz Nr. 9) eines der wenigen modernen Nachkriegsgebäude durch Spitzer und Werner errichten. Das sog. Victoria-Haus wurde 1996-98 durch einen Neubau ersetzt. Vgl. Nerdinger: Architekturführer, S. 41.

auch der Umbau des von Künstlern hoch geschätzten Himbsel-Hauses erwogen. 1883 vermittelte schließlich die königliche Regierung den Bauplatz, wodurch „auch der Münchner Künstlerschaft ein angemessen repräsentativer Platz in der Öffentlichkeit eingeräumt wurde.“⁵⁷⁷ Diese komplizierte Vorgeschichte zeigt, dass man unbedingt eine freie Stelle am Altstadtring ergattern wollte. Schon um die Jahrhundertmitte galt der Bereich sozusagen als kreative Zone der Stadt, wobei sich die Schwerpunkte vom nördlichen Maximiliansplatz nach Süden verlagert.

Als es 1892 zur Abspaltung der Secession kam, einigte man sich auf den endgültigen Standort.⁵⁷⁸ An der Skizzenkonkurrenz im folgenden Jahr beteiligten sich wieder die üblichen Anwärter: Albert Schmidt, Friedrich v. Thiersch und Gabriel v. Seidl.⁵⁷⁹ Letzterer wurde schließlich prämiert, schließlich war er bis zur Jahrhundertwende der bevorzugte Architekt der Münchner Künstler. Unter anderem hatte er kurz zuvor Lenbachs Privatvilla nord-westlich des Königsplatzes errichtet. 1894 wurde der Plan durch das Vermessungsamt genehmigt.⁵⁸⁰ Als Hauptinitiator des Baus fungierte Lenbach, der Vorsitzende der ‚Allotria‘ und Seidls Protegé. Zu Beginn seiner Tätigkeit im ‚Künstlerhaus-Bauverein‘ 1886 forderte er einen Bau der Superlative: „Es soll das schönste Gebäude dieser Art werden, das es in Europa gibt.“⁵⁸¹ Lenbach war es dann auch, der als Vorsitzender der ‚Künstlerhaus-Baukommission‘ und später auch als Bauherr die Arbeiten entgegen aller, bereits 1897 eintretenden Finanzierungsschwierigkeiten vorantrieb.⁵⁸² Am 3.7.1897 erfolgte die Grundsteinlegung, im Frühjahr

⁵⁷⁷ Zweite: Lenbach, S. 381.

⁵⁷⁸ Auf dem Gelände lag an der alten Stadtmauer ein Lokal mit Biergarten, das 1888 abgerissene Vereinslokal der ‚Allotria‘ (StMus, NS 35/1687). Vor dem Abriss der Mauerreste wurde die unregelmäßige Gebäudegruppe 1886 durch ein Sepiablatt von A. Heubach dokumentiert. Dieser Vorgang ist mit dem Gemäldezyklus alter Residenztrakte von Domenico Quaglio aus dem Jahr 1826 vergleichbar, wengleich viel bescheidener. Eine Aufschrift zeigt die Bemühung um Rekonstruktion der historischen Entwicklungsstufen der Bebauung: „München. Rest der alten Befestigungsmauer. Ehemaliges Aichamt. Bis 1881 Lokal der ‚Allotria‘. Steht jetzt das Künstlerhaus“. Vgl. StadtMus, NS 31/318/1. In der graphischen Sammlung finden sich zudem zwei Photographien, durch die man die Zustände um 1860 und um 1870 nachvollziehen kann. Die Fläche der Ringpromenade bildete damals noch eine einheitliche Sandpiste. Vgl. StMus NS 29/397 u. 36/2374.

⁵⁷⁹ Offensichtlich sollte ein „prächtig geschmücktes Versammlungshaus“ die zerbrochene Einheit innerhalb der Künstlerschaft überspielen (Zweite: Lenbach, S. 371).

⁵⁸⁰ Vgl. StadtA, LBK 1873-1895. Im Katalog der großen Lenbachausstellung finden sich einige Katasterpläne von 1887 bis 1899. Vgl. Zweite: Lenbach, S. 380.

⁵⁸¹ Zit. nach ebd., S. 381.

⁵⁸² Lenbach engagierte sich seit 1886 im Künstlerhaus-Bauverein. Er versuchte immer die größtmögliche Prachtentfaltung zu erreichen. Kam es aus Geldknappheit 1894-97 zur Reduktion des Fassadendekors, so war nach seiner Intervention 1898 der Aufwand an Schmuckmotiven größer denn je. Vgl. Zweite: Lenbach, S. 381-382.

1900 die Einweihung, jeweils im Beisein des Prinzregenten. Fortan wurde das Vereinshaus zum Treffpunkt unterschiedlicher Künstlergruppen (Abb. 150-153).⁵⁸³

Durch ein Rundbogenportal an der Maxburgstraße erreicht man einen seitlich verschobenen Innenhof, der von drei niedrigen, wie gewachsen gruppierten Flügelbauten abgegrenzt wird (Abb. 152 u. 153). In der linken hinteren Ecke der Anlage liegt der Eingang zum sog. Festsaalbau. Die Volutengiebel orientierten sich an der in den 1880er Jahren bevorzugten nordalpinen Renaissance, während die Innenräume italienischen Renaissancevorbildern folgten.⁵⁸⁴ Der gedrungene Vierungsturm auf dem Saalbau antwortete auf den schlanken Dachreiter des Bernheimerhauses. Durch die Stilwahl wirkte das Haus gegenüber den modernen Neobarockpalästen der Platznordseite für Zeitgenossen wohl altväterlich und antiquiert, was mit der epigonalen Stellung Seidls und Lenbachs um 1900 korrespondierte. Seit der Zeit König Ludwigs I. hatte sich die Renaissancerezeption stark verändert. Semper und in München Gottfried v. Neureuther hatten die Renaissance als „eigenständigen bürgerlichen Baustil“⁵⁸⁵ etabliert. Dieter Klein beschreibt:

*Die Neorenaissance hatte nicht nur den Vorteil, repräsentativer als der Romantische Historismus zu sein, sie galt zudem um die Mitte des 19. Jahrhunderts als Symbol einer fortschrittlich-humanistischen Gesinnung. Die mittelalterlichen Stile wurden dagegen mit Konservatismus in Verbindung gesehen.*⁵⁸⁶

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts waren die bürgerlich-liberalen Eigenschaften der Zweckmäßigkeit und Einfachheit, die man dem Stil zuschrieb, abgenutzt. Die späte Neorenaissance mit ihren verputzten Fassaden in gedeckten Tönen, vollzog eine vergleichbare Entwicklung wie die Malerei, etwa in den vom dumpfen Galerieton geprägten Gemälden Lenbachs. Der enge Austausch zwischen dem Malerfürsten und dem alten Seidl macht eine solche Konvergenz durchaus plausibel. Somit wirkte sich die Eintrübung der Farben nicht nur auf die Malergeneration nach Peter Cornelius aus, sondern auch auf den Städtebau. Ein Vergleich des pompejanischen Rots an Klenzes Hauptpost etwa mit den Mosaiken an der Galerie Heinemann oder anderen düsteren Gründerzeitbauten macht dies deutlich.

⁵⁸³ Gabriele Schickel führt folgende Funktionsbereiche des Künstlerhauses auf: „Festsaalbau, öffentliches Restaurant, Sitzungssaal, Bibliothek, Büros, Klubräume der Künstlerschaft und einen Ausstellungsraum.“ (Schickel: Seidl, S. 83-84).

⁵⁸⁴ Die aufwändigen Dekorationen des Festsaals und des noch erhaltenen venezianischen Zimmers sind im gleichen repräsentativen Zusammenhang zu sehen wie Bernheimers Gobelinsaal und der alte Börsenraum der heutigen IHK. Bei Dehio wird das Dekorationsprogramm als „üppige Raumkunst der ‚Prinzregentenzeit‘“ beschrieben. Dehio: Kunstdenkmäler, S. 793.

⁵⁸⁵ Dolgner: Historismus, S. 123.

⁵⁸⁶ Klein: Maßstäbe, S. 22. Die mittelalterlichen Stile wurden überwiegend für Kirchenbauten verwendet.

Mit der Eröffnung des Gebäudes war es Lenbach gelungen, sein öffentliches Ansehen und das der Künstlerschaft zu steigern. Sein Atelier, in dem er seine Werke und gesammelten Kunstschatze verschiedener Epochen ausstellte, wurde in jenen Jahren zu einer musealen Attraktion nicht nur für Touristen: „In den bizarren, mit Erinnerungstücken ausgestaffierten Interieurs wurde schließlich Geschichte selbst exotisch; der Bewohner bewegte sich hier gleichsam in einem imaginären Museum.“⁵⁸⁷ Indem Lenbach seine ausgestaffierte Privatsphäre der ganzen Stadt öffnete, inszenierte er sich selbst als weltgewandter, gebildeter Malerfürst. Auch sein Künstlerkollege Seidl war für sein Atelier berühmt, das nicht nur seinen Werkprozess widerspiegelte, sondern auch ein mnemotechnisches Modell, das für die ganze Zeit charakteristisch ist. Der Architekt Fritz Schumacher hat Seidls Sammlung einprägsam und lebendig beschrieben:

*Sein ganzes Zimmer war ringsherum gleichsam getäfelt mit Pappkästen, die nach Begriffen geordnete Photographien enthielten; auf diesem Material spielte er mit unfehlbarem Gedächtnis wie auf einer Klaviatur, und so konnte er bei allem, was er zeichnete und anordnete sofort irgendein Bildchen aus diesem Schatze auftauchen lassen ... alle Bilder, die gewürdigt wurden, in dieser Sammlung Aufnahme zu finden, waren Erlebnisse, die er einmal gehabt hatte: sie war ein Herbarium seiner künstlerischen Entzückungen.*⁵⁸⁸

Hatte Ludwig I. noch einzelne Vorbilder ausgewählt und seinen Architekten Anweisungen zu gezielten Kopien gegeben, wurde um 1900 aus dem Vollen geschöpft. Man folgte nicht einer vorbildhaften Idee, sondern bemühte sich bei jeder Bauaufgabe von Neuem um eine angemessene, einfühlsame Interpretation der vorgefundenen, oftmals eingeschränkten Situation. Nicht der Import fremder Schönheiten, sondern die „Verschönerung der Erdoberfläche“⁵⁸⁹, wie es Lenbach nannte, sollte erreicht werden.

Auch beim Künstlerhaus griff Seidl die Strukturen des Geländes auf und komponierte einen Ausschnitt des Stadtbildes. Die Hauptfassade der benachbarten Synagoge, die Albert Schmidt 1884-87 errichtet hatte, durfte für den Blick vom Altstadt-ring aus nicht verstellt werden (Abb. 98, 109, 151-153).⁵⁹⁰ Seidl setzte seinen Bau auf die Rückseite des Grundstücks leicht versetzt hinter das Hotel Leinfelder. Die niedrigen Vorbauten rahmten den Blick auf den (neo-)romanischen Synagogenbau im Zusammenspiel mit den Türmen der spätgotischen Frauenkirche. So inszenierte er die mittelalterliche Architektur und suggerierte, sein Renaissancebau wäre in Reaktion

⁵⁸⁷ Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 229.

⁵⁸⁸ Fritz Schumacher: Stufen des Lebens, Stuttgart 1935, S. 181, zit. nach Nerdinger: Theodor Fischer, S. 68. Vgl. auch Fritz Schumacher: Vom Städtebau zur Landesplanung und Fragen städtebaulicher Gestaltung, Tübingen 1951 (= Archiv für Städtebau und Landesplanung, Nr. 2).

⁵⁸⁹ Zweite: Lenbach, S. 372.

⁵⁹⁰ Vgl. zur Synagoge Wolfram Selig (Hg.): Synagogen und jüdische Friedhöfe in München, München 1988. Im Planarchiv des Architekturmuseums der TUM existieren ein Schnitt und ein Grundriss zu einem ‚byzantinischen‘ Vorprojekt der Synagoge. Vgl. ArMus, Schmid-al-4-1.

darauf aus diesem Zusammenhang heraus quasi natürlich gewachsen.⁵⁹¹ Anders als beim integrierten Karls- oder isolierten Isartor handelte es sich bei der Synagoge aber um einen Bau, der nur wenige Jahre zuvor entstanden war.⁵⁹²

Die rasche Bevölkerungsentwicklung im Zuge von Industrialisierung und Urbanisierung führten zum Bedarf neuer Sakralbauten mit großem Fassungsvermögen.⁵⁹³ Die jüdische Gemeinde war bis zu den 1880er Jahren auf fast 5000 Mitglieder angewachsen, weshalb man schon seit einigen Jahren eine neue Hauptsynagoge geplant hatte (Abb. 150-152).⁵⁹⁴ Der Prinzregent vermittelte schließlich ein Grundstück an markanter Stelle und kam persönlich zur Einweihung, womit die Gleichstellung der jüdischen Mitbürger bekräftigt wurde.⁵⁹⁵ Beachtung fand insbesondere die „Bedeutung für das Stadtbild“, die der Neubau hatte, und durch den „München das architektonische Schmuckkästen Deutschlands, [...] wieder um eine köstliche Perle reicher geworden [sei]“.⁵⁹⁶ 1938 rissen die Nazis den Bau ab und legten an der Stelle einen Parkplatz an. Ein Jahr später wurde auch das Künstlerhaus geräumt und mit der NS-Kameradschaft der Künste neubesetzt. Auf Befehl Hitlers kam es zur Aufstockung des Flügelbaus zum südlichen Lenbachplatz durch Woldemar Brinkmann. Damit war nicht nur das Bild, sondern auch der Rahmen vernichtet.⁵⁹⁷

Auch wenn die architektonische Platzwand gerade auf der Südseite starke Beeinträchtigungen erfahren hat, ist die Qualität des Monumentalbauten-Ensembles noch heute erkennbar. Die führenden Münchner Architekten Thiersch und Schmidt, beide mit je drei Gebäuden im Bereich der analysierten Platzgruppe, sowie Seidl mit dem Künstlerhaus und dem Stachusrundell haben während der sukzessiven Entstehung immer

⁵⁹¹ Vgl. Schickel: Seidl, S. 83-84. Vgl. zur Inszenierung alter Bausubstanz durch Blickachsen Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 226.

⁵⁹² Biller und Rasp bezeichnen die Hauptsynagoge als Kulisse des Künstlerhauses. Das verkennt die wechselseitige Beziehung der beiden Gebäude und den aktiven Beitrag der Synagoge als Bestandteil des Stadtpanoramas. Biller/Rasp: München, S. 205. Synagoge und Frauenkirche waren nicht nur der „städtebauliche Hintergrund für ein schönes Architekturbild“ (Götz: Prinzregentenzeit, S. 173). Die gesamte rahmende Bebauung ist zur Konzeption hinzuzurechnen. Ein Rahmen ohne Bild machte aus dieser Sicht keinen Sinn. Vom Durchblick profitierten sowohl die im Alterswert gesteigerte Synagoge als auch das Künstlerhaus.

⁵⁹³ Vgl. Götz: Prinzregentenzeit, S. 295.

⁵⁹⁴ Vgl. zur Bedeutung der jüdischen Mittel- und Oberschicht für Literatur, Wirtschaft und Industrie Selig: Synagogen, S. 58: Der Bau sollte „keine Unzierde für die Stadt werden.“ Zit. nach Selig: Synagogen, S. 58.

⁵⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 74.

⁵⁹⁶ Ebd. Die Hauptsynagoge konnte mit anderen Sakralbauten, wie der protestantischen Lukaskirche vom gleichen Architekten, durchaus konkurrieren. Vgl. Ebd., S. 65: Der Bau wurde über den Verkauf von Betstühlen zwischen 200-1700 Mark finanziert. Leider ist das Werk Albert Schmidts, eines der Exponenten der Münchner Architektenschule im späten 19. Jh., bisher kaum erforscht worden.

⁵⁹⁷ Offensichtlich sollte die Erinnerung an den malerischen Blick auf die Synagoge ausgelöscht werden. Im Krieg brannte das Künstlerhaus fast vollständig aus. 1945-49 wurde das komfortable Künstlerhaus als Offizierskasino „The American Way“ genutzt. 1955-61 fand der vereinfachende Wiederaufbau durch Erwin Schleich statt. 2005 wurde der ursprüngliche Ausblick durch einen Kaufhausbau vollkommen verbaut.

wieder auf die Änderungen der Baustruktur reagiert. Der ständige öffentliche Diskurs beförderte die Zusammenwirkung der Architekten und ihrer Einzelkonzepte in einem stimmigen Raumbild. Offenbar passte diese homogene Ästhetik zu den Anforderungen der Kunsthändler, die sich hier ansiedelten. Heinrich Habel stellte fest:

Daß am Lenbachplatz, der qualitativollsten und repräsentativsten städtebaulichen Schöpfung Münchens in der Zeit des späten Historismus, mit dem Bernheimer-Haus, Emanuel Seidls Geschäftshaus der Galerie Heinemann (Nr. 5) und Gabriel Seidls Künstlerhaus nicht weniger als drei dem künstlerischen Bereich zugeordnete Gebäude entstanden, erweist besonders klar die spezifisch künstlerische Atmosphäre Münchens, als dessen eigener Beitrag zum Geschäftshausbau das Kunsthändlerhaus anzusehen ist.⁵⁹⁸

Die städtebaulich und verkehrstechnisch günstige Lage war ein Hauptgrund für den Erfolg der Platzanlage. Durch ihre unregelmäßige Form konnte sie sich anders als die fest abgeschlossene Anlage des Max-Joseph-Platzes, getrieben von der Aufwertung der Geschäftslage und unter dem Druck der Bodenspekulation schrittweise immer weiter ausformen. Joseph Stübben hat den neuen Typ dieser sog. ‚Straßenvermittlungen‘ 1890 eingehend beschrieben:

Viele unserer sog. Plätze sind in Wirklichkeit nichts mehr, als eine Vergrößerung der freien Straßenfläche zum Zwecke der Vermittlung verschiedener zusammenlaufender Straßenrichtungen, in oft sehr geschickter Anordnung, sogar mit gärtnerischem und figürlichem Schmuck, oft auch ungeschickt und unzweckmäßig.⁵⁹⁹

Diese treffende Charakterisierung legt das Augenmerk auf die technische Seite der Verkehrsführung. Berücksichtigt man die Perspektive des wahrnehmenden Individuums im Stadtraum, gewinnt die Formation des Treffpunkts von Straßen im Raumzusammenhang des Altstadtrings einen ganz neuen Aspekt. Lynch äußert sich dazu allgemein:

Brennpunkte sind die strategischen Punkte einer Stadt, die einem Beobachter zugänglich sind; sie sind intensiv genutzte Zentralpunkte, Ziel und Ausgangspunkt seiner Wanderungen. In der Hauptsache können sie als Knotenpunkte gelten, als Verkehrsunterbrechungen, als Kreuzungen oder Treffpunkte von Straßen – als Punkte, in denen eine Struktur in eine andere übergeht.⁶⁰⁰

Situationen des Übergangs im praktischen Sinne interessierten auch Stübben. Zu seiner Zeit gab es allerdings noch keine so aufwändigen Verkehrsräume mit unterirdischen Wegesystemen, wie das heute im Bereich Karlsplatz-Lenbachplatz der Fall ist. Stübben hatte Vergleichbares für Ausnahmefälle bereits angedacht: „Der Gedanke, an solchen lebhaften Punkten die Bürgersteige durch Brücken über oder durch Tunnel unter der Fahrwegkreuzung mit einander zu verbinden, ist daher wohl erklärlich, unseres Wissens

⁵⁹⁸ Habel: Fassaden, S. 20.

⁵⁹⁹ Stübben: Städtebau, S. 140. Stübben konzentriert sich weiterhin auf die Ausstattung der Verkehrsräume mit kleinen und mittleren Straßenmöbeln, wie Kandelabern, Bedürfnisanstalten, Kiosken, Trambahn-Wartehallen, Baumreihen und Springbrunnen. Vgl. zu diesem Thema ebd., S. 147.

⁶⁰⁰ Lynch: Bild, S. 61.

aber noch nirgendwo zur Ausführung gebracht.“⁶⁰¹ Der Spott von Sitte aus Wien war eindeutig:

*Für Fußgänger ist ein solcher Platz geradezu gefährlich und um da wenigstens der äußersten Not abzuhelpfen, wird in der Mitte durch einen runden Fleck Trottoir eine kleine Rettungsinsel geschaffen, in deren Zentrum als Leuchtturm in den brandenden Wogen des Wagenmeeres ein schöner schlanker Gaskandelaber emporragt.*⁶⁰²

Es wäre falsch, die praktischen oder die ästhetischen Aspekte der Platz- und Straßenraumgestaltung als bedeutsamer darzustellen. Eine strikte Trennung von Funktion und Kunstform ist weder bei den Plätzen noch bei monumentalen Gebäuden und Nutzbauten möglich.⁶⁰³ Der funktionale Glaspalast diente der Präsentation Bayerns als führender Industrienation, während der Repräsentationspalast der Justiz ein moderner Multifunktionsbau war. Im gehobenen bürgerlichen und kommerziellen Bereich, dem die Bebauung am Lenbachplatz zuzurechnen ist, wurde versucht, prächtige Repräsentationsformen mit funktionalen Lösungen ökonomisch zu verbinden. Eine stets angeführte Ausdifferenzierung von Bauformen liegt auf der Hand, liefert aber noch wenig Erkenntnisse über die dahinterstehende Raumkonzeption.⁶⁰⁴

Auf unterschiedliche Weise wurden Gebäude je nach ihrer stadträumlichen Situierung unterschiedlich auf die Blickachsen der Betrachter hin ausgerichtet. Eine innovative, modernistische Eigenständigkeit stand dabei nie im Vordergrund, vielmehr nobilitierte man Bauwerke und „zeitgemäße architektonische Konzepte“, durch die ‚Umnutzung‘ von Vorbildern.⁶⁰⁵ So wurde versucht, eine Brücke in die ehrenvolle Vergangenheit zu schlagen, um die Identifikation für die ständig präsente, fluktuierende Arbeiterschaft zu ermöglichen und gleichzeitig eigene Zielvorstellungen für die Zukunft festzusetzen.⁶⁰⁶ Die postmoderne Erkenntnis, dass sich soziale Strukturen in einer Raummatrix symbolisch abbilden und Machtordnungen veranschaulichen, wirkte sich

⁶⁰¹ Stübgen: Städtebau, S. 129. Zu den technischen Fragen vgl. auch Reinhard Baumeister: Stadt-Erweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung, Berlin, 1876.

⁶⁰² Sitte: Städtebau, S. 107.

⁶⁰³ Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 200.

⁶⁰⁴ Der Hinweis auf neue Bauaufgaben und Gebäudetypen zählt zu den ständig wiederholten Gemeinplätzen der Architekturgeschichtsschreibung zur Moderne, weshalb hier darauf verzichtet werden kann. Bereits 1912 wurde ein umfangreicher Katalog solcher Bauten gegeben. Siehe dazu München und seine Bauten, hrsg. v. Bayerischen Architekten- und Ingenieur-Verein, München 1912. Vgl. Huse: Kunstgeschichte, S. 164-165; Habermas: Moderne, S. 13; Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 199; Nerding: Thiersch, S. 26; Reuleke: Urbanisierung, S. 90; Vanska: Gründerzeit, S. 12 u. v. m. Die Abstrahierung von Bautypen, Gebäudefunktionen und Trägerschichten kann bei dieser exemplarischen Studie nicht im Vordergrund stehen.

⁶⁰⁵ Vgl. Götz: Prinzregentenzeit, S. 153. So wurde der langfristige Erhalt von Idealen und Ansprüchen monumental versteinert, wobei gerade Großbauten als Rückzugsraum für die hohe Kunst fungierten. Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 280-282. Siehe außerdem zu wilhelminischen Monumentalbauten Hardtwig: Soziale Räume, S. 61.

⁶⁰⁶ Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 239 u. Reuleke: Urbanisierung, S. 91.

auf gesellschaftliche Praktiken und Alltagsprozesse aus⁶⁰⁷ und kann alle Formen der „Raumrepräsentation als Modus menschlicher Wirklichkeitsbewältigung“⁶⁰⁸ erscheinen lassen. Aus soziologischer Sicht sind die Monumentalbauten am Lenbachplatz Zeugnisse der Kultur der Herrschenden und Spiegel der Verewigungswünsche ihrer großbürgerlichen Stifter, wie Beamten, Unternehmer und Bürgermeister.⁶⁰⁹ Die Beschäftigung mit Platz- und Architekturformen der Gründerzeit erlaubt uns somit Rückschlüsse auf die Generation unserer eigenen Urahnen zu ziehen, die noch heute entschieden auf die Strukturen unserer Lebenswelt nachwirken. Bei der distanzierten Betrachtung kann es freilich nicht um die Rehabilitierung überwundener Weltanschauungen im Bezug auf Politik, Gesellschaft und Ökonomie gehen.⁶¹⁰ Vielmehr können aus dem Verständnis des Stadtraums praktische Handlungsimpulse entstehen für dessen zeitgemäße Umgestaltung und Nutzung.

5. Der Wittelsbacherbrunnen als räumliche Fixierung des Lenbachplatzes

Der Wittelsbacherbrunnen Adolf von Hildebrands als exzeptionelles Werk der Bildhauerkunst ist noch heute breiten Kreisen bekannt (Abb. 157-161). Eine Analyse seiner Bedeutung für die Platzsituation kann freilich nicht alle Details seiner künstlerischen Ausführung und des ikonographischen Programms umfassen.⁶¹¹ Es ist auf den ersten Blick evident, dass der Brunnen die Platzanlage am Südrand der Maximiliansanlagen abschließt. Mit ihm kam auch die räumliche Definierung des Vorplatzes zu einem Abschluss. Dieser Endpunkt dient als markante Zäsur und Zwischenstopp auf dem Altstadtring. Hildebrand verstand es nachdem das Palais Bernheimer und die Deutschen Bank errichtet worden war, meisterhaft, die Raumsituation zu interpretieren und die Vollendung der Platzanlage schon vor dem Bau der nördlichen Dreigebäudegruppe und des Künstlerhauses zu antizipieren, was er laut Sigrid Esche-Braunfels „seiner ungewöhnlichen Gabe stadtbaukünstlerischer Platzge-

⁶⁰⁷ Vgl. Prigge: Revolution, S. 100-101

⁶⁰⁸ Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2006, S. 452.

⁶⁰⁹ Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 255 u. Reuleke: Urbanisierung, S. 90.

⁶¹⁰ Vgl. Schneider: Moderne Architektur, S. 8.

⁶¹¹ Vgl. Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 210-225. Hier findet sich eine Beschreibung der vierteiligen Anlage mit allen Einzelementen. In diesem Zusammenhang soll nicht versucht werden, die gesamte Hildebrand-Forschung aufzurollen, vielmehr soll an den zeitgenössischen Aussagen des Künstlers dessen Brunnenkonzeption in den städtebaulichen Kontext eingebettet werden. Zu den Figuren vgl. Ebd. S. 220-223.

staltung“⁶¹² verdankte. Es kann im Folgenden gezeigt werden, wie er sich an den konkreten Gegebenheiten und übergeordneten Stadtbaukonzepten orientierte.

Ein paar Hinweise zur Vorgeschichte der Platzsituation sind für die Verortung des Brunnenkonzepts notwendig. Bereits 1839 hatte Kronprinz Maximilian den einflussreichen Berliner Gartenkünstler Peter Joseph Lenné um eine Stellungnahme zur Stadtbegrünung gebeten. Dieser formulierte in einer Denkschrift, dass man München „durch neue, dem Verkehr und der wachsenden Bevölkerung entsprechende Straßen-Anlagen zu verschönern und zu erweitern, die vorhandenen öffentlichen Plätze in der Stadt durch Schmuckanlagen – Squares – und vermehrte Baumpflanzungen“⁶¹³ zu zieren suchen sollte (Abb. 07). Durch die folgende Begrünung der großen Freifläche auf dem ehemaligen Dult- und Festplatz am nördlichen Altstadtring waren die Bäume für Hildebrand eine vorgegebene Planungskonstante. Die mittlerweile stattlich angewachsene Baumgruppe diente zwangsläufig als Schirm und Hintergrundfolie für das Denkmal (Abb. 157).⁶¹⁴ Aus Sicht der urbanistischen Theorie war dies eine durchaus glückliche Situation, wie Reinhard Baumeister 1887 in einem Vortrag anmerkte:

*Ein Hauptmittel aber, um erfreuliche Eindrücke zu erzielen, ist uns heutzutage in der Anwendung von Pflanzenwuchs gegeben. Dies haben wir vor den mittelalterlichen Städten voraus, in welchen der Raum zu beschränkt war. Durch Bäume, Rasenplätze und Schmuckgärten, können architektonische Wirkungen wesentlich gesteigert werden.*⁶¹⁵

Hildebrand nutzte denn auch die Spielräume geschickt aus, die ihm die komplizierte Lage ließ. Durch die Reste der geschleiften sog. Sternbastion ergab sich eine Geländestufe zum niedriger gelegenen, irregulären Vorfeld des Lenbachplatzes.⁶¹⁶ Gegen Ende der Bildhauerarbeiten um 1894/95 hat Hildebrand diese Situation in einem kurzen Text beschrieben und einleitend angemerkt: „Der südliche Teil des Maximiliansplatzes stellt einer Brunnenanlage ganz bestimmte Bedingungen.“⁶¹⁷ Im Folgenden führte er knapp und präzise aus, dass die Maximiliansanlagen „im Verhältnis zum Platz ein dammartiges Aussehen“ kennzeichne. Dieses würde „gesteigert durch die Baumgruppen und ihre geschlossene Wirkung“.⁶¹⁸ Ganz im Sinne von Sittes Städtebaumanifest entstand eine asymmetrische Anlage mit einem Monument am Platzrand in Verbindung

⁶¹² Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 9.

⁶¹³ Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 165. Auf dieser Basis entwickelten Franz Joseph Kreuter und Carl von Effner in den 1850er Jahren ihre Pläne zur Begrünung.

⁶¹⁴ Denkmäler vor architektonischen Hintergrundkulissen und Brunnen vor Grünanlagen gab es schon seit dem Klassizismus, wie z. B. die Bavaria vor der Ruhmeshalle (1834-53). Für die Kaiserzeit wären das Kyffhäuser-Denkmal (1892-97) und Nationaldenkmal für Wilhelm I. in Berlin (1897) zu nennen. Vgl. Jager: Lustgarten, S. 135.

⁶¹⁵ Baumeister: Moderne Stadterweiterung, S. 9.

⁶¹⁶ Vgl. Biller/Rasp: München, S. 202-203.

⁶¹⁷ Der Text trägt den Titel ‚Der Brunnen auf dem Maximiliansplatz in München‘. Zit. nach Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 609.

⁶¹⁸ Zit. nach ebd.

mit frischem Stadtgrün.⁶¹⁹ Die homogene, organische Verbindung von Kunst und Natur, von Denkmal und Parkanlage „forderte in Hildebrands Augen ein in München neuartiges, nicht nur brunnen-, sondern stadtbaukünstlerisches Gestaltungsprinzip.“⁶²⁰ Zunächst einmal hatte sich Hildebrand also kritisch mit der unmittelbaren architektonischen Platzrahmung auseinanderzusetzen:

Bei der Größe des Platzes und der weiten Entfernung, von der aus der Brunnen zu sehen ist, war derselbe nur groß möglich und mußte deshalb im wesentlichen architektonisch sein. Ferner kam es darauf an, eine Breitenwirkung und keine Höhenentwicklung zuzulassen: Es mußte vermieden werden, Gestaltungen an heimischer Tradition zu orientieren, auch neue Schöpfungen dem Münchner ‚Lokalton‘ anzupassen. [...] vielmehr mußte die Brunnenanlage als breit gelagert mehr die Verbindung zwischen den Häusern und den Abschluß des Platzes bilden.⁶²¹

Die halbrund schließende Parkanlage hat die stattliche Breite von 40 m. Laut Hildebrand sollte die ganze Front „in die architektonische Gestaltung hineingezogen werden und das ganze Terrain in der Brunnenanlage aufgehen.“⁶²² Der Bildhauer wollte also die ganze Rückseite des Platzes durch den breit proportionierten Brunnen optisch zusammenfassen. In der zeitgenössischen Diskussion spielte die Frage der Proportionierung von Plätzen eine große Rolle. August Schmarsow beschrieb, dass die Tiefenausdehnung des Raums „für das anschauende Subjekt das Maß seiner freien Bewegung im gegebenen Raume“ bedeute. Im Gegensatz dazu postulierte er: „Für die Breiten-dimension ergibt die Ausspannung unserer Arme nach links und rechts einen Minimalmaßstab“⁶²³ Sitte hatte Beispiele aus italienischen Städten nach Breiten- und Tiefenplätzen eingeteilt.⁶²⁴ Eine ausdifferenzierte Typologie soll in unserem Fall nicht unter-nommen werden, da ähnliche Versuche, meist abgeleitet aus der städtebaulichen Praxis, etwas Künstliches haben und die konkrete, historisch bedingte Situation eines Ortes unzulässig abstrahieren. Als Hauptbezugspunkt typologischer Kategorisierungsversuche gilt noch heute Joseph Stübbens Einteilung in Verkehrs-, Nutz-, Garten-, Architektur-

⁶¹⁹ Beim Max-Joseph-Platz hatte es noch kein Konzept für Stadtgrün gegeben und natürlich stand das Denkmal in der Mitte des Platzes. Vgl. Sittes Kritik, Sitte: Städtebau, S. 95.

⁶²⁰ Zit. nach Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 210. Vgl. zum Bezug von Ort und Kunstwerk bei Hildebrand: Bock: Hildebrand, S. 437.

⁶²¹ Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 609. In Hildebrands Zeilen drückt sich die Skepsis gegenüber der heimatümelnden Richtungen der Münchner Architektur aus, die dem Deutschrömer mit Zweithemat Italien regional beschränkt und engstirnig vorkommen musste. Hildebrands weitere Perspektiven ermöglichten ihm den souveränen Umgang mit unterschiedlichen Vorbildern, etwa aus dem römischen Barock.

⁶²² Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 609.

⁶²³ Schmarsow: Wesen, S. 474.

⁶²⁴ Vgl. Sitte: Städtebau, insb. die ersten Kapitel. Für Hildebrands weitere Überlegungen zu diesem Thema vgl. Bock: Hildebrand, S. 438. Jürgen Reuleke beschreibt, dass auch der juristische Rahmen durch die Festlegung von Stockwerkzahlen und Straßenbreiten eine Rolle gespielt hat. Vgl. Reuleke: Urbanisierung, S. 52. Zur allgemeinen Diskussion um Höhe und Breite in der Urbanistik vgl. Fisch: Stadtplanung, S. 164. In einen zeitgenössischen Kontext setzte 2005 Horst Haffner diese grundlegende urbanistische Diskussion. Vgl. Haffner: Orte, S. 23.

und Doppelplätze von 1890.⁶²⁵ Für Hildebrand stand grundsätzlich die „Beherrschung des Platzraums“⁶²⁶ südlich der Maximiliansanlagen im Vordergrund. Die Dominanz des Bernheimerhauses mit dem Querbezug des Mittelrisalits auf die Achse zum Promenadenplatz war der bis dahin vorherrschende, wenngleich anders orientierte Richtungsimpuls.

Zur Ermittlung eines geeigneten Projekts einer Brunnenanlage hatten die Münchner Gemeindegremien 1888 ausgewählte Künstler zu einer Konkurrenz eingeladen. Als keiner der eingereichten Entwürfe den Ansprüchen genügen konnte, war die Stunde des Jurymitglieds Hildebrand gekommen.⁶²⁷ Sein Brunnen sollte den Anlass seiner Errichtung, die Inbetriebnahme der Quellwasserleitung aus dem Mangfalltal 1883, sprechend zum Ausdruck bringen. Wenngleich jeder Brunnen mit Wasser arbeitet, versuchte er das Thema Quellwasser suggestiv umzusetzen. In Einzelstudien entwickelte er seitlich begrenzende Kolossalfiguren, die „elementare Stimmungen des Wassers“, genauer gesagt seine „zerstörende und fruchtbringende Kraft“⁶²⁸ zum Ausdruck bringen sollten (Abb. 158 u. 159). Zwischen der aufbrausenden Reiterfigur und der ruhig auf einem Wasserstier sitzenden weiblichen Gestalt sollte ein Schalenbrunnen die dominierenden Horizontalkräfte des Platzraums aufgreifen und mit einem kulminierenden Vertikalakzent zum Ausgleich bringen (Abb. 157-159).⁶²⁹ Ein ähnliches Bestreben um Harmonie und Kräfteausgleich kennzeichnet auch den Unterbau aus zwei breit ausladenden Wasserbecken, die den Höhenunterschied zwischen dem Platzniveau und der Böschung ausgleichen mussten: „Die Situation zwang [...] dazu, den Brunnen als Ausbuchtung in den Platz springend zu gestalten und so eine Form zu gewinnen, in der die Richtung der

⁶²⁵ Da Stübbers Standardwerk kurz vor der abschließenden Gestaltung des Platzes erschienen ist, kann es im Zusammenhang der Planungen als allgemein bekannt vorausgesetzt werden. Horst Haffner bezieht sich ausdrücklich auf Stübbers Typologie sowie auf die Einteilung Hans-Joachim Amindes aus den 1980er Jahren. Auf der Basis des gesamten Münchner Platzbestandes entwickelt er eine eigene Unterteilung. Vgl. Haffner: Orte, S. 16-17. Für unser Beispiel wären am ehesten der offen gruppierte, sog. ‚fragmentarische Platz‘, der ‚Verkehrsplatz‘ und der ‚Ankunftsplatz‘ anwendbar. Im Falle des Maximiliansplatzes zudem zeitweise der ‚Marktplatz‘. Der Max-Joseph-Platz ließe sich typologisch am ehesten als beherrschter, geschlossener Stadtraum und ‚Kulturplatz‘ kategorisieren. Vgl. Haffner: Orte, S. 16-17. Nach Haffner: Orte, S. 19 haben Untersuchungen im Münchner Stadtraum drei Problemfelder ergeben: 1. Verkehr, 2. Funktion und Sicherheit, 3. stadträumliche Qualität und Ästhetik. Im Grunde ist damit alles und nichts ausgedrückt.

⁶²⁶ Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 211.

⁶²⁷ Hildebrand hatte seine eigenen Entwürfe parallel zur Wettbewerbskonkurrenz entwickelt und konnte schon durch erste Ideenskizzen überzeugen. Diese unterschieden sich prinzipiell von allen anderen großen Brunnen, die es in der Stadt vorher gab. Zu nennen sind der Wittelsbacherbrunnen von Krüper und Gerhard (1600-20) sowie Voits Glaspalastbrunnen (1853-97), die aber beide nicht im öffentlichen Raum aufgestellt waren. Des Weiteren sind Gärtners Schalenbrunnen am Uniforum (1840-44) und der alte Fischbrunnen (1866) auf dem Marienplatz zu nennen. Vgl. dazu Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 210.

⁶²⁸ Zit. nach Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 610.

⁶²⁹ Vgl. für den Aufbau der Anlage ebd., S. 212.

Anlagen und ihr Abschluß zum Ausdruck kam.⁶³⁰ Die konvexe Vorwölbung hat eine Breite von 13 m und sollte eine „architektonische Weitergestaltung der gegebenen natürlichen Terrainverhältnisse“ symbolisieren mit dem Charakter des „Vorstrebens in den Platz“.⁶³¹ Durch die räumliche Komposition der Becken in den Hang, erschließt sich die Konzeption nur durch die Kombination von Vogelschau und Platzansicht (Abb. 100 u. 157). Hatte man im frühen 19. Jahrhundert noch die Planung mittels Grundriss und Aufriss voneinander getrennt, so sind sie bei Hildebrand in einer dynamischen Konzeption verschmolzen.

Noch bevor die Aufstellung der monumentalen, vierteiligen Brunnenanlage abgeschlossen war, fand am 12. Juni 1895 deren feierliche Einweihung statt.⁶³² Zum Festakt vor dem Brunnen lud die Stadt den Prinzregenten in einem aufwändigen Schreiben ein:

*Am Mittwoch, den 12. Juni Mittags 12 ½ Uhr wird in Gegenwart Seiner Königlichen Hoheit und Allerdurchlauchtigsten Prinzregenten Luitpold von Bayern der von Professor Hildebrand geschaffene Monumentalbrunnen am Maximiliansplatze in feierlicher Weise dem Betriebe übergeben. Derselbe bildet den Schlussstein des städtischen Wasserversorgungswerkes und erhält zu Ehren unseres erlauchten Regentenhauses den Namen Wittelsbacherbrunnen. Unter Anlage seines Programmes und seiner Sinnladungsarten gestatten wir uns, Euer Excellenz zu diesem für die Stadt München bedeutungsvollen Feste ganz ergebenst einzuladen.*⁶³³

Aus Dankbarkeit für den Anschluss der Residenz an die kommunale Wasserversorgung hatte Luitpold einen stattlichen Geldbetrag zur Vollendung des Brunnens beigesteuert. Im Gegenzug wurde der Brunnen dann nach dem Hause Wittelsbach benannt. Ein Ablaufplan und ein gedruckter Plan mit der „Situation des Festplatzes“ waren dem Einladungsschreiben beigelegt. Auf ihm sind ein „Sänger- und Musikerpodium“ und neben der „Tribüne des kgl. Hauses“ die Plätze für die zahlreichen „geladenen Gäste“, die „Hof- und Staatsstellen“ und die sog. „Subkommission für Wasserversorgung“ eingetragen.⁶³⁴ Der Programmplan der „Enthüllungsfeier“ sah nach der Festeröffnung durch den Bürgermeister ein Lied des Lehrergesangsvereins, diverse Reden, die Bayerische Nationalhymne und schließlich den „Wassereinlaß“ durch den Prinzregenten zu den Klängen von Beethovens „Ruinen von Athen“ vor.⁶³⁵ Nach dem Rundgang des

⁶³⁰ Zit. nach Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 610. Mit „Anlagen“ meint er die Maximiliansanlagen.

⁶³¹ Zit. nach ebd.

⁶³² Die Installierung des Brunnens mit allen Einzelteilen zog sich unter der Leitung des Malers Rudolf Seitz noch bis 1897 hin. Der Künstlerkollege Hildebrands und Freund Lenbachs und Seidls hatte parallel auch Aufgaben bei der Ausstattung des im Bau befindlichen Künstlerhauses. Vgl. Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 225.

⁶³³ HStA, MK 51119/8, Der Brief ist in einer ausgesprochen elaborierten, mit kunstvollen Längen und Bögen gehaltenen deutschen Schreibschrift verfasst.

⁶³⁴ Vgl. Plan mit der ‚Situation des Festplatzes‘, HStA, MK 51119/8.

⁶³⁵ Die Komposition war im späten 19. Jh. sehr beliebt und wurde in verschiedenen Versionen aufgeführt. Die Handlung berichtet vom Wiedererstehen antiker Ruinen. Im Schlusschor heißt es: „Heil unserm König! Heil!“.

Regenten wurde der Platz zur öffentlichen Besichtigung freigegeben. An diesem Tag hatten alle Gebäude in der Umgebung Beflagung zu zeigen, um den ehemaligen Dultplatz, der schon 1824 als Festplatz der Jubiläumsfeierlichkeiten für Max I. Joseph gedient hatte, zum feierlichen Stadtraum zu schmücken.⁶³⁶

Schon allein aufgrund der erst nach und nach verbesserten sanitären Einrichtungen, ist die Attraktion, die öffentliche Brunnen in der Stadt für breite Kreise darstellten, nicht zu unterschätzen.⁶³⁷ Allein die überwiegend unterirdische Verlegung der Leitung vom Gebirgsrand in die Stadt galt als ähnlich große Leistung wie die römischen Aquädukte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mussten alle die Probleme der Urbanisierung bewältigt werden, für die man zuvor noch keine Werkzeuge besessen hatte.⁶³⁸ Erst im Zuge der Entwicklung der sog. ‚Städtetechnik‘ fand auch die Isarregulierung statt, ohne die eine urbane Entwicklung in diese Richtung vorher nicht möglich gewesen war.⁶³⁹ Zu den wichtigsten technischen Neuerungen zählten die Maßnahmen zur Verbesserung der Hygiene.⁶⁴⁰ Das reichlich in das untere Wasserbecken des Wittelsbacherbrunnens sprudelnde Bergwasser führte der Bevölkerung die hygienische Innovation anschaulich vor Augen. Im Bereich der alten Festungsanlagen, deren Wassergraben nach dem Verständnis der Großelterngeneration durch seine Ausdünstungen das Klima der Stadt verseucht und die Gesundheit der Einwohner gefährdet hatte, stand der Wittelsbacherbrunnen nun symbolisch für eine neue, saubere Zeit.⁶⁴¹ Diese war durch die Anlage des Parks hinter dem Brunnen eingeläutet worden. Das Stadtgrün wurde in seiner Bedeutung hoch eingeschätzt. Baumeister bezeichnete es als eine „Wohlthat für Leib und Seele.“ und eine „Pflicht, darauf bei der Stadterweiterung Bedacht zu nehmen.“⁶⁴² Auch nach Sitte bildeten Alleen und Gärten einen „wichtigen hygienischen Faktor“.⁶⁴³ Der Seuchengefahr im Zuge der schnellen Urbanisierung und Bevölkerungsverdichtung versuchte München, wie andere Großstädte auch, sowohl durch Grünan-

⁶³⁶ In den Katasterplänen von 1893 wurde das vormals konsequent freigehaltene südliche Halbrund der Maximiliansanlagen nun mit dem Grundriss des „Wittelsbacher-Brunnens“ umgraviert.

⁶³⁷ Auch das Beispiel der Fontäne im Berliner Lustgarten kann dies verdeutlichen. Vgl. Jäger: Lustgarten, S. 159. Vgl. StadtA, LBK Jg. 1872: In einem Brief an die Stadt vom 28. Mai 1893 bemühte sich der ‚Verein zur Förderung des Fremdenverkehrs in München‘ um eine Konzession für Konzerte im Bereich der damals noch ruhigen Eschenanlagen, die in den folgenden Jahren auch stattfanden.

⁶³⁸ Vgl. Rodriguez-Lores: Städtebaureform, S. 12.

⁶³⁹ Vgl. zur Entstehung der Städtetechnik Reuleke: Urbanisierung, S. 56 u. Vanska: Gründerzeit, S. 16. Siehe zur Isarregulierung Fisch: Stadtplanung, Einleitung, S. XI u. Reuleke: Urbanisierung, S. 87.

⁶⁴⁰ Vgl. zur Entwicklung der Stadthygiene ebd., S. 11.

⁶⁴¹ Zum Zustand der Festungsgräben kurz vor der Entfestigung vgl. Lehbruch: Neues München, S. 6. Bereits durch die Entfestigung war der Luftaustausch verbessert worden. Vgl. Wanetschek-Gatz: Grünanlagen, S. 26-27.

⁶⁴² Baumeister: Moderne Stadterweiterung, S. 9.

⁶⁴³ Sitte: Städtebau, S. 111. Über die Bedeutung von Parks an den Grüngürteln um die Stadt vgl. Reuleke: Urbanisierung, S. 23.

lagen als auch durch die Einführung der Schwemmkanalisation 1892 entgegenzuwirken. Damit war München auf dem „neuesten Stand der Technik“ und „eine der gesündesten Städte Deutschlands“.⁶⁴⁴

Diese Leistungen sind in München mit dem Namen Max Pettenkofer verknüpft, der ab 1855 seine Gedanken zur Verbesserung der Hygiene entwickelt hatte.⁶⁴⁵ Adolf v. Hildebrand gestaltete 1899 im Auftrag des ‚Vereins gegen Mißbrauch geistiger Getränke‘ einen Trinkbrunnen an der alten Akademie in der Neuhauserstraße zum 80. Geburtstag Pettenkofers.⁶⁴⁶ Auch wenn man ihm 1909 in den Maximiliansanlagen an der Querung der Maxstraße gegenüber dem Denkmal für Justus v. Liebig von 1883 ein Sitzmonument errichtet hatte, so wurde doch insgeheim der Wittelsbacherbrunnen so etwas wie das größte Denkmal für seine Verdienste (Abb. 162 u. 163).⁶⁴⁷ Die Parkanlage hinter dem Denkmal wurde zu einer Denkmallandschaft, die an die moderne Erneuerung der Stadt erinnern sollte. Die Betonung der technischen Aspekte darf nicht davon ablenken, dass in der Kunststadt München stets die ästhetische Seite der Maßnahmen das größere Gewicht hatte.⁶⁴⁸

Der Wittelsbacherbrunnen war zwar sichtbarer Ausdruck einer beachtlichen unterirdischen Ingenieursleistung, in erster Linie war er aber ein herausragendes Kunstwerk, das eine neue Form der monumentalen Brunnenplastik in München eingeführt hat. Durch seine Gesamtkonzeption und die Perspektiven die der Brunnen eröffnete richtete er sich an ein freies Stadt- und Staatsbürgertum, das durch die Öffnung der Stadt nach außen überhaupt erst entstanden war. Es hatte sich eingebürgert, die Sonntage und andere Freizeiten, die die moderne Erwerbswelt mit sich brachten, mit kulturellen Aktivitäten, Amusement in Gartenlokalen und in den Parks zu verbringen.⁶⁴⁹ Die hauptstädtische Esplanade konnte den gehobenen Bürgern Entspannung von der reglementierten Geschäftswelt der Altstadt bieten, während sie den Arbeitern die Möglich-

⁶⁴⁴ Götz: Prinzregentenzeit, S. 148; Auch Dieter Klein betont die Spitzenstellung, die München um 1900 auf diesem Gebiet einnahm vgl. Klein: Maßstäbe, S. 18. Zur Einführung der Kanalisation Götz: Prinzregentenzeit, S. 144 u. 148 sowie Fisch: Stadtplanung, S. 169-172. Ab 1881 hatte man die ersten modernen Kanäle angelegt.

⁶⁴⁵ Vgl. Götz: Prinzregentenzeit, S. 148; Fisch: Stadtplanung, S. 168; Walter: Umbau, S. 11-12; Huse: Kunstgeschichte, S. 168 u. Amslinger: Platzgestaltung, S. 3. Nach Amslinger war Pettenkofer an der Gestaltung der Verkehrsführung im Bereich Maximiliansplatz beteiligt. Für Allgemeines zur Entwicklung der Naturwissenschaften während der kaiserzeitlichen Industrialisierungswelle vgl. Oexle: Krise, S. 14-16 u. Fisch: Stadtplanung, S. 171.

⁶⁴⁶ Siehe dazu Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 303. Vgl. Alckens: Gedenktafeln, S. 102.

⁶⁴⁷ Siehe zu den Denkmälern für Carl v. Effner (Abb. 141), Johann Wolfgang von Goethe (Abb. 137 u. 150), Justus v. Liebig (Abb. 162), Max v. Pettenkofer (Abb. 163) und Friedrich v. Schiller (Abb. 139) Alckens: Gedenktafeln, S. 33, 50, 77, 102 u. 121.

⁶⁴⁸ Vgl. Albers: Fischer, S. 7.

⁶⁴⁹ Zum gewandelten Naturverständnis seit der Aufklärung, vgl. Wanetschek-Gatz: Grünanlagen, S. 26 u. 49.

keit zur Kommunikation beim Spaziergang gab.⁶⁵⁰ Durch die kommerzielle Aufwertung des Viertels nördlich des Karlsplatzes wurde letztere Gruppe ab den 1870er Jahren aber immer mehr zurückgedrängt. Nichtsdestoweniger blieb dieser westlichen Flaniermeile die doppelte Grundtendenz als Bereich des Hinaustretens aus der Altstadt in einen Grünbereich und umgekehrt als Eingang in die Stadt erhalten.

Durch den Wittelsbacherbrunnen erhielt das vorher offene, südliche Vorfeld der Maximiliansanlagen einen Zielpunkt und wurde erst als eigenständiger Ort erfahrbar. Das Denkmal als vornehmste Aufgabe der Kunst im öffentlichen Raum wurde zum Orientierungspunkt und Merkzeichen.⁶⁵¹ Kevin Lynch definiert solche Merkzeichen als Stellen, die eine Art optischen Bezugspunkt bilden können:⁶⁵² „Die Lage an Knotenpunkten, wo Wegentscheidungen gefällt werden müssen, stärkt die Bedeutung eines Merkzeichens.“⁶⁵³ Mit dieser Feststellung beschreibt er ein Phänomen, das auch auf den Lenbachplatz zutrifft. Er wird zum Ereignis für den Passanten, der aus Richtung des Karlsplatzes kommt. Hier muss er sich entscheiden, ob er die – allerdings nicht bewusst wahrgenommene – Wendung des Brunnens aus der Mittelachse der Parkanlage nach Süden als Aufforderung verstehen will, den Weg über den Promenadeplatz zu wählen, oder ob er seinen Weg nach Norden fortsetzen möchte. Durch das relativ lange Vorfeld des Brunnens auf der Ringstraße erhöht sich die Verweilzeit der Passanten und somit tritt ein Tempowechsel ein.⁶⁵⁴ Ein kurzer Stopp in einiger Entfernung vor dem Brunnen ist genau die Reaktion, die Hildebrand durch die Massenverteilung und Silhouette des Brunnens vorausberechnet hat. Lynchs allgemeines Wahrnehmungsprinzip des urbanen Raumes funktioniert bedingt sogar bei der Wahrnehmung aus dem Auto:

Der Knotenpunkt – bzw. die Stelle der Fahrunterbrechung – erscheint dem Beobachter der Stadt ganz besonders wichtig: hier müssen Entscheidungen getroffen werden, die Verkehrsteilnehmer sind an solchen Stellen besonders aufmerksam und nehmen die in der Nähe befindlichen Elemente mit mehr als der üblichen Deutlichkeit wahr.⁶⁵⁵

Um Zufälle auszuschließen baute Hildebrand ein originalgroßes Testmodell aus Holz, Gips und Pappmaché und ließ es vorübergehend auf einem Schulgelände aufstellen. Als Heinrich Wölfflin im November 1890 nach dem Besuch des Modells ein „Mißverhältnis von Stamm mit Schale und Figuren“⁶⁵⁶ bemerkte, reagierte Hildebrand auf die Kritik des Kunsthistorikers und versuchte bei der Ausführung auf die Proportionierung des

⁶⁵⁰ Zur Vorgeschichte der Promenade im 18. Jh., vgl. Wanetschek-Gatz: Grünanlagen S. 29-30.

⁶⁵¹ Vgl. zur Denkmalkunst im 19. Jh. bei Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 233.

⁶⁵² Vgl. Lynch: Bild, S. 62.

⁶⁵³ Ebd., S. 98.

⁶⁵⁴ Vgl. allgemein Lynch: Bild, S. 74.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 90.

⁶⁵⁶ Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 216.

Schalenbrunnens zu achten: „Wölfflins Eindruck hatte ihm auch die Augen geöffnet für die Notwendigkeit, den Umriß der Gruppe zu vereinfachen und ihren Masseneindruck zu verstärken.“⁶⁵⁷ Der innerstädtische Austausch zwischen der Produktion und der um Eigenständigkeit und Anerkennung bedachten wissenschaftlichen Disziplin hatte damals ein beachtliches Maß erreicht.⁶⁵⁸ Wölfflin interessierte sich besonders für die körperliche Wahrnehmung des umgebenden Raums. Im Falle des Hildebrand-Brunnens ging es ihm also um die verhältnismäßige Inbezugsetzung der Skulpturen zu deren Betrachtern. In seiner Dissertation „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ von 1886 schrieb er „wir fassen die Körperwelt mit den Kategorien auf (wenn ich so sagen darf), die wir mit denselben gemeinsam haben.“⁶⁵⁹ In anderem Zusammenhang hat Gordon Cullen auf das Phänomen hingewiesen, dass gerade menschliche Figuren dem Betrachter einen manipulierbaren Größenvergleich mit den abstrakten Baumassen ermöglichen:

Grund dafür ist der unterschiedliche Maßstab der beiden Gebäude, und indem man mit Maßstäben manipuliert, kann man offensichtlich Raum dazu bringen, sich auszuweiten oder zu verringern (Skulpturen an Gebäuden sind oft kleiner als lebensgroß, damit das Gebäude höher erscheint, als es wirklich ist).⁶⁶⁰

Die Skulpturen oben auf den Eckbekrönungen des Deutsche-Bank-Gebäudes sind leicht unterlebensgroß. Die Figuren am Wittelsbacherbrunnen hingegen sind überlebensgroß, weil sie auf Fernsicht berechnet wurden. Ihre klaren Konturen vor der dunklen Baumgruppe können schon vom Bankgebäude aus erfasst werden.⁶⁶¹ Schmarsow hat im Bezug auf die Fernwahrnehmung von Architektur und Skulptur erläutert:

Rückt der Betrachter jedoch so weit ab, dass die Bestandteile des Bauwerks jenseits der Gränze seiner Tastregion sind, dem Sehfelde anheimfallen, also nur noch als Augenschein auf ihn wirken, so verwandelt sich die Auffassung sowol für die architektonischen wie für die plastischen Faktoren in die malerische.⁶⁶²

Sowohl für den südlichen Eingang des Platzes, als auch für den Anschluss zur Pacellistraße gilt, dass der Betrachter an diesen Stellen einen Wechsel in der Strukturierung des räumlichen Umfelds bemerkt. Der Brunnen bildet einen Pol dazwischen.

⁶⁵⁷ Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 216-218. Auch Schmarsow äußerte sich über Reliefauffassung, Längs- und Breitenerstreckung und malerische Tendenz im Städtebau vgl. Schmarsow: Barock, S. 25.

⁶⁵⁸ Vgl. ebd., S. 216.

⁶⁵⁹ Wölfflin: Kleine Schriften, S. 16.

⁶⁶⁰ Cullen: Townscape, S. 48.

⁶⁶¹ Die Erkenntnis, dass das Vorfeld des Platzes zur Wahrnehmung des Brunnens notwendig ist, hat sich bis heute gehalten, wenngleich die genaueren Mechanismen teilweise nicht reflektiert werden. Vgl. Haffner: Orte, S. 23. Die Ordnung der Fahrbahnstruktur wurde gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts verbessert. Es entstand ein „steinerner Platz mit einer gleichmäßig ruhigen Oberfläche [...] aus Granit-Keilstein, in Segmentbögen verlegt“ (Ebd., S. 78).

⁶⁶² Schmarsow: Barock, S. 26.

Den Ein- und Austritt beim Wechsel von einer räumlichen Einheit in die nächste hat Gordon Cullen anschaulich beschrieben:

Nehmen wir einmal an, die Gebäude seien so gruppiert, daß man sich in die Gruppierung hineinbegeben kann, sofort wird man sehen, daß der Raum zwischen den Gebäuden ein Eigenleben hat, das über die Gebäude, die ihn bilden, hinausgeht, und als Reaktion darauf wird man sagen ‚Ich bin DA drin‘ oder ‚Ich gehe DA hinein‘. Dann bemerkt man, daß innerhalb dieser Gruppe aus einem halben Dutzend Häusern eines ist, das sich durch seine besondere Funktion von den anderen abhebt.⁶⁶³

Im Falle des Lenbachplatzes ist es neben dem Bernheimerhaus in erster Linie der Brunnen, der ein solches fest zuschreibbares Platzgefühl ermöglicht. Es ist grundverschieden von der gespannten Strenge klassizistischer Plätze und lässt dem Spaziergänger die Möglichkeit des freien Flanierens. Wölfflin hat die Wahrnehmung des architektonischen Raums in fünf Schritte untergliedert. Zunächst einmal geht er davon aus, dass man räumliche Gebilde nur durch die Bewegung erfahren kann, was auch für die Betrachtung von Kunstwerken gilt, denn „mit dem Auge dem Umriß der Erscheinungen nachfolgend, bringen wir die Linien in ein lebendiges Rinnen und Laufen.“⁶⁶⁴ Sodann ermöglicht der körperliche Organismus das sinnliche Miterleben und Mitmachen dieser Bewegung, woraufhin ein „Wohl- und Wehgefühl“ zum „körperlichen Genuß“⁶⁶⁵ des Betrachters führt. Viertens fordert Wölfflin: „Körperbewegung und physisches Gefühl müssen Ausdruck einer Stimmung sein.“⁶⁶⁶ Und schließlich, dass die ganze Persönlichkeit an dem Vorgang beteiligt sein solle.⁶⁶⁷ Zusammenfassend bedeutet das, dass man Objekte durch Bewegung der Augen und die Bewegung im Raum wahrnimmt, das Erfassen der Formen einen Genußzustand verursacht, der sich mit der Stimmung beim Betrachtungsvorgang deckt und den Menschen gänzlich ausfüllt. Hildebrand kannte Wölfflins Ausführungen. Die Figuren auf dem Lenbachplatz und seine Bemerkungen dazu sind von denen Wölfflins nicht weit entfernt. Die Arbeit an den Skulpturen und die Auseinandersetzung mit Wölfflins Ratschlägen hat bei ihm auch die theoretische Reflexion befördert.⁶⁶⁸

⁶⁶³ Cullen: Townscape, S. 6.

⁶⁶⁴ Zit. nach Wölfflin: Kleine Schriften, S. 17.

⁶⁶⁵ Zit. nach ebd. In diesen Formulierungen steckt eine Parallele zu Worringers Auffassung der Kunstwahrnehmung als ‚objektiviertem Selbstgenuss‘.

⁶⁶⁶ Zit. nach ebd.

⁶⁶⁷ Vgl. ebd., S. 17-18. Vgl. zu Sehvorgängen Oexle: Krise, S. 15.

⁶⁶⁸ Es wäre Aufgabe einer Studie über die Wahrnehmungs- und Kunstdiskurse um 1900, genauer auf den Zusammenhang der theoretischen Überlegungen Hildebrands, insbesondere in seiner 1893 publizierten Schrift ‚Das Problem der Form in den bildenden Künsten‘ mit seinem praktischen Werk und mit der zeitgenössischen Diskussion, hinzuweisen. Vgl. Henning Bock (Bearb.): Adolf von Hildebrand. Gesammelte Schriften zur Kunst, Köln u. Opladen 1969 (= Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Bd. 39).

Der Veränderungsschub der Wahrnehmungszusammenhänge und der rasche Wandel von Sehgewohnheiten im Gefolge von Industrialisierung und Verstädterung wurden in der Urbanistik und bildenden Kunst ebenso reflektiert wie in der schönen Literatur und der empirischen Wissenschaft.⁶⁶⁹ So beschäftigte sich Sitte etwa mit der „möglichst konkaven Aufstellung von Objekten zum Beschauer, entsprechend der Bogenform des Sehkegels“⁶⁷⁰. Auch wenn Hildebrand beim Lenbachplatz nicht nach diesem Prinzip verfuhr, besteht doch eine auffällige Parallele der wahrnehmungstheoretischen Überlegungen im Bezug auf den Stadtraum und die Sehgesetze der Plastik.⁶⁷¹ Wo Sitte sich mittelalterlichen Platzanlagen zuwandte, wirkte bei Hildebrand der römische Barock prägend. Als der Bildhauer sich in München an die Planungen machte, waren die neobarocken Gebäude auf der Nordwestseite des Platzes gerade fertiggestellt. Sein Brunnen ergänzte diese Ansätze durch einen römisch-hochbarocken Klang in Verbindung mit klassisch-antiker Würde.⁶⁷² Bezogen sich der Justizpalast und die Stilizitate am Gebäude der Deutschen Bank auf den alpenländischen Kaiserbarock, so gelang bei der Brunnenanlage eine zeitlose, homogene Synthese verschiedener Stilanteile. Mit seiner Kunst bezog Hildebrand eine selbstbewusste Stellung und positionierte sich gegenüber einer aufstrebenden Generation von Architekten, von Carl Hocheder über Theodor Fischer bis Martin Dülfer, die ihren berühmten Lehrer und Vorgänger Friedrich v. Thiersch mit originellen Barockinterpretationen überflügelten.⁶⁷³ Sigrid Esche-Braunfels hat Hildebrand treffend im künstlerischen Milieu Münchens verortet:

Indem er sich mitten hineinstellte in dies lebendige Geschehne als einer dem die künstlerische Gestaltung der Stadträume am Herzen lag und der mit fast all den mitwirkenden Architekten und Künstlern in vielerlei Beziehung stand, [...] mußte er die Grenzen des

⁶⁶⁹ Vgl. die Großstadtliteratur der Berliner, Münchner und Wiener Moderne. Zu den Wahrnehmungstheorien von Helmholtz u. a. vgl. Fisch: Stadtplanung, S. 134-135. Die naturwissenschaftlichen Ansätze und Erkenntnisse wurden in Kunst und Städtebau aufgegriffen. Vgl. dazu Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 278 u. Fisch: Stadtplanung, S. 127. Zu Reaktionen der literarischen Moderne auf den Wandel der Lebenswelt, wie z. B. die Sprachkrise um 1900, vgl. Oexle: Krise, S. 19. In der Kaiserzeit stellten viele Autoren klassische Sprachbilder in Frage, genauso wie Maler sich von ikonographischen Traditionen distanzieren.

⁶⁷⁰ Nerdinger: Theodor Fischer, S. 35.

⁶⁷¹ Vgl. ebd., S. 24.

⁶⁷² Zu den stilistischen Anteilen des römischen Hochbarocks und antiker Vorbilder im Werk Hildebrands, vgl. Esche-Braunfels, S. 212 u. Biller/Rasp: München, S. 203.

⁶⁷³ Im Hintergrund des Wittelsbacherbrunnens sind die Arkadenhäuser am Maximiliansplatz zu erwähnen, deren Erneuerungspläne Hocheder 1893 entworfen hatte. Dieter Klein betont, dass die meisten Künstler „untereinander in regem gesellschaftlichen Kontakt.“ standen. Es hatte sich also ein Diskurs über Architektur und Städtebau etabliert, der mit der literarischen Öffentlichkeit zu vergleichen ist. Zit. nach Klein: Maßstäbe, S. 14. Zu den Künstlerbeziehungen um Hildebrand, Seitz und den Seidl- und Lenbachkreis vgl. Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 225 u. Schickel: Seidl, S. 75. Brix und Steinhauser merken treffend an: „Die Unterordnung der Stilfrage unter die mannigfachen zeitgenössischen Gebrauchs- und Repräsentationsbedürfnisse zeugt vom neuen Selbstbewusstsein und implizit von der neuen Macht des Bürgertums.“ (Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 270).

*Bereichs überschreiten, den Marées mit seinen strengen, abstraktere Ziele antreibenden Prinzipien auszuloten suchte.*⁶⁷⁴

Bei aller Skepsis interessierte sich der Deutschrömer lebhaft für diese Tendenzen: „In Briefen schreibt er von ‚den langen infamen Straßen Münchens‘, dann aber auch ‚eine schön gebaute Stadt‘.“⁶⁷⁵ War bei der Konzeption anderer Straßen- und Platzräume die plastische Durchbildung oft zu kurz gekommen, so bei der Ludwigstraße oder bei den Gebäuden am Max-Joseph-Platz, wo Ludwig Skulpturenschmuck prinzipiell abgelehnt hatte, so wurde der Lenbachplatz im Zusammenspiel des Brunnens mit der noch umfangreicheren skulpturalen Zier der übrigen vier großen Gebäudeblöcke zum Skulpturen-Raum und zu einem barocken Großstadtplatz.⁶⁷⁶

An dieser Stelle sei auf Hildebrands Schrift zur „Rechtfertigung der nachträglichen Färbung der Figurengruppen am Wittelsbacher Brunnen“⁶⁷⁷ vom 7.9.1895 hingewiesen. Mit der umstrittenen Färbung hatte Hildebrand den helleren Marmorfarbton der Figuren dem Felsgeschiebe des Unterbaus optisch angleichen wollen.⁶⁷⁸ Damit schuf er eine Sonderform der malerischen Skulptur.⁶⁷⁹ Genauso wie zuvor die Architekten mit ihren polychromen Bauensembles, versuchte auch Hildebrand gewissermaßen am vielfarbigen Stadtbild weiterzumalen. Er interagierte wohl auch deshalb so perfekt mit dem eklektizistischen Stadtraumkonzept, weil sich bei ihm die Talente des Bildhauers und des Architekten in seltener Weise verbanden.⁶⁸⁰ Insbesondere das Gebäude Nr. 6 direkt nordwestlich des Brunnens schuf zehn Jahre nach dessen Aufstellung einen Bezug zwischen dessen bräunlichen, rohen Steinmassen der fingierten Felsschichten und der umgebenden Platzwand.

Mit dem Boden und dem Parkgelände ist der Brunnen wie verwachsen. Die schrägen Züge des Steins scheinen aus dem Gelände in die Brunnenwandungen überzu-

⁶⁷⁴ Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 609.

⁶⁷⁵ Ebd., S. 607.

⁶⁷⁶ Die Grunddisposition des längsgestreckten Maximiliansplatzes mit Denkmälern an den abgerundeten Seiten zeigt gewisse Parallelen zur Piazza Navona in Rom, wengleich Größe, Bepflanzung und Bebauung grundverschieden sind. Vgl. Abb. 106.

⁶⁷⁷ Vgl. Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 611-612. Gerade in der Fernsicht war der farbliche Unterschied zwischen dem Sandstein aus einem neuen Bruch von Zwiesler und Baumeister bei Enzenau und dem Untersberger Marmor überraschend deutlich ausgefallen.

⁶⁷⁸ Vgl. Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 223-225 u. Bock: Hildebrand, S. 440-442. Man beachte die Parallele zu den Anfängen der Polychromiedebatte.

⁶⁷⁹ Schon in den Jahrzehnten davor integrierte Arnold Böcklin in seinen Gemälden auf ähnliche Weise menschliche und mythische Figuren in Felslandschaften.

⁶⁸⁰ Vgl. dazu Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 453. Hildebrand hatte zusätzlich den Architekten La Roche in die Arbeiten miteinbezogen. Dieser stellte auch die Verbindung zu Wölfflin her. Die Mehrfachbegabung stellte für Hildebrand eine besondere Auszeichnung dar. Durch die Würdigung seiner architektonischen Ambitionen konnte er den handwerklichen Charakter der Bildhauerei mit dem Anteil des Geistigen in der Architektur kompensieren. Vgl. dazu allgemein Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 289.

gehen. An diesen Stellen wirkt das harte Material wie verflüssigt.⁶⁸¹ Die künstlich erzeugten Felsschichten erwecken den Anschein natürlicher tektonischer Faltungen, die man damals wissenschaftlich zu erforschen begann. Wie die Felsen am Sockel der spätbarocken Asamkirche bilden diese den Sockel für den kunstvoll gestalteten Aufbau.⁶⁸² Hildebrand reizte seiner Beschreibung zufolge „der Eindruck, daß der Brunnen sozusagen aus dem Naturstein herausgehauen und ganz aus dem Terrain herausgewachsen erscheint“.⁶⁸³ Bei einem Brunnen, der das Kopfstück einer Leitung für Felsquellwasser aus den Alpen bildet, ergibt sich dieses Motiv ganz von selbst, auch ohne ikonographische Konstrukte. Der Bezug zu den Alpen liegt in München, dem Auftakt zur Alpenstraße, ohnehin nahe.⁶⁸⁴

Eher intuitiv beschreibt Schmarsow anthropologische Grundlagen der raumbildenden Künste und ihre assoziativen Wahrnehmungsmechanismen: „Die Raumkunst dagegen, auf sinnlich sichtbare Erscheinung ihres Tuns erpicht, ist auch an den Erdboden als feste Grundlage für den Menschen gebunden“.⁶⁸⁵ Davon ausgehend sei es ein menschliches Bedürfnis „sich hinaus[zu]sehen in die ursprüngliche, vom Menschenfuß noch unbetretene, von Menschenhand noch unentweihete Natur, auf die Alpen, in die Wildnis, zum endlosen Ozean.“⁶⁸⁶ Das gilt zumal in einer stark wachsenden Großstadt wie München um 1900. Dass die Felsschichten am Wittelsbacherbrunnen nicht mehr versuchen die Wirkung des Erhabenen beim Betrachter direkt hervorzurufen, wie das noch Ludwig I. beim Königsbau im Sinn hatte, sondern vielmehr einen reflektierenden, gebildeten Betrachter voraussetzten, der diese Bezugssysteme bereits

⁶⁸¹ Vgl. wegen der Felsschichtungen in Hildebrands Konzept bei Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 611. Das Motiv der scheinbaren Weichheit des harten Steins bei Brunnenanlagen ist ein Motiv, das seit dem Manierismus in Italien auftaucht. Anders als noch bei den dominierenden Horizontalen des Königsbaus wurde damit erstmals in München ein im Sinne der Architekturtheorie atektonisches Motiv eingeführt.

⁶⁸² Der böhmisch inspirierte Felssockel sollte bei der Asamkirche ursprünglich durch Brunnen komplettiert werden.

⁶⁸³ Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 611.

⁶⁸⁴ Wenn auch unter anderen Vorzeichen, so bezog man sich doch auch um 1900 noch auf den Topos des Erhabenen, der auch mit der Rauheit von Gebirgslandschaften verbunden war. Vgl. Wölfflin: Kleine Schriften, S. 20. Aus dieser philosophischen Tradition erklärt sich auch Wölfflins Modell der Raumerfahrung, wengleich auf die Psyche des einzelnen Individuums bezogen. Der ‚psychological turn‘ der Jahre um 1900 durchzog sämtliche Wissenschaften und Lebensbereiche, weshalb Querverbindungen bei unterschiedlichen Wahrnehmungsmodellen wahrscheinlich sind. In der bayerischen Landschaftsmalerei wurden felsige Gebirgsformationen schon früher mit dem Erhabenen in Verbindung gebracht, wengleich häufig nur als ferner Hintergrund. Vgl. dazu Huse: Kunstgeschichte, S. 134. Mit dem Aufkommen des Massentourismus wurden die Alpen dann zum erreichbaren, heimischen Sehnsuchtsraum. Am Ursprung der Quellwasserleitung im Mangfalltal wurde ein Aussichtsturm errichtet, der sich schnell zum Touristenziel entwickelte. Weigel leitet Projektionsvorgänge von Bedeutungen auf Landschaften und Räume vom Paradigma der literarischen Topographie ab. Vgl. dazu Magdalena Bushart: ‚Form‘ und ‚Gestalt‘. Zur Psychologisierung der Kunstgeschichte um 1900, in: Oexle: Krise, S. 147-179 u. Weigel: topographical turn, S. 157. Vgl. allgemein zum Bezug von Naturstein und dem Konzept des Erhabenen Pehnt: Reformwille, S. 53.

⁶⁸⁵ Schmarsow: Wesen, S. 476.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 480.

kennt, scheint offensichtlich. Nicht die Verständlichkeit des ikonographischen Inhalts, sondern die Klarheit der Form lag Hildebrand am Herzen. Platte Entsprechungen wären von der öffentlichen Kritik sicherlich als anachronistisch empfunden worden, denn „Zeichen und Bezeichnetes traten mit dem Aufweis ihres bloß konventionellen Ursprungs auseinander.“⁶⁸⁷ Von der Symbolordnung eines Königreichs mit unumstößlich postuliertem Machtanspruch war beim Spiel der Zeichen und Bedeutungen im bürgerlichen Zeitalter kaum etwas übrig geblieben:

*In dieser Krise der Repräsentation ist der Faden gerissen: zwischen dem Realen und dem Symbolischen, zwischen den existentiellen Erfahrungen alltäglicher Räume und ihren Repräsentationen in Ideologie, Wissenschaft und Kultur.*⁶⁸⁸

Mit dem gesellschaftlichen Wandel hatten sich auch die Zielgruppen für die Wahrnehmung und Benutzung des öffentlichen Raums geändert und damit die Vorstellungen von seiner Ausgestaltung. Es konnte nicht mehr genügen denkmalhafte Gebäude im Stadtraum abzustellen und zu hoffen, dass sie die Gesellschaft veränderten,⁶⁸⁹ vielmehr wurden neue soziale Gruppen aktiv und meldeten ihre Ansprüche an. Ein typischer Vertreter der Jahrhundertwende war der Flaneur, der versuchte sich die Stadt auf seine eigene subjektive Art und Weise anzueignen und die bestehenden Repräsentationsformen in der urbanen Raummatrix zu unterlaufen.⁶⁹⁰ Das bunte Treiben, die Vielfalt an Möglichkeiten, die potentielle Offenheit des Raums und die Überlagerung und Durchdringung unterschiedlicher Einflussphären und Kräftefelder machte die Ringpromenade spannend für diverse Unter- und Randgruppen der Gesellschaft:

Wer von urbanem Leben spricht, der denkt an Vielfalt, Mischung und Dichte, an belebte Boulevards und Flaneure, offene Plätze und Straßencafés als Stätten der Begegnung mit dem Fremden; an einen Ort, der pulsiert und in dem ein lebhaftes Treiben stattfindet. Ob man dabei nun an Paris, London, Berlin oder München denken mag: Die Bilder entstammen ohne Ausnahme dem ,alten Konzept der Stadt, dem unsere Herzen gehören.’⁶⁹¹

In München konzentrierte sich das Treiben am lebhaftesten im Bereich der Verkehrs- und Kulturplätze um Stachus und Lenbachplatz. Beide Plätze erfuhren parallel zu ihrer

⁶⁸⁷ Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 255.

⁶⁸⁸ Prigge: Revolution, S. 103. In der kulturalistischen Forschung wurde die soziale Produktion des Raums als vielschichtiger, gesellschaftlicher Prozess interpretiert.

⁶⁸⁹ Dollinger beschreibt mit Blick auf das Alte München: „Die Fremden orientierten sich an bunten Hausbildern und –zeichen“ (Dollinger: Straßennamen, S. 6). München war berühmt für seine volkstümlichen Fassadenmalereien. Beim Ruffinihaus 1903-05 am Rindermarkt hat Gabriel von Seidl auf diese Tradition zurückgegriffen.

⁶⁹⁰ Zygmunt Bauman hat verschiedene Typen des modernen Pilgers unterschieden, vgl. Zygmunt Bauman: Der Pilger und seine Nachfolger, Spaziergänger, Vagabunden und Touristen, in: ders: Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen, Hamburg 1997, S. 136-159, S. 142. Zum Phänomen der Flaneure: Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 200.

⁶⁹¹ Schroer: Räume, S. 230. Im letzten Satz zitiert Schroer Jürgen Habermas. Die Sogwirkungen, die der Trubel eines Boulevards auf den Flaneur ausüben konnte hat beispielhaft Siegfried Kracauer eingefangen. Vgl. Kracauer: Straßen.

gesellschaftlichen Aufwertung auch architektonische Umbauten: „Die Neugestaltung des Karlstor-Rondells schloß [...] an eines der bedeutendsten Architekturensembles aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, der Platzfolge Lenbachplatz-Maximiliansplatz.“⁶⁹² Seinen Namen erhielt der nunmehr als eigenständige Einheit erfahrbare Platz nördlich des Künstlerhauses erst zehn Jahre nach der Aufstellung des Wittelsbacherbrunnens, als sich der omnipotente Malerfürst nach der Jahrhundertwende weitgehend aus dem öffentlichen Leben zurückgezogen hatte und 1904 verstarb. Im kollektiven Gedächtnis Münchens war er als der führende Altmeister der Kunststadt fest verankert. Waren vorher fast ausnahmslos alle repräsentativen Stadträume durch ihren Namen mit dem Herrscherhaus verknüpft gewesen, war die Deutungshoheit über die Symbol- und Erinnerungskultur in der Prinzregentenzeit an das herrschende, konservativ dominierte Großbürgertum übergegangen. Schon beim kommunalen Brunnenprojekt war der Bezug zum Herrscherhaus erst nachträglich appliziert worden.

Eine fest vorformulierte Idee für die Gestaltung der Platzgruppe hatte es zu keinem Zeitpunkt gegeben, vielmehr hatten diverse äußere Einflüsse zur ortsbezogenen Durchformung des Geländes und zur langsamen, schrittweisen Platzgenese geführt. Einschneidende Planungsumbrüche, wie beim Max-Joseph-Platz durch den Regentenwechsel, sind bei der Konsequenz, mit der die einzelnen Entwicklungsschritte am Lenbachplatz aufeinander folgten nicht auszumachen. Die zahlreichen Feinjustierungen der Planung und Anpassungen an den Kontext spiegeln sich in den Akten wider. So findet sich mehrfach der Katasterplan von 1893, der für jedes neue Projekt adaptiert und umgearbeitet wurde. Während die ursprüngliche Grenze zwischen Karlsplatz und Maximiliansplatz durch die Südwestecke des Himbselhauses markiert worden war – demnach war auch der Bau der Deutschen Bank noch ein Teil des Karlsplatzes (Nro. 30) und gehörte zum Symmetriekonzept der Maxtor-Erweiterung, also zur Reißbrettplanung für die Maxvorstadt – so hat man in einigen Plänen den Schriftzug „Maximiliansplatz“ nach der Umbenennung durchgestrichen und überschrieben.⁶⁹³ Seither wird die Deutsche Bank gemäß ihrer architektonischen Funktion für den wahrnehmbaren und erlebbaren Stadtraum als Auftakt des Lenbachplatzes auch zu diesem gerechnet. Formal erstreckt sich der Platz seither um die Engstelle zum Künstlerhaus herum bis zum Botanischen Garten, womit ein nachträglicher Bezug zwischen dem Vereinslokal der ‚Allotria‘ und dem Ausstellungsgebäude konstruiert wurde.

⁶⁹² Schickel: Seidl, S. 84.

⁶⁹³ Vgl. Katasterpläne mit Überschreibungen, StadtA, LBK 1873-1895.

Solche nachträglichen Bezugnahmen hatten auch mit der Vermarktung von Institutionen und Gemeinschaften für den Tourismus zu tun. Schließlich war die Künstlergenossenschaft auf öffentliche Wahrnehmung angewiesen, was durch die nach hinten versetzte Randlage ihres Hauses, das von den architektonischen und stilistischen Superlativen der Zeit überrollt wurde, nicht optimal gewährleistet war. Viele Mechanismen, nach denen die Kunststadt München um 1900 funktionierte, sind nur vor dem Hintergrund marktwirtschaftlicher Abläufe verständlich.⁶⁹⁴ So setzte eine langsame Abkehr vom gründerzeitlichen Prunk zu Gunsten eines reduzierten, strengeren Stils ein, was viel mit den angepassten Bauvorschriften, aber auch mit Rentabilitätsüberlegungen der neuen Generation von Kaufleuten und Industriellen zu tun hatte. In diesen marktwirtschaftlich dominierten Zeiten der Hochkonjunktur geriet das seit König Ludwigs I. herausgebildete Kunststadtideologem unter ein neues Vorzeichen.⁶⁹⁵ Dass dieser Wandel im Bezug auf die Stadtkonzepte überhaupt ins Gewicht fiel, hat damit zu tun, dass man bis zur Regierungszeit Maximilians II. die Residenzstadt und ihr malerisches Erscheinungsbild vor Einflüssen der Industrialisierung zu schützen versucht hatte.⁶⁹⁶ In der Prinzregentenzeit übte dann insbesondere das Polytechnikum als Bildungsstätte für Architekten und Naturwissenschaftler eine große Anziehungskraft aus.

Vor dem Ersten Weltkrieg kreiste München mit dem Anspruch der Kunststadt selbstzufrieden um sich selbst. Während die kulturelle Elite im Künstlerhaus rauschende Feste feierte, wurde die einfache Bevölkerung immer mehr vom ehemaligen Dult- und Rummelplatz in Randbereiche verdrängt.⁶⁹⁷ Das Münchner Umland und die freie Natur der bayerischen Bergwelt wurden zum Raum für die Sommerfrische, während man das naive Landvolk verklärte.⁶⁹⁸ So entstand die Konstruktion eines touristisch verkitschten, volkstümlichen Münchenbildes. Auch Stadtansichten, Photographien und Postkarten von schönen Ansichten, Panoramen und Durchblicken trugen dazu bei. Gerade die architektonischen Ensembles am neuen Eingang der Stadt hatten diesem Bild und der

⁶⁹⁴ Vgl. zur Kunststadt und dem Kapitalismus Hardtwig: Soziale Räume, S. 75-78.

⁶⁹⁵ Vgl. allgemein zum Thema München als Kunststadt Schick: Kunststadt. Zur Herausbildung eines Kunststadtideologems vgl. Hardtwig: Soziale Räume, S. 81.

⁶⁹⁶ Vgl. Schrick: Kunststadt, S. XV. Industrieunternehmen wurden vorwiegend ausgelagert oder in Städte wie Augsburg und Nürnberg verlegt.

⁶⁹⁷ Vgl. zum Bezug von herrschenden gesellschaftlichen Lagen und Raumstrukturen Prigge: Revolution, S. 104: „Um die räumliche Praxis einer Gesellschaft zu entdecken und zu analysieren, muß man ihren Raum entziffern.“

⁶⁹⁸ Auch die Künstler des Blauen Reiters bemerkten nicht, dass es sich um projizierte Räume handelte, die den Gesetzen des Tourismus unterworfen wurden. Mit der Umgestaltung der Marktstraße Bad Tölz 1896 durch Gabriel v. Seidl und den Umbauten seines Bruders etwa zeitgleich in Murnau entstanden auf dem Land malerische Straßenbilder, die den in München entwickelten, auch am Lenbachplatz anzutreffenden Mustern folgten. Zur Umgestaltung von Bad Tölz vgl. Schickel: Seidl, S. 94-95.

Erwartungshaltung der Touristenscharen zu entsprechen.⁶⁹⁹ Es entstanden funktionale, mit schmucken Giebeln versehene Architekturen, wie das Kaufhaus Oberpollinger mit seinen modernen Liften oder der ökonomische Massenabfertigungsbau des Hofbräuhauses von Max Littmann. Diese Bierhallenattraktionen liefen den künstlerischen Leistungen der vorangegangenen Generationen zunehmend den Rang ab, weshalb ein architektonischer Wettkampf um Aufmerksamkeit einsetzte. Im Jahre 1913 wurde München bereits von über einer halben Million Touristen besucht bei über einer Million Übernachtungen, was durch den ‚Landesverband zur Hebung des Fremdenverkehrs in Bayern‘ seit 1890 und durch den Ausbau zum Verkehrsknotenpunkt unterstützt wurde.⁷⁰⁰ Spätestens seit dieser Zeit waren es nicht mehr nur Straßenachsen, die vom Max-Joseph-Platz aus in neue Viertel ausgriffen, sondern Eisenbahnlinien, die München mit dem ganzen Land verbanden und neue Einflüsse in die Stadt hinein führten. Erst jetzt war ein schneller Austausch mit dem ganzen Königreich auf breiter Basis möglich.

Die gefestigte Stellung Münchens als Hauptstadt, Touristenziel und Kunstmetropole machten Schöpfungen wie den Wittelsbacherbrunnen, die mit „nichts Zeitgenössischem und nichts Früherem“⁷⁰¹ zu vergleichen sind, erst massentauglich. Gemäß den gewachsenen und ausdifferenzierten Anprüchen einer sich pluralisierenden Gesellschaft, lieferte der trichterförmige Tiefenplatz nördlich vom Stachus, unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten.⁷⁰² Durch seine Randbebauung konnte er Platz der Kunst und des Kommerzes sein, durch seine skulpturale Ausschmückung wurde er zum festlichen Höhepunkt einer Flaniermeile, was Heinrich Wölfflin 1917 treffend ausdrückte:

Der Festeingang Münchens ist da, wo Hildebrands Brunnen steht. Der Bahnhofsplatz sagt niemandem etwas; das Rondell des Karlstors öffnet zwar die Hauptader der Stadt, ist aber zum bloßen Durchgangspunkt geworden. Wenn man indessen links einschwenkt, der Lenbachplatz sich auftut, die Maximiliansanlagen sichtbar werden und davor die hellen Marmorfiguren mit den rauschenden Wasserbecken, dann weiß man, daß man in München ist, dem heiter-festlichen Vorort Süddeutschlands. Der Platz hat etwas ungemein Lebendiges und Natürlich-Prächtiges. Alles greift ineinander. Es ist als hätte der Brunnen von jeher hier gestanden. Und sollte dem einen oder anderen eine Erinnerung an römische Anlagen aufsteigen, so wäre das kein fremder Ton: an wie vielen Stellen der Stadt muß einem in den Sinn kommen, daß München am Anfang der Alpenstraße nach Italien liegt!⁷⁰³

Das Plätschern des Wassers und das Rauschen der Bäume, die lebendige Sonnenflecken auf die großzügigen Schotterflächen rund um die beliebten Parkanlagen zeichneten, das

⁶⁹⁹ Unter diesem ökonomischen Vorzeichen wurde die Emanzipation der Architektur zur autonomen Kunst, wie sie in den anderen Kunstgattungen einsetzte, verzögert. Vgl. allgemein dazu Hammerschmidt: Anspruch, S. 616.

⁷⁰⁰ Vgl. Götz: Prinzregentenzeit, S. 104.

⁷⁰¹ Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 211.

⁷⁰² Vgl. zur Proportionierung von Stadtplätzen bei Haffner: Orte, S. 20.

⁷⁰³ Zit. nach Huse: Kunstgeschichte, S. 168. Vgl. zur Einschätzung Wölfflins Otto Josef Bistrizki: Brunnen in München. Lebendiges Wasser in einer großen Stadt, München²1980, S. 46-47.

Geräusch gemächlich vorbeifahrender Pferdekutschen und Fuhrwerke ist heute dem dröhnenden Rauschen des Verkehrs über betonierte Fahrspuren gewichen. Nach seiner Fertigstellung hatte der Platz noch den Forderungen der modernen Urbanistik genügt: „Namentlich aber sollte in großen Städten für eine angemessene künstlerische Ausstattung der Schau- und Festplätze mehr als bisher üblich gesorgt werden.“⁷⁰⁴ Seit den 1960er Jahren folgte man modernistischen Leitbildern, wie dem der autogerichteten Stadt. Durch den Autoverkehr wurde die ursprünglich mit dem Gelände verwachsene Anlage isoliert und denkmalhaft auf eine Verkehrsinsel abgeschoben.⁷⁰⁵ Dabei hätte der Platz soviel mehr sein können als das bloße Zusammentreffen von Verkehrswegen:

Hildebrands Brunnen erst macht aus dem Zusammentreffen von Straßen einen Platz, der seinerseits Teil einer Folge neuer großstädtischer Stadträume war, die vom Bahnhof über den Justizpalast und den Maximiliansplatz zur Residenz führte. Ihr bedeutendster Innenraum war das feudale Café Luitpold an der Brienner Straße, das städtebauliche Kernstück aber der Lenbachplatz, wo mit Friedrich von Thiersch, Albert Schmidt, den Brüdern Seidl und Martin Dülfer die Elite der Münchener Architekten baute und wo durch das Künstlerhaus, den nahen Ausstellungspalast und die Prachtbauten der Kunsthandlungen Heinemann und Bernheimer auch die ‚Kunststadt München‘ ihr vielleicht vitalstes Zentrum hatte.⁷⁰⁶

⁷⁰⁴ Stübgen: Städtebau, S. 151.

⁷⁰⁵ Gegenüber den andauernden Verkehrsbeeinträchtigungen werden die erheblichen Kriegszerstörungen heute fast nicht mehr wahrgenommen. Die Fehlstellen wurden von Georgii, einem Hildebrandschüler einfühlsam ausgebessert. Die obere Hälfte der linken Reiterfigur ergänzte er. Vgl. einen Bericht des Landesamts für Denkmalpflege vom 15.2.1952, HstA, MK 51119/8. Zum Gegensatz der isolierten Denkmäler des frühen 19. Jahrhunderts zur Integration von Monumenten im späten 19. Jh. vgl. Nerdinger: Theodor Fischer, S. 39.

⁷⁰⁶ Huse: Kunstgeschichte, S. 168.

IV. RESUMÉE

Das 19. Jahrhundert war für München das Jahrhundert des Aufbruchs. Um 1800 entledigte man sich historisch nicht mehr genutzter Bauwerke, um die Stadt als Ganzes zu modernisieren. Ihren Ausgang nahm die Umgestaltung vom neuen, ideellen Zentrum der Haupt- und Residenzstadt, dem Herrschersitz am Rande der Altstadt. Dort wurde zum ersten Mal in großem Stil Freiraum geschaffen. Die Öffnung des Stadtkörpers blieb über das ganze Jahrhundert die Grundrichtung in der Stadtplanung. Gegen Ende des Jahrhunderts hatten sich aber die Methoden Plätze zu gestalten verändert und die planerischen Spielräume waren immer geringer geworden. So radikal wie zu Beginn des Jahrhunderts konnte man nicht mehr *tabula rasa* machen. Vielmehr war man darauf angewiesen auch ungünstige Grundstücke auszunützen, wenn der städtische Kontext ihnen eine besondere Bedeutung zukommen ließ. War unter den ersten beiden bayerischen Königen noch die Residenz im Zentrum des Interesses gestanden, erlangten um die Jahrhundertmitte Entwicklungszonen im Osten und entlang der westlichen Peripherie größere Bedeutung. Dort versuchte man neue Schwerpunkte zu bilden, die den Gesetzen der industrialisierten Großstadt, wie dem Verkehr und der Grundstücksspekulation, gehorchten. Die Isolation von denkmalhaften Einzelbauten musste unter diesen Gegebenheiten von einer funktionalen Integration und Verflechtung mit dem städtischen Gesamtorganismus abgelöst werden. Die Geometrie der Macht wurde vom Primat der öffentlichen Bedürfnisse abgelöst. Es galt lebendige Stadträume für möglichst viele Individuen zu schaffen, nicht mehr nur der Stadtarchitektur durch individuelle Zitate Leben einzuhauchen. Der Befehl des frei verfügenden, absoluten Planers großer Stadtmuster wurde vom Diktat der Wahrnehmungs- und Lebensbedürfnisse des modernen Menschen abgelöst.

Fanden am Max-Joseph-Platz die inneren Widersprüche der bayerischen Königsherrschaft ihren Ausdruck in spannungsreichen Architekturkontrasten mit dem Herrscherdenkmal zur Bündelung der ästhetischen Kräftebezüge, so war am Lenbachplatz das wahrnehmende Individuum ins Zentrum gerückt. Ihm wurden keine Sichtachsen und Standpunkte mehr vorgegeben, vielmehr konnte er sich weitgehend frei bewegen. Die breitlagernde Brunnenanlage bildet dort den Abschluss und Rahmen des Platzes. Sie hat architektonischen Charakter und definiert erst den Raum für die übrigen Gebäude. Am Max-Joseph-Platz war das Brunnenmonument noch gescheitert und auch das Wittelsbacherdenkmal des Ahnherrn Otto war nur eine Zwischenstation. Am Lenbachplatz wurden beide Gedanken in veränderter Form wieder aufgegriffen: Im Endstück

der Quellwasserleitung aus dem Mangfalltal, die den Namen des Herrscherhauses erhalten sollte. Fast alle Projekte der zweiten Jahrhunderhälfte basieren auf älteren Überlegungen. Die lange Planungsgeschichte des Künstlerhauses macht dies ebenso deutlich wie die städtebauliche Konstanz bei der dominanten Stellung der Deutschen Bank an Stelle des Himbselhauses. Die großen Architekturbüros, wie Heilmann & Littmann, versuchten die „begonnene bauliche Gestalt der Stadt würdig fortzuführen.“⁷⁰⁷ Die Voraussetzungen für das Fortführen stadt- und raumplanerischer Konzepte hatten sich in der industrialisierten Großstadt freilich stark gewandelt. Kommunale Eingriffe beim Baupolizeirecht und Straßendurchstiche, wie der an der Pfandhausgasse, ermöglichten die verkehrstechnische Anpassung der Altstadt an neue Mobilitätsansprüche. Zudem kam es dadurch zur Umpolung urbaner Schwerpunkte, was die Ausprägung einer zweiten West-Ost-Achse über Lenbachplatz, Promenadeplatz, Max-Joseph-Platz und Maximilianstraße zeigen kann.⁷⁰⁸ Diese Verbindung wurde durch eine Straßenbahnlinie und zahlreiche Neubauten aufgewertet. Der Wittelsbacherbrunnen fungiert dabei als Markierung des Eingangs in die Stadt und leitet durch seine Form, die Wendung des Körpers und des Blicks der weiblichen Figur nach links zur Altstadt über. Dieses Platzkonzept reagiert flexibel auf die Funktion, die der Platz im Stadtganzen übernehmen musste, anders als der repräsentative Residenzplatz, dessen Gebäude sich demonstrativ, hermetisch von ihrer Umgebung abgrenzen. Die scheinbar zufällige Verwobenheit des neuen Platzes mit den vorgegebenen Strukturen macht einen guten Teil seiner Qualität aus.⁷⁰⁹

Abgesehen von einer Typologisierung der Plätze und der Analyse ihrer inneren Strukturen müssen immer die größeren Rahmenbedingungen in den Blick genommen werden: „Es gibt auch noch andere Beispiele: die soziale Bedeutung eines Gebietes, seine Funktion, seine Geschichte – ja, sogar sein Name.“⁷¹⁰ Nicht mehr das Herrscherhaus bestimmte die Erinnerungskultur durch die Tradierung einer städtischen Denkmallandschaft, sondern die herrschenden Schichten der bürgerlichen Gesellschaft benannten die Plätze und Straßen nach ihren eigenen Repräsentanten. Durch die Benennung des Stadtraums nahmen Platz und Person in letzter Konsequenz ihre Position im kollektiven Gedächtnis ein. Da heute die meisten Persönlichkeiten nicht

⁷⁰⁷ Esche-Braunfels: Hildebrand, S. 608.

⁷⁰⁸ Vgl. Walter: Umbau, S. 19. Walter meint, diese Verbindung sei 1893 nach dem Durchstich der Prannerstraße möglich gewesen. Die Prannerstraße liegt aber gar nicht an dieser Straßenverbindung und wurde auch schon früher durchbrochen.

⁷⁰⁹ Vgl. zur Verwobenheit von Vergangenheit und Gegenwart in der Stadtplanung Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 245.

⁷¹⁰ Lynch: Bild, S. 60.

mehr allgemein bekannt sind, fehlt bereits ein erstes Grundverständnis für die Plätze und Straßen. Nurmehr einzelne fragmentierte Bereiche oder Gebäude werden aufgrund ihrer Funktionen im Gedächtnis verankert. Damit ist die virtuelle Gedächtniskarte, die *mental map* des 21. Jahrhunderts nur ein Bruchstück des gründerzeitlichen Wissens-tableaus. Da sich die Wahrnehmungszusammenhänge insbesondere durch den Autoverkehr verändert haben, fehlen auch Mechanismen für die Aneignung des öffentlichen Raums und seine Verankerung im Gedächtnis. War für den Großbürger des späten 19. Jahrhunderts ein Spaziergang noch eine Zeitreise durch ein Netzwerk von Bezügen und Bedeutungskonstellationen, wird der Blick heute von zahlreichen Epiphänomenen, wie Werbung und Beschilderung abgelenkt.

Die häufige Redewendung vom malerischen Charakter der Architektur im 19. Jahrhundert spiegelt eine gewisse Hilflosigkeit gegenüber den Raumgestaltungskonzepten des Historismus wider. Im Grunde kann man sowohl den Bauten Seidls als auch Klenzes und in ähnlicher Weise auch Beispielen des Barock einen malerischen Charakter unterstellen. Der Erkenntnisgewinn dadurch bleibt aber gering. In jedem Fall ist es aufschlussreicher, bei einzelnen Beispielen genauer hinzusehen und zu überprüfen, welche ortsspezifischen Umcodierungsprozesse und künstlerischen Bezugnahmen die einzelnen Konzepte prägten. Vielfach fällt auf, dass im Hintergrund Modelle prägend waren, wie die Vorstellung Münchens als Kunststadt, des Stadtkörpers als Kunstwerk und Wohnung für den modernen Städter und der Stadt als dreidimensionaler Collage. Diese Modelle sind nicht streng gegeneinander abzugrenzen, da sie ebenso wie die öffentlichen Räume in der Stadt einem ständigen Wandel unterliegen, ständig umformuliert, adaptiert und modifiziert werden – bis heute. Beim aufmerksamen Gang durch den Stadtraum fallen immer noch die Folgen von Nutzungsänderungen und Funktionsverschiebungen ins Auge.

Die Auseinandersetzung mit urbanen Plätzen macht eine Ausweitung des Blicks auf die Stadt notwendig, was wiederum eine Reflexion gesellschaftlicher Rahmenbedingungen beinhaltet. War das Stadtkonzept um 1800 noch mit dem Modell des gesundheits- und bildungsfördernden Landschaftsgartens verknüpft, wurde die Stadt durch ihre architektonische Aufwertung zum Kunstwerk und schließlich zum verfestigten, musealen Raum, der ein facettenreiches Panorama für Touristen bildete. Norbert Huse hat die „Feiertagswelt“ auf Landschaftsbildern Wilhelm von Kobells mit der „Ordentlichkeit biedermeierlicher Interieurs“ verglichen.⁷¹¹ Wenngleich man bei solchen Parallelisierungen immer vorsichtig sein muss, können Ähnlichkeiten bei der

⁷¹¹ Vgl. Huse: Kunstgeschichte, S. 135.

Konzeption von Stadtstrukturen und Landschaftsparks nicht bestritten werden. Zudem können Gemälde, wie die Zusammenstellungen Heinrich Adams mit dem Konzept des historischen Eklektizismus und der Auffassung von der Museumsstadt in Verbindung gebracht werden (Abb. 26). Ähnlichen Gesetzen folgten dann auch das gründerzeitliche Monumentalbautenkonzept und die moderne Raumanweisung durch Straßenbahnen und schließlich durch Autos. Die Darstellung auf Postkarten und Photographien entsprach ganz den gewandelten Vorstellungen von der Verfügbarkeit und Reproduzierbarkeit des Raums. Das kollektive Bild vom Raum stellte spätestens seit der Prinzregentenzeit keine Ansammlung von zitathaften Solitärbauten mehr dar, sondern eine bewusst zusammengestellte Gruppe von Gebäudeensembles in einem funktional vernetzten Stadtkörper.⁷¹² Diese technische Sicht mit dem Fokus auf die Verkehrswege wird von der ‚Stadt der Attraktionen‘ abgelöst, wie sie sich den Einheimischen und Fremden in Form von neuen Medien und kapitalistischen Strategien um 1900 darbot:

Die Technik veränderte gewohnte Seherfahrungen; räumliche und zeitliche Erfahrungen schienen gerafft. Der Tourist gewöhnte sich an die rasch wechselnden Eindrücke von Städtebildern, die dadurch etwas von ihrer Unverwechselbarkeit einbüßten. Das neue Medium der Photographie, das die Lithographie als Reproduktionstechnik ablöste, rückte die fernste, die exotischste Baukunst in das Licht scheinbarer Gegenwärtigkeit. Die Photographie, die dem geschichtlich und topographisch Fernen zu illusionärer Gleichzeitigkeit verhalf, trug ebenso wie der damals einsetzende Massentourismus zur Enthistorisierung der Geschichte bei.⁷¹³

Übergeordneten Strukturbedingungen im Zeitalter der Moderne standen dem lokalen Eigencharakter der Stadt entgegen, was zu einer Verlussterfahrung im Bezug auf charakteristische, vertraute Züge der Stadt führte. Diesen Verlust versuchte man schließlich durch die Betonung des Volkstümlichen, wie es sich in der Rückkehr zu heimischen Renaissance- und Barockformen äußert, zu kompensieren: „Die Idylle des typisch Münchnerischen, [war] eine idealisierte, retrospektive Erfindung des 19. Jahrhunderts“.⁷¹⁴

Die monumentalen, versteinerten Raumbilder des Historismus befriedigten ein kollektives Bedürfnis nach sinnlicher und intellektueller Selbsterfahrung der nach Orientierung und Selbstvergewisserung strebenden Gesellschaft an der Schwelle zur Moderne. Ganz im Gegensatz dazu strebt unsere heutige Gesellschaft nach Loslösung von Alltagsabläufen und Lebenspraktiken, die an fixe räumliche Konstellationen gebunden sind, zu Gunsten der Flucht in globalisierte, überindividuelle, virtuelle

⁷¹² Das Konzept der ‚Collage City‘ erweist sich zwar als interessant, aber doch zu wenig differenziert für die genauere Betrachtung historischer Stadtkonzepte. Vgl. Rowe/Koetter: Collage.

⁷¹³ Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 226.

⁷¹⁴ Götz: Prinzregentenzeit, S. 150.

Räume, wie dem Internet.⁷¹⁵ In dem Maße, in dem die Bedeutung der körperlichen Bewegung im Raum abnimmt, schwindet auch das Verständnis für überlieferte stadträumliche Situationen und deren Nutzungsoptionen. Um die Jahrhundertwende befanden sich der Max-Joseph-Platz und der Lenbachplatz im allgemeinen Gebrauch durch Touristen alltägliche Nutzer. Kam man zu Behördengängen und Geschäftsterminen, die sich nicht im Briefmedium erledigen ließen, oder zu kulturellen Anlässen in die Stadt, nahm man meist den Weg vom Centralbahnhof zu Fuß, mit der Trambahn oder mit der Mietdroschke am Justizpalast vorbei bis zum Karlsrondell. Die Dominanz des Justizpalastes zeugte schon vor dem Eintritt in die Altstadt von der Macht und wirtschaftlichen Potenz der Hauptstadt. Von hier aus ergaben sich zahlreiche Optionen, wie ein Besuch in einer Gemäldeausstellung im Glaspalast oder eines Bierlokals. Dem Geschäftsreisenden deutete die reiche Architektur des Gebäudes der Deutschen Bank das angrenzende Bankenviertel an. Beim Weg vorbei an diesem Bankgebäude durch die Engstelle an der Krümmung des Altstadtrings konnte man von weitem den neuen Wittelsbacherbrunnen erkennen. Seine reliefartige Erscheinung ließ bereits jetzt eine mögliche Deutung der Figuren als Kentaur und Europa zu. Beim Weg über den Platz, vorbei an den Auslagen der Kunsthändler Bernheimer und Heinemann, konnte man den charakteristischen, gewohnten Anblick der Frauentürme über dem Künstlerhaus und der Synagoge erkennen. Bei der genaueren Betrachtung des rauschenden Brunnens wurde dann auch sein eigentliches Grundthema Wasser klar.⁷¹⁶ Schließlich lenkte der Brunnen den Blick auf die Pfandhausgasse mit der hervortretenden Fassade der Dreifaltigkeitskirche und dem Promenadeplatz im Hintergrund. Beim weiteren Weg zum Max-Joseph-Platz ergab sich dann noch ein Blick auf die Theatinerkirche. Der damals wohl viel häufigere Zugang zum Residenzplatz über die Perusastraße ließ dann zunächst die Droschkenwarteplätze vor der Hauptpost ins Blickfeld rücken. Angesichts der modernen Attraktionen, die hier unter anderem in Form des Wintergartens vertreten waren, dürfte die Anziehungskraft der Randbebauung in der zweiten Jahrhunderthälfte bereits stark abgenommen haben. Das Museumskonzept der 1830er Jahre, wie es durch die Nibelungensäule vertreten wurde, war von den Wahrnehmungsbedingungen der neuen, beschleunigten Zeit überrollt worden.

Die Bildungsabsichten und Intentionen der Aufklärer und Romantiker waren durch die Gesetze der großbürgerlichen Leistungsgesellschaft relativiert worden. Stadt konnte

⁷¹⁵ Google earth, Navigationssysteme und Reiseführer zum Herunterladen oder für das Mobiltelefon machen den Raum zur fast beliebig verfügbaren Größe. Es wird darauf ankommen, die neuen Medien auch zur sinnvollen Erschließung und Neukontextualisierung von Denkmälern einzusetzen.

⁷¹⁶ Die Anspielung auf eine ikonographische Bedeutung kann als zusätzliche Leseebene für den gebildeten Betrachter gelten. Dieser konnte das Spiel um die vielschichtige Bedeutung mitspielen.

nicht länger ein elitäres Kunstwerk sein, Stadt musste täglich neu interpretiert werden: „Aus der Sicht des nicht existentiell betroffenen Beobachters, sei er Tourist oder Forscher, bietet sich die Stadt als geformetes Leben dar, als Spur menschlicher Schicksale“.⁷¹⁷ Besonders interessant sind daher subversive Aneignungsprozesse im öffentlichen Raum, die von ihren ursprünglichen Planern nicht vorgesehen waren, aber die prinzipielle Offenheit für Umnutzungen anzeigen. So wird die ehemals bewachte Sitzbank am Königsbau heute eifrig genutzt. Zudem begegnen sich Skateboard-Fahrer und Kulturreisende vor dem Theater. Gerade an der Einmündung der Perusastraße überschneiden sich Fußgängerzone, Fahrradweg, Trambahnstrecke, Lokale und Taxiwartplätze. Die Frage nach den üblichen Rezipientengruppen ist heute noch schwieriger geworden, da sich Rollenbilder wie das des Flaneurs aufgelöst haben.⁷¹⁸ Die Subjektivität räumlicher Erfahrungen ist ein Charakteristikum der urbanisierten Gesellschaft.⁷¹⁹

Kurz nach Ende des Jahrhunderts hatte der Urbanisierungsschub in München ein Ende, womit auch die architektonische Vorreiterrolle langsam relativiert wurde.⁷²⁰ Genau in dieser Zeit ist auch eine Stagnation in der Ausgestaltung der Stadtplätze festzustellen.⁷²¹ Der Lenbachplatz wurde zu einem Zeugen für das letzte große Leuchten der Kunststadt. Nun begann die Problemgeschichte der Moderne in der traditionell ausgerichteten bayerischen Hauptstadt: „Paradoxerweise hatte ausgerechnet der Historismus der Moderne zu einem ‚eigenen Epochenbewusstsein‘ verholfen“.⁷²² Die Abgrenzung von der vorangegangenen Epoche ist freilich ein ganz allgemeines Phänomen. Die Zunahme von Rekonstruktionen historischer Gebäude führt vor Augen, dass die Versuche vergangener Epochen, einen einheitlichen, angemessenen, architektonischen Ausdruck aus den gegebenen Bedürfnissen heraus zu entwickeln, nach wie vor nicht gelungen sind. Platzgestaltung ist ein nie abgeschlossener, vernetzter Prozess, der beim Wandel der Bedürfnisse und den technischen und geistigen Voraussetzungen der Gesellschaft von neuem ansetzen muss. In der Entwicklungsgeschichte der Münchner Plätze gab es Phasen, in denen man die bestehenden Strukturen flexibel

⁷¹⁷ Wolfgang Wildgen: Wege in die Stadt oder das Lesen der Stadt als Zeichen, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Jg. 37 (2007), Heft 148: Im Dickicht der Städte I: Sprache und Semiotik, hrsg. v. Rita Franceschini, S. 24.

⁷¹⁸ Vgl. Fisch: Stadtplanung, S. 136.

⁷¹⁹ Zum Verhältnis von Topographie und subjektiver Wahrnehmung vgl. Hardtwig: Soziale Räume, S. 11. Im Zuge des ‚psychological turns‘ um 1900 wurde die Kunstwissenschaft aufmerksam auf solche Wahrnehmungsfragen. Vgl. Bushart: Psychologisierung, in: Oexle: Krise, S. 147-179. Zu neuen psychologischen Betrachtungsweisen vgl. Brix/Steinhaus: Geschichte, S. 249 u. 294-195.

⁷²⁰ Dieter Klein stellt fest, dass München um die Jahrhundertwende vergleichbaren Städten durch seine innovative Architektur überlegen war. Vgl. Klein: Maßstäbe, S. 14.

⁷²¹ Vgl. Hardtwig: Soziale Räume, S. 76. Hardtwig konstatiert eine Krise ab 1904. Auch der Großbau des Deutschen Museums konnte die Krisenstimmung nicht überspielen. Vgl. Schickel: Seidl, S. 90.

⁷²² Landwehr: Neubarock, S. 277.

weiterentwickelte, und Phasen in denen die Reflexion über die historisch bedingten Ausgangspunkte urbanistischer Eingriffe geringer war. Ausnahmeleistungen gab es aber zu jeder Zeit. Hatte Carl v. Fischer für seine Prachtaufrisse 1809 auf den bestehenden Baubestand reagiert und die Fenstergestaltung des Törring-Palais dazu genutzt, eine Synthese aus Barock und Klassik zu finden, so gab es in der Folgezeit immer wieder ähnliche kontextuelle Planungen.

Im Vergleich mit anderen Metropolen gilt München als vergleichsweise kleinstädtisch und ländlich, was mit den konsequenten Verschönerungsmaßnahmen seit der Entfestigung zusammenhängt.⁷²³ Den Wettbewerb mit vergleichbaren Städten nahm München bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf, indem es versuchte ein eigenes Image zu etablieren: „Während Berlin zur Kaserne, Frankfurt zum Comptoir, Leipzig zur Schule sich entwickelte, nahm München den Charakter eines Museums an.“⁷²⁴ War die barocke Stadt München noch um 1800 nicht konkurrenzfähig gewesen, baute es um 1900 seine Führungsfunktion im süddeutschen Raum immer mehr aus.⁷²⁵ Den Eintritt in die Riege der wettstreitenden deutschen Metropolen kann man mit der Ernennung zum Königreich 1806 gleichsetzen. Es wundert kaum, dass genau in der Zeit, als diese Herrschaft an Einfluss zu verlieren begann, auch die Kunststadt München langsam ihre Spitzenposition abgeben musste.⁷²⁶ Die Rivalität zwischen der Reichshauptstadt Berlin und der Kunstmetropole München lag auf der Hand.⁷²⁷ Der Mittelstaat Bayern war stets um Profilierung gegenüber dem großen Rivalen bedacht.⁷²⁸ Die Rivalität wurde dann auch auf die Architekten, also „den schöpferischen ‚Schinkel‘ und den im griechischen Tempelstyl sicheren, reproduktiven ‚Klenze‘“⁷²⁹ projiziert. Die

⁷²³ Auch wenn die Grünanlagenprojekte für Berlin viel umfangreicher waren als Lennés Plan für München, hat dies den Gesamteindruck des steinernen Berlin nicht nachhaltig prägen können. Vgl. Wanetschek/Bäumler: Grünanlagen, S. 172. Verglichen mit Haussmanns Boulevards in Paris oder der Wiener Ringstraße erscheinen die Dimensionen der Promenade in München doch sehr bescheiden. In Berlin, Köln und anderen Städten hatte man größere Ringstraßenprojekte begonnen als in München. Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 222.

⁷²⁴ Sepp: Augustus, S. 334. Zuletzt hat Dieter Klein die internationale Vernetzung, insbesondere mit den osteuropäischen Städten, intensiv untersucht. Vgl. Klein: Maßstäbe.

⁷²⁵ Neben der Liste der teuersten Städte Deutschlands räumte August Lewald München einen Sonderstatus ein, als der Stadt, wo man am „wohlfeilsten“ leben könne. Lewald: Panorma, S. 251.

⁷²⁶ Vgl. zur Zäsur von 1806 Lehmbuch: Neues München, S. XVIII. Als Hauptkonkurrenten werden stets Berlin, Wien, Dresden und als internationaler Bezugspunkt Paris angeführt. Vgl. Schrick: Kunststadt, S. 2, Vanska: Gründerzeit, S. 14 u. Manfred Klinkott: Wien – Berlin. Wechselbeziehungen in der Baukunst des 19. Jahrhunderts, in: Gründerzeit, S. 59-88.

⁷²⁷ Vgl. Eva Börsch-Supan: Berlin und München. Das dynastische Beziehungsgeflecht, in: Nerdinger: Glaspalast, S. 81-89.

⁷²⁸ Vgl. Julius Posener (Hg.): Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II., München u. New York 1977.

⁷²⁹ Sepp: Augustus, S. 333. Zudem wurde die „malerische Ansicht“ gegenüber dem auf Sandboden gebauten Berlin betont. Vgl. Müller: München, S. 48. Siehe auch Schick: Kunststadt, S. 32; Nerdinger: Aufbruch, S. 14; Hanisch: Geschichte, S. 18-27; Auch David Joseph erkannte: „Klenze hat für München etwa die Bedeutung wie Schinkel für Berlin.“ Joseph: Baukunst, S. 68. Am Ende des Jahrhunderts spielte

Betonung des Kunststadtideologems kann als Kompensationsbestreben gegenüber dem unangefochtenen Machtanspruch Berlins gelten.⁷³⁰ Neben Berlin kam Paris seit dem Beginn des Jahrhunderts eine besondere Bedeutung beim Kunst- und Kulturtransfer zu. Gerade in der ersten Jahrhunderthälfte war eine Parisreise für jeden Architekten zum Standard geworden.⁷³¹ Als direkter Nachbar war freilich auch Österreich mit der Reichshauptstadt Wien bedeutsam, wie die Stilzitate bei der Deutschen Bank bereits gezeigt haben. Mit der Anlehnung an Österreich versuchte man die süddeutsch-alpenländische Kulturlandschaft zu stärken.⁷³²

In der Zusammenschau überwog freilich das regionalistische Lokalkolorit Münchens. Der konservative Traditionalismus sollte schließlich auch den Nährboden für die politischen Umbrüche der dreißiger Jahre befördern. Von der postmodernen Raumkritik wurde die seit „dem Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland gebräuchliche Raumsemantik als Wegbereiterin für die nationalsozialistischen Expansionsbestrebungen“⁷³³ angesehen. Daher steckt eine gewisse Gefahr darin, den Typus der bürgerlichen Großstadt im 19. Jahrhundert als Messlatte an gegenwärtige Entwicklungen anzulegen.⁷³⁴ Mit Sicherheit wäre es aber kein Schaden sich intensiver mit der Gestaltung von Oberflächen und dem Erscheinungsbild großstädtischer Plätze auseinanderzusetzen.⁷³⁵ Es ist gerade die Erfahrung des Verlust an urbaner Qualität durch das Leitbild der autogerechten Stadt, die eine Auseinandersetzung mit

Franz v. Lenbach eine entscheidende Rolle für die Außendarstellung der Kunststadt, wenngleich sie nicht an Klenzes frühere Monopolstellung heranreichte. Vgl. Schick: Kunststadt, S. 30. Klenze war allerdings noch in stärkerem Maße vom König abhängig gewesen, der die Kunstpolitik beherrschte. Der Prinregent hingegen suchte die Nähe zur untereinander vernetzten Künstlerschaft, um sich als Geschmacksmensch zu beweisen. Vgl. Schickel: Seidl, S. 74-75. Vgl. zum Gegensatz zwischen Klenze und Schinkel bei Adrian von Buttlar: „Ein erstes feuriges Wollen“. Klenzes Verhältnis zu Schinkel, in: Karl Möseneder u. Andreas Prater (Hg.): Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag, Hildesheim 1991, S. 304-317 u. Adrian v. Buttlar: Schinkel und Klenze, in: Dunkel/Körner/Putz: Ludwig, S. 119-139.

⁷³⁰ Vgl. Börsch-Supan: Berlin, S. 81.

⁷³¹ Schon Reinhart Baumeister hat die Bedeutung der Pariser Stadtbauten für Deutschland erkannt und beschrieben. Vgl. Baumeister: Moderne Stadterweiterung, S. 21. Fischer hatte in Paris den Louvre (Abb. 78) und das Odéon studiert (Abb. 74-77). Vgl. dazu Huse: Kunstgeschichte, S. 103. Siehe allgemein Hans Ottomeyer: Ein Städtevergleich. Staatsarchitekturen in Paris und München 1799-1848, in: Körner/Weigand: Hauptstadt, S. 95-116.

⁷³² Siehe für einen Vergleich auch auf Ebene von Einzelgebäuden: Friedrich Kurrent: München – Wien. Ein Vergleich, in: Albers: Bauen, S. 100-115. Die Erfahrungen mit dem Neobarock süddeutscher Färbung flossen durch die in München ausgebildeten, häufig osteuropäischen Architekten wieder in deren Herkunftsländer zurück. Vgl. Klein: Maßstäbe, S. 13 u. Landwehr: Neubarock, S. 31-45.

⁷³³ Lippruner: Raumfalle, S. 50.

⁷³⁴ Vgl. Schroer: Räume, S. 228.

⁷³⁵ Vgl. Haffner: Orte, S. 24-26. Siehe auch Bernard Rudofsky: Straßen für Menschen, Salzburg u. Wien 1995. Rudofsky betont besonders die haptischen Qualitäten von Oberflächen.

Ringstraßenplätzen und ihre konsequente Erforschung notwendig machen, um neue Handlungsoptionen erarbeiten zu können.⁷³⁶

Zu Recht ist der Bereich der Stadtforschung heute von Krisendiagnosen dominiert. Wie Jürgen Habermas bemerkt, gibt es in den Negativkritiken kaum einen Dissens.⁷³⁷ Die Zersplitterung der alten Einheit ‚Stadt‘ macht ihre wissenschaftliche Aufarbeitung und die Sensibilisierung der Öffentlichkeit für Fragen des Stadtraums umso dringender.⁷³⁸ Es besteht durchaus die Gefahr, dass städtebauliche Ensembles sonst nur noch vordergründig zur Imagepflege erhalten werden.⁷³⁹ Dann werden die Potentiale des öffentlichen Raums nicht genutzt und die Reize der Stadt nicht entfaltet, wie Gordon Cullen sagt: „Das Feuerwerk stand bereit, aber niemand hat es entzündet.“⁷⁴⁰ Bedenkt man die alternativen Verkehrskonzepte, die es längst gibt, wäre eine Umgestaltung auch und gerade der Eingangssituation von Städten durchaus vorstellbar. Dann könnte wieder ein bisschen von der urbanen Qualität erlebbar werden, die den Räumen innewohnt, wenngleich der urbane Raum in seiner Komplexität nie ganz erfasst und wiedergegeben werden kann. Wer weiß, vielleicht wird sich irgendwann die Vision Lorenz Westenrieders erfüllen, der meinte: „Die Gassen führten überall durch geräumige, äußerst reinliche Plätze, und München war, was es lange hätte seyn können, eine der schönsten Städte, die Menschen bewohnen können.“⁷⁴¹

⁷³⁶ Zur Gefährdung öffentlicher Straßen und Plätze durch den Autoverkehr vgl. Schroer: Räume, S. 232-233. Bereits in den 1970er Jahren setzte in München die Auseinandersetzung mit den negativen Folgen der Mobilität ein. Vgl. Haffner: Orte, S. 6.

⁷³⁷ Vgl. Habermas: Moderne, S. 10. Zu Krisendiagnosen aus der Stadtforschung vgl. Schroer: Räume, S. 227.

⁷³⁸ Vgl. Brix/Steinhauser: Geschichte, S. 250; Schroer: Räume, S. 235 u. Herlyn: Sozialstruktur, S. 7.

⁷³⁹ Vgl. allgemein zum Thema Image-Pflege Schroer: Räume, S. 238-239 u. Böhme: Atmosphäre, S. 8.

⁷⁴⁰ Cullen: Townscape, S. 7: Cullen erläutert, dass gerade das Netz von Fußwegen den Charakter einer Stadt prägen sollte und nicht die Verkehrsstrudel, an deren Rändern die Architektur zu einer Notiz für den Denkmalfleger werde.

⁷⁴¹ Westenrieder: Traum, S. 14-15.

V. QUELLENVERZEICHNIS

1. Ungedruckte Quellen

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (BayHStA):

MK, 51119/8
Oberhofmeister-Stab, 145/4

OPD, MCHN 7, 29-40

Stadtarchiv München (StadtA):

LBK, 108

LBK, 24802

LBK, 24795

LBK, 1873-1895

LBK, 24796

Tiefbauamt, 225

LBK, 24797

2. Gedruckte Quellen

BAUMEISTER, Reinhard: *Architektonische Formenlehre für Ingenieure*, Stuttgart 1866.

DERS.: *Moderne Stadterweiterung*. Vortrag, Hamburg 1887.

DERS.: *Stadt-Erweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung*, Berlin 1876.

BURKE, Edmund: *Vom Erhabenen und Schönen*, Berlin 1956 (= Philosophische Bücherei, Bd. 10).

FÖRSTER, Ernst: *Leitfaden zur Betrachtung der Wand- und Deckenbilder des neuen Königsbaues in München*, München 1834.

GLASER, Hubert (Hg.): König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Der Briefwechsel. Regierungszeit König Ludwig I. 1825-1829, München 2007 (= *Quellen zur Neueren Geschichte Bayerns*. V: Korrespondenzen König Ludwigs I. von Bayern, Teil II/Bd.1).

GOETHE, Johann Wolfgang: Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. 1773 [November 1772], in: Christian Beutler: *Schriften zur Kunst*, München u. Zürich 1977 (= *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, Bd. 13).

HEILMANN, Jakob: *München in seiner baulichen Entwicklung. Ein Blick in deren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, München 1881.

JOSEPH, David: *Geschichte der Baukunst des XIX. Jahrhunderts, erster Halbbd.*, Leipzig 1909 (= *Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit*. Ein Handbuch, Bd. 3)

[KLENZE, LEO VON]: Ueber den Königsbau in München, in: *Allgemeine Bauzeitung mit Abbildungen* (1837), S. 17-146.

LEWALD, August: *Panorama von München*. 1. und 2. Theil, Stuttgart 1835.

MAYER, Friedrich: Der Max-Josephsplatz in München, in: *Vaterländisches Magazin für Belehrung, Nutzen und Unterhaltung, insbesondere zur Beförderung der Vaterlandskunde, Kunst und Industrie*, Nr. 3 (1939), Nr. 27/29, S. 213-216 u. 228-232.

MÜLLER, Christian: *München unter König Maximilian Joseph I. Ein historischer Versuch zu Baierns rechter Würdigung*, Mainz 1816.

NICOLAI, Friedrich: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, Bd. 6, Berlin u. Stettin 1785.

QUINCY, Quatremère de: *Le Jupiter Olympien*, Paris 1815.

SCHLEICH, Martin E.: *Pimplhuber in der Industrie-Ausstellung. Nebst einem alphabetischen Fremdenverführer*, München 1854.

SCHMARSOW, August: *Barock und Rokoko. Das Malerische in der Architektur*. Eine kritische Auseinandersetzung, Leipzig 1897, hrsg. v. Helmut Geisert u. Fritz Neumeyer, ND Berlin 2001.

SEMPER, Gottfried: *Kleine Schriften*, hrsg. v. Hans Semper u. Manfred Semper, Berlin u. Stuttgart 1884, ND Mittenwald 1979 (= Kunstwissenschaftliche Studientexte, Bd. VII).

SEPP, Johann Nepomuk: *Ludwig Augustus. König von Bayern und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste*, Schaffhausen 1869.

SITTE, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien, Wien ⁴1909.

SÖLTL, Johann Michael: *Maximilian Joseph I. König von Baiern*. Eine Denkrede bey dem Jubelfeste Seiner 25jährigen Regierung, öffentlich vorgetragen am 15. Februar im Saale des k. Erziehungs-Institutes für Studierende zu München, München 1824.

STÜBBEN, Joseph: *Der Städtebau*, Darmstadt 1890 (= *Handbuch der Architektur*, 4. Teil: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude, 9. Halbbd.), ND Wiesbaden 1980.

WESTENRIEDER, Lorenz: *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München (im gegenwärtigen Zustande)*, München 1782, ND München 1984.

DERS.: *Der Traum in dreyen Nächten*, München 1782.

VI. LITERATURVERZEICHNIS

ALBERS, Gerd, Willibald Sauerländer u. Michael Petzet (Hg.): Bauen in München 1890-1950. Eine Vortragsreihe in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 1978/79, München 1980 (= *Arbeitshefte [des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege]*, Nr. 7).

DERS.: Theodor Fischer und die Münchner Stadtentwicklung bis zur Mitte unseres Jahrhunderts, in: Gerd Albers, Willibald Sauerländer u. Michael Petzet (Hg.): Bauen in München 1890-1950. Eine Vortragsreihe in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 1978/79, München 1980 (= *Arbeitshefte [des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege]*, Nr. 7), S. 6-25.

ALCKENS, August: Gedenktafeln. Denkmäler. Gedenkbrunnen, Mainburg 1973 (= *München in Erz und Stein*, 1. Bd.).

AMSLINGER, Friedhelm: *Tendenzen in der Platzgestaltung seit der Industrialisierung, dargestellt am Beispiel der Stadt München*, München 1978.

BAUER, Hermann: „Der Herrschaft Größe vor der Kunst verschwindet,...“. Die Bedeutung der Kunst bei Ludwig I von Bayern, in: Klaus Ertz (Hg.): *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, Köln 1980, S. 315-324.

DERS.: Die „Kunsthauptstadt“. Das Beispiel München, in: Hans-Michael Körner u. Katharina Weigand (Hg.): *Hauptstadt. Historische Perspektiven eines deutschen Themas*, München 1995, S. 161-173.

BAUMANN, Zygmunt: Der Pilger und seine Nachfolger, Spaziergänger, Vagabunden und Touristen, in: ders: *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*, Hamburg 1997, S. 136-159.

BEIL, Toni: Der Königsbau der Münchner Residenz. Baugeschichte, Niedergang, Wiederaufbau und Restaurierung der Königlichen Gemächer, in: Heinrich Habel: *Forschungen und Berichte für das Jahr 1979*, in: *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege* 33 (1981), S. 199-212.

BELL, Jürgen: Die Hauptpost in München. Geschichte und Restaurierung, in: Heinrich Habel: *Forschungen und Berichte für das Jahr 1979*, in: *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege* 33 (1981), S. 213-218.

BENEVOLO, Leonardo (Hg.): *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 1, München 1988.

BEYER, Andreas (Hg.): *Klassik und Romantik*, München 2006 (= *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 6).

- BILLER, Josef H. u. Hans Peter Rasp (Hg.): *München. Kunst & Kultur*, München o. J.
- BISTRITZKI, Otto Josef: *Brunnen in München. Lebendiges Wasser in einer großen Stadt*, München²1980.
- BOCK, Henning (Bearb.): Adolf von Hildebrand. Gesammelte Schriften zur Kunst, Köln u. Opladen 1969 (= *Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen*, Bd. 39).
- BOCK, Manfred: *Die Verfassung der Stadt München von 1818 bis 1919*, München 1967.
- BÖHME, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*, München 2006.
- BÖRSCH-SUPAN, Eva: Berlin und München. Das dynastische Beziehungsgeflecht, in: Winfried Nerdinger (Hg.): *Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1868* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München 1997), München 1997 (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 10), S. 81-89.
- BRAUN, Rainer u. Joachim Wild (Hg.): *Bayern ohne Klöster? Die Säkularisation 1802/03 und die Folgen* (Ausstellungskatalog Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München 2003), München²2003 (= Ausstellungskataloge der Staatlichen Archive Bayerns, Nr. 45).
- BRAUNFELS, Wolfgang: *Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt*, Köln 1976.
- BREUER, Tilmann: Metropole als Denkmaltypus, in: Hans-Michael Körner u. Katharina Weigand (Hg.): *Hauptstadt. Historische Perspektiven eines deutschen Themas*, München 1995, S. 137-160.
- BRINKMANN, Vinzenz: *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*, München 2003.
- BRIX, Michael u. Monika Steinhauser: Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historischen Architektur-Diskussion in Deutschland, in: dies (Hg.): *„Geschichte allein ist zeitgemäss“. Historismus in Deutschland*, Gießen 1978, S. 199-327.
- BRUCHER, Günter: Zum Problem des Stilpluralismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Methodik, Wien u. Graz 1985 (= *Forschen – Lehren – Verantworten*. Festgaben zur Vierhundert-Jahr-Feier der Karl-Franzens-Universität Graz, Bd. 5).
- BURGMAIER, Andreas (Bearb.): Graggenauer Viertel, München 1958 (= *Häuserbuch der Stadt München*, Bd. 1).
- DERS. (Bearb.): Kreuz Viertel, München 1960 (= *Häuserbuch der Stadt München*, Bd. 2).

BUSHART, Magdalena: ‚Form‘ und ‚Gestalt‘. Zur Psychologisierung der Kunstgeschichte um 1900, in: Otto Gerhard Oexle (Hg.): *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880-1932*, Göttingen 2007 (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 228), S. 147-179.

BUTTLAR, Adrian von: „Also doch ein Teutscher“? Klenzes Weg nach München, in: Winfried Nerdinger (Hg.): *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof. 1784-1864* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München 2000), München, London u. New York 2000 (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 11), S. 73-83.

DERS.: „Ein erstes feuriges Wollen“. Klenzes Verhältnis zu Schinkel, in: Karl Möseneder u. Andreas Prater (Hg.): *Aufsätze zur Kunstgeschichte*. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag, Hildesheim 1991, S. 304-317.

DERS.: Fischer und Klenze. Münchner Klassizismus am Scheideweg, in: Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gérard (Hg.): *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984 (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 11), S. 141-162.

DERS.: Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage, in: *Ein griechischer Traum. Leo von Klenze. Der Archäologe*, hrsg. v. d. Staatlichen Antikensammlungen u. d. Glyptothek (Ausstellungskatalog Glyptothek), München 1986, S. 213-225.

DERS.: *Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision*, München 1999.

DERS.: Schinkel und Klenze, in: Franziska Dunkel, Hans-Michael Körner u. Hannelore Putz (Hg.): König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*, Beiheft 28, München (2006), S. 119-139.

BÜTTNER, Frank: Klenze und die bildenden Künstler, in: Winfried Nerdinger (Hg.): *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof. 1784-1864* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München 2000), München, London u. New York 2000 (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 11), S. 145-155.

CORTI, Caesar Conte: *Ludwig I. von Bayern. Ein Ringen um Freiheit, Schönheit und Liebe*, München 1937.

COUBIER, Heinz: *Europäische Stadt-Plätze. Genius und Geschichte*, Köln 1985.

CULLEN, Gordon: *Townscape. Das Vokabular der Stadt*, Basel, Berlin, Boston ⁷1991.

DAUSS, Markus: *Identitätsarchitekturen. Öffentliche Bauten des Historismus in Paris und Berlin (1871-1918)*, Dresden 2007.

DEHIO, Georg (Hg.): München und Oberbayern, München u. Berlin ²2002 (= *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, Bd. IV. Bayern).

DIE ANDERE TRADITION. *Architektur in München von 1800 bis heute*, hrsg. v. der Bayerischen Rückversicherung (Ausstellungsreihe der Bayerischen Rück 1981), München 1981 (= Ausstellungskatalog aus der Reihe „Erkundungen“, Nr. 3).

DILLY, Heinrich: Entstehung und Geschichte des Begriffs ‚Historismus‘ – Funktion und Struktur einer Begriffsgeschichte, in: Michael Brix u. Monika Steinhauser (Hg.): „*Geschichte allein ist zeitgemäss*“. *Historismus in Deutschland*, Gießen 1978, S. 11-16.

DITTMANN, Lorenz: Zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert, in: Werner Hager u. Norbert Knopp (Hg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977 (= *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 38), S. 92-118.

DOLGNER, Dieter: Der Stilpluralismus in Theorie und Praxis. Architektur in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Winfried Nerdinger (Hg.): *Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1868* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München 1997), München 1997 (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 10), S. 91-111.

DERS.: *Historismus. Deutsche Baukunst. 1815-1900*, Leipzig 1993.

DOLLINGER, Hans: *Die Münchner Straßennamen*, München ⁴1999.

DÜNNE, Jörg u. Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2006.

ECO, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, hrsg. v. Jürgen Trabant, München 1972. (Originalausg.: Umberto Eco: *La struttura Assente*, Mailand 1968).

DERS.: Function and Sign. The Semiotics of Architecture, in: Geoffrey Broadbent, Richard Bunt, Charles Jencks (Hg.): *Signs, Symbols and Architecture*, Bath 1980, S. 11-69.

EIN GRIECHISCHER TRAUM. *Leo von Klenze. Der Archäologe*, hrsg. v. d. Staatlichen Antikensammlungen u. d. Glyptothek (Ausstellungskatalog Glyptothek), München 1986.

ELLRICH, Hartmut: *Das historische München. Bilder erzählen*, Petersberg 2008.

ERICHSEN, Johannes u. Katharina Heinemann (Hg.): *Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern* (Ausstellungskatalog Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen München 2006), München 2006.

DERS. u. Uwe Puschner (Hg.): „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen ...“. *Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I.*, München u. Regensburg 1986 (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Nr. 9/86).

DERS.: „Aus dem Gedächtnis ins Herz“. Zum Verhältnis von Kunst, Geschichte und Politik unter König Ludwig I., in: Johannes Erichsen u. Uwe Puschner (Hg.): „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen ...“. *Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I.*, München u. Regensburg 1986 (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Nr. 9/86), S. 385-417.

DERS.: Residenz oder Hauptstadt? München im 17. und 18. Jahrhundert, in: Hans-Michael Körner u. Katharina Weigand (Hg.): *Hauptstadt. Historische Perspektiven eines deutschen Themas*, München 1995, S. 73-93.

ESCHE-BRAUNFELS, Sigrid: *Adolf von Hildebrand (1847-1921)*, Berlin 1993.

ESCHENBURG, Barbara: *Das Denkmal König Maximilians I. Joseph in München. 1820-1835*, Diss. München 1977.

DIES.: Die Reliefs am Max-Joseph-Denkmal. Darstellung eines neuen Goldenen Zeitalters, in: Hans-Ernst Mittag u. Volker Plagemann (Hg.): *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, München 1972 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 20), S. 49-68.

FALTTHAUSER, Kurt (Hg.): *Die Münchner Residenz. Geschichte – Zerstörung – Wiederaufbau*, Ostfildern u. München 2006.

FISCH, Stefan: Neue Aspekte der Münchner Stadtplanung zur Zeit Theodor Fischers (1893 bis 1901) im interurbanen Vergleich, in: Wolfgang Hardtwig u. Klaus Tenfelde (Hg.): *Soziale Räume in der Urbanisierung. Studien zur Geschichte Münchens im Vergleich 1850 bis 1933*, München 1990, S. 175-191.

DERS.: *Stadtplanung im 19. Jahrhundert. Das Beispiel München bis zur Ära Theodor Fischer*, München 1988.

DERS.: Theodor Fischer in München (1893-1901) – der Stadtplaner auf dem Weg zum Beamten. Wie sich die kommunale Planungshoheit zur Institution verfestigte, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl u. Stephan Waetzoldt (Hg.): *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Berlin 1982 (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung unter Leitung von Stephan Waetzoldt, Bd. 2), S. 245-259.

GLASER, Hubert: Der „sinnliche Eklektiker“ auf dem Thron und sein „Generalbevollmächtigter in Kunstsachen“, in: Franziska Dunkel, Hans-Michael Körner u. Hannelore Putz (Hg.): *König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze*. Symposium aus Anlass des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Reihe B: Beiheft 28, München 2006, S. 323-341.

GOLLWITZER, Heinz: *Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz*. Eine politische Biographie, München 1986.

GOODMAN, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1995. (Originalausg.: Nelson Goodman: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976).

GÖTZ, Norbert, Clementine Schack-Simitzis u. Gabriele Schickel (Hg.): *Die Prinzregentenzeit* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1988), München 1988.

GROBE, Peter: Die Entfestigung Münchens, München 1970 (= *Miscellanea Bavarica Monacensia*. Dissertationen zur Bayerischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte, H. 27).

GROTE, Ludwig (Hg.): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter, München 1974 (= *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 24).

HABEL, Heinrich u. Helga Himen (Bearb.): Landeshauptstadt München, hrsg. v. Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München 1985 (= *Denkmäler in Bayern*, Bd. I.1).

DERS., Klaus Merten, Michael Petzet u. Siegfried von Quast (Hg.): Münchner Fassaden. Bürgerhäuser des Historismus und des Jugendstils, München 1974 (= *Materialien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 11).

DERS.: Späte Phase und Nachwirken des Historismus, in: Gerd Albers, Willibald Sauerländer u. Michael Petzet (Hg.): *Bauen in München 1890-1950*. Eine Vortragsreihe in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 1978/79, München 1980 (= *Arbeitshefte [des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege]*, Nr. 7), S. 26-40.

HABERMAS, Jürgen: Moderne und postmoderne Architektur. Rede zur Ausstellungseröffnung, in: *Die andere Tradition. Architektur in München von 1800 bis heute*, hrsg. v. der Bayerischen Rückversicherung (Ausstellungsreihe der Bayerischen Rück 1981), München 1981 (= Ausstellungskatalog aus der Reihe „Erkundungen“, Nr. 3), S. 8-17.

HAFFNER, Horst: *Orte – Plätze – Räume. Vom Umgang mit der Stadt*, München 2005.

HAGER, Werner u. Norbert Knopp (Hg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977 (= *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 38).

HAMMERSCHMIDT, Valentin W.: Anspruch und Ausdruck in der Architektur des späten Historismus in Deutschland (1860-1914), Frankfurt a. M. 1985 (= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe XXXVII: Architektur, Bd.3).

HANISCH, Manfred: Maximilian II. und die Geschichte. Bayerisches Nationalgefühl durch Geschichtsbewußtsein, in: Winfried Nerdinger (Hg.): *Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1868* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München 1997), München 1997 (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 10), S. 17-27.

HARDTWIG, Wolfgang: Soziale Räume und politische Herrschaft. Leistungsverwaltung, Stadterweiterung und Architektur in München 1870 bis 1914, in: Wolfgang Hardtwig u. Klaus Tenfelde (Hg.): *Soziale Räume in der Urbanisierung. Studien zur Geschichte Münchens im Vergleich 1850 bis 1933*, München 1990, S. 59-153.

DERS.: Tradition und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs, in: Michael Brix u. Monika Steinhauser (Hg.): „*Geschichte allein ist zeitgemäss*“. *Historismus in Deutschland*, Gießen 1978, S. 17-27.

HASS, Angela: *Adolf von Hildebrand. Das plastische Portrait*, München 1984.

HEDERER, Oswald (Hg.): *Bauten und Plätze in München*. Ein Architekturführer, München ³1985.

DERS.: Die Baugeschichte des Nationaltheaters. 1800 bis 1943, in: *Festliche Oper. Geschichte und Wiederaufbau des Nationaltheaters in München*, hrsg. v. Freistaat Bayern, München 1964, 11-29.

DERS.: Karl von Fischers Nationaltheater in München, in: Hubert Glaser: *Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat* (Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst. 1799-1825), München u. Zürich 1980 (= *Wittelsbach und Bayern III/1*).S. 395-402.

DERS.: Leo von Klenze. Bedeutung und Leben, in: Florian Hufnagl u. Norbert Lieb (Hg.): *Leo von Klenze. Gemälde und Zeichnungen*, München 1979, S. 9-35.

HEINEMANN, Katharina: Illuminationen in München in der Regierungszeit König Max I. Josephs, in: Johannes Erichsen u. Katharina Heinemann (Hg.): *Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern* (Ausstellungskatalog Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen München 2006), München 2006, S. 62-72.

HEINBEN, Johannes: Die frühe Krise des Historismus 1870-1900. Das Beispiel Kunsttheorie, in: Otto Gerhard Oexle (Hg.): *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880-1932*, Göttingen 2007 (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 228), S. 117-145.

HELLENTHAL, Michael: Eklektizismus. Zur Ambivalenz einer Geisteshaltung und eines künstlerischen Konzepts, Frankfurt a. M. 1993 (= *Arbeiten zur Ästhetik, Didaktik, Literatur- und Sprachwissenschaft*, Bd. 17).

HEMMETER, Karlheinz: Das Denkmal für König Max I. Joseph in München von Christian Daniel Rauch. Entstehungsgeschichte – Zeitgenössische Kunstliteratur – Zur Genese des Max-Joseph-Platzes, in: Susanne Böning-Weis (Red.): König Max I. Joseph. Modell und Monument. Zu einer Installation von Erich Lindenberg in der Alten Münze in München (= *Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, Nr. 86), München 1996, S. 35-85.

HERLYN, Ulfert (Hg.): *Stadt- und Sozialstruktur. Arbeiten zur sozialen Segregation, Ghettobildung und Stadtplanung*. Dreizehn Aufsätze, München 1974.

HERRMANN, Wolfgang: *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Basel 1932, hrsg. v. Adolf Max Vogt, Basel 1977 (= Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich, Bd. 17).

HITCHCOCK, Henry-Russell (Bearb.): *Architecture. Nineteenth and twentieth Centuries*, Harmondsworth, Middlesex 1968 (= *The Pelican History of Art*, Bd. 215).

HOFFMANN, Godehard: *Architektur für die Nation? Der Reichstag und die Staatsbauten des Deutschen Kaiserreichs 1871-1918*, Köln 2000.

HOJER, Gerhard (Hg.): Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration, München 1992 (= *Forschungen zur Kunst- und Kulturgeschichte*, Bd. 2).

HÖLSCHER, Petra: Die Wohnung König Ludwigs I. und Königin Thereses im Königsbau der Münchner Residenz. Gelungene Fiktion königlicher Privatheit, in: Brigitte Langer (Hrsg.): *Pracht und Zeremoniell. Die Möbel der Residenz München*, München 2002. S. 93-105. S. 94.

HOLZ, Arno: *Phantasia*, hrsg. v. Gerhard Schulz, Stuttgart 1968.

HOPPE, Stephan: Artilleriewall und Bastion. Deutscher Festungsbau der Renaissancezeit im Spannungsfeld zwischen apparativer und medialer Funktion, Jülich 2007 (= *Jülicher Geschichtsblätter*, Bd. 74/75).

HÖPPL, Martin: Eine Bühne für den König. Der Max-Joseph-Platz in München, in: *Literatur in Bayern* 22. (2007), Ausg. 87, S. 64-81.

HUSE, Norbert: *Kleine Kunstgeschichte Münchens*, München³2004.

JÄGER, Markus: Der Berliner Lustgarten. Gartenkunst und Stadtgestalt in Preußens Mitte, München u. Berlin 2005 (= *Kunstwissenschaftliche Studien*, Bd. 120).

JÄGER, Monika: Neubarock, in: Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung (Hg.): *Lust und Leid. Barocke Kunst. Barocker Alltag* (Steirische Landesausstellung 1992), Graz 1992, S. 373-378.

KLEIN, Dieter: Martin Dülfer. Wegbereiter der deutschen Jugendstilarchitektur, München 1981 (= *Arbeitshefte [des Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege]*, Nr. 8).

DERS.: *Münchener Maßstäbe. Der Siegeszug der Münchner Architektur im 19. Jahrhundert*, München 2008.

KLEINHUES, Josef Paul u. a. (Hg.): *Fünf Architekten des Klassizismus in Deutschland*. Friedrich Gilly. Karl Friedrich Schinkel. Friedrich Weinbrenner. Leo von Klenze. Georg Ludwig Friedrich Laves (Katalog zur Dortmunder Architektenausstellung, Museum am Ostwall 1977), Darmsadt 1977 (= Dortmunder Architekturhefte).

KLINGENBURG, Karl-Heinz (Hg.): *Historismus. Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1985.

KLINKOTT, Manfred: Wien – Berlin. Wechselbeziehungen in der Baukunst des 19. Jahrhunderts, in: *Gründerzeit – Adolf Loos. Jahrhundertwende*. Rückblick und Ausblick im Spiegel der Wiener Architektur. Unter Einbeziehung der Gründerzeitarchitektur Josef Durms, hrsg. v. d. Stadt Karlsruhe u. d. Städtischen Galerie (Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe 1987), Karlsruhe 1987, S. 59-88.

KOCH, Laurentius P.: Die Wiederentdeckung des Rokoko für München und Altbayern vor hundert Jahren, in: *Lech-Isar-Land*, Jg. 1993, S. 157-167.

KOHLMAIER, Georg u. Barna van Sartory: Das Glashaus, ein Bautypus des 19. Jahrhunderts, München 1981 (= *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 43).

KÖRNER, Hans-Michael: Paradigmen der Ludwig-I.-Forschung zwischen Kunst und Schönheit, Dynastie und Staat, in: Franziska Dunkel, Hans-Michael Körner u. Hannelore Putz (Hg.): König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*, Reihe B: Beiheft 28), München 2006, S. 21-30.

KÖSTLER, Andreas: *Place Royale. Metamorphosen einer kritischen Form des Absolutismus*, München 2003.

KRACAUER, Siegfried: *Straßen in Berlin und anderswo*. Mit Anmerkungen von Gerwin Zohlen, Berlin 2003.

KRAUS, Andreas (Hg.): Signate König Ludwigs I. (= *Materialien zur bayerischen Landesgeschichte*, Bde. 1-6 u. 12), ausgew. u. eingel. v. Max Spindler, 6 Bde. u. 1 Reg.bd., München 1987-1997.

KUNSTMANN, Joanna Waltraud: Emanuel von Seidl (1856-1919). Die Villen und Landhäuser, München 1993 (= *Beiträge zur Kunstwissenschaft*, Bd. 52).

KURRENT, Friedrich: München – Wien. Ein Vergleich, in: Gerd Albers, Willibald Sauerländer u. Michael Petzet (Hg.): Bauen in München 1890-1950 (Eine Vortragsreihe in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 1978/79), München 1980 (= *Arbeitshefte [des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege]*, Nr. 7), S. 100-115.

LANDAU, Peter: Reichsjustizgesetze und Justizpaläste, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl u. Stephan Waetzoldt (Hg.): *Kunstpoltik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Berlin 1982 (= *Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung unter Leitung von Stephan Waetzoldt*, Bd. 2), S. 197-223.

LANDESHAUPTSTADT MÜNCHEN. Südwest, hrsg. v. Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München 2004 (= *Denkmäler in Bayern*, Bd. I.1-2).

LANDWEHR, Eva-Maria: *Neubarock. Architektur und Ausstattungskonzepte süddeutscher Sakralbauten um 1900*, Osnabrück 2003.

LAUDEL, Heidrun: Auf der Suche nach dem Stil. Maximilian II. und Gottfried Semper, in: Winfried Nerding (Hg.): *Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1868* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München 1997), München 1997 (= *Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums*, Nr. 10), S. 65-79.

LAUTERBACH, Iris (Hg.): *Friedrich Ludwig von Skell (1750-1823). Gartenkünstler und Stadtplaner*, Worms 2002.

LEBER, Marianne: Das Haus Bernheimer, in: *Bayerland* 62 (1960), S. 447-452.

LEHMBRUCH, Hans: *Ein neues München. Stadtplanung und Stadtentwicklung um 1800*. Forschungen und Dokumente, hrsg. v. Historischen Verein von Oberbayern, Buchendorf 1987.

LIEB, Norbert u. Florian Hufnagl (Hg.): *Leo von Klenze. Gemälde und Zeichnungen*, München 1979.

DERS.: *München. Die Geschichte seiner Kunst*, München³1982.

LIEB, Stefanie: Historismus in den Künsten. Architektur – Kunsthandwerk – Graphik, in: Hubertus Kohle (Hg.): *Vom Biedermeier zum Impressionismus*, München 2008 (= *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 7), S. 213-243.

LIPPRUNER, Roland u. Julia Lossau: In der Raumfalle. Eine Kritik des spatial turn in Sozialwissenschaften, in: Georg Mein u. Markus Rieger-Ladich (Hg.): *Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien*, Bielefeld 2004, S. 47-63.

LORENZER, Alfred: Städtebau. Funktionalismus und Sozialmontage? Zur sozialpsychologischen Funktion von Architektur, in: Heide Berndt, Alfred Lorenzer u. Klaus Horn (Hg.): *Architektur als Ideologie*, Frankfurt a. M. ⁴1971, S. 51-104.

LYNCH, Kevin: *Das Bild der Stadt*, Berlin, Frankfurt a. M. u. Wien 1965. (Originalausg.: Kevin Lynch: *The Image of the City*, Cambridge Mass. 1960).

MAYER ZUR CAPELLEN, Jürg u. Gabriele Oberreuter-Kronabel (Hg.): *Klassizismus. Epoche und Probleme*. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag, Hildesheim 1987.

MESEURE, Sonja Anna: Die Architektur der Antwerpener Börse und der europäische Börsenbau im 19. Jahrhundert, München 1987 (= *Beiträge zur Kunstwissenschaft*, Bd. 11).

MIGNOT, Claude: *Architektur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983.

MILDE, Kurt: *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts*. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit, Dresden 1981.

MÖCKL, Karl: *Die Prinzregentenzeit. Gesellschaft und Politik während der Ära des Prinzregenten Luitpold in Bayern*, München u. Wien 1972.

MÜNCHEN UND SEINE BAUTEN, hrsg. v. Bayerischen Architekten- und Ingenieur-Verein, München 1912.

MÜNCHEN WIE GEPLANT. *Die Entwicklung von 1158 bis 2008*, hrsg. v. Stadtmuseum München u. d. Stadtarchiv München, München 2004.

NERDINGER, Winfried (Hg. u. Bearb.): *Carl von Fischer. 1782-1820* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1982), Pullach 1982 (= Gesamtkatalog hrsg. v. der Architektursammlung der TU München u. der Carl von Fischer Gesellschaft, Nr. 2).

DERS. (Hg. u. Bearb.): *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862-1938* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München u. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1989) München 1988 (= Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 7).

DERS. (Hg.): *Architekturführer München*, Berlin ³2007.

DERS. (Hg.): *Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus. 1852-1921* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1977), München 1977 (= Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 1).

DERS. (Hg.): *Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen. 1775-1825* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1980), München 1980 (= Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 3).

DERS. (Hg.): *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof. 1784-1864* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 2000), München, London u. New York 2000 (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 11).

DERS. (Hg.): *Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1868* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1997), München 1997 (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 10).

DERS. u. Antonia Gruhn-Zimmermann (Hg.): *Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1987), München 1987 (= Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TU München u. des Münchner Stadtmuseums, Nr. 6).

DERS. u. Florian Hufnagl (Hg.): *Gottfried von Neureuther. Architekt der Neorenaissance in Bayern. 1811-1887* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1978), München 1978 (= Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 2).

DERS. u. Florian Zimmermann (Hg.): *Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie* (Ausstellungskatalog Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt 1886), München³1987.

DERS. : „Ein deutlicher Strich durch die Achse der Herrscher“. Diskussionen um Symmetrie, Achse und Monumentalität zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik, in: Romana Schneider u. Wilfried Wang (Hg.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument*, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1998 (Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Macht und Monument“ im Deutschen Architekturmuseum, Frankfurt a. M.), S. 87-99.

DERS. : Weder Hadrian noch Augustus – Zur Kunstpolitik Ludwigs I., in: Winfried Nerdinger u. Antonia Gruhn-Zimmermann (Hg.): *Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München 1987), München 1987 (= Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TU München u. des Münchner Stadtmuseums, Nr. 6), S. 9-16.

DERS. : Zwischen Glaspalast und Maximilianeum – Aufbruch und Rückblick, in: Winfried Nerdinger (Hg.): *Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1868* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München 1997), München 1997 (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 10), S. 9-15.

NEUMANN, Hermann: *Die Münchner Residenz*, München, London u. New York 2000.

NITSCHKE, August, Gerhard A. Ritter, Detlev J. K. Peukert u. Rüdiger vom Bruch (Hg.): *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880-1930*, Hamburg 1990 (= *Jahrhundertwende*, Bd. 1).

NOELLE, E.: Max I. Joseph und die Reorganisation des Hoftheaters, in: Hubert Glaser (Hg.): *Wittelsbach und Bayern*, Bd. III/2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 590-595.

OECHSLIN, Werner: *Stilhülle und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zürich u. Berlin 1994 (= *Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie*).

DERS.: Zur Architektur des Klassizismus in Deutschland, in: Winfried Nerdinger (Hg.): *Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen. 1775-1825* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1980), München 1980 (= *Ausstellungskataloge der Architektursammlung der TU München und des Münchner Stadtmuseums*, Nr. 3), S. 1-13.

OEXLE, Otto Gerhard: Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Eine Problemgeschichte der Moderne, in: Otto Gerhard Oexle (Hg.): *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880-1932*, Göttingen 2007 (= *Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte*, Bd. 228), S. 11-116.

OLSEN, Donald J.: *Die Stadt als Kunstwerk*. London, Paris, Wien, Frankfurt a. M. u. New York 1988. (insb. S. 25-29: „Der Hang zum Monumentalen“).

OTT, Brigitte: *Zur Platzgestaltung im 19. Jahrhundert in Deutschland*, Diss. Freiburg i. Br. 1966.

OTTOMEYER, Hans: Ein Städtevergleich. Staatsarchitekturen in Paris und München 1799-1848, in: Hans-Michael Körner u. Katharina Weigand (Hg.): *Hauptstadt. Historische Perspektiven eines deutschen Themas*, München 1995, S. 95-116.

DERS.: Klenze als Plagiator?, in: Franziska Dunkel, Hans-Michael Körner u. Hannelore Putz (Hg.): *König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze*. Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*, Reihe B: Beiheft 28), München 2006, S. 293-306.

PEHNT, Wolfgang: Reformwille zur Macht. Der Palazzo Pitti und der deutsche Zyklopenstil. Für Heinrich Klotz, in: Romana Schneider u. Wilfried Wang (Hg.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument*, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1998 (Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Macht und Monument“ im Deutschen Architektur-Museum, Frankfurt a. M., Nr. 3), S. 53-59.

PEVSNER, Nikolaus, John Felming u. Hugh Honour (Hg.): *Lexikon der Weltarchitektur*, Darmstadt 1971.

PHILIPP, Klaus Jan: Die Anfänge der Stildiskussion in Deutschland, in: Winfried Nerdinger (Hg.): *Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1868* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München 1997), München 1997 (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 10), S. 53-63.

POSENER, Julius (Hg.): *Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II.*, München u. New York, 1977,

PRESSLER, Christina: *Gustav Kraus. 1804-1852. Monographie und kritischer Katalog. Mit 433 Abbildungen*, München 1977.

PRIGGE, Walter: Die Revolution der Städte lesen. Raum und Präsentation, in: Martin Wentz (Hg.): *Städte-Räume*, Frankfurt a. M. u. New York 1991 (= *Die Zukunft des Städtischen – Frankfurter Beiträge*, Bd. 2), S. 99-111.

PRINZ, Friedrich u. Marita Krauss (Hg.): *München – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886-1912* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1988), München 1988.

RAUSCH, Wilhelm (Hg.): *Die Städte Mitteleuropas im 19. Jahrhundert*, Linz 1983 (= *Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas*, Bd. VII).

REULEKE, Jürgen: *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland*, Frankfurt a. M. 1985 (= *Neue Historische Bibliothek*, Bd. 249).

REVZINA, Olga G.: Über sekundäre modellbildende Zeichensysteme. Ein Bericht über die IV. Sommerschule in Tartu (Dorpat), 17.-24. August 1970, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Nr. 27 (1971), S. 121-141.

RODRIGUEZ-LORES, Juan u. Gerhard Fehl (Hg.): *Städtebaureform 1865-1900. Von Licht, Luft und Ordnung in der Stadt der Gründerzeit. Allgemeine Beiträge und Bebauungsplanung*, Hamburg 1985 (= *Stadt. Planung. Geschichte*, Bd. 5/I).

RÖTTGAN, Steffi: Florenz in München. Anmerkungen zum florentinischen Baustil unter König Ludwig I. von Bayern, in: Karl Möseneder u. Andreas Prater (Hg.): *Aufsätze zur Kunstgeschichte*. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag, Hildesheim 1991, S. 318-338.

ROWE, Colin u. Fred Koetter (Hg.): *Collage City*, Basel, Boston u. Stuttgart 1984 (= Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich). (Originalausg.: Colin Rowe u. Fred Koetter: *Collage City*, Cambridge Mass. u. London 1978).

RUDOFISKY, Bernard: *Straßen für Menschen*, Salzburg u. Wien ³1995.

SALVISBERG, Paul von (Hg.): *Chronik der deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888*, München 1888.

SCHATZ, Uwe Gerd: Der Max-Joseph-Platz, in: Kurt Falthäuser (Hg.): *Die Münchner Residenz. Geschichte – Zerstörung – Wiederaufbau*, Ostfildern u. München 2006, S. 110-113.

SCHICKEL, Gabriele: Der Architekt Gabriel von Seidl, in: Ingolf Bauer (Hg.): *Das Bayerische Nationalmuseum. Der Neubau an der Prinzregentenstraße. 1892-1900*, München 2000, S. 73-100.

SCHMOLL GEN. EISENWERTH, Joseph August: Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Werner Hager u. Norbert Knopp (Hg.): *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, München 1977 (= *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 38), S. 9-19.

SCHRICK, Kirsten Gabriele: München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945, Wien 1994 (= *Literaturhistorische Studien. Literatur aus Österreich und Bayern*, Bd. VI).

SCHROER, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, Frankfurt a. M. 2006.

SCHUMACHER, Fritz: *Vom Städtebau zur Landesplanung und Fragen städtebaulicher Gestaltung*, Tübingen 1951 (= *Archiv für Städtebau und Landesplanung*, Nr. 2).

SEDLMAYR, Hans: Allegorie und Architektur, in: Martin Warnke (Hg.): *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute – Repräsentation und Gemeinschaft*, Köln 1984, S. 157-174.

SELIG, Heinz Jürgen: *Münchner Stadterweiterungen von 1860 bis 1910. Stadtgestalt und Stadtbaukunst*, München 1978.

SELIG, Wolfram (Hg.): *Synagogen und jüdische Friedhöfe in München*, München 1988.

SIMSON, Jutta von: Christian Daniel Rauch. Oeuvre – Katalog, Berlin 1996.

STANKIEWITZ, Karl: *Der Stachus. Wo München modern wurde*, München 2006.

TRABANT, Jürgen: *Elemente der Semiotik*, München 1976.

VANSCA, Eckart: Die europäische Architektur der Gründerzeit 1850 – 1900. Ein Überblick, in: *Gründerzeit – Adolf Loos. Jahrhundertwende. Rückblick und Ausblick im Spiegel der Wiener Architektur*. Unter Einbeziehung der Gründerzeitarchitektur Josef Durms, hrsg. v. der Stadt Karlsruhe u. der Städtischen Galerie (Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe), Karlsruhe 1987, S. 11-37.

WALTER, Uli: Der Umbau der Münchner Altstadt (1871-1914), München 1987 (= *Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München*, Bd. 24).

WANETSCHKEK, Margret (Bearb.), Klaus Bäumler u. Franz Schiermeier (Hg.): *Grünanlagen in der Stadtplanung von München. 1790-1860*, München 2005.

WANETSCHKEK-GATZ, Margret: *Die Grünanlagen in der Stadtplanung Münchens von 1790-1860*, Diss. München 1972.

WARNKE, Martin (Hg.): *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute – Repräsentation und Gemeinschaft*, Köln 1984.

WEIDNER, Thomas: Zur Restauration des Hofkünstlers im Königreich Bayern – Klenze als Fürstendiener und Diplomat, in: Winfried Nerdinger (Hg.): *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof. 1784-1864* (Ausstellungskatalog Stadtmuseum, München 2000), München, London u. New York 2000 (= Ausstellungskataloge des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, Nr. 11), S. 51-71.

WEIGEL, Sigrid: Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: *KulturPoetik* 2,2 (2002), S. 151-165.

WEIS, Eberhard: *Montgelas. Der Architekt des modernen bayerischen Staates. 1799-1838*, Bd. 2, München 2005.

WENTZ, Martin (Hg.): *Stadt-Räume*, Frankfurt a. M. u. New York 1991 (= *Die Zukunft des Städtischen – Frankfurter Beiträge*, Bd. 2).

WILDGEN, Wolfgang: Wege in die Stadt oder das Lesen der Stadt als Zeichen, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Jg. 37 (2007), Heft 148: Im Dickicht der Städte I: Sprache und Semiotik, hrsg. v. Rita Franceschini.

WÖLFFLIN, Heinrich: *Kleine Schriften (1886-1933)*, hrsg. v. Joseph Gantner, Darmstadt 1970.

WÖRNER, Martin, Doris Mollenschott, Karl-Heinz Hüter u. Paul Sigel (Hg.): *Architekturführer Berlin*, Berlin 2001.

ZWEITE, Armin (Hg.): *Franz von Lenbach 1836-1904* (Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1987), München 1987.