

Joseph Stieler schuf ein Werk, das Zeit seines Lebens im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses stand und noch heute steht und so viele Anekdoten, Vermutungen, Spott- und Lobreden wie kein anderes provoziert hat. Es ist die Schönheitengalerie, die wie ein roter Faden das Schaffen des Malers nahezu vierzig Jahre lang durchzieht.

Als malerisches Werk ist die Galerie, die man als repräsentativ für sein Gesamtwerk bezeichnen kann, genau so wichtig wie als geistesgeschichtliches Phänomen. Beides läßt sich nicht von der Person des Auftraggebers oder des Malers trennen, die nur in einer von gegenseitiger Aufrichtigkeit und Diskretion getragenen Sphäre das Werk gemeinsam entwickeln und ausführen konnten.

Die wenige bisher zur Schönheitengalerie Ludwigs I. vorliegende Literatur hat die historischen, kunsthistorischen und soziologischen Aspekte weitgehend vernachlässigt zugunsten einer anekdotischen Betrachtungsweise, die sich vorwiegend mit der Person und dem Schicksal der Dargestellten und ihrer Stellung in der Münchener Gesellschaft beschäftigt³⁵⁵. Dieses Thema soll hier nur am Rande aufgegriffen werden. Auf Grund sämtlicher verfügbarer Quellen, die hier erstmalig herangezogen und veröffentlicht werden, sollen neue Aspekte beleuchtet werden, die Aufschluß geben können über die Absicht des Königs, der sich in außergewöhnlicher Weise über alle Konventionen hinwegsetzte.

Anknüpfen an die Tradition Kurfürst Max Emanuels von Bayern

Ludwig I. war ein leidenschaftlicher Sammler. Die Neubauten der Alten und Neuen Pinakothek und der Glyptothek zeugen von seinen Bemühungen, den in mehreren Jahrhunderten gewachsenen Sammlungen seiner Vorfahren und seinen eigenen umfangreichen Hinzufügungen einen repräsentativen Rahmen zu verleihen. Auch der Gedanke der Ruhmeshalle, in der sich in zeitloser Repräsentanz die Büsten aller derer vereinigen, die

Bayern bedeutend machten, entspringt diesem Wunsch. Nicht anders verhält es sich mit der hoch über dem Regen gelegenen Befreiungshalle, in der die Kämpfe und Siege des bayerischen Heeres heroisiert werden. Im Grunde zeugt auch die Manie des Königs, von ihm selber benutzte Gebrauchsgegenstände ausführlich mit Ort und Anlaß der Verwendung zu beschriften, von seiner Vorliebe zum Abrunden und Zusammenfassen eines Themas, das in diesem Falle er selber ist. Dabei ist er von einem historischen Bewußtsein getragen, in dem sich das Wissen um die Bedeutsamkeit der Überlieferung mit der Erkenntnis vereinigt, daß ein neues Zeitalter im Aufbruch ist.

Die Aufträge des Königs, die er für seine Maler bereit hat, entspringen einem Drang zur Vervollständigung, gepaart mit dem Willen zum Heroisieren des gewählten Themas. Wilhelm von Kobells Schlachtenzyklus gehört auch in diese Reihe. Der Maler hatte den Auftrag, die Schlachten des bayerischen Heeres, in dem auch der Kronprinz mitgefochten hatte, in den Kriegen gegen Rußland und Preußen in einem Zyklus von zwölf Gemälden darzustellen. Im Katalog der Ausstellung ›Wilhelm von Kobell‹ in München 1966 wurde bereits – und das ist für unsere Ausführungen wichtig – darauf hingewiesen, daß Ludwig I. bei der Themenstellung nachweislich auf den Schlachtenzyklus Joachim Beichs (1665–1748) im Viktoriensaal des Schlosses zu Schleißheim Bezug nimmt und dies in Briefen an Johann Georg von Dillis wiederholt zum Ausdruck bringt³⁵⁶. In diesem 1702–04 und 1720–25 entstandenen Zyklus werden die Taten des Kurfürsten Max Emanuel in den Feldzügen gegen die Türken im Sinne des barocken Absolutismus verherrlicht. Dem gegenüber tritt der Kronprinz Ludwig in Kobells Zyklus zurück zugunsten der umfassenden Darstellung des Geschehens, das nicht allein die Taten des Kronprinzen, sondern auch die des Heeres glorifiziert. Für unsere Darstellung ist dieser Rückbezug auf eine Zyklendarstellung Max Emanuels deshalb wichtig, weil sich zeigen wird, daß auch die Idee der Schönheitengalerie vom gleichen Kurfürsten bereits aufgegriffen wurde.

Ludwig I. muß für diesen Vorfahren, der gleich ihm ein bedeutender Bauherr war und eine Vorliebe für Zyklendarstellungen

gen hatte, ein besonderes Interesse gehabt haben. Es war ja nicht allein der Schlachtenzyklus im Viktoriaaal zu Schleißheim, der ihm vor Augen stand, sondern auch der Zyklus der Schlösserdarstellungen in Schloß Nymphenburg, ebenfalls von Joachim Beich, und schließlich die Schönheitengalerie Pierre Goberts, auch in Schloß Nymphenburg. Mit seinen beiden großen Zyklen, mit deren Ausführung Ludwig I. zwei Maler beauftragte, mit dem Schlachtenzyklus Wilhelm von Kobell und mit der Schönheitengalerie Joseph Stieler, knüpft der Kronprinz ganz bewußt an diese Tradition seines Hauses an.

Historische Vorbilder und neue Aspekte

Es ist unumgänglich, kurz einen Blick auf die historischen Schönheitengalerien zu werfen, die es in Europa gab, denn man kann voraussetzen, daß sie dem Kronprinzen zum großen Teil bekannt waren. Es würde jedoch den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, ginge sie auf eine detaillierte Untersuchung des Ursprungs der Schönheitengalerie generell ein, die, soweit uns bekannt ist, bisher noch nicht systematisch durchgeführt wurde. Wir müssen uns hier auf die Galerien, die bisher bekannt wurden, beschränken und versuchen, auf ihre Beziehungen untereinander hinzuweisen.

Während der Arbeit über die Schönheitengalerie König Ludwigs konnten verschiedene Galerien ausfindig gemacht werden, die der Literatur, speziell der über Joseph Stieler, bisher unbekannt geblieben waren. Aufgabe einer ausführlichen Untersuchung sollte es sein, ihre ursprünglichen Standorte zu ermitteln, um auf diesem Weg ihre Bedeutung und auch ihre Beziehungen untereinander erkennen zu können. Das Schicksal der Münchener Schönheitengalerien, von denen heute keine mehr an dem ihr ursprünglich bestimmten Ort hängt, wird nämlich von nahezu sämtlichen Galerien geteilt.

Die Schönheitengalerien Max Emanuels II. Herzog von Savoyen und seiner Schwester Adelaide Kurfürstin von Bayern

Die ersten Schönheitengalerien scheinen in Italien aufzutreten. Am Hof des Markgrafen von Mantua soll sich im 17. Jahrhundert eine solche Sammlung befunden haben, ebenso im Besitz des Herzogs Ferdinand von Tirol in Schloß Ruhlust und schließlich eine viel kopierte in Schloß Carnesino, das Lorenzo Colonna gehörte³⁵⁷.

Für die Schönheitengalerien der bayerischen Kurfürsten und

später König Ludwigs I. gewinnt eine andere Galerie besondere Bedeutung: Carl Emanuel II. Herzog von Savoyen (1634–1675) war Besitzer einer 36 Bildnisse umfassenden Sammlung, die hauptsächlich von dem flämischen Marattaschüler Ferdinand Voet (um 1639–um 1700) ausgeführt worden sein soll. Diese heute aufgelöste Galerie stand in unmittelbarem Zusammenhang mit der frühesten uns bekannten Schönheitengalerie nördlich der Alpen. Die jüngere Schwester des Herzogs nämlich, Adelaide (1636–76), war vermählt mit dem bayerischen Kurfürsten Ferdinand Maria. Ihr Münchner Hofmaler Corlando, über den Näheres nicht überliefert ist, führte nach den Plänen der Kurfürstin eine Galerie aus. Sie entstand zu Lebzeiten Adelaides, etwa im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts.

Corlandos Galerie und auch die spätere Max Emanuels werden für unsere Betrachtung besonders wichtig. Sie vereinigen sich nämlich in einer Tradition, die später von Kronprinz Ludwig aufgegriffen werden wird.

Die ursprünglich vierzig großformatige Bilder umfassende Galerie befand sich einst vermutlich als Wanddekoration im alten Schloß zu Schleißheim³⁵⁸. Es wird vermutet, daß sich hinter den Allegorien die Hofdamen der Kurfürstin Adelaide von Savoyen verbergen. Diese Galerie, aus der einzelne Bilder heute im Vestibül des Cuvilliétheaters hängen, war auch das Vorbild für die Galerie ihres Sohnes, des Kurfürsten Max Emanuel.

Die große und kleine Schönheitengalerie Pierre Goberts in München

Max Emanuel zieht für die Ausführung der Gemälde in der Hauptsache einen französischen Künstler heran — Pierre Gobert (1662–1744), den Hofmaler Ludwigs XIV. Das geschieht ganz im Sinne des Übergangs vom italienisierenden Geschmack der Kurfürstin Adelaide zum französisierenden ihres Sohnes Max Emanuel.

Die mit den Bildern der Gobertschen Schönheiten überlieferten Namen der Dargestellten, die zum Teil in allegorischer Überhöhung als Selene, Flora, Diana oder Hebe auftreten, verraten uns, daß es sich um Hofdamen und Familienangehörige des Sonnenkönigs handelt (A 33). Im Inventar der Residenz von München von 1763 heißt die Galerie: »Die schönsten Damen des französischen Hofes von den Zeiten Ludwigs XIV.«³⁵⁹. Die Forschung hat bis heute — soweit wir sehen — nicht die Bestätigung erbringen können, daß Gobert seine Galerie in München selber gemalt hat, ebensowenig ist bisher herausgefunden worden, wann sie entstanden ist³⁶⁰. Die Beantwortung dieser Frage wäre interessant, denn der Umstand, daß sich sowohl in

Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel als auch in Schloß Weilburg in Hessen je zwei allegorische Porträts von der Hand Goberts befinden³⁶¹, legt die Vermutung nahe, daß Gobert eine größere Werkstatt beschäftigte und seine Bildnisse oder Kopien begehrte Ware in Deutschland waren, wo man den Lebensstil des Sonnenkönigs nachahmte. Es ist denkbar — darauf läßt schon die gleichzeitige Ausführung aller Bildnisse schließen —, daß sich in Versailles selber eine Schönheitengalerie befunden und allerorten zur Nachahmung angeregt hat. In den Weilburger und Wilhelmshöher Bildern werden deshalb sicher richtig die Reste oder besser die Ansätze zu Schönheitengalerien gesehen³⁶². Auch Max Emanuel kann nicht die gesamte Galerie aus Werken Goberts zusammensetzen: Neun der früher zwanzig Bilder umfassenden ›Großen Schönheitengalerie‹ werden von Feulner mit Recht dem französischen Maler zugeschrieben. Gobert hätte dann nur elf Werke geliefert³⁶³. Die übrigen neun Werke sind unseres Erachtens vielleicht auch dem Hofmaler Corlando zuzuschreiben. Diese Annahme wird auch bestärkt durch die Tatsache, daß die Dargestellten auf diesen neun Bildnissen, soweit ihre Namen überliefert sind, dem italienischen Adel angehören, z. B. Marchesa d'Oliano, Gräfin di Rivalta (A 32). Es ist also denkbar, daß Max Emanuel auf einen vorhandenen Bestand zurückgriff.

Das Verhältnis der ›Großen Schönheitengalerie‹ Goberts zu der sogenannten ›Kleinen Schönheitengalerie‹ des gleichen Meisters zu klären, überschreitet den Rahmen dieser Arbeit. Ein Inventar von 1758 verzeichnet in dieser Galerie neun Bildnisse, die auch Gobert zugeschrieben werden (A 34)³⁶⁴. Ihr ursprünglicher Standort ist, nach dem Inventar von 1758, in den oberen Appartements der Badenburger im Park des Nymphenburger Schlosses zu suchen, die sich Max Emanuel 1719 durch Joseph Effner hatte errichten lassen. Es handelt sich bei den Bildnissen meistens um Kopien nach der ›Großen Galerie‹, doch verzeichnet das Inventar auch ein Porträt der Maria Anna, der Tochter Ferdinand Marias. Bernouillis bezeichnet die Dargestellten als Mätressen Karls VII. Albrecht³⁶⁵.

Die beiden Schönheitengalerien Max Emanuels, die uns wegen ihres Bezugs auf die Galerie König Ludwigs I. angehen und deshalb hier ausführlicher betrachtet wurden, sind für den heutigen Betrachter in gewissem Sinne uneinheitlich. Motivisch sind sie weitgehend vom französischen Hof übernommen, wobei Kopien auch an anderen deutschen Fürstenhöfen auftauchen³⁶⁶. Dennoch sind sie typisch für eine Zeit, in der das Kopienwesen eine ganz besondere Rolle spielt und die Kopie nahezu gleichrangig neben das Original gestellt wird. Es zeigt

sich, daß die Übernahme von Schönheitengalerien in Form von Kopien in Italien und in Frankreich gleichermaßen üblich ist. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, daß selten ein persönlicher Bezug zwischen den dargestellten Schönheiten und dem Fürsten, der sich mit ihren Porträts umgibt, gegeben ist.

›Die Windsor-Beauties‹ und die Galerie Godfrey Knellers in England

Nicht viel später als die Galerie Corlandos in München ist die 1666–68 von Peter Lely (1618–80) gemalte und in Schloß Windsor befindliche Galerie der sogenannten ›Windsorbeauties‹ (A 35). Den Berichten des zeitgenössischen Biographen De Grammont zufolge, die Becket³⁶⁷ wiedergibt, handelt es sich um eine für Anna Hyde Duchess of York angefertigte Galerie. Pepys, den Becket ebenfalls zitiert, weil er sie 1678 beim Duke of York sah, bezeichnet sie als ›Maids of Honour‹. Damit rückt diese Galerie in die Nähe der Corlandos. Die Schönheiten Lelys — die Zahl der Bildnisse wird in der verfügbaren Literatur nicht genannt — sind später, zu einem unbekanntem Zeitpunkt, nach Hamptoncourt überführt worden, wo sie heute hängen und dem Publikum zugänglich sind. Noch eine weitere Schönheitengalerie befindet sich heute in Hamptoncourt; um 1690 wurde sie von Godfrey Kneller verfertigt.

Drei Schönheitengalerien in Schloß Pillnitz

Wie Max Emanuel scheint auch Kurfürst August der Starke von Sachsen seine Schönheiten von weit hergeholt zu haben. Im 1723 von Pöppelmann erbauten Bergpalais seines Lustschlosses zu Pillnitz befand sich noch 1923 eine Galerie von Bildnissen der Hofdamen der Königin Maria, der Gemahlin Wilhelms III. von Oranien, (1662–95), Werke aus der Schule van Dycks. Ursprünglich hing diese Galerie im 1723 erbauten ›Venustempel‹, der zum Schloßkomplex gehörte³⁶⁸. Möglicherweise hingen sie dort mit einer Reihe Porträts schöner Polinnen zusammen — August der Starke war auch König von Polen. Dieser Pavillon, in dem August der Starke Feste zu feiern pflegte, scheint in dem Verwendungszweck der Nymphenburger Badenburger verwandt gewesen zu sein, in der nach der Überlieferung Kurfürst Max Emanuel mit seinen Hofdamen badete. Wie in Nymphenburg scheint auch in Pillnitz die Tradition der Schönheitengalerien später lebendig geblieben zu sein. Es ist jedoch nicht zu ermitteln, wann die bis zum Zweiten Weltkrieg noch vorhandene Schönheitengalerie Pietro Antonio Rotaris nach Pillnitz kam. Um 1750 war der Künstler einer Einladung August III. nach Dresden gefolgt, vielleicht ist sie in dieser Zeit entstanden.

Die Schönheitengalerie in Schloß Kassel-Wilhelmsthal

Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen hatte sich mit der Verpflichtung seines Hofmalers Johann Heinrich Tischbeins d. Ä. für seine Schönheitengalerie bessere Voraussetzungen geschaffen als Kurfürst Max Emanuel mit dem vielbeschäftigten Gobert. Der Landesherr, der sein Schloß Wilhelmsthal bei Kassel von François Cuvilliés d. Ä. entwerfen ließ, konnte es sich auch leisten, seinen in Paris bei dem Gobertschüler Carle Vanloo ausgebildeten Hofmaler mit einem Auftrag zu bedenken, dessen Ausführung sich wie in München über Jahre hinzog. Die in den Jahren nach 1755 entstandene Schönheitengalerie (A 36), die sich noch heute an ihrem ursprünglichen Platz befindet, zeigt eine Tendenz, die sie soziologisch bereits in die Nähe der Schönheitengalerie Ludwigs I. rückt. Der Landgraf wünschte für sein erstes Vorzimmer Bildnisse von vierzehn bürgerlichen, für sein zweites Vorzimmer von vierzehn aristokratischen Schönheiten.

Es dürfte eine der frühesten Galerien sein, in die Bildnisse Bürgerlicher Einlaß finden, wenn auch den adeligen Damen im zweiten Vorzimmer ein dem Landgrafen näherer Platz eingeräumt ist.

Die Galerie des Landgrafen Wilhelm VIII. ist im 18. Jahrhundert in Deutschland vermutlich die einzige, die sich nicht aus Kopien von Porträts von dem fürstlichen Potentaten unbekanntem Schönheiten zusammensetzt, wie es in den Galerien Max Emanuels oder August des Starken der Fall ist. Es ist eine originale Galerie mit Bildnissen von dem Fürsten bekannten Damen, von seinem Hofmaler einheitlich mit Sorgfalt ausgeführt. Darin steht die Galerie der König Ludwigs I. am nächsten, ebenso durch die Tatsache, daß auch bürgerliche Mädchen Einlaß finden, wenn ihre Bilder auch noch in einem anderen Raum als die der Damen der Aristokratie hängen müssen.

Schönheitengalerien Pietro Antonio Rotaris in Rußland

Eine wichtige Rolle spielt im Rahmen der Schönheitengalerien die Gruppe der nationalen Bildnisse, die bisher von der Forschung noch überhaupt nicht beachtet wurden. In diese gehören die Porträts der polnischen Mädchen im Venustempel Augusts des Starken, von denen bereits die Rede war. Das umfassendste Vorhaben dieser Art bildet jedoch die 360 Bildnisse umfassende Galerie der Zarin Elisabeth von Rußland für ihr ›Kabinet der Moden und Grazien‹ in Schloß Peterhof. Es war die Aufgabe des Veroneser Malers Pietro Antonio Rotari (1707–62), seit 1756 Hofmaler der Zarin, junge Mädchen als Repräsentan-

tinnen der verschiedenen Völkerschaften Rußlands zu porträtieren. Er bewältigt diese Aufgabe, indem er die erwähnten 360 Bildnisse für die Zarin und weitere fünfzig als Geschenk der Zarin an die Petersburger Akademie der Schönen Künste anfertigte. In Schloß Archangelskoye bei Moskau, das bis 1917 im Besitz des Fürsten Jussúpow war, befindet sich noch heute eine Sammlung von etwa vierzig Bildnissen Rotaris³⁶⁹. Der Anlaß zu diesen umfangreichen Galerien liegt im aufkommenden Nationalbewußtsein, aus dem heraus die Schönheit von Angehörigen einzelner Nationen zum Thema werden konnte. Diese wird im Werk Rotaris zusätzlich durch eine gesteigerte Dynamik auf einen gemeinsamen Nenner gebracht: die Mädchen sind betend, weinend, lachend, schlummernd, seufzend etc. dargestellt, in einer sentimentalischen Pose im Sinne des 18. Jahrhunderts. Diese Galerien unterscheiden sich von denen des westlichen Europa dadurch, daß sie meist den bürgerlichen Menschen als typischen Träger einer bestimmten nationalen Eigenart darstellen.

Zusammenfassend sei wiederholt: Der Ursprung der Schönheitengalerien ist noch nicht erforscht. Die frühesten von der Forschung erfaßten Galerien tauchen zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Italien auf; über Savoyen gelangen sie nach Süddeutschland. Schönheitengalerien des 18. Jahrhunderts in Deutschland sind meist vom Hof Ludwigs XIV. inspiriert. Dabei nimmt das Kopierwesen einen großen Umfang an, und der direkte Bezug vom Auftraggeber zu den Dargestellten – seien es Hofdamen oder Maitressen – geht in der Anonymität ihrer Erscheinung verloren. Die eher im Osten Europas heimische Form der Schönheitengalerie, die die Darstellung nationaler Schönheitsmerkmale bevorzugt, scheidet von vornherein den persönlichen Bezug zwischen Betrachter und Abgebildeten aus. Diese Galerien sind so etwas wie eine landesherrliche ›Trophäensammlung‹. Eine erste Synthese aus beiden Möglichkeiten bildet die Galerie des hessischen Landgrafen Wilhelm VIII., der als erster Aristokratie und Bürgertum, wenn auch in getrennten Räumen, in einem gemeinsamen Rahmen vereinigt. In der mehrere Jahrhunderte durchlaufende Genealogie der Schönheitengalerien ist in der des Landgrafen von Hessen die Stufe erreicht, die für König Ludwig I. von Bayern zum Ausgangspunkt wird. Um alle historischen Voraussetzungen für diese Galerie verständlich zu machen, die im 19. Jahrhundert eine neue Form finden mußte, wurde hier so ausführlich auf sie eingegangen.

Wir können voraussetzen, daß dem Kronprinzen Ludwig, als er zusammen mit seinem Hofmaler Stieler daranging, die Pläne für seine Schönheitengalerie zu entwickeln, die oben erwähnten Galerien zum Teil zumindest aus Berichten bekannt waren. Darüber hinaus gab es sicher noch einige, die von der kunsthistorischen Forschung noch nicht erfaßt sind, zu Beginn des 19. Jahrhunderts aber noch an ihrem ursprünglichen Ort hingen und dem weitgereisten Kronprinzen vertraut waren. Es ist sicher, daß Schönheitengalerien weitaus verbreiteter waren, als heute angenommen wird. Es wird deshalb wichtig sein, am Ende dieser Ausführungen die vorhandenen Galerien gegen die König Ludwigs I. abzugrenzen. Zuvor sei auf die Entstehung der Münchener Galerie ausführlich eingegangen und sie an Hand der quellenkundlichen Belege beschrieben. Sicherlich wird einst die Veröffentlichung der Tagebücher König Ludwigs I. weiteres, sehr wichtiges Material zu seiner Galerie zu Tage bringen.

Die Anfänge der Galerie reichen in die Kronprinzenjahre Ludwigs zurück und werfen schon zu Beginn ein Licht auf das Vertrauensverhältnis, das zwischen dem Maler und seinem königlichen Auftraggeber herrscht. Eine bisher unbekannt gebliebene Episode schildert in einem Brief Nathan Schlichtegroll³⁷⁰ seinem Freund, dem Maler Georg Issels (1785–1870), der seinerseits mit Stieler befreundet war. »Stieler's Kronprinz ist ein Meisterwerk; ein unglücklicher Gedanke aber war es, die Gräfin Rambaldi, Maitresse des Kronprinzen, als Madonna zu malen und noch ein unglücklicherer, diese beiden Bilder in einer Kunstausstellung aufzuhängen, welches man auch zuletzt gefühlt zu haben scheint und den Kronprinzen verschwinden ließ . . .³⁷¹«.

Der Brief ist am 20. 11. 1817 in München geschrieben und an Issels in Wien abgesandt. Es geht unmißverständlich aus ihm hervor, wie die Bemühungen Stielers, für den Kronprinzen ein Erinnerungsbild in verschlüsselter Form zu malen, vom Publikum durchschaut werden. Sicherlich ist aber diese Episode nicht ohne Bezug auf den Entschluß des Kronprinzen, zusammen mit seinem Hofmaler, zu dem er Vertrauen hat und von dem er Discretion erwarten darf, eine Schönheitengalerie zu schaffen.

Die Idee, eine ganze Sammlung weiblicher Köpfe zu malen, steht schon fest, als Stieler noch Hofmaler ohne festes Gehalt ist, also etwa acht Jahre, bevor der Öffentlichkeit eine geschlossene Folge von zehn Bildnissen vorgestellt wird. Der Forschung ist bisher unbekannt geblieben, daß schon am 19. Mai 1821, also sechs Jahre früher als allgemein angenommen wird, in einem

Brief Stielers an den Kronprinzen erstmalig die Galerie in der Form, wie sie in die Geschichte und in die Kunstgeschichte eingeht, erwähnt wird.

»Königliche Hoheit!

Höchst Dero Meinung, daß das Bild der Madame Lang eines der gelungensten sey, veranlaßt mich, Euer Königliche Hoheit zu fragen, ob ich dasselbe (wovon ich das original noch besitze) nicht zu Dero Füßen legen dürfte? Damit es in der Sammlung der schönen Köpfen stehe.

Vielleicht könnte es Euer Königlichen Hohheit einigen Ersatz für das mißlungene Bild der Signora Schiasetti gewähren³⁷².«

Es scheint, daß das Bildnis der Schiasetti als erstes in der geplanten Sammlung »der schönen Köpfe« hängen sollte. Sowohl dieses als auch das von Stieler angebotene Bildnis »Madame Lang« gelangen jedoch nicht in die endgültige Galerie, obwohl der Kronprinz das Bildnis der »Schiasetti« schließlich doch ankauft und 1823 in der Münchener Kunstausstellung hängen läßt³⁷³.

Der Tod König Maximilians I. und die Thronbesteigung König Ludwigs I. im Jahr 1825 bringen die Ausführung der Bildnisse für die Sammlung in Verzug. In den Jahren, in denen der Neubau der Residenz beschlossen wird, nimmt dann auch der Plan der Schönheitengalerie seine endgültige Form an. 1827 sind zwei Bildnisse fertiggestellt, die in der uns überkommenen Galerie die frühesten sind: »Auguste Strobl« (wv 278) und »Maximiliane Borzaga« (wv 279). Am 18. 8. 1829 bestimmt König Ludwig in einem an Dillis gerichteten Schreiben, daß die ersten zehn Bildnisse zur Ausstellung kommen sollen. ». . . Marchesa Florenzi, Isabelle Tauffkirchen, Hagn, beyde Auguste Strobl darstellend, Vetterlein, Borzaga (nunmehrige Krämer), Kaula, Dachsberger, des Wildpretshändlers schöne Tochter, deren Namen ich vergeßen . . .³⁷⁴«. Die nun mit aller Intensität vorangetriebenen Pläne zur Schönheitengalerie scheinen ihre Verwirklichung der Tatsache zu verdanken, daß König Ludwig mit dem am 18. 6. 1826 begonnenen Neubau der Residenz nun auch die Unterbringung der Sammlung gesichert weiß. In die beiden Konversationszimmer der 1835 fertiggestellten Residenz ziehen die bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen siebzehn Bildnisse ein. Es sind dies: »Auguste Strobl« (wv 278), 1827; »Maximiliane Borzaga« (wv 279), 1827; »Isabella Gräfin von Tauffkirchen-Engelberg« (wv 280), 1828; »Amalie Freiin von Krüdener« (wv 281), 1828; »Cornelia Vetterlein« (wv 282), 1828; »Charlotte von Hagn« (wv 283), 1828; »Nanette Kaula« (wv 284), 1829; »Anna Hillmayer« (wv 285), 1829; »Regina Daxen-

berger« (wv 287), 1829; ›Lady Jane Ellenborough« (wv 288), 1831; ›Marianne Marchesa Florenzi« (wv 289), 1831; ›Amalia von Schintling« (wv 290), 1831; ›Helene Sedlmayr« (wv 291), 1831; ›Crescentia Fürstin von Öttingen-Öttingen und Wallerstein« (wv 292), 1833; ›Irene Marquise von Pallavicini« (wv 293), 1834; ›Caroline Gräfin von Holnstein« (wv 294), 1834³⁷⁵.

Der König bestimmt beim Einzug der Bilder in die Residenz nicht nur, in welchen Räumen die Galerie aufgehängt werden sollte, sondern auch wie diese Räume ausgestattet werden sollten. Die Wände sind durch roten und grünen Stuckmarmor in breiter horizontaler Schichtung gegliedert. Eine etwa achtzig Zentimeter hohe Sockelzone fängt diese Gliederung auf. Die Kassetten der Decke sind mit Rankenornamenten bemalt, die sich in den Türfüllungen wiederholen (vgl. n. Abb. 277). So plant der König die beiden Räume bereits 1826 für seine Bilder, wobei man sagen kann, daß er die Räume für die Sammlung und die Sammlung für die Räume anfertigen läßt.

Stieler ist, nachdem ihre Zahl feststeht, mit der Anfertigung der Bildnisse stark in Anspruch genommen. Für jeden der beiden Räume sind achtzehn Werke vorgesehen, der Maler hat bis zum Einzug in den neuen Festsaalbau 1835 also noch weitere neunzehn Werke zu schaffen. Sie entstehen im Laufe der folgenden fünfzehn Jahre, während die Ausführung der ersten Hälfte nur etwa acht Jahre beanspruchte. Es werden die folgenden Bildnisse geschaffen:

›Lady Jane Erskine« (wv 295), 1837; ›Lady Therese Spence« (wv 296), 1837; ›Mathilde Freiin von Jordan« (wv 297), 1837; ›Wilhelmine Sulzer« (wv 298), 1838; ›Luise Freiin von Neubeck« (wv 299), 1839; ›Antonie Wallinger« (wv 300), 1840; ›Rosalie Julie von Bonar« (wv 301), 1840; ›Sophie Erzherzogin von Österreich« (wv 302), 1841; ›Katharina Botzaris« (wv 304), 1841; ›Caroline Lizius« (wv 305), 1842; ›Elise List« (wv 306), 1842; ›Maria Kronprinzessin von Bayern« (wv 307), 1843; ›Friederike Freiin von Gumpfenberg« (wv 308), 1843; ›Caroline Gräfin von Waldbott-Bassenheim« (wv 309), 1843; ›Lady Emilie Milbanke« (wv 310), 1844; ›Josepha Conti« (wv 311), 1844; ›Alexandra Prinzessin von Bayern« (wv 312), 1845; ›Auguste Prinzessin von Bayern« (wv 313), 1845; ›Lola Montez« (wv 314), 1847; ›Maria Dietsch« (wv 315), 1850.

1850 ist der Auftrag des Königs ausgeführt. Den abschließenden Beitrag bildet in diesem Jahr das Bildnis der ›Maria Dietsch«, wozu Stieler folgendes bemerkt:

»Euer Königliche Majestät

Allerhöchstem Auftrag zufolge, habe ich Maria Dietsch gesehen, obschon keine ausgezeichnete Schönheit, läßt sich durch

*glückliche Auffassung ein reizendes Bildchen von derselben machen . . .*³⁷⁶«.

Es hat den Anschein, daß der Maler nicht mehr länger nach Vorbildern suchen möchte. Er ist deshalb zur Korrektur bereit und spricht diese Möglichkeit auch aus. Dennoch geht er gern an die Ausführung dieses Bildnisses, an dem er viel mehr Freude hat als an dem zuletzt entstandenen der ›Lola Montez«. Von den Schwierigkeiten, die dem Maler im Zusammenhang mit dem Bildnis der Montez entstanden waren, wurde auf Seite 25–26 berichtet.

Mit den beiden letzten Darstellungen, der Montez und Maria Dietsch, scheint die vorgesehene Zahl von 36 Bildnissen erreicht zu sein. König Ludwig entschließt sich, die der Öffentlichkeit in den Räumen des Festsaalbaus zugängliche Galerie zur Vervielfältigung freizugeben: »Die vielbewunderte ›Galerie der Schönheiten« des Königs Ludwig im neuen Saalbau zu München, bekanntlich von J. Stieler gemalt, und allerdings bezaubernd durch den Reichtum und die Fülle der Mittel, welche der Natur für den Ausdruck der Schönheit zu Gebote stehen . . . bei Piloty und Loehle³⁷⁷«, wird im Deutschen Kunstblatt annonciert. Es ist erstaunlich, daß der König die Vollendung der Galerie auf diese Weise zwar ankündigt, dennoch aber den Neffen und Schüler Stieler, Friedrich Dürck, 1861 mit zwei weiteren Bildnissen beauftragt. Es sind die Porträts ›Anna v. Greiner« und ›Carlotta Freiin von Breidbach-Bürresheim« (n. Abb. 315).

Die Schönheitengalerie König Ludwigs I. hing bis zum Zweiten Weltkrieg in den beiden für sie entworfenen Räumen und war der Öffentlichkeit zugänglich. Seit der Zerstörung des Festsaalbaus hängt sie vorübergehend im kleinen Speisesaal des Nymphenburger Schlosses. Sie wird im Laufe der kommenden Jahre ihren ursprünglichen Platz im Festsaalbau wieder einnehmen.

Bevor wir in der Betrachtung der Galerie fortfahren, wollen wir noch einen Blick auf die Art und Weise werfen, wie die Bildnisaufträge überhaupt zustandekamen, sind sie doch immer Anlaß zu zahlreichen Anekdoten gewesen. Die wenigen quellenkundlichen Belege zu diesem Thema, die hier herangezogen werden, machen zweierlei deutlich: einerseits, daß es keineswegs der König allein war, der die schönen Damen vorschlug, zum anderen, daß es nicht immer als eine Ehre angesehen wurde, für die Schönheitengalerie gemalt zu werden.

Sicherlich ist es übertrieben anzunehmen, daß Stieler eigens für die Schönheitengalerie Reisen ins oberbayerische Land unternommen hat. Doch existiert ein Brief, in dem er dem König eine ganze Reihe schöner Mädchen für die Galerie vorschlägt:

»Folgendes sind die Namen der Schönheiten, die ich zu sehen Gelegenheit fand und worunter Euer Majestät vielleicht einige zum Malen für die Sammlung geeignet finden könnten.

Fräulein Panzer Regierungsraths Tochter

Mlle Boitel

Fräulein von Stockheim

Fräulein Hartmann

Fräulein von Hacke

Madame Rosipal geborene Stobäus

Gräfin Leyden

Fräulein Wendt Hofraths Tochter

Fräulein von Gumpenberg

Fräulein Auer, Tochter des verstorbenen gräfl. . . . G. Consulanten

Fräulein Aiton aus England

Fräulein Westheimer

Fräulein Winter Majorstochter

Fräulein Lichtenthaler³⁷⁸ «.

Aus dieser umfangreichen Liste, die ein Licht auf das Auswahlverfahren wirft, wird für die Sammlung lediglich die Freiin Gumpenberg ausgewählt³⁷⁹.

Die Auswahl der ersten Bildnisse für die Galerie ist offensichtlich einfacher. Stieler schreibt darüber an den Kanzler von Müller in Weimar: »... die Carnivalstage haben viele neue Schönheiten ans Licht gebracht, deren Bildnisse alle in die bewußte Sammlung wandern sollen³⁸⁰«.

Selbstverständlich gehen die meisten Vorschläge vom König selber aus, wie dies aus einem Brief des Malers hervorgeht:

»Euer Majestät!

Das Bildnis Ihrer k. Hoheit der Frau Kronprinzessin ist nun gänzlich vollendet. Da Euer Majestät früher geäußert haben, daß dieses Bild vielleicht in die Sammlung der Schönheiten würde aufgestellt werden, so wage ich bei Euer Majestät unterthänigst anzufragen, welchen Preis ich in meiner Rechnung für dieses Gemälde zu setzen habe . . .³⁸¹«.

Schließlich scheint auch ein Freund des Königs die Auswahl voranzutreiben. Darüber berichtet der Geschäftsträger R. v. Kast dem Fürsten Metternich im Jahr 1835:

»Eine hier sehr wichtige Person ist der Graf von Seinsheim. Er ist der vertrauteste und ergebenste Freund des Königs; daher denn auch das Bonmot: Seinsheim aufspüret die schönen Damen, Stieler malt sie und der König unterhält sich mit ihnen . . .³⁸²«.

Die hier zusammengetragenen Quellen genügen wohl, um die Art zu kennzeichnen, wie die Auswahl für die Sammlung ge-

troffen wird. Dennoch ist es gerade das Bürgertum, das den Absichten des Königs mitunter mit größter Zurückhaltung begegnet, und das ist nicht einmal verwunderlich, nachdem sich z. B. die »Kleine Schönheitengalerie« in der Badenburger einen recht zweideutigen Ruf erworben hatte. Es ist überliefert, daß Maximiliane Borzaga sich des Königs Besuche im Atelier während der Sitzungen verbat. Der Vater der Cornelia Vetterlein ließ sich nach Beendigung des Bildnisses seiner Tochter versetzen, nachdem vorher dem Mädchen erzählt worden war, das Bildnis sei ein Geschenk für seinen Großvater. Wie schwerwiegend die Entscheidung werden konnte, zeigt ein Brief des Hofrates Hanfstaengl an den Maler Stieler, in dem alle Bedenken dargelegt sind, die überhaupt im Zusammenhang mit der Aufforderung, sich für den König porträtieren zu lassen, aufkommen konnten. Dieser Brief ist ein so wichtiges und zugleich schönes Dokument, daß er hier in ganzer Länge, zugleich mit Stielers Brief an den König, wiedergegeben werden soll.

»Euer Königliche Majestät,

Allerhöchstem Auftrage zufolge, habe ich alsobald mit Herrn Hofrath Hanfstaengl, hinsichtlich des Bildes seiner Tochter gesprochen; weil aber meine Gegenvorstellungen seine Bedenklichkeiten nicht beseitigen konnten, somit unserer mündlichen Unterredung keine Entscheidung folgte, kumen wir dahin überein, daß er mir nach einigen Tagen Bedenkzeit eine bestimmte schriftliche Antwort geben wollte. — So eben erhalte ich nun dieselbe, da sie zu meinem großen Bedauern dennoch so entschieden verneinend lautet, glaube ich, Herrn Hanfstaengls Gründe in seiner eigenen Zuschrift Euer Majestät am besten mittheilen zu können, und erlaube mir daher selbe beizulegen. München, den 27. Febr. 1850

Jos. Stieler³⁸³

Franz Hanfstaengl an Stieler

»Wenn Ihnen auf den von Sr. Majestät an mich gerichteten Wunsch bisher eine Rückantwort nicht zugekommen ist, so hatte mich das Bedenken zurückgehalten, daß meine darauf bezügliche Erwiderung vielleicht nicht genug überlegt erscheinen möchte. — Nun aber darf ich auch nicht länger zögern und spreche Ihnen geehrtester Herr Stieler hiermit unumwunden und nach reiflicher Überlegung mit den Meinen und Prüfung der Gesinnung meiner Tochter ebenfalls, daß der Pauline und uns Eltern allerdings sehr geschmeichelten Antrag, ihr Bild für das Königliche Kabinett der Schönheiten Münchens zu malen, abzulehnen ist.

Als Sr. Majestät König Ludwig in jüngst verflossenen Tagen meiner Tochter mit schmeichelhaften Bemerkungen zu verwöh-

nen geruhten, erlaubte ich mir als Künstler den Einwand, daß es mehr die jugendliche Erscheinung sei, welche in dem unbefangenen Ausdruck ihren Reiz findet, doch den äußeren Formen nach den strengen künstlerischen Begriffen nicht genüge. — Es möchte dieser Einwurf von dem Vater wohl noch Sr. Majestät zu wenig erheblich und conventionell erscheinen und dadurch den Gedanken an die Auszeichnung zurückzunehmen; indes dürften weitere Ausführungen meines Ablehnens erwartet werden. Zudem wird mir erlaubt sein, meine väterlichen Bedenken vorzuheben. Es ist Pflicht der Eltern, an ihren Kindern Eitelkeit nicht zu rühren, also alles umso mehr zu vermeiden, wodurch sie geweckt werden kann — da wo sie noch nicht vorhanden. Wir müssen besorgen, daß unsere gute Pauline die zgedachte Auszeichnung auf Ideen leiten, welche ihr nicht geziemen — während ihr gegenwärtig noch der Gedanke eines Vorzuges von ihrer reizenden Erscheinung gewiß nicht minder Auszeichnungswürdigen Tugendfreundinnen fremd ist und sie unter diesem Vorzuge nur leiden würde.

Es müßte uns Eltern, und nicht ohne Grund, das strenge Urtheil der Gesellschaft und selbst unserer näheren Freunde treffen, wenn sie auch Paulinens ihnen bekannt unbefangenen bescheidenen Wesens das Wort redeten. Gelten diese Bedenken nicht als genügend, so walten für mich noch andere durchaus nicht zu beseitigende vor.

So unabhängig als meine Stellung der Gesellschaft gelten kann, so habe ich doch auf die Ansichten und Gesinnung werther Verwandten Rücksicht zu nehmen, Verwandte, welche Pauline ganz besonders wohlwollen und sie begünstigen. Diese — ihrem religiösen und sittlichen Begriffen ist solche Ostentation zuwider, als dem späteren Glücke und der Seelenruhe ihres Lieblings nachtheilig und sie würde sich bald diesen würdigen Verwandten entfremdet sehen. Diese Ansichten aber möchte ich umso weniger zu bekämpfen vermögen, als sie im Grunde des Herzens die meinen sind. So sehr ich in jeder anderen Angelegenheit mich beeilen würde, nach Möglichkeit den Wünschen Sr. Majestät des allerhöchsten Kunstgönner entgegenzukommen, umso inniger bedauere ich, daß ich dem Antrag nicht entsprechen kann, ich also die meiner Tochter zgedachte Auszeichnung ablehnen und bitten muß, daß dieses sonst sehr schmeichelhafte Ansinnen hiermit beseitigt bleibt. Sie werden mich ganz besonders verbinden, wenn sie unter Versicherung der ehrfurchtsvollsten und treuesten Anhänglichkeit Sr. Majestät von meiner Erwidrerung das passende mitteilen und gefälligst auch mit der Ihnen eigenen weltmännischen Gewandtheit unterstützen werden. Es dürfte genügen und mir Verlegenheit

ersparen, weitere Gründe hervorzuheben, welche Sie selbst erfinden dürften. —

Genehmigen Sie die Versicherung ausgezeichneter Hochachtung
Ihr ergebener

F. Hanfstaengl³⁸⁴«

München, den 27. Febr. 1850

Es entspricht Stielers Rolle als taktvoller Vermittler, daß er diesen eindrucksvollen Brief, versehen mit einem verständnisvollen Begleitschreiben, an den König sendet, und es ist selbstverständlich, daß dieser die dargelegten Gründe respektiert. Interessant ist, daß alle ausgeführten Bedenken noch zu einer Zeit bestehen, in der die Galerie bis auf ein Bild vollendet ist. Andererseits aber spielt sich diese Geschichte 1850, also nur zwei Jahre nach dem turbulenten Rücktritt des Königs, ab. Die Zeit hat die Bedenken, vor allem von Seiten des Bürgertums, nicht abbauen helfen, und das sind Schwierigkeiten, die dem Maler erwachsen, abgesehen von den Bemühungen um die Auswahl selbst.

Es gibt auch Dokumente, aus denen hervorgeht, daß der König selber sich gar nicht immer mit den Namen der Porträtierten auskennt. Im Brief an Johann Georg von Dillis 1829 schreibt er z. B.: »... des Wildprethändlers schöne Tochter, deren Namen ich vergessen ...³⁸⁵«. Gemeint ist Anna Hillmayer. Ein anderes Mal schreibt er aus Berchtesgaden an seinen Sekretär, dieser möge die Namen der Schönheiten deutlich numerieren und ein Verzeichnis entwerfen, aus dem hervorgeht, wessen Bildnis es sei und was über Porträt und Porträtierte in der Folgezeit geschrieben und gesagt wird³⁸⁶. Leider ist dieses Verzeichnis nicht mehr auffindbar.

Die hier aufgeführten Dokumente beleuchten die internen Umstände und Schwierigkeiten, die allen an der Sammlung der Schönheiten Beteiligten erwachsen. Sie können dazu beitragen, zahlreiche Vorurteile und Anekdoten, die die Zeit hervorgebracht hat, zu berichtigen oder zu beseitigen.

Die Schönheitengalerie König Ludwigs I. von Bayern — keine Sammlung im Sinne der historischen Galerien, sondern sichtbare Umsetzung der ›Idee des Schönen‹ in einer von Stand und Nationalität unabhängigen Auswahl

Es wurde dargelegt, daß die ersten Ansätze zur Sammlung der Schönheiten von Ludwig I. schon in das Jahr 1821 fallen, die Vorbedingungen jedoch schon 1817 mit dem Bildnis der ›Gräfin Rambaldi‹ geschaffen werden. Stieler bemüht sich bei

diesem Bildnis, ein Erinnerungsbild für den Kronprinzen in verschlüsselter Form zu malen. Er versteht es dabei, in absoluter Diskretion gegenüber seinem Auftraggeber eine Form zu wählen, die die Anonymität der Dargestellten sichert – die Form der religiösen Allegorie. Der Wunsch, die Dargestellte bei äußerster Porträtstreue zu anonymisieren, ist Auftraggeber wie Maler gemeinsam.

Die Art der Lösung, die Stieler hier wählt, liegt im Sinne des Zeitgeschmacks. Stieler hatte bereits vor seiner Münchener Zeit als Schüler Fügers die Form des allegorischen Porträts aufgegriffen, wie uns die vor 1810 entstandene Darstellung einer Dame als ›Hebe‹ (wv 24) zeigt. Er übernimmt das Motiv von Reynolds, der es in den Bildnissen ›Mary, Tochter des Jeremias Meyer, als Hebe‹ 1772 (Λ 26) oder ›Mrs. Musters als Hebe‹ 1785 verwendet. In der Wiener Schule hatte Joseph Grassi (um 1758–1838) das Motiv in einer Miniatur der ›Henriette Freiin von Peireira-Auersperg‹³⁸⁷ aufgegriffen. Auch in der französischen Schule waren ähnliche Motive beliebt: Im Museum zu Versailles befindet sich das Bildnis der ›Marie Luise‹ in Gestalt einer Madonna Raffaels, gemalt 1822 von Joseph Franque³⁸⁸.

In seinem Werk für den Kronprinzen greift Stieler nun wieder auf die Allegorie zurück. Es ist bekannt, wie genau König Ludwig I. jedes Werk für die Ausstellungen bestimmt, und es ist sicherlich kein Zufall, daß sein Bildnis und das seiner Geliebten zusammenzuhängen kommen. Der Gräfin Rambaldi wird in diesem Rahmen vor der Öffentlichkeit ein Denkmal gesetzt, doch wird dies von eben dieser Öffentlichkeit als lächerlich empfunden, wie es Schlichtegroll in seinem Brief schildert.

Kronprinz Ludwig ist jedoch nicht der Mann, dessen Willen sich vom Publikum beeinflussen ließe. Zusammen mit seinem Hofmaler probiert er nun verschiedene Möglichkeiten aus. Er entschließt sich zu einer Darstellung in Form einer anonymen Sammlung. Ihre Ausführung bezeugt die enge Verbundenheit zwischen dem Maler und dem königlichen Auftraggeber – ein Umstand, der für Stielers Werk von großer Wichtigkeit ist. Sie bestätigt, daß der Kronprinz Vertrauen gefaßt hat zu dem Maler, der zunächst nur an den bayerischen Hof gekommen war, um die Mitglieder der königlichen Familie zu malen.

Stieler rechtfertigt dieses Vertrauen mit der Sorgfalt, mit der er an die Auswahl der Schönheiten geht, und schließlich durch die Diskretion, mit der er zwischen den Dargestellten und dem König steht. Wie notwendig das Vertrauen zwischen beiden ist, zeigt der Umstand, daß König Ludwig bereits von den ersten Anfängen der Sammlung an dem Mißtrauen derer ausgesetzt ist, die mit jedem Bildnis eine ›Affäre‹ verbinden möchten.

Solche Stimmen erheben sich schon im Zusammenhang mit dem ersten Bildnis der Galerie überhaupt, der ›Auguste Strobl‹ (wv 278). Im Nachlaß des Malers fand sich eine »*Richtigstellung der Handlungsweise König Ludwigs gegenüber Auguste Strobl*«, geschrieben von einem ungenannten Zeugen, der sie an eine Münchener Zeitung sandte. Es ist möglich, daß sich hinter dem anonymen Schreiber Stieler selber verbirgt.

»... geschrieben von einem der wenigen Zeugen... L. schenkt einem Mädchen, das bei Kaufmann a.v.v. in der Schmalgasse arbeitet, 1000 G zur Aussteuer, wenn sie sich bis dahin untadelig hält. Wunsch L., ihre Unschuld gegenüber solchem Milieu zu schützen. Diese Handlung entspringt edler und reiner Absicht³⁸⁹«.

Die Tatsache, daß gleich in den Anfängen der Schönheitsgalerie eine derartige Apologie notwendig ist, bezeugt das geringe Verständnis der Umgebung des Königs für sein und des Malers Vorhaben. Beide tun deshalb richtig daran, die Öffentlichkeit in einer Kunstaussstellung 1829 gleich mit zehn Bildnissen der neuen Galerie bekannt zu machen. Diese Anzahl allein schließt eine negative Reaktion des Publikums aus, denn zu deutlich ist bereits der Rahmen abgesteckt, in den die Bildnisse gefügt werden sollen. Stieler tut alles, um die Bilder bis zur Ausstellung fertigzustellen, was ihm, mit Ausnahme des Bildnisses der Nanette Kaula, auch gelingt³⁹⁰.

Der maßgebende Kunstkritiker Schorn geht in einer Besprechung der Ausstellung dann auch in der Weise auf die gezeigten Bildnisse ein, die ihnen gemäß ist:

»Eine ganze Sammlung von Bildnissen endlich, durch denselben Künstler auf Befehl des Königs ausgeführt, reizt in hohem Maße die Schaulust der Neugierigen. In der Mitte das... Bildnis Goethes und um ihn 10 Brustbilder von auserlesenen schönen Mädchen und Frauen, alle in der bekannten heiteren Art und mit dem Talent für anmuthige Auffassung gemalt, welche Hrn. Stieler eigen sind. Es soll dies, soviel ich weiß, eine Sammlung von größtenteils nationalen Schönheiten werden, an welchen die Nachwelt erkennen kann, wie sich der Charakter weiblicher Schönheit zu unserer Zeit in Bayern ausgesprochen hat. Man soll also zunächst hier sehen, was die Natur Schönes hervorgebracht und es liegt gewiß ein eigener Reiz darin, die Verschiedenheit schöner Gesichtsformen recht genau bis ins Einzelne verfolgen zu können. Deshalb dürfte man wünschen, daß der Künstler, dessen Vortrag auch hier mehr auf das Allgemeine der Erscheinung berechnet ist, zum Teil entschiedener gezeichnet und modelliert haben möchte. Sollen aber diese Bilder zugleich als eine Art von Denkmal für diese schönen Personen

selbst gelten, so mußten sie Charakterbilder werden und die malerische Auffassung oder die Darstellung in einem Moment, der geeignet war, ihre Schönheit im vortheilhaftesten Lichte zu zeigen, was hier nur Nebensache. Daß einige so eitel und gefallsüchtig aussehen, ist freilich dem allgemeinen Charakter unserer Zeit gemäß . . . Die schlichte und ruhige Haltung gefällt zuletzt am besten, weil sie das Gefühl innerer Wahrheit in uns erregt. Die Originale gehören den verschiedensten Ständen an; daher sind für die Kenntnis unserer Zeit auch die Costüme von Interesse, und es könnte späterhin vielleicht irreführen, daß eines dieser Frauenzimmer im Theateranzug der Thekla gemalt ist . . . Schlichter, häuslicher Anzug, oder einfacher Putz wäre für alle diese Schönen am bedeutendsten³⁹¹«.

Es ist interessant, daß Schorn von Anfang an auf zwei Möglichkeiten anspielt, die in der Galerie liegen: eine Sammlung nationaler Schönheiten oder ein Denkmal für die Personen selber. Der Absicht entsprechend möchte Schorn die Auffassung des Malers korrigieren, weil er die eine oder die andere Möglichkeit in die zukünftige Sammlung projizieren möchte. Er möchte sie begreifen und historisch unter das einordnen können, was ihm bereits an Vergleichbarem bekannt ist, z. B. die Münchener Schönheitengalerien Corlandos oder Goberts.

König Ludwig I. dagegen möchte den Beschauer, den er von vornherein einbezieht, durch die Eigenwilligkeit der Sammlung überraschen. An keiner zugänglichen Stelle äußert er sich deshalb zu den Bildnissen, auch als sie 1829 erstmalig zur Ausstellung kommen. Er läßt es zu, daß Vermutungen aufkommen, daß Gerüchte kursieren, daß Richtigstellungen geschrieben werden – zu alledem nimmt er keine Stellung, sondern überläßt vielmehr den Betrachter seiner Ratlosigkeit und seiner Neugier. Nachdem das Publikum das Bildnis der Gräfin Rambaldi belächelt hat, was ihm durchaus im Gedächtnis geblieben ist, gönnt er ihm seine Unsicherheit in der Beurteilung der neuen Sammlung. Bestimmt ist es kein Zufall, daß sich nirgends eine Erklärung zu den Bildnissen findet: Der König wünscht nicht, sie zu geben. Er möchte alles in einer gewissen Anonymität belassen und dazu finden sich auch zwei Beweise.

Als die ersten zehn Bildnisse zur Ausstellung kommen, schreibt Johann Georg von Dillis an den König:

»Professor Kellerhofen läßt ehrerbiethigst anfragen, ob die Nämnen der zehn bereits angegebenen weiblichen Bildnisse von Stieler gemalt, in den gedruckten Catalog bemerkt werden dürfen³⁹²«. Die Antwort des Königs ist nicht erhalten, doch läßt ein zweiter Umstand darauf schließen, daß die Bildnisse unbeschriftet blieben. Genau bis zum Jahr 1827 nämlich, in dem die

ersten Bildnisse der heutigen Schönheitsammlung entstehen, hängen Stielers Porträts in den Ausstellungen des Kunstvereins mit genauer Bezeichnung der Dargestellten. Ab 1827 aber bleiben sie anonym und sind lediglich als »Weibliches Bildnis« oder ähnlich bezeichnet³⁹³. Sicherlich liegt das in der Absicht des Königs, der mit seinem Hofmaler eine anonyme Sammlung schaffen möchte, die für ihn wie für den Betrachter Erinnerung an bestimmte Personen und Denkmal für ihre Schönheit zugleich sein soll.

In einem Brief, der im Zusammenhang mit der Ausstellung der ersten zehn Bildnisse 1829 steht, wählt Dillis einmal statt des Wortes »Bildnis« das Wort »Büste«, und diese Wortwahl ist es wohl, die den heutigen Betrachter auf den richtigen Weg bringt³⁹⁴. In der Beschreibung von Stielers Werk wurde wiederholt auf die Büstenform seiner Bildnisse der Reifezeit hingewiesen, z. B. im Bildnis des Kronprinzen Ludwig von 1816. Von Gérard hatte Stieler diese überzeugende Bildnisform übernommen, die den Porträtierten im sogenannten Vakuum- oder Würderaum zeigt. Es wurde dabei auf die Verwandtschaft dieser Repräsentationsform zur gleichzeitigen Bildnisbüste hingewiesen. König Ludwig I. verwendet die Form der Bildnisbüste in verschiedenen Zusammenhängen, z. B. in der »Walhalla« bei Donaustauf, dem »Pantheon der großen Deutschen«, in der bedeutende Deutsche als Bildnisbüsten in einer großen Sammlung vereinigt sind. Ähnlich verhält es sich mit der Ruhmeshalle in München. Es wurde auch im Zusammenhang mit den Bildnissen Goethes, Schellings und Tiecks auf die Zyklenform aufmerksam gemacht, die in dieser Reihung liegt. Der Sammler König Ludwig also hat eine besondere Vorliebe für zyklische Darstellungen, in denen bestimmte Themen gesammelt werden, d. h. in einem bestimmten Rahmen versammelt sind. Auch die von uns heute so bezeichnete »Schönheitengalerie« wird in der Zeit ihrer Entstehung nicht so genannt, sondern es ist immer von der »Sammlung« die Rede: »Die Sammlung der schönen Köpfe³⁹⁵«, »die bewußte Sammlung³⁹⁶«.

Entfernt hat das Sammelbestreben des 19. Jahrhunderts noch etwas gemeinsam mit dem Zweck der Kunstkammer des 17. Jahrhunderts. Sorgfältig wurden dort Besonderheiten zusammengetragen – Steine, Tiere oder Curiositäten aller Art. Selbstverständlich bewegen sich die Sammlungen König Ludwigs I. nicht auf dem Niveau der Kunstkammern des 17. Jahrhunderts. Sie sind vielmehr aus der Sphäre des deutschen Idealismus erwachsen, der allein den Geist und die patriotische Begeisterung hervorbringen konnte, die darzustellen der König Zeit seines Lebens bemüht war. Und wie er den Heros des Geistes in dessen

Repräsentanten oder seinen Patriotismus in den Feldzügen des bayerischen Heeres von Kobell darstellen ließ, so wollte König Ludwig I. die Schönheit der Frauen seiner Zeit auf abstrakte Weise in einem Zyklus verewigen. Er ist sein Leben lang ein warmer Verehrer des weiblichen Geschlechts gewesen mit der gleichen Intensität, mit der er glühender Patriot oder Verehrer großer Dichter und Philosophen war. Er wollte denen, die es ihrer Schönheit wegen verdienen, ein Denkmal setzen, in ähnlicher Form wie den Repräsentanten des Geistes.

»*Er liebt die Kunst und die schönsten Frau'n die läßt er porträtieren*« . . . schreibt Heine³⁹⁷, und Ludwig kann es sich leisten, beidem Ausdruck zu geben. Er tut es in einer Sammlung, die wir heute als Galerie bezeichnen, was nicht ganz richtig ist. Diese Sammlung läßt er in erster Linie für sich selber schaffen, bezahlt sie auch selber, macht sie aber auch der Öffentlichkeit zugänglich, die daran Anteil haben soll, wie an allen anderen Sammlungen des Königs³⁹⁸. Er ist souverän genug, sich an keiner Stelle zu erklären oder gar zu rechtfertigen. Wie kein anderer setzt er sich in seiner Begeisterungsfähigkeit für das Schöne über die Konventionen der Gesellschaft hinweg.

Der König entschließt sich deshalb nach längerem Überlegen zu jener Form der Sammlung, wie sie bis zum Zweiten Weltkrieg im Festsaalbau der Münchner Residenz bestand. Bei genauerer Betrachtung der Auswahl derer, die in der Sammlung abgebildet worden sind, wird das Konzept deutlich, das der König und sein Maler entwerfen und das zu deuten sich der Kunstkritiker Schorn bemüht. Diesem gelingt es jedoch nur, die Kategorien zu finden, die er kennt: entweder Denkmal für eine nationale Schönheit oder für einen dem König besonders nahestehenden Menschen. Beides ist von Anfang an vertreten und in derselben Unbedenklichkeit nebeneinandergestellt, mit der der König die gesellschaftliche Stellung der Porträtierten außer Betracht läßt. Es sind Töchter von Bürgersleuten oder Handwerkern, die ihm auf seinen Gängen durch die Stadt, im Theater oder auf Bällen ihrer Schönheit wegen auffallen. Weil es sich zunächst um bayerische Landeskinder handelt, kommt dem Publikum die Idee, es handele sich um eine Sammlung nationaler Schönheiten, wie sie aus Dresden und Rußland bekannt waren. Diese Meinung herrscht lange Zeit vor³⁹⁹. Daß unter den Bildnissen aber das der italienischen Marchesa Florenzi hängt, nimmt das Publikum hin, und der Kritiker übergeht es.

Die in der Folgezeit hinzugefügten Bildnisse lassen jedoch ahnen, daß die Sammlung den nationalen oder persönlichen Rahmen sprengen wird. Lady Ellenborough ist in London geboren, die Marquise von Pallavicini in Ungarn, Lady Erskine in

London, Therese Spence in Florenz, Rosalie von Bonar ist Tochter eines böhmischen Ritters und einer polnischen Gräfin, die Kronprinzessin Maria ist die Tochter des preußischen Königs, Emilie Milbanke ist in Paris geboren, Katharina Botzaris in Griechenland und Lola Montez angeblich in Sevilla.

Es ist wichtig, die Bezeichnungen Stielers auf der Rückseite der Leinwand zu kennen, die bisher weder berücksichtigt noch veröffentlicht wurden. In ihnen liegt nämlich zugleich eine Typisierung, die auf den Charakter der Sammlung Rückschlüsse zuläßt. Dazu gehören z. B. »*Nanette R. Kaula. Eine Israelitin . . .*« oder »*Charlotte von Hagn . . . gemalt als Thekla in Waltenstein . . .*« oder »*Katharina Botzaris . . . Tochter des im Freiheitskampf gefallenen Helden Marco Botzaris . . .*«. Entsprechend sind auch die Bayerinnen gekennzeichnet: »*Anna Hillmayer, Wildprethändlerstochter . . .*« oder »*Regina Daxenberger, Kupferschmiedstochter . . .*« oder »*Wilhelmine Sulzer, Kgl. bay. Hofschauspielerin . . .*«.

Alle diese Bezeichnungen, seien sie nationaler, soziologischer oder, im Fall der Botzaris, politischer Art, lassen eine Individualisierung der einzelnen auch in der Darstellung erwarten, wie sie Schorn in seiner Besprechung fordert. Er steht damit nicht alleine. Der Kritiker Dr. H. Merz schreibt 1843 über eine Kunstausstellung in Stuttgart: »*So sey denn auch gleich der erste Treffer, die reizende Botzaris von Jos. Stieler in München erwähnt. Hier war immer der größte Zudrang; ein zierlich Gesicht, ein weißer Teint, ein wenig sagender Blick, eine zinnoberrote Lippe und dazu kleidsame Griechentracht; aber ein südlicher Kopf, ein griechisches Auge ist es wohl doch nicht? Ich habe das Original vor zwei Jahren zu München in der St. Salvatorkirche während eines ganzen griechischen Gottesdienstes lange und genau gesehen und kann von der Farbe reden. Ihr bräunlicher, nichts weniger als feiner Teint, ihr minder offenes, längliches Auge und der ganze griechisch-slavische Typus konnte zu Fallmerayers Griechenland ein Titeltupfer liefern. Stieler kann, wenn er selbst den Pinsel in die Hand nimmt, in hoher Vollendung malen, aber ich möchte das interessante Mädchen von ihm selber und nach ihr selber sehen*⁴⁰⁰«.

Sicherlich ist diese Kritik berechtigt, wenn man eine ausgeprägte Studie nach einer Vertreterin einer Nation erwartet. Noch heute äußern sich Besucher der Schönheitengalerie enttäuscht über das Bildnis der Lola Montez, das in keiner Weise die Nationalität — sei es die spanische oder die irische — verrät. Daß Stieler nicht so weit individualisiert, daß ein Bildnis im Sinne des Realismus entsteht, hat seinen Grund nicht darin, daß er es nicht gekonnt hätte — eine Vorstudie zum Bildnis der

Botzaris (wv 303) zeugt von gerade seiner Spontaneität der Auffassung —, sondern es liegt nicht im Sinne des Königs, eben jene Art Kunstkammer zu erstellen, die eine Griechin, eine Engländerin, eine Schauspielerin und eine Wildprethändlerstochter enthält.

Stieler nennt die Galerie, noch bevor sie in der heutigen Form existiert, die »*Sammlung der schönen Köpfe*«, und das ist sozusagen der gemeinsame Nenner, auf den der König und er die Galerie bringen wollen. Es soll eine Sammlung werden, die allein die Schönheit zum Thema hat. Stieler erkennt sehr richtig, daß dieses abstrakte Thema, das der König stellt und wiederholt mit seinen Distichen zu einzelnen Bildern noch unterstreicht, keine Individualisierung im Sinne nationaler oder soziologischer Charakteristika verträgt. Von diesen Besonderheiten muß er Abstand nehmen, um das ihnen Gemeinsame darstellen zu können. So versteht er die Absicht des Königs, der — wenn es um Schönheit geht, die er nicht für das Privileg gewisser Schichten hält — gesellschaftlich vorurteilslos ist und Schönheit überall sieht, wo sie ist. Es ist Stielers Leistung, dieses Anliegen, das seine Zeit nicht immer verstand, erkannt und verwirklicht zu haben.

Es wird sich zeigen, daß die Vorstellungen Ludwigs I. von seiner neu erstehenden Sammlung von ganz anderen Voraussetzungen ausgehen, als sie in den historischen Galerien gegeben waren. Nüßleins Theorien zur Bildniskunst, die seit ihrem Erscheinen 1819 in Bayern weite Verbreitung fanden und sicherlich — das wird sich noch im einzelnen zeigen — starken Einfluß auf die Darstellungsform Stielers hatten, sind innerhalb der Geschichte der Ästhetik im Grunde nicht neuartig. Für den zeitgenössischen Maler war jedoch die praktische Anwendbarkeit seiner Theorie in diesem »Lehrbuch der Kunstwissenschaft« von unschätzbarem Wichtigkeit⁴⁰¹.

Man kann sagen, daß Nüßleins Theorien auf dem Boden der deutschen Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts gewachsen sind. Im Grunde sind es, um zwei bedeutende Vertreter herauszugreifen, Johann Georg Sulzer (1720–79) und Carl Philipp Moritz (1757–93), die in ihren Schriften nicht nur die Darstellungsweise des Menschen in der Malerei des Klassizismus, sondern auch die Schönheitengalerie König Ludwigs I. vorbereiten. In ihren Schriften, Sulzers »Allgemeine Theorie der Schönen Künste«, Leipzig 1771–74, und Moritz' »Über die bildende Nachahmung des Schönen« 1788, entwerfen sie, kurz umrissen, das Bild des Menschen, dessen Wesen seine Züge prägt und der schließlich durch seine Tugenden zum schönen Menschen wird.

Sulzer prägt dabei den Begriff des »Seelenmalers«, der in der Zeit eine große Rolle spielt und auch im Zusammenhang mit Stielers Namen oft genannt wird. »*Woher mag es doch kommen, daß man an einigen Orten einen schlechten Porträtmaler im Spaß einen Seelenmahler nennt, da der gute Künstler dieser Gattung ein eigentlicher wahrer Seelenmahler ist*⁴⁰²?« Sulzer schreibt, wie aus der Gesichtsbildung des Menschen erkenntlich sei, was in seiner Seele vorgehe. »*Nichts ist also gewisser als dieses, daß wir aus der Gestalt des Menschen — vorzüglich aus ihrer Gesichtsbildung — etwas von dem erkennen, was in ihrer Seele vorgeht; wir sehen die Seele in dem Körper. Aus diesem Grunde können wir sagen, der Körper sei das Bild der Seele, oder die Seele selbst sichtbar gemacht . . .*⁴⁰³«.

Über Sulzers Feststellung, daß das Gesicht der Spiegel des innersten Wesens sei, geht nun Moritz hinaus, indem er moralische Begriffe wie das Gute und Edle als Postulat für das Schöne setzt. Nur der Mensch weist schöne Gesichtszüge auf, nur der ist eine Schönheit, der positive moralische Voraussetzungen mit sich bringt. Auf den Künstler bezogen, unterscheidet Moritz dann die »Nachahmung des Schönen« von der »Nachahmung des Guten und Edlen«. Wenn er Seelenschönheit bildnerisch darstellen will, so muß er sie außer sich darstellen, »*indem er nemlich diese Gesichtszüge nicht gerade nachbildete, sondern sie gleichsam nur zur Hülfe nähme, um die in sich empfundene Seelenschönheit eines fremden Wesens auch außer sich wieder darzustellen*⁴⁰⁴«. »*Die eigentliche Nachahmung des Schönen unterscheidet sich also zuerst von der moralischen Nachahmung des Guten und Edlen dadurch, daß sie ihrer Natur nach streben muß, nicht wie diese in sich hinein, sondern aus sich heraus zu bilden*⁴⁰⁵«.

Beiden und auch anderen zeitgenössischen Ästhetikern ist ein bestimmter gesellschaftlicher Stand keine Vorbedingung für das moralisch Gute und damit die »Seelenschönheit«. Darin liegt eine äußerst wichtige Voraussetzung für die Sammlung der Schönheiten Ludwigs I. Dieser will nicht ein Porträt der »Gräfin von Holnstein« oder ein Porträt der »Helene Sedlmayr« für seine Galerie, sondern er möchte deren Schönheit dargestellt wissen. Es geht um die Umsetzung einer ästhetischen Forderung in eine sichtbare Wirklichkeit. Die »Gräfin von Holnstein« oder »Helene Sedlmayr« sind wirklicher Ausdruck dieser Forderungen, sie sind wie alle Abgebildeten anonyme Träger der Idee: Der Mensch wird erst durch gute und edle Anlagen schön, verkörpert er sie, so kann man von einem schönen Menschen sprechen.

Selbstverständlich liegt diese Idee auch jedem anderen Einzel-

bildnis Stieler zugrunde und wäre auf jedes seiner Bildnisse anwendbar. Eben aus diesem Grunde kann der König es wagen, seinen Hofmaler mit einem so umfangreichen Auftrag zu beschäftigen. König Ludwig weiß, daß Stieler in der Lage ist, über das einzelne Bildnis hinaus die Postulate der Ästhetiker umzusetzen. Im Rahmen einer ausgesprochenen Sammlung von Bildnissen wird die zugrundeliegende Idee noch einmal überhöht. Das ist wohl auch der Grund, aus dem König Ludwig sie noch mit seinen Distichen verbindet⁴⁰⁶. Nicht mehr ein bestimmter Mensch nämlich ist Träger jener Vorstellung vom Schönen, sondern die in 36 Bildnissen versammelten Dargestellten in ihrer Anonymität verkörpern sie in abstrahierender Weise. Die Schönheitengalerie König Ludwigs — denn er ist es, der sie konzipiert hat — bildet den Versuch, eine durch die Ästhetik der Zeit aufgestellte Forderung am Menschen selber sichtbar zu machen und die Idee des Schönen durch Anonymität in abstrahierender Sicht zu verwirklichen.

Diese Konzeption der Galerie ist leider selten verstanden worden. Am wenigsten von dem bedeutenden Zeitgenossen Heinrich Heine, der die Persönlichkeit König Ludwigs I. überhaupt nicht erfaßte. Daß es sich bei der Sammlung um einen »gemalten Serail« handelt, wie er sich in seinem berühmt gewordenen Gedicht »Das ist Herr Ludwig von Bayerland« aus den Jahren zwischen 1840 und 1843 ausdrückt, ist zu widerlegen wohl überflüssig. Zu viel berufliche Enttäuschung bestimmte Heines Gefühle für den bayerischen König, der ihn 1828 nicht an die Münchener Universität berufen hatte⁴⁰⁷.

Die knappe Darstellung der Bildnistheorie der Zeit, die von König Ludwig I. aufgegriffen und verwirklicht wird, war hier wichtig für die Weiterbehandlung der Frage, nach welchen Grundsätzen die dargestellten Mädchen und jungen Frauen von Stieler porträtiert werden und wie er die Vorstellungen des Königs umsetzt.

Es wurde festgestellt, daß der Maler nicht Typik im Sinne einer Nationalität oder eines gesellschaftlichen Standes sucht, sondern daß er diese Klassifizierung gerade sorgfältig vermeidet, weil sie fehl am Platze wäre. Stieler versucht die verschiedenen Möglichkeiten, unter denen Schönheit im Sinne der Ästhetik der Zeit auftreten kann, darzustellen. Darin liegt im Grunde auch eine Typisierung dieser Galerie, und diese Feststellung ist wichtig für das Verständnis der Bildnisformen, die Stieler für die Sammlung anwendet. Wie wählt er nun die verschiedenen »Auftrittsmöglichkeiten« und wie zeigt sich der im Sinne Sulzers, Moritz' und Nüßleins schöne Mensch?

Eine nähere Untersuchung ergibt, daß die Kunsttheorien des bayerischen Professors Nüßlein vieles enthalten, was Stieler Darstellungsformen unmittelbar geprägt zu haben scheint. Es ist deshalb wohl richtig, einzelne Abschnitte aus seinem Lehrbuch in Verbindung mit den Bildnissen zu bringen. Absatz 72: »Eine eigene Art der Schönheit ist die Grazie . . . Grazie ist der Ausdruck der schönen Seele«. Und Absatz 73: »Grazie ist die Schönheit auf dem Antlitz schuldloser Menschenkinder«.

Von diesen Voraussetzungen ausgehend, definiert Nüßlein den Begriff der Grazie, und dieser Absatz ist bedeutsam für das Werk Stieler. »Man kann eigentlich zwey Arten von Grazie unterscheiden, die griechische und christliche. Die griechische Grazie besteht darin, daß aus einer weiblichen Person das Streben zu gefallen hervorleuchtet, das aber durch Unschuld und Scham gemildert wird. Hierin ist das große Kunstwerk die griechische Venus von Medicis. Eine ganze Unschuld, wie die christliche ist, kannten die Alten nicht und konnten sie gemäß ihrer Religion nicht kennen. Durch die christliche Unschuld bekam die Grazie eine höhere Bedeutung als die war, welche sie bey den Griechen hatte. Wenn sie dort lieblich ist, so ist sie hier holdselig. Sie besteht darin, daß sich in einer weiblichen Person Unschuld und Scham aussprechen, aber ohne Streben zu gefallen, sondern es muß sich in ihr die Beschäftigung mit dem Himmlischen in Gedanken zeigen. Als Meisterstücke stehen hierin die Madonnen des Raphaels«.

»Griechische« wie »christliche« Grazie aber ist gleicherweise aus den Bildnissen Stieler für die Schönheitengalerie herauszulesen. Am deutlichsten wird die »Beschäftigung mit dem Himmlischen« in jenen Bildern, in denen ein christliches Motiv auftritt. Im Bildnis der »Helene Sedlmayr«, deren träumerisch unschuldiger Blick am Betrachter vorbeigeht, erblickt man im Hintergrund rechts auf einem Sockel eine Statue der schmerzreichen Madonna. »Anna Hillmayer« (wv 285) tritt mit gesenktem Blick unter dem Portal einer Kirche hervor. In den Händen hält sie ein Gebetbuch mit einem Kreuzifix. In anderen Bildnissen tritt der Bedeutungsgehalt der christlichen Symbole zurück. »Josepha Conti« (wv 311), »Julie von Bonar« (wv 301) und »Elise List« (wv 306) werden mit schwärmerisch nach oben gerichtetem Blick dargestellt, wobei sie den Kopf nicht heben. Diese Gebärde der Augen erscheint auch in einem Werk Stieler außerhalb der Schönheitengalerie, in seiner »Madonna« (wv 230) von 1846. Sie ist ein Relikt aus den Werken Raffaels und Guido Renis. Bei Raffael gibt es diesen Augenausdruck, um nur wenige Beispiele herauszugreifen, bei der »Hl. Katharina von Alexandrien«⁴⁰⁸ und in der »Hl. Cäcilie« (A 18)⁴⁰⁹. Dieses

Werk hat Stieler gekannt und besonders hoch geschätzt. Während seines Aufenthaltes in Bologna im Jahr 1811 schreibt er in sein Tagebuch: »Hl. Cäcilie für mich der schönste Raphael«⁴¹⁰.

Auch im Werk Guido Renis erscheint die Geste der nach oben gerichteten Augen wiederholt: in seiner »Himmelfahrt Mariae«⁴¹¹ und der »Immaculata« (A 19). Am deutlichsten wird sie im Bildnis des »Sant' Andrea Corsini« (A 20), in dem der Abgebildete, vor einem Altar kniend, die Augen zum Kreuzifix erhebt. Im 19. Jahrhundert wird im Zuge einer religiösen Verallgemeinerung diese Gebärde auf das profane Bildnis übertragen. Josepha Conti und Julie von Bonar sind, abgesehen von dieser Gestik, noch mit einem weißen Blütengewinde bekränzt. Es handelt sich um ein bis heute überkommenes Symbol der bräutlichen Unschuld, das im 19. Jahrhundert in die Malerei aufgenommen wurde⁴¹². In Stielers Bildnis von 1837 wird die sechzehnjährig verstorbene »Elise Steinheil« (wv 177) mit den Attributen einer Braut dargestellt: bekränzt von einem Myrthengebirde und in der Hand eine Lilie haltend. Auch in den beiden erwähnten Bildnissen der Schönheitengalerie wird der schwärmerische Blick als ein solches Attribut behandelt. Es ist, als knieten die Dargestellten vor einem Altar und blickten zu ihm auf, ohne den Kopf heben zu wollen.

Als ein Symbol der Unschuld darf auch das Glas mit Nelken im Bildnis »Regina Daxenberger« (wv 287) gedeutet werden. Im Gegensatz zu den bisher Erwähnten sucht sie jedoch den Blick des Betrachters. Nach Nüßlein entspricht dieser Bildnistypus bereits mehr dem der »Griechischen Grazie«, »daß aus einer weiblichen Person das Streben zu gefallen hervorleuchtet, das aber durch Unschuld und Scham gemildert wird . . .«. Beides ist in diesem Bildnis vereinigt: mit dem Blick auf den Betrachter das Streben zu gefallen und durch die Vase mit Nelken das Zeichen der Unschuld.

Mit gleicher Unbekümmertheit, mit der Stieler den Bildnissen »Helene Sedlmayr« und »Anna Hillmayer« einen christlich-religiösen Rahmen gibt, versetzt er in anderen Werken die Dargestellten in die Welt des antiken Griechenland. Er stellt sie in der Form der griechischen Grazie dar. »Antonie Wallinger« (wv 300) ist in einen antikisierenden Chiton gekleidet, dessen Säume von einer goldgestickten Mäanderborte besetzt sind. Der Maler stellt sie mit dem Goldkelch in der ausgestreckten Hand als Hebe dar⁴¹³. Mit dem über die Schulter zurückgewendeten Blick sucht sie den Betrachter, um seine Aufmerksamkeit zu erregen. Auch »Therese Spence« (wv 296) wird in einer antiken Rolle präsentiert: Lorbeerkranz, Lyra und mit Mäanderborte be-

setzter Chiton weisen auf eine Identifizierung mit der griechischen Lyrikerin Sappho hin.

Gerade diese beiden Werke Stielers erscheinen den Theorien Nüßleins besonders angenähert, wenn es auch andere Beispiele des griechischen Typs in der Schönheitengalerie gibt, die auf die Attribute des Hellenentums verzichten. So wie Antonie Wallinger den Blick des Betrachters sucht, tut es auch in verwandter Pose »Auguste Strobl« (wv 278), die den Blick über die Schultern zurückwendet. Geradezu neugierig wirkt der den Betrachter musternde Blick der »Alexandra Prinzessin von Bayern« (wv 312). Doch ist in keinem Bildnis der Blick herausfordernd oder auch nur keck, sondern es handelt sich immer um jene Art des ruhigen klaren Blicks, der den Betrachter fesselt, nicht aber angreift. Nüßlein nennt es die »liebliche« Grazie, und dieses Wort kennzeichnet vielleicht am besten die Gebärdensprache der Augen. »Holdselig« nennt er sie dagegen bei denen, die »ohne Streben zu gefallen« sind. Schon durch die Zusammensetzung mit dem Wort »selig« zielt er auf den christlichen Menschen, den er vom heidnischen unterscheidet. Stieler hat in der Allegorie der Hebe im Bildnis »Antonie Wallinger« den griechisch-heidnischen Schönheitstypus – nach Nüßlein – vielleicht am deutlichsten herausgestellt. Abendländisch-christliche Schönheit – nach Nüßlein – hat er wohl am schönsten in den Bildnissen der in sich versunkenen »Maria Dietsch« (wv 315), der »Anna Hillmayer« (wv 285) und der kindlich gläubigen »Helene Sedlmayr« (wv 291) zum Ausdruck gebracht.

Dem Betrachter der gleichzeitigen oder nachfolgenden Epochen ist es immer schwergefallen, diese Typisierung der Bildnisse im Sinne der zeitgenössischen Kunsttheorie zu verstehen. Das liegt daran, daß die Galerie vorwiegend aus historischer Sicht betrachtet wurde, wie z. B. vom Kunstkritiker Schorn, der die Bildnisse in das einzureihen versucht, was er schon kennt. Im Gegensatz zu der hier dargelegten Bildnistheorie ist der Blick der Zeitgenossen, die in der Schönheitengalerie nationale oder private Interessen des Königs verwirklicht sehen wollten, auf die Galerien vergangener Epochen gerichtet. Aber was ist, um es noch einmal zusammenzufassen, von der Art der italienischen Galerien, der Galerien Max Emanuels, August des Starken, der englischen Könige oder des Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen in der Sammlung Ludwigs I. übriggeblieben?

Es gibt in seiner Sammlung auch Hofdamen, wie bei Max Emanuel oder in den englischen Galerien, aber nicht ausschließlich; es gibt auch schöne Ausländerinnen, deren Erscheinung exotischen Reiz hat wie in der Galerie August des Starken, aber sie werden bei Stieler assimiliert; es gibt auch die nationalen

Schönheiten, wie in der Galerie der Zarin Elisabeth, aber bei Ludwig sind auch Ausländerinnen darunter; schließlich gibt es auch, wie beim Landgrafen von Hessen, das Bürgermädchen und die Dame von Adel, aber sie werden nicht durch ihre Platzierung unterschieden.

Es ergeben sich bei der Durchsicht der genannten Galerien noch einmal deutlich die Unterschiede zur Galerie Ludwigs 1. Die italienischen, englischen und französischen Galerien des 17. und 18. Jahrhunderts, auch die Münchener Galerien dieser Zeit zeigen das Bild der schönen Hofdame, also eines bestimmten Standes; die Polinnen in der Galerie August des Starken verbinden sich unter dem Zeichen ›exotischer‹ Schönheit, ihr Stand ist sozusagen die Nationalität; auch die schönen Russinnen der Zarin Elisabeth werden ausschließlich unter einem nationalen Aspekt gesehen.

Es zeigt sich, daß die — auch vom Standpunkt des 19. Jahrhunderts aus — historischen Schönheitensammlungen alle eine Gemeinsamkeit haben. Sie sind zusammengestellt unter dem Aspekt des gemeinsamen Standes oder der gemeinsamen Nationalität. Aus dieser Zusammengehörigkeit ergibt sich eine Sicht vom schönen Menschen.

König Ludwig 1. weicht nun von dieser historischen Konzeption völlig ab. Nicht mehr ständische oder nationale Aspekte bestimmen die Auswahl seiner Schönheiten. Für sie gilt eine neue Form der Gemeinsamkeit: die Idee der Schönheit — abstrahiert von Rang, Namen und Nationalität. Darin ist auch der Grund zu suchen, warum Ludwig 1. selber oft genug die Namen der Dargestellten gar nicht kennt. Letzten Endes möchte er bei der Betrachtung eines Bildnisses frei sein von mehr oder weniger zufälligem Wissen um die Dargestellte und ihrem ebenso zufälligen gesellschaftlichen Rahmen.

Es sind zahlreiche Faktoren, durch die sich die Porträtierten in der Sammlung voneinander abheben. Gesellschaftlich und von der Nationalität her bestehen unterschiedliche Voraussetzungen. Auguste Strobl ist die Tochter eines Buchhalters, Helene Sedlmayr eines Schuhmachers, Charlotte von Hagn ist Schauspielerin. Elise List ist Tochter des Volkswirtschaftlers Friedrich List, Maria Dietsch Tochter eines Schneidermeisters, Lola Montez unbekannter Herkunft. Dagegen stehen die Mitglieder des hohen Adels — Maria, die Tochter des Königs von Preußen, Alexandra, die Tochter König Ludwigs 1., Sophie Erzherzogin von Österreich, Gräfin Holnstein entstammt bayerischem Adel, Jane Erskine ist Tochter eines britischen Barons und Gesandten am bayerischen Hof.

Doch sind diese Angehörigen der verschiedensten Stände und

Nationalitäten auch in ihrer Verschiedenheit gekennzeichnet? Bei der Durchsicht der Bilder zeigt sich das Gegenteil. Die schönen, von Sanftheit gezeichneten Züge der Gräfin Holnstein unterscheiden sich nicht wesentlich von der unschuldigen Erscheinung des Bürgermädchens Helene Sedlmayr. Antonie Wallinger erscheint als Hebe in der gleichen antikisierenden Aufmachung wie die englische Baronin Therese Spence. Auguste Strobl wendet sich in ähnlicher Weise zum Betrachter wie Alexandra Prinzessin von Bayern. Als erstaunlichstes Extrem stellt der Maler die Schwiegertochter Ludwigs 1., Maria Kronprinzessin von Bayern, in nahezu gleicher Stellung und gleichem Ausdruck wie die allseits unbeliebte Tänzerin Lola Montez dar.

Es zeigt sich, daß dem Maler nichts daran liegt, die Dargestellten im Sinne ihrer Herkunft zu typisieren. Gerade die von Nüßlein gegebene Unterscheidung ihrer Erscheinungsweise, ›Grazie der Unschuld‹ oder ›weibliche Gefallsucht‹, scheidet die herkömmliche Darstellungsweise aus, und darin liegt das Neue in der Galerie Ludwigs 1. Diese Form und dieses Ziel seiner Galerie sind völlig einzigartig, nicht nur im Hinblick auf die Galerien vergangener Epochen, sondern auch in der Kunst des frühen 19. Jahrhunderts⁴¹⁴. Einzigartig ist die absolut gleichrangige Vereinigung aller Stände und Nationen, und sie entspricht den demokratischen Ideen König Ludwigs. Sie entspricht auch seinen Tendenzen als Herrscher, der seinem Land zu einer Verfassung verhalf und zahlreiche demokratische Erlasse bewirkte. Großzügig setzt sich dieser König immer wieder über alle sozialen Schranken hinweg — ob er nun zu Fuß durch die Stadt spaziert und sich unter die Bevölkerung mischt, mit Bürgerstöchtern Bälle eröffnet, sie auch ernsthaft lieben kann oder seinen Bürgern seine eigenen Sammlungen zugänglich macht und die Räume der Residenz zur Besichtigung öffnet. Schließlich nimmt er es auch hin und ist nicht nachtragend, wenn man sich mitunter seinem persönlichen Interesse entzieht. König Ludwig 1. zählt zu den Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, die die Zeichen ihrer Zeit verstanden haben. Es ist tragisch, daß er dennoch ein Opfer bestimmter Bestrebungen wurde.

Ludwigs fortschrittliche Denkungsweise, die alle seine Taten kennzeichnet, findet auch ihren Niederschlag in der Schönheitengalerie. Sie ist ein Werk, das nur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehen konnte zu einem Zeitpunkt, da zwei Zeitalter im Begriff waren, sich zu überschneiden⁴¹⁵.

Noch durchdringen sich ihre Zeichen gegenseitig. Von soziologischer Seite betrachtet ist die Annäherung der Stände ihr wesentlichstes Merkmal, und nicht zufällig darf die Auswahl der Porträtierten auch der Hofmaler selber mitbestimmen. So treffen

sich Vertreter des hohen und niederen Adels, des Bürgertums und des Handwerks zu einer Zeit, die im Zeichen der Auflösung des ständischen Denkens steht. In der Schönheitengalerie eines Königs zu hängen ist für die Anhänger der Monarchie noch ebenso attraktiv wie für das Bürgertum, das doch den Keim der Auflösung der Monarchie in sich trägt. Doch bedurfte es einer so starken Persönlichkeit wie König Ludwig I. es war, um sie alle zu vereinen.

Der Historiker Jakob Burckhardt ist einer der ersten und wenigen, die das erkannt haben. Als er 1877 in München ist, fällt er ein Urteil über die Galerie, das dem genialen König völlig gerecht wird: »... es war an sich ein königlicher Gedanke und nur ein König konnte ihn ausführen. Dem reichsten Privatmann zu Gefallen hätte man nicht die Erzherzogin wie die Schusters-tochter gleichmäßig bewegen können, zum Malen zu sitzen, damit eine vom Stande unabhängige, völlig neutrale Konkurrenz der Schönheit entstehe...⁴¹⁶«.

Daß sie entstand, war das Werk Stieler. Es ist sein Verdienst, die Konzeption seines Königs verstanden und dann verwirklicht zu haben. Dabei bewegte er sich abseits jeder Stereotypik, die ihm zuweilen vorgeworfen wird. Wir haben im Gegenteil gesehen, wie variabel seine Bildformen sind, die er dem

individuellen Charakter der Dargestellten angleicht, ohne den gegebenen Formenkanon zu verletzen. Darüberhinaus setzt das Werden der Sammlung zwischen König und Maler eine gewisse Vertrautheit voraus. Stieler schöpft daraus die Kraft, um das umfangreiche Werk überhaupt durchführen zu können. Menschlich besitzt er die Qualitäten, als Vermittler zwischen dem König und den Porträtierten aufzutreten, z. B. als er in Perugia die Marchesa Florenzi malt oder als er dem König nahelegt, während der Sitzungen zu dem Bildnis der Maximiliane Borzaga seine Besuche im Atelier zu unterlassen, als er den Brief Hanfstaengls mit der Weigerung, seine Tochter malen zu lassen, dem König übergibt oder als er sich gegen den Auftrag wehrt, ein Bildnis der Lola Montez auszuführen. Als Künstler gewinnt der Maler das Vertrauen des Königs, als er das Bildnis der »Gräfin Rambaldi« ausführt und es versteht, mit absoluter Diskretion ein Werk zu schaffen, das trotz der Verschlüsselung porträtgetreu ist.

Die Voraussetzungen für ein so vielseitiges Werk wie die Schönheitengalerie sind menschliche Tugenden ebenso wie künstlerische Qualitäten. Des Malers Leistung lag nicht nur auf künstlerischem Gebiet, sondern sie war auch das Ergebnis der Güte des Menschen Stieler.

- (1) Marggraff, R., Joseph Stieler und seine Zeit, in: Abendblatt der Neuen Münchener Zeitung, 1858, Nr. 139–149.
- (2) Kunstblatt, 1853/18.
- (3) Kunstblatt, 1853/49, Physiognomie der Münchener Kunstausstellung 1853.
- (4) Kunstblatt 1857/23.
- (5) Pecht, F., Geschichte der Münchner Kunst im 19. Jahrhundert, München 1888, S. 52.
- (6) Becker, H., Deutsche Maler von A. J. Carstens bis auf die neuere Zeit, Leipzig 1888, S. 460.
- (7) Rosenberg, A., Die Deutsche Kunst, III. Bd., Leipzig 1894, S. 18.
- (8) Oldenbourg, R., Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, München 1922, S. 86–88.
- (9) Dehio, G., Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1934, IV. Band von Pauli, G., S. 211.
- (10) Thieme, U., und Becker, F., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 32, 1938.
- (11) Der Familienname wird wie folgt geschrieben: Stueler, Stuler, Stiehler. Im 17. Jahrh. setzt sich die Schreibweise Stieler durch. Die verschiedenen Schreibweisen erscheinen in den Kirchenbüchern auch bei derselben Person.
- (12) Johann Heinrich Mail d. Ä., 1730 Gotha–1820 Berlin, Maler, Zeichner, Medailleur.
- (13) Mainz, Stadtarchiv.
- (14) Johann Karl Hedlinger, 1691 Schwyz–1711 ebda., Medailleur.
- (15) Monetas sculptor, Eintragung Stadtarchiv, Mainz.
- (16) Geb. 9. 9. 1746. Heirat am 28. 1. 1771, Sterbedatum unbekannt; Mainz, Stadtarchiv.
- (17) 5. 1. 1772 Jakob Friedrich; 24. 4. 1774 Eva Charlotte; 17. 3. 1776 Barbara Philippina; 18. 6. 1778 Michael Franz; 1. 11. 1781 Kaspar Joseph; Mainz, Stadtarchiv.
In den Akten der Wiener Akademie, 1802, ist Stieler noch unter dem Vornamen Kaspar eingetragen, ebenso enthält das Zeugnis Fügers vom 11. 1. 1805 die Vornamen Kaspar Joseph. In späteren Jahren werden die Vornamen des Malers nur noch mit Karl Joseph angegeben. Es ist nicht ersichtlich, wie es zu der Änderung der Vornamen kam.
- (18) Nach Stielers Angaben im Lebenslauf I schon 1788, was wohl unrichtig ist.
- (19) Friedrich Karl Frhr. v. Erthal, 1719–1802. Erzbischof und Kurfürst von Mainz. Verlor in den Revolutionskriegen seine linksrheinische Besitzungen an Frankreich. Floh 1792 mit seinem Hofstaat aus Mainz nach Aschaffenburg.
- (20) Marggraff, R., Nr. 139.
- (21) Es ist nicht bekannt, ob der junge Stieler bereits vor der Flucht des Hofes dort Bildnisse angefertigt hat.
- (22) Carl Theodor Reichsfreiherr von Dalberg, 1744–1817; 1772 kurmainzischer Statthalter in Erfurt, wo er mit Goethe, Schiller und Wieland verkehrte. 1787 Koadjutor und 1802 Kurfürst von Mainz als Nachfolger Erthals. Nach der Säkularisierung geistlicher Gebiete 1803 erhielt er Regensburg, Aschaffenburg und Wetzlar, blieb Erzkanzler des Deutschen Reiches. Als Anhänger Napoleons Fürstprimas des Rheinbundes; erhielt 1810, als er Regensburg an Bayern abtreten mußte, Fulda, Frankfurt und das neugebildete Großherzogtum Frankfurt; nach 1813 Verzicht auf Landeshoheit.
- (23) Carl v. Dalberg an J. Stieler in München, 12. 7. 1807, Privatbesitz.
- (24) »... Unter anderem ... und Preziosen fand sich auch das Portrait Ihrer K. H. des Herrn Vicekönigs von Italien, dero höchstderselben Frau Gemahlin und deren drei Kinder vom Künstler Stieler gemalt ...« Bayer. Staatsarchiv, Dalberg-Nachlaß Nr. 55 vom 30. 5. 1829.
- (25, 26) Lebenslauf II.
- (27) Protokoll der bey ihm Modelle und Antiken in der Schule der Malerei der KK. vereinigten freyen Academie der Bildenden Künste – frequentierten Schüler vom Jahre 1794–1808, S. XVI: Caspar Stieler Alter: 20
Mahler – von Mainz am Rhein
Eltern: Münzgraveur
katholisch
den 28. April 802
Namensverzeichnis deren die Akademie der bildenden Künste in der Mahler- Bildhauer- und Landschaftsschule frequentierenden Schüllerns, 1787–1807, S. 112:
Stieler Caspar 20 Mahler
Mainz am Rhein
Eltern: Münzgraveur
katholisch. den 28. April 1802
Wien, Akademie der Bildenden Künste.
- (28) Zeugnis vom 11. 1. 1805, Wien, ausgestellt von F. H. Füger, Privatbesitz.
- (29) Tagebuch.
- (30) Andrea Appiani, 1754 Mailand–1817 ebda., Freskant, Bildnis- und Historienmaler.
- (31) Franz Michael Stieler an J. Stieler, 7. 4. 1812, Privatbesitz.
- (32) Lebenslauf II.
- (33) Der Name ihres Besitzers ist in Stielers Tagebuch undeutlich geschrieben. Er könnte Dreyfuß heißen, doch ist dieser oder ein ähnlicher Name nicht erwähnt bei: Frimmel, T. v., Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, Wien, 1913.
- (34) »Meine Empfehlungen waren: Graf Ration, Baron Rechberg, Gräfin Baumgarten, Graf Lizow, Maler Klotz, Maler Heigel, Kaufmann Lungmayr, Mssl: Moatoch, Schmidt, Schauspieler Kürzinger«. Tagebuch.
- (35) 1756–1824.
- (36) 1776 Domodossola–1864 München.
- (37) 1758–1830
- (38) Tagebuch.
- (39) Abschrift des Briefes im Tagebuch.

- (40) 1755 Paris—1842 ebda.
- (41) Salomon Gessner, 1730 Zürich—1788 ebda.
- (42) J. Stieler an seine Mutter Philippine Stieler aus Florenz nach Leipzig, 13. 6. 1810, Privatbesitz.
- (43) Musée Napoléon = Louvre; seit dem 8. 11. 1793 für jedermann geöffnet, wurde bis 1815 Musée Napoléon genannt; Anwachsen des Inventars durch die Kriegszüge Napoleons.
- (44) Jacques Louis David 1748 Paris—1825 Brüssel; François Gérard, 1770 Rom—1837 Paris; Antoine Gros, 1771 Paris—1834 Bas Meudon; Louis Girodet, 1767 Montargis—1824 Paris.
- (45) Lebenslauf II.
- (46) ›Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts‹ von Charles-Paul Landon, Paris 1808, Bd. II. Stieler wird als Aussteller genannt, erhielt aber keine Auszeichnung.
- (47) Tagebuch.
- (48) Tagebuch.
- (49) Marggraff, R., Nr. 140.
- (50) Tagebuch 15. 5. 1808, beim Besuch von St. Cloud.
- (51) Franz Michael Stieler an seinen Bruder J. Stieler, 10. 5. 1808, Privatbesitz.
- (52) Tagebuch 17. 4. 1808, auf einem Friedhof in Paris.
- (53) Brief J. Stieler an Joseph v. Miller, undatiert [1832], Privatbesitz.
- (54, 55, 56) Lebenslauf II.
- (57) Es ist auch möglich, daß Stieler von Carl v. Dalberg ein Empfehlungsschreiben an den Vizekönig von Italien, Eugène de Beauharnais, mit dem Dalberg befreundet war, besaß. Diese Version stammt von Eugen Stieler, dem jüngsten Sohn Joseph Stielers, gest. 1929. Er äußert sie in einem Brief an E. Lemberger, den dieser zitiert in seinem Werk: Die Bildnisminiatur in Deutschland, München, o. J. (1909).
- (58) Tagebuch.
- (59) Tagebuch, vermutlich in Florenz niedergeschrieben.
- (60) Peter Heß, 1792 Düsseldorf—1871 München; Johann Christian Reinhardt, 1761 Hof—1847 Rom; Friedrich Müller, genannt Maler Müller, 1749 Bad Kreuznach—1825 Rom; Joh. Martin v. Wagner, 1777 Würzburg—1858 Rom.
- (61) Tagebuch, 10. 1. 1810.
- (62) 1775—1849 Aix.
- (63) 1757 Possagno—1822 Venedig; A. Canova an J. Stieler aus Rom nach München, 21. 10. 1812.
- (64) Tagebuch.
- (65) 1785 Darmstadt—1870 Heidelberg.
- (66) 1780 Weimar—1820 ebda.
- (67) Peter Heß an J. Stieler aus München nach Wien, 12. 2. 1818, BStB.
- (68) Caroline Bonaparte, Schwester Napoleons I., verheiratet 1800 mit Joachim Murat, von 1808—1815 König von Neapel.
- (69) Lebenslauf II.
- (70) Reiseziel und -daten im Tagebuch und Reisepaß, ausgestellt in Neapel am 2. 8. 1811 durch C. v. Haeflin, bayer. Minister.
- (71) Franz Michael Stieler an J. Stieler, 20. 12. 1812, Privatbesitz.
- (72) Franz Michael Stieler an J. Stieler, 7. 4. 1812, Privatbesitz.
- (73) Franz Michael Stieler an J. Stieler in Wien, 18. 6. 1813, Privatbesitz.
- (74) Heft VI S. 30 b, bei Schünemann, G., Beethovens Conversationshefte, Wien 1941, Bd. I.
- (75) Heft IX, S. 35 b, Schünemann Bd. I, S. 333.
- (76) Heft XI, S. 64 b, Schünemann Bd. II, S. 37.
- (77) Heft XIII, S. 2 b, Schünemann Bd. II, S. 99.
- (78) 1769 Bristol—1830 London.
- (79) Heft XV, S. 2 a, Schünemann Bd. II, S. 180.
- (80) Heft VIII, S. 76 a, Schünemann Bd. I, S. 304.
- (81) Heft VI, S. 79 a, Schünemann Bd. I, S. 212.
- (82) Heft VII, S. 86 b, Schünemann Bd. I, S. 264.
- (83) Heft VIII, S. 76 a, Schünemann Bd. I, S. 304.
- (84) Heft IX, S. 35 b, Schünemann Bd. I, S. 333; Gerhard von Kugelgen 1772—1820.
- (85) Heft IX, S. 35 b, Schünemann Bd. I, S. 333.
- (86) ein Besucher, Heft X, S. 18 a, Schünemann Bd. I, S. 371.
- (87) Heft X, S. 35 b und 36 a, Schünemann Bd. I, S. 380.
- (88) Heft X, S. 36 a, Schünemann Bd. I, S. 380.
- (89) Bonn, Beethoven-Archiv.
- (90) Heft XI, S. 64 a, Schünemann Bd. II, S. 37.
- (91) Heft XI, S. 64 b, Schünemann Bd. II, S. 37.
- (92) Heft XV, S. 1 b, Schünemann Bd. II, S. 180.
- (93) Heft X, S. 10 a, Schünemann Bd. I, S. 371.
- (94) ›Allgemeine Musikalische Zeitung‹ Nr. 2, Wien 1835; Gottfried Härtel, 1763—1827, Inhaber des Leipziger Musikverlages Breitkopf & Härtel. Das Porträt Waldmüllers wurde am 4. 12. 1943 beim Brand des Verlagshauses sehr schwer beschädigt. Vom noch unbeschädigten Bildnis ist ein Piperdruck vorhanden. Die Bildruine befindet sich noch heute im Besitz des Musikverlages Breitkopf & Härtel in Leipzig. Eine gute Kopie befindet sich im Beethovenhaus, Bonn.
- (95) Heft XI, S. 71 a, Schünemann Bd. II, S. 42.
- (96) Heft XI, S. 78 a, Schünemann Bd. II, S. 46.
- (97) Heft XIII, S. 26 b, Schünemann Bd. II, S. 114.
- (98) In den in Frage kommenden Ausstellungen des Braunschweiger Kunstvereins, 1832, 1833, 1834, 1836, 1838 und 1840, ist das Bildnis nicht gezeigt, in der Korrespondenz zwischen dem Maler und dem Kunstverein aber auch nicht erwähnt worden. Weiteres im Katalogtext WV 74.
- (99) Privatbesitz.
- (100) 1748—1821.
- (101) Akt des Staatsministeriums für Finanzen, München, 9. 4. 1821, im Bayer. Staatsarchiv Mf 53 721.
- (102) Akt des Staatsministeriums für Finanzen, 9. 1. 1822, Bayer. Staatsarchiv Mf 53 721.
- (103) Das Haus hat schon um 1900 nicht mehr gestanden.
- (104) a) Bauvertrag Stielerhaus am Point mit Zimmermeister Michael Tölner, Tegernsee 28. 9. 1829
b) Bauvertrag mit Maurerzöllin Leonhard Pöttinger, Tegernsee 28. 9. 1829
c) Kaufbrief 150 fl., undatiert
d) Wasserleitung, Protokoll 2. 3. 1831
e) Grundbrief 28. 7. 1834
f) Kaufbrief 580 fl. 30. 11. 1841
g) eigenhändige Kostenaufstellung für das Stielerhaus von J. Stieler. Summe: 3792 fl. 51.
h) Brief des Herrn Schmidt, Tegernsee, an J. Stieler mit dem Versprechen, seinen Stadel nicht höher zu bauen; BStB.
- (105) Friedrich Dürck, 1809 Leipzig—1884 München, Sohn von Stielers Schwester Babette, die in Leipzig mit dem Kaufmann Joseph Dürck verheiratet war. Seit Anfang 1823 hält sich Friedrich Dürck in München auf. (Joseph Dürck an J. Stieler aus Hubertusburg nach München, 15. 9. 1823, Privatbesitz). Während seiner Lehrzeit bei Joseph Stieler verfertigt er die Kopie nach dem Bildnis Johann Wolfgang von Goethes, die dieser von König Ludwig I. als Geschenk erhält (J. W. v. Goethe an J. Stieler,