



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Schachtner, Christiane:

Johann Christian Reinhart

Die vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom

1829-1835

Magisterarbeit, 2007

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.2078>

JOHANN CHRISTIAN REINHART

Die vier Ansichten

von der Villa Malta auf Rom

1829 - 1835



Christiane Schachtner

Ludwig-Maximilians-Universität München
Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Institut für Kunstgeschichte

2007

Inhalt

1.	Einleitung, Literaturbericht, Forschungsstand und Dank	01
2.	Johann Christian Reinhart: »Die vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom«	07
2.1	»Wie werth bist du mir, liebes Asyl, wo endlich den Menschen Findet der König auf's neu, welchen daheim er verlor.« Die Villa Malta in Rom unter Ludwig I.	07
2.2	Bestandsaufnahme: Vorzeichnungen und Tempera-Gemälde der vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom	18
2.2.1	»...in München aber, könnten sie zur Erklärung der Bilder dienen...« Die vier verlorenen Vorzeichnungen	18
2.2.2	Die vier Tempera-Gemälde (1829 – 1835)	24
2.3	Bildbeschreibung und Gegenüberstellung der Vorzeichnungen (Kriegsverlust) mit den Tempera-Gemälden	27
2.3.1	Die Aussicht nach Norden	28
2.3.2	Die Aussicht nach Osten	30
2.3.3	Die Aussicht nach Süden	32
2.3.4	Die Aussicht nach Westen	34
2.4	Zur Datierung und zeitlichen Abfolge der Entstehung der »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom«	37
2.5	Das gezeichnete Rom-»Panorama« von der Villa Malta (1830) (acht Zeichnungen, Staatliche Graphische Sammlung München)	42

3.	Zur Geschichte der Wahrnehmung und Darstellung der Stadt Rom und der Erfindung des Panoramas	44
3.1	Wahrnehmung, Darstellung und Vermittlung der Stadt Rom im 18. und frühen 19. Jahrhundert	47
3.2	Das Panorama	55
3.2.1	Der panoramatische Blick - Die Vorläufer der Panorama-Idee und Barkers Patent 1787	58
3.2.2	Zum Genre der Zimmerpanoramen	64
3.3	»...Diese Gemälde schicke ich nach München, und es wird ein eigenes Zimmer dazu gebaut.« Der Plan für die Residenz	67
4.	»Die vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« als Werk im Auftrag König Ludwigs I.	71
4.1	König Ludwig I. als Auftraggeber und sein Verhältnis zu den Künstlern	71
4.2	Zu Reinharts Landschaftsauffassung	78
4.2.1	Carl Ludwig Fernows Römische Studien - „Über die Landschaftsmalerei“, 1806	79
4.2.2	Zur Bedeutung der »vier Ansichten« in Reinharts Werk	81
4.3	»Wohl haben mir manche gesagt [...], ich hätte aus der Sache gemacht, was sich nur daraus machen ließe. Dieser Meinung bin ich aber nicht...« Die »vier Ansichten« im Widerspruch zwischen königlichem Willen und künstlerischer Überzeugung	85

5.	Zusammenfassung	88
6.	Literaturverzeichnis	92
7.	Quellenverzeichnis	100
8.	Bildverzeichnis und Abbildungen	101

1. Einleitung, Literaturbericht, Forschungsstand und Dank

Im Frühjahr 1829 wohnte König Ludwig I., nach bis dahin fünf vorausgegangenen Romaufenthalten, zum ersten Mal als Hausherr in der von ihm zwei Jahre zuvor erworbenen Villa Malta auf dem Pincio. Die ungezwungene und offene Atmosphäre, die er bereits als Kronprinz dort erfahren hatte, machten den »Giardino di Malta« von da an zu dem Ort, an den Ludwig I. bis zuletzt immer wieder aus der Enge des höfischen Lebens in München fliehen sollte. Bewusst verzichtend auf repräsentative Ausstattung, genoss er die Natürlichkeit, mit der er dort sein Italien-Ideal erleben konnte. Wie sehr er sich daran erfreue, »in seinem eigenen Garten in freyer Erde wurzelnd zu dem freyen Himmel ragend ›aus dunklem Laub die Goldorangen glühen‹ zu sehen«¹, schrieb er in diesen Tagen im März 1829 in einem Brief an Goethe. »Ein wohltuendes Gefühl, in Rom ein Haus sein nennen zu dürfen, und aus demselben eine Aussicht zu genießen wegen der wir uns nicht gereuen ließen weit zu gehen. [...] einheimisch bin ich, genieße mit Ruhe. Von des Thrones Kette habe ich mich für einige Zeit befreyt, lebe als Privatmann glücklich. Künstler sind meine Tischgäste.«

So entschloss sich der König, begeistert von der Stadt Rom und dem besonderen Ort seines neuen Wohnsitzes, im März 1829 zum Auftrag an den seit 1789 dort ansässigen Landschaftsmaler Johann Christian Reinhart (1761-1847). Dieser sollte vom Turmzimmer der Villa Malta, von wo aus durch die exponierte Lage des Anwesens auf dem Pincio ganz Rom zu überblicken ist, die Ansicht der Stadt in vier großformatigen Tempera-Gemälden, in alle vier Himmelsrichtungen aufnehmen.

¹ Ludwig I. an Goethe am 26. März 1829 aus Rom, zitiert nach: Geiger 1902, p. 50/51; Ludwig zitiert hier aus dem Lied der Mignon, (Goethe 1960-1978, Band 9 (1970), p. 441):

»Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
im dunklen Laub die Goldorangen glühen,
ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
die Myrte still und froh der Lorbeer steht?
Kennst Du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit Dir, o mein Geliebter ziehn! [...].«

Mehrfach ist dokumentiert, dass Ludwig plante, die Bilder in einem eigens für diese konzipierten Raum mit Oberlicht im zu dieser Zeit in München entstehenden Festsaalbau der Residenz zu präsentieren.² In die Wandarchitektur integriert wäre durch die Malerei so der Eindruck von vollkommen illusionistischen Fensterausblicken entstanden. Die Idee des Königs, in diesem Zimmer in München den Ausblick von seinem römischen Wohnsitz auf die ferne Stadt genießen zu können, fordert Bezüge zur Erfindung und zeitgleichen Entwicklung des Panoramas ein.³ Auf einem Überblick zur Geschichte der Wahrnehmung und Darstellung Roms, einigen frühen Beispielen des panoramatischen Blickes auf den stadtrömischen Bereich sowie der weiteren Entwicklung der Panoramen nach Robert Barkers Patent 1787 basierend, wird in dieser Arbeit die These entwickelt werden, dass die »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« in ihrer ursprünglichen Konzeption tatsächlich als einzigartige Sonderform eines Panoramas anzusehen sind.

Der überwältigende, weite Blick jedoch auf die reiche und kleinteilige Stadtstruktur mit ihren unzähligen Kirchen, Häusern, Villen und Palästen wurde dem Maler zum Verhängnis. Reinhart, der eine klassische, ideale Landschaftsauffassung vertrat, und sich nun genötigt sah »im höchsten Sinn des Wortes Veduten«⁴ fertigen zu müssen, obwohl er gerade diesem Genre innerhalb der Gattung der Landschaftsmalerei zeitlebens die geringste Achtung entgegengebracht hatte, verzweifelte zunehmend an diesem Projekt. »Wie oft mir die Geduld dabei ausgegangen, tagelang Dächer, Schornsteine und Fenster malen zu müssen, können Sie sich längst vorstellen«, schrieb er rückblickend auf die nach sechsjährigem, zähem Kampf abgeschlossene Arbeit im Oktober 1835 an Johann Georg Dillis, »[...] und ich habe mich nur dadurch noch bei Laune erhalten, dass ich mir einbildete, S. M. der König (für den ich wohl auch durch ein Feuer laufen würde) stände in persona hinter mir und sähe mir zu.«⁵

² Die Planungen zu Apothekenflügel und Festsaalbau der Münchner Residenz begannen 1816. 1832 erfolgte die Grundsteinlegung; siehe hierzu: Kat. München 2000, p. 290ff.

³ Vgl. Börsch-Supan 1981.

⁴ Reinhart an Dillis (oder Heydeck?) am 28. Januar 1832, zitiert nach Andresen 1971 (1866), p. 230.

⁵ Reinhart an Dillis am 10. Oktober 1835, zitiert nach Kat. München 2003, p. 409.

Die großen Widerstände, die in der Entwicklung und Ausführung der dokumentarischen Rom-Bilder stetig wuchsen, sind durch die konträre Landschaftsauffassung Reinharts bedingt. Zum Verständnis seiner Ansprüche an ein Landschaftsbild ist der 1806 erschienene Aufsatz »Über die Landschaftsmalerei« des Kunsttheoretikers Carl Ludwig Fernow von großer Bedeutung, der auf intensive Gespräche mit Johann Christian Reinhart zurückgeht und diesem auch gewidmet ist.

Besonders wertvoll ist auch die Biographie von Otto Baisch, »Johann Christian Reinhart. Ein Lebens- und Culturbild« (1882), die, auf dem nicht mehr erhaltenen schriftlichen Nachlass Reinharts basierend, einen wichtigen Ersatz für die verlorenen Originale darstellt. Auch Andreas Andresen, der in seinem Werk »Die deutschen Maler-Radirer (Peintres-Graveurs) des neunzehnten Jahrhunderts nach ihren Leben und Werken (Band I)« (1866) die Lebensgeschichte Reinharts beschreibt, scheint bereits zumindest auf Teile dieser Quellen zugegriffen zu haben, denn die zitierten Passagen decken sich (bis auf wenige Ausnahmen) mit den von Baisch wiedergegebenen.⁶ Die Monographie mit Werkverzeichnis zu »Johann Christian Reinhart. 1761-1847« (1975) von Inge Feuchtmayr stellt besonders aufgrund ihrer umfangreichen Quellenrecherche und -publikation eine große Hilfe dar.⁷ Carlo Schmid widmet sich in seiner Dissertation »Naturansichten und Ideallandschaften. Die Landschaftsgrafik von Johann Christian Reinhart und seinem Umkreis« (1998) vor allem dem graphischen Werk Reinharts unter Berücksichtigung seines künstlerischen Umfeldes und diskutiert dabei auch ausführlich die gemeinsam mit Dies und Mechau gefertigten, bei Frauenholz in Nürnberg ab 1792 verlegten »Malerisch radirte[n] Prospective von Italien«.

⁶ Baisch 1882, beschreibt in seinem Vorwort den Weg, den der schriftliche Nachlass nach dem Tod des Künstlers nahm: demnach wurden auf Wunsch Reinharts selbst die zahlreichen Aufzeichnungen aus eigener Hand und die Briefe Heinrich Stieglitz übergeben; dieser unternahm daraufhin die Bemühungen, auch die schriftlichen Erwidernungen Reinharts auf diese Briefe zusammenzutragen. Die von Stieglitz begonnene Arbeit übernahm später Rudolf Marggraff, der seinerseits das Material zu ergänzen und erweitern versuchte. Nach dem Tod Marggraffs gelangte das Gesammelte schließlich an Otto Baisch.

⁷ Der im Eigendruck 1996 erschienenen Band »Was ich noch sagen wollte. Kleine römische Nachlese zu Johann Christian Reinhart.« erfüllt keinen wissenschaftlichen Anspruch und soll daher bewusst außer Acht gelassen werden.

Eine genaue und intensive Untersuchung zu den »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« lag somit bisher nicht vor; neben dem Werkverzeichnis Feuchtmayrs skizziert der vollständige Katalog der bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Spätklassizismus und Romantik, Band IV, 2003) ihren Entstehungskontext, ansonsten fanden sie nur innerhalb größerer Themengebiete, etwa der »Darstellung der Stadt Rom im 19. Jahrhundert« Erwähnung.⁸

Gegenstand der Forschung werden also zunächst die Tempera-Bilder der »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom«, sowie die den Gemälden jeweils entsprechenden vier Vorzeichnungen sein, die sich ehemals in der Graphischen Sammlung in München befanden.⁹ Ihre Entstehung soll nachgezeichnet und die Darstellung der Stadt Rom analysiert werden. Bei der Identifizierung einzelner Kirchen und Gebäude in Reinharts Bildern half ein Grundrissplan der Stadt Rom der Calcografia Regia von 1829 (Pianta topografica di Roma, Kupferstich, 122 x 163 cm, Maßstab 1 : 4000), der im Rahmen eines Digitalisierungsprojektes der Biblioteca Hertziana unter <http://fmdb.biblhertz.it/cipro>¹⁰ einzusehen ist. Bereichernd hinzu kommt ein von Reinhart im November 1830 (von der Villa Malta aus) gezeichnetes Rom-»Panorama« in acht Teilen, das 1985 von der Staatlichen Graphischen Sammlung in München erworben und im Werkverzeichnis noch nicht genannt wurde.¹¹ Ausgehend von einer intensiven Bestandsaufnahme, sollen die bereits angeklungenen Bereiche diskutiert und spezifisch vertieft analysiert werden.

Dabei wird zunächst auf die große Bedeutung der Villa Malta selbst eingegangen werden, die seit dem ausgehenden 18. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts Arbeitsstätte und Versammlungsort für die zahlreichen deutschen Künstler, Literaten und Gelehrten in Rom war. Die wichtigsten Quellen hierfür sind die 1888 entstandenen Aufzeichnungen von

⁸ Vgl. Büttner 2005 und Manthey 2005.

⁹ Die vier Vorzeichnungen wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört; (vgl. Graphische Sammlung: Inventar der Zeichnungen III, Nr.21 723).

¹⁰ Homepage der Biblioteca Hertziana: http://fmdb.biblhertz.it/cipro/zoomify/00212-1829_Direzione-Generale-del-Censo_BH_Dg_150-4290/template.htm (20.3.2007).

¹¹ Johann Christian Reinhart: Panoramaansicht der Stadt Rom von der Villa Malta aus gesehen, (Staatliche Graphische Sammlung: Inventar der Zeichnungen 1975-1992, 1985/16 a-i).

Ferdinand Gregorovius »Die Villa Malta und ihre deutschen Erinnerungen« (1967) sowie Friedrich Noacks Aufsatz über die »Villa Malta und die Deutschen in Rom« (1903). Auch Ludwig führte die Tradition ab 1829 fort und bewahrte die Villa als einen Ort des Kunstschaffens, der Förderung und des Austauschs. In diesem Zusammenhang soll auch die seitens der Künstler immer lauter werdende Forderung nach einer Schutz gewährenden und fördernden, nationalen und organisierten Institution berücksichtigt werden, da dem Ideal der Freiheit, für welches viele Künstler sich von den Akademien abgewendet hatten und nach Italien aufgebrochen waren, in Rom schwierige Lebens-, Arbeits- und Verkaufsbedingungen entgegenstanden.

Die Widersprüche die sich während der Arbeit an den »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« zwischen der ästhetischen Überzeugung und dem künstlerischen Anliegen Reinharts einerseits, und den konkreten und beengenden Vorstellungen des Königs auf der anderen Seite ergaben, spiegeln einen für das 19. Jahrhundert charakteristischen Konflikt wider. Freiheit und Autonomie des Künstlers stehen dem Willen des Auftraggebers entgegen. Von großem Interesse wird es daher sein, sich der Person König Ludwigs I. in der Rolle des Auftraggebers und Initiators großer Kunstprojekte zu widmen. Stets suchte er die Nähe der Künstler und neben der großen Anerkennung, die er Ihnen entgegenbrachte löste die Vergabe der zahlreichen Aufträge wahre Begeisterungstürme aus. Doch ist zugleich vielfach überliefert, wie schwierig und aufreibend es sich zuweilen gestaltete, im Auftrag dieses Königs zu arbeiten und seinen Ansprüchen gerecht zu werden.

Neben dem die Entstehung der »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« dokumentierenden regen Briefwechsel zwischen Johann Martin Wagner und Ludwig I. zeichnet der Katalog der Staatlichen Graphischen Sammlung in München »Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom« (1981) ein lebendiges Bild der Begegnungen zwischen dem König und den Künstlern. Die Beziehung zwischen Johann Christian Reinhart und Ludwig I. betreffend wird sich bei der Entstehung der »vier Ansichten« zeigen, dass die künstlerische Autonomie mit dem Willen des Auftraggebers Kompromisse einzugehen hatte; doch war dem König die Sorge um »seine« Künstler zeitlebens ein wirkliches Anliegen.

Die sich aus den Spannungen zwischen den kontroversen Ansprüchen ergebenden Folgen für das Werk sollen abschließend thematisiert werden. Der Streit wurde dabei nicht direkt ausgetragen. Reinhart klagte in zahlreichen Briefen an Wagner, Dillis und seinen Bruder Johann Amandus Friedrich Reinhart über die Kämpfe, die er vor der Leinwand zu bewältigen hatte. Nach vollendeter Arbeit zeigte er sich wohl erleichtert, aber nicht wirklich überzeugt, so dass in seinen Berichten beinahe Verachtung gegen sein eigenes Werk mitschwingt. Ganz offensichtlich blieben diese vier Bilder in ihrer dokumentarischen und sachlichen Art in Reinharts Gesamtwerk eine singuläre Erscheinung.

Der Plan Ludwigs, die Bilder als Fensterausblicke in der Residenz zu zeigen, wurde (aus zu diskutierenden Gründen) nicht verwirklicht. Die »vier Ansichten«, die einen einzigartigen Eindruck der Stadt Rom um 1830 bieten, befinden sich heute im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in der Neuen Pinakothek in München.¹²

Im Frühjahr 2006 hatte ich die Gelegenheit, die Villa Malta zu besuchen.¹³ Herzlich danken möchte ich Padre Angelo Macchi SJ und Padre Antonio Stefanizzi SJ für die freundliche Aufnahme und Ihre große Hilfsbereitschaft, mir die ganze Villa, das Turmzimmer und den Garten zu zeigen, sowie Dr. Francesco Valerio Tommasi. Besonderer Dank gilt auch Herrn Dr. Stephan Klingen, der in der Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München die Digitalisierung der Glasplatten-Negative zu den vier im Zweiten Weltkrieg verbrannten Zeichnungen Reinharts vornahm. Dadurch wurden Informationen wieder sichtbar, die mit der Zerstörung der Originale verloren schienen.

¹² Johann Christian Reinhart: Vier Ansichten von Rom aus dem Turm der Villa Malta (Tempera auf Leinwand); Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München.

- Blick von der Villa Malta nach Norden (WAF 814), 166, 5 x 267,4 cm;
 - Blick von der Villa Malta nach Osten (WAF 812), 166, 9 x 266,5 cm;
 - Blick von der Villa Malta nach Süden (WAF 811), 166, 5 x 267,0 cm;
 - Blick von der Villa Malta nach Westen (WAF 813), 167,0 x 266,5 cm;
 (Angaben nach: Kat. München 2003, p. 410-413).

¹³ Die Villa Malta wurde 1949 vom Vatikan angekauft und dient seit 1950 als Sitz der Redaktion der theologischen Fachzeitschrift »Civiltà Cattolica«, die vom Jesuitenorden herausgegeben wird. Vgl. Caprile 1999, p. 101/102.

2. Johann Christian Reinhart:

»Die vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom«

Nachdem König Ludwig I. im Frühjahr 1829 Reinhart den Auftrag zu den vier Tempera-Bildern mit den Ansichten auf Rom gegeben hatte, fertigte dieser zunächst vor Ort, vom Turm der Villa Malta aus, vier großformatige Zeichnungen.

Das folgende Kapitel widmet sich der Entstehungsgeschichte sowie der vergleichenden Bildbeschreibung bzw. -analyse der Vorzeichnungen und der Gemälde. Nach der Gegenüberstellung wird die genauere Datierung der einzelnen Bilder im dokumentierten Entstehungszeitraum zwischen 1829 und 1835 zu diskutieren sein. Das achteilige Rom-Panorama, das Reinhart im Herbst 1830 von der Villa Malta aus zeichnete, soll dabei erstmals berücksichtigt werden. Zum Verständnis der Bilder und deren kunsthistorischem Kontext bleibt der Bezug zum Ort ihrer Entstehung jedoch unverzichtbar. Daher soll zu Beginn der Blick auf die Villa Malta selbst, ihre Geschichte und die besondere Bedeutung dieses Hauses gerichtet werden, das seit dem Ende des 18. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts lebendiges Zentrum für die zahlreichen deutschen Künstler in Rom war.

2.1 »Wie werth bist du mir, liebes Asyl, wo endlich den Menschen

Findet der König auf's neu, welchen daheim er verlor.«

Die Villa Malta in Rom unter Ludwig I.

Die Villa Malta liegt auf dem Pincio, oberhalb der Spanischen Treppe, an der Via di Porta Pinciana (Abb. 9). Den Namen trägt sie, seit der Botschafter des souveränen Ordens von Malta, Bailly de Bréteuil, der in der Via Condotti seinen Stadtpalast bewohnte, das Casino mit Garten ab 1774 für vier Jahre als Sommersitz mietete.¹⁴ Nach dem Verfall der antiken Ansiedlungen auf dem Pincio¹⁵ breitete sich im Mittelalter Wildnis aus und noch 1551

¹⁴ Noack 1903, p. 363; Karnapp 1979, p. 21; Caprile 1999, p. 26-28; Gregorovius 1967, p. 251, vermutete zwar bereits 1888 den Ursprung des Namens in der Tatsache, dass die Villa als Sommerwohnung im Besitz der Malteser Ritterschaft gewesen sei, konnte dies jedoch noch nicht nachweisen.

¹⁵ Im Ursprung gehen die Ansiedlungen auf dem Pincio bis in die Antike zurück, als sich auf der Anhöhe des Pincio die Gärten der wohlhabenden Patrizierfamilien befanden. Daher wurde der Hügel »collis hortorum« genannt. Der Feldherr Lucullus ließ sich 63 v. Chr., wie etwas später

verzeichnet der Plan Bufalinis in dem verlassenen Gebiet große Ruinen.¹⁶ Mit Ausnahme der im 8. Jahrhundert gegründeten Basilika San Felice in Pincis, wurde der Pincio erst wieder durch die Bruderschaft des Klosters SS. Trinità dei Monti belebt, deren Kirche Karl VIII. von Frankreich errichten ließ.¹⁷ Bereits in Plänen von Antonio Tempesta und Giovanni Maggi ist in der zweiten Hälfte des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts (Abb. 10 und 11) die Villa Malta, trotz der Abweichungen in den Details der Darstellung, durch den Aussichts-Turm und umgeben von einem ummauerten Garten, im Winkel zwischen der heutigen Via Sistina und Via di Porta Pinciana gelegen, zu erkennen.

Im 18. Jahrhundert entwickelte sich das Gebiet um und oberhalb der Piazza di Spagna zum Künstler- und Fremdenviertel. Neben den Künstlerpensionen, etwa der Pensione Casa Buti an der Via Sistina, gab es hier auch zahlreiche kleinere private Herbergen, die Wohn- und Atelierräume vermieteten. Dabei förderten die nahe beieinander liegenden Unterkünfte und Ateliers den Austausch der Künstler. Gemeinsamer Treffpunkt und erste Anlaufstelle für neu in der Stadt eingetroffene Reisende aus dem Norden war das Caffé Greco in der Via Condotti.¹⁸ Dort traf man seine Landsleute, holte erste Auskünfte ein und dort lagerten auch die Briefe an die deutschen Künstler in Rom.¹⁹

ebenso der Geschichtsschreiber Sallust, auf diesem Gebiet einen weitläufigen Villenkomplex mit Gartenanlagen als Wohnsitz errichten. Als die »horti luculliani« sich zuletzt im Besitz des Senatorengeschlechts der Pincii befanden, ging deren Namen auf den ganzen Gartenhügel über. Hierzu: Gregorovius 1967, p. 250; Caprile 1999, p. 5-8.

¹⁶ Abb. bei Caprile 1999, p. 7.

¹⁷ Das Kloster wurde ab 1495 errichtet; 1564 begann man, die Verbindung zwischen den Kirchen S. Maria Maggiore und SS. Trinità dei Monti, die heutige Via Sistina, zu trassieren. Der Obelisk vor der Kirche stammt aus den Gärten des Sallust und wurde erst 1789 von Pius VI. aufgestellt; die Spanische Treppe, Verbindung zwischen dem Spanischen Platz und der Kirche, wurde 1723-1726 von Francesco de Sanctis errichtet. Hierzu: Kuhn-Forte 1997, p. 79-121.

¹⁸ Berchtold 2005, p. 13; Peters 1991, p. 165-173; Jensen 2001, p. 146-159; Den im Caffé Greco verkehrenden Künstlerkreis plante Carl Philipp Fohr in einem großen Gruppenbildnis festzuhalten. Durch seinen frühen Tod, (1818 ertrank Fohr 22-jährig im Tiber), konnte das Gemeinschaftsbild nicht mehr realisiert werden; doch sind mehrere Entwürfe und zahlreiche gezeichnete Einzelportraits der Künstler erhalten; vgl. hierzu: Kat. Heidelberg 1995.

¹⁹ Ludwig Richter schreibt in seinen Lebenserinnerungen: »Bekanntlich wurden damals [...] alle Briefe an die deutschen Künstler hier abgegeben, wo das Päckchen am Büffet zwischen einigen Zuckerbüchsen eingeklemmt zu jedermanns Einsicht seine offene Lagerstätte hatte [...]. Da die meisten Künstler nach Tische ihren Kaffee hier tranken, wurden die Briefe stets von ihnen durch-

Die Villa Malta war ab 1764 über mehrere Generationen hinweg im Besitz der Familie Parinegiani, dann bewohnten der Graf Domenico della Torre und nach ihm der Ritter Giuseppe Antonio Celani das Anwesen. »Schon diese Besitzer vermieteten, wie vor ihnen die Mönche [von Trinità dei Monti] selbst, die Räume der Villa als Wohnungen, auch an Künstler zu Ateliers.«²⁰ Als 1781-1788 der Kardinal Acquaviva die Villa bezogen hatte, war Angelika Kauffmann (die sich nun in dem einst von Anton Raphael Mengs bewohnten Quartier niedergelassen hatte) seine Nachbarin. Zwischen deren etwas unterhalb, an der Via Sistina gelegenen Haus und dem Giardino di Malta bestand zu dieser Zeit eine Treppenverbindung, und so kam die Malerin und mit ihr deren Freund Johann Wolfgang von Goethe in die Villa hinauf.²¹ Nach der Herzogin Anna Amalie aus Weimar, (die Johann Gottfried Herder während seiner Romreise 1788/1789 mehrere Monate als Gast in ihrem Haus aufnahm)²², waren es Prinz Friedrich August von Hannover-England, und dann Friederike Brun mit ihrer Tochter Ida, die in der Villa wohnten.²³ Im November 1802 zog Wilhelm von Humboldt, als preußischer Gesandter in Rom, ebenfalls dort ein,

mustert und denjenigen, für welche sich solche vorfanden, davon Nachricht gegeben.«, Richter 1909, p. 149.

²⁰ Gregorovius 1967, p. 252.

²¹ Noack 1903, p. 363; als Goethe 1789 in Weimar erfuhr, dass die Herzogin Anna Amalie die Villa Malta gemietet hatte, schrieb er ihr: »Die Villa ist herrlich gelegen, bewohnen sie das Paradies gesund und denken sie mein!«, zitiert nach Noack 1903, p. 363. Auch nachdem König Ludwig I. 1827 die Villa angekauft hatte, äußerte sich Goethe (gegenüber Johann Peter Eckermann) dazu: »Indessen freue ich mich, dass der König sich in Rom so hübsch angekauft hat. Ich kenne die Villa, die Lage ist sehr schön, und die deutschen Künstler wohnen alle in der Nähe.«, zitiert nach Karnapp 1979, p. 22. Im April 1788 schrieb Goethe in seiner »Italienischen Reise« von einer Dattelpflanze, die er aus Kernen gezogen und dann einem römischen Freund übergeben hatte, der diese in einen Garten der Sixtinischen Straße pflanzte. (vgl. Goethe 1960-1978, Band 14 (1972), p. 746); Ludwig berichtete dem Dichter später mehrmals, wie gut dieser Baum gedeihe.

²² Caprile 1999, p. 45/46; Peters 1991, p. 158-160.

²³ Friederike Brun schreibt in ihrem »Römischen Leben«: »Das Gebäude, welches wir bewohnen, war eine ehemalige klosterähnlich eingerichtete Sommerwohnung der Malteserritter. Ein hoher Turm erhob sich gerade über dem Teile des Gebäudes, welchen wir bewohnten. Allein es gibt noch viele Logis in dem mit vielen Treppen versehenen, wunderlich aus und eingebauten und doch zusammen um liebliche kleine Gärten gruppierten Häuserhaufen, Villa Malta genannt. [...]; mancher Künstler hat hie und da unter freien Balkons sein malerisches Nestchen und phantasiebeflügelte Ausblicke. [...]«, zitiert nach Gregorovius 1967, p. 254.

und das Haus entwickelte sich weiter zum Mittelpunkt des Austauschs von Literaten, Künstlern und Gelehrten.²⁴

Als Gast Wilhelm von Humboldts betrat auch Kronprinz Ludwig während seines Romaufenthaltes 1804-1805 zum ersten Mal die Villa Malta. Diese Reise fand noch ganz im Sinne der Grand Tour, der seit dem 17. Jahrhundert aufkommenden Bildungsreise junger Adliger statt und der 18-jährige entdeckte in der Tat seine ihm von da an begleitende große Begeisterung für die Kunst.²⁵ Einige der Künstler, die er während dieser Monate kennengelernt hatte (darunter Johann Christian Reinhart, Joseph Anton Koch, Johann Martin Wagner und Angelika Kauffmann, die den Kronprinzen 1805 portraitierte (Abb.57)), traf Ludwig bei seinem zweiten Aufenthalt in Rom 1817/18, bei dem er, begleitet von seinem Jugendfreund Graf Karl von Seinsheim, dem »Reisezeichner« und kunstgeschichtlich gebildeten Galerieinspektor Johann Georg von Dillis und dem Reisezarzt Dr. Johann Nepomuk Ringseis, in der Villa Malta Quartier nahm, wieder.²⁶ Letzterer war es, der dem Prinzen den ersten Kontakt zu den ihm gleichaltrigen Künstlern des Nazarenerkreises vermittelte, unter ihnen Cornelius, Overbeck, Fohr und die Brüder Schadow.

In kürzester Zeit gelang es ihm »durch seine ungezwungenen Umgangsformen und sein offenes Interesse für die Kunst die deutschen Künstler für sich einzunehmen [...]«. ²⁷ Ludwig suchte die freundschaftliche Begegnung mit ihnen, besuchte sie in ihren Ateliers, verschaffte ihnen Zugang zu Privatsammlungen, indem er sie ihn begleiten ließ und lud sie

²⁴ Gregorovius 1967, p. 254-255 berichtet: »Friederike versammelte dort manche ausgezeichnete Freunde, die damals in Rom lebten; Zoega, Fernow, Bonstetten, Thorvaldsen, Keller, Lund. [...] Alle jene Männer aus dem Kreise der Friederike Brun traten auch in diesen neuen Humboldts über. Außerdem verkehrten hier Lucian Bonaparte, Agincourt, Canova, Angelika Kauffmann, Camuccini, Reinhardt, Koch, Schadow [...]«; vgl. auch Osterkamp 2001, p. 255.

²⁵ Zur ersten Italienreise des Kronprinzen, siehe: Gollwitzer 1997, p. 99-103.

²⁶ Die Italienreise 1817/18 führte bis nach Sizilien; während des Rom-Aufenthaltes bei der Rückkehr 1818 wohnte Kronprinz Ludwig in der Villa Malta; Kat. München 1981, p. 7/8; aus dem Kreis der bekannten Künstler war Angelika Kauffmann 1807 in Rom verstorben.

²⁷ Büttner 1988, p. 19.

zu sich an die Tafel.²⁸ Begeistert schreibt Julius Schnorr von Carolsfeld im März 1818 an seine Schwester Otilie über den bayerischen Kronprinzen:

»[...] er ist ein großer Freund und Beförderer der Kunst und der Künstler. Er hat sich alle deutsche [!] Künstler vorstellen lassen, die meisten besucht und ihre Werke mit Aufmerksamkeit gesehen. [...] Es beschäftigt ihn ungemein, wie er der Kunst recht aufhelfen könne, so daß es zum festen Vorsatz bei ihm geworden zu sein scheint, bedeutende Werke, Werke für die sogenannte Ewigkeit ausführen zu lassen.«²⁹

Die Erwartung zahlreicher Aufträge als alleiniges Motiv für die große Begeisterung der Künstler zu sehen, würde der Charakterisierung der Beziehung zwischen den Künstlern und ihrem neuen Förderer und Mäzen jedoch nicht gerecht. Deren Äußerungen lassen ebenso aufrichtige Sympathie für die Person Ludwigs erkennen. Das Abschiedsfest, welches ihm die deutschen Künstler, (ganz ungeachtet ihrer unterschiedlichen Kunst-auffassungen und -bestrebungen), am 29. April 1818 in der Villa des Baron Schultheiß bereiteten, spiegelte beide Seiten wider.³⁰ Der Kronprinz wollte von da an stets über ihre Arbeit und ihr Befinden informiert sein und wünschte bald auch ein Verzeichnis der über hundert Festteilnehmer.³¹

Als Ludwig 1820/21 wieder nach Rom kam, hatte der schwedische Bildhauer Nikolas Byström die Villa Malta erworben und dort seine Werkstatt eingerichtet; doch vermietete auch er weiterhin Ateliers an Künstler. Außerdem nahm er mehrere Umbauten vor, erwarb zwei angrenzende Häuser und schuf so einen weiteren Zugang zum Giardino di Malta über eine Treppe von der Via Sistina her.³² Der Prinz scheint auch Byström, der sich ebenso wie der Däne Thorvaldsen dem Kreis der deutschen Künstler angeschlossen und am Fest in der Villa Schultheiß teilgenommen hatte, regelmäßig dort besucht zu haben.³³

²⁸ Noack 1903, p. 366; Kat. München 1981, p. 8.

²⁹ Julius Schnorr von Carolsfeld an seine Schwester Otilie am 24. März 1818, Schnorr von Carolsfeld 1886, p. 57.

³⁰ Vgl. Kap. 4.1, p. 74, sowie: Glaser 2003, p. 11-17 und Büttner 1988, p. 19-32.

³¹ Das Verzeichnis, das Wagner erstellte, ist im Kat. München 1981, p. 103/104 nachzulesen.

³² Kat. Ausst. München 1981, p. 69; Gregorovius 1967, p. 362; Noack 1903, p. 367; die Verbindung zum ehemals von Angelika Kauffmann bewohnten Nachbar-Garten war zuvor beseitigt worden.

³³ Gregorovius 1967, p. 362.

Das von Franz Ludwig Catel im Frühjahr 1824 gemalte Bild »Kronprinz Ludwig in der Spanischen Weinschänke zu Rom« gibt lebendiges Zeugnis vom kameradschaftlichen und zwanglosen Umgang zwischen dem Kronprinzen und »seinen« Künstlern (Abb.12). Dabei hatte Ludwig selbst den Auftrag zu diesem Freundschaftsbild ³⁴ gegeben. Es zeigt am hinteren Ende des Tisches den Prinzen, (mit dem Gastwirt Raffaele de Anglada verhandelnd), rechts neben ihm auf der Bank Bertel Thorvaldsen und Graf Seinsheim. An der vorderen Stirnseite sitzt Catel, in sein Skizzenbuch zeichnend, und folgend (von rechts nach links) Baron Gumpfenberg, Julius Schnorr von Carolsfeld, stehend und mit erhobenem Glas Ringseis, der Maler Philipp Veit sowie Johann Martin Wagner. Ganz hinten sitzt Leo von Klenze, dessen 40. Geburtstag am 29. Februar 1824 Anlass der Zusammenkunft war. Im Hintergrund ist auf der anderen Seite des Tibers das Kloster S. Alessio zu erkennen.

Am 14. April 1827 erwarb Wagner schließlich im Auftrag König Ludwigs I., der seinem Vater Max I. Joseph nach dessen Tod 1825 auf den Thron gefolgt war, die Villa Malta für 22 000 Skudi ³⁵, und jener besuchte sie im Mai desselben Jahres, ohne jedoch darin zu wohnen. ³⁶ Erst im Frühjahr 1829 bezog er sein neues Besitztum, ließ es »so, wie er es übernahm, kaum daß er die notdürftigen Unterhaltungsarbeiten ausführte, [...]« und überließ »einen Teil der Besetzung, dem alten Herkommen folgend, als Atelier und Wohnung« ³⁷ den Künstlern. Allein die Zimmer im Turmhaus behielt sich der König selbst vor und beauftragte Georg Friedrich Ziebland mit der Ausmalung der Räume im pompejanischen Stil. Einer der Entwürfe, wohl für den Speisesaal, ist in der Staatl. Graphischen Sammlung in München erhalten. ³⁸

³⁴ Teichmann 1992, p. 71-73; zum »Herrscher/Künstlerbild« im 19. Jh., vgl. Warnke 1996, p. 326/327.

³⁵ Gregorovius 1967, p. 362 berichtet: »Die Summe betrug für die Villa an sich 9000, für ihr Mobiliar 3000, für die beiden Häuser der Sistina 10 000, im ganzen 22 000 Skudi oder 110 000 Fr. Die Zahlung sollte in 15 Raten, vom Oktober 1827 bis zum Dezember 1828 geleistet werden; [...]. Am 7. Februar wurde der Vertrag in München vom Könige bestätigt und am 14. April in Rom vollzogen.«

³⁶ Nach Noack 1903, p. 368, fand er im Albergo di Londra, am Spanischen Platz Unterkunft.

³⁷ Noack 1903, p. 367.

³⁸ »Pompejanische Wanddekoration für die Villa Malta in Rom«, Inv. Nr. 1934.61, Aquarell, Deckfarben und Feder über Bleistift, 17,5 x 39,1 cm, bezeichnet r. u.: Federico Ziebland inv. 1829.

Ebenso fällt der Auftrag zu den »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« an Johann Christian Reinhart in diese Wochen und, gleichsam als Ergänzung zu diesen vier Ausblicken, malte Domenico Quaglio 1830 für den König den Blick *auf* die Villa Malta (Abb. 14). Das Bild zeigt das Anwesen von Süden, in seiner Lage »über« den Dächern der Stadt, zwischen der Villa Medici (im Hintergrund links) und dem Casino der Villa Ludovisi (am rechten Bildrand) gelegen. Unterhalb des Gartens und der Laube ist der Verlauf der Via Sistina zu verfolgen. Im rechten der beiden Männer, die oben auf der Brüstung ihre Papiere ausgebreitet haben und angeregt diskutieren, lässt sich Ludwig I. erkennen; als sein Gesprächspartner könnte Wagner dargestellt sein.

Der König war begeistert von seinem eigenen römischen Wohnsitz, glücklich inmitten der Künstler und genoss die Tage, frei von Standeszwang und höfischer Enge. In einem seiner 365 römischen Distichen formuliert er:

»Giardino di Malta
(meine eigenthümlich mir gehörende Wohnung in Rom)
Wie werth bist du mir, liebes Asyl, wo endlich den Menschen
Findet der König auf's neu, welchen daheim er verlor! «³⁹

Zu offiziellen Zusammenkünften mit Gesandten, Diplomaten, Kardinälen und den Spitzen der römischen Gesellschaft musste Ludwig I. jedoch nun »immer bei seinem eigenen Gesandten zu Gaste gehen, der einen alten Patrizierpalast unten in der Stadt bewohnte.«⁴⁰ Verzichtete er bewusst auf Repräsentatives, so hielt ihn dies jedoch nicht davon ab, die seinen Besuch im Vatikan durch freundschaftlichen Gegenbesuch erwidern den Päpste im Giardino di Malta zu empfangen.

»Zu einer regelmäßigen Einrichtung wurden nun die Fackelzüge der deutschen Künstlerschar zu Ehren des Königs, für die Nachbarschaft der Villa Malta ein ebenso bemerkenswertes Schauspiel, wie die feierliche Auffahrt der Päpste, wenn sie dem bayerischen

Abb.: Kat. München 1981, p. 101, sowie Richter 2006, p. 238; Karnapp 1979, p. 24-27 beschreibt den Entwurf und rekonstruiert durch Wagners briefliche Berichte an den König in München das Fortschreiten der Arbeit in den verschiedenen Räumen. Die Malereien vor Ort haben sich nicht erhalten.

³⁹ Ludwig I. 1839, p. 287.

⁴⁰ Noack 1903, p. 367.

Herrscher auf seinem eigenen Grund und Boden ihren Gegenbesuch abstatteten. Durch dieselbe Pforte, wo Pius VIII., Gregor XVI., und Pius IX. in ihren Staatskarossen hereinfuhren, zog einige Tage später in den ersten Abendstunden mit Musik und Fackelglanz die Blüte der deutschen Künstlerschaft, alte und junge, Männer von Weltruf und hoffnungsvolle Anfänger, und sang unter den Fenstern des Königs [...]. Nachdem Ludwig auf den Hof herabgestiegen, den Freunden und Verehrern gedankt und in seiner leutselig heiteren Weise mit jedem gesprochen hatte, pflegte die Schar sich zu einem frohen Gelage in einem Atelier der Villa niederzulassen, meist bei Wagner, und auch da erschien der königliche Hausherr gewöhnlich nochmals, um mit den Zechern anzustoßen.«⁴¹

Johann Martin Wagner, der 1804 als Maler nach Rom gekommen war und sein erstes Quartier in der Villa Malta bezogen hatte, war schon früh zum Kunstagenten Ludwigs, im Lauf der Zeit zu dessen wichtigstem Vertrauten und schließlich zum Verwalter der Villa geworden; ein Amt, das er bis an sein Lebensende mit ebenso großem Engagement wie Ansehen innehatte.⁴² So war das Haus auch in Abwesenheit des Königs Versammlungsort der Künstler. In Wagners Werkstatt entstanden im Giardino di Malta u.a. die Modelle zum Walhalla-Fries in Regensburg (1822-37) und für die Figuren des Münchner Siegestores⁴³. Die umliegenden Ateliers und Studien wurden von Noack mit einer »ausgedehnten Filiale des mächtig aufblühenden Münchner Kunstschaffens«⁴⁴ verglichen.

Rückblickend auf die 40 Jahre, in denen König Ludwig I. Hausherr der Villa Malta war, scheint dessen Engagement für die deutschen Künstler in Rom sowie sein Bestreben, die Villa als lebendigen Mittelpunkt der Künstlerschaft zu etablieren, indem er die Offenheit des Hauses zuließ und weiter förderte, äußerst beachtenswert. Hatte bereits Carl Ludwig Fernow 1795 eine Lesegesellschaft mit Sitz in der Villa gegründet und dort den Künstlern »Vorlesungen über Ästhetik nach Kantschen Grundsätzen«⁴⁵ gehalten, so war der König

⁴¹ Noack 1907, p. 224-225; zum Verhältnis zwischen dem Münchener Hof und dem Vatikan unter Ludwig I., siehe: Gollwitzer 1997, p. 515-516.

⁴² Vgl. Kraus 2006, p. 82.

⁴³ Kat. München 1981, p. 96; Johann Christian Reinhart, der sehr gut mit Wagner befreundet war, schrieb darüber am 21. Dezember 1842 an Clemens Zimmermann: »Unser Wagner sitzt noch immer in seinem Studium mit seinen Löwen beschäftigt wie ein zweiter Daniel in der Löwengrube. Sie werden ihnen gewiss sehr gefallen. Ich habe ihm meine Vermutung, dass er beim Ausdruck der Köpfe den Spiegel gebraucht, nicht verschwiegen.«, zitiert nach Baisch 1882, p. 326.

⁴⁴ Noack 1907, p. 220.

⁴⁵ Noack 1903, p. 364; Tausch 2005, p.46; zu Carl Ludwig Fernow, vgl. Kap. 4.2.1, p. 79-81.

seinerseits bemüht, die Gemeinschaft zu unterstützen. Neben der Tatsache, dass im Giardino di Malta weiterhin Ateliers vermietet wurden, befand sich in der Villa die von Ludwig I. durch Schenkungen unterstützte Bibliothek der deutschen Künstler.⁴⁶ Auch sorgte er für die Einrichtung einer ständigen Ausstellung, die zur Verbesserung der Verkaufschancen beitragen sollte, und trug 1824/25 deren finanzielles Defizit.⁴⁷ Schließlich wurden unter Johann Martin Wagner im Sommer 1845 in der Villa Malta die Satzungen für den vom König befürworteten »Deutschen Künstlerverein« ausgearbeitet, »bei dessen Gründung [...] er alle akademische Einflussnahme und Mitsprache von Nichtkünstlern ausgeschlossen wissen wollte.«⁴⁸

Wenn sie auch mitunter dazu gedient haben mögen, sein »Kunst-Königtum«⁴⁹ zu bestätigen, scheinen die Initiativen Ludwigs I., dem Verlangen der Künstler nach einer organisierten, nationalen Einrichtung ein Stück weit nachzukommen, den Gedanken einer zukünftigen Entwicklung, hin zu einem deutschen Künstlerhaus vorausgegangen zu sein.⁵⁰ Besonders deutlich wird dies im Hinblick auf eine von Ludwig Platen im Jahr 1814 verfasste Denkschrift aus Rom an Fürst Metternich und den Wiener Kongress. 26 Künstler

⁴⁶ Siehe: Baisch 1882, p. 283-284; Kat. München 1981, p. 12; Berchtold 2006, p. 13.

⁴⁷ Kat. München 1981, p. 12.

⁴⁸ Kat. München 1981, p. 12; Peters 1991, p. 180.

⁴⁹ Gollwitzer 1997, p. 745.

⁵⁰ Mit dem Aufbruch nach Rom im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert war zunächst die Hoffnung auf künstlerische Freiheit abseits des engen, heimischen Akademiebetriebs verbunden. So formulierte Asmus Jacob Carstens, als Stipendiat der Berliner Akademie in Rom, in einem Brief an die Institution, dass er sich von derselben abkehre, indem er klarstellte, »dass ich nicht der Berliner Akademie gehöre, sondern der Menschheit.« (Asmus Jacob Carstens an seinen Vorgesetzten Heinitz am 20. Februar 1796, zitiert nach Pevsner 1986, p. 195); auch Joseph Anton Koch, 1791 aus der Stuttgarter Hohen Carlsschule entflohen, nutzte sein dreijähriges Italienstipendium, »um als Künstler zu verlernen, was ich an der Akademie gelernt hatte.« (Joseph Anton Koch an G. F. von Fischer am 3. Mai 1805, zitiert nach Haufe 1965, p. 153).

Die oftmals schwierigen Lebens-, Arbeits- und Verkaufsbedingungen vor Ort, die dazu führten, dass die Künstler sich nicht mit der erhofften Intensität ihrer eigentlichen Aufgabe, dem Kunstschaffen zuwenden konnten, worunter wiederum die Qualität ihrer Arbeiten litt, führte schon früh zum Zusammenschluss in Gemeinschaften (etwa der Lukasbruderschaft). Derartige praktische Gründe, aber auch politische Ideale und die Suche nach nationaler Einheit, ließen nach und nach den Ruf nach dem Schutz eines organisierten, nationalen Künstlerhauses lauter werden. Dabei wurde nicht selten auf die seit 1803 in der Villa Medici beheimatete, französische Akademie verwiesen; (vgl. hierzu: Pevsner 1986, p. 106-109; Windholz 2003, p. 9-20; Berchtold 2006).

unterzeichneten das Schreiben ⁵¹, in dem sie »alle deutschen Fürsten um Vereinigung ihres Schutzes und ihrer Unterstützung« ⁵² baten, sowie um die Einrichtung einer fördernden Institution, die aber ausdrücklich keine Akademie sein sollte. Dabei war eine ihrer wichtigsten Forderungen die Vergabe öffentlicher Aufträge, mit denen sie zur »Veredelung unserer Nation« beitragen wollten, denn

»[...] in der Erweckung und Belebung der höheren Anlagen des Menschen möchte wohl das höchste Ziel wahrer Staatskunst sein, zu welchem ... Gesetzgebung, Polizei ... sich nur als Mittel verhalten dürften.« ⁵³

Der erzieherischen Wirkung der Kunst wurde dabei große Bedeutung beigemessen. Weiter forderten sie,

»[...] daß die deutschen Künstler sich monatlich einmal bei einem Vertreter der deutschen Fürsten versammeln, um sich mit ihnen über die Förderung der Kunst zu besprechen. Auch könnten die Künstler Zeichnungen und Kompositionen von ihren Arbeiten vorzeigen, um so die Fortschritte in ihrer Kunst bezeugen zu können. Außerdem wird es sich empfehlen, eine Sammlung von Abgüssen der besten Antiken anzulegen [...]. Weiter wären vorzusehen Vorlesungen über Anatomie [...]. Eine kleine Bibliothek müßte die besten Werke der Kunstgeschichte, Übersetzungen der klassischen Schriftsteller, der deutschen Dichter und Hauptwerke der italienischen Literatur enthalten. Wichtig wäre weiter ein Lokal für Ausstellungen der deutschen Künstler. [...]« ⁵⁴

Metternich lehnte das Gesuch bereits zwei Monate später ab. »Den deutschnationalen Vorstellungen, wie sie die Künstler in Rom hegten und die in dem Dokument zur Sprache kamen, widersprach die politische Realität der kleinstaatlichen Teilung Mitteleuropas.« ⁵⁵

Die Künstler um Ludwig I. rechneten ihm seine lebenslange Anteilnahme und Förderung hoch an. Als der bereits abgedankte Monarch im Frühjahr 1855 in Rom eintraf, wurde er wie einst von Künstlerabordnungen am Ponte Molle und im Giardino di Malta begrüßt,

⁵¹ Darunter Cornelius, Overbeck, die Brüder Schadow, Veit, Reinhart, Müller, Wagner, die Brüder Riepenhausen und auch Thorvaldsen; zur Denkschrift der deutsch-römischen Künstlerschaft an Fürst Metternich (1814); siehe: Simon 1936; Windholz 2003, p. 20; Berchtold 2006, p. 14.

⁵² Zitiert nach Simon 1936, p. 446.

⁵³ Zitiert nach Simon 1936, p. 448.

⁵⁴ Zitiert nach Simon 1936, p. 447, der diese Passage der Denkschrift zusammenfassend wiedergibt.

⁵⁵ Windholz 2003, p. 20.

und »[...] in Analogie zu den Feiern 50-jähriger Anwesenheit von Künstlern in der Tiberstadt, beging die Künstlerschaft mit dem König dessen 50-jähriges Romjubiläum [...].«⁵⁶ Als er 1866/67 Rom zum letzten Mal besuchte, waren viele der Freunde, so Wagner, Koch, Catel und Reinhart, bereits verstorben; der 80-jährige König nahm wehmütig Abschied.

Aus dieser Zeit, um 1865, haben sich auch Photographien erhalten, auf denen die Villa Malta zu sehen ist. Die Aufnahme von Gioacchino Altobelli (Abb. 16) zeigt die Villa von Süd-Westen, und wurde wohl von einem der unterhalb an der Via Sistina gelegenen Häuser aus aufgenommen. Eine weitere, anonyme Photographie (Abb.17) gibt, die Via di Porta Pinciana hinab, den Blick auf den Palazzo del Quirinale wieder. Auf der linken Seite ist die Klostermauer von S. Isidoro zu erkennen und rechts die heute noch bestehende Einfahrt zum Giardino di Malta.

Die Erben Ludwigs I. verloren rasch das Interesse an dem römischen Besitz.⁵⁷ So wurde die Villa Malta bereits 1873 an den Grafen Bobrinski verkauft, der, wie Gregorovius berichtet, »das obere Geschoß des Turmes [...] durch romanische Säulenfester verschönert[e]«⁵⁸, sowie weitere umfangreiche Veränderungen an dem Gebäudekomplex vornahm. Das ursprüngliche Erscheinungsbild der Villa ging dadurch zum Großteil verloren. Ab 1907 bewohnte Bernhard Heinrich Karl von Bülow die Villa Malta,⁵⁹ und nachdem sie nochmals den Besitzer gewechselt und über längere Zeiträume leer gestanden hatte, erwarb 1949 der Vatikan das Anwesen.

⁵⁶ Kat. München 1981, p. 10.

⁵⁷ Die Gründe lagen wohl auch in den politischen Veränderungen des Jahres 1870; Rom wurde von den italienischen Truppen gestürmt und Hauptstadt des vereinigten Italiens. Nach der Proklamation des Endes der weltlichen Herrschaft des Papsttums zog sich Pius IX. in den Vatikan zurück.

⁵⁸ Gregorovius 1967, p.270; unter Bobrinski erhielt das Anwesen aufgrund seiner Rosenzucht den Namen »Villa delle rose«; siehe: Caprile 1999, p. 94 und Callari 1934, p. 280-293.

⁵⁹ Caprile 1999, p. 88-100.

Seit 1950 ist die Villa Malta Sitz der Redaktion der theologischen Fachzeitschrift »Civiltà Cattolica«, die vom Jesuitenorden herausgegeben wird.⁶⁰ Den heutigen Zustand des Gebäudekomplexes zeigt eine Ansicht von Nord-Osten (Abb. 18) mit der an der Via di Porta Pinciana gelegenen Einfahrt, sowie dem umgestalteten Turm. Die Ansicht von Süden (Abb. 19), die in etwa dem Blickwinkel auf Quaglios Bild entspricht, gibt die ebenfalls modifizierte Südfassade auf der Gartenseite wieder.⁶¹

2.2 Bestandsaufnahme: Vorzeichnungen und Tempera-Gemälde der vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom.

Die beiden folgenden Kapitel dienen der ersten Bestandsaufnahme der verlorenen Vorzeichnungen (ehemals Staatliche Graphische Sammlung München) und der Tempera-Gemälde (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München), sowie der Dokumentation ihrer Entstehungsgeschichte.

2.2.1 »...in München aber, könnten sie zur Erklärung der Bilder dienen...« Die vier verlorenen Vorzeichnungen

Reinhart nahm zur Vorbereitung der Tempera-Bilder die vier Ansichten der Stadt in großformatigen Zeichnungen vor Ort, im oberen Turmzimmer der Villa Malta, auf (Abb. 1, 3, 5 und 7). So konnte Wagner dem König schon im August 1829 berichten:

»Herr Reinhart hat bereits zu 3 Aussichten die Zeichnungen in halber Größe entworfen, um solche umso leichter auf die Leinwand übertragen zu können.«⁶²

Die Angabe der Größe scheint dabei von Wagner geschätzt worden zu sein, denn der Katalog der Ausstellung »Deutschrömische Malerei und Zeichnung, 1790-1830«, bei der 1926 in Leipzig der ganze Fries der vier aneinander gereihten Zeichnungen zu sehen war,

⁶⁰ Caprile 1999, p. 101/102; die Anschrift lautet:
La Civiltà Cattolica. Via di Porta Pinciana, 1. 00187 Roma.

⁶¹ Im Garten, auf der Südseite der Villa, steht noch heute eine von Ludwig I. (der Tafelinschrift zufolge) 1867 gepflanzte Palme.

⁶² Wagner an Ludwig I. am 1. August 1829, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 361.

gibt eine Gesamtlänge von 435 cm an.⁶³ Im Verhältnis zu den Gemälden nahmen die Zeichnungen ein eher längliches Format ein, da Reinhart die Umsetzung von Luft und Wolken beinahe gänzlich vernachlässigte, und somit nur ein schmaler Himmelsstreifen die Zeichnungen nach oben abschloss.⁶⁴

Die mit Feder wohl auf stärkerem Papier oder Karton ausgeführten aquarellierten Zeichnungen waren von bemerkenswerter Detailliertheit und spiegelten dennoch das Anliegen wider, die komplexe und kleinteilige Stadtstruktur als Einheit zu fassen. Nur an wenigen Stellen beließ es Reinhart bei einer linearen Umsetzung. Vor allem in den dicht bebauten mittleren Bereichen versuchte er durch malerische Modellierung in den Licht- und Schattenbereichen Klarheit in die verschachtelte Tiefenstruktur der Stadtansichten zu bringen. Auch die Pflanzen und Bäume waren, wenngleich flüchtiger, malerisch erfasst und trugen erheblich zur räumlichen Wirkung bei.

So ist anzunehmen, dass Reinhart die Funktion dieser Zeichnungen nicht allein in der Klärung der Größenverhältnisse und Proportionen der unzähligen Häuser, Kirchen und anderen Bauten innerhalb der Stadt Rom, und - in den Fernblicken – weit darüber hinaus, zu ihrer späteren Übertragung auf die Leinwand sah. Neben dem ständigen Wahrnehmen und Abgleichen vor Ort, das den Malprozess der Tempera-Bilder über die Jahre hinweg begleiten sollte, dienten sie als direkte Vorlage, denn das erste Bild, die Ansicht nach Norden, vollendete er schon nicht mehr im Turmzimmer und bereits die zweite Ansicht führte Reinhart gleich von Beginn an in seinem Atelier nach den Zeichnungen aus. Wagner schrieb dazu an Ludwig I. im November 1829,

[Reinhart] »[...] hat nun sein erstes Gemälde von der Aussicht nach Norden bis auf wenigstens vollendet. Das noch übrige will er bey sich zu hause vollenden.«⁶⁵

⁶³ Kat. Leipzig 1926, p. 49; dadurch ergibt sich rechnerisch eine Breite von ca. 108,75 cm pro Zeichnung. Die Maße der Tempera-Gemälde betragen zwischen 266,5 cm und 267,4 cm in der Breite; (Angaben nach: Kat. München 2003, p. 410-413).

⁶⁴ Einzig die Ansicht nach Osten wies in einigen flüchtigen Linien Wolkenumrisse auf.

⁶⁵ Wagner an Ludwig I. am 4. November 1829, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 320.

und seinem Brief vom November 1831 ist zu entnehmen:

»[...] Er ist nun auch mit dem zweiten Stück zimlich [!] weit vorgerückt, welches er zu hause bei sich nach einer gemachten Zeichnung verfertigte. Es ist übrigens ein sonderbarer Einfall, dass, was man bequem nach der Natur an Ort und Stelle machen kann, nach einer Zeichnung verfertigen zu wollen. Doch fand er es so bequemer.«⁶⁶

Bemerkenswert ist, dass jede der vier Vorzeichnungen zahlreiche handschriftliche Vermerke und Eintragungen Reinharts enthielt.⁶⁷ Nachdem die vier Tempera-Bilder nach ihrer Vollendung in München angekommen waren, bat Reinhart im Juni 1837 Wagner um Vermittlung, da er der Meinung war, die Zeichnungen könnten dem König zum weiteren Verständnis der Bilder hilfreich sein:

»[...] ich bin überzeugt, dass Sie, i. W., wenn Sie während ihres Aufenthaltes in München Gelegenheit finden sollten, mir nützlich zu sein, sie diese nicht unbenutzt vorbegehen lassen. Ich erinnere Sie also an die 4 Zeichnungen zu denken, die ich zu dem Panorama von der Villa Malta aus gemacht habe, die mich viel Zeit gekostet haben – und mir eigentlich nichts nützen, in München aber könnten sie zur Erklärung der Bilder dienen [...]«⁶⁸

Wagner scheint dieser Bitte erfolgreich nachgekommen zu sein, denn dem »Inventar der Zeichnungen III« ist zu entnehmen, dass die vier Blätter nach dem Tode Ludwigs I. aus dessen Privatbesitz in die Königl. Graphische Sammlung München gingen (Abb. 20).⁶⁹

Mit der Inventarnummer 21 723 ist unter dem Künstler »Reinhard« die »Rundschau von Rom, von der Villa Malta aus gemalt« verzeichnet. Die Ausmaße betreffend, wird das Werk als »Ein langes Blatt aus 3 [korrigiert: 4] Theilen bestehend«⁷⁰ beschrieben. Somit

⁶⁶ Wagner an Ludwig I. am 7. November 1831, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 320. Das Verhältnis von Zeichnungen und Gemälden zueinander soll in einer direkten Gegenüberstellung in Kapitel 2.3, p. 27-36 genauer untersucht werden.

⁶⁷ Diese sind auch in den wenigen Reproduktionen erkennbar, aber meist nicht zu entziffern; siehe: Feuchtmayr 1975, Abb. 91, 93, 95, 97; Kat. München 1981, Abb. 4-7; Teupser 1926/27, Abb. p.159.

⁶⁸ Reinhart an Wagner am 3. Juni 1837, Feuchtmayr 1975, p. 361, (bei Feuchtmayr fehlt an dieser Stelle der Quellennachweis).

⁶⁹ Feuchtmayr 1975, p. 361 hingegen konstatiert, es sei nicht bekannt, wann diese Zeichnungen in den Besitz der Graphischen Sammlung München kamen. Inventarangaben seien nicht mehr vorhanden.

⁷⁰ Die Korrektur wurde aufgrund der Recherchen durchgeführt.

befanden sich die Zeichnungen aus dem Nachlass des Königs ab 1868 in der Graphischen Sammlung München, die von 1846 bis 1917 in der Alten Pinakothek, und ab 1917 im früheren Bau der Neuen Pinakothek untergebracht war. Mit der Zerstörung des Baus 1944 ging der Verlust zahlreicher Werke der Sammlung⁷¹ einher, so auch der vier Zeichnungen mit den Ansichten von der Villa Malta auf Rom.

Da die wenigen nach dem Krieg publizierten Reproduktionen von schlechter Qualität sind, erschien für eine detaillierte Analyse der Zeichnungen die Suche nach deren photographischen Vorlagen unverzichtbar.⁷² Wie sich im Verlauf der Recherche ergab, befinden sich in der Photothek der Staatlichen Graphischen Sammlung in München zu allen vier Zeichnungen die entsprechenden Glasplatten-Negative.⁷³

Trotz der Maße von 17,8 x 23,8 cm je Platte (belichteter Bereich: ca. 10 x 22,5 cm), ließen sich bei der direkten Untersuchung auf dem Leuchttisch die Eintragungen Reinharts in den Zeichnungen zwar deutlicher erkennen, blieben aber doch größtenteils unleserlich. Die Digitalisierung der vier Platten in der Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte ermöglicht im Rahmen der vorliegenden Arbeit nun erstmals wieder den Zugriff und die Auswertung der vier im Zweiten Weltkrieg verbrannten Vorzeichnungen sowie der handschriftlichen Informationen des Künstlers.

⁷¹ Zur Zerstörung der Neuen Pinakothek, siehe: Lenz 2003, p. 384-387.

⁷² Im Kat. München 1981 ist keine Bildquelle zu den Abbildungen der Zeichnungen belegt; Feuchtmayr 1975, p. 361 gibt an, Originalphotos befänden sich in der Nationalgalerie in Berlin und das Museum der Bildenden Künste in Leipzig besitze noch eine Photoplatte von der Ansicht nach Osten; letzteres ließ sich nach Rücksprache mit der Photothek des Museums bisher nicht bestätigen.

⁷³ Photothek der Staatlichen Graphischen Sammlung, München: Neg. Nr. 13.07, nach Westen; Neg. Nr. 13.08, nach Osten; Neg. Nr. 13.09, nach Norden; Neg. Nr. 13.10, nach Süden. Wann die vier Platten in die Photothek der Graphischen Sammlung gingen, lässt sich aufgrund nicht mehr vorhandener Inventarbücher nicht eindeutig klären. Der Beurteilung des Fotografen der Sammlung, Herrn Engelbert Seehuber folgend, wurden die Platten im orthochromatischen Verfahren noch von den Staatsgemäldesammlungen aufgenommen; da Glasplatten-Negative dieser Art nicht wiederum auf Glasplatten zu reproduzieren sind, handelt es sich um die direkt von den Originalen gefertigten.

Nachdem die Vermerke Reinharts wieder weitgehend lesbar sind, scheint eine erneute Bezugnahme zu Catels »Weinschenken«-Bild von 1824 lohnend. In beiden Fällen ergänzten die Künstler ihre bildliche Darstellung durch schriftliche Erläuterungen. Der Kronprinz hatte Catel beauftragt, das Fest in der Spanischen Weinschenke auf Ripa grande mit allen Beteiligten in einem Freundschaftsbild festzuhalten. Im Juli 1824 schrieb er, bereits wieder nach München zurückgekehrt, an Wagner, Catel solle auf der Rückseite des Bildes alle Dargestellten nochmals zeichnen und mit den entsprechenden Namen versehen:

»[...] ich wünsche Catel'n zeichne den Umriß eines jeden von uns auf. So ist es (außer Don Raffael d'Angladio) hinten hin mit der vorgestellten Namen. Sagend an welchem Tag wir in dessen Weinmadrelage da solcher Weise alle in demselben Kleidungsstücke wie sie abgebildet waren, dass Catel aus Berlin u. gemalt treu nach der Natur. [...]«⁷⁴

Im August desselben Jahres wiederholt er seine Bitte:

»Wenn Catel zurück wünsche ich angelegen, daß er hinten bei jedem Namen des Stifters Umriss zeichne.«⁷⁵

Ludwig verlangte also neben der Verbildlichung seines lebendigen Mäzenatentums eine bleibende private Erinnerung und Dokumentation.⁷⁶ In der Tat hat Catel auf der weiß grundierten Rückseite der Leinwand die Umrisslinie aller Personen festgehalten, mit einer Nummer versehen und deren Namen in einer entsprechenden Liste aufgeführt (Abb. 13).

Die handschriftlichen Eintragungen in Reinharts Zeichnungen, teilweise in einer Mischung aus Italienisch und Deutsch formuliert, wirken gegenüber Catels Vermerken noch privater, insofern sie die »nur« erklärende, sachliche Ebene verlassen (etwa bei der Bezeichnung von Kirchen und Bauwerken) und auf persönliche Erlebnisse und Bezugs-

⁷⁴ Kronprinz Ludwig an Wagner am 14. Juli 1824, zitiert nach Kat. München 1980, p. 409.

⁷⁵ Kronprinz Ludwig an Wagner am 28. August 1824, zitiert nach Kat. München 1980, p. 409.

⁷⁶ Diesem Aspekt kommt Bedeutung zu, auch wenn die Erinnerung nur teilweise als wirklich »privat« erachtet werden kann; Gollwitzer 1997, p. 775 beschreibt den »Datenkult« und musealen »Sammeleifer« des Königs, der »nicht nur Kunstwerke und eindrucksvolle Überreste aus mehr oder weniger ferner vaterländischer Vergangenheit, sondern auch Gegenstände seines Alltags, wie der zeitgeschichtlich bedeutsamen Ereignisse aus seinem Erlebnisbereich« für museumswürdig erachtete. »Solche Betätigung von ›Historismus‹ beweist, wie sehr ihm daran lag, Geschichtlichkeit zu gewinnen [...]«; Hoffmann 1974, p. 112 sieht in solchem »gesteigerten Gegenwartsleben« das Korrelat zum »Geschichtsbewußtsein«; vgl. Teichmann 1992, p.82.

punkte innerhalb der Stadt Rom verweisen. Nicht zuletzt dadurch dürften sie dem König als Ergänzung der Gemälde sicherlich wertvoll erschienen sein.

So ist in der Ansicht nach Westen die *abitazione di Mad. Angelica Kauffmann* eingetragen (Abb. 22); die Malerin war bereits 1807 verstorben, doch hatten sowohl Reinhart, als auch der Kronprinz, der von ihr portraitiert wurde, sie gut gekannt. Im Osten verzeichnete Reinhart oberhalb der Kirche von S. Isidoro: *Kloster von St. Isidoro / Irländern gehörig, die stattliche Trinker sind*⁷⁷ (Abb. 25); (sieht man genau hin, so lassen sich solche im späteren Tempera-Gemälde tatsächlich an mehreren Stellen im Garten des Klosters finden). Vorne, auf dem ins Bild ragende Dach, ist vermerkt: *Sotto questo tetto è la sala dove pranza Sua Maestà*. Im Norden schließlich sind die *muro che divide il Giardino di Malta delle vigne delle monastero di Trinità dei Monti* sowie ein *Studio nell' Giardino di Malta* bezeichnet. Im Süden trug Reinhart die Lage der oft besuchten und in Catels Bild dargestellten Weinschenke ein: *Monte Aventino [außerdem?] / auf der anderen Seite des Flusses Ripa Grande* (Abb. 23).⁷⁸ Der lange Bau des Quirinalspalastes wurde mit der folgenden Erklärung versehen: *corridore dove si tiene il conclave sotto è il quartiere dei svizzeri* (Abb. 24). In der Tat hatte dort im Frühjahr 1829 das Konklave stattgefunden, in dem Pius VIII. in der Nachfolge Leos XII. zum Papst gewählt worden war.⁷⁹ Ludwig I. hatte dieses Ereignis sicherlich mit Interesse verfolgt; so besuchte der König von Bayern am 3. April den Papst im Quirinal und als dieser zwei Tage später »feierlich zur Krönung in St. Peter« zog, »wo er [...] das Tri-

⁷⁷ S. Isidoro ist die Kirche des Kollegs der irischen Franziskaner; 1798 kam es zur Unterdrückung durch die französische Besatzungsmacht und 1800 zur Wiederherstellung des Klosters. 1810, nach der neuerlichen Aufhebung des Kollegs durch die Franzosen, wurde es von den »Nazarenern« um Overbeck bewohnt. Der Abt und ein Laienbruder durften während dieser Zeit dort verbleiben. 1816 wurden Kloster und Kirche von der Kommunität neu besiedelt; vgl.: Buchowiecki 1970, p. 224-225.

⁷⁸ Es zeigt sich, dass innerhalb einer Aufnahme der Grad an Schärfe (und damit die Lesbarkeit der Schrift) stark variiert. Dies liegt vermutlich daran, dass die zur Aufnahme an eine Wand montierten Papierarbeiten durch die Aquarelltechnik leicht gewellt waren. Das Negativ Nr. 13.10 mit der »Ansicht nach Süden«, zeigt im oberen Bereich der Platte noch die Aufnahme des unteren Randes der »Ansicht nach Osten«. Die Zeichnungen waren zur Reproduktion folglich übereinander gehängt worden.

⁷⁹ Das Konklave begann am 23. Februar 1829; am 31. März verkündete der Kardinaldiakon der vor dem Quirinal versammelten Menge die Wahl Kardinals Franz Xaver Castiglioni, Papst Pius VIII.; Schmidlin 1933, p. 474-479. Neben Pius VIII., wurden bereits sein Vorgänger und auch die beiden folgenden Päpste, Gregor XVI. und Pius IX. im Quirinal gewählt; vgl. Schmidlin 1933 und 1934.

regnum mit dem Pallium empfing und von der Loggia aus den Segen erteilte«⁸⁰ und wo am Osterabend die Illumination der Fassade und Kuppel der Basilika erfolgte, widmete er diesen Eindrücken ein Distichon.⁸¹

Es bleibt offen, ob Reinhart die Eintragungen bereits für sich selbst gemacht, oder diese, um die Vorliebe des Königs für derartige Erinnerungsstücke wissend, im Hinblick auf den Verkauf nachgetragen hat. In seinem zeichnerischen Werk finden sich sonst nur selten schriftliche Vermerke; dessen Bildgegenstand ist allerdings auch nicht von solch großer Komplexität. So ist es wahrscheinlich, dass die Bezeichnungen durchaus zunächst zur Klärung und Orientierung für Reinhart selbst bestimmt waren.

2.2.2 Die vier Tempera-Gemälde (1829 – 1835)

Der Auftrag König Ludwigs I. an Johann Christian Reinhart zu den »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« folgte direkt auf die Vollendung der acht Bilder, die jener für einen Raum im Palazzo des Marchese Massimi gemalt hatte.⁸² Diese zeigten heroische Landschaften (darunter Szenen wie »Sturmlandschaft mit Reiter« und »Gebirgsweg mit Raubüberfall«), wie Reinhart formulierte, »[...] alle von meiner Erfindung.«⁸³ Es ist wahrscheinlich, dass Ludwig diese Bilder 1829 selbst sah; von deren hoher Qualität wurde er bereits 1828 von Wagner unterrichtet:

»In diesem Jahr sind einige sehr gute Gemälde von deutschen Künstler öffentlich ausgestellt worden [...] 8 grosse Landschaften von Reinhart für Marchese Massimi [...] noch selten hat ein Werk so ungetheilten Beifall gefunden als eben diese Landschaften, das einzige, was man daran aussetzte, war, dass man nichts daran zu tadeln fand.«⁸⁴

⁸⁰ Schmidlin 1933, p. 481/482.

⁸¹ Ludwig I. 1839, p. 310.

⁸² Siehe: Feuchtmayr 1975, p. 336/337 und Abb. 79-81 und Abb. 84-88. In einem Brief vom 4. Oktober 1825 an Heydeck beschrieb Reinhart seine Arbeit an den »acht Gemälden in Tempera auf Leinwand, die in die Mauer eingelassen werden [...]«; zitiert nach Baisch 1882, p. 268.

⁸³ Reinhart an seinen Bruder Amandus am 25. April 1829, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 337.

⁸⁴ Wagner an Ludwig I. am 21. März 1828, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 336.

Während seines Romaufenthaltes im Frühjahr 1829 entschloss sich der König, (auf die von Wagner gelobten Bilder Bezug nehmend), zu dem Auftrag an Reinhart und schrieb darüber im März an Dillis in München:

»[...] Ihren Freund Reinhart traf ich, den rüstigen Jäger, frisch u. gesund, obgleich seit 40 Jahren in Rom, den redlichen Teutschen. Für einen Maßimi malte er auf Leinwand in tempera treffliche Landschaften; werde von ihm die 4 einander entgegengesetzten (!) Aussichten des höchsten Thurmzimmers ms. [= meines] Giardino di Malta auf gleiche Weise malen laßen.«⁸⁵

Dieser zeigte sich erfreut darüber, dass Reinhart Gelegenheit bekomme,

»[...] in vier Gemälden à tempera seine Kräfte versuchen und sein Talent in der ihn ganz auszeichnenden Art von Malerey, in der großartigen Tempera Manier, [...] zu Tage zu fördern, und dadurch seinen Ruhm auf die Nachwelt zu übertragen.«⁸⁶

Reinhart selbst hatte zwar im Zusammenhang mit der Arbeit an den Landschaftsbildern für Massimi über die »fatalen Formen«⁸⁷ geklagt, die (etwa im Fall der »Sturmlandschaft mit Reiter«) bei Maßen von 190 x 70 cm eine große Herausforderung an die Komposition darstellten⁸⁸, zeigte sich sonst jedoch sehr zufrieden über sein Ergebnis in der für ihn neuen Technik der Tempera-Malerei, »die mir«, wie er schrieb, »obgleich mir manche Schwierigkeiten aufstossen, Vergnügen macht.«⁸⁹

⁸⁵ Ludwig I. an Dillis in München am 25. März 1829, zitiert nach Messerer 1966, p. 668.

⁸⁶ Dillis an Ludwig I. am 13. April 1829, zitiert nach Messerer 1966, p. 669.

⁸⁷ Reinhart an Heydeck am 4. Oktober 1825, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 336.

⁸⁸ Vgl. Feuchtmayr 1975, p. 336/337.

⁸⁹ Zitat: ebd.; auch Schnorr von Carolsfeld zeigte sich begeistert von Reinharts Tempera-Malerei. Am 1. Januar 1828 schrieb er aus Rom an Quandt in Dresden (zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 336): »Reinhart hat von einem Marchese Massimi [...] den Auftrag erhalten, ein Zimmer mit Landschaften in Tempera zu schmücken. Schon vor einiger Zeit sah ich bei Reinhart ein paar fertige Bilder, die zwar kein sehr günstiges Format hatten, aber durch die Art, wie eben dieses benutzt war, ganz vergessen machten, dass Schwierigkeiten im Wege standen. Ich finde, dass Reinhart in dieser Art zu Malen verhältnismäßig viel mehr leistet als in der Oelmalerei. Er bringt fast dieselbe Frische und Kraft in die Temperabilder wie in die Oelbilder; dann scheint mir auch seine Pinselführung besonders für Tempera geeignet.«

Die Ausführung der Bilder, deren Maß jeweils ca. 167 x 267 cm beträgt ⁹⁰, erfolgte entsprechend in Tempera auf Leinwand, wobei Reinhart die Ansichten nach Norden und Osten mit Feder, die Ansicht nach Süden mit Bleistift und Pinsel, und die nach Westen mit Bleistift, Pinsel und Feder unterzeichnete. Alle vier Gemälde sind ungefirnisst und tragen keine Singnatur (Abb. 2, 4, 6 und 8). ⁹¹

Ein weiterer Grund, der neben dem großen Erfolg der vorangegangenen Arbeiten für die Wahl Reinharts gesprochen haben wird, ist sicherlich darin zu sehen, dass dieser bereits 40 Jahre in Rom wohnte ⁹² und die Stadt wie kein Zweiter unter den deutschen Malern gekannt haben dürfte.

Unter Berücksichtigung der durch Gebäudeteile der Villa Malta verdeckten Sichtbereiche schließen sich die vier Bilder zu einem vollständigen Rundblick zusammen. Im Werk Reinharts, das während seines gesamten malerischen Schaffens durch ideale Landschaftskompositionen geprägt war, stellt der Zyklus eine Ausnahme dar. Durch seine Sachlichkeit und den nüchternen, dokumentarischen Charakter mag er dem heutigen Betrachter wohl leichter und unmittelbarer zugänglich erscheinen, als Reinharts ideale Landschaften. Dazu tragen sicherlich auch die ungewöhnlichen, photographisch anmutenden Kompositionen bei, die sich beim Blick aus dem Turmzimmer ergaben.

Der Preis für die »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« betrug nach Angaben des Inventars 650 fl. ⁹³, für das letzte Stück wurden »100 Ducaten oder 220 Scudi« ⁹⁴ bezahlt.

⁹⁰ Die genauen Maße betragen bei der Ansicht von der Villa Malta: nach Norden, 166,5 x 267,4 cm; nach Osten, 166,9 x 266,5 cm; nach Süden, 166,5 x 267,0 cm; nach Westen, 167,0 x 266,5 cm; vgl. Kat. München 2003, p. 410-413.

⁹¹ Kat. München 2003, p. 410-413.

⁹² Reinhart war, unterstützt durch ein Stipendium des Markgrafen Alexander von Ansbach-Bayreuth, am 23. Dezember 1789 in Rom eingetroffen; vgl. Baisch 1882, p. 57.

⁹³ Feuchtmayr 1975, p. 320.

⁹⁴ Wagner an Ludwig I. am 18. August 1835, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 321; vgl. p. 37, Anm. 116.

Den Biographen Baisch und Andresen zufolge bewilligte der König nach abgeschlossenem Vertrag noch zusätzlich 100 Zechinen und ließ diese Nachricht durch Wagner übermitteln: »Eilen Sie [...] damit Reinhart es erfährt, ehe er abreist. Ich wünsche, dass er recht vergnügt auf die Jagd gehe.«⁹⁵

Die Bilder der »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« hingen nach ihrer Ankunft in München vorübergehend in der Alten Pinakothek. Danach verliert sich ihre Spur. Mit dem Tod des Königs gelangten sie 1868 in das Depot der Neuen Pinakothek, wurden jedoch erst ab 1919 dort ausgestellt (Abb. 21).⁹⁶ Nach der Zerstörung des Baus waren sie bis 1979 (im Rahmen einer Auswahl an Werken der Neuen Sammlung und der Neuen Pinakothek) im Haus der Kunst an der Prinzregentenstraße zu sehen.⁹⁷ Seit der Eröffnung des Neubaus 1981 werden die vier Bilder dort in einem eigenen kleinen Kabinett präsentiert.

2.3 Bildbeschreibung und Gegenüberstellung der Vorzeichnungen (Kriegsverlust) mit den Tempera-Gemälden

Das folgende Kapitel ist der vergleichenden Bildbeschreibung der vier Tempera-Bilder mit den entsprechenden vier verbrannten Vorzeichnungen gewidmet. Da sich die Bestimmung der dargestellten Bauten in der bisherigen Forschung nur auf wenige, besonders markante Elemente der Topografie Roms beschränkte, sollen hier die Ergebnisse einer genaueren Untersuchung dargestellt werden. Besonders hilfreich bei der Identifizierung einzelner Kirchen und Bauwerke war ein Grundrissplan der Stadt Rom der *Calcografia Regia* von 1829 (*Pianta topografica di Roma*, Kupferstich, 122 x 163 cm, Maßstab 1 : 4000). Berücksichtigt wurden dabei auch die schriftlichen Eintragungen in den Zeichnungen Reinharts, die, soweit lesbar, kursiv gedruckt wiedergegeben werden.

⁹⁵ Vgl. Baisch 1882, p. 275 und Andresen 1971 (1866), p. 229/230.

⁹⁶ Rott 2003, p. 56/57.

⁹⁷ Vgl. Kat. München 1967, p. 66/67; zu dieser Zeit waren die beiden Ansichten nach Westen und Osten ausgestellt, die beiden anderen nach Norden und Süden im Depot.

2.3.1 Die Aussicht nach Norden

Der Blick von der Villa Malta nach Norden veranschaulicht deren Lage auf dem Pincio. Über die Dächer und den Garten des Hauses hinweg, wandert der Blick zu den weitläufigen Gärten und Wäldern. In der linken Bildhälfte ist unmittelbar die Villa Medici zu erkennen (Abb. 1 und 2).

Die Ebenen des Bildraumes sind durch horizontale Linien klar gegliedert. Die unterhalb des Betrachterstandpunktes gelegene Dachfläche, die den Giardino di Malta abschließende Gartenmauer, sowie die rechts im Bild verlaufende antike Stadtmauer, strukturieren die Ansicht in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Rechts verläuft ein schmaler Weg nach hinten (*Weg / zur Porta Pin / ciana*). Am Horizont erscheinen in der Ferne die nördlich der Stadt gelegenen Berge (*Monte Mario* und *Mons Soractes*). Verlängert man die untere Dachkante des westlichen Anbaus sowie die des kleinen Häuschens rechts im Garten (*studio nell' Giardino / di Malta*) als Fluchtlinien einer perspektivischen Konstruktion, so schneiden sich diese in dem, rechts der Bildmitte liegenden, kleinen Tempel, dessen Spitze gerade aus einer ihn umgebenden Baumgruppe herausragt (Abb. 26). Es handelt sich dabei um einen künstlich aufgeschütteten Hügel mit einem kleinen Aussichts-Pavillion, auch *Tempietto* bezeichnet, im Garten der Villa Medici, der in einem Plan Faldas von 1676 (Abb. 27) sowie einem anonymen Plan (ca. 1770-87) eindeutig zu erkennen ist (Abb. 28).⁹⁸

Die Farben wirken in der Ansicht nach Norden im Vergleich zu den anderen Bildern sehr klar und hell. Das von Westen einfallende Sonnenlicht gab Reinhart durch eine Vielfalt an Grüntönen in den Pflanzen im Garten und den Bäumen wieder, so dass diese sehr lebendig und frisch erscheinen.⁹⁹ Auch die Westfassade der Villa Medici reflektiert das warme Abendlicht. Dagegen wirft der linke Gebäudetrakt dunkle Schatten auf das Dach. Auch der Himmel lässt die abendliche Atmosphäre erahnen.

⁹⁸ Dieser taucht bereits in Antonio Tempesta's Rom-Plan von 1593 auf (Abb. bei Toulhier 1989, p. 39). Giovanni Battista Falda bezeichnet ihn 1667 in der »Pianta del Giardino del Serenis« als »Mausoleo circondato di Cipressi« (ebd., p. 53). Eine lavierte Feder-Zeichnung von Louis-Hippolyte Lebas zeigt den Aufgang zum Belvedere-Pavillon zu Beginn des 19. Jahrhunderts (ebd., p. 218).

⁹⁹ Es lohnt der Vergleich vor den Originalen mit den später gemalten Baumgruppen. Die Leichtigkeit, mit der Reinhart sein Projekt begann, ist in der Ansicht nach Norden deutlich zu spüren.

Die Vorzeichnung zeigt den Garten der Villa Malta nicht so detailliert wie das Gemälde. In letzterem ist ein Gärtner zu erkennen, der an einem der angelegten Beete arbeitet. Eine weitere Abweichung betrifft die links am Fenster stehende Figur: diese leert in der Zeichnung den Inhalt einer Flasche über das darunter liegende Dach, während sie später lesend dargestellt ist. In beiden Fällen bleibt jedoch eine gewisse Ähnlichkeit zur Erscheinung König Ludwigs I. festzustellen.

Hinter der Villa Medici (*Villa Medici oggi accademia / di francia*)¹⁰⁰, ist die Casina Valadier zu erkennen. Unterhalb, an der Piazza di Popolo, sind die Kirche S. Maria del Popolo sowie die Porta del Pololo dargestellt (Abb. 29). Von links ragt ein Gebäude ins Bild, dessen ausführliche Beschreibung bis auf wenige Fragmente nicht mehr lesbar ist; jedoch ist es in einer Zeichnung von Ingres in seiner Lage zwischen der Kirche SS. Trinità dei Monti und Villa Malta deutlich wiederzuerkennen (Abb. 15). Von diesem Bau halb verdeckt erscheint dahinter die Kuppel von S. Maria in Monte Santo (*Cuppola [...] della piazza del popolo*). Der schräg stehende Bau hinter der Gartenmauer (*muro che divide il Giardino di Malta delle vigne dell' monastero di Trinità dei Monti*), in den Weinbergen von Trinità dei Monti gehört zum Kloster (*Vaso- [...] -erie von Tri / nità dei Monti*).

Das Häuschen rechts, auf der anderen Seite des aus den Baumkronen ragenden Tempietto, ist ein Atelier der Villa Medici (*Studien zur Villa Medi / ci gehörig*). Dahinter erkennt man die alte, aurelianische Stadtmauer (*Statt Mauer*), sowie die Villa Borghese und zu diesem Anwesen gehörende kleinere Bauten (in der gesamten Breite überschrieben *Villa Borghese*, sowie links *Villa [...] jetzt zur Villa / Borghese gezählt*). Der Verlauf des schmalen Weges entspricht der heutigen Via di Porta Pinciana; in der Ansicht nach Osten wird sie ebenso wie die Gartenmauer des angrenzenden Anwesens rechts (am oberen Rand bezeichnet *Villa Ludovisi*) unmittelbar fortgeführt.

¹⁰⁰ Die Villa Medici war seit 1803 Sitz der »Académie de France«; vgl. p. 15, Anm. 50.

2.3.2 Die Aussicht nach Osten

Der Blick nach Osten zeigt das Kloster und die Kirche von S. Isidoro in ihrer direkten Nachbarschaft zur Villa Malta (Abb. 3 und 4). Auch verdeutlicht diese Ansicht die Einbindung der Villa in ihrer Lage an der Schnittstelle zwischen den weitläufigen, noch un bebauten Gärten, Feldern und Weinbergen des Pincio und der dichten Stadtstruktur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Links ist das Casino der Villa Ludovisi zu erkennen, das 1883 mit der Einebnung der Fläche (zur Gewinnung von Baugrund für das neue Stadtviertel »Ludovisi«) zerstört wurde.¹⁰¹

Unterhalb der Dachfläche und des Anbaus auf der rechten Seite zeigt sich der Verlauf der Via di Porta Pinciana, der von der »Ansicht nach Norden« her, weitergeführt wird. Hinter der Mauer erstreckt sich die Ebene des Klostergartens von S. Isidoro. Von Rechts drängt keilförmig die dicht bebaute Stadtlandschaft ins Bild. In der Ferne sind die östlich vor Rom liegenden Berge (*Monti in Tivoli*) zu sehen. Als Fluchtpunkt der Dächer und Anbauten der Villa Malta ergibt sich, etwas nach rechts von der Bildmitte abweichend, der oberste Wipfel des großen Baumes, links des Kirchturms von S. Isidoro.

Die »Ansicht nach Osten« entspricht in der Farbigkeit noch weitgehend der nach Norden. Allerdings gab Reinhart hier nicht so ausgeprägt die Atmosphäre des mittäglichen Sonnenlichts wieder. Die Malweise weist nicht mehr die anfängliche »Leichtigkeit« auf. Dies zeigt sich vor den Originalen besonders in der Art des Baumschlags.

Aus dem Kamin des, wie eine Plattform ins Bild ragenden, Daches (auf der rechten Seite der Schräge: *sotto questo tetto è la sala dove pranza Sua Maestà*) weht Rauch. Ein Diener trägt gerade ein Tablett aus dem Speisesaal, gefolgt von einem Hund. Auf der Terrasse des Anbaus auf der rechten Seite (schräg auf der Fassade: *Parte dell' Giardino di Malta*), hinter dessen großem Nordfenster sich wohl ein Atelier befand, steht ein weiterer Mann mit einem Gewehr. Die beiden dargestellten Personen sind in der Vorzeichnung nur durch eine flüchtige Skizze festgehalten.

¹⁰¹ Vgl. Henze 1974, p. 98.

Direkt gegenüber erstreckt sich der Komplex des Franziskanerklosters von S. Isidoro, mit Kirche und Klostergarten (*Kloster von S. Isidoro / Irländern gehörig, die stattliche Trinker sind*).¹⁰² Im Gemälde hat Reinhart links in der kleinen Laube und auf der Terrasse unterhalb des Turmes seine Beschreibung verbildlicht. Weitere Mönche arbeiten und spazieren im Garten. Über das Klostergebäude hinweg ist die Porta Pia zu erkennen (*Porta Pia*). Links, auf dem angrenzenden Grundstück, dessen Darstellung in die »Ansicht nach Norden« übergeht, befindet sich das Casino der Villa Ludovisi (*Casino della Villa Ludovisi*).¹⁰³

Aus der dicht bebauten Zone im Süden ragt vorne links die Kuppel und Fassade von S. Nicola da Tolentino (*S. Nicola di Tolentini*) hervor. Dahinter erscheinen, an der Via di Porta Pia (heute Via XX. Settembre) gelegen, in Rückansicht S. Maria della Vittoria (links: *La Vittoria*) und S. Susanna (rechts: *Sta. Susanna*), sowie die den Kirchenfassaden gegenüber liegende Fontana del Aqua felice (*fontana*). (vgl. Abb. 30 und 31). - Etwas weiter hinten ist die Laterne mit der achteckigen Haube¹⁰⁴ und der kleine Campanile von S. Bernardo alle Terme (*St. Bernardo / parte delle terme diocletiane*) zu erkennen. Links hinter dem Bau sieht man den Glockenturm von S. Susanna. Weiter im Vordergrund an der Piazza Barberini ist die Kirche der Kapuziner, S. Maria della Concezione (*le cappuccini in piazza Barberini*), dargestellt (Abb. 32).¹⁰⁵ In die Vorzeichnung hat Reinhart einen *orologio dei cappuccini* eingetragen, der jedoch nicht ins Gemälde einging. Von rechts ragt ein Flügel des Palazzo Barberini (*Palazzo Barberini*) ins Bild, hinter dem Reinhart noch die Kirche S. Eusebio verzeichnete, in der Anton Raphael Mengs 1755 ein Deckenfresko geschaffen hatte.¹⁰⁶

¹⁰² Vgl. p. 23, Anm. 77.

¹⁰³ Wie zu erkennen ist, besaß auch das Casino der Villa Ludovisi einen Aussichtsturm, ähnlich dem der Villa Malta. Andresen 1971 (1866), p. 83, schildert in seiner Beschreibung des Werkes von Carl Sprosse ein neunteiliges radiertes Rom-Panorama des Künstlers, das vom Turm dieses Casinos aus aufgenommen wurde. Auf dem siebenten Blatt ist wiederum die Villa Malta dargestellt.

¹⁰⁴ Die barocke Laterne wurde bei der Restaurierung der Kirche 1857 abgetragen und durch eine Konstruktion aus Glas und Eisen ersetzt; vgl. Buchowiecki 1967, p. 453/454.

¹⁰⁵ Im Kat. München 2003, p. 412, ist beschrieben, dass die »Kuppel der Kirche S. Maria della Concezione« zu erkennen sei. Weder S. Maria della Concezione dei PP. Cappuccini an der Piazza Barberini, noch die Kapelle des gleichen Patroziniums an der Via di San Vito besaßen jedoch jemals eine Kuppel; vgl. Buchowiecki 1970, p. 559-568.

¹⁰⁶ Vgl. Buchowiecki 1967, p. 688.

2.3.3 Die Aussicht nach Süden

Über den Garten der Villa Malta hinweg blickt man in der »Ansicht nach Süden« auf den lang gestreckten Baukörper des Quirinal-Palastes auf dem gleichnamigen Hügel (Abb. 5 und 6). Die Einbindung in den dicht besiedelten, süd-westlichen Innenstadtbereich, aber auch die privilegierte Lage des Giardino di Malta »über« den Dächern Roms wird hier besonders deutlich.

Der ohnehin schon trapezförmige Grundriss der südlichen Gartenanlage (siehe Detail des Plans von 1829, Abb. 9), und die perspektivische Verjüngung, führen zu einer sogartigen Wirkung. Die Begrenzungslinien dieser Fläche fluchten in dem Orangerie-Bau in den Giardini del Quirinale. An den beiden Seiten unterhalb der Gartenmauer lässt sich anhand der Dachfirste und Hausfassaden der Verlauf der Via di Porta Pinciana (links) sowie der Via Sistina (rechts) verfolgen. In dem tiefer gelegenen Bereich zwischen dem Monte Pincio und dem Quirinal ist die Struktur der Stadt dagegen kaum noch nachzuvollziehen.

Die Farben wirken stumpfer und weniger kräftig als in den Bildern der Ansichten nach Norden und Osten. Auch variiert Reinhart nur sehr reduziert die farbliche Gestaltung der unzähligen hintereinander gesetzten Fassaden und Dächer. Der vordere Bereich liegt ebenso wie das Gebiet rechts hinten, unter der vorüber ziehenden Regenwolke, in einer dunklen Schattenzone.

In der Vorzeichnung ist (wie bei der »Ansicht nach Norden«) der vordere Bereich des Gartens noch nicht so differenziert ausgearbeitet wie im Gemälde. Dort finden sich zahlreiche Menschen dargestellt, darunter ein Spaziergänger mit einem kleinen weißen Hund, zwei Besucher die zum Quirinal hinüberblicken und arbeitende Gärtner.¹⁰⁷ Auf Quaglios Ansicht der Villa Malta von 1830 (Abb. 14) ist der hintere Springbrunnen ebenso wie die Laube auf dem Dach des angrenzenden Nachbarhauses wieder zu erkennen.

¹⁰⁷ Auch in den Fenstern der Häuser lassen sich vor dem Original an vielen Stellen Personen erkennen, etwa in dem ersten Bau auf der linken Seite eine lesende Frau.

Auch hier leitete Reinhart das Bild am linken Bildrand mit der Fortsetzung der vorangegangenen Ansicht, dem Palazzo Barberini (*Palazzo Barberini*) ein, um Kontinuität zu wahren. Rechts daneben ragen aus der Topographie der Dächer der Campanile der Basilika S. Maria Maggiore (Abb. 33), sowie die sich über der Krippenkapelle (links) und Cappella Paolina (rechts) erhebenden Kuppeln (*Sta. Maria Maggiore*). Hinter der Kirche erkennt man die 1614 errichtete Mariensäule auf der Piazza di S. Maria Maggiore.¹⁰⁸ Weiter vorne, in Höhe der Via del Quirinale, ist die von Francesco Borromini erbaute Chiesa di S. Carlo alle Quattro Fontane (*S. Carlo alle 4 fontane*) dargestellt.

In der Ferne erscheint die Lateransbasilika (*S. Giovanni Laterano*), die erste unter den Patriarchalbasiliken Roms (Abb. 34). Ebenfalls hinter dem langen Arm des Palazzo del Quirinale (*corridore dove si tiene il conclave sotto è il quartiere dei svizzeri*), dessen Errichtung als päpstliche Sommerresidenz 1574 unter Papst Gregor XIII. begann¹⁰⁹ (über die ganze Breite bezeichnet: *Die Ganze Länge des Quirinals*), ragen S. Andrea del Quirinale (*St. [...] Monte Cavallo*) sowie (weiter rechts) S. Stefano rotondo (*St. Stefano rotondo*) und das Colosseum (*il Colosseo*) hervor (Abb. 35). Im Vordergrund, (direkt über dem Springbrunnen des Giardino di Malta) erscheint die Fassade mit dem Dreiecksgiebel von S. Giuseppe a Capo le Case (*S. Giuseppe Capo le Case*).

Im Nord-Westen des Palazzo del Quirinale trug Reinhart die *Stalla del Monte Cavallo* ein. Weiter im Hintergrund sind zwei große Kuppeln zu sehen (Abb. 36), die auf der Vorzeichnung als *S. Nome di Maria e la Madonna di Loreto [...] in foro Trajano* bezeichnet sind. Während es sich bei der Größeren im Vordergrund um die der Kirche SS. Nome di Maria handelt, gehört die hintere Kuppel jedoch aufgrund der Richtung der Blickachse zu SS. Luca e Martina auf dem Forum Romanum. Rechts neben SS. Nome di Maria ist die Trajanssäule (*Colonna Trajano*) angedeutet. Dahinter zeigt sich in Rückansicht die Kirche S. Maria in Aracoeli, sowie der Turm des Kapitols (*Das Capitol*).

¹⁰⁸ Buchowiecki 1967, p. 237-276.

¹⁰⁹ Henze 1974, p. 307.

Auf der innerstädtischen Seite, hinter der Tiberschleife gelegen, erscheinen in der Ferne im Sonnenlicht der Campanile von S. Sabina (*Sta. Sabina*)¹¹⁰ und S. Alessio (*S. Alessio e la chiesa dei Maltesi*), hoch auf dem Aventin gelegen. Da direkt auf der gegenüberliegenden Seite, die bekannte Weinschenke des Don Raffaele lag, (bei deren Darstellung durch Catel 1824 das Malteserkloster S. Alessio zu erkennen ist)¹¹¹, schrieb Reinhart dort in die Vorzeichnung: *Monte Aventino [außerdem?] / auf der anderen Seite des Flusses Ripa Grande* (Abb. 23).

Nach Westen schließt die Ansicht mit dem nahe der Villa Malta gelegenen Kirchenbau S. Andrea delle Fratte (*St. Andrea delle fratte*) mit dem Kuppelturm und seitlichen Campanile von Francesco Borromini.¹¹² Dahinter ist die Kuppel von Ss. Nome di Gesù (*Gesù*), der Hauptkirche des Ordens der Jesuiten, zu erkennen, sowie am rechten Bildrand die Fassade von S. Ignazio (*S. Ignazio / collegio [romano?]*) mit dem Segmentgiebel über den großen Volutenkonsolen (Abb. 37).

2.3.4 Die Aussicht nach Westen

Die »Ansicht nach Westen« (Abb. 7 und 8) zeichnet sich innerhalb des Zyklus der vier Bilder durch ihre ungewöhnliche, durch den Standpunkt vorgegebene, Komposition aus. Das untere Drittel der Bildfläche wird von ziegelgedeckten Dächern, in unmittelbarer Nähe unterhalb des Fensters im Turmzimmer eingenommen. Die photographische Ansicht der Villa Malta von Süd-Westen, aus dem Jahr 1856 (Abb. 16), zeigt das direkt unter dem Fenster ansetzende Dach mit dem Schornstein, den kleinen, blockartigen Aufbau, der sich im Gemälde von rechts ins Bild schiebt, sowie das abgestufte Dach des Anbaus. Von dort aus wird der Blick über die kleinteilige Innenstadt, vorbei an S. Carlo, zur Basilika S. Pietro in Vaticano getragen. Sie liegt im Fluchtpunkt der Dächer der Villa Malta, deutlich nach rechts von der Bildmitte abweichend.

¹¹⁰ Buchowiecki 1974, p. 780-782.

¹¹¹ Im Kat. München 2003, p. 35, fälschlich als »S. Angelo« bezeichnet.

¹¹² Dieser seitliche Campanile wurde von Reinhart so detailliert gemalt, dass die an der überstreckten Laterne angebrachten Engel-Hermen mit ihren »zusammengefalteten und nach abwärts geklappt[en]« Flügelpaaren sowie die den Turm bekrönende Vase zu erkennen sind; Buchowiecki 1967, p. 335.

Das Sonnenlicht fällt von Süd-Osten ein, wodurch dunkle Schattenbahnen über den gewaltigen Ziegeln liegen. Auch das Gebiet unter der Regenwolke, die abermals von der »Ansicht nach Süden« direkt ins nächste Bild weiterzieht, hat sich verfinstert. Zwar arbeitete Reinhart an einigen Stellen wieder bewusster mit den Effekten des Lichts, (etwa bei der Betonung der Türme von SS. Trinità dei Monti oder der Kuppel der Peterskirche), doch die unzähligen, kleineren Bauten im mittleren Bildfeld sind im Gemälde kaum noch räumlich aufgefasst, oftmals nur monochrom gemalt und mit einer Gliederung durch feine, dünne Pinselstriche versehen.

So scheint es in diesem Bereich (ähnlich der »Ansicht nach Süden«) zunächst schwierig, den Verlauf der Straßen und die Stadtstruktur zu erfassen. Vergleicht man jedoch Reinharts Gemälde mit einem, ebenfalls von der Villa Malta aufgenommenen, Photo-Panorama aus dem Jahr 1856, das dieselbe Ansicht darstellt, so relativiert sich diese Kritik. Trotz aller Mängel vermag das gemalte Bild, gesehen durch ein bewertendes Auge und vorbereitet durch die erklärende Zeichnung, den komplexen Stadtraum besser zu erschließen, als dies der »objektiven« Photographie gelingt (Abb. 42).

Links im Bild, direkt oberhalb des großen Kamins, ist die Kuppel mit der hohen Laterne von SS. Claudio e Andrea de'Borgognoni dargestellt ¹¹³ (Abb. 38). Direkt dahinter ragt an der Piazza Colonna die Marc-Aurel-Säule hoch empor; (die Windungen des spiralförmig verlaufenden Reliefs und das Standbild des Apostels Paulus sind deutlich zu erkennen). Im Norden schließt an den Platz der Palazzo Chigi (auf dem Dach: *Palazzo Chigi*) an. Weiter im Westen sieht man ganz links S. Carlo ai Catinari, sowie daneben die große Kuppel von S. Andrea della Valle. Der weite Rundbau des Pantheons (*il pantheon / oggi la rotonda*) trägt an der Vorhalle noch die beiden von Bernini unter Papst Urban VIII. geschaffenen Glockentürmchen, die 1883 wieder abgebrochen wurden. ¹¹⁴ Hinter dem Palazzo di Monecitorio Berninis, mit der von einem Uhrtürmchen überhohten Attika (über dem Hof: *Monte Citorio*), erscheint S. Ivo alla Sapienza, ehemals Kirche der römischen Universität (Abb. 39).

¹¹³ Buchowiecki 1967, p. 538-540.

¹¹⁴ Henze 1974, p. 107.

Weiter nördlich blickt man hinter dem romanischen Campanile von S. Silvestro in Capite (auf dem Dach: *S. Silvestro in Capite*) auf die Doppelturmfassade und Kuppel Borrominis von S. Agnese in Agone, an der Piazza Navona (*S. Agnese in Piazza Navona*) (Abb. 40). Dahinter liegt, weiter rechts, die Kuppel der Chiesa Nuova. Die drei, beinahe auf einer Blickachse hintereinander erscheinenden Kuppeln gehören zu S. Maria della Pace (vorne), S. Salvatore in Lauro, sowie S. Giovanni de'Fiorentini (hinten) (*S. Giovanni de Fiorentini*). Vorne, nahe der Villa Malta, hat Reinhart u.a. den *Palazzo di Spagna* sowie *S. Lorenzo in Lucina* schriftlich vermerkt (vgl. Abb. 22).

Zwischen der nahen Kuppel von SS. Ambrogio e Carlo (*St. Carlo al Corso*) an der Via del Corso und der, noch mit Aufbauten versehenen, Engelsburg (*Castelli St. Angeli*), blickt man direkt auf S. Pietro und die Piazza di S. Pietro mit den Kolonnaden Berninis (über die ganze Länge: *St. Pietro e tutta l'estensione del Vaticano*) (Abb. 41). An der Stelle der heutigen Via della Conciliazione befindet sich noch die schmale Häuserzeile, die so genannte »Spina di Borgo«. ¹¹⁵

Rechts neben S. Carlo ist das *Mausoleo di Augusto* dargestellt. Hinter den beiden nahen Türmen von SS. Trinità dei Monti (*Campanili della Chiesa delle Trinità di Monti*) sieht man den vor der Kirche, oberhalb der Spanischen Treppe, aufgestellten Obelisk, sowie direkt zwischen den beiden Türmen die Kuppel von S. Giacomo degli Incurabili (*S. Giacomo*) an der Via del Corso.

¹¹⁵ Vgl. Buchowiecki 1967, p. 129-131.

2.4 Zur Datierung und zeitlichen Abfolge der Entstehung der »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom«

Die schriftlichen Mitteilungen zwischen Reinhart, Wagner und König Ludwig I. dokumentieren den Entstehungszeitraum der Bilder zwischen 1829 und 1835. Was die zeitliche Abfolge der Entstehung betrifft, geht daraus jedoch nur hervor, dass es sich beim ersten Bild, das bis November 1831 vollendet war, um die »Ansicht nach Norden« handelte.¹¹⁶ Auch sind die Leinwände selbst nicht bezeichnet.

Setzte Reinhart zu Beginn »sein angefangenes Gemälde eifrig fort«¹¹⁷, so verzögerte bereits im darauf folgenden Frühjahr eine Augenentzündung den Fortgang der Arbeiten. Im Juli 1830 schrieb Wagner nach München:

»Mit Herrn Reinharts Auge geht es zwar besser, doch ist er noch nicht so weit gekommen, dass er arbeiten kann. Er will es zwar in einigen Tagen versuchen.«¹¹⁸

Doch die Krankheit scheint länger angedauert zu haben, denn der mittlerweile 70-jährige Reinhart schrieb genau ein Jahr später an seinen Bruder Amandus:

»Mit meiner Gesundheit geht es G. s. D. [= Gott sei Dank] gut, nachdem ich beinahe ein Jahr durch eine Augenentzündung von der Arbeit bin abgehalten worden, die mir dennoch im linken Auge, wo allein das Uebel war, eine Schwäche zurückgelassen hat. Indessen danke ich Gott, dass es noch so abgegangen ist [...]«¹¹⁹

¹¹⁶ Wagner erwähnt in einem Schreiben an König Ludwig I. am 4. November 1829 »sein erstes Gemälde von der Aussicht nach Norden«, eine Quittung über den Erhalt von 110 Scudi »als zweite Hälfte der Bezahlung eines der Gemälde von der Villa di Malta« durch Wagner, von Reinhart am 24. November 1831 unterzeichnet, befindet sich im Schiller-Nationalmuseum in Marbach; Feuchtmayr 1975, p. 320.

¹¹⁷ Wagner an König Ludwig I. am 15. August 1829, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 320.

¹¹⁸ Wagner an König Ludwig I. am 3. Juli 1830, zit. nach Feuchtmayr 1975, p. 320; am 24. Mai 1830 hatte Reinhart an Dillis geschrieben: »Ich fange an besser zu sehen, aber immer noch etwas neblicht. Noch darf ich nicht ans Arbeiten denken, selbst dieses schlechte Schreiben ermüdet mich. Der Müßiggang bringt mich fast um. Wenn mir doch einer der römischen Princen das Recept zu dem Geheimnis geben wollte, wie man den Tag mit Nichtstun zubringt.«, zitiert nach Baisch 1882, p. 280.

¹¹⁹ Johann Christian Reinhart an Amandus Reinhart am 4. Juli 1831, zitiert Baisch 1882, p. 281/282.

Nachdem Wagner im Juni 1831 dem König berichtete,

»Reinhart hat nun angefangen, wieder an seinem Gemälde zu Arbeiten, doch ist kein sonderlicher Eifer dabey.«¹²⁰,

und im Oktober, als die Arbeit wieder zu stagnieren drohte,

»Herr Reinhart hat sein erstes Gemälde, woran nur noch einige Kleinigkeiten zu machen waren, zu sich nach Hause bringen lassen, und ist seit der Zeit nicht mehr nach Giardino di Malta gekommen, und hat folglich mit den übrigen noch keinen Anfang gemacht.«¹²¹,

wandte sich der König, wiederum durch Wagner, an Reinhart:

»Geehrtester Herr Reinhart! Ich habe die Ehre, nachstehendes als Auftrag von Sr. M. dem König von Baiern Ihnen mitzutheilen, und zwar in Allerhöchstderoeigenen Worten, damit Sie, im Falle Sie darauf zu antworten hätten, umso bestimmter sich darnach benehmen können: »Wenn Reinharts Augen, und wenn überhaupt er wohl ist, so treiben sie ihn in meinem Namen, damit er fleißig an dem Ihm aufgetragenen male.«¹²²

Im November und Dezember jedoch konnte Wagner die »Ansicht nach Norden« und dann das zweite Bild als vollendet melden.¹²³ In den Jahren 1832 und 1833 scheint die Arbeit an dem Zyklus nicht wesentlich fortgeschritten zu sein. Reinhart malte in dieser Zeit unter anderem im Auftrag des Kronprinzen Maximilian.¹²⁴

¹²⁰ Wagner an König Ludwig I. am 21. Juni 1831, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 320.

¹²¹ Wagner an König Ludwig I. am 4. Oktober 1831, zitiert nach Feuchtmayr 1975, ebd.

¹²² Wagner an Reinhart am 14. Oktober 1831, zitiert nach Feuchtmayr 1975, ebd.

¹²³ Wagner an Ludwig I. am 22. Dezember 1831: »Herr Reinhart hat sein zweites Gemälde vollendet, woraus ich ihm die zweite Hälfte der dafür bestimmten Zahlung, welche er noch zu erhalten hatte, ausbezahlt. Das Gemälde befindet sich noch in Reinharts Hause. Euer Königliche Majestät haben nun allergnädigst zu entscheiden, ob das Gemälde nach Giardino di Malta zu den anderen gebracht werden soll, oder ob es in Reinharts Werkstätte zu verbleiben.«; zitiert nach Feuchtmayr 1975, ebd.

¹²⁴ Am 4. Juni 1832 schrieb Reinhart: »Eben endigte ich ein Gemälde, einen Sturm vorstellend, für den Obrist Heidegger in München. S. Majestät der König war heute bei mir und hat mir darüber viel Schönes gesagt. Für den Kronprinzen mache ich zwei Gemälde von der Villa Pamphili. Ich habe mir aber vom König Erlaubniß ausgebeten, weil ich indessen seine Arbeiten muß liegen lassen. Es hat ihn gefreut, und ich mußte im der Villa Pamphili die Punkte zeigen, wobei wir anderthalb Stunde [!] sehr lustig und vergnügt waren.«; zitiert nach Baisch 1882, p. 283; der Adressat dieses Schreibens geht aus Baischs Text nicht eindeutig hervor; zu den Arbeiten für Kronprinz Maximilian: vgl. auch die Schreiben Wagners an Ludwig I. vom 16. April 1833 und 18. Juni 1833 (Feuchtmayr 1975, p. 320).

Nachdem die Arbeit über zwei Jahre hinweg geruht hatte, schrieb Wagner zu Weihnachten 1833 an Ludwig I., dass Reinhart versichert habe, nach den Feiertagen mit dem dritten Bild zu beginnen ¹²⁵, und im April 1834, dieser habe versprochen,

»[...] noch in diesem Jahr die beiden übrigen Gemälde zu vollenden. Allein, ich glaube es nicht, denn bis jetzt hat er noch keine Hand daran gelegt.« ¹²⁶

Reinhart selbst verzweifelte in zunehmendem Maße bei der Arbeit an den Ansichten; hatte er noch im Sommer seinem Bruder geklagt,

»[...] Ich wünschte, dass sie fertig wären, denn da man von dieser Stelle fast ganz Rom übersieht, muss ich wie ein zweiter Romulus diese große Stadt mit allen Häusern, Palästen und Kirchen zum zweiten Mal aufbauen, was für mich keine angenehme, wohl aber sehr prosaische Arbeit ist.« ¹²⁷

so teilte er im Juni 1834 seinem Kollegen Bonaventura Genelli mit:

»Ich arbeite gegenwärtig wieder an dem Panorama von Rom für unsern König; könnte auch etwas besseres machen; habe viel Geduld nöthig, und sehr oft will sie mich verlassen.« ¹²⁸

Im August konnte Wagner immerhin melden, dass »nun das 3te Stück bis auf weniges vollendet« ¹²⁹ sei. Über die Entstehung des letzten Bildes berichtete er im März 1835, dass »Reinhart [...] nun das letzte Bild von den Aussichten auf dem Thurme zu malen beginnen« wird, »Unterdessen hat er dazu die Zeichnungen und Umrisse auf die Leinwand gemacht.« ¹³⁰ . Drei Monate später schrieb er:

»Herr Reinhart sagte mir, dass er nun an dem letzten Gemälde arbeite und nicht mehr aussetzen wolle, bis solches vollendet ist.« ¹³¹

¹²⁵ Vgl. das Schreiben Wagners an Ludwig I. vom 24. Dezember 1833, (Feuchtmayr 1975, p. 320).

¹²⁶ Wagner an Ludwig I. am 30. April 1834, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 321; am 16. August 1834 schrieb Wagner, dass »nun das 3te Stück der Aussichten bis auf weniges vollendet sei.«; ebd.

¹²⁷ Johann Christian Reinhart an Amandus Reinhart am 4. Juli 1831, zitiert Baisch 1882, p. 282.

¹²⁸ Reinhart an Bonaventura Genelli am 7. Juni 1834, zitiert Baisch 1882, p. 294.

¹²⁹ Wagner an König Ludwig I. am 16. August 1834, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 321.

¹³⁰ Wagner an König Ludwig I. am 14. März 1835, zitiert nach Feuchtmayr 1975, ebd.

¹³¹ Wagner an König Ludwig I. am 17. Juni 1835, zitiert nach Feuchtmayr 1975, ebd.

Im August 1835, mehr als sechs Jahre nach der Vergabe des Auftrags, scheint die Arbeit beinahe vollendet gewesen zu sein:

»Reinhard ist nun endlich mit seinem 4ten Gemälde bis auf einige Kleinigkeiten fertig, und dankt dem lieben Gott, dass er nun mit dem Dächer- und Schornsteinmachen zu Ende ist. Das letzte Stück hat ihm die Arbeit sehr verleidet.«¹³²

Erst im Juli 1836 konnten die Bilder nach München geschickt werden, da für den Transport die Vollendung des Reiterstandbildes des Kurfürsten Maximilian durch Thorvaldsen abgewartet werden sollte; Reinhart berichtete Dillis noch im Mai,

»Meine Gemälde in der Villa di Malta (die vier Temperabilder für König Ludwig) stehen schon längst zur Abreise bereit, noch warte ich, bis dass Thorvaldsen seine Reiterstatue eingepackt.«¹³³

Im August endlich meldete er,

»Die Bilder sind verpackt. Ich wünsche, da sie mir so unendliche Mühe gekostet haben, dass sie auch unversehrt ankämen. Nicht um meinetwegen, die Arbeit ist zu prosaisch und ich weiss dass ich Besseres machen kann, ich wünsche es hauptsächlich Sr. Maj. des Königs wegen, damit Hochderselben Idee, die schöne Aussicht über Rom vom Giardino di Malta in München wiederzusehen, durch mich nach Höchster Wunsch verwirklicht werde.«¹³⁴

Anfang September bestätigte Dillis, dass die Bilder in München eingetroffen seien,

»Die Kiste mit den 4 Tempera-Gemälden ist endlich hier angekommen; bei dem Auspacken habe ich alles nach Ihrer Vorschrift selbst beobachtet: ich fand die Verpackung ganz vortrefflich [...]. Die Gemälde wurden herrlich aufgespannt, so wie selbe in ihrem Atelier standen. [...] Bei dem Eröffnen der Kisten bemerkte ich aber, dass vielleicht durch einen starken Regen Feuchtigkeit an den Ecken [unterstrichen] eingedrungen war; sohin an zwey Gemälden auf den obern Rand der Lüfte einige Wasserflecken sich zeigten, welche vielleicht sich nach und nach verlieren können; sollte dies aber der Fall nicht seyn, so ersuche ich Sie, mir das Bindungsmittel [...] mitzutheilen, so würde ich verschwinden machen.«¹³⁵

¹³² Wagner an König Ludwig I. am 18. August 1835, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 321; die Meldung über die Zahlung dieses Betrags erfolgte durch Wagner am 3. September 1835, vgl. ebd.

¹³³ Reinhart an Dillis im Mai 1836, zitiert nach Andresen 1971 (1866), p. 235.

¹³⁴ Reinhart (wohl an Dillis) am 9. August 1836, zitiert nach Andresen 1971 (1866), p. 236.

¹³⁵ Johann Georg Dillis an Reinhart am 2. September 1836, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 321.

In der Wahrnehmung und Umsetzung weisen jeweils die beiden Bildpaare mit den Ansichten nach Norden und Osten sowie nach Süden und Westen große Gemeinsamkeiten auf. Dass Reinhart die Arbeit mit dem Blick nach Norden begann, ist dokumentiert; die lockere, ungezwungene Malweise des Gemäldes bestätigt diese Tatsache. Auch scheint es naheliegend, dass Reinhart, der von Beginn an das »Veduten-Malen« scheute, mit der Ansicht begann, die seinen bisherigen Bildgegenständen, den Naturansichten und komponierten Landschaften, am ehesten entsprach. Aufgrund der Ähnlichkeit der Darstellung ist davon auszugehen, dass der Ansicht nach Norden, durch eine Drehung des Betrachters im Uhrzeigersinn um 90°, die nach Osten folgte.

Nach der zweijährigen Schaffenspause entstand dann vermutlich die Ansicht nach Süden und zuletzt die nach Westen. Gelang es Reinhart in der Ansicht nach Osten noch, die Stadtstruktur in ihrer perspektivischen Tiefe aufzubauen, so scheiterte er in den mittleren, besonders dicht und kleinteilig bebauten Bereichen der Ansichten nach Süden und Westen zunehmend an dieser Herausforderung. Straßenverläufe und Bezüge der Bauten zueinander sind hier nur schwer nachzuvollziehen. Die Ausarbeitung und Variation in der Darstellung der einzelnen Gebäude nimmt mehr und mehr ab und wird durch Schemata ersetzt; dadurch wirkt an einigen Stellen die komplexe Räumlichkeit der in sich verschachtelten Baukörper eher flach und verzerrt.

Geht man von der oben genannten Folge der Entstehung der Bilder aus, so ergibt sich folgende Datierung: für die »Ansicht nach Norden« - 1829-1831, für das zweite Gemälde, die »Ansicht nach Osten« - 1831; dann, nach zweijähriger Unterbrechung, für die »Ansicht nach Süden« - 1834-1835, sowie für die »Ansicht nach Westen« - 1835.¹³⁶

¹³⁶ Feuchtmayr 1975, p. 322 vermutet die Entstehung der Gemälde ebenfalls in dieser Reihenfolge.

2.5 Das gezeichnete Rom-»Panorama« von der Villa Malta (1830) (acht Zeichnungen, Staatliche Graphische Sammlung München)

Das mit Bleistift gezeichnete, im Inventarbuch der Staatlichen Graphischen Sammlung München Johann Christian Reinhart zugeschriebene Rom-Panorama besteht aus acht Blättern (Inv. Nr. 1985:16 a-h), und wurde 1985 von der Sammlung aus Privatbesitz erworben.¹³⁷ Der Blickwinkel lässt auf einen Standpunkt des Zeichners auf dem süd-östlichen Balkon schließen.¹³⁸ Die Serie erstreckt sich vom Turm der Villa Malta über S. Isidoro bis zum Kapitol, und nimmt (an den Markierungen zusammengesetzt) eine Gesamtlänge von ca. 2,8 m ein (Abb. 43). Da der Bildgegenstand größtenteils mit dem der Vorzeichnungen und Tempera-Gemälde übereinstimmt, soll hier auf eine erneute, detaillierte Benennung der einzelnen dargestellten Bauten verzichtet werden.

Blatt 16 a recto (26 x 40,4 cm) zeigt den Turm der Villa Malta von Osten, mit dem davor liegenden Anbau des Speisesaals. Im rechten Bildbereich erscheinen in der Ferne die Kuppeln der Piazza del Popolo. Durch zwei kleine Markierungslinien auf 16 b recto (26,4 x 41 cm) sind die Zeichnungen bruchlos aneinander zu fügen. Das zweite Blatt zeigt die Villa Medici, sowie, ganz am rechten Bildrand, den über die Baumkronen ragenden Tempietto. Im Vordergrund ist nochmals, mit sehr flüchtigen Linien, der Giebel des Speisesaals dargestellt. Auf Blatt 16 c recto (26 x 40,4 cm) wird, mit etwa 2 cm Überlappung, wiederum direkt die Zeichnung weitergeführt. Zu erkennen ist das Areal der Villa Borghese und der Verlauf der Via di Porta Pinciana. Vorne rechts ist das Blatt bezeichnet: »R Villa Malta / li 3 Novembre 1830«. Auf 16 d recto (26,4 x 40,6 cm) ist erneut ganz links die Ansatzstelle markiert. Es zeigt das Casino der Villa Ludovisi und einen Teil des Klosters S. Isidoro. Das folgende Blatt 16 e recto (26,4 x 29,8 cm) mit dem südlichen Abschnitt des Klosters und der Kirche S. Isidoro, geht sowohl über in 16 f recto, als auch in 16 g verso, auf dem dieselbe Ansicht kleiner dargestellt ist. Jedoch wurde nur die Zeichnung 16 f recto, mit S. Nicola da Tolentino, S. Bernardo und dem Palazzo Barberini, fortgesetzt in Blatt 16 g recto (26,4 x 40,8 cm), das den Palazzo del Quirinale und im

¹³⁷ Ein deutlich größeres, neuntes Blatt (1985:16 i) zeigt eine Landschaft aus dem Umland Roms; vgl. Inventar der Zeichnungen (1975-1992), 1985:16 a-i.

¹³⁸ Dort, wo sich in der »Ansicht nach Osten« der hell gekleidete Mann mit dem Gewehr befindet.

Vordergrund den Garten der Villa Malta zeigt. Das letzte Blatt, 16 h recto (26 x 40 cm) gibt die Ausläufer westlich des Quirinal, mit SS. Nome di Maria und dem Kapitol wieder.

Der Bezeichnung zufolge, befand sich der Künstler in der Villa Malta und zeichnete von dort (*li*) aus am 3. November 1830 das Panorama. Das Datum fällt genau in den Zeitraum, in dem Reinhart durch die Augenentzündung in seiner Arbeit stark eingeschränkt war. Angesichts dieser Tatsache verwundert die große Präzision mit der gerade die entfernt liegenden, kleinteiligen Bereiche, wie auch der Quirinalspalast wiedergegeben wurden. Gegenüber den mit weichem Bleistift eher flüchtig skizzierten vorderen Bereichen, wurden die winzigen Türme, Kuppeln und Dächer im Hintergrund durch feine, harte Linien gezeichnet. Die Tatsache, dass Vorder- und Mittelgrund nur skizzenhaft ausgearbeitet wurden, sowie der nahe Vordergrund gänzlich unbezeichnet blieb, währenddessen die in größerer Entfernung liegenden Bereiche detailgenau festgehalten wurden, legt die Vermutung nahe, dass Reinhart sich bei der Aufnahme einer Zeichenkamera bedient haben könnte. Die präzisen, kleinteiligen Strukturen vermitteln nicht den Eindruck als seien sie im Prozess der Zeichnung gesucht und entwickelt worden; eher wirken sie ohne große Anstrengung gesetzt, womöglich durch die »mechanische Strichführung des Pausverfahrens«. ¹³⁹ Auch die zweimalige Darstellung desselben Ausschnitts in unterschiedlicher Größe und weitgehender Übereinstimmung (16 f recto und 16 g verso), könnte durch die Erprobung des (sicherlich neuen und daher ungewohnten) Verfahrens mit einem solchen optischen Instrument bedingt sein. ¹⁴⁰ Eine nachhaltige Wirkung einer möglichen Erfahrung der Wahrnehmung und Darstellung durch die Camera Lucida auf die Arbeit an den Tempera-Bildern scheint jedoch nicht stattgefunden zu haben. Die Gemälde sind ihrem Wesen nach den eher malerisch erfassten Vorzeichnungen viel näher, als den nüchternen Zeichnungen des achteiligen Panoramas.

¹³⁹ Fleckner 2001, p. 168, in Bezug auf römische Zeichnungen von Jean-Auguste-Dominique Ingres.

¹⁴⁰ Möglicherweise nahm Reinhart eine Camera Lucida zu Hilfe. Diese, 1807 von W. H. Wollaston erfundene, Sonderform ermöglichte es durch ein plan geschliffenes Prisma, die darin reflektierte Umgebung, auf das darunter liegende Zeichenpapier zu übertragen. Ohne den technischen Aufwand eines hermetischen Kastenraums wie bei der Camera obscura, erfolgt »die ›Projektion‹ des eingefangenen Bildes [...] lediglich im Auge des Betrachters, der im Prisma das reflektierte Bild wahrnimmt und gleichzeitig durch den Glaskörper auf den Zeichengrund blicken kann.«; Fleckner 2001, p. 190 und p. 169.

3. Zur Geschichte der Wahrnehmung und Darstellung der Stadt Rom und der Erfindung des Panoramas

»Nun bin ich hier und ruhig, und wie es scheint auf mein ganzes Leben beruhigt, denn es geht, man darf es wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man teilweise in- und auswendig kennt. Alle Träume meiner Jugend seh ich nun lebendig; die ersten Kupferbilder, deren ich mich erinnere [...], seh ich nun in Wahrheit, und alles, was ich in Gemälden, Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gips und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir, wohin ich gehe, finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt; es ist alles wie ich mir's dachte, und alles neu.«¹⁴¹

Mit diesen Worten beschrieb Johann Wolfgang von Goethe die Eindrücke und Gedanken am Tag seiner Ankunft in Rom am 1. November 1786. Mit den ihn von Kindheit an prägenden Bildern, einer »Reihe römischer Prospekte [...], mit welchen der Vater einen Vor-saal ausgeschmückt hatte [...]«¹⁴² im Gedächtnis, begegnete er zum ersten Mal der für ihn neuen, und doch in der Vorstellung vertrauten Stadt. Zwei zentrale Bedeutungsaspekte der Stadtansichten werden hier bereits vorgestellt: Zum einen dienten diese Graphiken dem zurückgekehrten Reisenden als Erinnerung. Zum anderen vermittelten sie den zu Hause Gebliebenen ein einprägsames Bild Roms und seiner bedeutendsten Bauten.¹⁴³

Eine genaue Begriffsklärung der seit dem 17. Jahrhundert zu findenden Bezeichnungen »veduta« (lat. vedere: Blick, Aussicht; Anblick, Ansicht), »prospetto« (lat. prospectus: Fernsicht, Aussicht; auch der Bildausschnitt, Anblick, Aussehen) und »prospettiva« (Aussicht; Perspektive) gestaltet sich nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass die Darstellung von »Stadtansichten nicht zu den von den Akademien (wie z.B. der Accademia di San Luca) geförderten Aufgaben der Malerei zählte«¹⁴⁴ und es somit weder Unterricht noch feste Vorschriften der Gestaltung und damit auch keine Begriffsfestlegung gab, schwierig. Die genannten Begriffe wurden so zunächst synonym verwendet.¹⁴⁵

¹⁴¹ Goethe 1960-1978, Band 14 (1972) - Italienische Reise, p. 287.

¹⁴² Goethe 1960-1978, Band 13 (1971) - Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, p. 17.

¹⁴³ Vgl. Stoschek 1999, p. 31 und Manthey 2005, p. 109.

¹⁴⁴ Barche 1985, p. 7.

¹⁴⁵ Stoschek 1999, p. 31.

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts wurden fast alle Ansichtserien, Graphik wie Malerei, mit dem Begriff »Vedute« bezeichnet. Differenziert wurde dabei die an der Realität orientierte Darstellung, die »veduta realista« oder »veduta presa dal luogo«, von der Phantasieansicht »veduta ideata«. Erstere versucht eine topographisch identifizierbare Ansicht wiederzugeben, während in der »veduta ideata« »real existierende Architekturen mit erfundenen modernen, imaginären antiken oder tatsächlichen Ruinen additiv kombiniert wurden«. ¹⁴⁶ Doch bei genauerer Untersuchung sind die Darstellungen oftmals keineswegs einem der beiden Begriffe eindeutig zuzuordnen; die Übergänge gestalten sich fließend. Die Künstler manipulierten Lage und Blickachsen, kombinierten Perspektiven ¹⁴⁷ und gestalteten den Vorder- und Hintergrund der Objekte nach Belieben, so dass die scheinbar objektive »veduta realista« teils wenig mit der topographischen Realität gemein hatte. Daran vermochte auch der Einsatz optischer Hilfsmittel wie der camera obscura zunächst nichts zu ändern. ¹⁴⁸ Um die Jahrhundertwende erfuhr der Begriff der »Vedute« weitere Variationen. Um kleinformatige Ansichten zu kennzeichnen sprach man von »vedutine«; die »veduta generale« hingegen gab einen größeren Stadtbereich wieder. ¹⁴⁹

Die zwischen 1792 und 1798 von Johann Christian Reinhart, Albert Christoph Dies und Jacob Wilhelm Mechau gefertigte, graphische Serie, nannten die drei Künstler »Mahlerisch radirte Prospekte von Italien«. ¹⁵⁰ Das Konzept schilderte Reinhart am 28. April 1792 dem Verleger Johann Friedrich Frauenholz in Nürnberg:

»Meist bestehen die bis jetzt aus Italien kommenden Prospekte aus so oft behandelten Gegenständen, dass man immer noch nicht das Land, sondern höchstens nur die Städte kennen lernt, wir kündigen also unsern Freunden in Deutschland eine Sammlung malerisch radirter Blätter an so wir heftweise herauszugeben denken und in welchem wir dies

¹⁴⁶ Stoschek 1999, p. 31.

¹⁴⁷ Vgl. Barche 1985, p. 138.

¹⁴⁸ Vgl. Stoschek 1999, p. 32, sowie Barche 1985, p. 125-127.

¹⁴⁹ Barche 1985, p. 12.

¹⁵⁰ Eine Bezeichnung, die auch Goethe verwendete, vgl. p. 44, Anm. 142; nach Mitchell 1989, p. 652, spiegelt sich in der Wahl der Bezeichnung »Mahlerisch radirte Prospekte« durch Reinhart dessen Anliegen wider »to elevate his prints out of the low category of Veduten or prospects and invest them with the values of high art.«.

vermeiden werden. Unser Augenmerk wird bloß dahingehen, malerische Gegenstände zu wählen, sei es also eine ganze Gegend oder eine einzelne malerische Partie.«¹⁵¹

Erstmals wurde die Umgebung Roms zum Hauptthema einer graphischen Serie. Sie enthielt 56 Landschaftsansichten, gegenüber 16 stadtrömischen Darstellungen.

Im Folgenden setzte sich im Deutschen im Bereich der graphischen Serien der Begriff »Ansichten« durch; der Begriff »Vedute« wurde im 19. Jahrhundert hier meist nur noch auf die Malerei angewendet.¹⁵² Ein weiteres aus der Landschaftsmalerei kommendes Moment, der »weite Blick«¹⁵³, beeinflusste die römischen Stadtdarstellungen. Hatte man zuvor, um einen Ausblick über die Stadt wiederzugeben, bereits Einzelblätter aneinandergefügt, so war 1800 in einer hölzernen Rotunde auf dem Berliner Gendarmenmarkt das erste vollrunde, von Johann Adam Breysing und Carl Ludwig Kaaz gemalte »Panorama« von Rom zu sehen.¹⁵⁴

Die Stadtansicht wurde folglich von unterschiedlichsten Bereichen der Malerei und Graphik beeinflusst. Besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Architekturmalerei »kaum von der Vedutenmalerei, von Prospekt und Panorama zu trennen, hat enge Bezüge zur Quadraturmalerei und zum Bühnenbild [...]«¹⁵⁵ Im Folgenden soll die Entwicklung der Wahrnehmung und Darstellung der Stadt Rom durch die Künstler sowie die dadurch bedingte Vermittlung derselben an die wachsende Zahl der Rompilger und Bildungsreisenden im 18. und frühen 19. Jahrhundert untersucht werden. Einige Wegbereiter des »Panoramas«, Barkers Patent von 1787 und die differenzierten Weiterentwicklungen des neuen Mediums kontextualisieren das Projekt der »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« für die Münchner Residenz.

¹⁵¹ Johann Christian Reinhart an Frauenholz am 28. April 1798, zitiert nach Schmid 1998, p. 163; vgl. Barche 1985, p. 106.

¹⁵² Barche 1985, p. 13.

¹⁵³ Barche 1985, p. 174-177.

¹⁵⁴ Oettermann 1980, p. 154-156.

¹⁵⁵ Olbrich 1987, p. 245.

3.1 Wahrnehmung, Darstellung und Vermittlung der Stadt Rom im 18. und frühen 19. Jahrhundert

In der europäischen Kunst der Neuzeit ist Rom die wohl am häufigsten dargestellte Stadt.¹⁵⁶ Aufgrund ihrer kulturellen und politischen Bedeutung während der Antike und als Zentrum der Christenheit, mit dem ständigen Wohnsitz der Päpste seit dem frühen Mittelalter, faszinierte sie Bildungsreisende wie Pilger, Künstler und Gelehrte. Die Anfänge der besonders im 18. Jahrhundert gepflegten Grand Tour mit Aufenthalt in Rom liegen in den seit dem 14. Jahrhundert stattfindenden Pilgerreisen, der ältesten Form der Italienreisen.¹⁵⁷ Bereits zu dieser Zeit entwickelten sich spezielle Pilgerführer, die zunächst handschriftlich, später in Drucken vervielfältigt wurden. Konzentrierten die ersten Bücher dieser Art sich noch auf die wichtigsten Heiligen, Reliquien und die sieben Hauptkirchen Roms, so beinhalteten sie bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts ebenso kunsthistorische Informationen zu zahlreichen kleineren Kirchenbauten. Parallel dazu entwickelte sich eine profane Reiseliteratur für eine rein kulturinteressierte Leserschaft.

Ebenso setzte im 16. Jahrhundert eine Graphikproduktion ein, die mit unterschiedlichsten Motiven und Mitteln »eine bildliche Vorstellung von Rom formulierte und zu vermitteln suchte. Die dabei entstandenen Werke waren Seismographen des sich ständig wandelnden Bewusstseins von Rom.«¹⁵⁸ Im 17. Jahrhundert dienten die Graphiken, meist unter päpstlichem Protektorat herausgegeben, oftmals der Repräsentation derer Bautätigkeiten. In diesem Sinne widmete Giovanni Battista Falda mehrere Serien zum »modernen« Rom dem jeweils regierenden Papst.¹⁵⁹ Da seine Ansichten meist dicht besiedelte Innenstadtbereiche zeigten, war er damit konfrontiert, dass das eigentliche Objekt häufig verstellt war. Diesem Problem begegnete er mit der Wiedergabe von einem erhöhten Punkt aus,

¹⁵⁶ Stoschek 1999, p. 32.

¹⁵⁷ Vgl. hierzu und zum Folgenden: Stoschek 1999, p. 46.

¹⁵⁸ Manthey 2005, p. 110.

¹⁵⁹ Verlegt wurden die Serien von Giacomo Rossi. Die Kupferplatten des angesehenen Verlags-hauses Rossi gingen zu Beginn des 18. Jahrhunderts in päpstlichen Besitz über. 1738 gründete Clemens XII. auf der Basis dieses reichen Bestandes die »Calcografia«, die bis 1870 unter päpstlicher Verwaltung stand; Barche 1985, p. 38, 49-52.

suggestierte jedoch gleichzeitig dem Betrachter durch die freie Gestaltung des Vordergrundes und der Umgebung mittels Staffagefiguren sowie einleitender Bildelemente eine Perspektive, die der einer vor dem Bau stehenden Person entsprach, oftmals in einer Distanz, die von dort aus in Wirklichkeit nicht einzunehmen war.¹⁶⁰

Ein systematischeres und umfassenderes Konzept zur Darstellung der Stadt Rom verfolgte der Architekt Giuseppe Vasi. In seinem zehnbändigen Ansichtenwerk »Magnificenze di Roma Antica e Moderna«, das zwischen 1747 und 1761 entstand, widmete er 200 Graphiken, die nach Bauaufgaben geordnet in Mappen erschienen, der Wiedergabe der Stadt Rom.¹⁶¹ Damit etablierte er die graphischen Serien endgültig als eines der beliebtesten und, aufgrund ihrer handlichen Größe und der relativ günstigen Preise, massenhaft verbreiteten »Romsouvenirs«. Neben der überwältigenden Anzahl der Darstellungen zeichnete sich Vasis Projekt auch durch eine neue Sicht aus, indem er die Stadt mit ihren Bauten als ein »in Funktion befindliches Gebilde«¹⁶² vorstellte. Zudem fügte er den Abbildungen eine ausführliche Beschreibung hinzu, so dass die Serie nicht nur als Sammelwerk, sondern auch als Führer vor Ort dienen konnte. Zur leichteren Orientierung waren die einzelnen Bauten mit Ziffern versehen. Der Vergleich der Blätter mit der topographischen Realität zeigt jedoch, dass Vasi ebenso wenig wie Falda vor der Manipulation der tatsächlich gegebenen Situation zugunsten der Bildkomposition zurückschreckte.

Von ähnlich enzyklopädischem Charakter sind die beiden großformatigen Gemälde »Vedute di Roma antica« (1758) und »Vedute di Roma moderna« (1859) von Giovanni Paolo Panini (Abb. 44 und 45). Der ursprüngliche Auftrag ging dabei von Herzog Choiseul aus, der sich 1754-57 als Gesandter Frankreichs in Rom aufhielt und neben einer Innen- sowie einer Außenansicht von S. Pietro zwei Ansichtensammlungen zum antiken und modernen Rom bei Panini in Auftrag gab. Dieser kopierte die beiden Bilder etwas später auf Bestellung des ebenso wohlhabenden Rogier de Beaufort-Montboissier de Canillac,

¹⁶⁰ Barche 1985, p. 20.

¹⁶¹ Barche 1985, p. 59-61.

¹⁶² Barche 1985, p. 59; Sassoli 2004, p. 31-34.

Botschafter beim Heiligen Stuhl in Rom.¹⁶³ In imaginären, hohen und weiten Bildergalerien reihte Panini Gemälde an Gemälde. Die Wände sind vollständig mit Veduten der bereits aus graphischen Serien und der entsprechenden Reiseliteratur bekannten Sehenswürdigkeiten bedeckt, die sich zum Großteil eindeutig identifizieren lassen.¹⁶⁴ Daneben finden sich auch bedeutende Skulpturen und Plastiken der entsprechenden Epochen dargestellt. Inmitten dieser monumentalen Galerie wurden der jeweilige Auftraggeber sowie dessen Berater und einige Künstler dargestellt. Auch diese Bilder sollten dem in Rom Gewesenen als Erinnerung dienen, doch thematisieren sie in besonderer Weise Genuss und Privileg des Sammelns selbst.

Mit den »Vedute di Roma« begann Giovanni Battista Piranesi ganz gezielt auf die Anliegen und Wünsche der Reisenden einzugehen und erreichte dadurch hohe Auflagen seiner großformatigen, qualitativ hochwertigen Ansichten.¹⁶⁵ Die Serie war daher nicht mehr durch ein systematisches Mappenkonzept strukturiert, sondern bestand im fortlaufenden Erscheinen von insgesamt 135 Einzelblättern, ab 1751 bis zu dessen Tod 1778. Piranesi gelang es, sich von den tradierten Sichtweisen zu befreien. In der Darstellung der komplexen städtebaulichen Struktur orientierte er sich stärker an der urbanistischen Realität als Falda und Vasi. Gleichzeitig betonte er meist eine Aufsicht von weit oben und kombinierte diese mit einer Untersicht, wodurch die Bauten extrem übersteigert und viel prachtvoller und monumentaler gezeigt wurden als dies der topographischen Wirklichkeit entsprach (Abb. 46). Ein Vergleich der Ansicht der Piazza del Popolo mit den beiden Kirchen S. Maria dei Miracoli und S. Maria in Montesanto mit einer frühen Photographie von James Anderson um 1862 verdeutlicht dies in besonderer Weise (Abb. 47). Die in Piranesis Stichen erzeugte Perspektive verleiht den dargestellten Objekten oftmals erdrückende Dimensionen.

¹⁶³ Die beiden ersten Versionen befinden sich heute in der Staatsgalerie Stuttgart sowie im Museum of Fine Arts in Boston, die beiden »Kopien«, von denen die »Roma moderna« auf Wunsch des Auftraggebers mehr Bauwerke Berninis zeigt, im Musée du Louvre in Paris. Eine detaillierte Grafik zur Erläuterung der dargestellten Objekte ist im Kat. Braunschweig 1993, p. 138/139 einzusehen.

¹⁶⁴ Barche 1985, p. 54/55.

¹⁶⁵ Die großformatigen Graphiken waren auch aufgrund ihrer Perspektive wohl eher für eine Präsentation an der Wand, als für das Betrachten in einer Mappe konzipiert; vgl. Barche 1985, p. 139.

Nicht immer wurde der Moment des »wieder« Erkennens der durch die Stiche so vertrauten Bauwerke bei der ersten Ankunft in Rom so emphatisch umschrieben, wie Goethe dies tat.¹⁶⁶ Der Karlsruher Architekt Friedrich Weinbrenner, der 1793 in Rom eintraf, schilderte die Begegnung mit der Realität als sehr ernüchternd:

»Ich fand bald, daß mir meine Einbildungskraft die Bilder, welche ich mir vorher von Rom gemacht hatte, ganz anders vorgestellt, indem es jetzt beim wirklichen Anblick, mit Ausnahme des alten Roms, unter meiner Erwartung blieb. Die überspannten Bilder, wozu mich besonders die übertriebenen piranesischen Prospekte verleiteten, waren Ursache, dass im Anfang, bis ich ganz bekannt und vertraut war, mein Studium nicht die Ergiebigkeit versprach, die es wirklich mir gewährte.«¹⁶⁷

Die bisher genannten Darstellungsweisen blieben trotz ihrer Entwicklung und Differenziertheit ausnahmslos durch ein rein »monumentzentriertes« Sehen charakterisiert. Erst Ende des 18. Jahrhunderts wurden, wie bereits am Beispiel der »Mahlerisch radirten Prospekte« von Reinhart, Dies und Mechau erwähnt, im Bereich der Graphik erste Versuche unternommen, sich von dem Kanon der bekannten Romansichten und der Beschränkung auf die bis dahin für bildwürdig befundenen Monumente zu emanzipieren.¹⁶⁸ »Die neue Sensibilität für landschaftliche Schönheit ließ die Reisenden zunehmend die Eigenarten der Natur Italiens suchen und entdecken.«¹⁶⁹ Der durch die zunehmende Technisierung hervorgerufene Zustand, die Natur beherrschen zu können, hatte gleichzeitig ein Gefühl des Verlustes der Einheit mit derselben aufkommen lassen. Der Wandel der Naturanschauung und Wahrnehmung war dabei nicht zuletzt durch eine Art »Rückkoppelungseffekt«¹⁷⁰ bedingt, denn der Begriff der schönen Landschaft war wesentlich durch die ideale Landschaftsmalerei geprägt, und so waren es auch hier die bereits aus der Malerei bekannten Orte und Gegenden, die aufgesucht und neu entdeckt wurden.

¹⁶⁶ Wobei erwähnt werden sollte, dass Goethe nach einiger Zeit des Aufenthaltes in Italien das »monumentzentrierte« Sehen sehr kritisch reflektierte und, im Hinblick auf die Wahrnehmung der Landschaft als Ganzes, als eher hinderlich bewertete; vgl. Manthey 2005, p. 110.

¹⁶⁷ Weinbrenner 1958, p. 76/77.

¹⁶⁸ Vgl. Manthey 2005, p. 112.

¹⁶⁹ Büttner 2005, p. 18.

¹⁷⁰ Ebd.

Auf dem Gebiet der Malerei war es Jakob Philipp Hackert, der in diesem Sinne abseits der bekannten Routen Rom umwanderte und eine neue Sicht auf die vertraute Stadt darstellte. Im »Blick auf die aurelianische Stadtmauer und die Pyramide des Caius Cestius« (Abb. 48) nahm er einen erhöhten Standpunkt außerhalb ein und zeigte die Topographie Roms in Bezug zu ihrer landschaftlichen Umgebung. Jenseits der Mauer und der Cestius-Pyramide, die bis dahin ein vielfach reproduziertes Element des graphischen Motiv-Kanons war, ist die besiedelte Stadt zu erkennen.¹⁷¹ Hackerts Anliegen war zum einen höchste Präzision in dem Studium und der Wiedergabe der Natur¹⁷²; doch auch die Wirkung der Landschaft auf Stimmung und Gemüt des Betrachters waren ihm derart wichtig, dass er sie erst vollkommen sah, wenn sie zu einem »imaginären Spaziergang« zu animieren vermochte.¹⁷³

Eine andere und gänzlich neue Auffassung vertraten Ende des 18. Jahrhunderts die vor allem aus England und Frankreich stammenden Künstler, die vor Ort in der Natur den Wandel der Erscheinungen der Atmosphäre und des Lichtes festzuhalten suchten. »Gegen den Wahrheitsanspruch der idealen Landschaftsmalerei setzten sie Verzeitlichung und Subjektivierung.«¹⁷⁴ So fertigte Pierre-Henri de Valenciennes zahlreiche Ölskizzen (Abb. 49). In seinem 1800 in Paris veröffentlichten Traktat »Éléments de perspective pratique« formulierte er, nachdem er den ständigen Wandel der Naturphänomene beschrieben hatte:

»[...] das, was wir gesagt haben, muss genügen, um zu beweisen, daß es absurd ist, wenn ein Künstler einen ganzen Tag eine einzige Ansicht nach der Natur kopiert. Es gibt andere [...], die die Natur nur während eines Zeitraumes von zwei Stunden kopieren und die an den folgenden Tagen zur selben Zeit wiederkommen, um ihre Studien fortzusetzen. Sicherlich sind diese vernünftiger als die Ersten [...]. Aber wer verspricht ihnen, daß sie, wenn sie sich heute von ihrem Werk trennen, sie morgen denselben Dampf, dieselbe Farbe des Lichts, der Schatten und der Widerspiegelungen wieder finden werden? Man sagt sprichwörtlich zu Recht, daß die Tage aufeinander folgen und sich nicht ähneln. [...] Daraus folgt, daß die Schüler, die mit Gewinn Studien nach der Natur machen möchten, anders

¹⁷¹ Vgl. Manthey 2005, p. 113/114 und p. 122.

¹⁷² Sein Interesse ging dabei so weit, dass die dargestellten Pflanzen mit Hilfe eines botanischen Bestimmungsbuches zu benennen wären; vgl. Barche 1985, p. 168.

¹⁷³ Büttner 2005, p. 24/25; in diesem Sinn formulierte Goethe: »Eine schöne Gegend mit Wasser, Fernung und Bäumen, in welcher man keine Figuren sieht, erregt gemeiniglich den Wunsch, darin spazierenzugehen, in der Einsamkeit, sich selbst überlassen, seinen eigenen Gedanken nachzuhängen.«; Goethe 1960-1978, Bd. 19 (1973), p. 712.

¹⁷⁴ Büttner 2005, p. 38.

anfangen müssen. Zuerst muß man sich darauf beschränken, lediglich die wesentlichen Töne der Natur in dem gewählten Eindruck so gut wie möglich zu kopieren. Man muß seine Studie mit dem Himmel beginnen, der den Ton der Gründe angibt: den Ton der Bildebenen, die den Gründen verbunden sind und die fortschreitend bis zum Vordergrund kommen, der sich folglich immer im Einklang mit dem Himmel befindet, der dazu gedient hat, den Lokaltönen zu schaffen. Man ahnt sehr wohl, daß es, wenn man diesem Weg folgt, unmöglich ist, ausführlich und detailliert zu arbeiten, da jegliche Studie nach der Natur unerbittlich innerhalb eines Zeitraumes von maximal zwei Stunden gemacht sein muß. Und wenn es um den Effekt der aufgehenden oder untergehenden Sonne geht, darf man nicht mehr als eine halbe Stunde ansetzen. [...]«¹⁷⁵

Dabei sah Valenciennes die Ölskizze »nur« als vorbereitendes Arbeitsmaterial für danach auszuführende Gemälde. Doch gerade dieser Status legitimierte ihre Freiheiten. So war sie weder akademischen Kompositionsregeln noch idealen Kompositionsschemata unterworfen und trug dadurch entscheidend zur Auflösung derselben bei.¹⁷⁶

Der erste deutsche Maler, der diese Entwicklungen und Gedanken bald aufgriff und sie zum Thema seiner Arbeit machte, war Johann Georg Dillis. Bereits um die Jahrhundertwende schuf er im Münchener Umland zahlreiche Ölskizzen. Durch die Kontakte zu Künstlern aus England und Frankreich gewann er, der kunsthistorischen Entwicklung vorausgehend, Einblicke in gänzlich neu thematisierte Problematiken und Erkenntnisse, und entwickelte diese weiter.¹⁷⁷ Wie überzeugend Dillis mit dem Medium der Ölskizze,

¹⁷⁵ Valenciennes, zitiert nach Busch 1997, p. 235.

¹⁷⁶ Büttner 2005, p. 38; Busch 1997, p. 67 schreibt zu dem Versuch der Künstler, den »Erfahrungsmoment« festzuhalten: »Die Wahrnehmung ist subjektiv, das Wahrgenommene womöglich banal und ausschnitthaft, gerechtfertigt ist es, weil es für den Moment die Identität von objektiver Erscheinung und subjektiver Erfahrung stiftet.«; Busch 1983, p. 129 sowie Busch 1993, p. 354-364.

¹⁷⁷ Heilmann 1991, p. 14-37; wie unüberbrückbar dagegen die Unterschiede vielen Künstlern noch 1824 schienen, geht aus Ludwig Richters Bericht über das Verhältnis zu den französischen Kollegen hervor. Nachdem diese sich wenige Tage zuvor im selben Quartier niedergelassen hatten, berichtete er amüsiert, über die Begegnung mit »drei kleinen Haustüren, ordentlich auf Menschenfüßen den Berg hinabwandelnd«, für die er die Malkästen der Franzosen gehalten hatte. »[...] obwohl sie mindestens ebenso liebenswürdige und solide Leute waren, als wir uns zu sein schmeichelten, so kamen wir doch durchaus in keinen Verkehr miteinander. Im Gegenteil mieden wir uns mit einer Art von Scheu; denn jede Partei mochte die andere für mezzo matti halten, die Gegensätze waren damals zu stark. Die französischen Künstler mit ihren Riesenkasten brauchten zu ihren Studien ungeheure Quantitäten an Farbe, welche mit großen Borstpinseln halb fingerdick aufgesetzt wurde. Stets malten sie aus einer gewissen Entfernung, um nur einen Totaleffekt, oder wie wir sagten einen Knalleffekt zu erreichen. Sie verbrauchten natürlich sehr viel Maltuch, denn es wurde fast nur gemalt, selten gezeichnet; wir dagegen hielten es mehr mit dem Zeichnen als mit dem Malen. Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest und

die er wie Valenciennes als Studienmaterial betrachtete, umzugehen verstand, zeigt die Reihe der drei (bzw. vier) erhaltenen Romansichten, die er als Begleiter des Kronprinzen Ludwig von Bayern im Jahr 1818 von deren damaligem Quartier, vom Turm der Villa Malta aus aufnahm.¹⁷⁸ Damit geben Dillis Bilder ein Jahrzehnt vor Reinharts »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« den Blick auf die Stadt von exakt demselben Ort aus gesehen wieder; die beiden Arbeiten könnten jedoch unterschiedlicher kaum sein.¹⁷⁹

In der Folge der drei Studien reicht der Blickwinkel vom Quirinal im Süden über das Capitol und S. Andrea delle Fratte bis zur Peterskirche und S. Carlo al Corso im Westen (Abb. 50, 51 und 52).¹⁸⁰ Dillis hat die Malkartons durch Unterzeichnungen der Gebäude- und Stadtstruktur vorbereitet, so dass er sich im flüchtigen Prozess des Malens ganz auf die Umsetzung der Lichtwirkung konzentrieren konnte. Der Farbauftrag selbst ist deckend bis lasierend und vermag so die Atmosphäre, den Dunst wie das warme Sonnenlicht, darzustellen. Anstelle der detaillierten Gegenständlichkeit der Topographie Roms thematisieren die Bilder die Konzentration auf die Wiedergabe des natürlichen Sehens. So lösen sich einige Körper und Bildbereiche nahezu auf (teilweise scheint dort der Papiergrund hindurch), während sich an anderen Stellen die Wahrnehmung verdichtet. Dadurch erlangen die Ansichten eine sehr überzeugende Tiefenwirkung.

Die erste Ansicht führt den Blick, über den Garten der Villa Malta hinweg, zum Quirinalspalast, welchen das Auge fokussiert (Abb. 50). Die unzähligen ineinander verschachtelten Häuser in der Senke zwischen dem Pincio und dem Quirinal, an deren Wiedergabe Reinhart zehn Jahre später, beauftragt, alle diese einzeln »aufzuzählen«, offensichtlich

bestimmt zu umziehen. [...] Luft- und Lichteffekte wurden eher gemieden als gesucht.« ; Richter 1909, p. 176/177.

¹⁷⁸ Vgl. Busch 1985, p. 261-266.

¹⁷⁹ Zum privaten Charakter der Ölskizzen und dem besonderen Anspruch der Bilder Reinharts vgl. Kapitel 4.3, p. 86/87.

¹⁸⁰ Die Bilder befinden sich heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie München; als Adolph Friedrich Graf Schack die Bilder 1869 erwarb, schrieb er sie Carl Rottmann zu. Erst Hanfstaengl erkannte 1924 in Dillis den Autor der Ölskizzen; später wurden in Dillis Nachlass weitere, die Folge der Rom-Ansichten vorbereitende, Bleistiftzeichnungen gefunden; vgl. Hanfstaengl 1924/25, p. 51-53.

scheiterte, versinken hier in morgendlichem Dunst, in einer Zone der Unschärfe. Rechts in der Ferne erkennt man den Uhrturm des Capitols, sowie die Kuppel von Ss. Nome di Maria. Da dieses Ensemble auch die zweite Ansicht einleitet (Abb. 51), ist davon auszugehen, dass Dillis diese beiden Ansichten vom südlichen Turmfenster aus aufnahm. Als naher Orientierungspunkt im Gefüge der Stadt, deren durchlichtetes Oberflächenrelief den Mittel- und Hintergrund zu einer atmosphärischen Einheit fasst, ragt S. Andrea delle Fratte hervor. Die dritte Studie, mit dem Blick auf S. Pietro in Vaticano (Abb. 52), sucht nicht mehr das Gleichgewicht zwischen flüchtiger Erscheinungswiedergabe und konkreter Anschaulichkeit, sondern verfährt weit »radikaler«. Über einige (von der unterhalb gelegenen Via Sistina aus aufragende) Dächer wird der Blick, vorbei an S. Carlo zur mächtigen Kuppel der Petersbasilika getragen. Alles außerhalb dieses Fokus Liegende erscheint durch das Morgenlicht gleichsam entmaterialisiert. Dadurch entsteht gleichzeitig der Eindruck der Unbegrenztheit. In der Tat hat sich ein vierter Blick nach Nord-Osten als lavierte Zeichnung in Dillis Nachlass erhalten, der jedoch nicht ausgeführt wurde.¹⁸¹

Dillis Ölskizzen nehmen in der deutschen Landschaftsmalerei seiner Zeit eine Sonderstellung ein. Sein Interesse an der Wiedergabe der flüchtigen, gegenwärtigen Erscheinungen des Lichts und der Atmosphäre verbindet ihn mit den französischen und englischen Freilichtmalern. Sie bezogen damit eine radikale Gegenposition zu den über Jahrhunderte gepflegten, rein auf die als repräsentativ geltenden Monumente fixierten Darstellungsschemata. Dadurch vermochten sie die Konstruktion eines tradierten, bildlichen Kanons der Stadt Rom zu überwinden, dessen überhöhte Wiedergabe und die daraus erwachsenden Vorstellungen sich über lange Zeit wechselseitig bedingt hatten.

¹⁸¹ Vgl. Manthey 2005, p. 125; eine weitere Ansicht vom Garten der Villa Malta auf den Quirinalspalast von Dillis, die allerdings in Öl auf Leinwand gemalt wurde, ist erhalten und befindet sich heute in der Neuen Pinakothek in München (Blick von der Villa Malta auf den Quirinal, Öl auf Leinwand, 28 x 43,4 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 9160).

3.2 Das Panorama

»Panorama heißt seiner Ableitung nach eine *Allbeschauung*, eine *Allansicht*, und man bezeichnet damit eine Schaustellung, wo sich der Zuschauer im Mittelpunkt eines um eine Rotunde herumlaufenden Gemäldes befindet, und so von seinem Standpunkte aus nach allen Richtungen die Ansicht auf eine unbegrenzte Gegend oder Naturscene genießt. Eigentlich ist also jeder einzeln stehende, ringsherum eine freie Gegend beherrschende Berg, ja jeder Kirchthurm und jede Bastide in diesem Sinn ein natürliches Panorama für den Gesichtskreis des Schaulustigen. Denn nur in so fern mag der prächtig klingende Name der Sache angemessen seyn, als eben dadurch ein Schauspiel angedeutet wird, wo man nach allen Seiten hin einen neuen Theil derselben Gegend oder Scene erblickt.«¹⁸²

So definierte das »Journal des Luxus und der Moden« im Sommer 1800 den Begriff des »Panorama«. Dieser wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts als modernes Kunstwort geprägt, um die neue Art der großen Rundgemälde (ebenso wie die für diese konzipierten Ausstellungs-Rotunden) zu benennen.¹⁸³

Die Begeisterung an weiten, über die gesamte Stadt reichenden Ausblicken, spiegelte sich in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch in der urbanistischen Planung, etwa in der Errichtung der Promenade auf dem Pincio wider, die rasch zur beliebtesten Flanierstrecke für Reisende wie Römer wurde.¹⁸⁴ Besonders bei den Künstlern, die aus anderen Ländern nach Rom gekommen waren und nicht die traditionellen Darstellungsweisen weiterführten, wurde der »Blick von einem Hügel oder einem Turm hinunter in die Stadt [...] im folgenden« zu der »am häufigsten zu findende[n] Form der Romansicht«¹⁸⁵ In diesem Sinne kann auch der Blick aus dem Turmzimmer der Villa Malta als ein vollkommenes, »natürliches Panorama« gesehen werden. Die genaue Bezeichnung, Einordnung und Bedeutung der vier diesen Blick wiedergebenden Bilder, die Reinhart von dort aus aufnahm, wird zu diskutieren sein.

¹⁸² Journal des Luxus und der Moden, Juni 1800, p. 282/283.

¹⁸³ Vgl. Kat. Bonn 1993, p. 124; Das griechische Kunstwort setzt sich zusammen aus »pān« (= alles) und »hórāma« (= Schau); Oettermann 1980, p. 7 vermutet den ersten Gebrauch zwischen 1787 und 1795.

¹⁸⁴ Vgl. Barche 1985, p. 174/175.

¹⁸⁵ Barche 1985, p. 177; Valenciennes und Dillis wurden bereits erwähnt, Kap. 3.1, p. 51-54.

Neben dem formalen Merkmal der Unbegrenztheit, der freien, weiten Sicht, ist allen echten Panoramen die Zentralperspektive gemeinsam.¹⁸⁶ Die Polyperspektive des Rund-Panoramas basiert auf einer kreisförmigen Aneinanderreihung möglichst vieler (notwendig) zentralperspektivisch gezeichneter Tafelbilder. »Die winklig aufeinander stoßenden Bilder« entsprechen demnach im Grundriss einem Vieleck, »dessen Seiten sich als Kreissehnen eines Horizonts verstehen«¹⁸⁷ Die aneinander gereihten Bilder mit ihren zahlreichen Einzelperspektiven werden dann zu einem einzigen vereint. Dies geschieht, indem man das vieleckige Prisma zum Zylinder wölbt,

»[...] wobei die dadurch an den ehemaligen Kanten der Einzelbilder entstehenden perspektivischen Verzerrungen nachträglich korrigiert werden müssen. Dieses Vorgehen kann man als Abkürzung des Prozesses verstehen, bei dem die Kreissehnen, d. h. die Bildflächen, immer schmaler, ihre Anzahl aber - und damit auch die der Augenpunkte - immer größer werden [n Kreissehnen = n Bildflächen = n Augenpunkte]. Bei einem vollendeten Kreisbogen nun ist die Anzahl der Augenpunkte unendlich; die Augenpunkte verschmelzen zur Horizontlinie.«¹⁸⁸

Oettermann spricht in diesem Zusammenhang von der, das Medium des Panoramas charakterisierenden »Demokratisierung der Perspektive«.¹⁸⁹ Statt des einen, privilegierten Betrachterstandpunktes, von dem allein aus eine illusionistische Malerei die vollkommene Täuschung entfalten konnte¹⁹⁰, fanden sich im Panorama nun »unendlich« viele gleichberechtigte Standpunkte, die ein unverzerrtes und in der optischen Täuschung keineswegs beeinträchtigtes Sehen ermöglichten.

Bereits zahlreiche, lange vor der Verleihung des Patents für das Rund-Panorama an Robert Barker 1787, (das dieser selbst noch »la nature à coup d'œil« (Natur auf einen Blick) bezeichnet hatte), entstandene Werke erweisen sich als Wegbereiter dieses panoramatischen,

¹⁸⁶ Vgl. Solar 1979, p. 36 und p. 40.

¹⁸⁷ Oettermann 1980, p. 26.

¹⁸⁸ Oettermann 1980, ebd.

¹⁸⁹ Oettermann 1980, ebd.

¹⁹⁰ Ein Phänomen, das sich in der »Sala delle prospettive« Baldassare Peruzzis in der Villa Farnesina zeigen wird, aber auch der Barocken Decken-, sowie der Theater- und Bühnenmalerei des 18. Jahrhunderts zu Eigen ist.

weit umfassenden Sehens. Bemerkenswert ist, dass am Ende des 18. Jahrhunderts die Entwicklung einer neuen Kunstform durch die Patentierung, einen bis dahin vorwiegend dem technisch-naturwissenschaftlichen Bereich vorbehaltenen Status, gewürdigt wurde.¹⁹¹ Der große Erfolg der neuen »Erfindung« war anfangs durchaus noch nicht abzusehen, doch verbreitete sich die »Panoramia« innerhalb kurzer Zeit in ganz Europa.

»Die Urtheile vieler strengeren Kenner sind vom Anfange nicht sehr zum Vortheil dieses optischen Gaukelspiels ausgefallen. Die Mahler haben darin nichts als eine kostbare Sudeley zur Belustigung großer und kleiner Kinder finden wollen, bey welcher nichts als die Beobachtung der Perspective und die Treue in der Darstellung zum Verdienst angerechnet werden könne. Indeß hat doch die Sache selbst in London ganz uneingeschränkten Beyfall erhalten und bey jeder Erneuerung des Schauspiels strömen Vornehme und Geringe hin, um sich eine Stunde lang, aufs angenehmste täuschen zu lassen.«¹⁹²

Schnell merkte man, dass aus dieser Erfolgsgeschichte finanzieller Nutzen zu ziehen war; neben den großen Rund-Panoramen entwickelten sich ebenso viele Sonderformen und Typen, wie neue Bezeichnungen.¹⁹³ In Deutschland, wo mangels wirklich großer Städte (wie etwa London und Paris) der Produktionsaufwand von eigenen, aufwendigen Panoramen in keinem Verhältnis zu den zu erwartenden Einnahmen stand, wurde das Verlangen der Menschen nach optischer Information (und Täuschung) mit kleineren Varianten, so genannten »Cosmoramen« oder »perspektivisch-optischen Zimmerreisen« gestillt, die ihrerseits verschiedenste Gestalt annahmen. Mit Eduard Gaertners »Panorama von Berlin vom Dach der Friedrich Werder'schen Kirche«, das zeitgleich mit den »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« entstand, soll diese spezifische Form des Mediums genauer betrachtet werden.

Nachdem das Panorama ab der Mitte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung verloren hatte, kam es um 1880, ausgehend von Frankreich, zu einer internationalen Wiederbelebung.

¹⁹¹ Vgl. Oettermann 1980, p.7.

¹⁹² Journal des Luxus und der Moden, Juni 1800, p. 283/284.

¹⁹³ So folgte auf das Panorama bald ein Nausorama. Es gab Dioramen, Pleoramen und Moving-Panoramas und Cosmoramen; besonders auf die zahlreichen Unterformen der Letzteren bezog sich der Journalist Moritz Gottlieb Saphir, als er 1829 von »unserer an Pano-, Cosmo-, Neo-, Myrio-, Kipo-, und Dio-Ramen so reichen Zeit« sprach; (Berliner Courier, 4. März 1829, zitiert nach Oettermann 1993, p. 48).

3.2.1 Der panoramatische Blick - Die Vorläufer der Panorama-Idee und Barkers Patent 1787

Der Gedanke der Wiedergabe oder Vortäuschung des weiten Blicks ins Freie spiegelt sich vielerorts und zu allen Zeiten, etwa in den antiken Wandmalereien und denen der italienischen Renaissance, den illusionistischen Wandgestaltungen des Barock und den zahlreichen, auf ein umfassendes *trompe l'œil* ausgerichteten Gartenräumen des späten 18. Jahrhunderts, wider.¹⁹⁴ So seien an dieser Stelle nur zwei Werke herausgegriffen, die, in Bezug auf die Panorama-Thematik im Allgemeinen und auf die Darstellung der Stadt Rom sowie das Projekt der »vier Ansichten von der Villa Malta« als illusionistische Fens-terausblicke in der Münchner Residenz im Besonderen, bedeutend erscheinen.

Zum einen schuf Baldassare Peruzzi 1518/19 mit der nach seinen Fresken benannten »Sala delle Prospettive« in der Villa Farnesina in Rom einen Innenraum, in dem sich zwischen fiktiven Säulenpaaren hindurch der vollkommen illusionistische Ausblick auf die Stadt »öffnet« (Abb. 53). Das Zimmer befindet sich auf der Südseite der Villa im ersten Obergeschoss, wohin man über das Treppenhaus am westlichen Ende gelangt. Die Perspektive ist so berechnet, dass die gegenüberliegende Wand im Osten unmittelbar beim Eintreten ohne Verzerrung erscheint.¹⁹⁵ Durch die gemalte Scheinarchitektur der Säulen und Pilaster, die in verschiedenen Marmorarten dargestellt sind, scheint der Betrachter zwischen den massiven Mauern hindurch auf den das Zimmer umgebenden balkonartigen Gang (angedeutet durch die Balustraden) hinaus treten zu können.¹⁹⁶ Obwohl die freie Sicht auf die Stadt Rom, die von dort aus zu genießen wäre, im Innenraum jeweils nur die Flächen der schmalen Wandstreifen zwischen der Architektur einnehmen kann, suggerieren die »durchbrochenen« Wände die Möglichkeit einer vollkommenen Rund-

¹⁹⁴ Siehe hierzu: Börsch-Supan 1967 und Solar 1979.

¹⁹⁵ Der beschriebene Blickwinkel entspricht dem der Abbildung 53. Der optimale Betrachterstandpunkt für die westliche Stirnseite befindet sich entsprechend diagonal gegenüber, an der Türe der Ostwand; die Perspektive der beiden Längswände ist mittig, zentralperspektivisch konstruiert; vgl. das graphische Schema in: Frommel 2003 (Band 2), p. 192/193.

¹⁹⁶ Die in den massiven Wandblöcken dargestellten Nischen mit Statuen und die Berücksichtigung des von draußen »einfallenden« Sonnenlichtes in der Wiedergabe von Licht- und Schattenzonen steigern den Eindruck der Tiefenwirkung.

sicht. Der Horizont der Darstellungen in den Durchblicken liegt sehr tief, so dass die gemalte ländliche und urbane Struktur nur einen Bruchteil der schmalen Fläche einnimmt. (Am unteren Rand umläuft kontinuierlich die bereits erwähnte Balustrade den scheinbar an der Außenseite gelegenen Gang). Dabei entspricht die Darstellung der einzelnen Häuser und antiken Ruinen sicherlich nicht immer der damaligen topographischen Realität. Einige Bauten jedoch sind in einer der Lage des Raumes in geographischer Orientierung entsprechenden Sicht zu identifizieren.¹⁹⁷ So erscheint im Norden die Torre delle Milizie und ein Ausschnitt der aurelianischen Stadtmauer.¹⁹⁸ An der Ostwand lässt sich die Kirche SS. Apostoli sowie der Tiber und das Ospedale di Santo Spirito in Sassia (Abb. 54) erkennen.¹⁹⁹ Mittels scheinarchitektonischer Mauerdurchbrüche gewährt Peruzzis Werk den Blick aus einem geschlossenen, begrenzten Innenraum auf die freie, unbegrenzte Stadtlandschaft Roms.

Ein weiteres, nicht verwirklichtes Projekt, das jedoch ebenfalls von dem Wunsch ausging, aus einem Innenraum den weiten Blick auf die ewige Stadt genießen zu können, soll an dieser Stelle erwähnt werden. Der Architekt Louis Le Masson erhielt 1777 durch den französischen König Ludwig XVI., den späteren Paten des Prinzen von Pfalz-Zweibrücken, Ludwig²⁰⁰, den Auftrag, einen Rundblick von Rom aufzunehmen, der anschließend in einen der Meierei-Pavillons im Park von Schloss Rambouillet, südwestlich von Paris gelegen, übertragen werden sollte.²⁰¹ Das dort entstandene Bild (Aquarell und Gouache auf Papier, montiert auf Leinwand, 62 x 456 cm) zeigt die Sicht von San Pietro in

¹⁹⁷ Weese 1894, p. 56-59; Börsch-Supan 1965, p.243/244; Frommel 2003 (Band 1), p. 126/127.

¹⁹⁸ Frommel 2003 (Band 2), p. 187.

¹⁹⁹ Ebd.; über der Kirche SS. Apostoli sind heute noch die Worte zu lesen, die dort protestantische Landsknechte während des Sacco di Roma hinterließen: »perché parlare e non ridere, se abbiamo fatto scappare il papa.«.

²⁰⁰ König Ludwig I. von Bayern wurde am 25. August 1786 in Straßburg geboren; neben Papst Pius VI. war König Ludwig XVI. von Frankreich sein Pate; vgl. Gollwitzer 1997, p. 56; Kat. München 2006, p. 151/152.

²⁰¹ Vgl. hierzu: Kat. Bonn 1993, p. 144.

Montorio auf dem Gianicolo, »ausgeführt vom selben Standpunkt in 15 Blickwinkeln«. ²⁰² Die Ansicht ist in ihrer Länge in fünf Segmente unterteilt. Den Vordergrund nimmt die Terrasse ein, auf der sich zahlreiche Reisende und Römer aufhalten, um über die (den Nahbereich abschließende) Mauer hinweg den unbegrenzten Blick auf die Stadt und darüber hinaus weit bis in die Berge genießen zu können. Auch der Maler selbst stellte sich bei der Arbeit an seinem Zeichenbrett (als Rückenfigur) dar. Von rechts kommen einige Franziskanermönche den steilen Berg zum Kloster hinauf. Beginnend mit Bramantes Tempietto und St. Peter im Norden, kann der Blick des Betrachters über die Engelsburg und das östlich gelegene Stadtzentrum mit seinen unzähligen Kuppeln und Türmen, vorbei am Quirinal und Capitol bis zur südlichen Tiberschleife, im noch unbebauten Umland Roms wandern. Durch den Ausbruch der Revolution in Frankreich konnte die Innenraumgestaltung in Rambouillet nicht verwirklicht werden, doch zeigt sich, dass der Gedanke des »Panorama« an vielen Orten voneinander unabhängig gedacht und an dessen Verwirklichung gearbeitet wurde. ²⁰³

Der Ire Robert Barker erhielt schließlich am 19. Juni 1787 das Patent für seine neue Darstellungsweise »nature as a glance«. Das erste (damals also noch nicht als solches bezeichnete) Panorama war ein Rundbild von Edinburgh und noch viel zu klein, um wirklich Aufmerksamkeit zu erregen. ²⁰⁴ So malte Barker bis 1791 ein zweites, größeres Panorama nach Zeichnungen seines Sohnes Henry Aston Barker, das den Rundblick von einem erhöhten Standpunkt, dem Dach der Albion-Mühlen, auf London wiedergab und erzielte damit einen überwältigenden Erfolg. 1794 errichtete er auf dem Leicester Square eine große Rotunde, in der zunächst »Russische Kriegsflotte vor Spithead«, und nach einem erneuten Erfolg von da an zwei neue Bilder pro Jahr zu sehen waren. »Damit war aus einer

²⁰² Kat. Bonn 1993, p. 144; dort befindet sich auch eine doppelseitige Abbildung, die aufgrund ihres Formats nur unter erheblichem Qualitätsverlust zu reproduzieren wäre.

²⁰³ Le Masson ließ nach dem Aquarell eine Folge von fünf Stichen mit dem Titel »Rome moderne au milieu de Rome antique vu du Mont Janicule« fertigen. »Aufgrund seiner von einem fixen Standpunkt aus aufgenommenen Vedutentechnik stellte die Gazette du France am 22. Mai 1815 (N° 142) die Frage, ob nicht eigentlich ihm aufgrund dieses Werkes neun Jahre vor Robert Barker die Erfindung des Panoramas gebühre [...]«; vgl. Kat. Bonn 1993, p. 144.

²⁰⁴ Vgl. Kat. Bonn 1993, p. 12 und p. 28.

einmaligen Merkwürdigkeit eine Institution geworden.«²⁰⁵ Die Konzeption des Ausstellungsbaus entsprach folgendem Schema²⁰⁶ (Abb. 55): Nach Betreten der Rotunde gelangte man durch einen verdunkelten Gang (B) und über eine Treppe auf die erhöhte Plattform (C) in der Mitte des Baus, dessen zeltartiges Kuppeldach mit den umlaufenden Oberlichtern von einem schirmförmigen Segel verhangen wurde. Die Unterkante wurde durch die vorspringende Plattform selbst, oder »das zwischen Plattform und Leinwand verlaufende Faux terrain verdeckt«²⁰⁷ (F). Bereits Barker betonte die Bedeutung dieser vertikalen Barrieren, die gewähren sollten, dass ein bestimmter Betrachter-Blickwinkel (D) nicht überschritten und durch Erblicken der oberen oder unteren Leinwand-Kante die Illusion zerstört wurde:

»Of whatever extend this inside inclosure may be, there must be over it (supported from the bottom, or suspended from the top) a shade or roof, which in all directions, should project so far [...], as to prevent an observer seeing above the drawing or painting [...]«²⁰⁸

Nachdem sich die Augen bereits beim Betreten des Panorama-Gebäudes an die Dunkelheit gewöhnt hatten, schien das Licht vom Gemälde selbst auszugehen, das dieses, von oben einfallend, reflektierte. Dadurch stellte sich innerhalb weniger Minuten eine perfekte Illusion ein, durch die eine »optische Täuschung bey den Zuschauern hervorgebracht wird, als wenn sie sich wirklich in einem unbegrenzten Raume befänden.«²⁰⁹ Einem Bericht über das Panorama einer Seeschlacht in London ist zu entnehmen, »dass die Zuschauer sich wirklich zwischen dem Hafen und der Insel auf offenem Meere zu befinden glaubten; einige Damen sollen gar Seekrank geworden seyn.«²¹⁰

²⁰⁵ Börsch-Supan 1981, p. 162.

²⁰⁶ Vgl. Kat. Bonn 1993, p. 124/125.

²⁰⁷ Kat. Bonn 1993, p. 124; dieses kaschierte »mit realen, plastischen Objekten den Übergang vom zweidimensionalen Raum ins zweidimensionale Bild [...]«.

²⁰⁸ Robert Barker in der Einleitung zur Patentschrift, zitiert nach Solar 1979, p. 40. Die Plattform und das Segel konnten dabei der Thematik des Panoramas entsprechend gestaltet sein. So stand der Zuschauer des Londoner Seeschlacht-Bildes »in der Mitte der gemahlten Meeres, auf dem Verdeck einer Fregatte.« ; Journal des Luxus und der Moden, Dezember 1800, p. 247.

²⁰⁹ Journal des Luxus und der Moden, Juni 1800, p. 283.

²¹⁰ Journal des Luxus und der Moden, Dezember 1800, p. 247.

Die ausgedienten Leinwände Londons wurden dann auf Reisen geschickt, wobei sich das große unternehmerische Geschick Barkers erwies.²¹¹ Auf diesen Touren wurden die Panoramen dann endgültig »verbraucht« und wenn nötig geflickt und übermalt. Hierbei wird auch deutlich, dass dieses neue Medium viel weniger als Kunstform, denn als Jahrmarktsattraktion wahrgenommen wurde.²¹² Auch in Deutschland war das Verlangen nach optischer Illusion groß, doch wurde Barkers Monopol und sein Handel mit den so »durchgeschauten und durchgenossenen« Bildern bald kritisiert. Im »Journal des Luxus und der Moden« war im Sommer 1800 zu lesen:

»So wie also der Erfinder, der hierüber vom König ein Patent erhalten hatte, und also im ausschließlichen Besitz dieser Schaustellung war, ein neues Gemälde fertig hatte, das an die Stelle des vorigen treten konnte, wurde das Abgedankte auf die Wanderschaft geschickt, und nun, nachdem die frühesten Darstellungen die Tour durch alle Inseln gemacht haben, schwimmen sie auch übers Meer zu uns nach Teutschland herüber. Freylich sind dieß am Ende nur noch die letzten Brosamen, die von des Reichen Tische fallen; [...] die Art, womit diese durch mancherley Ausdünstungen des Kohlendampfs, Wassers und der beschauenden Menschenmenge gegangene, durch Aus- und Einpacken, Zusammenfalten und Aufspannen abgeriebene und durch Luft und Sonne gebleichte Leinwand bis zu uns durchgeschaut und durchgenossen ist [...]; allein die genügsamen Teutschen nehmen nun auch einmal damit Vorlieb [...] Die breterne [!] Rotunde auf dem Neumarkt zu Hamburg und auf dem Rossplatze vor dem Petersthore in Leipzig litt noch nie Mangel an Wallfahrenden, oder, um im Bilde zu bleiben, nach Heißhungrigen nach dieser Kost. [...] Nur sey uns der patriotische Wunsch erlaubt, dass auch in Teutschland sich Künstler finden mögen, die es begreifen, daß alles dies auf sehr einfachen Regeln der aus einem einzigen Punkt in lauter Curven vor unten [!] auf divergierender Perspective beruhe und ohne Respekt vor dem Englischen Patentartikel, der uns zum Glück keineswegs binden darf, ihr eigenes Heil mit der Schaustellung versuchen [...].«²¹³

Dieser Wunsch wurde bald darauf erfüllt, als Johann Adam Breysing unter Assistenz von Friedrich Ludwig Kaaz und finanziert von Johann Friedrich Tielker noch im selben Jahr auf dem Berliner Gendarmenmarkt der Öffentlichkeit sein »Panorama von Rom, gesehen von den Ruinen des Kaiserpalastes« vorstellte. Als Vorlage dienten Zeichnungen, die er während eines Romaufenthaltes 1792 vom Palatin aus angefertigt hatte. Innerhalb weniger

²¹¹ Die Route des ersten Barkerschen London-Panoramas rekonstruiert Oettermann 1993, p. 51: Berlin - Leipzig - Wien - Paris - Amsterdam.

²¹² Auch unter diesem Aspekt ist das Panorama als revolutionär demokratisches Medium zu bewerten, das ohne Berücksichtigung der Standesgrenzen die Massen zu begeistern vermochte; vgl. Börsch-Supan 1980, p. 165.

²¹³ Journal des Luxus und der Moden, Juni 1800, p. 285/286.

Monate bewältigten die beiden Maler eine Fläche von ca. 4,6 x 47 Meter, wobei Breysing das »architektonische und perspektivische« übernahm, »Kaaz hingegen das Freie, [...] die Gewölke, Gebüsche und das Baumwerk [...]«. ²¹⁴ Doch das Ergebnis war wenig überzeugend, so dass ein Kritiker formulierte:

»Unser jetzt eröffnetes Panorama auf dem Gens d' Armes Markte, was die Hrn. Tielker und Kaaz ausstellten, ist eine schlecht gemahlte Decoration bei Tage gesehn. Es stellt die Gegenden Roms nach der Ansicht vor, die sich auf dem südwestlichen Punkte des Palatinischen Berges zeigt. Ich begreife wohl, wie gewisse Gegenstände, als Seeansichten und architektonische Perspektiven sich bis zu einer gewissen Art von Täuschung in dieser Manier bringen lassen: aber dann muß der Künstler den Effekt besser zu behandeln wissen, als hier der Fall ist. Der große Guckkasten ist von morgens 9 Uhr bis abends um 8 Uhr offen, und einen gedruckten Wegweiser erhält man an der Casse oder dem Balkon selbst für 2 gr.« ²¹⁵

Nach diesem Misserfolg blieb nur Tielker weiter im Panorama-Geschäft tätig, indem er das Rom-Panorama ebenfalls verschickte und die später leer stehende Rotunde auf dem Gendarmenmarkt zur Anfertigung weiterer Panoramen nutzte. ²¹⁶ Die einzige ausgebaute, dauerhafte Panorama-Rotunde des Deutschen Reiches betrieb William Barton in Wien; auch er verfolgte nicht nur die ständige Aktualisierung der Bilder im Ausstellungsbau dort, sondern auch den Vertrieb der ausgedienten Leinwände auf organisierten Touren durch ganz Europa mit großem unternehmerischem Einsatz. ²¹⁷ Verwiesen sei an dieser Stelle noch auf das »Panorama von Palermo« Karl Friedrich Schinkels im Jahr 1808, das dieser nach seiner Sizilienreise 1804 fertigte und das erfolgreich war. ²¹⁸ Meist gelang es den großen Panorama-Rotunden jedoch nicht, sich in Deutschland wirklich zu etablieren.

²¹⁴ Journal des Luxus und der Moden, Dezember 1800, p. 649; auf die Tatsache, dass Breysing für sich beanspruchte, der eigentliche Erfinder des Panoramas zu sein, soll an dieser Stelle nicht genauer eingegangen werden.

²¹⁵ Journal des Luxus und der Moden, August 1800, p. 409.

²¹⁶ Vgl. Oettermann 1993, p. 43.

²¹⁷ Oettermann vermutet, dass Barton bereits die Idee eines europäischen Verbundnetzes, wie es erst die großen französischen und belgischen Aktiengesellschaften gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu installieren in der Lage waren, verfolgte; vgl. Oettermann 1993, p. 44.

²¹⁸ Vgl. Börsch-Supan 1980, p. 171-173; weitere Sonderformen des Panoramas, wie etwa das besonders in England sehr erfolgreiche Moving-Panorama, können im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden.

3.2.2 Zum Genre der Zimmerpanoramen

Die schwierigen Bedingungen für Schaustellung und Vertrieb von großen Panoramen ergaben sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus der politischen und ökonomischen Situation Deutschlands, das keine Metropole (etwa in der Größenordnung von Paris oder London) aufweisen konnte. In zahlreiche kleine und unabhängige Territorien geteilt, die zudem weitgehend durch ländliche Strukturen geprägt waren, besaß es kaum Ballungszentren. So standen die Kosten für Transport, Aufbau und Unterhalt einer großen Panorama-Rotunde meist in keinem Verhältnis zu den zu erwartenden Einnahmen.²¹⁹

Doch auch in Deutschland bestand »ein großes Bedürfnis nach visueller, panoramatischer Information«²²⁰ und so entwickelte sich, im Spannungsfeld zwischen den schwierigen ökonomischen Bedingungen und dem Wunsch des Publikums nach immer neuen Seh-erlebnissen, eine weitere Sonderform des Panoramas: das »Cosmorama«, auch »perspektivisch-optische Zimmerreise« genannt. Diese relativ kleinen Zimmerpanoramen zeichneten sich zum einen durch eine günstigere und weniger aufwendige Herstellung aus; dadurch konnten an einem Ort oftmals ganze Serien mit verschiedensten, aktuellen Bildern gezeigt werden. Zum anderen waren sie unproblematischer und schneller zu transportieren, so dass es durch die Vielzahl »reisender Kleinpanoramen zwischen 1820 und 1840 zu einer Art ›flächendeckender Versorgung‹ mit hochaktuellen, optischen Informationen«²²¹ kam. Dabei nahmen die Zimmerpanoramen verschiedenste Gestalt an: neben aufwendig installierten Halb- und Dreiviertelpanoramen, die teilweise durch optische Gläser zu betrachten waren, um die räumliche Illusion zu steigern, gab es kolorierte Kupferstiche, aber auch einfache Tafelbilder.²²²

²¹⁹ Vgl. Börsch-Supan 1980, p.179; Oettermann 1993, p. 47.

²²⁰ Oettermann 1993, ebd.

²²¹ Oettermann 1993, p. 48; so zeigte beispielsweise Antonio Sachettis »Topographisches Kabinett« »den Theaterbrand von Grätz, die Überschwemmung von St. Petersburg, das Innere eines Tauchschiffs auf dem Grund der Themse, den Ausbruch des Vesuvs und die Polarexpedition des Captain Ross«; (Theaterzeitung, Wien, 14. April 1825, p. 183 und Der Hausfreund, Breslau 1831, Nr. 12, p. 191/192, Nr. 26, p. 416, zitiert nach Oettermann 1993, p. 48).

²²² Die Variationsvielfalt und die unter immer größerem Zeit- und Konkurrenzdruck nur mehr flüchtig gemalten Bilder bedingten (ähnlich wie bei den großen Panorama-Rotunden) letztlich den

In Bezug auf eine genauere Bestimmung und Einordnung der »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« scheint vor allem das zeitgleich entstandene »Panorama von Berlin vom Dach der Friedrich Werder'schen Kirche« Eduard Gaertners von besonderer Bedeutung (Abb. 56). Für die Wiedergabe des Rundblickes über Berlin wählte dieser den Standpunkt auf dem Dach der soeben von Schinkel erbauten Werder'schen Kirche und die Form eines Winkelpanoramas, wobei zwei triptychonartige Tafelbilder, deren (breitere) Seitenteile im Winkel von 45° (bzw. 135°) zum Mittelteil stehen, in gegenüberliegender Hängung präsentiert werden.²²³ Gaertner wiederholte das 1834 gefertigte und von Friedrich Wilhelm III. erworbene Panorama 1835/36 noch einmal für dessen Tochter, die Zarin Alexandra Feodorowna.²²⁴ - Er hatte zu Beginn des Jahres 1834 die Arbeit an den Tafeln aufgenommen, und ließ sich im Sommer eine »Bude« auf dem Kirchendach errichten, die es ihm ermöglichte, dort oben, vor der Natur zu malen.²²⁵ Mittels der »symmetrisch in die

Verfall des Mediums zur Mitte des Jahrhunderts; die sich immer schneller entwickelnde Photographie übernahm die Aufgabe, aktuelle Bilder zu liefern. Dennoch kam es um 1880, ausgehend von Frankreich, zu einer internationalen Wiederbelebung der Panoramen, die bis um die Jahrhundertwende anhielt. Unter Koordination v.a. belgischer Panorama-Aktiengesellschaften, die die Herstellung neuer Leinwände finanzierten sowie deren Reisen durch die Welt organisierten, wurden die Panoramen zu einem überaus gewinnbringenden Unternehmen. Da die Rotunden und Leinwandmaße nun international genormt waren, konnten die Bilder problemlos zirkulieren. So gab es etwa in Berlin, aber auch in München-Schwabing, Panorama-Ateliers, in denen in kürzester Zeit neue Panoramen durch eingespielte Teams von bekannten Künstlern und zahlreichen Hilfskräften (etwa Studenten der Kunstakademie) »wie am Fließband heruntergepinselt wurden« (vgl. Oettermann 1993, p. 50); die bedingungslose Arbeitsteilung und der stetig zunehmende Zeitdruck führten letztlich zum Untergang. In München, wo es neben der Panorama-»Fabrik« zeitweise drei Rotunden gab, die bespielt wurden (Theresienhöhe 2a, Goethestraße und Theresienstraße 78), schrieb Friedrich Pecht bereits 1888: »Indeß macht sich aber früh bei allen diesen Panoramen ein Mißstand geltend, welcher selbst die Mehrzahl der Vorteile, welche diese Kunstform wirklich besitzt, zu vernichten drohte: es ist die unvernünftige Eile, mit der bald die Gier der Unternehmer, bald die Ungeduld der Maler diese Arbeiten gewöhnlich betrieb [...]« (Pecht 1888, p. 416); vgl. auch Oettermann 1980, p. 200 und Kat. Bonn 1993, p. 172/173.

²²³ »Panorama vom Dach der Friedrich Werder'schen Kirche aus aufgenommen«, 1834, zwei dreiteilige Gemälde, Öl auf Leinwand; Größe der Mittelstücke je 91 x 93 cm, Größe der vier Seitenstücke je 91 x 110 cm; vgl. Bartmann 2001, p. 236.

²²⁴ Die zweite Fassung wich dabei nur in wenigen Teilen der Staffage von der ersten ab. Von den ursprünglich zwei dreiteiligen Gemälden sind nur die zweite, dritte und sechste Tafel erhalten, die restlichen seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen; vgl. Bartmann 2001, p. 246.

²²⁵ Vgl. Bartmann 2001, p. 236; In seinem Tagebuch verzeichnete Gaertner, dass er »viel Unterbrechung von Besuchern hatte« (zitiert nach Oettermann 1980, p. 171); das Dach der 1830 geweihten Friedrich Werder'schen Kirche war rasch zu einem beliebten Ausflugsziel geworden, von dem aus man den Blick über die Stadt genießen konnte.

Komposition eingebundenen Kirchenarchitektur«, der »Einbeziehung des Daches«²²⁶ als Standort des Betrachters, gliedert sich der Bildraum in einen unmittelbaren Nahbereich und die Fernsicht weit über die Stadt. Auf der linken Tafel des südlichen Teils hat sich der Maler selbst dargestellt (mit Frack und Zylinder). Neben ihm an der Brüstung lehnt eine große Zeichenmappe mit der Aufschrift: »Panorama / von Berlin / aufgenommen im Jahre / 1834 / von / E. Gaertner«. ²²⁷ Im Mittelgrund der Darstellung ist die Bauakademie zu erkennen, wie weiter in der Ferne das Schloss und die Nikolaikirche. Die schmale, mittlere Tafel der südlichen Aussicht nehmen vorwiegend die gewaltigen zinkblechgedeckten Dachflächen sowie die beiden Türme der Werder'schen Kirche ein. Das rechte Feld zeigt die Bauten am Gendarmenmarkt und die Türme des Französischen und Deutschen Doms. Die Aussicht nach Norden beginnt mit der Darstellung des Friedrichforums, der Hedwigskirche, der Königlichen Bibliothek sowie des Opernhauses; weiter wandert der Blick vorbei an der Neuen Wache, dem Zeughaus und der Sophienkirche ²²⁸ bis er letztlich wieder zum Schloss gelangt und sich die Rundsicht schließt.

Die einen großen Teil der Bildfläche einnehmenden, nahen Dachflächen, die dem Betrachter einen Standort auf dem Dach suggerieren, erinnern unmittelbar an die Plattformen der großen Rundpanoramen, die oftmals der Thematik des Bildes entsprechend gestaltet waren. In der Umsetzung des »Panoramas von Berlin vom Dach der Friedrich Werder'schen Kirche« mag der formale Rückgriff auf einzelne Tafelbilder durch die traditionellen Sehgewohnheiten des Auftraggebers bestimmt gewesen sein. ²²⁹ Waren die Rundpanoramen für ein gleichzeitiges Seherlebnis vieler Menschen konzipiert, so diente dieses Panorama der Repräsentation und dem Genuss eines privilegierten Einzelnen. Die erste Fassung des Panoramas führte Friedrich Wilhelm III. seine Residenz sowie seine Bau- und

²²⁶ Bartmann 2001, p. 237.

²²⁷ In der Darstellung der jungen Frau mit dem kleinen Jungen und eines weiteren Kindes, das gerade auf den Dachfirst zukrabbelt, wird Gaertners Familie gesehen; vor dem östlichen Turm ist Schinkel dargestellt, ebenfalls mit Frack und Zylinder; vgl. Bartmann 2001, ebd.

²²⁸ Die in der Blickachse zur Sophienkirche liegende Fiale hat Gaertner noch im Bau dargestellt, wohl, um die Sicht nicht zu beeinträchtigen.

²²⁹ Vgl. Oettermann 1980, p. 172.

Gestaltungstätigkeiten vor Augen; die zweite Fassung war der Zarin in Russland ein Stück Erinnerung und Heimat in der Ferne.²³⁰

3.3 »...Diese Gemälde schicke ich nach München,
und es wird ein eigenes Zimmer dazu gebaut.«

Der Plan für die Residenz

Ähnlich dem Gaertnerschen Panorama nahmen so auch die »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« eine besondere Form des Panoramas an, das den Sehkonventionen und Idealen des königlichen Rezipienten entsprach. Ludwig I. beauftragte Johann Christian Reinhart, die vier Bilder zu malen und sah für diese bereits einen eigenen Raum im damals entstehenden Festsaalbau der Münchner Residenz vor. Das Konzept stand also schon mit der Auftragsvergabe fest: die Ansichten vom Turmzimmer der Villa Malta in die vier Himmelsrichtungen sollten, in die Wandarchitektur integriert, illusionistischen Fensterausblicken gleich, dem Betrachter in München Rom vergegenwärtigen.

Bereits am 25. April 1829 schrieb Reinhart an seinen Bruder Amandus, nachdem er ihm zunächst von dem großen Erfolg seiner Bilder für den Marchese Massimi berichtet hatte:

»S. Maj. waren sehr damit zufrieden und haben mir den Auftrag gegeben, ähnliche für ihn zu machen mit den vier Aussichten des von ihm hier angekauften Giardino di Malta. Diese Gemälde schicke ich nach München, und es wird ein eigenes Zimmer dazu gebaut.«²³¹

Im September 1836 entschuldigte er sich bei von Quandt in Dresden für dessen langes Warten auf einen Auftrag, da er

»[...] gegen 5 Jahre beschäftigt [war], für S.M. die Aussicht über Rom von der Villa di Malta in Tempera sehr groß zu malen, die wahrscheinlich gegenwärtig im neuen Palast, wo der König ein eigenes Zimmer mit Licht von oben bauen lässt, aufgestellt werden wird.«²³²

²³⁰ Vgl. Kat. Bonn 1993, p. 224.

²³¹ Johann Christian Reinhart an seinen Bruder Amandus Reinhart am 25. April 1829, zitiert nach Baisch 1882, p. 275; Andresen 1971 (1866) zitiert aus einem Brief Reinharts von 1829, dessen Empfänger aus dem Text nicht eindeutig hervorgeht: »Ich habe Ihnen, glaube ich, schon geschrieben, dass ich für unsern König ein Zimmer in Tempera zu malen habe, wozu er in Nürnberg [!] ein eigenes Zimmer bauen will. [...]«; hierbei scheint es sich jedoch um einen Fehler Andresens zu handeln, da alle sonstigen überlieferten Schriftstücke eindeutig auf München verweisen.

²³² Johann Christian Reinhart an von Quandt im September 1836, zitiert nach Baisch 1882, p. 306.

Doch in München war, ohne Reinhart davon in Kenntnis zu setzen, anders verfahren worden. Zwei Monate später, im November, erreichte ihn Schwanthalers Nachricht:

»[...] Ihre Ansichten von Rom von der Villa aus sind in einem Saale der Pinakothek aufgehängt. Bau-Inspector Meyer soll das Maß nehmen für die goldenen Rahmen, welche Klenze zeichnet.«²³³

Sichtlich enttäuscht wandte sich Reinhart im Frühjahr an Dillis:

»Meine großen Tempera-Pflaster [...] sind, wie ich höre mit goldenen Rahmen aufgehängt worden. Meines Erachtens würden sie aber mehr Effect machen, wenn sie mit Architektur verbunden, sich als Aus- oder Durchsichten darstellten, wie ich einstmals durch Herrn Prof. Wagner eine kleine Zeichnung an S. Majestät eingereicht habe.«²³⁴

Da Reinhart ein »Zimmer mit Licht von oben« erwähnt, ist wohl davon auszugehen, dass dieser Raum im zweiten Obergeschoss gelegen hätte. Dass die Bilder letztlich ihren Platz in der Pinakothek fanden und das Projekt in der Residenz nicht verwirklicht wurde, war womöglich durch die, anfangs weder vom Künstler noch vom Auftraggeber erwartete, extreme Verzögerung ihrer Fertigstellung bedingt. Die Gemälde erreichten München erst im September 1836.²³⁵

Die Mitteilungen dokumentieren zunächst verschiedene Bezeichnungen für die »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom«. Gleichbedeutend ist von »An- und Aussichten« die Rede und - wie Reinhart formulierte - von »Veduten [...] im höchsten Sinn den Worts«²³⁶, so dass davon auszugehen ist, dass sich diese eher auf den Gegenstand der Darstellung

²³³ Ludwig von Schwanthaler an Reinhart im November 1836, zitiert nach Baisch 1882, p. 310. Im Herbst 1832 hatte Klenze auf Anfrage des Königs vorgeschlagen, »das kleine Gemach Panorama des Giardino di Malta [...] über dem Siegessaale anzubringen«, (Leo von Klenze an Ludwig I. am 28. September 1832, GHA NL Ludwig I., II A 32. Hinsichtlich der vorausgegangenen Nachfrage des Königs, vgl.: Ludwig I. an Leo von Klenze am 21. September 1832, BSB, Klenzeana XIV, 1, Jahrgang 1832).

²³⁴ Reinhart an Dillis am 29. April 1837, zitiert nach Baisch 1882, p. 311.

²³⁵ Die mögliche Präsentation der Bilder über dem Schlachtensaal im nordöstlichen Eckpavillon des Festsaalbaus, dessen Grundsteinlegung am 18. Oktober 1832 erfolgte (vgl. Kat. München 2000, p. 294), wurde nicht realisiert.

²³⁶ Reinhart an Dillis (oder Heydeck?) am 28. Januar 1832, zitiert nach Andresen 1971 (1866), p. 230.

bezogen, als in ihnen eine konkrete Zuordnung der Bilder zu einem bestimmten Genre zu erkennen wäre. Mehrmals bezeichnete der Maler selbst seine Arbeiten als das »Panorama von Rom für unsern König«²³⁷ und formulierte auch 1837 in einem Schreiben an Heydeck, falls dieser bei seiner Durchreise in München Lust habe, »etwas recht prosaisches, das Panorama von Rom zu sehen [...]«²³⁸ solle dieser sich an Dillis wenden. Mehr noch als der wiedergegebene Gegenstand scheint darin die Art der Darstellung konkretisiert.

Dies wird besonders deutlich, wenn Reinhart den Plan der »mit Architektur verbunden[en]« Bilder »als Aus- oder Durchsichten« beschreibt. Die unmittelbar nahen Dachflächen, über die hinweg der Blick über die weite Stadtlandschaft in die Ferne wandern kann, suggerieren dem Betrachter einen erhöhten Standpunkt im Turm auf dem Pincio und erinnern in ihrer Funktion an die der Plattform der großen Panoramen.

Die vier Bilder sind jeweils zentralperspektivisch angelegt, was zunächst den traditionellen Sehgewohnheiten Ludwigs I. entsprochen haben dürfte. Gleichzeitig wird die Faszination der optischen Illusion und des (die ganze Stadt umfassenden) Rundblicks spürbar, den das absolute Kontinuum der Darstellung sowie die große malerische Präzision bis in die Fernen gewährt. Die Verwirklichung des geplanten Konzepts für die Münchener Residenz wäre einer Adaption des öffentlichen Seherlebnisses des Massenmediums »Rundpanorama« an die Privatheit der königlichen Wohnräume und die privilegierte Betrachterperspektive des Monarchen gleichgekommen.²³⁹

²³⁷ Reinhart an Bonaventura Genelli am 7. Juni 1834, zitiert nach Baisch 1882, p. 294.

²³⁸ Reinhart an Heydeck am 3. März 1837, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 321 (bei Feuchtmayr fehlt an dieser Stelle die Quellenangabe).

²³⁹ Es sei an dieser Stelle nur darauf verwiesen, dass die Präsentation der Landschaften Griechenlands von Carl Rottmann in der Neuen Pinakothek wohl auch durch die Funktion der Panoramen beeinflusst wurde. Als Rottmann 1838 mit der Ausführung des Zyklus begann, war für diesen zunächst die nördliche Arkadenwand des Hofgartens vorgesehen. Der zwei Jahre später gefasste Entschluss, die Bilder im Innenraum zu zeigen, wurde schließlich in einem eigens für die »Landschaften« konzipierten Saal der Neuen Pinakothek verwirklicht. »Durch den Einbau eines auf Säulen ruhenden Baldachins wurde die Raummitte verdunkelt, während das durch das Glasdach einfallende Licht auf die seitlichen Umgänge umgelenkt wurde und dort auf die Bilder fiel, die dadurch, je nach Witterung und Tageszeit, mehr oder weniger hell beleuchtet wurden. [...] Der Rückgriff auf Mittel der Inszenierung von Bildern in Panoramen zeigt an, dass die Gestaltung eines reinen Landschaftsraumes in musealer Umgebung ungewohnt war und nach besonderen Lösungen

Es war Reinharts Anliegen, zwischen den zentralperspektivischen Darstellungen der (durch die Blickrichtungsveränderungen bedingten) vier einzelnen Bildflächen bruchlose Kontinuität zu wahren.²⁴⁰ Die in den Randzonen wiedergegebenen Bauten werden unmittelbar im anschließenden Bild fortgesetzt; zwischen den beiden Ausblicken nach Süden und Westen (Abb. 6 und 8) trifft dies sogar auf eine atmosphärische Erscheinung, eine dunkle Gewitterwolke zu, was wiederum die gedachte zeitliche und räumliche Einheit des Ganzen betont.

Die vier Ausblicke sollten demnach zusammen, als ein vollständiger, umfassender Blick wahrgenommen werden. Als illusionistische Fensterausblicke waren sie in ihrer topographischen Genauigkeit als Repräsentanten des »natürlichen Panoramas« der Stadt, das Ludwig I. vom Turmzimmer der Villa Malta aus sah, gedacht.²⁴¹ In ihrer dokumentarischen Detailliertheit vermochten sie ihm nicht nur die historische und kulturelle Bedeutung Roms zu vergegenwärtigen, sondern auch zahlreiche private, persönliche Erlebnisse und Erinnerungen.²⁴²

Die heutige Hängung der »vier Ansichten« in einem kleinen Kabinett in der Neuen Pinakothek München greift den ursprünglichen Plan eines eigenen »Zimmer[s] mit Licht von oben«²⁴³ auf und verweist dadurch auf die Geschlossenheit der vierteiligen Arbeit.

verlangte.« (Kat. München 2007, p. 90-99, hier p. 90 und 92). Die Bilder konnten somit vom Betrachter zwar gleichzeitig wahrgenommen werden; im Gegensatz zu den »Vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« beinhalteten sie aber nicht das (dem Panorama wesentliche) Kontinuum der Darstellung, sondern waren vielmehr als Einzelwerke konzipiert. Oberhalb einer kassettierten Sockelzone waren sie in eine durch Gesimse und Pilaster architektonisch gegliederte Wand eingelassen. Der Raum wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.

²⁴⁰ Vgl. Kap. 2.3, p. 27-36.

²⁴¹ Vgl. Kap. 3.2, p. 55.

²⁴² Die Eintragungen in Reinharts Vorzeichnungen machen dies deutlich; vgl. Kap. 2.2.1, p. 22-24.

²⁴³ Vgl. p. 67, Anm. 232.

4. »Die vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« als Werk im Auftrag König Ludwigs I.

Die vier Bilder mit den Blicken auf Rom vom Turm der Villa Malta sind als Werk Johann Christian Reinharts einzig durch den Auftrag König Ludwigs I. denkbar; aufgrund ihres sachlichen und nüchternen Charakters und der komplexen, dichten Stadtstruktur als Gegenstand der Darstellung, wären sie ohne die sehr entschiedene Vorstellung und konkrete Vorgabe des Königs, aus eigenem Interesse des Malers weder begonnen noch realisiert worden - zu konträr waren Reinharts Bild- und Landschaftsauffassung. Den Kampf, den er über sechs Jahre hinweg weniger mit seinem Auftraggeber als mit sich selbst und dem Werk austrug, klang in den zitierten Äußerungen bereits an. So blieben die »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« in dem über 70 Jahre andauernden Schaffen Reinharts in ihrer Art der dokumentarischen Wiedergabe eine singuläre Erscheinung. Es lohnt daher, die Rolle König Ludwigs I. als Auftraggeber sowie das gegenseitige Verhältnis zwischen den Künstlern, insbesondere Johann Christian Reinhart, und dem königlichen Mäzen zu thematisieren. Zuletzt soll noch einmal der Blick auf die »vier Ansichten« selbst gerichtet werden, um die Auswirkungen auf das Werk im Widerspruch zwischen den Vorgaben Ludwigs I. und Reinharts ästhetischer Überzeugung zu diskutieren.

4.1 König Ludwig I. als Auftraggeber und sein Verhältnis zu den Künstlern

Die Konsequenz, mit der Ludwig in unzähligen Gedichten und Briefen über sein Königtum und die Kunst reflektierte und sich selbst als Mäzen und Förderer der Künste darstellen und feiern ließ, wirkt bis in unser heutiges Bild seiner Person und Herrschaft nach. Bereits in jungen Jahren wurden die selbst erklärten Ideale des Kronprinzen durch sein Umfeld wahrgenommen, sein Status als künftiger Kunstförderer erkannt und unterstützt. So begrüßte man ihn während seines Aufenthaltes in Paris 1806 mit einer Graphik, die ihn selbst als »Freund der Unglücklichen und Beschützer der Künste« zeigte.²⁴⁴

²⁴⁴ Sepp 1869, p. 26; Teichmann 2000, p. 231.

Einige Jahre später widmeten Friedrich Sickler und Johann Christian Reinhart den zweiten Band ihres 1810/11 erschienenen »Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der Bildenden Kunst« »seiner königl. Hoheit dem Kronprinzen von Baiern dem Freunde und Beschützer der schönen Künste«. ²⁴⁵

1869, bereits ein Jahr nach Ludwigs Tod, veröffentlichte Johann Nepomuk Sepp eine Biographie unter dem Titel »Ludwig Augustus König von Bayern und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste«, der 1903 eine zweite, erweiterte Auflage folgte. Im Jahr der Centenar-Feierlichkeiten 1888 wurde Hans Reidelbachs »König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen zu Allerhöchstdessen hundertjähriger Geburtstagsfeier« publiziert, der damit bereits etablierte Topoi fortschrieb, die auch im Jubiläumsjahr 1986 und darüber hinaus weiterhin dominieren. So konstatierte Gollwitzer in seiner umfassenden Biographie zuletzt, »dass wir Ludwig I. nicht als politischen Kopf, sondern seines mäzenatischen Königtums wegen in die vorderste Reihe der europäischen Monarchen seiner Zeit stellen« ²⁴⁶; dabei zeige sich, »dass das politische und das mäzenatische etwa zu gleichen Teilen des Königs ungewöhnliche Energie in Anspruch nahmen.« ²⁴⁷ Einzig Nerdinger stellte sich 1987 vehement gegen das bis dahin tradierte Bild, indem er das »angebliche Mäzenatentum« Ludwigs als »hohl und verlogen« verurteilte und dem König »totale künstlerische Konzeptlosigkeit sowie Unsicherheit in ästhetischen Fragen« vorwarf, »aus denen sein ständiges Schikanieren der beschäftigten Künstler resultierte.« ²⁴⁸

In seinem Bestreben, die Kunst als Fundament der jungen bayerischen Königswürde zu stärken, erkannte er in den Fähigkeiten der in Rom lebenden Künstler reiches Potential und erarbeitete sich durch ein »systematisches sich-einleben« in ihre Kreise ein besonders

²⁴⁵ Sickler und Reinhart 1810/1811; Der Kronprinz schrieb im Dezember 1810 an Reinhart: »Nicht Almanach - es ist ein Buch der schönen Künste von Alterthum und neuer Zeit, glänzend verherrlicht durch beigefügte Kupfertafeln. - Hoherfreut bin ich, einen Künstler, rechtmäßig berühmt wie Reinhart, zu den Zierden des bayerischen Königreichs zählen zu können.«, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 36.

²⁴⁶ Gollwitzer 1997, p. 777.

²⁴⁷ Gollwitzer 1997, p. 745.

²⁴⁸ Nerdinger 1987, p. 13.

intensives Verhältnis zu ihnen.²⁴⁹ Es wäre nicht richtig, darin nur die Absicht zu sehen, deren Können zur Repräsentation der eigenen Macht instrumentalisieren zu wollen. Zum einen würden dadurch die große Menschlichkeit und Anerkennung, die seinen Umgang mit vielen von ihnen charakterisierte, und auch seine unermüdliche Begeisterung für ihr Schaffen sowie das ehrliche Interesse für ihre Anliegen missachtet; dass unter den Belastungen der Beharrlichkeit und der Ansprüche, mit denen der König einmal erdachte Projekte über Jahre und Jahrzehnte verfolgte, mancher Künstler die Zusammenarbeit als äußerst schwierig und aufreibend empfand, sei dadurch nicht bestritten.

In der Federzeichnung »König Ludwig I. als Bärenführer mit seiner Menagerie« richtete Bonaventura Genelli, der es selbst vermied, in die Dienste eines Potentaten zu treten und die unsicheren finanziellen Bedingungen dafür in Kauf nahm, seinen Spott auf die Künstler-Kollegen, die sich - aus seiner Sicht - durch den König zähmen und dressieren ließen (Abb. 59). In den tierischen Gesichtern lassen sich einige von ihnen wieder erkennen; so wird in der Eule Joseph Anton Koch und in dem Greifen, dem ranghöchsten Tier, Peter Cornelius gesehen; in dem grimmig blickenden Löwen zeigt sich Leo von Klenze. Der Zirkusdirektor selbst, Ludwig I., dressiert wohl Johann Martin Wagner; rechts könnte Reinhart dargestellt sein, mit seinem Sohn, von dem er gehofft hatte, er würde ihm als Maler nachfolgen, der ihm aber zeitlebens große Sorgen bereitete.²⁵⁰

Betont sei auch, dass sich Ludwig I. auch nach seiner Abdankung und trotz der damit verbundenen finanziellen Beschränkungen vielfältig für die Künstler engagierte, indem er sie weiterhin förderte und Aufträge an sie vergab. Darüber hinaus trug er durch seinen persönlichen Umgang mit ihnen aber auch durch öffentliches, deren künstlerische Leistungen anerkennendes und würdigendes Handeln und Reden wesentlich zu ihrer sozialen Stellung und Höherstellung bei.²⁵¹

²⁴⁹ Vgl. Bauer 1980, p. 348/349.

²⁵⁰ Vgl. Kat. München 1981, p. 36.

²⁵¹ Gollwitzer 1997, p. 795.

Auch bei wertneutraler Betrachtung bleibt anzuerkennen, dass König Ludwig I. sich durch seine Kunstprojekte und die zahlreichen Bauten ein seine Herrschaft überdauerndes Denkmal geschaffen hat. Bereits in einem 1818 entstandenen Gedicht, das er den deutschen Künstlern in Rom widmete, beschrieb er seine mäzenatische Tätigkeit mit dem Bild eines neu gepflanzten Baumes, der auch dann noch blühen werde, »wenn des Staatsmanns Werk bereits verschwand«. ²⁵² Die Reflexionen des Königs machen deutlich, dass er nicht seine Herrschaft, sondern vielmehr die Kunst selbst als die einzige, die Zeit überdauernde Konstante sah, durch die es möglich sei, Geschichtlichkeit zu erlangen. ²⁵³ Besonders anschaulich wird dieser gedankliche Bau in einem Gedicht an die Künstler, die ihm 1848 eine Dankadresse hatten zukommen lassen, in dem er formulierte:

»Der Herrschaft Größe vor der Kunst verschwindet,
Für welche liebeglühend schlägt mein Herz.
[...]
Die Reiche enden und die Throne stürzen,
Vertilgend ziehet über sie die Zeit.
Die Kunstgebilde nur das Leben würzen,
In ihnen währet die Vergangenheit.« ²⁵⁴

Das bereits erwähnte Fest, das die Künstler dem Kronprinzen am 29. April 1818 in der Villa Schultheiß bereiteten, spiegelt die große Begeisterung und Dankbarkeit wider, die Ludwigs offener, freundschaftlicher Umgang mit ihnen und sicherlich auch die mit der großen Kunstbegeisterung des Prinzen verbundene Hoffnung auf zahlreiche Aufträge hervorgerufen hatte. Neben angesehenen historischen Künstlern zeigten die Transparentgemälde der Festdekoration auch deren Mäzene; die Künstler hatten »ein poetisches, zugleich christliches, nationales und gesellschaftliches Ideal imaginiert: den deutschen Fürsten als Freund der Künstler und Beschützer der Kunst.« ²⁵⁵ Die für Ludwig von diesem Fest ausgehende politische Botschaft manifestierte sich äußerlich durch das Tragen des »alt-deutschen Rockes«. ²⁵⁶

²⁵² Ludwig I., 1818, zitiert nach Gollwitzer 1997, p. 750.

²⁵³ Vgl. Bauer 1980, p. 349; dieser stellt auch das Dichten des Königs in diesen Zusammenhang.

²⁵⁴ Ludwig I., 1848, zitiert nach Bauer 1980, p. 349.

²⁵⁵ Glaser 2003, p. 11.

Julius Schnorr von Carolsfeld, der ebenfalls Bekanntschaft mit dem König geschlossen und am Fest teilgenommen hatte, schilderte seine Eindrücke:

»Er hat unser aller Herzen in Beschlag genommen; das ist ein Mann, der viel verspricht, gebe der Himmel, dass er noch mehr halte. Jetzt ist er ein begeisterter Mann, großer Ideen fähig, großer Ideen voll. Und seine Landsleute hat er lieb! Wie unseresgleichen ist er unter uns gewesen. Jeden von uns hat er gekannt, sich mit der allerhöchsten Teilnahme um das Schicksal des Einzelnen bekümmert, die offensten, schlichtesten Menschen am meisten zu schätzen gewusst [...] Wir haben ihn aber auch geehrt und ihm ein Fest gegeben, wie es von armen Künstlern wohl wenigen gegeben worden ist.«²⁵⁷

Dass die Künstler sich jedoch nicht nur in den anfänglichen Begeisterungstürmen, sondern auch nach dessen Abdankung ihrem König verbunden fühlten und zu ihm hielten, wird etwa in dem von ihnen initiierten Album deutlich, das sie »König Ludwig dem Kunstbeschützer« widmeten und diesem wenige Tage nach der Enthüllung der Bavaria auf der Theresienwiese zu dessen 25-jährigem Thronjubiläum 1850 überreichten. Nach und nach trafen aus ganz Deutschland und aus Rom Beiträge ein, und der König ließ das Geschenk auf dem dazugehörenden Pult in seinem privaten Arbeitszimmer aufstellen.²⁵⁸

Das Blatt, das Schnorr von Carolsfeld zum Album beitrug, trägt den Titel: »Der deutschen Künstler Studien zu Rom und deren Berufung nach München durch Ludwig I.« (Abb. 60) Mit auffordernder Geste tritt der König, eine Muse zur Seite, zu den Künstlern, die in ihrer Tätigkeit stellvertretend für die Archäologie, Architektur, Bildhauerei, Dichtung und Malerei stehen.²⁵⁹ Im Hintergrund verbindet sich die antike römische mit der Architektur Münchens zu einer Einheit, über der die Ruhmeshalle mit der Bavaria thront. Was in Rom seinen Anfang gefunden, hatte sich in München zu monumentalen Kunst- und Bauprojekten weiterentwickelt und seine Vollendung erfahren.

²⁵⁶ Dies kam einem nationalen Bekenntnis gleich, da sein Vater König Max I. Joseph diese Tracht in München hatte verbieten lassen. Ludwig hingegen leistete minderbemittelten Künstlern in Rom Finanzhilfe zur Anschaffung des Kleidungsstückes; Bott 1986, p. 171-184; Gollwitzer 1997, p. 11-15.

²⁵⁷ Julius Schnorr von Carolsfeld, zitiert nach Gollwitzer 1997, p. 761.

²⁵⁸ Vgl. Scheffler 1973, s.p. und Gollwitzer 1997, p. 761.

²⁵⁹ Der Mann vorne links hebt sehr behutsam eine Büste empor; in der Mitte ist ein Architekt mit einem Zirkel dargestellt, rechts und links von ihm ein zeichnender und ein malender Künstler. Aus dem aufgeschlagenen Buch, das ein weiter hinten sitzender auf dem Schoß hält, schaut ein Blatt mit der Aufschrift »Dante«.

Das Verhältnis zwischen Johann Christian Reinhart und dem Kronprinzen und späteren König erweist sich bei genauerer Betrachtung als ein sehr menschliches und persönliches. Ludwig I. kannte und schätzte den Maler seit seinem ersten Romaufenthalt 1805. Reinhart selbst, der im Herbst 1789 mit der finanziellen Unterstützung und der Bewilligung einer Pension durch den Markgrafen Alexander von Ansbach-Bayreuth nach Rom aufgebrochen war, dieses Gehalt jedoch nur bis 1791 bezog, da es, nachdem Ansbach-Bayreuth preußisch geworden war ausgesetzt wurde, wandte sich 1808 und wiederholt 1812 an den Bayerischen König Max I. Joseph, mit dem Gesuch um Erneuerung seiner Pension.²⁶⁰ Diese wurde ihm zwar (noch) nicht gewährt, doch fand er durch Aufträge des Königshauses Unterstützung. 1808/09 unternahm er für Kronprinz Ludwig Ausgrabungen, 1814 erhielt er von Dillis in München das Angebot, die Nachfolge dessen Professur für Landschaftsmalerei an der Kunstakademie in München anzutreten, was er jedoch ablehnte.²⁶¹

1810 war Reinhart zum Mitglied der Berliner Akademie ernannt worden, 1813 wurde er in die Accademia di San Luca aufgenommen. Trotz der Erfolge, die sich in diesen Ernennungen widerspiegeln, kämpfte Reinhart, der mittlerweile eine Familie zu versorgen hatte (1804 waren die Tochter Teresa und 1811 der Sohn Erminio geboren worden), mit der finanziellen Unsicherheit, die sich etwas besserte, als nach dem Tod des Malers Müller dessen Pension auf Reinhart übertragen wurde. Der Kronprinz schrieb ihm im Mai 1825:

»[...] Als ich Müller's Tod, der mir leid gethan, erfahren, dachte ich an meinen wackeren Reinhart, und keine 2 Stunden darauf hatte ich mich für Sie verwendet. [...] Wünschend, daß Sie lange, lange dieses Jahrgehalts genießen möchten, verbleibe ich mit den bekannten Gefühlen Ihr Ihnen sehr wohlgewogener Ludwig, Kronprinz.«²⁶²

1830 erfolgte die Ernennung Reinharts zum Mitglied der königlichen Akademie der Bildenden Künste in München; das Diplom brachte ihm Cornelius selbst mit nach Rom und übergab es ihm mit den Worten: »Der König hat mir aufgetragen [...] es Ihnen eigenhändig zu überreichen nebst seinem Gruß.«²⁶³

²⁶⁰ Vgl. Schmid 1998, p. 149.

²⁶¹ Vgl. Schmid 1998, p. 146.

²⁶² Kronprinz Ludwig am 15. Mai 1825 an Reinhart, zitiert nach Baisch 1882, p. 266.

²⁶³ Cornelius bei der Übergabe des Diploms vom 25. August 1830, zitiert nach Baisch 1882, p. 280.

Anlässlich seines 50-jährigen Rom-Jubiläums 1839 wurde Reinhart schließlich »tax- und stempelfrei« zum königlich-bayerischen Hofmaler ernannt ²⁶⁴ und mit einem großartigen Fest im Palazzo Caffarelli gefeiert. Rückblickend auf dieses Ereignis schrieb er 1844 an seine ehemalige Verlobte Thekla Podleska:

»[...] An Sr. Majestät, dem König von Bayern habe ich einen guten Herrn gefunden. Er hat schon viel für mich gethan. Daß die Künstler mein fünfzigjähriges Jubiläum mit einem Festmahl [...] feierten, war der König die erste causa movens. Daß er auch abwesend mich nicht vergißt, habe ich heute früh noch einen Beweis. Den 30. Juli erhielt ich von Palermo eine Einladung zum Essen für den 3. August, wo der König nach Rom kommen wird, um die Reise nach Bayern fortzusetzen.« ²⁶⁵

Den Briefen Reinharts sind die Schilderungen zahlreicher Begegnungen zu entnehmen, in denen die ehrliche und gute Beziehung zwischen dem König und ihm deutlich wird, etwa, indem Ludwig sich bei einer gemeinsamen Mahlzeit nach dem Bruder Amandus und dessen Wohlergehen erkundigte oder Reinhart, der leidenschaftlicher Jäger war, aus München ein neues »Percussionsgewehr« mitbrachte. ²⁶⁶ Ebenso bezeugt die bereits zu Beginn zitierte Passage die tiefe Verbundenheit des Malers zu seinem König, »für den«, wie er schrieb, »ich wohl auch durch ein Feuer laufen würde«. ²⁶⁷ Eine persönliche Abneigung Reinharts gegen Ludwig I. ist auch nach der jahrelangen, mühsamen Arbeit an den für ihn gemalten »Ansichten von der Villa Malta« nicht zu verspüren.

Neben den offiziellen Angelegenheiten thematisiert der intensive Briefwechsel zwischen Wagner und Ludwig I. immer wieder Privates über die schwierige familiäre Lage des Künstlers. Die Anteilnahme seitens des Königs ging so weit, dass er Reinharts Enkel, Giovanni Campell, einen »Freiplatz im Münchner Erziehungsinstitut« ²⁶⁸ zukommen ließ,

²⁶⁴ Vgl. Feuchtmayr 1975, p. 13.

²⁶⁵ Reinhart an Thekla Podleska am 30. Juli 1844, zitiert nach Baisch 1882, p. 328.

²⁶⁶ Vgl. Baisch 1882, p. 274/275.

²⁶⁷ Siehe: p. 2, Anm. 5.

²⁶⁸ Baisch 1882, p. 315; Reinhart bat am 11. Juli 1841 Martin von Wagner in München: »[...] daß Sie aus Freundschaft für mich [...] den kleinen Giovannino aufsuchen, und mir getreu mitteilen, wie sie ihn gefunden. [...] Sie werden mir und der Teresina einen großen Gefallen erzeigen und ich werde ihnen recht dankbar sein.«, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 114.

dieser 1846 »mit Genehmigung des Königs zur Lehre in die Leib- und Hofapotheke aufgenommen wurde«²⁶⁹ und Ludwig I. 1852, fünf Jahre nach Reinharts Tod, dessen Tochter Teresa über Wagner mitteilte:

»Ich lasse Reinharts Tochter sagen, ihr Sohn habe mit Auszeichnung seine pharmazeutischen Studien beendet. An Unterstützung ließ ich es ihm nicht fehlen. [...]«²⁷⁰

Witwe und Tochter Reinharts bezogen nach 1847 eine vierteljährliche finanzielle Unterstützung durch Ludwig I. und Teresa wurde nach Wagners Tod, gemeinsam mit Peter Schöpf, »mit der Verwaltung der Villa Malta betraut«.²⁷¹

4.2 Zu Reinharts Landschaftsauffassung

Um die großen inneren Widerstände zu verstehen, die sich Reinhart bei der Ausführung der »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« boten und die er zu überwinden suchte, seien an dieser Stelle einige Grundstrukturen seiner Bildauffassung und Landschaftsmalerei skizziert.

Dabei ist Carl Ludwig Fernows 1806 erschienener Aufsatz »Über die Landschaftsmalerei« von großer Bedeutung, der Johann Christian Reinhart gewidmet ist. Fernow, der 1795 bis 1802 in Rom zusammen mit dem Maler ein Haus bewohnte, verwies darin rückblickend auf den Wert der langen und intensiven Gespräche, die er mit Reinhart in dessen Atelier zu führen pflegte, indem er schrieb:

»Die Werkstätten der Künstler sind für den forschenden Kunstsin eine lebendige Schule des Unterrichts und der Bildung, wo der Künstler selbst der beste Kommentar zu seinen Werken ist; und wo man Aufschlüsse und Einsichten erlangt, die man sonst nicht entwickeln würde.«²⁷²

²⁶⁹ Geheimsekretär von Kreutzer an Johann Christian Reinhart am 22. Januar 1846, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 115.

²⁷⁰ Ludwig I. an Wagner am 14. Oktober 1852, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 115 (dort fälschlich 1825 angegeben).

²⁷¹ Feuchtmayr 1975, p. 113; Teresa Campell starb am 5. Mai 1875.

²⁷² Fernow 1806, s.p.

4.2.1 Carl Ludwig Fernows Römische Studien - »Über die Landschaftsmalerei«, 1806

Fernow sprach der Landschaftsmalerei Bedeutung zu, indem er sie als fähig erachtete, ästhetische Ideen auszudrücken und Stimmungen beim Betrachter hervorzurufen. Dabei solle die Natur für den Maler nur die Grundlage sein, »um dann zu höheren Graden ästhetischer Erfahrung fortzuschreiten.«²⁷³

»Jede Darstellung der landschaftlichen Natur, wenn sie nicht Abbildung einer wirklichen Aussicht ist, sol eine Dichtung seyn; denn auch der Maler ist nur sofern ein wahrer Künstler als er dichtet.«²⁷⁴

Eine ideale Landschaft zu schaffen - so Fernow -, setze somit beim Maler ästhetische Bildung voraus.

»Der Künstler, welcher durch sein Werk eine ästhetische Stimmung in uns bewirken will, mus in einer ähnlichen Stimmung die Idee zu demselben empfangen haben; wer unsern Geist zu Ideen erheben will, mus selbst für das Vermögen der Ideen kultivirt seyn; die Saiten die der Künstler in uns harmonisch rühren will, müssen in seinem eigenen Gemüthe harmonisch getönt haben.«²⁷⁵

Er unterschied bei den Werken der Landschaftsmalerei den »natürlichen«, den »ästhetischen« und den »poetischen Charakter«.²⁷⁶ Unter ersterem verstand er die »Situation«, die Erscheinung der Landschaft (z.B. nördliche oder südliche Länder und deren spezifische Vegetation). Der »ästhetische Charakter« bestimme die verschiedenen Arten des Stils in der Landschaftsmalerei; formale Elemente wie Farbgebung und Komposition sollten dabei auf eine »ästhetische Einheit« abzielen, welche die »Stimmung« des Ganzen zu bewirken vermöge. Fernow differenzierte den »schönen Stil« (der Reiz und Anmuth einer Landschaft darstelle) vom »grossen Stil« (der die Natur entweder als stille, ruhige Größe oder als bedrohliche, »wirkende Macht« zeige). Reinharts heroische Landschaften wären in diesem System dem »großen Stil« zuzuordnen. Eine schöne Landschaft dagegen lade den Betrachter ein,

²⁷³ Schmid 1998, p. 293.

²⁷⁴ Fernow 1806, p. 34.

²⁷⁵ Fernow 1806, p. 20.

²⁷⁶ Vgl. hierzu und zum Folgenden: Fernow 1806, p. 37-43.

»[...] selbst in ihren Gründen zu wandeln, durch ihre reizenden Fernen zu schweifen, in ihren Kühlen Schatten auszuruhen. Wir sind nicht mehr blosse Zuschauer; wir befinden uns selbst in der Naturscene, die sie uns darstellt.«²⁷⁷

Der »poetische Charakter« sei schließlich durch die Staffage bedingt. Sie bestimme Stil und Charakter der Naturszene wesentlich, sei ihr aber unterzuordnen.²⁷⁸

»Dieselbe Landschaft, welche, mit einer dichterisch behandelten Staffierung aus der wirklichen Welt, einen n a i v e n Charakter zeigt, wird einen s e n t i m e n t a l e n Charakter annehmen, wenn sie, durch eine Staffierung aus der Idyllenwelt oder einer schöneren Vorzeit belebt, mit dem Gefühle unserer wirklichen Beschränktheit zugleich eine Sehnsucht nach dem Ideale erregt.«²⁷⁹

Fernows Gedanken und Begriffe erinnern stark an Schiller, der neben Kant großen Einfluss auf ihn hatte, und es sei hier nur erwähnt, dass auch Reinhart und Schiller seit einem Sommer-Aufenthalt in Gohlis 1785 befreundet waren und ab 1801 bis zum Tod des Dichters in schriftlichem Kontakt standen.²⁸⁰ Offenbar sah Fernow die Aufgabe der Landschaftskunst sentimentalischen Charakters darin, »die verlorene Einheit von Mensch und Natur sentimentalisch zu reflektieren, womit er auf Reinhart als einen sentimentalisch-klassizistischen Landschaftsmaler hindeutete.«²⁸¹ Wegen ihrer besonderen Eigenschaften vermöge jedoch auch die Natur Italiens derartige Stimmung im Betrachter zu erregen, wodurch etwa die Prospektlandschaften eine kunsttheoretische Legitimierung erfuhren.

»Die i t a l i e n i s c h e Natur vereint in jeder Hinsicht alles, was den poetischen Charakter einer Landschaft begünstigen und erhöhen kann. Sie ist ebenso passend für Darstellungen aus dem wirklichen Leben (ja fast zu gut für diese), als aus der alten Geschichte und Fabel. [...] Die italienische Natur ist durch sich selbst, ohne die verschönernde Nachhülfe der Kunst, durch ihren edleren Charakter, durch ihre höhere Schönheit und Anmuth, fähig das Gemüth sentimentalisch zu stimmen.«²⁸²

²⁷⁷ Fernow 1806, p. 21.

²⁷⁸ Fernow 1806, p. 96: »Werden sie [= die Figuren nebst dem Beiwerk] der Landschaft nicht gehörig untergeordnet, so stören sie die Harmonie, und mit ihr die ästhetische Einheit des Ganzen.«

²⁷⁹ Fernow 1806, p. 36.

²⁸⁰ Dem Schreiben vom 2. April 1805 ist zu entnehmen, dass Schiller beabsichtigte, später seinen Sohn zu Reinhart nach Rom zu schicken, »[...] der kann dann die Kunst bei Ihm studiren«, Feuchtmayr 1975, p. 139-142, hier: p. 142; vgl. auch Schiller 1966, p. 540-606.

²⁸¹ Schmid 1998, p. 295.

²⁸² Fernow 1806, p. 47-49.

Die Landschaft selbst könne bereits die »fisischen und moralischen Triebfedern des Gemüths gleichmäßig ins Spiel« setzen, der Anblick einer Naturscene »besänftigt jede leidenschaftliche Stimmung des Gemüths, befreiet es von jeder Spannung, sammelt seine zerstreuten Kräfte, [...] stärkt, erheitert, erquikt es.«²⁸³ In der Landschaftskunst, die gleiche Wirkung entfalten könne, kommt es somit dem Maler zu, durch seine Kunst im Betrachter Reflexionen und Ideen hervorzurufen.

Fernows Kunsttheorie bestätigte Reinhart vor allem in der Auffassung seiner idealen Landschaften, wodurch er in seinen eigenen Überzeugungen wohl bestärkt wurde.²⁸⁴ Die Widmung würdigt Reinharts intensive Auseinandersetzung mit theoretischen und philosophischen Fragestellungen und betont die große Bedeutung der gemeinsamen Gespräche und Betrachtungen seiner Werke für Fernows Aufsatz »Über die Landschaftsmalerei«.

4.2.2 Zur Bedeutung der »vier Ansichten« in Reinharts Werk

»Reinharts Baumschlag ist der kühnste und kräftigste, den ich je sah. Schön emporgetragen in Fülle und Anmuth sind seine Bäume, wo man jedes edle Geschlecht unverkennbar erblickt in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und nicht bedeutungslose Massen nur dem Auge schmeicheln. Die Kühlung der Schatten umsäuselt dich, und du siehst ihn nicht allein, du bist im heiligen Haine. [...] Wir [...] vergessen immer, dass unsere Ansprüche, besonders an den Landschaftsmaler, unermesslich sind, und dass der Künstler [...] nicht allein Künstler, sondern schon Dichter ist und Schöpfer.«²⁸⁵

Mit diesen Worten umschrieb Friederike Brun bereits 1796 in einem Tagebucheintrag ihre Eindrücke zu Reinharts Bildern. Zwischen den beiden Polen, dem intensiven Studium der Realität auf der einen, und dem Schaffen einer gedichteten Landschaft auf der anderen Seite, fand Reinhart zu einer idealen Darstellung der Natur, die das Wesen derselben - wie Fernow formulierte - »bestimmter, reiner und vollständiger, also auch mit größerer Wahrheit« ihres »eigenthümlichen Charakters ausdrückt, als es die treueste Nachahmung eines

²⁸³ Fernow 1806, p. 19.

²⁸⁴ Vgl. Schmid 1998, p. 296.

²⁸⁵ Friederike Brun am 12. Januar 1796, zitiert nach Baisch, 1882, p.103; vgl. Feuchtmayr 1975, p. 76.

wirklichen Individuums vermag.«²⁸⁶ Hatte er zu Beginn seiner künstlerischen Arbeit und auch nach dem Studium bei Friedrich Oeser an der Akademie in Leipzig ab 1778 vor allem Studien nach der Natur angefertigt, so wandte er sich nach 1790 verstärkt der Malerei zu. Die erfundene, frei komponierte Landschaft verdrängte mehr und mehr die Darstellung der gesehenen Wirklichkeit. In diesem Sinne schrieb Reinhart 1794 an den Verleger Frauenholz, der ihn um einige Zeichnungen gebeten hatte, »Ich müsste dabei auch wissen, ob sie lieber Ruinen und andere Gegenstände oder eigne Composition haben wollen.«²⁸⁷ Auch die Bilder für Marchese Massimi waren - wie er im Schreiben an den Bruder Aman- dus erklärte - »alle von meiner Erfindung«.²⁸⁸

Die Zeichnungen nach der Natur und der Erfahrung aus dieser, beinahe mit wissen- schaftlichem Interesse betriebenen Tätigkeit prägten jedoch bis zuletzt Reinharts Werk. Beeinflusst wurde er auch durch die Landschaften Claude Lorrains, Nicolas Poussins und Gaspard Dughets.²⁸⁹ Spätestens nach der Jahrhundertwende sind Realität und Erfindung in Reinharts Bildern untrennbar verwoben. Nachdem er seine ästhetischen Prinzipien ent- wickelt hatte, hielt er bis zu seinem Tod 1847 im Wesentlichen an diesen fest. Feuchtmayr nimmt eine Unterscheidung in »nahgesehene Landschaftsausschnitte« und »weite Land- schaften« vor; unter letztere zählen dabei die »Campagna-« und »Sturmlandschaften« so- wie die »mythologischen Landschaften«.²⁹⁰ Klarheit und Geschlossenheit der Komposition und die Einheit des Ganzen blieben in aller Variation stets oberstes Ziel. Busch entwickelte in diesem Zusammenhang die These, dass die Klassizisten, darunter auch Reinhart,

²⁸⁶ Carl Ludwig Fernow, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 86 (bei Feuchtmayr fehlt an dieser Stelle die Quellenangabe).

²⁸⁷ Reinhart an Frauenholz in Nürnberg am 5. Dezember 1794, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 63.

²⁸⁸ Vgl. p. 24, Anm. 83.

²⁸⁹ Dillis antwortete am 12. September 1809 Kronprinz Ludwig, der sich erkundigt hatte »in wel- cher alten Meisters Art Reinhard malet«: »Die Landschaften des Künstlers Reinhardt sind in einem solchen Styl gemalt, welche zwischen die Manier des Claude Loiraine und des Caspar Poußin [=gemeint ist Dughet] fällt [!], und sich mehr nach dem letzteren nähert. Seine Gemälde sind von allen ietzt [!] in Rom lebenden Landschaftsmalern die besten und werden ihn überleben.«, zitiert nach Messerer 1966, p. 100-103.

²⁹⁰ Vgl. Feuchtmayr 1975, p. 91-93.

»die Gefahr des Bildzerfalls durch eine rigide Verwendung der klassischen Bildstruktur zu bannen versuchten. Landschaft ist für sie im Normalfall weiterhin Überschaualandschaft, Natur in ihrer Fülle, geordnet durch die wie auch immer modifizierte Teilung in Bildgründe, sinnbesetzt durch Staffage, sie ist primär arkadische, nicht bearbeitete Landschaft.«²⁹¹

Objektive Nachahmung der Natur und erfundene Landschaftskompositionen durchdringen sich zum idealen und wahren Gehalt des Ganzen. So blieben rein dokumentarische Werke, wie das der »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« eine Ausnahme und ohne weitere Bedeutung für Reinharts Malerei.²⁹² Wie fremd und mühsam ihm die sachliche, nüchterne Arbeit an den Rom-Bildern erschien, bezeugt ein Schreiben an Heydeck von 1832, in dem er berichtete:

»Ich bin noch immer mit den vier Aussichten über Rom von der Villa Malta genommen (für König Ludwig) beschäftigt, es ist eine Art von honetter Galeere für mich der nie gern Veduten gemalt hat und nun im höchsten Sinn des Worts Veduten machen müssen. [!] [...] Ich habe, um mich etwas zu erholen, ein Bild in Oel indessen zwischen unter gemacht, [...]«²⁹³

Der folgenden Beschreibung des Dargestellten ist zu entnehmen, dass es sich dabei um die »Gewitterlandschaft mit Gebirgssee und Wasserfall« handelt, die noch im selben Jahr von König Ludwig I. angekauft wurde (Abb. 61).²⁹⁴ Die mächtigen Felsmassive gliedern den Tiefenraum und rahmen den idyllisch gelegenen See. Ein Fischer, der in seinem Boot eingeschlafen ist, bemerkt weder das Aufziehen des drohenden Unwetters noch, dass er gefährlich auf einen Wasserfall zutreibt. Von rechts stürmt ein Jäger ins Bild, »der seine Beute von sich geworfen. Es ist Gewitterluft am Himmel und Wind in den Bäumen«²⁹⁵ Hier ist die Natur, im Sinne Fernows, bedrohliche, »wirkende Macht«. Doch ordnet sich die Staffage, vor deren Überbewertung derselbe bereits gewarnt hatte, der Landschaft

²⁹¹ Busch 1993, p. 373, weiter: »Hackert z.B. lässt Züge von Kultivierung der Landschaft allenfalls im entfernten Mittelgrund zu.«; vgl. auch Büttner 2005, p. 33.

²⁹² Vgl. Feuchtmayr 1975, p. 90/91 und Schmid 1998, p. 330/331.

²⁹³ Reinhart am 28. Januar 1838 an Dillis (oder Heydeck?), zitiert nach Andresen 1971 (1866), p. 230/231.

²⁹⁴ Vgl. Kat. München 2003, p. 414-416.

²⁹⁵ Reinhart am 28. Januar 1838 an Dillis (oder Heydeck?), zitiert nach Andresen 1971 (1866), p. 231.

kaum unter, sondern beansprucht zunächst die gesamte Aufmerksamkeit des Betrachters, was dem beabsichtigten Ideal der Darstellung entgegenwirkt.²⁹⁶

Dass Reinhart auch danach und bis zuletzt an seinen Prinzipien festhielt, beweist »Die Erfindung des korinthischen Kapitells durch Kallimachos« (Abb. 62). Für diese Landschaft wählte der 86-jährige die Szene einer Anekdote der Antike. Ludwig I. hatte das Bild schon früher im Zustand der Untermalung gesehen und Gefallen an dem Werk signalisiert. Als er Reinhart 1844 den Auftrag zu einem Gemälde »für 60 Louisd'or« gab, dessen Thema dem Maler freigestellt war, nahm dieser die Arbeit wieder auf und gab ihm das Bild, obwohl »die für den neuen Auftrag ausgeworfene Summe [...] keineswegs der Größe und dem reichen Inhalt jener Composition«²⁹⁷ entsprach. Baisch betont Reinharts Dankbarkeit und Freude darüber, sich erkenntlich zeigen zu können, wenn er ihn mit den Worten zitiert: »Freilich [...] ist es immer noch wenig in Betracht alles dessen, was er für mich gethan hat [...]«²⁹⁸

Die Darstellung wird beidseitig von Bäumen gerahmt. Ein Weg, von antiken Denkmälern gesäumt, führt in die Tiefe. In der Ferne sind nahe der Küste eine Ansiedlung und ein Gebirge zu erkennen. Im Vordergrund lagern zwei Männer mit einem Hund an einer Quelle. Ein dritter, Kallimachos, befindet sich vor dem Grabmal der Melite und weist mit einem Stab auf seine »Entdeckung«. Die Szene geht auf eine Geschichte zurück, nach der dem früh verstorbenen Mädchen Melite aus Korinth von ihrer Amme ein Korb mit Spielsachen an das Grab gestellt und dieser zum Schutz vor der Witterung mit einer Steinplatte abgedeckt worden war. Die Akanthuspflanze, auf der das Körbchen stand, begann im Frühjahr zu wachsen und der Bildhauer Kallimachos, der darauf aufmerksam wurde, schuf nach dieser Form das »korinthische Kapitell«. ²⁹⁹ Die Natur wird zum Ideal erhoben.

²⁹⁶ Auch Wölfflin 1946, p. 123 kritisiert, dass die Staffage »in der Gesamtwirkung eine unverhältnismäßig große Rolle spielt« und »der eigentlichen Wirkungsabsicht sich widersetzt«.

²⁹⁷ Baisch 1882, p. 329.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Vgl. Kat. München 2003, p. 418-420.

4.3 »Wohl haben mir manche gesagt [...], ich hätte aus der Sache gemacht, was sich nur daraus machen ließe. Dieser Meinung bin ich aber nicht...«

Die »vier Ansichten« im Widerspruch zwischen königlichem Willen und künstlerischer Überzeugung

Mit dem Wissen um Reinharts ästhetische Anliegen erklärt sich, weshalb ihm die Arbeit an den »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« und zuletzt das Ergebnis derart widerstreben mussten. Die Komposition war durch die vier Fensterausblicke diktiert, unberührte Natur allenfalls in der »Ansicht nach Norden« gegeben. Gefordert wurde allein die detailgetreue Darstellung des Gegenstandes. Auch die Anerkennung, die Reinhart bereits von seinen Zeitgenossen erfuhr, vermochte ihn nicht zu überzeugen. Im Mai 1836 schrieb er an Dillis,

»Ich wünsche recht sehr [...] Ihr Urtheil darüber zu hören. Wohl haben mir manche gesagt, besonders französische Künstler, ich hätte aus der Sache gemacht, was sich nur daraus machen ließe. Dieser Meinung bin ich aber nicht. Ich bin ja auch kein Architekturmaler und habe iussu regis außer meinem Fache arbeiten müssen.«³⁰⁰

Auch dessen mehrmaliges Lob und die Versicherung, dass die Gemälde »wie zu erwarten« vom »Personal einstimmig bewundert«³⁰¹ wurden, änderten daran nichts. Im März 1837 berichtete er Heydeck, die Bilder hätten in München zwar allgemeinen Beifall erhalten,

»welchen ich nur insofern annehmen kann, als ich so manche Schwierigkeit dabei vorteilhaft überwunden habe, sonst kann ich auf die ganze saure Arbeit keinen Wert legen und hätte in der Zeit weit was besseres machen können.«³⁰²

Büttner, der Reinharts Landschaftskunst im Spannungsfeld zwischen einer »von wissenschaftliche[r] Kenntnis getragenen Naturdarstellung« und den »Ansprüchen der Gattungstheorie eines idealistischen Klassizismus« sieht, hält es für symptomatisch, dass Reinhart gerade in den »vier Ansichten«, in denen es »nur« um die genaue Wiedergabe

³⁰⁰ Reinhart an Dillis im Mai 1836, zitiert nach Baisch 1882, p. 305.

³⁰¹ Dillis an Reinhart am 2. September 1836, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 321.

³⁰² Reinhart an Heydeck am 3. März 1837, zitiert nach Feuchtmayr 1975, p. 321 (bei Feuchtmayr fehlt an dieser Stelle die Quellenangabe).

des Gesehenen geht, »besonders überzeugend ist.«³⁰³ So verstanden, hätte der konkrete Auftrag Ludwigs I. Reinhart von einem, sein gesamtes Schaffen prägenden, bildnerischen Konflikt befreit.

Der Anspruch auf die topographische Genauigkeit war im Wesentlichen durch das Konzept des Panoramas bedingt. Bis in die Fernen zählte Reinhart Bau um Bau auf, in einer kaum zu überbietenden Vollständigkeit. Vor allem im Mittelgrund der Ansichten nach Süden und Westen, wo durch starke Schematisierung der einzelnen Körper die Raum- und Tiefenstruktur nicht immer eindeutig geklärt ist, scheiterte er zwar; doch wird im Ganzen Reinharts besondere Kenntnis der Stadt und die intensive Auseinandersetzung mit derselben spürbar, indem er die Bezüge der einzelnen Gebäude zueinander und ihre Lage in der weiten Ausdehnung Roms erklärt. Es ist ein erfahrener und erlebter Bildgegenstand, der hier dokumentiert und erzählt wird. Oberstes Prinzip ist dabei die, dem monumentzentrierten Sehen entgegen gesetzte, der Realität entsprechende Wiedergabe der Stadt. Hierbei musste in Kauf genommen werden, dass »wichtige« Bauwerke von anderen teilweise oder ganz verstellt werden und (im Verhältnis zu den mächtigen Dachziegeln in unmittelbarer Nähe des Betrachters) trotz großer Bedeutung in der Ferne winzig erscheinen.

Das besondere Interesse König Ludwigs I. an dokumentarisierenden Werkreihen, zeigt sich neben den »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« auch in Kobells Schlachtenzyklus, den dieser bereits ab 1807 für den Kronprinzen malte, in Rottmanns Zyklen zu den Landschaften Italiens und Griechenlands³⁰⁴, oder den Ansichten des alten München von Domenico Quaglio. Bemerkenswert ist dabei auch, das Ludwig I. die von Johann Georg Dillis ein Jahrzehnt zuvor vom Turm der Villa Malta gemalten Ansichten (Abb. 50, 51 und 52) nicht in seinen Besitz brachte.³⁰⁵ Gegenüber den genannten, durch den König initiierten Werken, sind diese Ölskizzen von privatem Charakter und entwickelten sich aus der subjektiven Wahrnehmung und dem Forschungsdrang des Malers.

³⁰³ Büttner 2005, p. 33/34.

³⁰⁴ Vgl. p. 69, Anm. 239.

³⁰⁵ Vgl. Kap. 3.1, p. 52-54; Kat. München 1981, p. 24.

Es scheint wenig sinnvoll zu fragen, welche Gestalt die Rom-Bilder Reinharts angenommen hätten, wenn seinem Arbeiten die Freiheit und Ungebundenheit mit der Dillimalte zugekommen wäre. Er hätte eine Darstellung, die allein den Gegenstand der Stadt behandelt, aus eigenem Interesse wohl niemals begonnen. Dass Reinhart, durch den Auftrag des Königs veranlasst, dennoch die ganze Stadt noch einmal auf der Leinwand »aufbaute«, mit einer beinahe graphischen Präzision die Strukturen der dicht bebauten Innenstadt bis in die entferntesten Bereiche wiedergab, ohne dabei die natürliche Seherfahrung zu berücksichtigen, entspricht in der Art der Darstellung der einzelnen Bildelemente letztlich seinen idealen Landschaften.³⁰⁶

So entstand zwar im Widerspruch der Überzeugungen von Auftraggeber und Künstler, doch zuletzt allein durch das Zusammenwirken der bestimmten Vorstellung König Ludwigs I. und der Intensität und Klarheit der Malerei Johann Christian Reinharts, mit der er das ihm Vertraute aufnahm, ein einzigartiges Panorama, gleich einer gemalten Enzyklopädie der Stadt Rom.

³⁰⁶ Auch hier verzichtete Reinhart »auf das Medium einer vereinheitlichenden, lichten Atmosphäre [...], die die Kontraste mildern könnte.« Er verweigerte den Illusionismus, doch wird die Einheit der Ideallandschaften durch den strengen Aufbau der Komposition gewahrt; Büttner 2005, p. 33.

5. Zusammenfassung

Die vier von Johann Christian Reinhart im Auftrag Ludwigs I. gemalten »Ansichten von der Villa Malta auf Rom« ermöglichen einen topographisch genauen und vollständigen Rundblick auf das Erscheinungsbild der Stadt Rom um 1830.

Besondere Bedeutung kommt dem Entstehungsort, der auf dem Pincio gelegenen Villa Malta zu. Seit Ende des 18. Jahrhunderts Versammlungsort für die zahlreichen Künstler, Literaten und Gelehrten in Rom, erwarb Ludwig I. das Anwesen 1827 und führte die Tradition fort, indem er weiterhin Ateliers an Künstler vermietete, diese zum Gespräch zu sich an die Tafel lud und vielfältig unterstützte und förderte. Neben der Bibliothek der deutschen Künstler, die sich in der Villa Malta befand, sorgte der König für die Einrichtung einer ständigen Ausstellung, die zur Verbesserung der schwierigen Verkaufsbedingungen beitragen sollte. Bemerkenswert scheinen die Initiativen Ludwigs I. vor allem im Hinblick auf die immer lauter werdende Forderung der deutschen Künstler in Rom nach einer schützenden und fördernden, organisierten Institution. Den geistigen Idealen von Freiheit und Autonomie, für welche die Künstler ihre Akademien verlassen und sich nach Rom geflüchtet hatten, standen vor Ort sehr unsichere Lebens- und Arbeitsbedingungen entgegen. Die Initiativen Ludwigs I. griffen somit aktuelle Probleme und Tendenzen auf und sind dadurch auch als engagierte Antwort auf den Ruf der Künstler zu verstehen.

Die vier Tempera-Gemälde selbst wurden genau beschrieben und analysiert, die dargestellten Bauwerke - soweit möglich - benannt; durch den Vergleich der Bilder und den die Entstehung dokumentierenden Briefwechsel wurde die Datierung vorgenommen. Besondere Beachtung kam dabei den vier im Zweiten Weltkrieg verbrannten Vorzeichnungen zu, die der Künstler vom Turmzimmer der Villa Malta aus in die vier Himmelsrichtungen aufgenommen hatte. Die von Reinhart eingetragenen Beschriftungen, die durch die Digitalisierung der noch erhaltenen Glasplatten-Negative wieder lesbar wurden, bezeichnen einige der dargestellten Bauwerke. Darüber hinaus verweisen sie auf zahlreiche private und persönliche Erlebnisse und Erinnerungen des Künstlers selbst, wie auch König Ludwigs I. in Rom; nach Vollendung der Gemälde wurden sie von Letzterem angekauft.

Die Tatsache, dass Reinhart 1830 unter einer Augenentzündung litt, die ihn im Zeichnen und Malen stark einschränkte, legt neben dem Charakter der Zeichnungen selbst nahe, dass er sich zu dem achtteiligen Rom-»Panorama« der Graphischen Sammlung in München, das von der Villa aus aufgenommen wurde, einer Zeichencamera bedient haben könnte.

Die Wahrnehmung und Darstellung der Stadt Rom war seit den ersten Pilgerführern des 14. Jahrhunderts durch eine stark monumentzentrierte Sichtweise geprägt. Bis ins späte 18. Jahrhundert wurde vor allem ein als repräsentativ angesehener Kanon an Bauwerken dargestellt, der jedoch in den seltensten Fällen der topographischen Wirklichkeit entsprach. Die massenhaft verbreiteten Druckgrafiken, welche die Rom-Reisenden als Erinnerung mit sich nahmen, vermittelten den zu Hause gebliebenen ein eindrucksvolles Bild der Stadt. Die sich wechselseitig bedingende überhöhte Wiedergabe und die daraus erwachsende Vorstellung, mit der die Reisenden in Rom eintrafen, vermochten erst die vor allem aus Frankreich und England stammenden Künstler zu überwinden, die vor Ort in der Natur den Wandel der Erscheinungen der Atmosphäre und des Lichtes festzuhalten suchten. Die Entwicklungen dieser radikalen Gegenbewegung griff als einer der ersten deutschen Maler Johann Georg Dillis auf, der 1818 ebenfalls von der Villa aus eine Serie von drei Ölskizzen mit Ansichten auf Rom malte.

Die »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« Reinharts, die Ludwig I. - zunächst wohl im entstehenden Festsaalbau der Münchner Residenz – in die Architektur eines eigenen Raumes mit Oberlicht als illusionistische Fensterausblicke integrieren wollte, sind als einzigartige Sonderform des Panoramas anzusehen. Der Gedanke des panoramatischen, umfassenden Blickes findet sich lange vor der Verleihung des Patens für die Erfindung des Panoramas an Robert Barker 1787 in zahlreichen Werken. Im Hinblick auf die Darstellung der Stadt Rom wurde dies an Baldassare Peruzzis 1518/19 entstandener »Sala delle Prospettive« in der Villa Farnesina sowie dem Auftrag König Ludwigs XVI. Von Frankreich an Louis le Masson 1777, den Ausblick vom Gianicolo zur späteren Übertragung in einen Pavillon in Schloss Rambouillet aufzunehmen, exemplarisch verdeutlicht. Das Barkersche Rundpanorama, das durch seine »demokratische Perspektive« als das erste Massenmedium anzusehen ist, eroberte ausgehend von London schnell die europäischen Metropolen, Deutschland jedoch, das in zahlreiche Territorien geteilt und

weitgehend durch ländliche Strukturen geprägt war, besaß kaum Ballungszentren, in denen sich die aufwendige und teure Installation einer großen Panorama-Rotunde rechnete. Im Spannungsfeld zwischen den schwierigen ökonomischen Bedingungen und dem großen Verlangen des Publikums nach dem neuen Seherlebnis, entwickelten sich dort ein breites Spektrum an kleineren, leicht zu transportierenden Panoramen, »Cosmoramen« oder »perspektivisch-optische Zimmerreisen« genannt. Das von Eduard Gaertner 1834 für Friedrich Wilhelm III. gemalte, und 1835/36 für dessen Tochter, die Zarin Alexandra Feodorowna wiederholte »Panorama von Berlin vom Dach der Friedrich Werder'schen Kirche«, das aus zwei einander gegenüberhängenden triptychonartigen Tafelbildern besteht, dessen Seitenflügel in 45° zum Mittelteil stehen und so den Rundblick über die Stadt vermitteln, zeugt von der Variationsvielfalt der Gestalt der Zimmerpanoramen.

Johann Christian Reinharts »vier Ansichten« nahmen im Auftrag König Ludwigs I. die besondere Form eines Panoramas an, das durch den formalen Rückgriff auf die vier zentralperspektivischen Tafelbilder zunächst den konventionellen Sehgewohnheiten des Auftraggebers entsprach. Als »Aus- und Durchsichten«³⁰⁷ konzipiert, die dem Betrachter den Rundblick auf Rom durch die vier Fenster suggerieren, spiegeln sie die Faszination an der optischen Illusion des Massenmediums wider. Zwischen den vier einzelnen Tafeln besteht bruchlose Kontinuität in der räumlichen Darstellung. Dass auch die zeitliche Einheit des Ganzen gedacht und angestrebt war, betont eine atmosphärische Erscheinung, die dunkle Gewitterwolke, die zwischen den Ansichten nach Süden und Westen »vorbeizieht«. Die gewaltig ins Bild ragenden Dächer im unmittelbaren Vordergrund vermitteln dem Betrachter den Blick vom Standpunkt hoch oben auf dem Turm der Villa auf dem Pincio und erinnern in ihrer Funktion an die Plattform der großen Panorama-Rotunden. Die Verwirklichung des Konzepts in der Münchener Residenz wäre einer Adaption des öffentlichen Seherlebnisses des neuen Massenmediums an die privilegierte Betrachterperspektive des Monarchen und die Privatheit der königlichen Räume gleichgekommen. Womöglich ist es der nicht zu erwartenden großen zeitlichen Verzögerung der Ausführung zuzuschreiben, dass der Plan nicht umgesetzt wurde.

³⁰⁷ Vgl. p. 68, Anm. 234.

Die »vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom« sind als Werk Reinharts nur unter den entschiedenen und konkreten Vorgaben des Auftraggebers König Ludwig I. denkbar. Reinhart hätte die Bilder in ihrer dokumentarischen und sachlichen Art aus eigenem Interesse sicherlich nicht realisiert; zu konträr war die, das über 70-jährige Schaffen des Malers prägende, ideale Landschaftsauffassung, zu deren Verständnis sich der Reinhart gewidmete Aufsatz Carl Ludwig Fernows »Über die Landschaftsmalerei« (1806) von großer Bedeutung zeigte.

Ludwig I. ließ sich bereits als Kronprinz als »Freund der Künstler und Beschützer der Kunst« feiern und darstellen. Er hielt nicht seine Herrschaft, sondern vielmehr die Kunst für die einzige die Zeit überdauernde Konstante, durch die Geschichtlichkeit zu erlangen war. Demnach sah er nicht mehr die politische Tat selbst als Wirklichkeit an, »sondern das Mittel, durch das eine politische Tat für die Zukunft monumentales Bild werden kann - die Kunst.«³⁰⁸ Unter der Beharrlichkeit und der beengenden Vorgaben mit denen der König einmal erdachte Projekte verfolgte, gestaltete sich die Arbeit für die Künstler oftmals sehr belastend. Doch ist bis zuletzt auch ehrliche Sympathie und Dankbarkeit dem königlichen Mäzen gegenüber zu spüren. Auch die Beziehung zwischen Johann Christian Reinhart und Ludwig I. war von dieser gegenseitigen, freundschaftlichen Achtung geprägt, woran auch die mühsame und aufreibende Arbeit an den »vier Ansichten« nichts änderte.

Reinhart nahm für König Ludwig I. die ihm vertraute Stadt in einer kaum zu übertreffenden Vollständigkeit und topographischen Genauigkeit auf, dokumentierte und erklärte zugleich deren komplexe Struktur. So entstand im Widerspruch, doch letztlich im Zusammenwirken der entschiedenen Vorstellungen Ludwigs I. und der Klarheit sowie der bis in die Fernen durchgehaltenen Präzision der Malerei Johann Christian Reinharts ein eindrucksvolles und - aufgrund seiner Einzigartigkeit - sehr bedeutendes Panorama der Stadt Rom.

³⁰⁸ Bauer 1980, p. 349.

6. Literaturverzeichnis

Andresen 1971 (1866)

Andresen, Andreas: Die deutschen Maler-Radierer (Peintres-Graveurs) des neunzehnten Jahrhunderts, nach ihren Leben und Werken. Erster Band, Hildesheim/New York 1971 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1866)

Baisch 1882

Baisch, Otto: Johann Christian Reinhart und seine Kreise. Ein Lebens- und Culturbild, Leipzig 1882

Barche 1985

Barche, Gisela: Studien zur Darstellung der Stadt Rom, (Dissertation) München 1985

Bartmann 2001

Bartmann, Dominik (Hrsg.): Eduard Gaertner. 1801-1877, Berlin 2001

Bauer 1980

Bauer, Hermann: Kunstanschauung und Kunstpflege in Bayern von Karl Theodor bis Ludwig I., in: Glaser, Hubert (Hrsg.): Wittelsbach und Bayern. Krone und Verfassung – König Max I. Joseph und der neue Staat. Beiträge zur bayerischen Kunst und Geschichte 1799-1855, München 1980, p. 345-355

Berchtold 2005

Berchtold, Almut: Der Traum vom Künstlerhaus, in: Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz (Ausstellungskatalog Weimar, Neues Museum, 2005/2006), Berlin 2005

Börsch-Supan 1967

Börsch-Supan, Eva: Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung, Berlin 1967

Börsch-Supan 1981

Börsch-Supan, Helmut: Die Anfänge des Panoramas in Deutschland, in: »Sind Briten hier?«. Relations between British and Continental Art 1680-1880, herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Tagung am 14./15.1.1980), München 1981, p. 161-180

Bott 1986

Bott, Gerhard: Kronprinz Ludwig in altdeutscher Tracht in Rom, in: Erichsen, Johannes und Puscher, Uwe (Hrsg.): »Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...«. Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Band 2 (Aufsätze), (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Band 9, herausgegeben von Claus Grimm), München 1986, p. 171-184

Buchowiecki 1967

Buchowiecki, Walther: Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart (1. Band). Die vier Patriarchalbasiliken und die Kirchen innerhalb der Mauern Roms: S. Agata dei Goti bis S. Francesco Saverio, Wien 1967

Buchowiecki 1970

Buchowiecki, Walther: Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart (2. Band). Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms: Gesù Crocifisso bis S. Maria in Monticelli, Wien 1970

Buchowiecki 1974

Buchowiecki, Walther: Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart (3. Band). Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms: S. Maria della Neve bis S. Susanna, Wien 1974

Busch 1983

Busch, Werner: Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei. Der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum, in: Bruckmanns Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst, 41.1983, München 1983, p. 126-133

Busch 1985

Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985

Busch 1993

Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993

Busch 1997

Busch, Werner (Hrsg.): Landschaftsmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 3), Berlin 1997

Büttner 1988

Büttner, Frank: Die Kunst, die Künstler und die Mäzene. Die Dekorationen zum römischen Künstlerfest von 1818, in: Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Romantik und Gegenwart. Festschrift für Jens Christian Jensen zum 60. Geburtstag, Köln 1988, p. 19-32

Büttner 2005

Büttner, Frank: Italien und die Landschaftsmalerei. »In diesen Gegenden muß man zum Künstler werden.«, in: Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit (Ausstellungskatalog München, Neue Pinakothek 2005), München/Köln 2005, p. 11-44

Callari 1934

Callari, Luigi: Le ville di Roma, Roma 1934

Caprile 1999

Caprile, Giovanni: Villa Malta dall'antica Roma a »Civiltà Cattolica«, Roma 1999

Fernow 1806

Fernow, Carl Ludwig: Römische Studien. Zweiter Theil, Zürich 1806

Feuchtmayr 1975

Feuchtmayr, Inge: Johann Christian Reinhart. 1761-1847. Monographie und Werkverzeichnis, (Dissertation) München 1975

Fleckner 2001

Fleckner, Uwe: Porträt und Vedute. Strategien der Wirklichkeitsaneignung von Jean-Auguste-Dominique Ingres, in: Busch, Werner und Stuffmann, Margret (Hrsg.): Zeichnen in Rom 1790-1830, Köln 2001, p. 160-189

Frommel 2003

Frommel, Christoph Luitpold (Hrsg.): La Villa Farnesina a Roma, Testi (Band 1), Atlante Fotografico (Band 2), Modena 2003

Geiger 1902

Geiger, Ludwig (Hrsg.): Goethe Jahrbuch mit dem 17. Jahresbericht der Goethe-Gesellschaft, 23/1902, Frankfurt am Main 1902

Glaser 2003

Glaser, Hubert: »Schwung hatte er, wie keiner!«. König Ludwig I. von Bayern als Prorektor der Künste, in: Rott, Herbert W. (Hrsg.): Ludwig I. und die Neue Pinakothek, München 2003, p. 11-41

Goethe 1960-1978

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke (Berliner Ausgabe, 22 Bände), Berlin/Weimar 1960-1978

Gollwitzer 1997

Gollwitzer, Heinz: Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biografie, München 1997

Gregorovius 1967

Gregorovius, Ferdinand: Die Villa Malta in Rom und ihre deutschen Erinnerungen. 1888, in: Gregorovius, Ferdinand: Wanderjahre in Italien. Mit fünfundzwanzig zeitgenössischen Illustrationen, München 1967, p. 249-271

Hanfstaengl 1924/25

Hanfstaengl, Eberhard: Die drei römischen Ansichten in der Münchner Schackgalerie, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 58. Jahrgang, Leipzig 1924/25, p. 51-53

Haufe 1965

Haufe, Eberhard (Hrsg.): Deutsche Briefe aus Italien, von Winckelmann bis Gregorovius, Hamburg 1965

Heilmann 1980

Heilmann, Christoph: Zu Ludwigs Kunstpolitik und zum Kunstverständnis seiner Zeit, in: »Ihm, welcher der Andacht Tempel baut...«. Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, München 1986, p. 16-24

Heilmann 1991

Heilmann, Christoph: Dillis und die Landschaftsmaleri um 1800 in England und Frankreich, in: Johann Georg von Dillis. 1759-1841. Landschaft und Menschenbild (Ausstellungskatalog München/Dresden, Neue Pinakothek/Staatliche Kunstsammlungen Dresden Albertinum 1991/1992), München 1991, p. 14-37

Hoffmann 1974

Hoffmann, Werner: Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1974

Henze 1974

Henze, Anton: Rom und Latium. Baudenkmäler und Museen, (Reclams Kunstführer, Italien V), Stuttgart 1974

Jensen 2001

Jensen, Jens Christian: Bemerkungen zum Gruppenbild der deutschen Künstler im Café Greco in Rom von Carl Philipp Fohr, in: Busch, Werner und Stuffmann, Margret (Hrsg.): Zeichnen in Rom 1790-1830, Köln 2001, p. 146-159

Journal des Luxus und der Moden 1800

Journal des Luxus und der Moden, (herausgegeben von Bertuch, F. und Kraus, G. M.), mit ausgemahlten und schwarzen Kupfertafeln, Band 15/1800, Weimar 1800

Karnapp 1979

Karnapp, Birgit-Verena: Georg Friedrich Ziebland 1800-1873. Studien zu seinem Leben und Werk, in: Oberbayerisches Archiv 104, München 1979, p. 7-116

Kat. Bonn 1993

Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert (Ausstellungskatalog Bonn, Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1993), Frankfurt am Main/Basel 1993

Kat. Braunschweig 1993

Giovanni Paolo Pannini. Römische Veduten aus dem Louvre (Ausstellungskatalog Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum 1993), Braunschweig 1993

Kat. Heidelberg 1995

Carl Philipp Fohr und seine Künstlerfreunde in Rom (Ausstellungskatalog Heidelberg, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg 1995), Heidelberg 1995

Kat. Leipzig 1926

Deutschrömische Malerei und Zeichnung, 1790-1830 (Ausstellungskatalog Leipzig, Leipziger Kunstverein 1926), Leipzig 1926

Kat. München 1967

Meisterwerke der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Ausgestellte Werke II (Museums katalog München, Neue Pinakothek und Staatsgalerie München im Haus der Kunst), München 1967

Kat. München 1980

Glyptothek München 1830-1980. Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte (Ausstellungskatalog München, Glyptothek 1980), München 1980

Kat. München 1981

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

Kat. München 2000

Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864 (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum 2000), München/London/NewYork 2000

Kat. München 2003

Spätklassizismus und Romantik (Vollständiger Katalog, Band IV, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek), München 2003

Kat. München 2006

Bayerns Krone. 200 Jahre Königreich Bayern (Ausstellungskatalog München, Residenz München 2006), München 2006

Kat. München 2007

Carl Rottmann. Die Landschaften Griechenlands (Ausstellungskatalog München, Neue Pinakothek 2007), München/Ostfildern-Ruit 2007

Kraus 2006

Kraus, Bettina: Ludwig I. und seine Kunstberater. Das Beispiel Johann Martin von Wagner, in: Dunkel, Franziska und Körner, Hans-Michael (Hrsg.): König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, München 2006, p. 82-104

Kuhn-Forte 1997

Kuhn-Forte, Brigitte: Handbuch der Kirchen Roms. Der Römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der Altchristlichen Zeit bis zu Gegenwart (4. Band). Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms: S. Teodoro bis Ss. Vito, Modesto e Crescenzia und die Kirche von Trastevere, (Begründet und bis Band 3 verfasst von Walther Buchowiecki), Purkersdorf 1997

Lenz 2003

Lenz, Cristian: Die Neue Pinakothek 1870-2003, in: Rott, Herbert W. (Hrsg.): Das 19. Jahrhundert. Die Neue Pinakothek, München 2003, p. 353-399

Ludwig I. 1839

Ludwig I.: Gedichte Ludwigs des Ersten, Königs von Bayern, Zweyter Theil, München 1839

Manthey 2005

Manthey, Stefanie: Rom. »Mit eigenen Augen sehen, was man teilweise in- und auswendig kennt.«, in: Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit (Ausstellungskatalog München, Neue Pinakothek 2005), München/Köln 2005, p. 109-132

Messerer 1966

Messerer, Richard (Hrsg.): Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis. 1807-1841, München 1966

Mitchell 1989

Mitchell, Timothy F.: Johann Christian Reinhart and the Transformation of Heroic Landscape, 1790-1800, in: The Art Bulletin, December 1989, Volume LXXI, Number 4, New York 1989, p. 646-659

Nerdinger 1987

Nerdinger, Winfried: Weder Hadrian noch Augustus. Zur Kunstpolitik Ludwigs I., in: Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848 (Ausstellungskatalog München, Münchner Stadtmuseum 1987), München 1987, p. 9-16

Noack 1903

Noack, Friedrich: Villa Malta und die Deutschen in Rom, in: Deutsche Revue, 28. Jahrgang, 3/1903, Stuttgart und Leipzig 1903, p. 362-370

Noack 1907

Noack, Friedrich: Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900, Stuttgart und Berlin 1907

Oettermann 1980

Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt am Main 1980

Oettermann 1993

Oettermann, Stephan: Die Reise mit den Augen - »Oramas« in Deutschland, in: Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert (Ausstellungskatalog Bonn, Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1993), Frankfurt a. M./Basel 1993, p. 42 – 51

Olbrich 1987

Olbrich, Harald (Hrsg.): Lexikon der Kunst, Band I., Leipzig 1987

Osterkamp 2001

Osterkamp, Ernst: Wilhelm und Caroline von Humboldt und die deutschen Künstler in Rom, in: Busch, Werner und Stuffmann, Margret (Hrsg.): Zeichnen in Rom 1790-1830, Köln 2001, p. 247-274

Pecht 1888

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

Peters 1991

Peters, Ursula: Das Ideal der Gemeinschaft, in: Künstlerleben in Rom. Bertel Thovaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde (Ausstellungskatalog Nürnberg/Schleswig, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg/Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf 1991/92), Nürnberg 1991, p. 157-187

Pevsner 1986

Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986

Reidelbach 1888

Reidelbach, Hans: Ludwig I. König von Bayern und seine Kunstschöpfungen. Zu allerhöchstdero hundertjähriger Geburtstagsfeier, München 1888

Richter 1909

Richter, Ludwig: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen, Leipzig 1909

Richter 2006

Richter, Dieter und Wamser, Ludwig (Hrsg.): Vorbild Herculaneum. Römisches Bayern und Antikenrezeption im Norden (Schriftenreihe der Archäologischen Staatssammlung 4), München 2006

Rott 2003

Rott, Herbert W.: Die Neue Pinakothek. Der Bau und die Sammlungen Ludwigs I., in: Rott, Herbert W. (Hrsg.): Ludwig I. und die Neue Pinakothek, München 2003, p. 43-81

Sassoli 2004

Sassoli, Mario Gori: Giuseppe Vasi: »Magnificenze« di Roma Moderna, in: Nolli - Vasi - Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna. Rappresentare e conoscere la metropoli dei lumi (Ausstellungskatalog Rom, Palazzo Fontana di Trevi 2004/2005), Roma 2004, p. 31-35

Scheffler 1973

Scheffler, Gisela (Hrsg.): König Ludwig Album, München 1973

Schmid 1998

Schmid, Carlo: Naturansichten und Ideallandschaften. Die Landschaftsgrafik von Johann Christian Reinhart und seinem Umkreis, (Dissertation) Berlin 1998

Schmidlin 1933

Schmidlin, Joseph: Papstgeschichte der Neuesten Zeit, Erster Band, Papsttum und Päpste im Zeitalter der Restauration (1800-1846), München 1933

Schmidlin 1934

Schmidlin, Joseph: Papstgeschichte der Neuesten Zeit, Zweiter Band, Papsttum und Päpste gegenüber modernen Strömungen. Pius IX. und Leo VIII. (1846-1903), München 1934

Schiller 1966

Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung, in: Göpfert, Herbert (Hrsg.), Friedrich Schiller, Werke in drei Bänden, Band 2, München 1966, p. 540-606

Schnorr von Carolsfeld 1886

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

Sepp 1869

Sepp, Johann Nepomuk: Ludwig Augustus König von Bayern und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste, Schaffhausen 1869

Sickler und Reinhart 1810/1811

Sickler, Friedrich und Reinhart, Johann Christian: Almanach aus Rom. Für Künstler und Freunde der Bildenden Kunst, Erster und zweiter Jahrgang, Leipzig 1810/1811

Simon 1936

Simon, Karl: Eine unbekannte Denkschrift der deutsch-römischen Künstlerschaft an Fürst Metternich (1814), in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Band 3, Jahrgang 1936, Berlin 1936, p. 445-450

Solar 1979

Solar, Gustav: Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth, Zürich 1979

Stoschek 1999

Stoschek, Jeanette: Die Vedute. Bemerkungen zu Entstehung und Geschichte eines Genres, in: Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit. Radierungen (Ausstellungskatalog Stuttgart, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart), Ostfildern-Ruit 1999, p. 31-60

Tausch 2005

Tausch, Harald: Von Jena nach Rom. Beobachtungen zur Genese von Fernows Wissenschafts- und Kunstverständnis im Beziehungsgeflecht zwischen Karl Leonhard Reinhold, Johann Gottlieb Fichte und Johann Benjamin Erhard, in: Wegner, Reinhard (Hrsg.): Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte, (Ästhetik um 1800, Band 2), Göttingen 2005, p. 11-59

Teichmann 1992

Teichmann, Michael: „Künstler sind meine Tischgäste“. Kronprinz Ludwig von Bayern in der Spanischen Weinschänke auf Ripagrande in Rom in Gesellschaft von Künstlern und seinen Reisebegleitern (Franz Ludwig Catel), (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Band 56), München 1992

Teichmann 2000

Teichmann, Michael: "Es soll der Künstler mit dem König geh'n". Ludwig I. von Bayern als Kunstmäzen, in: Jahrbuch/Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 1.1995-1996, Berlin 2000, p. 227-237

Teupser 1926/27

Teupser, Werner: Die deutsch-römische Landschaft um 1800, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 1926/27, Leipzig 1926/27, p. 159-168

Toulier 1989

Toulier, Bernard: Académie de France à Rome. La Villa Médicis. Volume 1, Documentation et description, Rome 1989

Warnke 1996

Warnke, Martin: Hofkünstler. Zu Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996

Weese 1894

Weese, Artur: Baldassare Peruzzis Anteil an dem Malerischen Schmucke der Villa Farnesina (Studien und Forschungen zur Kunstgeschichte), Leipzig 1894

Windholz 2003

Windholz, Angela: Villa Massimo. Zur Gründungsgeschichte der deutschen Akademie in Rom und ihrer Bauten, Petersberg 2003

Weinbrenner 1958

Weinbrenner, Friedrich: Denkwürdigkeiten (herausgegeben von Arthur von Schneider), Karlsruhe 1958

Wölfflin 1946

Wölfflin, Heinrich: Kleine Schriften. 1886-1933, (herausgegeben von Joseph Gantner), Basel 1946

Homepage der Biblioteca Hertziana Rom

- Grundrissplan der Stadt Rom der Calcografia Regia 1829,
(Pianta topografica di Roma, Kupferstich, 122 x 163 cm, Maßstab 1 : 4000),

Digitalisierungsprojekt der Biblioteca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte:
Konzeption und Realisierung: Georg Schelbert 2001-2005

http://fmdb.biblhertz.it/cipro/zoomify/00212-1829_Direzione-Generale-del-Censo_BH_Dg_150-4290/template.htm (20.3.2007)

7. Quellenverzeichnis

Inventare der Staatlichen Graphischen Sammlung, München

- Inventar der Zeichnungen III, 21 609-24 596

- Inventar der Zeichnungen 1975-1992

Geheimes Hausarchiv im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, Abt. III, München (GHA)

Nachlass König Ludwig I. (+1868), II A 32 (1830-1838)

Brief von Leo v. Klenze an Ludwig I. vom 28. September 1832

Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, München (BSB)

Klenzeana XIV, 1, Jahrgang 1832

Brief von Ludwig I. an Leo v. Klenze vom 21. September 1832

8. Bildverzeichnis und Abbildungen

- 1 Johann Christian Reinhart
Ansicht von der Villa Malta nach Norden, 1829
(Vorzeichnung zum Tempera-Gemälde)
München, ehemals Staatliche Graphische Sammlung (Kriegsverlust)

Abb. nach:
Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom (Ausstellungskatalog München,
Staatliche Graphische Sammlung 1981), München 1981, p. 13

- 2 Johann Christian Reinhart
Ansicht von der Villa Malta nach Norden, 1829-31
Tempera auf Leinwand, 166,5 x 267,4 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 814

Abb. nach:
Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit (Ausstellungskatalog München,
Neue Pinakothek 2005), München 2005, p. 126

- 3 Johann Christian Reinhart
Ansicht von der Villa Malta nach Osten, 1829
(Vorzeichnung zum Tempera-Gemälde)
München, ehemals Staatliche Graphische Sammlung (Kriegsverlust)

Abb. nach:
Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom (Ausstellungskatalog München,
Staatliche Graphische Sammlung 1981), München 1981, p. 11

- 4 Johann Christian Reinhart
Ansicht von der Villa Malta nach Osten, 1831
Tempera auf Leinwand, 166,9 x 266,5 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 812

Abb. nach:
Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit (Ausstellungskatalog München,
Neue Pinakothek 2005), München 2005, p. 127

- 5 Johann Christian Reinhart
Ansicht von der Villa Malta nach Süden, 1829
(Vorzeichnung zum Tempera-Gemälde)
München, ehemals Staatliche Graphische Sammlung (Kriegsverlust)

Abb. nach:
Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom (Ausstellungskatalog München,
Staatliche Graphische Sammlung 1981), München 1981, p. 11

- 6 Johann Christian Reinhart
Ansicht von der Villa Malta nach Süden, 1834-35
Tempera auf Leinwand, 166,5 x 267,0 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 811

Abb. nach:
Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit (Ausstellungskatalog München,
Neue Pinakothek 2005), München 2005, p. 128

- 7 Johann Christian Reinhart
 Ansicht von der Villa Malta nach Westen, 1829
 (Vorzeichnung zum Tempera-Gemälde)
 München, ehemals Staatliche Graphische Sammlung (Kriegsverlust)
- Abb. nach:
 Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom (Ausstellungskatalog München,
 Staatliche Graphische Sammlung 1981), München 1981, p. 12
- 8 Johann Christian Reinhart
 Ansicht von der Villa Malta nach Westen, 1835
 Tempera auf Leinwand, 167,0 x 266,5 cm
 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 813
- Abb. nach:
 Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit (Ausstellungskatalog München,
 Neue Pinakothek 2005), München 2005, p. 129
- 9 Pianta topografica di Roma, Calcografia Regia, 1829
 Kupferstich, 122 x 163 cm, Maßstab 1 : 4000, (Detail)
- Abb. nach:
 Frutaz, Amato Pietro: Le Pianta di Roma, Volume III, Tavole (dall'anno 1630 all'anno 1962),
 Roma 1962, Pianta CXCI, 3 / Tav. 492
- 10 Pianta di Roma, Antonio Tempesta, 1593, (Detail)
- Abb. nach:
 Frutaz, Amato Pietro: Le Pianta di Roma, Volume II, Tavole (dal secolo III d. C. all'anno 1625),
 Roma 1962, Pianta CXXXIV, 2 / Tav. 264
- 11 Pianta di Roma, Giovanni Maggi, 1625
 edita da Paolo Maupin, e da Carlo Losi (1774), (Detail)
- Abb. nach:
 Frutaz, Amato Pietro: Le Pianta di Roma, Volume II, Tavole (dal secolo III d. C. all'anno 1625),
 Roma 1962, Pianta CXLVII, 2 / Tav. 309
- 12 Franz Ludwig Catel
 Kronprinz Ludwig in der Spanischen Weinschänke zu Rom, 1824
 Öl auf Leinwand, 63,2 x 75, 5 cm
 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 142
- Abb. nach:
 Rott, Herbert W. (Hrsg): Das 19. Jahrhundert. Die Neue Pinakothek,
 München 2003, p. 85
- 13 Franz Ludwig Catel
 Kronprinz Ludwig in der Spanischen Weinschänke zu Rom, 1824
 (Rückseite der Leinwand)
 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 142
- Abb. nach:
 Glyptothek München. 1830 – 1980. (Ausstellungskatalog München, Glyptothek 1980),
 München 1980, p.409

- 14 Domenico Quaglio
Blick auf die Villa Malta in Rom, 1830
Öl auf Leinwand, 62,2 x 82,0 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 784
Photographie des Originals: Christiane Schachtner
- 15 Jean-Auguste-Dominique Ingres
Blick auf die Villa Medici und SS. Trinità dei Monti, 1807
Bleistift auf Papier, 12 x 20 cm
Cambridge, Fogg Art Museum
Abb. nach:
Busch, Werner (Hrsg.): Zeichnen in Rom 1790-1830,
Köln 2001, p. 167
- 16 Gioacchino Altobelli
Die Villa Malta, um 1856
Albuminpapier, 18,5 x 25,4 cm
München, Sammlung Siegert
Abb. nach:
Rom 1846-1870. James Anderson und die Maler-Fotografen
(Ausstellungskatalog München, Neue Pinakothek 2005), Heidelberg 2005, p. 101
- 17 anonym
Via Porta Pinciana, um 1865, Photographie, Scuola Britannica, Rom
Abb. nach:
List, Claudia: Herbergen, Künstlerpensionen und Treffpunkte,
in: Weltkunst (65), München 1995, p. 2092
- 18 Ansicht der Villa Malta von Nord-Osten
Abb. nach:
Caprile, Giovanni SJ: Villa Malta dall'antica Roma a »Civiltà Cattolica«,
Roma 1999, p. 97
- 19 Ansicht der Villa Malta von Süden
Abb. nach:
Caprile, Giovanni SJ: Villa Malta dall'antica Roma a »Civiltà Cattolica«,
Roma 1999, p. 109
- 20 Inventar der Zeichnungen III, Graphische Sammlung München
Eintrag des Jahres 1868, Eingang der Vorzeichnungen
aus dem Besitz König Ludwigs I., Inv. Nr. 21 723
Photographie: Christiane Schachtner
- 21 Ansicht der Hängung Kleiner Saal 2,
West- und Nordwand, Neue Pinakothek, 1933
Abb. nach:
Rott, Herbert W. (Hrsg.): Das 19. Jahrhundert. Die Neue Pinakothek,
München 2003, p. 304

- 22 Johann Christian Reinhart
Ansicht von der Villa Malta nach Westen, (Vorzeichnung zum Gemälde), 1829
München, ehemals Staatliche Graphische Sammlung (Kriegsverlust), (Detail)
- Abb.:
Digitalisierung und Umkehrung des Glasplatten-Negativs,
Photothek der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Inv. Nr. 13.07
- 23 Johann Christian Reinhart
Ansicht von der Villa Malta nach Süden, (Vorzeichnung zum Gemälde), 1829
München, ehemals Staatliche Graphische Sammlung (Kriegsverlust), (Detail)
- Abb.:
Digitalisierung und Umkehrung des Glasplatten-Negativs,
Photothek der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Inv. Nr. 13.10
- 24 Johann Christian Reinhart
Ansicht von der Villa Malta nach Süden, (Vorzeichnung zum Gemälde), 1829
München, ehemals Staatliche Graphische Sammlung (Kriegsverlust), (Detail)
- Abb.:
Digitalisierung und Umkehrung des Glasplatten-Negativs,
Photothek der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Inv. Nr. 13.10
- 25 Johann Christian Reinhart
Ansicht von der Villa Malta nach Osten, (Vorzeichnung zum Gemälde), 1829
München, ehemals Staatliche Graphische Sammlung (Kriegsverlust), (Detail)
- Abb.:
Digitalisierung und Umkehrung des Glasplatten-Negativs,
Photothek der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Inv. Nr. 13.08
- 26 Johann Christian Reinhart, Ansicht von der Villa Malta nach Norden, 1829-31, (Detail)
- Photographie des Originals: Christiane Schachtner
- 27 Giovanni Battista Falda, Rom-Plan, 1676, (Detail - Garten der Villa Medici)
- Abb. nach:
Toulier, Bernard: La Villa Médicis, Volume 1, Documentacion et description,
Rome 1989, p. 216
- 28 Anonym, Plan, ca. 1770-87, (Detail - Garten der Villa Medici)
- Abb. nach:
Toulier, Bernard: La Villa Médicis, Volume 1, Documentacion et description,
Rome 1989, p. 217
- 29 Johann Christian Reinhart, Ansicht von der Villa Malta nach Norden, 1829-31 (Detail)
- Photographie des Originals: Christiane Schachtner
- 30 Johann Christian Reinhart, Ansicht von der Villa Malta nach Osten, 1831, (Detail)
- Photographie des Originals: Christiane Schachtner

- 31 Johann Christian Reinhart
Rompanorama, Blatt 16 f recto, 1830, Bleistift auf Papier,
München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1985, 16 f, (Detail)

Photographie des Originals: Christiane Schachtner
- 32 Johann Christian Reinhart
Ansicht von der Villa Malta nach Osten, (Vorzeichnung zum Gemälde), 1829
München, ehemals Staatliche Graphische Sammlung (Kriegsverlust), (Detail)

Abb.:
Digitalisierung und Umkehrung des Glasplatten-Negativs,
Photothek der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Inv. Nr. 13.08
- 33 - 37 Johann Christian Reinhart, Ansicht von der Villa Malta nach Süden, 1834-35,
(Detail)

Photographie des Originals: Christiane Schachtner
- 38 - 41 Johann Christian Reinhart, Ansicht von der Villa Malta nach Westen, 1835,
(Detail)

Photographie des Originals: Christiane Schachtner
- 42 anonym
Blick auf Rom von der Villa Malta (dreiteiliges Panorama), um 1856
- Blick von der Villa Malta nach Süden, Albuminpapier, 18,9 x 24,0 cm
- Blick von der Villa Malta nach Südwesten, Albuminpapier, 18,2 x 24,5 cm
- Blick von der Villa Malta nach Westen, Albuminpapier, 18,5 x 25,3 cm
München, Sammlung Siegert

Abb. nach:
Rom 1846-1870. James Anderson und die Maler-Fotografen
(Ausstellungskatalog München, Neue Pinakothek 2005), Heidelberg 2005, p. 109-111
- 43 Johann Christian Reinhart
8-teiliges Panorama von Rom von der Villa Malta, 1830
Bleistift auf Papier,
16 a 26,0 x 40,4 cm 16 e 26,4 x 29,8 cm
16 b 26,4 x 41,0 cm 16 f 26,4 x 40,7 cm
16 c 26,0 x 40,4 cm 16 g 26,4 x 40,8 cm
16 d 26,4 x 40,6 cm 16 h 26,0 x 40,0 cm
München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1985.16 a-h

Abb.: Staatliche Graphische Sammlung, München
- 44 Giovanni Paolo Panini
Vedute di Roma antica, 1758
Öl auf Leinwand, 231 x 303 cm
Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 44-21

Abb. nach:
Giovanni Paolo Panini. 1691-1765
(Ausstellungskatalog Piacenza, Palazzo Gotico 1993), Milano 1993, p. 117

- 45 Giovanni Paolo Panini
Vedute di Roma moderna, 1759
Öl auf Leinwand, 231 x 303 cm
Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 44-22
- Abb. nach:
Giovanni Paolo Panini. 1691-1765
(Ausstellungskatalog Piacenza, Palazzo Gotico 1993), Milano 1993, p. 119
- 46 Giovanni Battista Piranesi
Veduta della Piazza del Popolo (Vedute di Roma)
Radierung, 37,8 x 53,4 cm
- Abb. nach:
Wege durch Rom. Druckgraphische Veduten aus drei Jahrhunderten
(Ausstellungskatalog München, Staatliche Graphische Sammlung 1999),
München 1999, s.p., (Abb. 62)
- 47 James Anderson
Die Piazza del Popolo
mit den Kirchen S. Maria in Montesanto und S. Maria dei Miracoli, um 1862
Albuminpapier, 19,8 x 26,3 cm
München, Sammlung Siegert
- Abb. nach:
Rom 1846-1870. James Anderson und die Maler-Fotografen
(Ausstellungskatalog München, Neue Pinakothek 2005), Heidelberg 2005, p.51
- 48 Jakob Philipp Hackert
Blick auf die aurelianische Stadtmauer
und die Pyramide des Caius Cestius, 1781
Öl auf Leinwand, 34,9 x 53,8 cm
Weimar, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Wieland Museum
- Abb. nach:
Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit (Ausstellungskatalog München,
Neue Pinakothek 2005), München 2005, p. 122
- 49 Pierre-Henri de Valenciennes
Blick auf Rom, ca. 1782-1784
Öl auf Papier, 18,8 x 25,5 cm
Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 3034
- Abb. nach:
Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit (Ausstellungskatalog München,
Neue Pinakothek 2005), München 2005, p. 114
- 50 Johann Georg Dillis
Blick von der Villa Malta auf den Quirinal, 1818
Öl auf Papier auf Leinwand geklebt, 30,7 x 43,5 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack Galerie, Inv. Nr. 11469
- Abb. nach:
Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit (Ausstellungskatalog München,
Neue Pinakothek 2005), München 2005, p. 123

- 51 Johann Georg Dillis
Blick von der Villa Malta auf das Kapitol, 1818
Öl auf Papier auf Leinwand geklebt, 29,4 x 43,5 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack Galerie, Inv. Nr. 11470
- Abb. nach:
Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit (Ausstellungskatalog München, Neue Pinakothek 2005), München 2005, p. 124
- 52 Johann Georg Dillis
Blick von der Villa Malta auf Sankt Peter, 1818
Öl auf Papier auf Leinwand geklebt, 25,3 x 43,2 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack Galerie, Inv. Nr. 11468
- Abb. nach:
Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit (Ausstellungskatalog München, Neue Pinakothek 2005), München 2005, p. 125
- 53 Baldassare Peruzzi
Sala delle prospettive, 1518/19
(Blick nach Osten)
Rom, Villa Farnesina
- Abb. nach:
Ancona, Paolo da: Gli affreschi della Farnesina in Roma, Milano 1955, p. 93
- 54 Baldassare Peruzzi
Sala delle prospettive, 1518/19
Ospedale di Santo Spirito/chiesa dei SS. Apostoli, (Details der Ostwand)
Rom, Villa Farnesina
- Abb. nach:
Frommel, Christoph Luitpold (Hrsg.): La Villa Farnesina a Roma, Atlante Fotografico (Band 2), Modena 2003, p. 206/207
- 55 Schema zum Aufbau eines Panoramas
(Querschnitt)
- Abb. nach:
Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts
(Ausstellungskatalog Bonn, Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1993),
Frankfurt am Main/Basel 1993, p. 125
- 56 Eduard Gaertner
Panorama von Berlin vom Dach der Friedrich Werder'schen Kirche, 1834
Zwei dreiteilige Gemälde, Öl auf Leinwand
- die beiden Mittelstücke je 91 x 93 cm
- die vier Seitenstücke je 91 x 110 cm
Berlin, Schloss Charlottenburg, SPSG, Inv. GK I 6179
- Abb. nach:
Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts
(Ausstellungskatalog Bonn, Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1993),
Frankfurt am Main/Basel 1993, p. 224/225

- 57 Angelika Kauffmann
 Bildnis Ludwigs I. von Bayern als Kur- und Kronprinz
 in der Tracht des Ritterordens des Hl. Hubertus, 1807
 Öl auf Leinwand, 224,6 x 146,8 cm
 München Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. 7418
- Abb. nach:
 Angelika Kauffmann. Retrospektive (Ausstellungskatalog Düsseldorf/München/Chur, Kunstmuseum
 Düsseldorf/Haus der Kunst München/Kunstmuseum Chur 1999), Ostfildern-Ruit 1998, p. 317
- 58 Leopold Pollak
 Johann Christian Reinhart, 1833
 Bleistift und Kreide auf Papier
 München, Max-Planck-Gesellschaft
- Abb. nach:
 Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom (Ausstellungskatalog München,
 Staatliche Graphische Sammlung 1981), München 1981, p. 118
- 59 Bonaventura Genelli
 König Ludwig I. als Bärenführer mit seiner Menagerie, um 1850/60
 Feder über Bleistift, 36,2 x 49,7 cm
 München, Privatbesitz
- Abb. nach:
 Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom (Ausstellungskatalog München,
 Staatliche Graphische Sammlung 1981), München 1981, p. 159
- 60 Julius Schnorr von Carolsfeld
 Der deutschen Künstler Studien in Rom
 und deren Berufung nach München durch König Ludwig I., 1850
 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. K.-L.-A. 217
- Abb. nach:
 Rott, Herbert W. (Hrsg.): König Ludwig I. und die Neue Pinakothek,
 München 2003, p. 106
- 61 Johann Christian Reinhart
 Gewitterlandschaft mit Gebirgssee und Wasserfall, 1831
 Öl auf Leinwand, 49,0 x 66,8 cm
 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 816
- Abb. nach:
 Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit (Ausstellungskatalog München,
 Neue Pinakothek 2005), München 2005, p. 32
- 62 Johann Christian Reinhart
 Die Erfindung des Korinthischen Kapitells durch Kallimachos, 1846
 Öl auf Leinwand, 95,8 x 135,0 cm
 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 815
- Abb. nach:
 Rott, Herbert W. (Hrsg.): Das 19. Jahrhundert. Die Neue Pinakothek,
 München 2003, p. 93

Abbildung auf dem Umschlag:

Johann Christian Reinhart

Ansicht von der Villa Malta nach Westen, 1835, (Detail)

Photographie des Originals: Christiane Schachtner



1



2



3



4



5



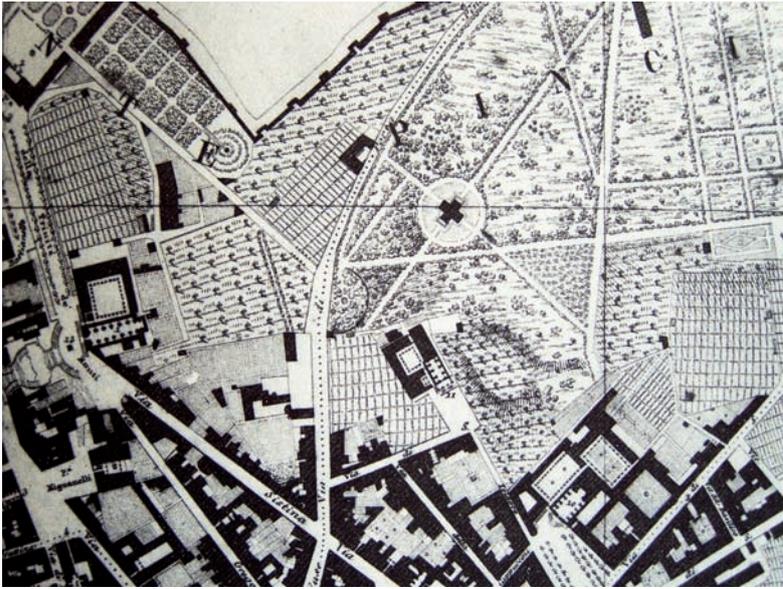
6



7



8



9



10



11



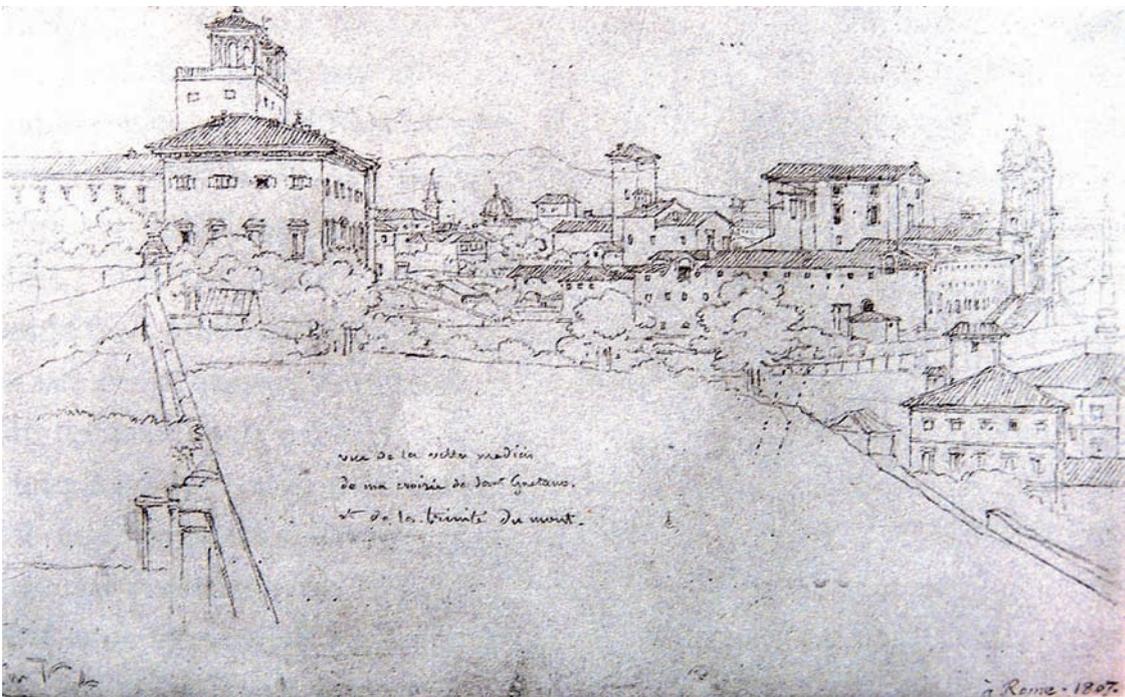
12



13



14



15



16



17



18



19



22



23



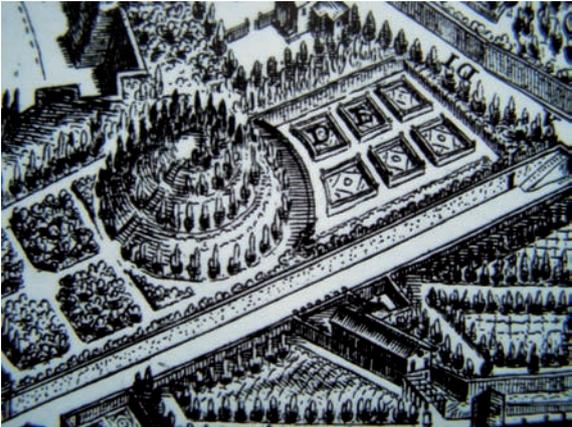
24



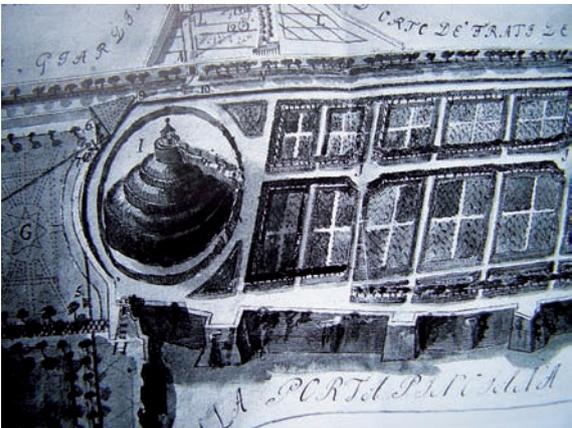
25



26



27



28



29



30



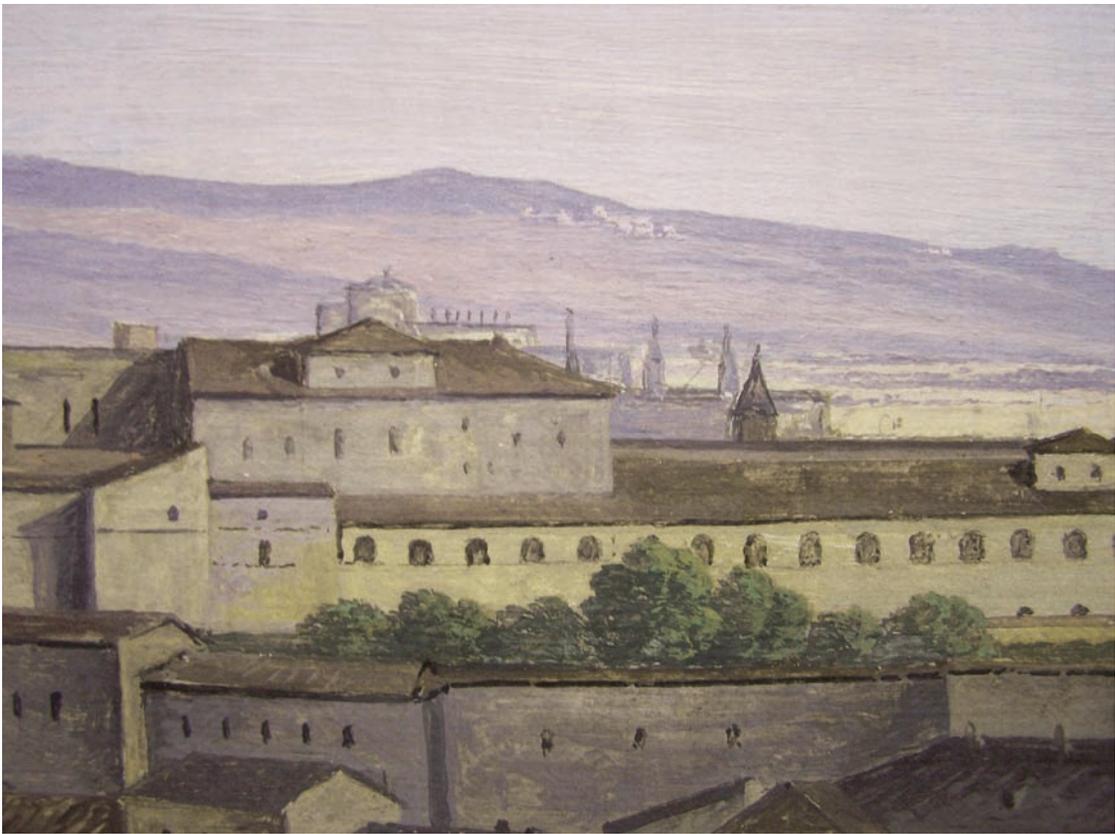
31



32



33



34



35



36



37



38



39

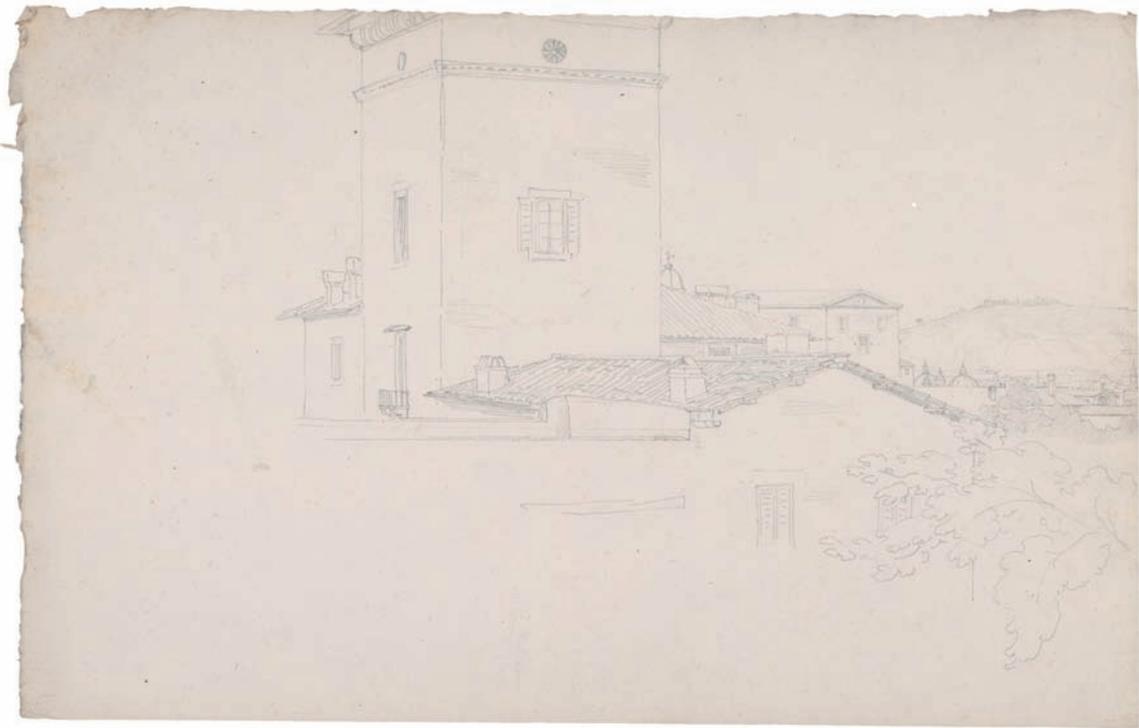


40



41





43
16 a recto



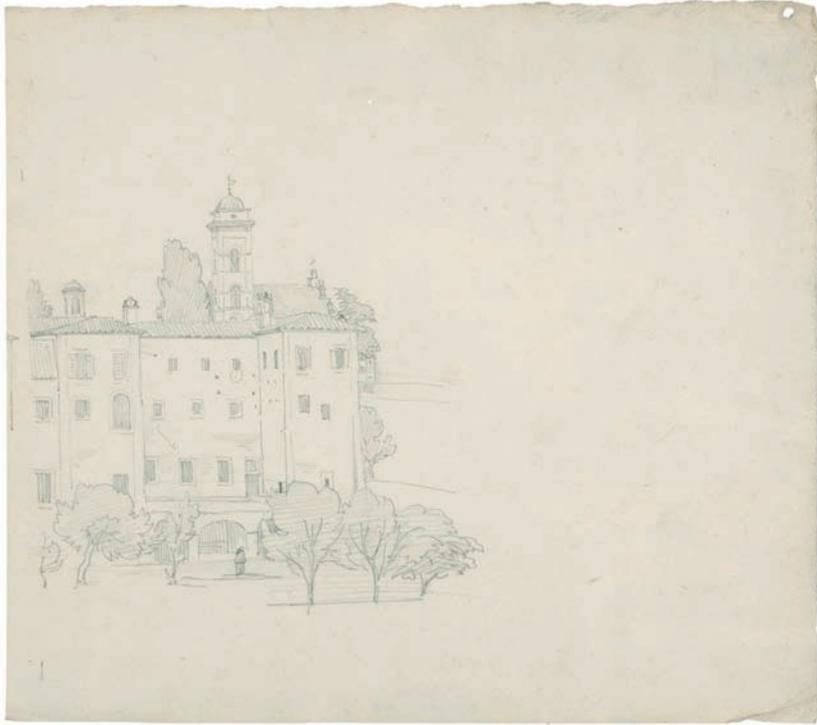
16 b recto



16 c recto



16 d recto



16 e recto



16 f recto



16 g recto



16 h recto

Zeichnung Ansicht von
Quirinalshügel in Rom u. der Valle Giulia nach Süden

5. Fuchsberger : J. Chr. Reinhardt, München 1924

Abb. 11. ff.
(Original des K. Kön. Ludwig 5. - der
Neuen Pina-Kathedrale in München)





44



45



46



47



48



49



50



51



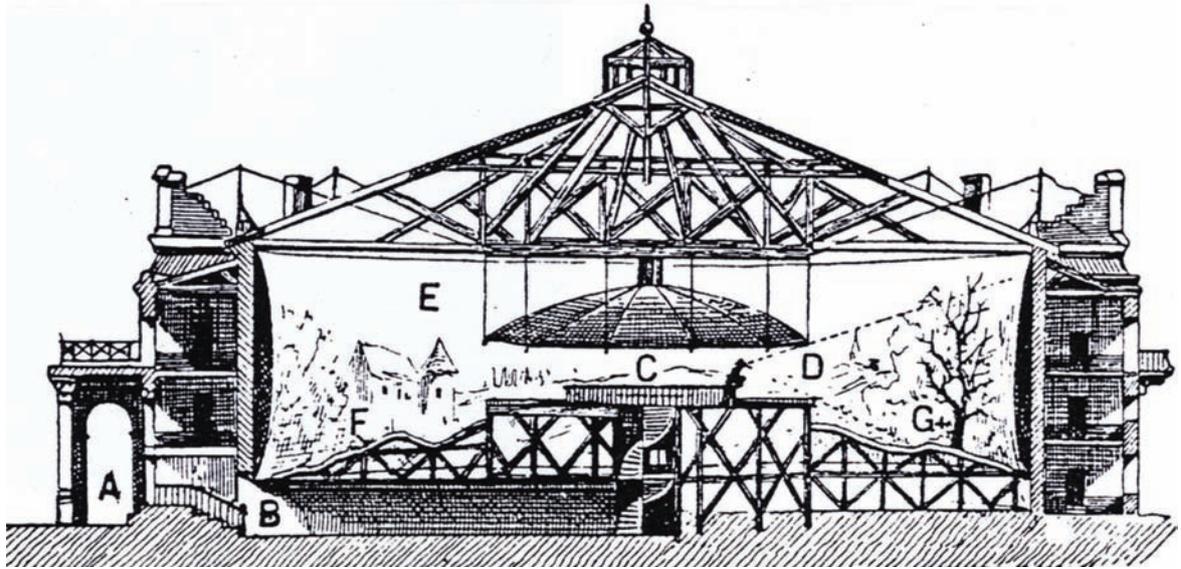
52



53



54



55



56



57



58



59



60



61



62