

Royaler Dress-Code

Die politischen Positionen in den Staatsporträts
König Maximilians II. von Bayern

Dissertationsschrift

zur Erlangung des akademischen Grades der
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

vorgelegt
am Fachbereich III der Universität Trier

von
Anne-Karin Kirsch
Dezember 2020

Anne-Karin Kirsch

Royaler Dress-Code

Die politischen Positionen in den Staatsporträts
König Maximilians II. von Bayern

2., durchgesehene Auflage

Danksagung

Eine solche Arbeit entsteht nie alleine und einsam an einem Schreibtisch. Es ist der Austausch mit anderen, der hilft, die eigenen Gedanken, Überlegungen und Erkenntnisse kritisch zu hinterfragen, genauer zu belegen oder genau so wie vorgesehen zu formulieren. Diesen Austausch habe ich in vielerlei Hinsicht und auf vielerlei Art und Weise erfahren dürfen – mit Prof. Dr. Ulrike Gehring, der Betreuerin meiner Arbeit, in ihrem Kolloquium an der Universität Trier, mit meinem Zweitgutachter PD Dr. Ralf Michael Fischer, Kolleginnen und Kollegen in Lorsch und Trier, Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von Archiven, Bibliotheken, Museen und Verwaltungen und mit Freundinnen und Freunden. All diesen Menschen gilt es, Danke zu sagen. Besonders Andrea Günther und Tanja Hinterholz, die sich immer die Zeit genommen haben, mich fachlich und persönlich zu unterstützen.

Danken möchte ich an dieser Stelle auch meiner wunderbaren Familie, vor allem meinen Eltern, Robert und Brigitte Kirsch, für die Liebe, den Mut, das Vertrauen und die Freiheit, die sie mir geschenkt und mitgegeben haben. Ihnen widme ich diese Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

1	Vom Krönungsornat zur Uniform. Die beiden Staatsportraits König Maximilians II. von Bayern_____	S. 1
1	1 Das Staatsporträt als eine Form des Herrscherbildnisses_____	S. 5
2	2 Methodische Überlegungen_____	S. 10
2	Forschungsstand_____	S. 12
3	Alles beim Alten? Maximilians II. erstes Staatsporträt von 1850_____	S. 23
1	1 Die deutsche Revolution 1848/49_____	S. 33
2	2 In voller Montur. Maximilian II. im Krönungsornat, (k)ein konstitutioneller König?_____	S. 41
3	3 Im Zentrum der Macht. Der Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz_____	S. 55
4	4 Dem monarchischen Prinzip treu. Souverän aus einer alten und mächtigen Dynastie_____	S. 73
4	Königreich, Verfassung, Ständeversammlung. Die drei Staatsporträts von Maximilians II. Großvater König Maximilian I. _____	S. 77
1	1 Bayern ist Königreich! Maximilian I. im Krönungsornat, 1806/07_____	S. 77
2	2 Zur Verfassungsgebung. Maximilian I. im Krönungsornat, 1818_____	S. 87
3	3 Die erste Ständeversammlung. Maximilian I. im Krönungsornat, 1822_____	S. 92
4	4 Maximilian I. – vom Soldaten zum König_____	S. 101
5	5 Vive la France, vive l'Empereur! Die Bildnisse des französischen Kaisers Napoleon I. und ihr Einfluss auf die Staatsporträts Maximilians I._____	S. 108
5.1	5.1 Zur Königsproklamation, das erste Staatsporträt Maximilians I. und François Gérards Darstellung Kaiser Napoleons I. _____	S. 113
5.2	5.2 1818 und 1822, Napoleon I. immer noch ein Vorbild?_____	S. 122
5	Für Bayerns Eigenständigkeit. Das Staatsporträt von Maximilians II. Vater König Ludwig I. _____	S. 128
1	1 Ludwig I. – gegen Frankreich und Napoleon I., für ein einiges Deutschland_____	S. 131
2	2 Das Zepter in der Hand. Ludwigs I. Staatsporträt und Herrschaftsauffassung_____	S. 134
3	3 Gerecht und Beharrlich. Ludwigs I. Regierungsdevise im Staatsporträt_____	S. 140
4	4 Ludwig I. in der Alten Pinakothek? Der Arkadengang hinter Ludwig I. _____	S. 142
5	5 Ein programmatisches Projekt: Die Walhalla_____	S. 150
6	6 An- oder Ablehnung? Eine Gegenüberstellung der Staatsporträts Ludwigs I. und Maximilians I. _____	S. 155
6	Die königlich-wittelsbachische Autorität. Für das monarchische Prinzip und die althergebrachte Ordnung der Dinge_____	S. 158

7	Zehn Jahre nach der Thronbesteigung. Maximilian II. in Uniform und Krönungsmantel, ein moderner und souveräner König?	S. 165
1	Ein neues Staatsporträt zum Jubiläum	S. 167
2	Maximilians II. Staatsporträt von 1858 und seine Reaktionspolitik der 1850er-Jahre	S. 180
3	Maximilian II. mit dem Thronessel des Königsbaus im Bayerischen Nationalmuseum?	S. 184
3.1	Das Bayerische Nationalmuseum	S. 187
3.2	Der Wintergarten Maximilians II. in der Münchner Residenz	S. 192
4	Blick in die Zukunft: Das Maximilianeum	S. 199
5	Souverän und modern und reaktionär	S. 208
8	Acht Jahre später: Heraus aus dem Schatten der Vorgänger	S. 211
1	Encore: Vive l'Empereur! Das Staatsporträt des französischen Kaisers Napoleon III.	S. 213
2	Selbst gewähltes Vorbild: Das Staatsporträt des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV.	S. 222
3	Uniform, Krönungsmantel und Insignien. Vorbild Russland und die Zaren?	S. 226
4	Europäische Konflikte der 1850er-Jahre	S. 231
9	Moderner und reaktionärer Souverän des Königreich Bayern auf Augenhöhe mit Frankreich und Preußen	S. 234
10	In der glorreichen Vergangenheit verankert, zwischen Großmächten positioniert. Der Wandel in den Staatsporträts Maximilians II.	S. 240
	Abkürzungen	S. 248
	Bibliographie	S. 248
	Anhang Joseph Bernhardt d. Ä.	S. 305
	Anhang Bilderzyklen	S. 316
	Katalog	S. 317
	Abbildungsverzeichnis	S. 338
	Abbildungsnachweis	S. 377

1 Vom Krönungsornat zur Uniform. Die beiden Staatsporträts König Maximilians II. von Bayern

Krönungsornat oder Uniform, Krone und Zepter mit oder ohne Verfassung, in einem geschlossenen Raum oder mit Ausblick im Hintergrund, alles mögliche Bestandteile eines Staatsporträts. Je nach Auswahl und Kombination verbirgt sich im wahrsten Sinne ein bestimmter royaler Dress-Code, der dezidiert politische Vorstellungen veranschaulicht – auch noch in den Staatsporträts des 19. Jahrhunderts. Ausgangspunkt der politisch-ikonographischen Untersuchung, in deren Zentrum die beiden Staatsporträts König Maximilians II.¹ (1811–1864) stehen (Kat. 1 und Kat. 2a bis Kat. 2c)², ist die Beobachtung, dass diese beiden Bildnisse³ grundsätzlich unterschiedliche Darstellungsformen wählen. Das erste entstand zwei Jahre nach Maximilians II. Thronbesteigung und damit nach den revolutionären Unruhen der Jahre 1848/49 im Jahr 1850 (Kat. 1). Es zeigt Maximilian II. im vollen bayerischen Krönungsornat und greift eine durchaus tradierte Darstellungsweise im Staatsporträt auf. Das zweite, gefertigt von 1857 bis 1858, wurde im Jahr 1858 zum zehnjährigen Thronjubiläum des Monarchen in der *Deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung im Glaspallaste zu München 1858* präsentiert (Kat. 2a bis Kat. 2c). Die Inszenierung⁴ ändert sich im zweiten Bildnis: Das bayerische Krönungsornat ist der Generalsuniform gewichen, ebenso weitere Details, die sich noch in der ersten Darstellung finden: Draperie und Wappen fehlen, der bei Maximilians II. Großvater König Maximilian I. (1756–1825) und Vater König Ludwig I. (1786–1868) geläufige Thronsessel ist durch einen anderen ersetzt. In den Hintergrund gedrängt ist die bayerische Verfassung, immerhin seit 1818 staatliche Rechtsgrundlage des bayerischen Königreichs. Es stellt sich somit die Frage, welche Faktoren zu diesem prägnanten Wandel in der Darstellung führten. Die vorliegende Arbeit geht der These nach, dass die beiden nur wenige Jahre auseinanderliegenden Porträts des dritten bayerischen Monarchen zwar grundlegend einen die königliche Macht und deren Rechte wahren Charakter aufweisen und als Demonstration eines politischen

¹ In der Literatur finden sich für König Maximilian II. von Bayern auch die folgenden Namensvarianten: Max II., Max II. Joseph oder Maximilian II. Joseph. Gleiches gilt für Maximilian I. (Maximilians II. Großvater, anstelle von Max I., Max I. Joseph oder Maximilian I. Joseph).

² Die im Katalog dieser Arbeit aufgenommenen Abbildungen sind im Gegensatz zu denjenigen im Abbildungsverzeichnis um Bildbeschreibungen ergänzt.

³ Spanke folgend wird in dieser Arbeit nicht zwischen den beiden Begriffen *Porträt* und *Bildnis* unterschieden, siehe Spanke 2004, S. 31-33.

⁴ Zum Begriff *Inszenierung* siehe Schöbel 2017, S. 15f. Schöbel versteht Inszenierung als „die bewusste Darstellung und Deutungsrichtung eines Sachverhaltes, die nicht nur Bestehendes hervorheben kann, sondern auch in der Lage ist, Neues zu schaffen,“ Schöbel 2017, S. 15.

Selbstverständnisses dienen. Das erste Herrscherbildnis Maximilians II. ist jedoch durch zwei ineinandergreifende Ebenen auf die aktuelle und auf die historische Situation Bayerns – und damit das Kontinuum Wittelsbach-Bayern – ausgerichtet, was sich synchron damit in der Anknüpfung an die Bildnisse Maximilians I. und Ludwigs I. (Kat. 3 bis Kat. 5 und Kat. 6) zeigt. Das zweite Porträt löst sich dagegen von der historischen Ebene und greift aktuelle sowie in die Zukunft weisende Bezüge auf. Viel mehr noch tritt die Darstellung aus dem innerfamiliären Vergleich heraus und sucht einen solchen zu Bildnissen zeitgleicher Herrscher. Diese finden sich beispielsweise in Staatsporträts Napoleons III., Kaiser von Frankreich, und Friedrich Wilhelms IV., König von Preußen (Kat. 7 und Kat. 8). Maximilian II. stellt sich (zumindest im Bild) auf eine Ebene mit diesen europäischen Großmächten. Zusätzlich leiten seine beiden Darstellungen offensichtlich von den Herrscherbildnissen im vollen bayerischen Krönungsornat über zu einer solchen in Uniform mit Krönungsmantel wie sie Maximilians II. Sohn König Ludwig II. (1845–1886) weiterführte (Abb. 1). Die beiden Staatsporträts Maximilians II. offenbaren folglich, trotz ihres gemeinsamen reaktionären⁵ Charakters, zusätzliche voneinander zu trennende politische Ansprüche: Ist das erste vorrangig historisch-innenpolitisch ausgerichtet und begründet die Legitimation⁶ Maximilians II. in der Geschichte des Hauses Wittelsbach, so weist das zweite eine prägnant progressiv-außenpolitische Formulierung auf, die Legitimation erfolgt hier anhand Maximilians II. eigener Errungenschaften und Herrschaft als König von Bayern. Acht Jahre nach der Fertigung des ersten Staatsporträts Maximilians II. wird so eine andere Botschaft über Position und Machtanspruch des bayerischen Monarchen ausgesendet. Gleichzeitig tragen diese Bildnisse den historischen Rahmenbedingungen, also den politischen, gesellschaftlichen aber auch industriellen Veränderungen sowie Neuerungen ihrer Zeit Rechnung und lassen so einen generellen, nicht nur auf Bayern beschränkten Wandel in den Staatsporträts der 1850er-

⁵ In Abgrenzung zur sogenannten *Restauration*, als politischer Begriff für die *Restaurationszeit* nach dem Wiener Kongress 1815 (bis 1830), siehe Weber 1998, verwendet diese Arbeit für die von Maximilian II. und anderen Herrschern in der Zeit nach der Revolution 1848/49 betriebenen Politik die Formulierung *reaktionär*. Dies bezieht sich wiederum auf die *Reaktionszeit*: „'Reaktion' war in der Mitte des 19. Jahrhunderts zunächst ein Schlagwort, das sich jedoch seit 1870 als Epochenbegriff durchsetzte,“ Sing 1997a, S. 38. Ziel dieser Reaktionszeit war, nach Sing, „die Etablierung des konservativen Obrigkeitsstaates,“ Sing 1997a, S. 38.

⁶ Der Begriff *Legitimation* (in Abgrenzung zur *Legitimität*) in dieser Arbeit orientiert sich an der Definition von Hanisch: „'Legitimation' von Herrschaft bezieht sich auf den Nachweis, daß eine Herrschaft zu Recht besteht. [...] Im folgenden soll sich daher 'Legitimation' mehr auf die Begründung von Herrschaft beziehen. [...] 'Legitimität' dagegen soll sich im folgenden mehr auf die innere Anerkennung von Herrschaft durch die Untertanen bzw. Bürger beziehen,“ Hanisch 1991, S. 16, Fn. 1. Einleitend zur Legitimation von Herrschaft beziehungsweise den Begriffen *Legitimation* und *Legitimität* siehe Hanisch 1991, S. 16f., Fn. 1 sowie Stopfner 2015.

Jahren erkennen.⁷ Die Aufgabe künftiger Forschung wird sein, Staatsporträts (des 19. Jahrhunderts) präziser zu analysieren und in ihre historischen wie kulturellen Kontexte einzubetten. Die vorliegende Arbeit versteht sich daher auch als Anregung zur weiteren Aufarbeitung dieses Porträttypus und möchte hierfür mögliche Vorgehensweisen aufzeigen.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile, die jeweils einem der beiden Staatsporträts Maximilians II. gewidmet sind. So beginnt der erste Teil zu Maximilians II. Bildnis von 1850 (Kapitel 3 bis 6) mit den Bilddaten selbst: Entstehungsgeschichte und Auftraggeberschaft sowie Autorenschaft des Künstlers (Kapitel 3). Grund hierfür ist, dass das Werk bisher den zeitgleichen Künstlern Max Haider oder Max Hailer zugeschrieben wird. Anschließend gilt es, die ikonographischen und rezeptionsästhetischen Elemente des Porträts herauszuarbeiten und diese zusätzlich in ihrem historischen und politischen Kontext zu situieren, um so zunächst die bildimmanente Aussage des ersten Staatsporträts Maximilians II. zu entschlüsseln.

In den daran anschließenden Kapiteln erfolgt die Einordnung dieser Darstellung Maximilians II. in die von seinen beiden Vorgängern Maximilian I. (Kapitel 4) und Ludwig I. (Kapitel 5) geprägte Bildtradition. Grund für diesen Vergleich ist Maximilians II. Erscheinen im vollständigen bayerischen Krönungsornat, womit sein Bildnis denjenigen der beiden ersten bayerischen Monarchen folgt. Bereits bei Maximilian I. zeigt sich jedoch, wie differenziert eine Betrachtung auch dessen Staatsporträts ausfallen muss. Es existieren vom ersten bayerischen König nämlich gleich drei Ausführungen im bayerischen Krönungsornat aus den Jahren 1806/07, 1818 und 1822. Diese werden, kongruent mit Veränderungen beziehungsweise Modifizierungen in der Darstellung Maximilians I., von der Forschung mit politischen Veränderungen innerhalb der Regentschaft des Königs (Bayern wird Königreich 1806 und Verfassungsgabe 1818) in Verbindung gebracht. Ludwig I., seit 1825 König von Bayern, übernimmt zwar das väterliche Krönungsornat in seinem Staatsporträt, schafft es jedoch entscheidende Veränderungen herbeizuführen und damit in seinem Bildnis als König von Bayern eine dem Vater entgegengesetzte politische Aussage zu visualisieren, die auch seinen realpolitischen Überzeugungen entspricht: Für einen deutschen Bund und ein darin souveränes Königreich Bayern. Die Aufarbeitung der politischen Ikonographie und

⁷ So spricht Schöbel, bezogen auf das Ende des 19. Jahrhunderts, genauer die Zeit zwischen ca. 1880 und 1910, von einer „Phase des sogenannten Neoabsolutismus,“ Schöbel 2017, S. 221, die auch in Bayern zu beobachten sei. Diese Entwicklung wiederum habe mit den Bildnissen Maximilians II. eingesetzt, siehe Schöbel 2017, S. 221. Allerdings findet nur Maximilians II. erstes Staatsporträt von 1850 hierbei Beachtung, was diese Entwicklung auslöste, bleibt unbeantwortet.

der historischen Bezüge in den Inszenierungen seiner beiden Vorgänger bildet die Grundlage, um das Verhältnis von Maximilians II. erstem Staatsporträt zu denjenigen Maximilians I. und Ludwigs I. zu beleuchten. Im Mittelpunkt hierbei steht die Frage, wie durch Übernahmen oder Brüche in seiner Darstellungsform Kontinuität oder Distanz zu Maximilian I. und/oder Ludwig I. erzeugt wird. Im darauffolgenden Kapitel 6 erfolgt abschließend für diesen ersten Teil die Zusammenführung von bildimmanenter politischer Positionierung mit dem Verhältnis zu den Staatsporträts beider Vorgänger Maximilians II. Ziel hierbei ist umfassend darzulegen, welches Bild eines bayerischen Königs in dem Staatsporträt *Maximilian II. im Krönungsornat* von 1850 postuliert ist.

Der zweite Teil der Arbeit (Kapitel 7 bis 9) widmet sich dem zweiten Staatsporträt Maximilians II. (Kapitel 7), worin offensichtliche Revisionen im Vergleich zu dem nur acht Jahre älterem Bildnis zu konstatieren sind. Von dieser Darstellung Maximilians II. haben sich, im Gegensatz zu der ersten, mehrere Ausführungen erhalten. Zurzeit werden zwei beziehungsweise drei⁸ dem Künstler Joseph Bernhardt selbst zugeschrieben, die weiteren Werke gelten als Kopien nach Bernhardt. Aufgrund dieser Überlieferung werden zunächst die Bernhardt zugeschriebenen Varianten einander gegenüber- sowie der Künstler Bernhardt vorgestellt. Dies ist insofern sinnvoll, da sich zwei Künstler dieses Namens in München nachweisen lassen, ein Umstand, der in der Forschung bisher keine Beachtung fand. Im Folgenden werden nicht nur die einzelnen Bildelemente benannt und ihr Verhältnis zueinander aufgeschlüsselt, sondern auch mit der von Maximilian II. betriebenen Innen- und Außenpolitik, zu der auch seine Baupolitik zählt, sowie seiner Auffassung von Herrschaft kontextualisiert. Aufgrund des Wechsels in der, besonders prägnant in der Kleidung Maximilians II. (Uniform und bayerischem Krönungsmantel) sichtbar, existieren von seinen Vorgängern keine direkten Vergleichsbeispiele. In der Wahl der Kleidung folgt er anderen – und zwar zeitgenössischen – Vorbildern: Kaiser Napoleon III. von Frankreich und König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Die Gegenüberstellung mit diesen beiden Herrschern (Kapitel 8) verdeutlicht darüber hinaus die außenpolitische Positionierung Maximilians II. in seinem zweiten Staatsporträt sowie die, in Abgrenzung zu Napoleon III. und Friedrich Wilhelm IV., in seinem Bildnis enthaltenen Alleinstellungsmerkmale. Kapitel 9 bringt schließlich, gleich der Analyse des ersten Staatsporträts, die bildimmanente politische

⁸ Eine im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen befindliche Ausführung wird von diesen als „nach Bernhardt“ bezeichnet, wohingegen Demmel 2014 dieses als von Bernhardt ausgeführt ansieht, siehe S. 165 dieser Arbeit.

Konstatierung mit den aus den Vergleichen erarbeiteten politischen Positionierung Maximilians II. überein. Dabei wird für dieses zweite Gemälde dargelegt, wie er politische Ikonographie einsetzt, um sein monarchisches Selbstverständnis, welches er nach außen transportiert und manifestiert wissen wollte, zu artikulieren.

Das abschließende Kapitel 10 führt die Ergebnisse der Arbeit zusammen und zeigt, dass Maximilians II. beide Darstellungen als bayerischer Monarch argumentativ unterschiedliche Ausrichtungen aufweisen, beide in engem Zusammenhang mit den politischen Entwicklungen innerhalb und außerhalb Bayerns stehen und insbesondere diese beiden Porträts ein- und desselben Herrschers einen Wandel innerhalb des bayerischen Herrscherbildnisses offenbaren, der einer generellen Entwicklung dieses Porträttypus im 19. Jahrhundert Rechenschaft trägt.

1.1 Das Staatsporträt als eine Form des Herrscherbildnisses

Herrscherbilder als Manifestationen politischer Inhalte finden sich nicht erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts, sondern bereits im 14. Jahrhundert. So nennt Warnke als wichtige Entwicklungsschritte innerhalb des Herrscherbildnisses das Porträt Herzog Rudolfs IV. von Österreich, um 1360 entstanden,⁹ das erstmals einen „persönlichen Zugang zu dem Gesicht eines Herrschers“¹⁰ beinhaltet sowie die Darstellungen Karls V. von Jakob Seisenegger (1532) und Tizian (1548), welche den Ganzfigurentypus im Herrscherporträt etablierten.¹¹

⁹ N. N.: Herzog Rudolf IV. von Österreich, um 1360, Tempera auf Pergament, über Fichtenholz gespannt, 45 x 30 cm, Wien, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum. Ähnlich früh datiert das Bildnis des Königs Jean le Bon (N. N.: Jean le Bon, König von Frankreich, ca. 1350-1364, 59,8 x 44,6 cm, Paris, Musée du Louvre, Dépôt de la Bibliothèque nationale, 1925, Inv. Nr. 1925 R.F. 2490), siehe Beyer 2002, S. 26f.; Kopp-Schmidt 2004, S. 122 sowie Warnke 2014, S. 481. Beyer zählt diese Darstellung Jean le Bons zu einem der ersten „autonomen“ Herrscherbildnissen,“ Beyer 2002, S. 26, auch wenn er trotz der auf dem Werk befindlichen Inschrift, Zweifel an der Identifizierbarkeit des Dargestellten mit dem französischen König äußert, siehe Beyer 2002, S. 26f. Beyer weist außerdem auf das Werk Simone Martinis *Der Heilige Ludwig von Toulouse* aus dem Jahr 1317 hin (Simone Martini: Heiliger Ludwig von Toulouse, 1317, Tempera auf Pappelholz, 250 x 188 cm, Neapel, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Inv. Nr. Q 34), in dem er erstmals „eine individualisierte Herrschergestalt,“ Beyer 2002, S. 24, erkennt, die allerdings für ihre Darstellung noch einen diese legitimierenden Heiligen bedarf.

¹⁰ Warnke 2014, S. 481. Entscheidend, nach Warnke, ist hierbei: „In den Jahrhunderten zuvor hatte das Bildnis die Person des Herrschers als Amtsträger oder als Träger eines göttlichen Auftrags definiert,“ Warnke 2014, S. 481. Demnach wäre zu überlegen, zwischen den Begriffen *Herrscherbild(nis)* und *Herrscherporträt* zu differenzieren. Auf eine solche Differenzierung zwischen den beiden Begriffen *Bildnis* und *Porträt* wird, wie S. 1, Fn. 3 dieser Arbeit angemerkt, in dieser Arbeit verzichtet. Auf die Bedeutung des Gesichts für das Porträt als Grundbedingung und Mittel der Kommunikation verweist Preimesberger, siehe Preimesberger 1999, S. 15.

¹¹ Jakob Seisenegger: Kaiser Karl V. mit seinem englischen Wasserhund, 1532, Leinwand, 203,5 x 123 cm, bezeichnet rechts im Grund mit dem Monogramm IS und dat. 1532, Wien, Kunsthistorisches Museum,

Sowohl Warnke als auch Kopp-Schmidt verweisen auf den politischen Inhalt, den bereits das Bildnis Rudolfs IV. vermittelt.¹² Zeigt sich Rudolf IV. hier mit Bügelkrone und der Bezeichnung als Erzherzog, ein Titel, den er zwar selbst verwendete, offiziell jedoch nie innehatte, machen diese Elemente „das Bild zu einem politischen Manifest, dessen Existenz mit den präsumptiven Insignien die Ambitionen des ehrgeizigen Habsburgers auf Titel und Macht dokumentiert und nach außen trägt.“¹³ Unter Bezugnahme auf den von Warnke formulierten persönlichen Zugang dienten Herrscherbildnisse offensichtlich von Anfang an nicht nur als physiognomisch exakte Abbildungen des jeweiligen Herrschers. Nach Preimesberger beruht zwar beim Porträt im Allgemeinen das

Wiedererkennen auf der Relation zweier ‚äußerer Erscheinungen‘ in ihren physiognomischen Besonderheiten und auf einem Akt des Vergleichens der Darstellung und des Dargestellten, des ‚Abbilds‘ und des ‚Urbilds‘ [...] [und damit] auf der Sache und dem Begriff der ‚Ähnlichkeit‘ zwischen der gezeichneten menschlichen Physiognomie auf dem Blatt und der Physiognomie [...] in der Wirklichkeit.¹⁴

Beim Herrscherbildnis im Speziellen gilt es jedoch, weitere auf die Stellung und auch Macht(ansprüche) des Porträtierten bezogene, ideelle Faktoren zu beachten: So sind neben dieser (durchaus auch idealisierten)¹⁵ Ähnlichkeit, welche zur Identifikation eines bestimmten herrschenden Individuums¹⁶ dient, die zusätzlichen Bildelemente entscheidend, um über das bloße Erkennen der Porträtierten hinaus, diese in ihrer Funktion als Machthaber zu identifizieren:

Das Portrait des Herrschers als Herrscher soll nicht den Menschen zeigen, wie er tatsächlich aussieht oder von den anderen gesehen werden kann, sondern wie der dargestellte Mensch als wirklicher Herrscher ist. Alles daher, was wesentlich ist für Herrschaft, was ihrem Begriff entspricht oder entspringt, muß in der Realität des Dargestellten erscheinen, zum Ausdruck kommen, wodurch dieser Mensch zugleich das Wesen der Herrschaft repräsentiert, ihren Begriff verwirklicht. Das Portrait des wirklichen Herrschers steht deshalb in einer Spannung von Identität und Nichtidentität zum realen Aussehen des dargestellten Individuums: der wirkliche Herrscher ist immer mehr als der dargestellte Mensch.¹⁷

Gemäldegalerie, Inv. Nr. A114 sowie Tizian: Kaiser Karl V., 1548, Leinwand, 203,5 x 122 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 632, siehe Warnke 2014.

¹² Siehe Kopp-Schmidt 2004, S. 122 sowie Warnke 2014, S. 481f.

¹³ Kopp-Schmidt 2004, S. 122.

¹⁴ Preimesberger 1999, S. 18.

¹⁵ Siehe Beyer 2002, S. 15.

¹⁶ Zu den beiden unterschiedlichen Positionen in der Porträtforschung „auf der einen Seite [...] ein durch das Hegelianische Diktum von der Entwicklung des Individuums in der Renaissance geprägtes Verständnis neuzeitlicher Porträtkunst, auf der anderen als Gegenpol die Ansicht, der Blick auf das Bildnis sei nur unter Berücksichtigung externer Normen zulässig,“ Köstler 1998, S. 11, sowie dem Begriff des *Individuums* im Porträt siehe Köstler 1998.

¹⁷ Schild 1998, S. 65. Lloyd zufolge war es daher Aufgabe der Künstler, Ähnlichkeit und Universalität im Porträt übereinzubringen, siehe Lloyd 2007, S. 60.

Herrscherbilder hatten somit bestimmte Funktionen zu übernehmen:

Visualisierung politischer Ordnungen, Vermittlung eines Herrscher-Images, Darstellung von Herrscherqualitäten, mediale (herrscherliche) (Re-)Präsentation, Statusanzeige, Legitimation von Herrschaft und sakrale Überhöhung, memoriale Botschaft, Monumentalisierung und Kult.¹⁸

Als ein Teil des Repräsentationsbildnisses¹⁹ ist der Bildtypus des Staatsporträts, den es Schleier zufolge im eigentlichen Sinne erst ab dem 17. Jahrhundert gab,²⁰ zu differenzieren von anderen Herrscherbildern wie den *Familien-*, *Schreibtisch-* oder *Reiterbildnissen*, *Historienbildern* oder dem *privaten Porträt*.²¹ So zählt Junger in ihrer Arbeit das Staatsporträt zu den Herrscherdarstellungen,

die besonders die Fürsten, aber auch ihre Thronfolger, in ihrer Rolle als Machthaber darstellen, das heißt entsprechend ihrer Majestät und der immanenten Fähigkeit als Lenker und Führer des Staates. Hierzu zählt in erster Linie das ‚Staatsporträt‘, auch ‚Paradebildnis‘ oder ‚portrait d’apparat‘ genannt.²²

Staatsporträt meint in dieser Arbeit die gemalten (im Gegensatz zu fotografischen), meist ganzfigurigen Darstellungen von Herrschern, welche anhand von Kleidung, Insignien, der räumlichen Umgebung etc. den Monarchen explizit als solchen inszenieren und damit dessen politisch-gesellschaftliche Stellung der Betrachterin/dem Betrachter sinnfällig vor Augen führen.²³ Die Beauftragung durch den Monarchen beziehungsweise mit dessen Beteiligung oder Wissen zu seiner Leb- und Regierungszeit verdeutlicht zudem, dass sich in

¹⁸ Bies 1999, S. 159. So stellt Köstler den Begriff des *Image* für die Porträtforschung zur Diskussion und zwar nicht die wörtliche Übersetzung aus dem Englischen, sondern vielmehr in dem Verständnis, wie es als englisches Fremdwort Eingang in die deutsche Sprache gefunden hat, siehe Köstler 1998, S. 13f. Mit der Bezeichnung *Image* sei das „Interesse an der Funktion, der Wirkung, der Adressatenschaft, der Botschaft eines Bildnisses [zu verknüpfen],“ Köstler 1998, S. 13, Aspekte, welche insbesondere bei der Auseinandersetzung mit Staatsporträts große Relevanz besitzen. Zu fragen ist hierbei: Welches Image sollte das Staatsporträt von einem Herrscher vermitteln? Auf die verschiedenen Funktionen von Porträts geht auch Barta in ihrer Studie zu Familienporträts der Habsburger ein, siehe Barta 2001.

¹⁹ Siehe Müller und Geise 2015, S. 30. Zum herrscherlichen Repräsentationsbildnis siehe auch Reinle 1984, S. 66-72. Sowohl der Begriff des *Repräsentationsbildnisses* als auch des *Herrscherbildnisses* sind als Oberbegriffe zu verstehen.

²⁰ Schleier nennt hier als entscheidende Künstler van Dyck, Honthorst, Mytens und Rigaud, siehe Schleier 1980, S. 203. Zudem gibt er einen Überblick über die Entwicklung des Herrscherbildes und Staatsporträts vom 16. bis in das 19. Jahrhundert.

²¹ Zu den unterschiedlichen Bildtypen des Herrscherbildnisses im 19. Jahrhundert, deren Entwicklung aber auch deren Vorläufer siehe insbesondere Schoch 1975. Mit den unterschiedlichen Herrscherbildnissen des 18. Jahrhunderts an den Höfen Sachsen-Polen, Bayern und Brandenburg-Preußen befasst sich Junger 2011.

²² Junger 2011, S. 24f.

²³ Entsprechend definiert Lloyd das Staatsporträt: „Known as the ‚state portrait‘, this combines a convincing likeness with an assertion of authority and an indication of dynastic continuity expressed in a visual language accessible to all. The full-length figure stands resplendent in coronation robes with royal regalia (crown, sceptre, orb, sword of state, orders) clearly evident and is shown in a spacious, timeless setting, usually an interior comprising a column, a furled, embroidered curtain with tassels and pieces of gilt furniture,“ Lloyd 2007, S. 60.

diesen Bildnissen „tatsächliche Herrschaft [...] ausdrückt.“²⁴ Daher steht beim Staatsporträt, ohne die Wiedergabe weiterer Personen oder einer konkreten historischen Situation, die repräsentative Funktion im Vordergrund.²⁵ Dies äußert sich auch in der generellen Bildkomposition: Der Herrscher ist in seiner vollen Autorität gezeigt, indem er der Betrachterin/dem Betrachter beispielsweise im Krönungsornat sowie mit seinen Insignien gegenübertritt, eine Form der Repräsentation, wie es die reale Person des Monarchen, wenn überhaupt, nur selten tat.²⁶ Zudem folgt die Bildkomposition der Staatsporträts auch einem bestimmten Aufbau, die Figur des Herrschers, meist in einem Innenraum mit Säule(n) und Draperie(n), zentral platziert, begleitet von auf einem hüfthohen Präsentationstisch oder einem kniehohen Tabouret liegenden Insignien (diese sind häufig zusätzlich auf Kissen gebettet) sowie dem Thronstuhl. Dieser Bildaufbau von Staatsporträts war offensichtlich so geläufig und tradiert,

that it could be used in different countries and transferred from one political context to another: the gesture indicating the table in Stuart's image of George Washington also occurs in the portrait of Napoleon as First Consul by Gros [...] and later in that of Georg IV by Lawrence. These portraits should be interpreted as personifications of

²⁴ Schoch 1975, S. 11. Daher liegt das Hauptaugenmerk dieser Arbeit auf den beiden Bildnissen Maximilians II. von 1850 und 1858. Porträts des bayerischen Königs, wie beispielsweise aus der Kronprinzenzeit (Abb. 2a und Abb. 2b), als Hubertusritter (Abb. 3), fotografische Aufnahmen (Abb. 4a bis Abb. 4c), Druckgraphiken, die Maximilian II. als König zeigen (Abb. 5) oder Bildnisse, die nach Maximilians II. Tod beauftragt worden waren (Abb. 6), finden keine beziehungsweise wenn nur als Vergleichsbeispiele Aufnahme.

²⁵ Zum Begriff *Repräsentation* im Zusammenhang mit Herrscherbildnissen siehe Schoch 1975, S. 11-15. Zu dem Zusammenspiel der beiden Begriffe *Macht* und *Repräsentation* formuliert Marin in seiner Arbeit zur Repräsentation bei Ludwig XIV.: „Erste Relation: Die Institution der Macht eignet sich die Repräsentation an als die ihre. Sie gibt sich Repräsentationen, sie produziert ihre sprachlichen und bildlichen Repräsentationen. Zu welchem Zweck? Zweite Relation: die Repräsentation, das Dispositiv der Repräsentation, produziert seine Macht, produziert sich als Macht. Welches ist die Macht der Repräsentation?“, Marin 2005, S. 9f. Auf die Arbeiten Marins bezogen heißt es bei Beyer und Voorhoeve: „Ein Konstrukt, das Legitimation besonders nötig hat, ist für Marin der König und dessen Macht. Seine Konstruktion im Portrait steht also unter besonderem Legitimationsdruck. Das macht das Königsportrait exemplarisch für die Macht des Bildes, potentielle Realitäten zu konstituieren und zu legitimieren. Diese Macht des Bildes hat zu verhindern, daß offenbar wird, was tatsächlich hinter seiner Konstruktion steckt. In dieser Hinsicht macht Marin strukturell keinen Unterschied zwischen König und Gott: an beide hat man zu glauben aufgrund vorhandener Zeichen“, Beyer und Voorhoeve 2006, S. 9. Zur *Präsenz* und *Repräsentation* in Bildern siehe auch Boehm 2001.

²⁶ So merkt Ahrens, auf das Porträt Ludwigs XIV. von Hyacinthe Rigaud bezogen, an, der Herrscher werde „in den Zeichen seiner göttlichen Autorität vor[ge]führt, d. h. in den Insignien, die er in Wirklichkeit nur im Krönungszeremoniell, in den Lits de Justice und nach seinem Tod trug [...]. Seine Aufgabe [die des Staatsporträts, Anm. d. Autorin] ist es, die ständige und ubiquitäre, von seiner faktischen Anwesenheit unabhängige Präsenz des Königs und seiner Gerichtsbarkeit zu sichern“, Ahrens 1990, S. 3. Dieser repräsentative Charakter der Staatsporträts gewinnt im 19. Jahrhundert und gerade bei den Wittelsbacher Königen eine weitere Steigerung, da es bei den bayerischen Königen keine Krönungen gab, bei welcher das Krönungsornat getragen worden wäre. Baumstark hält, in Bezug auf Ludwigs I. Staatsporträt von Joseph Karl Stieler (Kat. 6), fest, dass „kein Bürger, kein Höfling, kein Mitglied des Hauses [...] seinen König so je gesehen [hat]; [...] Das so gewonnene Bild des Monarchen in einer Raum und Zeit des Hier und Jetzt übersteigernden Sphäre verkörpert Königtum als eine Idee“, Baumstark 2010, S. 22. Auch die bayerisch-königlichen Insignien fanden in der Realität eine andere Verwendung als in den Staatsporträts gezeigt, so unter anderem bei der Eröffnung der Ständeversammlungen, siehe S. 95f. dieser Arbeit.

rulership in which the figure is in addition the incarnation of the country over which that rulership is being exercised. Apart from the need for self-presentation, it was also important that the portraits retained their potency even in the ruler's absence.²⁷

Gerade mit den politisch-gesellschaftlichen Umwälzungen seit dem Ende des *Ancien Régime* und der französischen Revolution wöhnt die Forschung das traditionelle repräsentative Herrscherbildnis, dessen (angeblich) steter Bezugspunkt seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts Hyacinthe Rigauds (1659–1743) Darstellung König Ludwigs XIV. von Frankreich (1638–1715) war (Abb. 7) in einer Krise – aufgrund von fehlender Macht und Legitimität der Monarchen des 19. Jahrhunderts.²⁸ Bezogen auf eine Arbeit zur Repräsentation unter Ludwig XVIII. im 19. Jahrhundert merkt Engels jedoch, durchaus berechtigt, an,

dass die symbolpolitische Lage der Monarchie nach dem Ende des Empire schwierig, wenn nicht gar prekär war. Allerdings will nicht ganz einleuchten, warum zur Erklärung einmal mehr auf die Sakralitäts-These zurückgegriffen werden muss, die stillschweigend davon ausgeht, in grauer Vorzeit sei die Repräsentation der Monarchie unproblematisch gewesen. Doch mit fundamentalen Repräsentationsproblemen hatte die Monarchie immer zu kämpfen, man denke nur an die konfessionelle Vergangenheit Heinrichs IV. Entscheidender ist doch wohl ein anderer Umstand, nämlich der, dass im frühen 19. Jahrhundert erstmals reale politische Alternativen existierten.²⁹

Diese politischen Alternativen bedingten unter anderem politisch-restaurative (für die Zeit nach dem Wiener Kongress) beziehungsweise reaktionäre (nach der Revolution 1848/49) Bestrebungen der Monarchie des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen, gleichzeitig lassen sich, entsprechend diesen, ähnliche Entwicklungen im Staatsporträt im Speziellen konstatieren.

²⁷ Lloyd 2007, S. 60.

²⁸ Einen Überblick zu dieser (angeblichen) Krise liefert Schoch 1975, S. 9f. Schoch selbst verweist auf die unterschiedlichen Einflüsse auf das Herrscherbildnis und hebt damit hervor, dass es sich weniger um eine Krise als vielmehr um einen nötigen Wandel im 19. Jahrhundert handelt. Dieser hatte zur Folge, „daß die Bedeutung des Herrscherbildes in dem Maß wuchs, in dem die Funktion des Monarchen sich auf den ideologischen Bereich beschränkte. Diese Wendung wurde freilich weniger in der Wand- und Tafelmalerei wirksam als in der anwachsenden Zahl populärer Darstellungen, zumal in der Massenpresse,“ Schoch 1975, S. 202. Zusätzlich geht Schoch auf die Bedeutung des Herrscherbildnisses des 18. Jahrhunderts für dasjenige des 19. Jahrhunderts ein, siehe Schoch 1975, S. 18-24. Baumstark sieht dagegen das Staatsporträt des 19. Jahrhunderts tatsächlich in der Krise, wenn er schreibt: „Im 19. Jahrhundert war die Zeit abgelaufen, in der bedeutende Künstler sich der Herausforderung des Herrscherlobs stellten, und wie Staub legt sich über diese Aufgabe Mittelmäßigkeit, traditionelle Befangenheit und mangelnder Mut zu neuen Lösungen,“ Baumstark 2010, S. 21. Reinle sieht sogar in Ingres' Darstellung Napoleons I. (Jean-Auguste-Dominique Ingres: Napoleon I., 1806, Öl auf Leinwand, 259 × 162 cm, Paris, Musée de l'Armée, Inv. Nr. 5420/Ea 89/1) das „wohl letzte richtige Herrscherbild repräsentativer Gattung,“ Reinle 1984, S. 71. Chabanne und Deinet zielen in ihren Ausführungen zu Winterhalters Staatsporträt Napoleons III. (Kat. 7) ebenfalls auf die Probleme dieser Herrscherdarstellung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und der sich darin manifestierenden Krise ab, siehe Chabanne 2015a, S. 48 sowie Deinet 2019, S. 122. Kluxen erkennt, auf das Herrscherporträt generell bezogen, in dem Funktionswandel dieses Porträttyps, mehr als in anderen Porträtformen ein Ausdruck gesellschaftlicher und sozialer Veränderungen, siehe Kluxen 1989, S. 108. Telesko erörtert die Bedeutung von im Bild manifestierter Repräsentation und Macht für die Rechtfertigung und Festigung politischer Systeme anhand der Bildnisse der Habsburger Herrscher Joseph II. und Ferdinand I., siehe Telesko 2006.

²⁹ Engels 2006, online einsehbar unter <http://www.sehepunkte.de> (Zugriff am 08.09.2020).

Wie allumfassend auf (konstruierte) Kontinuität und politische Machtdemonstration Herrscherporträts im 19. Jahrhundert ausgerichtet sein konnten, belegen beispielsweise bereits zu Beginn des Jahrhunderts die Darstellungen Napoleon Bonapartes als Kaiser der Franzosen (Abb. 8a bis Abb. 8c).³⁰ Kontinuität und Macht werden in den Bildnissen durch inhärente Verweise evoziert, sämtliche Details mit ihrer jeweiligen politischen Konnotation sowie Analogien zu älteren Werken sind genauestens durchdacht und bewusst gewählt.

1.2 Methodische Überlegungen

Auch noch beziehungsweise gerade in den Staatsporträts der Monarchen im 19. Jahrhundert wohnt dem Bildaufbau generell sowie insbesondere jedem Detail und deren Anordnung im Bild eine tiefere und vom Auftraggeber und Künstler implizierte Bedeutung inne. Diesen Darstellungen wurden dezidiert politische Funktionen zugeordnet, sie beinhalten immer auch politische Manifeste³¹. Um diese aus den Bildern heraus rekonstruieren zu können, nutzt die vorliegende Forschungsarbeit die ikonographisch-ikonologische Methode nach Panofsky.³² Nach einer ikonographischen Analyse, anhand derer die in den Staatsporträts Maximilians II. angelegten, also bildimmanenten Inhalte und Aussagen erarbeitet werden, erfolgt die ikonologische Interpretation, wobei auch hier der Ansatz Panofskys zu Grunde liegt und nicht das vierteilige Modell von Straten.³³ Im Rahmen der

³⁰ Hierzu zählen neben den beiden Darstellungen von François Gérard (Abb. 8a) und Robert Lefèvre (Abb. 8b und Abb. 8c) beispielsweise auch die von Jean-Auguste-Dominique Ingres sowie von Anne-Louis Girodet (Jean-Auguste-Dominique Ingres: Napoleon I., 1806, Öl auf Leinwand, 259 × 162 cm, Paris, Musée de l'Armée, Inv. Nr. 5420/Ea 89/1 und Anne-Louis Girodet: Napoleon I. im Krönungsornat (mit dem Code Civil), nach 1812, Öl auf Leinwand, 253 × 180 cm, Musée Girodet, Montargis, Inv. Nr. 874.87) gefertigten Bildnisse, siehe Kapitel 4.5 dieser Arbeit.

³¹ Den Begriff des „politischen Manifests“ im Zusammenhang mit einem Herrscherbildnis und zwar dem Rudolfs IV. von Österreich und den darin verdeutlichten politischen Ansprüchen verwendet bereits Kopp-Schmidt 2004, S. 122.

³² Siehe Panofsky 1975. Zur ikonographisch-ikonologischen Vorgehensweise siehe außerdem Büttner und Gottdan ⁴2019; Eberlein ⁷2008; Kaemmerling 1979; Kopp-Schmidt 2004 sowie van Straten ³2004.

³³ Siehe Panofsky 1975 sowie van Straten ³2004. Van Straten differenziert in seiner Vorgehensweise zwischen den von den Künstlern bewusst in die Gemälde aufgenommenen Bedeutungen (die dritte Phase, die *ikonographische Interpretation*) und den unbewussten, welche sich durch kulturelle, soziale und historische Kontexte erklären lassen (die vierte Phase, die *ikonologische Interpretation*), siehe van Straten ³2004, S. 31. Auch wenn diese Vorgehensweise sicherlich ihre Berechtigung hat, erscheint sie gerade bei dem Bildtypus des Staatsporträts nicht überzeugend, würde sie doch voraussetzen, dass in der Inszenierung des Monarchen Elemente in das Bild aufgenommen wurden, welche weder vom Auftraggeber noch vom Künstler so vorgesehen waren. Gleichzeitig ginge mit van Stratens vier Phasen-Modell die Annahme einher, überhaupt differenzieren zu können, was bewusst und was unbewusst übernommene Elemente in den Werken sind – eine scheinbar kaum zu lösende Aufgabe bei solch auch auf kleinste Details ausgelegten Bildnissen wie Staatsporträts.

ikonographisch-ikonologischen Analyse der Bildnisse Maximilians II. zeigt sich, dass sie sowohl tradierte Muster absolutistischer Staatsporträts übernehmen, wie neue, aus den Veränderungen der Monarchie im 19. Jahrhundert resultierende Bildstrategien finden mussten. Die neuen Nuancierungen in der Darstellung von Monarchie und Macht standen sicherlich sowohl dem Auftraggeber als auch seinem Künstler klar vor Augen. Entscheidend für die ikonologische Interpretation der Werke ist nach Panofsky, dass

der Kunsthistoriker dasjenige [...], was seiner Meinung nach die eigentliche Bedeutung des Werkes oder der Werkgruppe ist, der er sein Augenmerk widmet, an dem zu messen haben [wird], was seiner Meinung nach die eigentliche Bedeutung so vieler anderer, historisch auf jenes Werk oder jene Werkgruppe bezogener kultureller Dokumente ist, wie er nur bewältigen kann: von Dokumenten, die Zeugnis ablegen über die politischen, poetischen, religiösen, philosophischen und gesellschaftlichen Tendenzen der Person, der Epoche oder des Landes, die zur Debatte stehen.³⁴

Gerade die in der ikonologischen Interpretation inbegriffene kulturelle Kontextualisierung von Werken scheint bei Herrscherbildnissen (des 19. Jahrhunderts) Zugänge zu eröffnen, welche als weitere Faktoren in der Entstehung und der Funktion dieser Gemälde explizit mitgedacht werden müssen: ihr historischer Entstehungskontext, die politisch-gesellschaftlichen Überzeugungen und politischen Ziele des Monarchen sowie die sozialen Strukturen, worauf diese gerichtet waren, ebenso wie vorangegangene oder zeitgenössische Vergleichsbeispiele. Gerade letzteres geht mit einem rezeptionsgeschichtlichen Vorgehen kongruent.³⁵

Spricht Panofsky von der eigentlichen Bedeutung, ist ergänzend zu der bisher dargelegten methodischen Vorgehensweise eine weitere Frage zu beantworten: Die Frage nach dem bereits im Bild angelegten Rezipienten eines Herrscherbildnisses, denn: „Die offizielle Funktion des Herrschers macht das Herrscherbildnis zu einem besonderen Fall, der wie kein anderer Porträttyp in Wechselwirkung zum Publikum steht.“³⁶ Spiegelt sich im Staatsporträt, wie bereits angeführt, durch seine repräsentative Funktion tatsächliche Macht wider, ist – ja muss – diese Demonstration von Herrschaft vor einem Publikum erfolgen, um überhaupt Macht ausüben zu können. Zur Analyse der Funktionsweise dieser Bilder stellen sich konkret die Fragen: Über wen wird Herrschaft ausgeübt? Wem gegenüber Macht verdeutlicht? Diese zielgerichteten Fragen können nur mit der Annahme eines impliziten Adressaten beantwortet werden. Zudem lassen sich bei Maximilians II. beiden

³⁴ Panofsky 1975, S. 55.

³⁵ Siehe Kemp 1992b, S. 21.

³⁶ Kluxen 1989, S. 108.

Staatsporträts die Präsentationsorte rekonstruieren, welche die Zugangsbedingungen zu den Werken vorgaben. Dies bedeutet, dass gerade bei dem Bildtypus dieses speziellen Herrscherbildnisses rezeptionsästhetische Überlegungen, die Fragen nach dem Werk-Betrachter-Verhältnis, den äußeren Zugangsbedingungen und den inneren Rezeptionsvorgaben, einzubeziehen sind.³⁷ Also: Wo und in welcher Funktion beziehungsweise in welchem Kontext waren die Darstellungen für die Betrachterin/den Betrachter zugänglich und wie wird dessen Rezeption des Gemäldes von diesem selbst gelenkt?

Was diese Arbeit dagegen nicht leistet, ist die Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte der Bildnisse, also die intendierten (politischen) Aussagen der Herrscherbildnisse im Vergleich zu den tatsächlich wahrgenommenen beziehungsweise verstandenen von Seiten der Rezipienten (nach Köstler dem sogenannten *Eigen-Image* im Gegensatz zum *Fremd-Image*)³⁸ und der damit möglicherweise einhergehenden Differenzen.³⁹ Ebenso wenig werden das Verhältnis der Porträtähnlichkeit zur realen Herrscherperson, die Produktionsbedingungen oder die weitere Verwendung der Bildnisse genauer thematisiert.

2 Forschungsstand

Eine Betrachtung des Forschungsstandes, wie sie für diese Arbeit sinnvoll erscheint, gilt es in die beiden Bereiche historische und kunsthistorische Forschung zu gliedern, wobei die kunsthistorische Forschung differenzierter vorzustellen ist. Was die historische Forschung betrifft, ist zunächst festzustellen, dass zu Maximilian II., obwohl er zu den bayerischen Herrschern des 19. Jahrhunderts zählt, nur wenige Einzelstudien erschienen sind, die den

³⁷ Zur Rezeptionsästhetik siehe Kemp 1992a, mit den verschiedenen Beiträgen in diesem Band, insbesondere Kemp 1992b; Kemp 2008 sowie Zitzlsperger 2013. Zitzlsperger 2013 widmet sich in der Einleitung seines Aufsatzes explizit der Rezeptionsästhetik des Porträts, mit einem kurzen Überblick zur wichtigsten Literatur, merkt gleichzeitig jedoch an, dass eine solche porträtbezogene Rezeptionsästhetik noch nicht geschrieben sei.

³⁸ Köstler formuliert: „Der moderne Begriff des ‚Images‘ enthält jedoch Aspekte, aus denen sich für die Untersuchung von Bildnissen auch in historischer Sicht eine nützliche Fragestellung entwickeln läßt. Gemeint ist die Frage nach den Entstehungsbedingungen von Bildnissen, den unterschiedlichen Ansprüchen und Vorstellungen, die als bildprägende Kräfte von Seiten des Bestellers wie auch von Seiten des Rezipienten in die Formulierung von Bildnissen eingehen können. Diese Wechselwirkung zwischen der Intention des Portraitierten und der Erwartung des Rezipienten [...] ist am besten als Wechselwirkung von Eigen- und Fremd-Image zu beschreiben,“ Köstler 1998, 14.

³⁹ Hierfür müsste eine anders gelagerte Quellenarbeit erfolgen, um eine möglichst präzise Gegenüberstellung von Auftraggeber und Rezipient zu erarbeiten. Da in dieser Arbeit die Aufarbeitung der Intention von Auftraggeber und Künstler erfolgt, müsste sich hierfür eine Studie bezüglich der Resonanz auf diese Staatsporträts anschließen.

dritten König Bayerns dezidiert in den Mittelpunkt stellen.⁴⁰ Eine Übersicht zu Lexikaeinträgen, Quellen, Literatur, Objekten und Porträts Maximilians II. gibt die online zugängliche *Deutsche Biographie*.⁴¹ Zwei biographische Arbeiten zu Maximilian II. stammen von Dirrigl und Schäfer, wobei diejenige Dirrigls wesentlich ausführlicher ist und in zwei Bänden das Leben Maximilians II., dessen Wirken während seiner Kronprinzen- wie auch Regentenzeit sowie wichtige Persönlichkeiten in seinem Umfeld behandelt.⁴² Einen Überblick über das Leben und/oder das politische Handeln Maximilians II. geben außerdem Schnupp, dessen Beitrag sich in die Bereiche *Seine Persönlichkeit, Seine Politik* sowie *Nachwirkung von Maximilian [sic!] Regierung* gliedert,⁴³ und Weigand mit ihren Beiträgen in der *Großen Bayerischen Biographischen Enzyklopädie* sowie dem *Historischen Lexikon Bayerns*.⁴⁴ Müller dagegen nähert sich dem dritten bayerischen König unter dem Aspekt der *sozialen Frage*.⁴⁵ Neben diesen biographischen Werken stellt die Edition der Memoiren Maximilians II. von Sing aus dem Jahr 1997 eine wichtige Publikation dar.⁴⁶ Sing ergänzt die Memoiren mit einer ausführlichen Einleitung, in welcher die Revolution 1848, als entscheidendes Ereignis in deren Zuge Maximilian II. seinem Vater Ludwig I. auf den bayerischen Thron folgt, ein eigenes Unterkapitel einnimmt. Maximilian II. als Herrscherpersönlichkeit und sein politisches Handeln in Hinblick auf Legitimität seiner Herrschaft in Bayern (insbesondere durch

⁴⁰ Häufig wird der Monarch in der weitergefassten historischen Forschung zu den Wittelsbachern im 19. Jahrhundert und über diese Zeitspanne hinaus thematisiert. So bei Glaser 1993a, S. 73-75; Gehrlein 2013, S. 109f.; Gollwitzer 2011, S. 21-25; HLB 2006 (Wittelsbacher); Holzfurtner 2005, S. 407-424; Immler 2013a, S. 89; Immler 2014, S. 20f.; Körner 2006a, S. 105-124; Körner 2009, S. 96-98; Kraus 1984, S. 167-178; Liebhart ²1997, S. 99-141; Prinz Luitpold von Bayern 2014, S. 453-478; Merz ²2006; Rall ⁷2011, S. 193-196; Rall und Rall 2005, S. 335-340; Reiser 1978, S. 220-227; Riehl 1987, S. 111-170; Schad 1999, S. 89-116; Schatz ²2011; Six 2013; Straub 1994, S. 202-212 sowie Volkert ²2003. Einen umfangreichen Einblick in die Geschichte, unterschiedliche Themen sowie Ereignisse, Personen, Objekte und Orte, auch anhand von digitalisierten Originaldokumenten bieten die Internetplattformen *Königreich Bayern 1806-1918* des Hauses der bayerischen Geschichte, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 14.03.2020) sowie *bavarikon* des Freistaats Bayern zur Präsentation von Kunst-, Kultur- und Wissensschätzen aus Einrichtungen in Bayern unter Beteiligung von Archiven, Bibliotheken, Museen uvm., online einsehbar unter www.bavarikon.de (Zugriff am 14.03.2020).

⁴¹ Siehe *Maximilian II.*, Indexeintrag, *Deutsche Biographie*, mit Zugriff auf die Einträge der ADB sowie NDB zu Maximilian II., online einsehbar unter www.deutsche-biographie.de (Zugriff am 24.05.2019).

⁴² Siehe Dirrigl 1984 sowie Schäfer 1989. In dieser Form publizierte Dirrigl bereits vier Jahre früher eine Arbeit zu Ludwig I., siehe Dirrigl 1980. Zu Ludwig I. verfasste Gollwitzer eine explizit politische Biographie, wie sie im Grunde zu Maximilian II. noch nicht geschrieben ist, siehe Gollwitzer ²1997.

⁴³ Siehe Schnupp 2006.

⁴⁴ Siehe Weigand 2005a sowie HLB 2023.

⁴⁵ Siehe Müller 1964.

⁴⁶ Siehe Sing 1997a. Gerade dieser wichtigen Phase in Maximilians II. Leben widmet sich Sing erneut in den beiden Aufsätzen „*So standen damals die Dinge*“. *Die Revolution in den Memoiren Maximilians II.* sowie *Maximilian II. und die Märzrevolution. 1848 stieg in Bayern ein neuer König auf den Thron*, siehe Sing 1998a sowie Sing 1998b.

das *Programm zur Hebung des Bayerischen Nationalgefühls*) behandelt Hanisch.⁴⁷ Diesem Bayerischen Nationalgefühl widmet sich Hanisch 1997 erneut in seinem Aufsatz *Maximilian II. und die Geschichte: Bayerisches Nationalgefühl durch Geschichtsbewußtsein*.⁴⁸ In ihrer Publikation *Herrschaftspraxis in Bayern und Preußen im 19. Jahrhundert* aus dem Jahr 1997 setzt sich Krauss mit den gesellschaftlichen Veränderungen nach der Revolution 1848 (und damit einhergehend deren Bedeutung auch für Maximilians II. Herrschaft) auseinander.⁴⁹ Diese Veränderungen der monarchischen Machtposition nach 1848 und die politischen Entwicklungen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts nach 1848 kontextualisiert Krauss in einem Aufsatz von 2014 mit der Herrschaftsauffassung Maximilians II.⁵⁰ In der gleichen Publikation beleuchtet unter anderem ein Aufsatz von Murr die Geschichtspolitik des bayerischen Königs, wie schon Weigand 2002,⁵¹ wohingegen sich ein Beitrag von Krauss-Meyl der Wissenschaftspolitik Maximilians II. widmet.⁵² Ebenfalls mit der Wissenschaftspolitik Maximilians II. befasst sich Sing in seiner Dissertation von 1996 sowie Weigand in einem Beitrag zur Kultur- und Wissenschaftspolitik dieses bayerischen Monarchen von 2005.⁵³ Die Publikation von Leutheusser und Nöth eröffnet in Aufsätzen mehrerer Autoren einen Einblick in das Verhältnis Maximilians II. zur Wissenschaft und stellt zudem einzelne Persönlichkeiten, die in diesem Kontext von Bedeutung sind, vor.⁵⁴ Maximilians II. Wissenschaftspolitik steht erneut bei einem Aufsatz von Freitag aus dem Jahr 2011 im Mittelpunkt.⁵⁵ Sowohl historische wie auch kunsthistorische Aspekte beleuchtet die Publikation *König Maximilian II. von Bayern 1848-1864*, die das Haus der Bayerischen Geschichte 1988 herausgab.⁵⁶

⁴⁷ Siehe Hanisch 1991. In seiner Arbeit geht Hanisch unter anderem auch auf die sogenannte Trias-Politik Maximilians II. ein, siehe Hanisch 1991, S. 14-16 und S. 149-162. Zur Trias-Politik unter Maximilian II. siehe außerdem beispielsweise Paul 1988, S. 115-129; Sing 1997a, S. 39-43; Volkert 2003, S. 272-278 sowie Weigand 2019.

⁴⁸ Siehe Hanisch 1997.

⁴⁹ Siehe Krauss 1997.

⁵⁰ Siehe Krauss 2014.

⁵¹ Siehe Weigand 2002.

⁵² Siehe Kommission für bayerische Landesgeschichte 2014. Während Rumschöttel einen präzisen Überblick über die verschiedenen Bereiche von Maximilians II. Herrschaft gibt, siehe Rumschöttel 2014, beleuchtet Glaser das Verhältnis Maximilians II. zu seinem Vater Ludwig I., insbesondere auf politischer Ebene, siehe Glaser 2014. Von Schick nähert sich Maximilian II. aus musikwissenschaftlicher Sicht, siehe von Schick 2014, wohingegen Körner auf die Kirchen- und Religionspolitik, siehe Körner 2014, von Krauss-Meyl auf die Wissenschaftspolitik, siehe von Krauss-Meyl 2014, und Murr auf die Geschichtspolitik, siehe Murr 2014, des dritten bayerischen Monarchen eingehen.

⁵³ Siehe Sing 1996 sowie Weigand 2005b.

⁵⁴ Siehe Leutheusser und Nöth 2009.

⁵⁵ Siehe Freitag 2011.

⁵⁶ Siehe Haus der Bayerischen Geschichte 1988, neben Aufsätzen verschiedener Autoren, die die Persönlichkeit Maximilians II., sein Verhältnis zu Politik, Wirtschaft, Kultur und Wissenschaft näher beleuchten, setzen

Kunsthistorische Abhandlungen zu Maximilian II. untersuchen insbesondere von ihm initiierte Bauwerke wie das Bayerischen Nationalmuseum, das Maximilianeum oder der Münchner Glaspalast.⁵⁷

Die beiden in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehenden Staatsporträts Maximilians II. mit den königlichen Insignien und (einem Teil) des bayerischen Krönungsornats werden oft nur in ihrem illustrierenden Charakter beachtet.⁵⁸ Die wenigen Auseinandersetzungen mit diesen gehen zum großen Teil nicht über eine (kurze beziehungsweise unvollständige) Bildbeschreibung hinaus und schenken ihrer politischen Funktion nur wenig Aufmerksamkeit. Eine Gegenüberstellung der beiden Bildnisse fehlt in der bisherigen Forschung gänzlich. In Publikationen zum Herrscherporträt des 19. Jahrhunderts sowie dessen Entwicklung fehlen sie ebenso.⁵⁹ Ein Beispiel hierfür ist die, auf das 19. Jahrhundert bezogen, umfangreichste Aufarbeitung des Herrscherbildes von Schoch aus dem Jahr 1975.⁶⁰ Schoch bespricht in

sich zwei Beiträge mit unter Maximilian II. entstandenen Bauten – dem Bayerischen Nationalmuseum sowie dem Maximilianeum – auseinandersetzen, siehe Karnapp 1988 sowie Smolka 1988.

⁵⁷ Grundlegend gibt zu den Bauten Maximilians II., seinem Verhältnis zu Kunst und Architektur als auch den Architekturdiskussionen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts Nerdinger 1997a den umfassendsten Überblick, jeweils mit Anmerkungen und weiterführenden Literaturangaben (Nerdinger publizierte zehn Jahre zuvor einen entsprechenden Katalog zur Architektur in der Zeit Ludwigs I., siehe Nerdinger 1987a). Mit einzelnen Bauwerken befassen sich zum Beispiel Eikelman und Bauer 2005; Six 2012 sowie Wagner 2004 (Bayerisches Nationalmuseum, zum Neubau des Bayerischen Nationalmuseums an der Prinzregentenstraße siehe Bauer 2000) oder Altmann 1993; Gollwitzer 1953; Koch 1997c; Kock 2006; Smolka 1988; Stiftung Maximilianeum 2002 sowie Thum 2011 (Maximilianeum). Zu Wintergarten und Glaspalast Maximilians II. wiederum siehe Roth 1971; Ranke 1977, S. 142 und S. 145f. sowie Fischer ³1986, S. 47-52. Drüeke 1981 sowie Hahn 1982 befassen sich mit dem sogenannten *Maximilianstil*, Stankiewtz 2008 neben der unter Ludwig I. erbauten Ludwigstraße in München mit der Maximilianstraße Maximilians II. Hojer 1974 geht in seinem Aufsatz auf den Maximilianstil und die Maximilianstraße ein. Generell erschienen zu den verschiedenen Bauaufträgen Maximilians II. mehrere Aufsätze beziehungsweise fanden diese in anderen Kontexten Aufnahme in die (kunst)historische Forschung. Kamp bezieht in seiner Dissertation *Das Museum als Ort der Politik. Münchner Museen im 19. Jahrhundert*, das Bayerische Nationalmuseum Maximilians II. in seine Überlegungen ein, siehe Kamp 2005, S. 88-162. Hölz geht in seiner Dissertation wiederum dem Leben des Ingenieurs Franz Jakob Kreuter nach, der für Maximilian II. tätig war, siehe hierzu nicht nur das Kapitel *Der Architekt des Königs* der Arbeit Hölzs, sondern auch die detaillierte Darlegung der Planungen zum Wintergarten Maximilians II. für die sich Kreuter zunächst verantwortlich zeigte, Hölz 2003, S. 243-263. Schatz ²2011 behandelt den Wintergarten im Kontext der Geschichte der Münchner Residenz. Anders gesetzt ist der Forschungsschwerpunkt bei Friedrichs-Friedlaender. In ihrer Dissertation aus dem Jahr 1980 gibt sie einen umfassenden Überblick zu den Bauprojekten aller Wittelsbacher Könige des 19. Jahrhunderts und setzt diese mit deren Biographien sowie politischen Handlungen in Zusammenhang, siehe Friedrichs-Friedlaender 1980 (Maximilian II.: Kapitel IV, S. 134-173). Allerdings geht die Arbeit in vielen Bereichen nicht weiter in die Tiefe, was sicherlich ihrem thematischen Umfang geschuldet ist. Eine umfangreiche Auseinandersetzung mit den verschiedenen Bauprojekten Maximilians II. wie sie Putz für Ludwig I. erarbeitet hat, siehe Putz 2013 und Putz 2014, existiert bisher nicht.

⁵⁸ So zum Beispiel das erste Staatsporträt Maximilians II. bei Haus der Bayerischen Geschichte 1988 (auf dem Schmutztitel innen) sowie bei Nerdinger 1997a, S. 16, das zweite bei Wackernagel 2002, Bd. 1, S. 197 sowie bei Weigand in HLB 2023.

⁵⁹ Zu Herrscherporträts im Allgemeinen sowie deren Entwicklung siehe Junger 2011; Kösters 1991; Lloyd 2007; Olausson 2011a; Olausson 2011b; Reinle 1984; Schleier 1980; Schoch 1975 sowie Warnke 2014.

⁶⁰ Siehe Schoch 1975.

seiner Monographie nicht nur die Darstellungen von Monarchen im Krönungsornat, sondern gibt einen Überblick der unterschiedlichen Porträtarten, beispielsweise dem *Reiterbildnis* oder dem *Schreibtischporträt*, und liefert so, aufgrund der großen Anzahl von Bildnissen und Bildthemen, ein wichtiges Überblickswerk, dem es bis heute gilt tiefgreifendere Studien folgen zu lassen. Aufgrund des Alters der Studie (immerhin fast 50 Jahre) wäre jedoch eine kritische Überarbeitung sowie Ergänzung der neueren Forschung wünschenswert. Bezogen auf die bayerischen Monarchen setzt Schoch auch Bildnisse Maximilians I. und Ludwigs I. mit anderen zeitgleichen Herrscherdarstellungen in Beziehung, wechselt allerdings in der Jahrhundertmitte – der Zeit Maximilians II. – zu den Bildnissen Königin Victorias von England. Über den Künstler Winterhalter, der mehrere Bildnisse Victorias und ihrer Familie fertigte, nähert er sich außerdem dem Hof Kaiser Napoleons III. Erst mit Ludwig II., dem Sohn Maximilians II., kommt der Autor wieder auf das bayerische Königshaus zurück. Bezeichnender Weise geht Schoch in seiner Studie auf Maximilian II. eben nicht ein.⁶¹ Ähnlich verhält es sich bei Baumstark: Er erörtert in seinem Aufsatz *Monarchische Repräsentation im Staatsporträt des 19. Jahrhunderts* diese Variante des Herrscherbildes, ausgehend vom Staatsporträt am Ende des *Ancien Régime*. Hierbei nimmt er eine Differenzierung von Bildnissen im Krönungsornat und solchen im Ordenshabit vor.⁶² Eric Hobsbawns Begriff *invention of tradition* bezieht er in seine Überlegungen ebenso ein wie Eduard Manets Werk *Die Erschießung Kaiser Maximilians am 19. Juni 1867*. Maximilian II. greift er allerdings nur in der zweiten Kategorie, mit dessen Darstellung als Großmeister des Hubertusritterordens, auf, seine Staatsporträts finden keine Beachtung.⁶³

⁶¹ Wobei dies kein Einzelfall ist, es gibt durchaus Publikationen, die Maximilian I., Ludwig I. und Ludwig II. beinhalten, Maximilian II. jedoch unerwähnt lassen. So widmet sich beispielsweise von Hase-Schmundt in ihrer Publikation zu Joseph Karl Stieler aus dem Jahr 1971 ebenso dem Thema des Herrscherbildnisses wie in ihrem Aufsatz *Das bürgerliche und höfische Porträt in Bayern im 1. Viertel des 19. Jahrhunderts*, siehe von Hase-Schmundt 1971 sowie von Hase-Schmundt 1980. In den beiden, wie Schoch, älteren überblicksartigen Arbeiten von von Hase-Schmundt werden die Staatsporträts von Maximilian I. und seinem Sohn Ludwig I. angesprochen, der Fokus dieser Ausführungen liegt jedoch nicht auf den Darstellungen der bayerischen Monarchen. Maximilian II. findet, bis auf eine bildliche Aufnahme des Bernhardschen Porträts, erneut keine weitere Beachtung, siehe von Hase-Schmundt 1971, Kat. Nr. A 31. Dagegen geht Still in ihrer Publikation zu Stieler weder auf das Bildnis Maximilian I. im Krönungsornat noch Ludwig I. im Krönungsornat ein, siehe Still 2020. In verschiedenen Katalogen zu den Beständen der Pinakotheken in München finden sich etwas ausführlichere Einträge zu den dort befindlichen Darstellungen Maximilians I. und Ludwigs I. im Krönungsornat, welche unter anderem auch Quellen, bekannte Kopien sowie Bibliographien enthalten, so bei Hardtwig 1978, S. 25f., S. 157-160 und S. 282; Vignau-Wilberg 2003, S. 335-337 und S. 502-511. Bei Eschenburg 1984, S. 108 findet sich zudem ein Eintrag zur Zinkographie Driendls, die Maximilian II. in Uniform mit Krönungsmantel und Insignien abbildet (Abb. 47b).

⁶² Siehe Baumstark 2010.

⁶³ Baumstarks Ausführungen zu Maximilians I. Bildnis von Kellerhoven 1818 sind zudem mit dem falschen Werk, nämlich demjenigen Stielers aus dem Jahr 1822, bebildert.

Auf das erste Staatsporträt Maximilians II. aus dem Jahr 1850 gehen Eschenburg und Schöbel etwas konkreter ein,⁶⁴ ebenso Neumeyer und Schnupp in jeweils einer kurzen Bildbeschreibung auf der Internetplattform *bavarikon*.⁶⁵ In ihrer Bildbeschreibung spricht Eschenburg einige wichtige Details des Gemäldes an, ohne jedoch deren Bedeutung für die inhaltliche Aussage des Staatsporträts anzusprechen.⁶⁶ Offensichtlich ist für sie der Zusammenhang dieser Darstellung Maximilians II. mit den beiden von Joseph Karl Stieler geschaffenen Bildnissen seiner Vorgänger Maximilian I. und Ludwig I. Die Kellerhovschen Staatsporträts Maximilians I. finden bei ihr keine Beachtung. Schöbel bespricht das erste Staatsporträt Maximilians II. im Hinblick auf die Inszenierung der Bundesfürsten von Bayern, Sachsen, Hessen sowie Sachsen-Coburg und Gotha im Bild, erkennt in diesem „alle klassischen Inszenierungselemente des Staatsporträts“⁶⁷ und hebt dabei hervor, dass lediglich die Abbildung der bayerischen Verfassung dieses Herrscherbildnis von denjenigen des Absolutismus unterscheidet. Entscheidend ist außerdem ihr Hinweis auf die im Bild vermittelte Machtstellung des Monarchen, welche er in der realen Politik in dieser Form nicht mehr innehatte. Schöbel bringt damit das Bild zumindest in einigen Sätzen mit Maximilians II. Auffassung von Herrschaft und seiner realpolitischen Situation überein. Neumeyer deutet die Erscheinung Maximilians II., ohne eine Begründung dafür zu liefern, dagegen anders: Hier werde „die neue Rolle des Monarchen, dessen Einflussmöglichkeiten durch die Reformen beträchtlich beschränkt worden waren, deutlich.“⁶⁸ Bei einer Gegenüberstellung dieser drei Texte offenbaren sich weitere Differenzen (und damit Fehler) in der Benennung und Auslegung wichtiger Bilddetails: So bei der Verfassung beziehungsweise der zur Thronbesteigung Maximilians II. publizierten *Proklamation*⁶⁹, auf die der bayerische König im Bild deutet, und den Ahnenfiguren im Hintergrund des Gemäldes. Während Eschenburg die Proklamation Maximilians II. nicht erkennt und sie lediglich als *Schriftstück* bezeichnet, spricht Schöbel von der *Verfassungsurkunde* (bezieht sich folglich auf die bayerische

⁶⁴ Siehe Eschenburg 1987 sowie Schöbel 2017, S. 220.

⁶⁵ Siehe Neumeyer 2018 sowie Schnupp o. J.

⁶⁶ Siehe Eschenburg 1987.

⁶⁷ Schöbel 2017, S. 220.

⁶⁸ Neumeyer 2018, online einsehbar unter <https://bavarikon.de> (Zugriff am 23.01.2019).

⁶⁹ Maximilian II. nennt dieses Schriftstück in seinen Memoiren *Proklamation meiner Thronbesteigung*, siehe Sing 1997a, S. 153. Der Bezeichnung Maximilians II. folgend, wird der Begriff *Proklamation* in dieser Arbeit verwendet. Sing verweist außerdem darauf, dass die Proklamation im Regierungsblatt des Königreichs Bayern am 21. März 1848 als Königliche Worte an die Bayern publiziert wurde, sich „der eigenhändige Entwurf der Verlautbarung [...] im GHA NI Max 79/3/207 (2/4/5),“ Sing 1997a, S. 153, Fn. 209, befindet. Das Regierungsblatt des Königreichs Bayern, Nr. 13, 21. März 1848, Sp. 159f. ist online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 06.11.2018).

Verfassung von 1818) die auch nach 1848 weiterhin ihre Gültigkeit behielt. Neumeyer dagegen benennt das Dokument als „die Eidesleistung“⁷⁰, Schnupp als Maximilians II. „Krönungseid“⁷¹, beide gehen nicht präziser hierauf ein. Aufbauend auf diesen kurzen Betrachtungen erarbeitet die vorliegende Arbeit erstmals en détail das Verhältnis Maximilians II. zur Verfassung von 1818, der Proklamation sowie den im Bild aufgenommenen Insignien der bayerischen Könige und bringt diese mit den historischen Bedingungen von Maximilians II. Thronbesteigung sowie dem in diesem Bild postulierten Verständnis von Herrschaft in Zusammenhang. Auch die Rolle der im Hintergrund befindlichen Ahnenfiguren konnte die bisherige Forschung noch nicht eindeutig klären. Eschenburg und Schnupp benennen den Raum, in dem Maximilian II. der Betrachterin/dem Betrachter gegenübertritt, als den Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz und identifizieren folglich zumindest zwei der Ahnenfiguren (Ludwig der Bayer und Ruprecht von der Pfalz), wohingegen die dritte im Hintergrund unerwähnt bleibt.⁷² Schnupp verknüpft die Ahnenfiguren zudem mit dem Geschichtsbewusstsein Maximilians II. Schöbel mutmaßt, es könne sich um Karl den Großen und Herzog Otto I. von Bayern handeln, die die lange Tradition des Hauses Wittelsbach demonstrieren sollen,⁷³ Neumeyer sieht dagegen Ludwig den Bayer und seine Gemahlin widergegeben, weißt jedoch allgemein auf Bedeutung Ludwigs des Bayern für das Haus Wittelsbach hin.⁷⁴ Eine genaue Verortung der Darstellung wie Eschenburg sie erwähnt, nämlich den Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz,⁷⁵ nehmen Schöbel und Neumeyer nicht vor.

Mit den Bildnissen seiner beiden Vorgänger Maximilian I. und Ludwig I. kontextualisieren Erichsen und Laufer das erste Staatsporträt Maximilians II. Sie nutzen die Darstellung Maximilians II., gemeinsam mit dem zweiten 1818 gefertigten von Maximilian I. und demjenigen Ludwigs I. um kurz und prägnant die unterschiedlichen politischen Selbstverständnisse der Monarchen,⁷⁶ zumindest im Ausschnitt und zwar auf ihr Verhältnis zur

⁷⁰ Neumeyer 2018, online einsehbar unter <https://bavarikon.de> (Zugriff am 23.01.2019).

⁷¹ Schnupp o. J., online einsehbar unter <https://bavarikon.de> (Zugriff am 13.10.2019).

⁷² Siehe Eschenburg 1987 sowie Schnupp o. J.

⁷³ Siehe Schöbel 2017, S. 220, Fn. 955.

⁷⁴ Siehe Neumeyer 2018.

⁷⁵ Siehe Eschenburg 1987. Hölscher 2002b setzt sich in ihrem Text zwar grundlegend mit dem zweiten Staatsporträt Maximilians II. auseinander, verweist jedoch kurz auf seine erste Darstellung und benennt ebenfalls den Ort als Thronsaal des Festsaalbaus.

⁷⁶ Allerdings dienen für diese Gegenüberstellung nicht die Originalbildnisse von Kellerhoven (Maximilian I.) und Stieler (Ludwig I.), sondern Kopien nach diesen von den Künstlern Kleiber und Haider (wobei dieses Gemälde wiederum von Max Hailer und nicht von Max Haider stammt, siehe S. 26-28 dieser Arbeit).

bayerischen Verfassung bezogen, zu verdeutlichen.⁷⁷ Die Beschreibung von Maximilians II. Darstellung ist hier jedoch fehlerhaft: er hat nicht seine Hand auf die Verfassung gelegt und hält dabei „eine Erklärung seiner königlichen Fürsorge für Staat und Untertanen in der Hand,⁷⁸“ sondern deutet auf seine 1848 veröffentlichte Proklamation. Weidner setzt die Inszenierungen der ersten beiden bayerischen Monarchen Maximilian I. und Ludwig I. im Krönungsornat mit dem ersten Staatsporträt Maximilians II. in Beziehung.⁷⁹ Ausgehend von der Arbeit François Gérards *Napoleon I. im Krönungsornat* sieht der Autor die Werke Gérards, Franz Xaver Kleibers⁸⁰, Stielers Bildnis’ Ludwigs I. und das erste Staatsporträt Maximilians II. in einer Reihe und erkennt somit eine Kontinuitätsentwicklung innerhalb der bayerischen Herrscherporträts.⁸¹ Schnupp formuliert eher allgemein, Maximilian II. erscheine in seinem Staatsporträt im Krönungsornat vor dem Thronessel, ähnlich seinem Vater Ludwig I.⁸²

In dem Katalog *Typisch München!* in dem Kapitel *Die ‚Effigies‘ des Königs*⁸³ des Münchner Stadtmuseums, wo sich das erste Staatsporträt Maximilians II. heute befindet,

⁷⁷ Erichsen und Laufer 1985, S. 64f. Ebenso erörtert Quaeitzsch die Positionierung der bayerischen Verfassung von 1818 in den Staatsporträts von Maximilian I. bis zu Ludwig III., greift bei Maximilian II. jedoch weder auf das Hailersche noch das Bernhardsche Werk zurück, sondern auf eine Druckgraphik von Leo Schöninger (Abb. 5), siehe Quaeitzsch 2018.

⁷⁸ Siehe Erichsen und Laufer 1985, S. 65.

⁷⁹ Siehe Weidner 1998b.

⁸⁰ Abb. 9, hierbei handelt es sich um eine Kopie nach Kellerhovens zweiter Darstellung Maximilians I. von 1818, siehe S. 87, Fn. 372 sowie S. 159, Fn. 653 dieser Arbeit. Eine Begründung, warum nicht das Original von Kellerhoven für den Vergleich herangezogen wird, bleibt der Autor schuldig, ist vermutlich aber darin zu finden, dass diese Kopie im Münchner Stadtmuseum zu sehen ist, dessen stellvertretender Direktor Weidner ist.

⁸¹ Das Staatsporträt Napoleons I. von Gérard als stilbildend für die bayerischen Monarchenbildnisse erachten neben Weidner auch von Hase-Schmundt, Röttgen (auf die erste Darstellung Maximilians I. von Kellerhoven aus dem Jahr 1806/07 bezogen), Traeger und Tremml, siehe von Hase-Schmundt 1971, S. 67-69; von Hase-Schmundt 1980, S. 414f.; Röttgen 1980c; Traeger 2008, S. 521 sowie Tremml 2017, S. 61-63. Kritisch anzumerken ist zu diesen Arbeiten, dass häufig eine Begründung für die Vorbildhaftigkeit Napoleons I fehlt und andere mögliche Vorbilder für die bayerischen Staatsporträts nicht in Erwägung gezogen werden. Zudem setzt sich zwar Tremml mit den drei Staatsporträts Maximilians I. und insbesondere deren Zusammenhang mit der Entwicklung Bayerns vom Kurfürstentum zum Königreich sowie mit der Verfassung von 1818 auseinander, siehe Tremml 2017, S. 61-63 und S. 66-69, eine differenziertere und ausführlichere Auseinandersetzung mit allen drei Bildnissen Maximilians I. und deren politischer Ikonographie fehlt jedoch. Ähnlich wie die angebliche Vorbildhaftigkeit Napoleons I. werden die beiden späteren Darstellungen Maximilians I. (1818 und 1822) mit der Gabe der bayerischen Verfassung in Verbindung gebracht, dieser Umstand jedoch meist nicht weiter erläutert. Im Gegensatz dazu finden sich zu dem Werk Stielers *Ludwig I. im Krönungsornat* mehrere Untersuchungen, die das politische Handeln sowie das politische Selbstverständnis dieses Monarchen hinreichend berücksichtigen, insbesondere von Erichsen, siehe Erichsen 1986b sowie Erichsen 2006a. Eine tiefgreifendere Aufarbeitung der Herrscherbildnisse von Maximilians II. Vorgängern wäre wünschenswert, Passagen, die noch einer weiterführenden Forschung bedürfen, sind daher mit einem entsprechenden Hinweis in dieser Arbeit versehen.

⁸² Siehe Schnupp o. J.

⁸³ Erstmals Till und Weidner 2008, S. 86-89. Als zweite, überarbeitete Auflage erschien der Katalog 2012, siehe Till und Weidner ²2012.

erscheint dieses zwar, außer den technischen Angaben wird allerdings nicht das Bild, sondern Maximilian II. im Allgemeinen vorgestellt. Gerade dieser Katalog verdeutlicht in seinen beiden Auflagen jedoch eine weitere Problematik, nämlich die Zuschreibung des Gemäldes an einen Künstler: Ist in der ersten Ausgabe von 2008 das Bild noch Max Haider zugesprochen, ändert sich dies in der zweiten Auflage 2012 zu Max Hailer.⁸⁴ Partsch schreibt das Bildnis in ihrem Artikel im Allgemeinen Künstlerlexikon gleich der Homepage des Hauses der bayerischen Geschichte ebenfalls Max Haider zu.⁸⁵ Während das Stadtmuseum seine Zuschreibung geändert hat, Neumeyer und Schnupp greifen die Neuzuschreibung an Hailer auf, sprechen Eschenburg, Hanisch und Schöbel (weiterhin) von Haider als dem Künstler des Werkes.⁸⁶

Mit dem zweiten offiziellen Bildnis Maximilians II. mit den königlich-bayerischen Insignien, welches zu seinem zehnjährigen Thronjubiläum 1858 fertiggestellt wurde, befassen sich drei Texte etwas ausführlicher.⁸⁷ Sie enthalten jeweils eine kurze Bildbeschreibung und zum Teil knappe Auseinandersetzung mit dem Werk, gehen jedoch nicht darauf ein, dass sich von dieser Darstellung des dritten bayerischen Monarchen verschiedene Ausführungen erhalten haben. Der erste Beitrag findet sich in dem Katalog des Münchner Auktionshauses Neumeister, wo der Wittelsbacher Ausgleichsfonds die als Kniestück erhaltene Ausführung, heute im Museum der bayerischen Könige Hohenschwangau ausgestellt, 1993 ersteigerte.⁸⁸ Bereits in diesem Text werden, was kritisch zu hinterfragen ist, die Räumlichkeiten, in und mit denen Maximilian II. erscheint, als Loggia des alten Bayerischen Nationalmuseums mit Ausblick auf das Maximilianeum gedeutet und auf eine weitere Variante des Porträts in der Neuen Pinakothek in München verwiesen.⁸⁹ Auch Hölscher bezieht sich

⁸⁴ Siehe Till und Weidner 2008, S. 89 sowie Till und Weidner ²2012, S. 89. Weidner 1998b, S. 245 führt ebenfalls noch Max Haider als den Künstler des Werkes an.

⁸⁵ Siehe AKL LXVIII, 2011, S. 12 sowie *König Maximilian II. von Bayern (1850)*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 17.03.2020).

⁸⁶ Siehe Eschenburg 1987; Hanisch 1997, S. 16 und S. 406 sowie Schöbel 2017, S. 220. Ebenso wie Neumeyer 2018 und Schnupp o. J. führt auch die Porträtsammlung der Internetplattform *bavarikon* Hailer als Künstler in den Bilddaten, online einsehbar unter <https://muenchner-portraitsammlung.bavarikon.de> (Zugriff am 17.03.2020).

⁸⁷ Siehe Neumeister Auktion 280, 1993, S. 70, Nr. 570; Hölscher 2002b sowie Demmel 2014.

⁸⁸ Siehe Neumeister Auktion 280, 1993, S. 70, Nr. 570, der Autorin freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Nicola Doubleday, Neumeister Münchener Kunstauktionshaus GmbH & Co. KG, per Email vom 07.05.2019.

⁸⁹ Als Literatur zu dem Gemälde wird auf von Hase-Schmundt 1971, Abb. A 31 verwiesen. Bei von Hase-Schmundt ist allerdings nicht das bei Neumeister versteigerte Kniestück abgebildet, sondern eine ganzfigurige Ausführung dieses Porträts.

in ihrem Text auf das im Museum der bayerischen Könige befindliche Werk und verweist auf von Hase-Schmundt, ohne die beiden Varianten zu differenzieren.⁹⁰ Während Hölscher den Unterschied von Generalsuniform statt Krönungsornat im zweiten Staatsporträt Maximilians II. hervorhebt, sieht sie dieses dennoch in der Tradition der Bildnisse Maximilians I. und Ludwigs I. Allerdings definiert sie nicht weiter, auf welche Darstellungen der beiden ersten bayerischen Monarchen sie sich bezieht. In ihrer kurzen Gegenüberstellung von erstem und zweitem Staatsporträt Maximilians II. stehen die Räumlichkeiten im Vordergrund, bei Haider (den sie als Künstler des ersten Bildnisses nennt) handele es sich um den Thronaal des Festsaalbaus wohingegen im zweiten Maximilian II. – entsprechend der Katalogangabe von Neumeister – „vor eine Loggia des von [ihm] gegründeten Alten Nationalmuseums“⁹¹ erscheine. Weiterführend erörtert Hölscher ein wichtiges Detail des Bildnisses: den hinter Maximilian II. sichtbaren Thron. Hierbei vermutet Hölscher aufgrund der sichtbaren Löwenmonopodien und der Form der Rückenlehne den Thronessel, aus dem Königsbau der Münchner Residenz, sieht jedoch in den Formen – Kreis und Quadrat, explizit von Ludwig I. und seinem Architekten Leo von Klenze als Symbole für einen gottgleichen König ausgewählt – einen Widerspruch zu der politischen Auffassung Maximilians II. als konstitutioneller König. Unklar bleibt, worauf die beiden Formen Kreis und Quadrat bei diesem Thronessel mit rechteckiger Rückenlehne genau zu beziehen sind. Den von Hölscher angesprochenen Widerspruch zu der angeblich konstitutionellen Auffassung Maximilians II. gilt es kritisch zu hinterfragen. Demmel liefert eine Bildbeschreibung mit den wichtigsten Details des Porträts und deutet die Räumlichkeiten in denen Maximilian II. dargestellt ist, ähnlich dem Neumeister-Katalog und Hölscher als „imaginäre Nische des (alten) Bayerischen Nationalmuseums,“⁹² aus welchem heraus ein in die Zukunft gerichteter Blick auf das zu dieser Zeit lediglich begonnene Maximilianeum gewährt wird. Darüber hinaus fasst Demmel die Tätigkeit Bernhardts seit 1858, entsprechend der Datierung des Gemäldes, zusammen und führt gleich dem Katalog des Auktionshauses Neumeister die Variante des Bildnisses von Bernhardt, welche sich in der Neuen Pinakothek befände, an. Schmid greift die Darstellung Maximilians II. in seiner Publikation zu Porträts König Ludwigs II. auf und verweist hierbei auf die Inszenierung Maximilians II. als höchster Feldherr der bayerischen Armee.⁹³

⁹⁰ Siehe Hölscher 2002b.

⁹¹ Hölscher 2002b, S. 274.

⁹² Siehe Demmel 2014, S. 56.

⁹³ Siehe Schmid 1996.

Weitere Nennungen findet das zweite Staatsporträt Maximilians II. in biographischen Texten zu Bernhardt, so beispielsweise bei Hackmann⁹⁴, Ludwig⁹⁵, Trier⁹⁶ sowie dem Eintrag bei Thieme-Becker⁹⁷.

Auch wenn die beiden Staatsporträts Maximilians II. in der bisherigen Forschung zum Teil Beachtung fanden, greifen diese (häufig fehlerhaften) Auseinandersetzungen zu kurz. Bei beiden Porträts fehlt eine detaillierte kunsthistorische Aufarbeitung der in den Bildnissen aufgenommenen Details ebenso wie eine dezidierte Auseinandersetzung der künstlerischen Autorenschaft, der Kontextualisierung dieser Darstellungen mit den politischen Umständen ihrer Entstehungszeit, eine vergleichende Gegenüberstellung der beiden Bildnisse Maximilians II. selbst wie auch mit möglichen Vorbildern. Gerade Gegenüberstellungen mit den Bildnissen seiner beiden Vorgänger sowie zeitgleicher Herrscher verdeutlichen jedoch Kontinuitäten und/oder Brüche, die diese Staatsporträts Maximilians II. zu älteren und zeitgleichen Werken evozieren. Diese Lücke zu schließen, setzt sich die vorliegende Arbeit zum Ziel.

⁹⁴ Siehe Hackmann 2013, mit weiterführender Literatur zu Bernhardt.

⁹⁵ Siehe Ludwig 1981.

⁹⁶ Siehe AKL X, 1995, mit weiterführender Literatur zu Bernhardt.

⁹⁷ Siehe ThB III, 1909.

3 Alles beim Alten? Maximilians II. erstes Staatsporträt von 1850

Eine zeitgenössische Bildbeschreibung aus dem Entstehungsjahr des Gemäldes (Kat. 1) erschien unter dem Titel *König Max im Krönungsornate (Lebensgroßes Bild von Max Hailer)* im *Münchener Tagblatt*⁹⁸, am Montag, den 12. August 1850:

Großes Aufsehen hat das in den letzt vergangenen Tagen im Kunstvereine ausgestellt gewesene Bild von dem schon rühmlich bekannten Künstler Max Hailer: „Sr. Maj. der König Max im Krönungsornate“, erregt. Und dies mit Recht. Die Gestalt des Monarchen tritt uns in Lebensgröße entgegen. Die gelungenste Porträtähnlichkeit ist vorhanden, und dabei der freundlich=ernste Character im königlichen Antlitze festgehalten. Die Fleischtöne sind mild und doch frisch; Leben spricht aus diesen Zügen. Gleiche Sorgfalt, die der wirklich geniale Künstler dem Antlitze, also dem lebendigen Theile des Bild widmete, finden wir auch bei den, diesem ächten Königsbilde eigenthümlichen Attributen verwendet. Der Seidenschimmer des weißen Untergewandes ist eben so täuschend wiedergegeben, wie wir ihn nur auf den Bildern des alten Niederländer Netscher (in der Dresdner Gallerie) bisher bewundert haben. Die Hand des Beschauers hebt sich unwillkürlich, um den weichen, schwellenden rothen Sammt des Mantels zu erfassen. Fast ein augentäuschendes Blendwerk könnte man die Behandlung der Goldstickereien nennen, die sich ebenso brillant von dem weißen Seidengewande, wie von dem dunkelrothen Sammet hervorheben. Man muß in die nächste Nähe des Bildes treten, um zu sehen, daß dieser täuschend hervortretende schimmernde und blitzende Goldglanz nichts ist, als die saubere und dabei scharf abgegrenzte Vertheilung von gelben Farbenlichtern in verschiedenen Abstufungen. –

Mit dieser Sorgfalt ist alles, was wir auf dem Bilde sehen, behandelt und eben durch die auf's Höchste gelungenen Einzelheiten dieser brillante Total=Effekt hervorgebracht.

– Das Bild wird fortan eine Zierde des Sitzungssaales des Magistrats unserer Hauptstadt bilden und so wenigstens die Gelegenheit gegeben sein, es der Bewunderung fremder Kunstfreunde zugänglich zu machen. Aehnliche Beweise seines hohen Talents in diesem Genre hat der Künstler durch seine beiden Bilder des Königs „Ludwig“ abgelegt, von denen das eine den Saal der Reichsrathskammer, das andere den Studiensaal in Erlangen zierte, so wie durch das im vollem Herrscher=Ornat für den Kaisersaal in Frankfurt ausgeführte lebensgroße Bild Kaiser Karl VII. –

Max Hailer ist ein wahrer Künstler. –⁹⁹

⁹⁸ Zu dieser Zeitung ist anzumerken, dass in ihr das *Neue Münchner Tagblatt* aufging, eine Zeitung wiederum, die als „revolutionsfeindliche ultramontane Zeitung,“ <https://www.bayerische-landesbibliothek-online.de> (Zugriff am 24.01.2019), bezeichnet wird und somit durchaus mit Maximilians II. innenpolitischen Zielen kongruent geht, siehe Kap. 7.2 dieser Arbeit.

⁹⁹ *Münchener Tagblatt*, 48. Jg., Nr. 222, S. 975, online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 22.02.2019, wenn nicht anders vermerkt, werden zeitgenössische Artikel, Berichte etc. im Originalwortlaut ohne Veränderungen wiedergegeben). In dem Artikel werden, neben dem Bildnis Kaiser Karls VII. (1697–1745, Abb. 37a, zu den in dieser Arbeit bei der Erstnennung angegebenen Lebensdaten siehe www.deutschebiographie.de (Zugriff am 11.11.2020)), der ebenfalls dem Haus Wittelsbach angehörte, zwei Bildnisse Ludwigs I. von Max Hailer genannt. Von der Stielerschen Darstellung Ludwigs I. wurden viele verschiedene Kopien gefertigt, heute sind zwei Ausführungen, die Hailer zugeschrieben werden, bekannt. Bei diesen handelt es sich wahrscheinlich um die in dem Zeitungsartikel genannten. Die beiden Porträts (Abb. 10a und Abb. 10b) befinden sich im Münchner Stadtmuseum (Abb. 10a) und in Schloss Johannisburg in Aschaffenburg (Abb. 10b); das Gemälde mit der Inv. Nr. Asch. G0018 ist bezeichnet mit „M. Hailer pinx nach Stieler 1845“. Die Werke nennen AKL LXVIII, 2011, S. 25; Schweers 1982, S. 1223 sowie Till und Weidner ²2012, S. 89. Eine Fotografie aus dem Jahr 1912 belegt, dass Ludwigs I. Staatsporträt (mit weiteren Bildnissen Maximilians I., Maximilians II. und Ludwigs II.), wie schon in dem Zeitungsartikel von 1850 vermerkt, noch 1912 Teil der

Der Artikel des Münchner Tagblatts ist nicht der einzige, der sich mit dem Werk Hailers befasst.¹⁰⁰ So war in der Zeitung *Die Volksbötin* bereits am 26. Juni zu lesen:

Hauptstadt-Neuigkeiten [...] (Magistratssitzung.) München, 25. Juni. Bürgermeister Bauer benachrichtigt das Collegium daß nun das Bildniß des König Max auf magistratische Kosten von Maler Hailer um 900 fl. angefertigt und vollendet sei; nur auf ausdrückliches Bitten des Bürgermeisters habe sich der König herbeigelassen, eine Stunde lang dem Maler zu sitzen.¹⁰¹

Auch *Der Bayerische Landbote* berichtete von dieser Magistratssitzung und dem Porträt Maximilians II. Demnach war das von Hailer gemalte Bildnis des bayerischen Königs in der königlichen Akademie der bildenden Künste München ausgestellt.¹⁰² Anhand dieser Artikel lassen sich, neben einer zeitgenössischen Bildbeschreibung und dem Preis, weitere Fakten zu diesem ersten Staatsporträt Maximilians II.¹⁰³ eruieren: Aus der Datumsangabe zur Magistratssitzung vom 25. Juni 1850, in der Bürgermeister Bauer die Fertigstellung des Gemäldes proklamiert, ergibt sich ein terminus ante quem für seine Entstehung.¹⁰⁴ Das Porträt gab der Münchner Magistrat in Auftrag und nicht Maximilian II. selbst, wobei das Werk jedoch nicht völlig ohne Beteiligung des bayerischen Monarchen entstand, Maximilian II. saß dem Künstler Modell und war offensichtlich in die Entstehung seines Staatsporträts involviert.¹⁰⁵ Aufgrund der Auftragslage und der im Gemälde wiedergegebenen

Ausstattung des Reichsrats-Sitzungssaals in der Prannerstraße in München war (Adolf Koestler (Fotograf): Königsbilder im Reichsrats-Sitzungssaal-Stenografen-Loge, Ausschnitt, 1912, Fotografie aus dem Album „Landtag des Königreichs Bayern 1912“, München, Bildarchiv der Bayerischen Staatsbibliothek, Signatur: Portr.T. 1009 / 7 = Portr.K. München (197), Bildnr.: port- 025984). Eine weitere Kopie von Stielers Darstellung Ludwigs I., die sich in Aschaffenburg befand, fertigte der Stielers-Schüler Josef von Camerlohr (1820–1851) für die königliche Studienanstalt Aschaffenburg. Hiervon berichtet ein Artikel der *Aschaffener Zeitung*, siehe *Aschaffener Zeitung*, Erheiterungen, 06.06.1847, Nr. 90, S. 358, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020).

¹⁰⁰ Eine fast wortgleiche Beschreibung erschien beispielsweise am 14. August 1850 im Bayerischen Volksblatt (Regensburger Morgenblatt), 2. Jg., Nr. 211, S. 842, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020).

¹⁰¹ *Die Volksbötin*, 2. Jg., Nr. 151, 26.06.1850, S. 616, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020).

¹⁰² Siehe *Der Bayerische Landbote*, 26. Jg., Nr. 195, 26.06.1850, S. 980, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020).

¹⁰³ Zwar nennen die beiden Zeitungen *Bayerische Landbötin* (vom 25.03.1848) und *Tag-Blatt der Stadt Bamberg* (Bamberger Tagblatt, vom 03.03.1849) Bildnisse Maximilians II. und seiner Frau Königin Marie nach Stielers, allerdings ohne weiter auf diese einzugehen, weswegen völlig offen bleiben muss, um was für Porträts des Monarchenpaares es sich hierbei handelte, siehe *Bayerische Landbötin*, 25.03.1848, Nr. 37, S. 301 und *Tag-Blatt der Stadt Bamberg* (Bamberger Tagblatt), 03.03.1849, Nr. 62, S. 304, beide online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 22.04.2020).

¹⁰⁴ Die bisherige Datierung 1850, siehe Schöbel 2017, S. 220; Neumeyer 2018; *König Maximilian II. von Bayern (1850)*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 18.05.2020) sowie die Porträtsammlung des Münchner Stadtmuseums, online einsehbar unter <https://stadtmuseum.bayerische-landesbibliothek-online.de> (Zugriff am 18.05.2020) kann somit etwas präziser (1. Jahreshälfte 1850) gefasst werden.

¹⁰⁵ Dass Künstler Zeichnungen als Vorlagen anfertigten und die eigentlichen Porträts in ihren Ateliers entstanden, entsprach durchaus einer üblichen Vorgehensweise. So schreibt Schleier auf das Staatsporträt Ludwigs

Ausstattung wie dem bayerischen Krönungsornat und den Insignien sind verschiedene Möglichkeiten der Entstehung denkbar: Entweder gewährte der Hof Hailer Zugang zu den Objekten oder der Künstler orientierte sich an bereits existierenden bayerischen Königsdarstellungen, wie er sie zum Teil selbst anfertigt hatte.¹⁰⁶ Zudem nennen die zeitgenössischen Zeitungsartikel verschiedene, öffentlich zugängliche, Ausstellungsorte des Bildes: zunächst in der königlichen Akademie der bildenden Künste in München gezeigt, listet am 31. Juli *Der Bayerische Eilbote* unter der Rubrik *Ausgestellte neue Bildwerke im Kunstvereine München* die Kunstwerke auf, welche eben im Münchner Kunstverein in der Ausstellung vom 28. Juli 1850 zu sehen waren. Als erstes Werk ist hier das Gemälde Hailers aufgeführt.¹⁰⁷ Auf die Ausstellung im Münchner Kunstverein bezieht sich auch der zitierte Artikel des Münchner Tagblatts vom 12. August. Dieser nennt ergänzend hierzu den endgültigen Bestimmungsort des Porträts Maximilians II.: Der Sitzungssaal des Magistrats in München,

XV. von Rigaud 1730 (Abb. 38a) bezogen: „Im Livre de Raison vermerkt Rigaud 1729, dass er den Kopf des Königs 1727 gemalt habe. Der König legte auf die genaue Wiedergabe der Kroninsignien großen Wert und gab am 25.6.1729 die Anweisung an die Abtei von St. Denis, sie dem Künstler zur Verfügung zu stellen und ins Atelier zu bringen,“ Schleier 1980, S. 233. Zur ersten Darstellung Maximilians I. als König von Bayern (Kat. 3) berichtet bereits Speth 1809, Kellerhoven habe das Bildnis nach seinen älteren Werken, die Maximilian I. als Kurfürst Maximilian IV. zeigen (beispielsweise Abb. 27a und Abb. 27b), gefertigt, weshalb der König nicht erneut Modell habe sitzen müssen, siehe Speth 1809, S. 167 sowie S. 82 dieser Arbeit. In der Forschung wird daher für das erste Staatsporträt Maximilians I. von Kellerhoven aus dem Jahr 1806/07 auch vermutet, der Hof habe dem Maler Zugang zum Krönungsornat für dessen Wiedergabe im Gemälde gewährt, siehe S. 82 dieser Arbeit. Für das Staatsporträt Ludwigs I. aus dem Jahr 1826 (Kat. 6) fertigte Stieler dagegen eine Vorzeichnung des Königs in der entsprechenden Körperhaltung jedoch in ziviler Kleidung statt des Krönungsornats an (Joseph Stieler: Studie zu Ludwig I. König von Bayern, 1825-26, Kreide auf hellblauem Papier, 343 x 212 mm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1918:204), siehe Hase-Schmundt 1971, S. 67-69, S. 130f., Kat. Nr. 121 und Kat. Nr. 122a-b sowie Vignau-Wilberg 2003, S. 506f. sowie S. 128 dieser Arbeit. Zur Anfertigung von Porträts siehe auch Salmon 2014, S. 175f.

¹⁰⁶ Ob Hailer jedoch tatsächlich Zugang zu Ornat und Insignien hatte, ist unklar. Bei einem Vergleich des Staatsporträts Maximilians II. mit den erhaltenen Originalen sowie den Staatsporträts Maximilians I. und Ludwigs I. werden bei Hailers Wiedergabe nämlich Unterschiede im Detail deutlich. So gibt es Abweichungen in einem Bereich der Collane des Hubertusritterordens (Abb. 11b): Die Farbgebung der ineinander verschlungenen gotischen Buchstaben sowie die Art und Weise, wie sich die Buchstaben innerhalb der farbigen Plättchen überschneiden. In der Farbigkeit umgekehrt zur Collane, die Maximilian II. trägt, ist die Farbigkeit der Collane bei dem auf der Draperie im Staatsporträt Maximilians II. abgebildeten Wappen des Königreich Bayerns gehalten. Auch bei einem Vergleich des Schwertes der bayerischen Könige (Abb. 11a) mit dem Bildnis Maximilians II. fallen an Schwertgriff und Parierstange kleine Abweichungen bei Farbigkeit und Edelsteinen auf. Diese Unterschiede zum Original ergeben sich genau in den Bereichen, die bei dem Staatsporträt Ludwigs I. von Stieler (Kat. 6) durch dessen linke Hand beziehungsweise die Schärpe mit goldenen Boullonfransen verdeckt sind. Hailer kannte durch seine angefertigten Kopien das Stielersche Bildnis Ludwigs I. sehr genau (siehe S. 23, Fn. 99 dieser Arbeit) und konnte sich hier an den vorgegebenen Details orientieren, wohingegen er die verdeckten Passagen offensichtlich ergänzte. Zusätzlich befand sich offensichtlich im Besitz des Münchner Magistrats eine Kopie nach Kellerhovens zweiter Darstellung des ersten bayerischen Monarchen Maximilian I. von Kleiber (siehe S. 87, Fn. 372 sowie S. 159, Fn. 653 dieser Arbeit). Diese beobachteten Differenzen würden gegen eine Zugänglichkeit zu den Kroninsignien für Hailer bei der Fertigung des Porträts Maximilians II. sprechen.

¹⁰⁷ Bayerischer Eilbote, 31.07.1850, Nr. 91, S. 739, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlung.de> (Zugriff am 18.05.2019).

heute im sogenannten alten Rathaus München.¹⁰⁸ Zusätzlich wird in dem Artikel hervorgehoben, dass „so wenigstens die Gelegenheit gegeben sein [wird], es der Bewunderung fremder Kunstfreunde zugänglich zu machen.“¹⁰⁹ Das Bildnis Maximilians II. als dritter bayerischer König im Krönungsornat war folglich sowohl an zwei Ausstellungsorten als auch an seinem eigentlichen Bestimmungsort nicht nur einem bestimmten Personenkreis vorenthalten. Eine wichtige Beobachtung ist zusätzlich, dass sämtliche bisher angeführte Quellen (Max) Hailer als Künstler dieses ersten Staatsporträts Maximilians II. nennen, wohingegen in der Literatur,¹¹⁰ ohne eine argumentative Begründung, der Name Max Haider in Zusammenhang mit dem Gemälde gebracht wird. Die beiden Künstler Max Hailer und Max Haider waren zeitgleich in München tätig, eine mögliche Ursache für diese Verwechslung. Nach Auskunft von Dr. Kirchberger, dem Sammlungsleiter Graphik/Gemälde im Münchner Stadtmuseum befindet sich das Gemälde mindestens seit 1928 im Münchner Stadtmuseum.¹¹¹ Ein Inventarbucheintrag aus diesem Jahr begründete auch bis 2012 die vom Münchner Stadtmuseum vorgenommene Zuschreibung an den Künstler Max Haider. Der Inventareintrag zitiert, nach Kirchberger, folgende Signatur, die sich auf dem Gemälde befunden haben

¹⁰⁸ Mit dem Sitzungssaal des Magistrats ist wohl die sogenannte *innere Ratsstube* (auch *Ratsplenum*) im Kleinen Rathaus in München gemeint (eine Planaufnahme von H. Steffen, um 1900 gefertigt, heute im Münchner Stadtmuseum, zeigt den Grundriss des Obergeschosses des Alten (Großen) und des Kleinen Rathauses mit der inneren Ratsstube oder dem Ratsplenum von 1415/1416). Schattenhofer merkt zur Geschichte des Magistrats und des Kollegiums von München ab 1818 an: „Bis zur Vollendung des ersten Bauabschnitts des Neuen Rathauses im Jahre 1874 tagte der Rat in den Räumen des alten Rathauses. [...] Während der [...] Magistrat im Ratsplenum oder Sessionszimmer, in der ehemaligen inneren Ratsstube, tagte, erhielt das Kollegium der Gemeindebevollmächtigten seinen Sitzungssaal im 2. Stock des ehemaligen Stadtschreiber- oder Stadtoberriechterhauses. Die Revolution von 1848 brachte auch die Öffentlichkeit der Ratssitzungen, die der Magistrat zunächst im Prüfungssaal der städtischen Schule im Rosental, bald aber wieder im Kleinen Rathaus abhielt,“ Schattenhofer 1972, S. 211. Es existiert eine Innenaufnahme dieser inneren Ratsstube (Ratsplenum), welche das zweite Staatsporträt Maximilians II. als Teil der Ausstattung zeigt (Abb. 45a). Vielleicht ersetzte dort diese zweite Ausführung das Bildnis Hailers von 1850, siehe S. 166 dieser Arbeit.

¹⁰⁹ Münchner Tagblatt, 48. Jg., Nr. 222, S. 975, online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 22.02.2019). Wie genau die Formulierung „fremde Kunstfreunde“ zu verstehen ist, muss offen bleiben.

¹¹⁰ Noch 2008 nannte ein Katalog des Münchner Stadtmuseums, wo sich das Porträt heute befindet, Max Haider als Künstler des Bildnisses, siehe Till und Weidner 2008, S. 89. In dessen zweiter Auflage von 2012 und auch in der online aufrufbaren Datenbank Porträtsammlung des Münchner Stadtmuseums ist Max Hailer als Urheber des Gemäldes angegeben, siehe Till und Weidner 2012, S. 89 sowie <https://stadtmuseum.bayerische-landesbibliothek-online.de> (Zugriff am 09.05.2019). Neumeyer und Schnupp folgen auf dem Internetportal *bavarikon* der Zuschreibung des Münchner Stadtmuseums an Hailer, siehe Neumeyer 2018 sowie Schnupp o. J. Dennoch findet sich bis heute die Angabe, Max Haider habe das Staatsporträt Maximilians II. von 1850 gemalt: Sowohl Partsch im Allgemeinen Künstlerlexikon als auch Nerdinger oder Hölscher bezeichnen ihn als ausführenden Künstler des Werks, siehe AKL LXVIII, 2011, S. 12f.; Nerdinger 1997, S. 16 und S. 406 sowie Hölscher 2002b. Noch 2017 schreibt Schöbel das Porträt Haider zu, genauso wie die Homepage des Hauses der Bayerischen Geschichte, siehe Schöbel 2017, S. 220 und Abb. III sowie *König Maximilian II. von Bayern (1850)*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 22.01.2019).

¹¹¹ Dr. Kirchberger, Sammlungsleiter Graphik/Gemälde im Münchner Stadtmuseum, Email an die Autorin vom 25.09.2019.

soll: „Max Haider pinx. München 1850.“ Tatsächlich existiere diese jedoch nicht. Deswegen werde das Werk nun Max Hailer zugeschrieben.¹¹² Bei genauerer Betrachtung des Gemäldes ist jedoch eine Signatur in der unteren linken Ecke, ein mittlerweile wohl sehr nachgedunkelter Bereich, zu erkennen, die im Grunde derjenigen des Inventareintrags von 1928 entspricht. Allerdings ist dort nicht *Haider* sondern *Hailer* zu lesen: „Max Hailer pinx München 1850.“ Die große Namensähnlichkeit – zumal der Sohn Max Haiders (Karl Michael Haider, 1846–1912)¹¹³ Porträts fertigte, allerdings erst zu einem späteren Zeitpunkt – mag zu einer Verwechslung in dem bereits genannten Inventareintrag des Münchner Stadtmuseums beigetragen haben. Neben der Signatur sowie den historischen Quellen weisen auch die heute bekannten beziehungsweise nachvollziehbaren Oeuvre der beiden Künstler Hailer als Maler lebensgroßer in Öl gefertigter Porträts aus, wohingegen Haider sich als Zeichner von Tier- und Jagdszenen einen Namen machte.¹¹⁴

¹¹² Dr. Kirchberger, Sammlungsleiter Graphik/Gemälde im Münchner Stadtmuseum, Email an die Autorin vom 25.09.2019. Ob sich frühere Inventareinträge als 1928 zu dem Gemälde im Münchner Stadtmuseum finden – und damit eventuell zu klären wäre, wann das Bildnis in den Besitz des Stadtmuseums gelangte – ist unklar.

¹¹³ Zu diesem Künstler siehe AKL LXVIII, 2011, S. 11; ThB XV, 1922, S. 483-484; Börsch-Supan 1988, S. 435; Bosl 1983, S. 297; Ebnet 2016, S. 244; Schweer 1981, S. 368f. sowie Weigand 1922, S. 483f. Er war an der Akademie der Bildenden Künste München in der Antikenklasse eingeschrieben. Sein Eintrag findet sich im 2. Matrikelbuch im Jahr 1861: 01746 Karl Haider, *Matrikelbuch 1841-1884*, online einsehbar unter <https://matrikel.adbk.de> (Zugriff am 03.12.2019).

¹¹⁴ Zu Max Haider siehe AKL LXVIII, 2011, S. 12f. sowie ThB XV, 1922, S. 484 jeweils mit weiteren Literaturangaben, außerdem Andresen und Nagler 1871, S. 593, Nr. 1890; von Boetticher 1891, S. 449 sowie Ebnet 2016, S. 244. Auch zu Max Haider findet sich in den Matrikelbüchern der Akademie der Bildenden Künste München ein Eintrag: 00678 Max Haider, *Matrikelbuch 1809-1841*, online einsehbar unter <https://matrikel.adbk.de> (Zugriff am 07.05.2019). Das *Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayern* nennt Max Haider unter *Königliche Hof-Cassa, II. Livree* als Leibjäger in der Zeit von 1849 bis 1865: Hof- und Staatshandbuch des Königreich Bayerns (in unregelmäßigen Abständen in München erschienen): 1849, S. 97; 1852, S. 93; 1853, S. 102; 1856, S. 118; 1858, S. 120; 1859, S. 125; 1861, S. 161; 1863, S. 167; 1864, S. 16 und 1865, S. 166. Im *Hauptbuch der Königlichen Cabinetts=Cassa des Jahres 1869*, also erst unter König Ludwig II., findet sich der einzige Eintrag in den Hauptbüchern zu Max Haider und von ihm gearbeitete Kunstwerke. Dort ist verzeichnet, dass am 28. Januar 1869 vier Bleistiftzeichnungen (*Thierstücke*) von Ludwig II. zum Preis von 176 fl. erworben wurden, siehe BayHStA, GHA, Hofsekretariat 417 (Hauptbuch 1869), S. 141. Tatsächlich befinden sich heute Zeichnungen Haiders „aus dem Nachlass Ludwigs II.“ im Deutschen Jagd- und Fischerei-Museum München, wo sich weitere Werke von Haider befinden, siehe AKL LXVIII, 2011, S. 12 sowie Sälzle 1966.

Aufgrund der in dieser Arbeit vertretenen Zuschreibung¹¹⁵ an Max (Joseph) Hailer¹¹⁶ erfolgt eine kurze Vorstellung des Künstlers und dessen Oeuvre.¹¹⁷ Max Hailer war ab dem 11. November 1831 an der Akademie der Bildenden Künste in München im Fach Malerei eingeschrieben. Dies belegt der Eintrag Nr. 1811 in den Matrikelbüchern der Akademie.¹¹⁸ Zudem war er Mitglied des Kunstvereins München, dem er offensichtlich im Laufe des Jahres 1836 beiträt.¹¹⁹ Weitere biographische Daten liefern der Taufeintrag in der Münchner Pfarrei St. Peter vom 29. Mai 1818¹²⁰ sowie ein im Stadtarchiv München erhaltener

¹¹⁵ Eine zu weiteren Werken von Hailer vergleichende restauratorische Untersuchung könnte hier noch weitere Erkenntnisse zu Malweise, verwendeten Farben etc. liefern.

¹¹⁶ Partsch vermerkt bereits in Klammern als Name Max Joseph Hailer, siehe AKL LXVIII, 2011, S. 25. Tatsächlich findet sich diese Namensform sowohl in dem Polizeimeldebogen Hailers im Münchner Stadtarchiv (München, Stadtarchiv, Polizeimeldebogen DE-1992-PMB H 161 *Max Joseph Hailer*) als auch in dem Matrikeleintrag der Münchner Akademie der Bildenden Künste (siehe *01811 Max Joseph Hailer, Matrikelbuch 1809-1841*, online einsehbar unter <https://matrikel.adbk.de> (Zugriff am 07.05.2019)). Der Taufeintrag Hailers dagegen nennt als vollständigen Namen ‚Maximilian Joseph Hailer‘ (siehe Archiv des Erzbistums München und Freising, München, St. Peter, 1811-1810, Signatur CB288, M8970, S. 274, online einsehbar unter <https://www.erzbistum-muenchen.de/archiv-und-bibliothek/digitales-archiv> (Zugriff am 29.02.2020)) ebenso eine in der Zeitschrift *Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik* von seiner Familie publizierte Todesanzeige, siehe *Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik*, 7. Jg., Nr. 72, 13.03.1854, S. 853, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020).

¹¹⁷ Zu Max Hailer siehe AKL LXVIII, 2011, S. 25 sowie ThB XV, 1922, S. 486 jeweils mit weiteren Literaturangaben, außerdem von Boetticher 1891, S. 449; Börsch-Supan 1988, S. 491; Brüne 2007, S. 119; Ebnet 2016, S. 244; Großkinsky 2007, S. 132; Ludwig 1982 sowie Schweers 1982, S. 1223. Biller und Rasp ¹⁶2004, S. 218 nennen Hailer als an den Fresken von St. Ludwig in München beteiligten Künstler, lösen seinen vollständigen Namen im Index dagegen als *Franz Hailer* auf, Biller und Rasp ¹⁶2004, S. 456, richtig nennt ihn dagegen in diesem Kontext Büttner 1994, S. 162 und S. 164.

¹¹⁸ *01811 Max Joseph Hailer, Matrikelbuch 1809-1841*, online einsehbar unter <https://matrikel.adbk.de> (Zugriff am 07.05.2019). Hier ist nicht nur der vollständige Name Hailers mit Max Joseph Hailer sowie sein Geburtsort München vermerkt, sondern auch, dass er als Kunstfach „Malerey“ wählte und der Tag der Aufnahme der 11. November 1831 war. In der Spalte zur Eintragung des Austritts aus der Akademie, hier mit 7. Mai 1832 eingetragen, ist das Wort „Matrikel“ zu lesen. Ob es sich hierbei tatsächlich um das Austrittsdatum Hailers aus der Akademie handelt oder eine ergänzende Bemerkung zu seinem Eintritt beziehungsweise das Datum, an dem er seine Matrikel erhielt, darstellt, ist unklar. Nach Partsch lernte er ab 1831 in der Akademie bei Joseph Schlotthauer, siehe AKL LXVIII, 2011, S. 25, was zeitgenössische Artikel/Berichte zu Hailer bestätigen. So berichtet beispielsweise Müller 1845, S. 134 hiervon, aber auch die Zeitung *Der bayerischen Volksfreund*, Nr. 16, 28.07.1838, S. 119, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 15.04.2020) sowie der *Rechenschaft=Bericht des Verwaltungs=Ausschusses des Kunstvereins in München für das Jahr 1854*, S. 51 (*Nachruf Max Hailer*), online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 08.05.2019).

¹¹⁹ Siehe Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunst-Vereins in München während des Jahres 1836, München 1837, Beilage II., S. 15, Nr. 425, online einsehbar unter <https://bavarica.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 18.05.2019). Hailer wird in dem Bericht 1837 erstmals als Mitglied des Vereins aufgeführt, dem er wohl bis zu seinem Tod 1854 durchgehend angehörte. Da in dem Bericht des Jahres 1835, der den Bestand bis zum 1. Januar 1836 beinhaltet (online einsehbar unter <https://bavarica.digitale-sammlungen.de>, Zugriff am 18.05.2019), Max Hailer nicht genannt wird und die hier zitierte Mitgliederliste den Stand vom 1. Januar 1837 wieder gibt, ist Hailer offensichtlich im Laufe des Jahres 1836 dem Verein beigetreten.

¹²⁰ Dort heißt es unter anderem: „Hailer confirm. 5. Jun. 1827“ sowie „Infans. Maximilianus Iosephus, natus herj h: 6ta matutina, baptis: hodie h: med: 3tia pomersidiana; Obstetr: Magdalena Schreiner: Parens. Iohann Hailer, Trompeter im k: Isarthor Theater. Uxor. Walburg Thambruner. Patrinus. Sr Königliche Majestät von Baiern und Herr Herr [sic!] Maximi=lian Ioseph, cujus altifati egit [vices?] Michael [?], k. Ka=merfourier.

dreiseitiger Polizeimeldebogen¹²¹. In diesem Meldebogen ist zur Person Max Hailer (dort Hailler) neben seinen wichtigsten Lebens- und Familiendaten, am 28. Mai 1818¹²² in München geboren und am 11. März 1854 gestorben, katholisch, verheiratet seit dem 20.11.1844 mit Josepha Putz¹²³, als Beschäftigung „Kunst /: Historien :/ Maler“ angegeben.¹²⁴ Dass er insbesondere als Historien- und dezidiert als Porträtmaler bereits zu Lebzeiten positiv in Erscheinung trat, belegt ein Eintrag im *Universal-Handbuch von München* aus dem Jahr 1845, der somit noch vor Entstehung des Bildnisses Maximilians II. von 1850 erschien. Dieser Absatz zu Max Hailer verweist, ähnlich dem Artikel im Münchner Tagblatt vom 12. August 1850, auf weitere Porträts des Malers, die als Referenzwerke seines Könnens dienen und auch die Qualität des hier besprochenen Gemäldes noch weiter unterstreichen.¹²⁵ Von Ludwig I. selbst malte Hailer zum Beispiel zwei Kopien nach Stiellers

Rosenthal 419 Minister Jos Max: Deisenrider [?],“ der Taufeintrag ist online einsehbar unter <https://www.erzbistum-muenchen.de/archiv-und-bibliothek/digitales-archiv> (Zugriff am 29.02.2020).

¹²¹ München, Stadtarchiv, Polizeimeldebogen DE-1992-PMB H 161 *Max Joseph Hailler*.

¹²² So ist in der bisherigen Forschung nur das Geburtsjahr 1818 zu finden, siehe AKL LXVIII, 2011, S. 25.

¹²³ Nach dem Polizeimeldebogen des Stadtarchivs München geboren am 19. März 1823, gestorben am 20. Juni 1869. Die Hochzeit wurde beispielsweise auch in der *Münchner politischen Zeitung* unter der Überschrift *Getraute in München* veröffentlicht: „In Meran: Hr. Max Joseph Hailer, Historienmaler von hier, mit Josepha Eleonore Putz, k. k. Landrichterstochter von Glurns,“ *Münchner politischen Zeitung*, vom 12. Dezember 1844, Nr. 295, S. 1180, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 18.05.2019).

¹²⁴ In diesem Bogen finden sich weitere biographische Angaben zu Hailer, wie die fünf aus seiner Ehe mit Josepha Eleonore Putz hervorgegangenen Kinder oder verschiedene Anschriften des Ehepaares. Eine Todesanzeige für Max Hailer mit der Nennung sämtlicher nächster Verwandter wurde in der Zeitschrift *Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik*, 7. Jg., Nr. 72, 13.03.1854, S. 853, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020), veröffentlicht. Im BayHStA, GHA, Hofsekretariat 406 (Hauptbuch 1858/59), S. 102, findet sich folgender Vermerk: IV Unterstützungen, 4. Erziehungsbeiträge, Eintrag zum 21. Februar Hailer, Josephine, Kunstmalerwitwe dieser 40 fl. In den Eintragungen IV *Unterstützungen* 5. *Mietzinsen* des Hofsekretariats wird auch öfter eine *Hailer, Walburga, Oberhoftromp. Witwe* aufgeführt (beispielsweise Hofsekretariat 406, S. 107 und S. 108); darüber hinaus findet sich öfter ein *Hofmusik* namens *Rudolph Hailer*, (beispielsweise Hofsekretariat 406, S. 111). Da in dem Taufeintrag Hailers der Name seiner Mutter mit *Walburg[a]* angegeben wird und aus Taufeintrag sowie Familienbogen hervorgeht, dass der Vater Max Hailers Hoftrompeter war, könnte es sich hier durchaus um die Mutter Hailers (Walburga Hailer wird explizit als Oberhoftrompeter Witwe bezeichnet) und eventuell um einen Bruder handeln. Diese verwandtschaftlichen Verhältnisse scheint auch die Todesanzeige Max Hailers seiner Familie zu bestätigen, siehe S. 28, Fn. 116 dieser Arbeit.

¹²⁵ Siehe Müller 1845, S. 134. Insbesondere Hailers Darstellung des ebenfalls aus dem Haus Wittelsbach stammenden Kaisers Karl VII. (1697–1745) für den Kaisersaal im Römer, Frankfurt a. M. war im Juli 1841 im Münchner Kunstverein ausgestellt und fand mehrfach Erwähnung in zeitgenössischen Berichten. So beispielsweise in *Didaskalia. Blätter für Geist, Gemüth und Publizität*, 31.07.1841, Nr. 212, S. 4, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020). Weitere Artikel publizierten *Münchner Politische Zeitung*, Nr. 178, 27.06.1841, S. 951; *Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung*, Nr. 208, 30.07.1841, S. 1703; *Der Bayerische Landbote*, 01.08.1841, Nr. 213, S. 935; *Morgenblatt für gebildete Leser (Morgenblatt für gebildete Stände)*, Nr. 81, Kunst-Blatt 12.10.1841, S. 340; *Münchener politische Zeitung*, Nr. 102, 29.04.1843, S. 562; *Münchener politische Zeitung*, Nr. 17, 19.01.1844, S. 65f.; *Münchener politische Zeitung*, Nr. 47, 24.02.1845, S. 188; *Kourier an der Donau (Donau-Zeitung)*, Jg. 55, Nr. 50, 27.02.1845, S. 2; *Morgenblatt für gebildete Leser (Morgenblatt für gebildete Stände)*, Kunst-Blatt 01.04.1845, S. 2, alle online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 15.04.2020) sowie *Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung*, 01.06.1843, S. 1703, online einsehbar unter www.bavarikon.de (Zugriff am 08.05.2019). Generell

Darstellung des bayerischen Monarchen im Krönungsornat aus dem Jahr 1826.¹²⁶ Festzuhalten bleibt, dass sich der Künstler Max Hailer explizit durch seine Porträtarbeiten einen Namen machte und offensichtlich in seinem Können so hoch einzuschätzen ist, dass ihn auch König Ludwig I. mit Aufträgen betraute.

Sein Staatsporträt Maximilians II. war derart bekannt, dass nun wiederum Kopien nach Hailer angefertigt wurden. Am 24. August 1851 erklärte die Zeitung *Münchener Punsch* zu einer Ausstellung im Kunstverein München, dort sei „das lebensgroße Bild des Königs Max von einem Zögling der Akademie [...] als gelungene Kopie des Hailer’schen Bildes erwähnenswerth.“¹²⁷ Wohingegen am 31. August die Angaben eine Korrektur erfuhren: „(Eingesandt.) Das im Kunstverein eingesandte Bild des König Max war nicht Kopie nach Hailer, sondern Original.“¹²⁸ Somit hat es zunächst den Anschein, das Porträt Maximilians II. sei ein Jahr nach seiner Fertigstellung erneut in einer Ausstellung des Münchner Kunstvereins zu sehen gewesen. Stellt man diese Angaben jedoch weiteren zeitgleichen Artikeln gegenüber, erwähnen diese ein lebensgroßes Bildnis Maximilians II. von Nikolaus Baur (auch Nicolaus, 1816–1879) „Eigenthum der Stadt Wasserburg, [...] im Stiellerschen Genre.“¹²⁹ Der Bildvergleich zwischen den von Hailer und Baur gefertigten Porträts des dritten bayerischen Monarchen (Abb. 12) lassen große Ähnlichkeiten konstatieren. So ist zu vermuten, Baur’s Bild war dasjenige in der Ausstellung des Münchner Kunstvereins und orientierte sich zugleich an dem ein Jahr älteren Werk von Max Hailer, also tatsächlich, wie in

lassen sich aus den auf <https://digipress.digitale-sammlungen.de> online einsehbaren Zeitungsartikel weitere Arbeiten des Künstlers Max Hailer für den Zeitraum zwischen 1838 und 1854 eruieren, diese einzeln aufzunehmen würde jedoch im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen.

¹²⁶ Auch hier wurde das im Münchner Stadtmuseum befindliche Werk zunächst Max Haider zugeschrieben, siehe beispielsweise Erichsen und Laufer 1985 sowie Till und Weidner 2008, S. 88. Heute gilt Max Hailer als Künstler, siehe Till und Weidner ²2012, S. 88 sowie <https://stadtmuseum.bayerische-landesbibliothek-online.de> (Zugriff am 14.04.2020).

¹²⁷ *Münchener Punsch*, Nr. 36, 24.08.1851, S. 280, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020).

¹²⁸ *Münchener Punsch*, 31.08.1851, S. 288, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020).

¹²⁹ *Unterhaltungs-Blatt für alle Stände*, 1. Jg., Nr. 42, 23.08.1851, S. 335, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020). Einen weiteren Bericht zu diesem Gemälde mit späterer Korrektur publizierte der *Münchener Punsch*: *Münchener Punsch*, Nr. 36, 24.08.1851, S. 280 sowie *Münchener Punsch*, 31.08.1851, S. 288, beide online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020). Das Gemälde von Baur befindet sich heute im Lichthof des Wasserburger Rathauses (Auskunft von Frau Ingrid Unger, Museum Wasserburg, Email an die Autorin vom 18.05.2020). Anhand der Zeitungsartikel ist es auch in das Jahr 1851 zu datieren und nicht wie beispielsweise auf der Seite des Hauses der Bayerischen Geschichte „um 1850“, siehe *König Maximilian II. von Bayern (um 1850)*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 10.05.2020). Richtig datiert wird es dagegen von Jahn 1999, S. 405 sowie bei <http://www.hdbg.de> (Zugriff am 10.05.2020). Zu dem Porträt im Allgemeinen siehe Jahn 1999. Freitag schreibt das Bild fälschlicherweise Wilhelm von Kaulbach zu, siehe Freitag 2011, S. 4.

dem ersten Artikel angeführt, „Kopie des Hailer’schen Bildes.“¹³⁰ Baur war außerdem seit dem 17. November 1849 an der Akademie der Bildenden Künste München eingeschrieben, am 17. Juni 1851 erhielt er die Matrikel. Folglich hätte er durchaus als „Zögling der Akademie“¹³¹ bezeichnet werden können.¹³² In Baur’s Darstellung findet sich nicht das einzige Bildnis Maximilians II., für die sich Hailer’s Werk als Vorbild eruieren lässt. Am 5. Oktober 1850 vermerkt das *Münchener Tagblatt* zu der öffentlichen Sitzung des Magistrats vom 4. Oktober 1850:

Maler Jos. Valentin, welcher vom Magistrate Landsberg beauftragt ist, für denselben das Bild Sr. Majestät des Königs Max II. zu malen, sucht nach um die Erlaubnis, das neue, vom Maler Hailer gefertigte Königsbild kopieren zu dürfen. Seinem Gesuch wird stattgegeben.¹³³

Während Hailer unter Ludwig I. selbst noch Kopien dessen Staatsporträts von Stieler anfertigte, fungierte nun seine Darstellung Maximilians II. als Vorbild für weitere Bildnisse des bayerischen Monarchen.

Zusammengefasst ergeben sich folgende Bilddaten: Max Hailer stellte vor dem 25. Juni 1850 das Porträt König Maximilians II., für das der König Modell gesessen hatte, im Auftrag des Münchner Magistrats für 900 fl. fertig. Nach öffentlicher Präsentation sowohl

¹³⁰ Münchener Punsch, Nr. 36, 24.08.1851, S. 280, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020). Zudem berichten der *Baiersche Eilbote* sowie die *Bayerische Landbötin* von einem von N. Baur gefertigtem Bildnis König Maximilians II. (Eigentum der Stadt Wasserburg), das im Münchener Kunstverein zu sehen sei, siehe *Baierscher Eilbote* (Münchener Bote für Stadt und Land), Nr. 163, 13.08.1851, S. 888 sowie *Bayerische Landbötin*, Nr. 198, 20.08.1851, S. 793, beide online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020).

¹³¹ Münchener Punsch, Nr. 36, 24.08.1851, S. 280, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020).

¹³² Der Eintrag zu Nicolaus Baur in dem Matrikelbuch 1841-1884 der Akademie (00755 *Nicolaus Baur, Matrikelbuch 1841-1884*) ist online einsehbar unter <https://matrikel.adbk.de> (Zugriff am 10.05.2020).

¹³³ *Münchener Tagblatt*, 05.10.1850, 48. Jg., Nr. 276, S. 1209, online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 14.04.2020). Auch die Zeitung *Die Volksbötin* berichtet von Valentins Anfrage, *Die Volksbötin*, 05.10.1850, 2. Jg., Nr. 238, S. 975, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.04.2020). Im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlung ist ein weiteres Porträt Maximilians II., das der Künstler Josef Valentin fertigte, vorhanden (Abb. 46). Bei diesem Werk handelt es sich jedoch um eine Kopie Valentins nach dem zweiten Staatsporträt Maximilians II., das der Künstler Joseph Bernhardt 1857/58 fertigte (Kat. 2a bis Kat. 2c), siehe S. 166 dieser Arbeit. Demnach schuf Valentin sowohl von der Darstellung Maximilians II., die Hailer 1850 malte, als auch von der späteren von Bernhardt ausgeführten Variante jeweils eine Kopie. Eine weitere Darstellung Maximilians II. im Krönungsornat, die an diejenige Hailer’s erinnert, befindet sich im Besitz der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München (Abb. 13). Nach einer Email von Prof. Dr. Dr. Manz vom 10. August 2020 an die Autorin wird das Gemälde als „Deutsch 19. Jh.“ geführt. In Privatbesitz befindet sich ein Joseph Bernhardt zugeschriebenes Bildnis, das den dritten bayerischen Monarchen ebenfalls im vollen Ornat mit Insignien und einem zusätzlichen Schriftstück zeigt (Joseph Bernhardt: König Max II. Joseph von Bayern im Königsornat und mit Hubertusorden, 171 x 118 cm, Privatbesitz). Allerdings liegen auch hier nach Herrn Buschmann von ARTOTHEK keine weiteren Informationen vor, auch nicht zu den genauen Besitzverhältnissen, Email an die Autorin vom 12.05.2020. Einen Überblick zu Darstellungen Maximilians II. zu erarbeiten, muss an dieser Stelle Aufgabe künftiger Forschungsarbeit bleiben.

in der königlichen Akademie der bildenden Künste zu München als auch im Münchner Kunstverein, kam es in den Sitzungssaal des Magistrats (im alten Rathaus München), für den es Hailer auch malte.¹³⁴ Darüber hinaus gelangte das Werk zu einer solchen Bekanntheit, dass sich andere Künstler an Hailers Werk orientierten und Kopien anfertigten.

Dieses erste Staatsporträt Maximilians II. entstand kurz nach der Revolution 1848/49, während der Maximilian II. auf den bayerischen Thron gelangte, da sein Vater König Ludwig I. von Bayern abdankte. Diese Revolution bedingte verschiedene Reformen im Königreich Bayern und der politischen Möglichkeiten des Monarchen. Die Ereignisse der Jahre 1848/49 bildeten folglich den innen- wie außenpolitischen Ausgangspunkt für die Regierungszeit Maximilians II. und bestimmten sein Handeln als bayerischer Monarch. Die deziert politische Ausrichtung von Staatsporträts legt nahe, dass sich diese im Rahmen der Revolution 1848/49 vorgenommenen Veränderungen auf die Darstellungen Maximilians II. auswirkten, diese entweder widerspiegeln oder negieren und eine reaktionäre Position bezogen wird. Gleichzeitig ist von Interesse, ob diese politischen Veränderungen mit der politischen Haltung des Münchner Magistrats und Maximilians II. kongruieren. Daher folgt an dieser Stelle eine Betrachtung der politischen Rahmenbedingungen der Entstehung des Bildnisses, also die deutsche Revolution 1848/49 im Allgemeinen sowie im Speziellen in Bayern.

¹³⁴ Genaue Ausstellungsdaten ergeben sich aus den Artikeln nicht, anhand der Angaben beziehungsweise Erscheinungsdaten lässt sich rekonstruieren, dass das Gemälde zumindest spätestens vom 25. Juni 1850 bis (spätestens) 27. Juli 1850 in der (königlichen) Akademie (der bildenden Künste zu München) und (spätestens) ab dem 28. Juli bis (spätestens) 12. August 1850 im Münchner Kunstverein ausgestellt war, ab dem 12. August schließlich an seinen Bestimmungsort gelangte. Zum Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert siehe Langenstein 1983, zur Zeit Maximilians II. dort insbesondere S. 169-189. Zur Akademie der Bildenden Künste München siehe Gerhart, Grasskamp und Matzner 2008, dort insbesondere Kohle 2008. Nach Erichsen und Baumstark fand das Staatsporträt des jeweils aktuellen Monarchen auch Verwendung zu Eröffnung der Ständerversammlung/des Landtags in der Apsis des Ständesaals in der Prannerstraße Münchens. Dort ersetzte dann das Bildnis des herrschenden Königs dasjenige Maximilians I. von 1818 (siehe Erichsen 2006i; Baumstark 2010, S. 21 sowie S. 90 dieser Arbeit). Zwischen 1850 und 1858 – dem Jahr der Fertigstellung des Staatsporträts Maximilians II. von Joseph Bernhardt – fanden insgesamt fünf Landtage statt, wobei der 14. Landtag bereits im Jahr 1849 begann und bis zum 29. Juli 1850 andauerte, der 18. dagegen im September 1858 stattfand, zu den Landtagen während der Regierungszeit Maximilians II. siehe Volkert ²2003, S. 254-258 sowie <https://www.bavariathek.bayern> (Zugriff am 26.05.2020). Es hätte also bis zur Fertigstellung von Maximilians II. Porträts von Joseph Bernhardt 1858 mehrere Möglichkeiten gegeben, das von Hailer gefertigte Werk auch im Kontext der Landtagseröffnungen zu nutzen. Auf eine solche Verwendung des Hailerschen Gemäldes, zumal nicht Maximilian II. selbst, sondern der Münchner Magistrat das Bildnis beauftragte, finden sich allerdings keine Hinweise.

3.1 Die deutsche Revolution 1848/49

In der Februarrevolution 1848 kam es zum Sturz des französischen Bürgerkönigs Louis-Philippe I. von Orléans (1773–1850) sowie zur Ausrufung der Zweiten Französischen Republik.¹³⁵ Diese Ereignisse wirkten sich auch außerhalb Frankreichs auf die politische Stimmung aus, so dass in den verschiedenen deutschen Staaten ab Ende Februar beziehungsweise März 1848 die sogenannte Deutsche Revolution 1848/1849 ihren Lauf nahm. Prinzipiell handelte es sich um viele einzelne miteinander korrespondierende Bewegungen, deren Forderungen sich durchaus glichen.¹³⁶ Ziel der politischen Veränderungen (der sogenannten *Märzforderungen*) sollten „Versammlungs-, Rede- und Pressefreiheit, politische Gleichberechtigung aller Staatsbürger, Volksbewaffnung, unabhängige Justiz, Stärkung der gewählten Kammern, Einberufung eines deutschen Nationalparlaments“¹³⁷ sein. Innerhalb der auf die Formulierung dieser Anliegen folgenden Ereignisse sind sicherlich die Vorgänge in Österreich und Preußen – die beiden großen Reiche ohne Verfassungen – von denjenigen in den kleineren deutschen konstitutionellen Monarchien zu differenzieren.¹³⁸ Bereits am 13. März 1848 kam es in Wien zum Rücktritt Metternichs – eines der bedeutungsschwersten Geschehnisse in dieser Zeit, stand Metternich doch für das nun angefochtene

¹³⁵ Zur Revolution 1848/1849 in Europa gibt es eine kaum zu überschauende Menge an Fachliteratur. Beispielsweise seien hier Titel genannt, die jeweils ausreichende Hinweise zu weiterführender Literatur sowie zu umfangreichen Bibliographien bieten: Fahrmeir 2010; Freitag 2020; Gall 1998; Hahn 1996; Hardtwig 1998, mit Aufsätzen verschiedener Autoren, die unterschiedliche Länder und Aspekte der Revolution 1848/49 beleuchten; Hein ⁵2015; Hein 2020; von Hippel und Stier 2012; Müller ⁴2012 sowie Rapport 2011. Zu den revolutionären Vorgängen in den europäischen Ländern, deren Gemeinsamkeiten und Differenzen und damit der Frage, ob es sich um mehrere nationale Revolutionen oder ein europäisches Ereignis handelte siehe beispielsweise Kaelble 1998. Da es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist, dezidiert auf die vielfältigen Begebenheiten von 1848/1849 einzugehen, seien im Folgenden nur einige wichtige Daten genannt.

¹³⁶ Die erste Bürger- und Volksversammlung fand am 27. Februar 1848 in Mannheim statt, deren Ergebnis „der Form nach eine Petition an die Zweite Kammer [von Baden],“ Hein ⁵2015, S. 13, mit Forderungen darstellt, welche wiederum als Vorbild für weitere Volks- und Bürgerversammlungen und deren Verlangen, subsumiert unter dem Begriff der sogenannten Märzforderungen, fungierte.

¹³⁷ Müller ⁴2012, S. 41.

¹³⁸ Siehe einführend Müller ⁴2012, S. 41-52.

*monarchische Prinzip*¹³⁹ und war somit „der Inbegriff des repressiven Systems der vergangenen Jahrzehnte.“¹⁴⁰

In der Folge der Märzforderungen tagte vom 31. März bis zum 3. April ein Vorparlament in Frankfurt am Main, zwei Monate später am 18. Mai 1848 trat zum ersten Mal die deutsche Nationalversammlung, ebenfalls in Frankfurt am Main zusammen.¹⁴¹ Aus Bayern stammen 71 Abgeordnete – pro 50.000 Einwohner ein Abgeordneter. Knapp ein Jahr später wählte die Nationalversammlung im Rahmen der am 27. März 1849 von ihr verabschiedeten Reichsverfassung am 28. März Friedrich Wilhelm IV. von Preußen zum deutschen Kaiser. Dieser lehnte die Kaiserkrone jedoch ab. Am 14. April dieses Jahres kam es dennoch zu der Annahme der Reichsverfassung durch 28 deutsche Staaten. Die nächste Ablehnung, und zwar diesmal der gesamten Verfassung, erfolgte bereits neun Tage später durch Maximilian II. von Bayern – gleich den Herrschern von Österreich, Preußen, Hannover und Sachsen. Mehr noch, der bayerische Monarch „zögerte später auch nicht, die bayerische Kammer aufzulösen, als diese die Konstitution annahm.“¹⁴²

¹³⁹ Zum *monarchischen Prinzip* siehe Gollwitzer 1993, S. 44-51 sowie Koriöth 1998. Von Aretin 2013 gibt einen Einblick in das *monarchische Prinzip* in den deutschen Verfassungen des 19. Jahrhunderts und geht auf dessen Grundlage sowie Probleme ein. Grundlage bedeutet in diesem Zusammenhang die Definition des *monarchischen Prinzips* wie sie in der Wiener Schlussakte von 1820 festgehalten wurde, wo es heißt: „Da der deutsche Bund, mit Ausnahme der freien Städte, aus souverainen Fürsten besteht, so muß dem hierdurch gegebenen Grundbegriffe zufolge die gesammte Staats-Gewalt in dem Oberhaupte des Staates vereinigt bleiben, und der Souverain kann durch eine landständische Verfassung nur in der Ausübung bestimmter Rechte an die Mitwirkung der Stände gebunden werden,“ zitiert nach von Aretin 2013, S. 664f.

¹⁴⁰ *Die deutsche Revolution von 1848/49*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 15.01.2019).

¹⁴¹ Zur Nationalversammlung beziehungsweise dem Paulskirchenparlament in Frankfurt am Main siehe Erbentraut 2020 (mit weiterführender Literatur).

¹⁴² Müller 2012, S. 136. Kiessling und Schmid merken weiterführend an: „Doch schon der Entwurf von Grundzügen einer nationalen deutschen Bundesverfassung, den die bayerische Regierung im Frühjahr 1848 zusammenstellte, griff die Triasidee wieder auf und suchte die Souveränität in einem Direktorium von drei Mächten zu erhalten. Als das Frankfurter Parlament die kleindeutsche erbkaiserialche Verfassung verabschiedete und Österreich seinen Widerstand ultimativ zum Ausdruck brachte, erklärte auch der bayerische Vertreter die Absage gegen die Verfassung und die erfolgte Wahl Friedrich Wilhelms IV. zum deutschen Kaiser,“ Kiessling und Schmid 1976, S. 300. Wie prägend diese Ablehnung der Verfassung durch Bayern, Österreich, Preußen, Hannover und Sachsen für den politischen Umschwung war – obwohl 28 andere Staaten diese akzeptiert hatten – verdeutlicht beispielhaft ein *satirisches Blatt auf die Gegenrevolution: Parlamentsbeschluß – Cabinetsbefehl* (Lithographie von Wilhelm Völker, gedruckt von Ed. Gust. May in Frankfurt a. M., 1849. Das Blatt erschien als Beilage zur Zeitschrift „Satyr“ No. 8, wurde aber auch als Einzelblatt vertrieben), siehe Probst 1998, S. 181. Während auf der linken Hälfte durch Heinrich von Gagern (1799–1880), Robert von Mohl (1799–1875) und Eduard von Simson (1810–1899), Präsident beziehungsweise Abgeordnete der Frankfurter Nationalversammlung, der Parlamentsbeschluss präsentiert wird, erscheinen auf der rechten Seite die drei Monarchen Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, Franz Joseph I. von Österreich und Maximilian II. von Bayern. Maximilian II. hält die zerrissenen Grundrechte in Händen. Diese Szene wird von der Überschrift „Cabinettsbefehl“ begleitet. Das Blatt zusammenfassend und mittig unter beiden Abbildungen ist „Messieurs – rien ne va plus“ zu lesen – der Parlamentsbeschluss verliert durch das Eingreifen der Monarchen seine Gültigkeit: „Damit thematisiert die Karikatur den großen Umschwung des Jahres 1849: die Verlagerung der Politik von den Parlamenten zurück in die Kabinette,“ Probst 1998, S. 181.

Bereits im Juni endete die Revolution mit der Auflösung des Parlaments (18. Juni 1849), das zu diesem Zeitpunkt bereits deutlich geschwächt und reduziert worden war.¹⁴³ Sah die ältere Forschung die Revolution als gescheitert an, tendieren neuere Arbeiten dazu, ihr durchaus den ein oder anderen Erfolg zuzusprechen.¹⁴⁴ Fakt ist, dass sich durch die Revolution 1848/49 das politische Gefüge änderte, neue Gesetze hinzukamen und die unter dem Druck der Revolution zunächst zugestandenen Reformen sich nicht so einfach wieder zurücknehmen ließen. Mit diesen Folgen der Revolution hatte auch Maximilian II. umzugehen.¹⁴⁵ So führten die Entwicklungen im Frühjahr 1848 in Bayern dazu, dass die politischen Forderungen und Ludwigs I. Zugeständnisse, welche er per Proklamation noch am 6. März 1848 veröffentlichen ließ, nicht mehr von Ludwig I. selbst, sondern von Maximilian II. umgesetzt wurden – Ludwig I. dankte nämlich bereits am 20. März, also gerade einmal zwei Wochen nach der Proklamation seiner Zugeständnisse, ab.¹⁴⁶

Mit den revolutionären Vorgängen in Bayern, insbesondere in München, und Ludwigs I. Abdankung sind neben politischen Entwicklungen und Ereignissen in Ludwigs I. Regierungszeit (beispielsweise die französische Julirevolution oder das Hambacher Fest), die

¹⁴³ Die Ablehnung der Reichsverfassung hatte letztlich die Auflösung der Nationalversammlung in Frankfurt, die Verlagerung des Frankfurter Parlaments nach Stuttgart – es handelte sich hierbei noch um lediglich 100 Abgeordnete – und schließlich auch die Auflösung dieses „Rumpfparlaments“ am 18. Juni 1849 zur Folge. Demgemäß endete die Revolution 1848/49 im Sommer 1849.

¹⁴⁴ Einen kurzen Überblick gibt Hein ⁵2015, S. 135-139.

¹⁴⁵ Zur Revolution 1848/49 in Bayern siehe Dirrigl 1980, S. 411-434 und S. 457-465; Dirrigl 1984, Bd. 1, S. 243-385; Gollwitzer ²1987, S. 689-720; Gollwitzer 1993, S. 552-579 und S. 590f.; Hummel 1987; Hummel 1988; Körner 2006a, S. 105-115; Krauss 1997, S. 64-69; Sing 1997a, S. 80-101; Sing 1998a; Sing 1998b; Volkert ²2003, S. 237-272; *Die innere Politik 1825–1848*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 15.01.2019) sowie *Die deutsche Revolution von 1848/49*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 15.01.2019).

¹⁴⁶ Zu Ludwigs I. Abdankung siehe insbesondere Gollwitzer ²1987, S. 706-72. Ludwig I. von Bayern gehört somit zu den wenigen Monarchen, die die Revolution 1848/49 den Thron kostete (Kaiser Franz I. von Österreich dankte im Dezember 1848 zugunsten seines Neffen Franz Joseph I. von Österreich ab, nachdem er bereits im März 1848 mit seiner Familie nach Innsbruck geflohen war). Allerdings muss diese Tatsache insofern relativiert werden, als dass Ludwig I. aus freien Stücken abdankte und diese Abdankung keine Forderung anderer Parteien war. Ludwig I. konnte und wollte seine eigenen politischen Zugeständnisse nicht umsetzen. „Ludwig wußte sich in die Rolle eines konstitutionellen Königs durchaus nicht zu finden. Er war ein zu ehrlicher Absolutist, als daß er die bewilligten Konzessionen anders denn als Hochverrath erzwungen betrachten konnte,“ Diezel 1849, S. 111, formuliert der sich im politischen Exil befindende Gustav Diezel (1817–1858, zur Person Gustav Diezel siehe *Diezel, Gustav*, Indexeintrag, Deutsche Biographie, online einsehbar unter www.deutsche-biographie.de, mit weiterführender Literatur und Quellenangabe (Zugriff am 15.01.2019)) 1849 in seinem Werk *Baiern und die Revolution*, in dem er sich enttäuscht von der Revolution 1848/49 in Bayern zeigte und sich negativ zu ihr äußerte. Ludwig I. selbst sah die Situation sehr ähnlich. So schrieb er an Hermann Ernst von Rotenhan (1800–1858, zur Person Rotenhans und seiner Rolle in der bayerischen Politik siehe *Rotenhan, Hermann Freiherr von*, Indexeintrag, Deutsche Biographie, online einsehbar unter www.deutsche-biographie.de, mit weiterführender Literatur und Quellenangabe (Zugriff am 24.01.2019)) am 18. März 1848, also nur zwei Tage vor seiner Abdankung: „Ich habe 23 Jahre als wahrer König geherrscht und soll jetzt noch ein bloßer Unterschreiberkönig sein, gebunden und gefesselt an beiden Händen, nein, das kann ich nicht,“ zitiert nach Roth 2001, S. 175.

in die Zeit des sogenannten *Vormärz*¹⁴⁷ fällt,¹⁴⁸ auch Ludwigs I. Affäre mit der spanischen (eigentlich aus Irland stammenden) Tänzerin Lola Montez eng verbunden.¹⁴⁹ Seine Affäre, die Ludwig I. in den erblichen Adelsstand erheben ließ (Gräfin von Landsfeld), für die er enorme Summen ausgab und die er auch von Staatsgeschäften nicht ausschloss, hatte Proteste gegen und eine öffentlich ablehnende Haltung zu Lola Montez zur Folge. Diese nahmen seit 1847 zu und gipfelten nach studentischen Auseinandersetzungen im Februar 1848 in der von Ludwig I. veranlassten Schließung der Universität München im gleichen Monat.

¹⁴⁷ Zu der Parallelität der Begrifflichkeiten *Vormärz*, *Zeitalter der Restauration* und *Biedermeier* sowie deren Bedeutung beziehungsweise Problematik siehe Glaser 1987, S. 9.

¹⁴⁸ In die Zeit des Vormärz und damit die Entwicklung hin zur Revolution 1848/49 fallen, auf das politische Agieren Ludwigs I. bezogen, mehrere entscheidende Vorkommnisse, insbesondere die bayerische Ständeversammlung von 1827/28, die französische Julirevolution 1830 sowie das Hambacher Fest 1832. Bereits die erste Ständeversammlung von 1827/28 verlief nicht nach den Vorstellungen des bayerischen Monarchen, da die Kammern durchaus in Opposition zu seinen Gesetzesvorschlägen traten, hierzu und zu den weiteren Ständeversammlungen unter Ludwig I. und den damit einhergehenden Auseinandersetzungen siehe Gollwitzer ²1987, S. 382-390, S. 506-512 und S. 620-633; Kraus ²2003, S. 201-223; Murr 2012, S. 133-151 sowie Putz 2013, S. 98-119. Die Ereignisse der französischen Julirevolution 1830 verursachten eine nicht geringe Furcht bei Ludwig I. vor einer Revolution in Bayern. Während es nach Gollwitzer in Bayern 1830/31 allerdings „noch keine nennenswerten Ruhestörungen,“ Gollwitzer ²1987, S. 444, gab, änderte sich dies 1832 mit dem Hambacher Fest. Am 27. Mai versammelten sich auf dem Hambacher Schloss und damit auf dem Territorium der zu Bayern gehörenden Pfalz 20.000-30.000 Menschen, um für ihre liberalen Forderungen wie Volkssouveränität, nationale Einheit oder auch Pressefreiheit zu protestieren, siehe zu den Geschehnissen in Hambach und deren Folgen Fenske 2017, S. 41-43; Murr 2012, S. 136-140; Kraus ²2003, S. 206-214; Scherer 1998 sowie Ziegler 1998. Ebenfalls am 27. Mai kam es mit dem Gaibacher Verfassungsfest zu einer ähnlichen Bewegung im auch zu Bayern gehörenden Franken, siehe Endres 1986. Diese Ereignisse veranlassten Ludwig I. zu repressiven Maßnahmen gegen liberale Oppositionen in Bayern sowie der Zustimmung zu den restaurativen Bundesbeschlüssen, welche Metternich Ende Juni 1832 in sechs Artikeln vorlegte. Diese sechs Artikel stärkten das monarchische Prinzip und schränkten gleichzeitig die Befugnisse der Ständeversammlungen ein. Auf sie folgten am 5. Juli 1833 im Deutschen Bund nochmals zehn weitere mit zusätzlichen Einschränkungen. Diese wurden in Bayern „zwar nicht offiziell in Kraft gesetzt, aber sehr wohl angewandt,“ Kraus ²2003, S. 209. Mit der Ernennung Karl August von Abels (1788–1859) 1838 zum Innenminister (bis 1847) bestellte Ludwig I. einen dezidiert restaurativ eingestellten und für den Katholizismus agierenden Minister, siehe Murr 2012, S. 143, zu Karl August von Abel siehe Gollwitzer 1993 sowie *Abel, Karl von*, Indexeintrag: Deutsche Biographie, online einsehbar unter <https://www.deutsche-biographie.de>, mit weiterführender Literatur und Quellenangabe (Zugriff am 24.01.2019)). Bereits 1838 brachte Ludwig I. mit dem Kniebeugeerlass (1845 wieder zurückgenommen), der bayerischen protestantischen Soldaten befahl, an Fronleichnam oder anderen Messfeiern vor dem Allerheiligsten niederzuknien, einen großen Teil seiner protestantischen Untertanen gegen sich auf.

¹⁴⁹ Zu der Rolle Lola Montez' in der Revolution 1848/49 in Bayern beziehungsweise München siehe insbesondere Dirrigl 1980, S. 411-422; Dirrigl 1984, Bd. 1, S. 242-245; Gollwitzer ²1987, S. 706; Weidner 1998a; Zerback 1997, S. 227-229 und S. 246 sowie *Montez, Lola (Maria Dolores Elisa Gilbert)*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 08.01.2019), diese Angabe sowie Weidner 1998a jeweils mit weiterführender Literatur. Wie eng die Affäre Lola Montez mit der Abdankung Ludwigs I. in Verbindung steht und dies in der Öffentlichkeit 1848 auch so wahrgenommen wurde, verdeutlicht beispielsweise die Karikatur „Wie? Es soll dieses Bein/Mich länger nicht erfreuen? Nein! ich danke ab!“ aus dem Jahr 1848 (N. N. „Wie? Es soll dieses Bein/mich länger nicht erfreuen?/Nein! ich danke ab!“, nach 1848, Kreidelithographie, 36,2 x 26,3 cm, Münchner Stadtmuseum, Graphiksammlung, Inv. Nr. P5035), siehe Schieder 2014, S. 19. Auch Maximilian II. geht in seinen Memoiren auf die Affäre seines Vaters und die Revolution 1848/49 ein, auch wenn diese Äußerungen sicherlich in der Rückschau erfolgten und kritisch zu betrachten sind, siehe Sing 1997a, S. 82 und S. 150.

Münchener Bürger und Studenten forderten die Wiederöffnung der Universität¹⁵⁰ und gleichzeitig die Ausweisung Lola Montez', welche nur kurze Zeit später tatsächlich erfolgte. Zwar hatten diese, auch durchgesetzten, Forderungen vordergründig keinen Bezug zur Revolution, dennoch kam es hierdurch in München zu einer „Einheitsfront, die sich erstmals gegenüber der königlichen Willkür gruppierte [und] auch eine Neudefinition des gewohnten Verhältnisses Monarch/Untertan beinhaltete.“¹⁵¹ Die Nachricht ihrer Rückkehr am 9. März 1848 endete in ihrer erneut von der Öffentlichkeit gegenüber Ludwig I. durchgesetzten Ausweisung aus Bayern. In dieser Zeit der Auseinandersetzungen um Lola Montez trafen am 27./28. Februar 1848 erste Nachrichten über den Sturz des Bürgerkönigs aus Frankreich in München ein, Ende Februar/Anfang März forderten in der bayerischen Residenzstadt „Bürger und Studenten [...] Maßnahmen zugunsten der deutschen Einheit und zum Ausbau freiheitlicher Verfassungen in den einzelnen Staaten“¹⁵² und am 4. März stürmten Demonstranten das Münchner Zeughaus – ein Aufstand, der durch den Bruder Ludwigs I. Prinz Karl am gleichen Tag noch unblutig beendet werden konnte. Aufgrund dieser Situation verfasste beziehungsweise veröffentlichte Ludwig I. bereits zwei Tage später, am 6. März 1848, eine Proklamation in der er mehrere politische Zugeständnisse sowie die Ständerversammlung für den 16. März ankündigte.¹⁵³ Somit kamen zwei im Grunde erst einmal getrennte historische Begebenheiten in Bayern zusammen: Von innen die Affäre Lola Montez und von außen die Revolution 1848/49. Für Ludwig I. führte all dies ihm deutlich vor Augen, dass er nicht mehr so regieren konnte, wie es seiner Auffassung nach einem König zustand.¹⁵⁴

Es war Maximilian II., der die von seinem Vater zugesagten Reformen umsetzte und in die bayerische Politik integrierte. Diese beinhalteten beispielsweise ein neues Wahlgesetz für die Kammer der Abgeordneten (unter anderem statt eines ständischen Wahlprinzips die Einteilung des Königreichs in Wahlkreise), die Möglichkeit für die Abgeordnetenkammer selbst Gesetze einzubringen (Initiativrecht), sofern diese nicht die Zivilliste des

¹⁵⁰ Zu dieser Forderung sowie der Rolle des Münchner Bürgermeisters von Steinsdorf hierbei siehe Weidner 1998a, S. 283-285.

¹⁵¹ Bauer 1998, S. 15.

¹⁵² Busley 1998, S. 69.

¹⁵³ Die Proklamation ist online einsehbar unter: <https://reader.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 20.11.2018). Die Proklamation vom 6. März unterzeichnete allerdings nicht nur Ludwig I., sondern auch Maximilian als Kronprinz sowie seine beiden jüngeren Brüder Luitpold und Adalbert, der Bruder Ludwigs I. Prinz Carl sowie die Angehörigen des Staatsrats.

¹⁵⁴ Zu Ludwigs I. Regierungsverständnis siehe Kapitel 5.2 dieser Arbeit.

Königs oder das monarchische Prinzip betrafen, und vor allem die sogenannte *Ministerversantwortlichkeit* (das heißt die zuständigen Minister mussten jedes Gesetz gegenzeichnen und diese gleichzeitig auch vor der Ständeversammlung/dem Landtag¹⁵⁵ verantworten).¹⁵⁶ Die ebenfalls geforderte Vereidigung des bayerischen Heeres auf die Verfassung¹⁵⁷ anstelle des Königs, gelangte ohne „eine weitere gesetzliche Anordnung“¹⁵⁸ zur Anwendung. Als Verfassungsergänzungen eingeführt, blieben Maximilian II., wollte er gegen diese Veränderungen vorgehen, nur zwei Möglichkeiten: entweder musste eine Zweidrittelmehrheit der Kammern für deren Abschaffung stimmen oder der König war gezwungen, entsprechende Änderungen „durch einen Gesetzgebungsakt des Königs nach Auflösung der Kammern, der allerdings in der Verfassung grundsätzlich nicht vorgesehen war,“¹⁵⁹ zu oktroyieren, wovon Maximilian II. zeitlebens absah. Zu einer Änderung der bayerischen Verfassungsurkunde selbst, an der im Jahr 1849/50 gearbeitet wurde, kam es allerdings nicht. Letztlich waren die politischen Möglichkeiten des Königs nach der Revolution 1848/49 eingeschränkt, was Maximilian II. vor allem in den 1850er-Jahren zu Versuchen veranlasste, deren Rücknahme zu erwirken.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Bis zu den Veränderungen durch die Revolution 1848/49 sprach man in Bayern von der *Ständeversammlung* ab dann vom *Landtag*.

¹⁵⁶ Körner spricht hier von einem „konstitutionellen Schutzschild um die Person des Monarchen,“ Körner 2006a, S. 109, und erkennt in dieser Gesetzesänderung demgemäß auch eine positive Seite für Maximilian II. Zu diesen Veränderungen findet sich in den Kabinettsakten Maximilians II. eine, allerdings undatierte, Auflistung mit dem Titel *Allerhöchste Zusicherungen, die in erfüllte und noch nicht erfüllte Punkte gegliedert ist*. Zweitere umfasst sieben Punkte mehr als unter *erfüllte* aufgelistet werden und endet mit dem Abschnitt: „Was dann weiteres bezüglich der deutschen Grundrechte, soweit Bayern damit Uebereinstimmendes nicht schon besitze, – in der allerhöchst genehmigten Regierungs=Vorlage an den Landtag vom 17ⁿ März 1849, geäußert worden, – ist nur allgemein gehalten, und damit kein ferneres Zugeständniß oder Versprechen gegeben worden. –,“ BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II. 36a. Zu Maximilians II. Bemühungen, die von ihm zugesagten Reformen zurückzunehmen siehe Kapitel 7.2 dieser Arbeit.

¹⁵⁷ Zur bayerischen Verfassung von 1818 siehe S. 48-52 dieser Arbeit. Körner bewertet die Verfassung von 1818 und die mit ihr einhergehende staatliche Konstellation in Bayern wie folgt: „Man braucht an dieser Stelle nicht die Debatte um den angeblich transitorischen Charakter des Typus der konstitutionellen Monarchie zu strapazieren, um zu erkennen, dass mit dieser Verfassungstheorie, wie sie 1818 festgeschrieben wird, nur die Rahmenbedingungen geschaffen wurden, innerhalb derer es sich herauszustellen hatte, wo in der Zukunft das eigentliche Gewicht der politischen Macht liegen sollte, wo letztlich die Grenzen des monarchischen Prinzips und die Zuständigkeit des Parlaments angesiedelt sein sollten,“ Körner 2012, S. 101.

¹⁵⁸ Kraus ²2003, S. 253. Aufgrund dieser fehlenden gesetzlichen Anordnung war es Maximilian II. 1852 auch möglich den Verfassungseid rückgängig zu machen und zwar ohne Zustimmung des Landtages, siehe Heydenreuter 1988, S. 107f. sowie Kraus ²2003, S. 253.

¹⁵⁹ Heydenreuter 1988, S. 105.

¹⁶⁰ Zum genaueren Vorgehen Maximilians II. beziehungsweise seiner Reaktionspolitik siehe Kapitel 7.2 dieser Arbeit.

Insgesamt werden die revolutionären Vorgänge im Königreich Bayern von der Forschung recht unterschiedlich bewertet, denn es kam zwar auch in Bayern zu Aufständen und Protesten, diese brachen sich in den einzelnen Gebieten jedoch unterschiedlich Bahn. So gab es nach Hummel, trotz des geschilderten Ablaufs, beispielsweise

in München keine revolutionäre Gruppierung, die stark genug gewesen wäre, eine Revolution zu beginnen, sie radikalisiert weiterzutreiben, sie vielleicht sogar zu gewinnen. Es gibt keinen Aufstieg von Radikalen in wichtige Herrschaftspositionen – weder in den alten noch in den neu geschaffenen Institutionen –, es gibt keine Phase des Terrors, es gibt schließlich auch keine Thermidorphase. [...] Wenn trotzdem die Alternative im Februar/März 1848 Abdikation oder Revolution hieß, war dies doch kein Verdienst republikanischer Wühler oder eines fordernden Dritten Standes, sondern das Ergebnis der Verunsicherung und Verärgerung in zivilen und militärischen Kreisen, in Regierung und Verwaltung ebenso wie in der Armee und in der katholischen Kirche, beim konservativen Adel ebenso wie beim Bürgertum der Haupt- und Residenzstadt, für die das ‚System‘ Ludwigs I. verantwortlich war.¹⁶¹

Während der erste Bürgermeister Münchens, Jakob Bauer (1787–1854, 1838–1854 erster Bürgermeister von München) wegen Krankheit in der ersten Jahreshälfte 1848 wenig agierte, übernahm der zweite Bürgermeister, Kaspar von Steinsdorf (1797–1879, 1841–1854 zweiter Bürgermeister, 1854–1870 erster Bürgermeister von München) eine führende Rolle in München in dieser Zeit.¹⁶² Mit von Steinsdorf war ein Mann an der Spitze des Münchner Magistrats¹⁶³ der eine konservative Reformpolitik betrieb. Letztlich brachte die deutsche Revolution 1848/49 für die Haupt- und Residenzstadt München sowie ihre Verwaltung „in rechtlicher und organisatorischer Hinsicht [...] keine revolutionären Veränderungen.“¹⁶⁴ In anderen Gebieten des Königreichs Bayern sah die Situation dagegen anders aus.¹⁶⁵ Ein Grund hierfür ist sicherlich in dem jungen Gefüge „Königreich Bayern“ zu sehen, dass in seiner topographischen Ausdehnung von 1848/49 so erst seit dem Wiener

¹⁶¹ Hummel 1987, S. 521f. Siehe zu den genauen Vorgängen während der Revolution in München Hummel 1987 sowie Zerback 1997, S. 226-260. Einen kurzen Überblick über die Forschung gibt Zerback 1997, S. 25.

¹⁶² Siehe insbesondere Hummel 1987, S. 66-88. Zu Bauer siehe außerdem Bauer 2008, zu von Steinsdorf Schwab 2008.

¹⁶³ Zur Zusammensetzung und der Funktion des Münchner Magistrats siehe Zerback 1997, S. 99: Gewählt von 36 Gemeindebevollmächtigten, die ansonsten vor allem beratend tätig waren, bestand der Münchner Magistrat aus zwei Bürgermeistern, vier rechtskundigen Räten, einem technischen Baurat und zwölf bürgerlichen Räten. „Die wichtigsten Kompetenzen des Magistrats waren die Verwaltung des gesamten Kommunal- und Stiftungsvermögens (§59), die Festlegung der Gemeindesteuern (§61), die Erteilung von Gewerbebefugnissen, soweit dies nicht wie in bestimmten Fällen der Staatsverwaltung zustand (§63) und die Erteilung des Bürgerrechts [was er Lola Montez beispielsweise verweigerte, Anm. d. Autorin] (§62),“ Zerback 1997, S. 99.

¹⁶⁴ Hummel 1987, S. 53.

¹⁶⁵ Hanisch beschreibt die differierende Situation in Bayern wie folgt: „Während man in Neubayern die schwarz-rot-goldene Fahne hißte, trugen die konservativen Altbayern weiß-blaue Kokarden, während sich die Rheinpfalz lossagte, weil Bayern die Reichsverfassung der Paulskirche nicht anerkannte, erhob sich ein Petitionssturm gegen die Annahme der Reichsverfassung, vornehmlich in Altbayern, freilich von der Regierung gefördert,“ Hanisch 1991, S. 12.

Kongress von 1815 existierte. Dies bedeutet, dass lediglich 60% von diesem Königreich bereits vor dem Wiener Kongress mit dem Haus der Wittelsbacher historisch verbunden war, davon kamen insgesamt 50% auf die altbayerischen Regierungsbezirke, die restlichen 10% waren die Pfalz, ebenfalls ein historisch eng mit den Wittelsbachern verwobenes Gebiet.¹⁶⁶ Doch gerade die Pfalz nahm im bayerischen Königreich und insbesondere in der Revolution von 1848/49 eine Sonderstellung ein, da sie sich während des sogenannten Pfälzischen Aufstandes (2. Mai bis 19. Juni 1849) von Bayern zu lösen versuchte.¹⁶⁷

So offenbarte sich gerade während der Revolution eine Problematik, mit der sich Maximilian II. insbesondere zu Beginn seiner Herrschaft konfrontiert sah: Die evident gewordenen „Defizite an Legitimität der bayerischen Monarchie, das heißt ihren Mangel an innerer Anerkennung durch ihre Untertanen“¹⁶⁸ und die Tatsache, dass

deutsche Einheit und deutsche Nation, Volkssouveränität und Demokratie vielen bayerischen Untertanen mehr [bedeutenden] als das Königreich Bayern, die Souveränität seiner Krone und monarchische Herrschaft auf der Grundlage des Gottesgnadentums.¹⁶⁹

Gerade die ersten Landtagswahlen nach neuem Wahlrecht im Dezember 1848 führten diese verschiedenen politischen Einstellungen innerhalb der einzelnen Landesteile Bayerns deutlich vor Augen.¹⁷⁰ Lassen sich von den altbayerischen Abgeordneten je 27 dem rechten beziehungsweise gemäßigt rechten und nur zwei dem linken Flügel zuordnen, ergibt sich für die Neubayerischen Gebiete, Schwaben und Franken, bereits ein anderes Bild: lediglich zwei sind dem rechten Flügel zuzurechnen, sieben dem gemäßigten, zwölf dem linken Zentrum und 37 dem linken Flügel. Die 19 aus der Pfalz stammenden Abgeordneten dagegen waren sogar alle dem linken Flügel angehörig.¹⁷¹ „Dieses Wahlergebnis“ so Körner, legt „in einer schlicht dramatisch zu nennenden Weise – die Bruchlinien des bayerischen

¹⁶⁶ Siehe Hanisch 1991, S. 11. Hanisch 1991, S. 11f. gibt auch einen kurzen Überblick zur Geschichte von Franken und Schwaben im Königreich Bayern.

¹⁶⁷ Siehe S. 72 dieser Arbeit.

¹⁶⁸ Hanisch 1991, S. 6f.

¹⁶⁹ Hanisch 1991, S. 6f.

¹⁷⁰ In dem Nachlass Maximilians II., BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II 36a, haben sich zwei Karten *über die politische Färbung Bayerns* aus dem Jahr 1859 erhalten. Eine verdeutlicht die Situation 1849 (unterteilt in *Rechte, rechtes Centrum, linkes Centrum* und *Linke*), die andere diejenige im Jahr 1859 (lediglich unterteilt in *Majorität* und *Minorität*). Gerade erstere verdeutlicht die differierenden politischen Einstellungen in den unterschiedlichen Landesteilen Bayerns.

¹⁷¹ Siehe Körner 2006a, S. 112. Dies ist auch in einer *Statistischen Übersicht auf der Charte über die politische Färbung Bayerns zur Zeit des Landtags 1849* aus den Kabinettsakten Maximilians II. vermerkt (BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II. 36a).

Gesamtstaates offen.“¹⁷² Hinzu kam, nach Hanisch, dass das Legitimitätsprinzip Metternichs, also die Legitimität der Herrscher als eine von Gott gewollte Ordnung, sich gerade nach der Revolution 1848/49 als bloße Theorie entpuppte – es fehlte die innere Anerkennung bei den Untertanen.¹⁷³ Diese innere Anerkennung, und zwar all seiner Untertanen, und damit die Sicherung seiner Herrschaft im gesamten Königreich Bayern wurde eines der wichtigsten innenpolitischen Ziele Maximilians II., das er schließlich während seiner gesamten Regierungszeit umzusetzen verfolgte. Dies manifestiert sich insbesondere in seinem umfassenden *Programm zur Hebung des bayerischen Nationalbewusstseins*.¹⁷⁴

3.2 In voller Montur. Maximilian II. im Krönungsornat, (k)ein konstitutioneller König?

Maximilian II. erscheint in diesem ersten Staatsporträt im bayerischen Krönungsornat mit Collane und Stern des Hubertusritterordens, neben ihm, auf einem Präsentationstisch liegen seine Proklamation, die bayerische Verfassung und auf dieser das königliche Zepter. Dahinter ist die bayerische Königskrone als einzige Insignie auf einem Kissen präsentiert. Außerdem hält Maximilian II. in seiner linken behandschuhten Hand das in der dazugehörigen Scheide befindliche Schwert der bayerischen Könige.¹⁷⁵ Zu den offiziellen Kroninsignien gehörten unter anderem auch ein Reichsapfel, ein Siegel beziehungsweise Siegelkasten¹⁷⁶ sowie entsprechende Präsentationskissen, die jedoch nicht zur Darstellung kamen.

Das bayerische Krönungsornat ebenso wie die Kroninsignien (Abb. 11c und Abb. 11a) hatte Maximilians II. Großvater Maximilian I. 1806 anfertigen lassen, als Bayern zum

¹⁷² Körner 2006a, S. 112f.

¹⁷³ Siehe Hanisch 1991, S. 20.

¹⁷⁴ Zur Politik der Legitimitätsstiftung unter Maximilian II. und der Bedeutung des Programms zur Hebung des Bayerischen Nationalgefühls siehe Hanisch 1991. Für Hanisch hatte diese Politik Maximilians II. neben der innenpolitischen Dimension auch eine außenpolitische, da durch die Erwirkung eines bayerischen Nationalgefühls auch eine gewisse Abgrenzung zu den anderen deutschen Staaten erfolgte, was gleichzeitig die Souveränität Bayerns sichern sollte. Zum Begriff der *bayerischen Nation* siehe Hanisch 1991, S. 20-29.

¹⁷⁵ Diese befinden sich heute in der Schatzkammer des Residenzmuseums München. Zu den bayerischen Kroninsignien siehe Brunner ³1970, S. 131-133; Brunner ²1977, S. 37-43; Erichsen und Heym 2006c bis Erichsen und Heym 2006h (jeweils mit weiterführender Literatur); Heym 2006; Ottomeyer 1979 sowie *Kroninsignien und Krönung*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 07.11.2018).

¹⁷⁶ Wobei nach Heym ein Siegelkasten, gleich dem Diadem der Königin Bayerns, üblicherweise nicht zu königlichen Insignien gehörte, siehe Heym 2006, S. 38. Zum Siegelkasten siehe Brunner ³1970, S. 133; Brunner ²1977, S. 43; Erichsen und Heym 2006g; Ottomeyer 1979, S. 13f. sowie *Siegelkasten des Königreichs Bayern*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 07.11.2018).

Königreich und Maximilian I. somit vom Kurfürsten zum König aufgestiegen war.¹⁷⁷ Sowohl das Krönungsornat als auch die Kroninsignien sind ohne die politischen Veränderungen, die Bayern 1806 durch Napoleon I. (1769–1821) erfuhr, nicht zu denken.¹⁷⁸ Zudem gehörten zu den Gewändern von Königin und König

nach Ausweis der Inventare noch jeweils eine Schärpe mit goldenen Boullonfransen, je sechs Paar weiße, seidene Strümpfe und weiße, lederne Handschuhe mit Goldstickerei. 1865/66 werden außerdem noch verzeichnet: „1 Paar goldgestickte Reserve Aermel“, 1 Paar Schuhe von weißem Atlas mit Goldstickerei“ und 1 Zurichtung von weißem Atlas für ein Paar Stiefeletten mit 2 goldgestickten Bouquet“.¹⁷⁹

Eine Gegenüberstellung dieser Auflistung und den Staatsporträts Maximilians I. (die ersten Darstellungen eines bayerischen Monarchen im gesamten bayerischen Krönungsornat) mit dem Bildnis Maximilians II. (Kat. 3 bis Kat. 5 und Kat. 1), ergibt für dessen Staatsporträt: Auf dem Bildnis trägt Maximilian II. den Krönungsmantel der bayerischen Könige, außerdem das weiß-goldene Untergewand, die Schärpe mit goldenen Boullonfransen, einen der Handschuhe (der zweite befindet sich auf der Verfassung) sowie den Hermelinkragen. Ergänzt wird das Krönungsornat durch die Collane und den Stern des Hubertusritterordens des Hauses Wittelsbach,¹⁸⁰ welche Maximilian II. über dem Hermelinkragen trägt.¹⁸¹ Der bereits 1444 von Herzog Gerhard von Jülich und Berg (um 1417–1475) gestiftete Orden wurde von König Maximilian I. im Jahr 1800 nicht nur bestätigt, sondern darüber hinaus am 18. Mai 1808 zum höchsten Orden des bayerischen Königreichs erhoben, was sich neben der Aufnahme der Kette mit Ordensstern in das bayerisch-königliche Staatswappen (Abb. 26 und Abb. 30b) auch darin widerspiegelt, dass sich die bayerischen Könige in ihren Staatsporträts mit der Ordenskette des Hubertusritterordens darstellen ließen.¹⁸² Collane und

¹⁷⁷ Zu den historischen Abläufen hierbei siehe Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

¹⁷⁸ Zum Verhältnis Bayerns zu Napoleon I. siehe Hamm 2015; Hetzer 2006, S. 201-248; Junkelmann ²2014 sowie Kerautret 2006.

¹⁷⁹ Heym 2006, S. 44f.

¹⁸⁰ Zum Hubertusritterorden siehe HLB 2010; Brunner ³1970, S. 145; Kruse und Ossoba 1991; Oidtmann 1904 sowie Schreiber 1964, S. 28-36. Eine Beschreibung aus dem 19. Jahrhundert findet sich bei Wippel 1817, S. 74.

¹⁸¹ Ottomeyers Beschreibung des bayerischen Krönungsornats verdeutlicht die enge Verknüpfung zwischen Ornat und Collane des Ordens: „Es [das Krönungsornat, Anm. d. Autorin] bestand aus einer weißen Tunika mit Goldstickerei und -fransen, einer rotsamtenen hermelingefütterten Kasel [gemeint ist das Krönungsmantel, Anm. d. Autorin] [...] sowie einem runden Hermelinkragen über dem der Hubertusorden an breiter Kette getragen wurde,“ Ottomeyer 1979, S. 14f. Die Kette wie sie Maximilian II. trägt, wurde anlässlich der Erneuerung des Ordens Anfang des 18. Jahrhunderts unter Kurfürst Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (genannt Jan Wellem, 1658–1716) gestaltet. Die hierzu verfasste Verordnung, welche den Zweck und das Aussehen von Collane und Stern festgelegt, ist beispielsweise wiedergegeben bei Oidtmann 1904, S. 56.

¹⁸² Dies stellt bei Darstellungen von Wittelsbachern allerdings insofern keine Neuerung der bayerischen Könige dar, da beispielsweise auch von Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz und Bayern (1724–1799), dem Vorgänger Maximilians I., Porträts mit Hermelinmantel und der Collane sowie dem Stern des Ordens darüber

Stern des Hubertusritterordens in Maximilian II. Bildnis stellen ihn, gleich dem Krönungsornat in die Tradition seiner Vorgänger, wodurch die ungebrochene Kontinuität des Monarchen zu seinen beiden Vorgängern im Bild eine Betonung erfährt. Zudem knüpfen die beiden Elemente, Ornat und Ordenskette, an tradierte Inszenierungen in Staatsporträts an und zwar auch außerhalb der wittelsbachisch-bayerischen Linie.¹⁸³ Dementsprechend fehlen sie auch nicht auf dem Staatsporträt Maximilians II. von 1850.

Mit seiner linken behandschuhten Hand hält Maximilian II. das in der Schwertscheide befindliche Schwert der bayerischen Könige. Das 95,5 cm lange Schwert¹⁸⁴ der bayerischen Kroninsignien, zu dem auch Schwertscheide und -gurt gehören, wurde gleich dem Krönungsornat sowie den weiteren Kroninsignien in Paris gefertigt und Anfang März 1807 in die bayerische Hauptstadt gebracht.¹⁸⁵ Aus der königlichen Schatzkammer in München

existieren (Abb. 37c). Welche Bedeutung der Orden für das Haus Wittelsbach hatte, veranschaulichen auch die beiden von Wilhelm von Kaulbach gefertigten Porträts Maximilians II. und seines Vaters Ludwigs I. als Hubertusritter (Abb. 3 sowie Wilhelm von Kaulbach: König Ludwig I. von Bayern als Hubertusritter, 1845, Öl auf Leinwand, 338 x 250 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München, Inv. Nr. WAF 426), siehe Eschenburg 1984, S. 215f. und S. 247. Baumstark führt zu Darstellungen von Monarchen in Ordensgewändern im 19. Jahrhundert weiter aus: „Die historisierende Tendenz des Monarchenporträts im Ordensgewand bietet ein weiteres Fallbeispiel für die These von Eric Hobsbawn und seinen Begriff der *invention of tradition*. Hobsbawn hatte 1983 die Herausbildung eines Prozesses der Formalisierung und Ritualisierung beim Rückgreifen auf die Vergangenheit als ein Instrument zur Bekräftigung von Autorität, zur Ausdeutung von Herrschaft beschrieben. Viele der historisierenden Erscheinungen des 19. Jahrhunderts werden in diesem Sinne einer ‚Rückerkfindungen‘ der Geschichte zu Beglaubigungen von Konstanz und Legitimität,“ Baumstark 2010, S. 22. Dass sich diese *invention of tradition* (siehe Hobsbawn ¹¹2003) nicht nur auf die Wiedergabe im Ordensgewand beziehen lässt, zeigt sich in der weiteren Auseinandersetzung mit den in dieser Arbeit besprochenen Monarchenporträts: Bereits Hobsbawn ¹¹2003, S. 8 differenziert zwischen *invented* und *genuine traditions*, was sich aus kunsthistorischer Sicht auf die im Staatsporträt vorgenommene tatsächliche Erfindung von Tradition (wie sie sich bei den Bildnissen Napoleons I. manifestiert, zur *invention of tradition* bei Napoleon I. siehe Siegfried 2006a, S. 8f. sowie Kapitel 4.5 dieser Arbeit) und den Rückgriff auf vorhandene Tradition (wie sie bei dem Haus Wittelsbach vorhanden war) durchaus übertragen lässt. Wichtige Denkanstöße zur weiteren (präziseren) Auseinandersetzung mit Hobsbawn liefern Burke 1986 sowie Handler 1984. In seine Arbeit zu Maximilian II. und dessen Programm zur Hebung des bayerischen Nationalgefühls bezieht auch Hanisch 1991 Hobsbawn ein, siehe Hanisch 1991, S. 43.

¹⁸³ So trägt bereits Ludwig XIV. in seinem Staatsporträt von Rigaud neben dem Krönungsornat die Collane und den Stern des *Ordre du Saint-Esprit* (Abb. 7) und auch Napoleon I. adaptierte dieses Element in seinen Staatsporträts, er zeigt sich mit der Collane und Stern der von ihm gestifteten *Légion d'honneur* (Abb. 8a bis Abb. 8c), zu den Bildnissen Napoleons I. siehe Kapitel 4.5 dieser Arbeit.

¹⁸⁴ Zu Schwert und Schwertgurt siehe Erichsen und Heym 2006f. Zum Schwert der bayerischen Könige außerdem Brunner 1960, S. 106f.; Brunner ³1970, S. 132f.; Brunner ²1977, S. 41f.; Ottomeyer 1979, S. 11f. sowie *Schwert aus den bayerischen Kroninsignien*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 07.11.2018).

¹⁸⁵ Nach Röttgen stellen nicht nur das bayerische Ornat, sondern auch die Insignien Nachahmungen derjenigen Napoleons I. dar, siehe Röttgen 1980c. Gerade die Insignien weichen jedoch, wie beispielsweise Erichsen und Heym auf die Kronenform bezogen anmerken, durchaus voneinander ab, siehe beispielsweise Erichsen und Heym 2006c, S. 248 sowie S. 116-118 dieser Arbeit. Vielmehr wäre hier eine detailliertere Untersuchung unter Einbeziehung der im Hause Wittelsbach durchaus existierenden älteren (kurfürstlichen etc.) Insignien wünschenswert, die in der nötigen Ausführlichkeit in dieser Arbeit nicht geleistet werden kann.

stammte ein Teil der für die Kroninsignien verwendeten Steine, die Frères Borgnise,¹⁸⁶ königlicher Hofjuwelier und in Paris für die Beauftragung der Kroninsignien verantwortlich, im Mai 1806 „für zwey königl. Kronen einen Scepter nebst einen Reichsapfel und dem Reichs Schwerdte für unsere feierliche Krönung“¹⁸⁷ herausgesucht hatte. Ebenfalls im Mai 1806 erhielt die historische Klasse der Akademie der Wissenschaften den Auftrag „einen gutachtlichen Vorschlag einzuschicken, welche Inschriften auf die zu verfertigenden Kgl. Kronen ihrer Majestäten, den Szepter, auf die Klinge des Schwertes und den Reichsapfel am passendsten zu sehen wären.“¹⁸⁸ Aus den bis zum 17. Mai eingegangenen Inschriftenvorschlägen wählte König Maximilian I. die letztlich auf den Insignien – allerdings nur auf Zepter, Schwert und Reichsapfel – angebrachten aus.¹⁸⁹ Während Ottomeyer dezidiert die Seltenheit von Inschriften auf Insignien hervorhebt – als einzige Beispiele führt er Reichskronen aus ottonischer Zeit an –,¹⁹⁰ spiegeln die Inschriften der bayerischen Insignien für Heym

die Argumente wider, die schon in der Proklamation der Königswürde formuliert worden waren. Dort hatte der König – neben der göttlichen Vorsehung – die Treue der Untertanen als Grund für die Wiedererrichtung der vollen Souveränität Bayerns angeführt und sich verpflichtet, das Wohl des Landes und seiner Untertanen zu fördern. Dieses Herrschaftsverständnis entsprach den zeitgenössischen Vorstellungen des aufgeklärten Absolutismus, aber auch dem traditionellen Verständnis eines christlichen Herrschers, wie es schon im 13. Jahrhundert bei Thomas von Aquin formuliert worden war. Da im Mai 1806 das Heilige Römische Reich noch bestand und eine konstitutionelle Monarchie mit einer Verfassung nicht absehbar war, wollte man die traditionellen Herrschaftssymbole als Zeichen einer umfassenden Königswürde darstellen. Entsprechend konnten die sehr allgemein formulierten Devisen, mit denen althergebrachte, schon im antiken Rom entwickelte patriarchalische Strukturen auf eine moderne Staatsform übertragen wurden, gleichermaßen retrospektiv wie zukunftsweisend als mittelnde Symbole interpretiert werden.¹⁹¹

¹⁸⁶ Nach Heym 2006, S. 48, Fn. 8 ein aus Frankfurt stammender Juwelier, der in Mannheim lebte.

¹⁸⁷ Zitiert nach *Zepter des Königreichs Bayern auf dem Präsentationskissen*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 07.11.2018).

¹⁸⁸ Zitiert nach Ottomeyer 1979, S. 26. Zwar wurden die bayerischen Kroninsignien offensichtlich in dieser Zeit beauftragt, ihre Ausführung datiert Ottomeyer jedoch in die Zeit zwischen August 1806 und Januar 1807, also zwischen die Aufhebung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und der Gestaltung des zweiten königlichen Siegels, was er wiederum an der Ausgestaltung der „heraldischen Zeichen des Wappens auf den Kroninsignien,“ Ottomeyer 1979, S. 14, festmacht.

¹⁸⁹ Diese lauten *in signum concordiae patris ac patriae. anno dom. MDCCCVI* (Zum Zeichen der Eintracht zwischen Vater und Vaterland, im Jahre des Herrn 1806) auf dem Reichsapfel, *cui non civium servitus tradita, sed tutela* (Ihm ist nicht Unterdrückung, sondern Schutz der Bürger übertragen) auf dem Zepter und *nec temere, nec timide* (Weder verwegen noch furchtsam) auf dem Schwert, siehe Brunner³1970, S. 132. Zu Inschriften für die Kronen findet sich in der Literatur, soweit der Autorin bekannt, kein weiterer Hinweis.

¹⁹⁰ Ottomeyer 1979, S. 26.

¹⁹¹ Heym 2006, S. 39f.

Die Inschrift auf der Klinge des Schwertes verweist darauf, wie das Schwert eines Herrschers einzusetzen sei: weder zögerlich noch unbesonnen (*nec temere, nec timide*). Erichsen und Heym betonen die Bedeutung des Schwertes als „Zeichen der Entscheidung über Krieg und Frieden im Äußeren sowie Symbol der Gerichtsbarkeit,“¹⁹² dessen Macht zwar konsequent aber gerecht ausgeübt werden solle. Ungewöhnlich ist im Gemälde die Art und Weise, wie Maximilian II. das Schwert in der Scheide greift, so als wäre es ihm unmittelbar möglich, mit der anderen Hand das Schwert zu ziehen. Eher zu erwarten wäre eine auf dem Knauf beziehungsweise Griff ruhende Hand – falls diese das Schwert überhaupt berührt – wie in Maximilians II. zweitem Staatsporträt (Kat. 2a bis Kat. 2c) oder seiner Darstellung als Hubertusritter (Abb. 3). Auch in älteren Darstellungen von Wittelsbacher Herrschern,¹⁹³ Herrschern des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, Napoleons I. oder der bourbonischen Könige Frankreichs seit Ludwig XIV. findet sich eine solche Geste, soweit der Autorin bekannt, nicht. Bei diesen Herrscherbildnissen erscheint das ergriffene Zepter als die gängigere Variante. Der Gestus Maximilians II., das bayerische Königsschwert in dessen Schwertscheide mit seiner behandschuhten Linken haltend, akzentuiert die Bedeutung des Schwertes, Sinnbild für Krieg und Frieden sowie Gerichtbarkeit, und inszeniert Maximilian II. selbst als bereit und entschlossen.¹⁹⁴ Das Tragen eines Handschuhs betont zusätzlich den sakrosankten Charakter der Insignie. Nicht nur das bayerische Königsschwert erfährt durch Maximilian II. selbst eine besondere Hervorhebung, sondern auch das Schriftstück seiner Proklamation, auf das Maximilian II. mit seiner unverhüllten Rechten, mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger,¹⁹⁵ verweist. Dieses Schriftstück entrollt sich über die Tischkante des Präsentationstischs neben dem König und ist so für die Betrachterin/den Betrachter des Porträts lesbar.¹⁹⁶ Anhand der zu lesenden Zeilen wird ersichtlich, dass es sich tatsächlich um die Proklamation Maximilians II. handelt. Während Schöbel die

¹⁹² Erichsen und Heym 2006f, S. 249.

¹⁹³ Es existierte zwar eine Darstellung Ludwigs I. von Adalbert Hock (Adalbert Hock: Ludwig I., 1902, Aschaffenburg, ehemals Schloss Johannisburg, Kriegsverlust), in der sich der König auf das Schwert stützt, dieses an der Parierstange haltend und die andere Hand in die Hüfte gestemmt. Dieses Gemälde datiert allerdings in das Jahr 1902 und kann daher kein Bezugspunkt für das Staatsporträt Maximilians II. von 1850 gewesen sein.

¹⁹⁴ Junger verweist bei älteren Staatsporträts (vor allem des 18. Jahrhunderts) auf den mit einer Hand am Degenknauf verknüpften militärischen Aspekt oder die damit einhergehende Betonung von „Entschlossenheit und Durchsetzungsvermögen des Herrschers,“ Junger 2011, S. 27.

¹⁹⁵ Eschenburg spricht hier vom „Gestus des Schwures,“ Eschenburg 1987, S. 737 was im eigentlichen Sinne jedoch eine erhobene rechte Hand bedeuten würde. Maximilian II., der auf seine Proklamation schwört, mag nicht ganz überzeugen. Richtig ist sicherlich, dass durch die Fingerstellung Maximilians II. diese Geste und damit seine Proklamation und deren Bedeutung eine zusätzliche Pointierung erfahren.

¹⁹⁶ Der Text ist wiedergegeben bei Sing 1997a, S. 153f. sowie im *Regierungsblatt des Königreichs Bayern* vom 21. März 1848, Sp. 159f., online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 06.11.2018).

Proklamation in ihrer kurzen Bildbeschreibung nicht erwähnt,¹⁹⁷ erkennen Erichsen und Laufer sowie Eschenburg diese als solche nicht.¹⁹⁸ Neumeyer bezeichnet das Schriftstück als *Eidesleistung*, Schnupp als *Krönungseid*.¹⁹⁹ Diese Proklamation wurde im Anschluss an das *Regierungs-Antritts-Patent* sogar unter der Überschrift *Königliche Worte an Bayern* im *Regierungsblatt für das Königreich Bayern* Nr. 13 am 21. März 1848 publiziert und so allgemein bekannt gemacht.²⁰⁰ Der vollständige Text dieser *königlichen Worte an Bayern* lautet:

Bayern!

Mein vielgeliebter Vater und König hat geruht, Mir die Krone zu übertragen. – Tief ergriffen fühle Ich das ganze Gewicht der Verpflichtungen, das Er Mir auferlegt In einer Zeit besteige Ich den Thron, die mit ihren großen Anforderungen das In- und Ausland mächtig bewegt. Auf Gottes allmächtigen Schutz vertraue Ich und auf Meinen redlichen Willen, dieser Zeit Gebot zu verstehen und zu vollbringen. Wahrheit will Ich in Allem – Recht und gesetzmässige Freiheit im Gebiete der Kirche wie des Staates.

Auf der Bayern Treue hoffe Ich, auf die seit Jahrhunderten bewährte Liebe zu ihren Fürsten.

Bayern, steht Mir bei in Meinem festen Vorhaben, Euch auf die Stufe zu erheben, zu der Ihr als ein freies Volk berufen seyd, ein Achtung gebietender Staat im einigen deutschen Vaterlande!

München den 20. März 1848²⁰¹

Auf dem Gemälde selbst ist nicht der gesamte Text zitiert, sondern lediglich ein Ausschnitt:

Auf Gottes allmächtigen Schutz vertraue Ich und auf Meinen redlichen Willen, dieser Zeit Gebot zu verstehen und zu vollbringen. Wahrheit will Ich in Allem – Recht und gesetzmässige Freiheit im Gebiete der Kirche wie des Staates. Auf der Bayern Treue hoffe Ich, auf die seit Jahrhunderten bewährte Liebe zu ihren Fürsten.²⁰²

¹⁹⁷ Siehe Schöbel 2017, S. 220: „[...] mit der rechten Hand zeigt er auf die auf einem Tisch liegende Verfassungsurkunde.“

¹⁹⁸ Eschenburg 1987 benennt zwar die Proklamation als solche nicht, gibt jedoch den auf dem Gemälde lesbaren Text wieder. Bei Erichsen und Laufer heißt es dagegen: „Max II [legt] bewußt die Hand auf die Verfassung und hält zusätzlich eine Erklärung seiner königlichen Fürsorge für Staat und Untertanen in der Hand,“ Erichsen und Laufer 1985, S. 65.

¹⁹⁹ Siehe Neumeyer 2018 sowie Schnupp o. J.

²⁰⁰ Siehe *Regierungsblatt für das Königreich Bayern*, Nr. 13, 21. März 1848, Sp. 153-160, online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 07.11.2018). Es erschien von 1826 bis 1873 und ist eines von verschiedenen Gesetz- und Amtsblättern, die in ähnlicher Form bereits zu kurfürstlicher Zeit existierten. Sein direkter Vorgänger war das *Regierungs- und Intelligenz-Blatt für das Königreich Baiern*. „In älterer Zeit wurden die Gesetze und Verordnungen an den Gerichtsstätten zu den ordentlichen Gerichtstagen oder in beziehungsweise vor der Kirche verkündet. Ihre Veröffentlichung im Druck erfolgte fallweise bereits seit dem späten 15. Jahrhundert. Die erste periodische Veröffentlichung war das *Churbaierische Intelligenzblatt* von 1764 bis 1805, anfangs offiziösen Charakters, seit 1799 offizielles Organ der Regierung,“ *Königlich-Baierisches Regierungsblatt (1806)*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 07.11.2018).

²⁰¹ Proklamation Maximilians II. publiziert im *Regierungsblatt für das Königreich Bayern*, Nr. 13, 21. März 1848, Sp. 159f., online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 07.11.2018).

²⁰² Diese Passage nahm beispielsweise auch Driendl in seiner Beschreibung der *Geschichte von Bayern [...] für Schule und Haus* von 1854 auf, allerdings mit dem noch vorangehenden Satz der Proklamation „In einer Zeit besteige Ich den Thron, die mit ihren großen Anforderungen das In- und Ausland mächtig bewegt,“ Driendl 1854, S. 242. Der Abschnitt des Gemäldes stellt also sicherlich eine bekannte Textpassage der Proklamation dar, zumal die Proklamation Maximilians II., wie erwähnt, publiziert wurde.

Hier werden nun verschiedene Aspekte, die Maximilian II. für sich und seine Herrschaft erhofft beziehungsweise anstrebt, explizit betont: Auf der einen Seite Gottes Schutz sowie sein eigener Wille und sein Anspruch an die eigene Herrschaft. Auf der anderen Seite beschwört Maximilian II. die Treue seiner Untertanen und hebt gleichzeitig die lange Verbindung des Hauses Wittelsbach zu den Bayern hervor – eine Verbindung, die im Hintergrund des Staatsporträts durch die Ahnenfiguren nochmals aufgegriffen wird.²⁰³ Gerade auch für den Münchner Magistrat als Auftraggeber des Porträts war sicherlich neben der Treue der bayerischen Untertanen auch die jahrhundertelange Verbindung der Stadt München zum Haus der Wittelsbacher dezidiert von Bedeutung. Immerhin fungierte München seit 1255 als Residenzstadt (damals noch des Teilherzogtums Bayern-München), ab 1623 als kurfürstliche, ab 1806 als königliche Residenzstadt.²⁰⁴ Für das, was Maximilian II. auf dem „Gebiete der Kirche wie des Staates“ erreichen möchte (ohne dies in irgendeiner Form zu präzisieren) finden die Schlüsselworte *Recht* und *Freiheit* Verwendung.²⁰⁵ Gerade der Begriff *Freiheit* war auf das engste mit der Revolution 1848/49 und ihren Forderungen (unter anderem „Versammlungs-, Rede- und Pressefreiheit, politische Gleichberechtigung aller Staatsbürger“²⁰⁶) verknüpft. Ohne eine genaue Konnotation jedoch, was mit Recht und Freiheit in Kirche und Staat gemeint ist, beinhaltet diese Formulierung eine gewisse Doppeldeutigkeit: es spricht nichts konkret gegen die Forderungen der Revolution, gegen die Überzeugung vom monarchischen Prinzip jedoch auch nicht. Mehr noch, die reaktionäre Ausrichtung der Politik, die sowohl Maximilian II. als auch der Münchner Magistrat (durch seine beiden Bürgermeister) verfolgten, wird anhand des im Gemälde gewählten Passus gestärkt. Es sind nämlich (politische) Ziele Maximilians II. angesprochen, ohne auf seine Minister, das Parlament oder die bayerische Verfassung zu verweisen. Überspitzt formuliert, braucht er, auf Grundlage dieses auf dem Porträt lesbaren Abschnitts, für seine

²⁰³ Siehe das folgende Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

²⁰⁴ Siehe Biller und Rasp ¹⁶2004, S. 10 und 12. Zur Gründung Münchens und seiner Funktion als Residenzstadt bis ins 16. Jahrhundert siehe Dahlem 2009.

²⁰⁵ Nicht umsonst erinnern die beiden Begriffe *Recht* und *Freiheit* auch an die heutige deutsche Nationalhymne, die 1841 von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben gedichtet wurde und die er selbst – trotz unterschiedlicher Vertonungen – im Zusammenhang mit Haydns Melodie der Österreichischen Kaiserhymne sah: „Doch nicht nur wegen ihrer Schönheit hatte Hoffmann Haydns Melodie gewählt. Er traf die Wahl auch deshalb, weil er sich ein einiges Deutschland nur mit Österreich vorstellen konnte und wollte,“ Knopp und Kuhn 1988, S. 33. Zu dem Begriff *Freiheit* in Bezug auf politische Ikonographie siehe Woldt 2014.

²⁰⁶ Müller ⁴2012, S. 41.

Regentschaft neben dem eigenen Willen lediglich Gottes Schutz und „der Bayern Treue“ und Liebe – eine Kombination, die an absolutistische Herrscherauffassungen anknüpft.²⁰⁷

Wie entscheidend diese Textauswahl ist, zeigt eine weiterführende Überlegung: In Maximilians II. Staatsporträt wäre es durchaus möglich gewesen, eine etwas andere Gewichtung durch die Präsentation seiner Proklamation zu erzielen. So heißt es beispielsweise in deren letzten Abschnitt: „Bayern, steht Mir bei in Meinem festen Vorhaben, Euch auf die Stufe zu erheben, zu der Ihr als ein freies Volk berufen seyd, ein Achtung gebietender Staat im einigen deutschen Vaterlande!“²⁰⁸ Hier nennt Maximilian II. nicht nur die Bayern ein „freies Volk“, sondern auch das „einige deutsche Vaterland“, und nimmt im Grunde die beiden Hauptforderungen der Revolution von 1848/49 auf, die er selbst teilweise verhindert hatte. Offensichtlich war es zwei Jahre nach der Proklamation nicht mehr notwendig, diese beiden der Revolution geschuldeten und in der Proklamation sicherlich zur Besänftigung der Bevölkerung aufgenommenen Ziele hervorzuheben.²⁰⁹ Sie sind nun im Gemälde nicht einmal mehr genannt.

Hinter der Proklamation ist die bayerische Verfassung von 1818²¹⁰ zu erkennen. Der dritte bayerische Monarch erscheint in seinem Bildnis von 1850 mit der Prunkausgabe von 1818,

²⁰⁷ Sie findet sich in ähnlicher Weise bereits in der Proklamation Bayerns zum Königreich unter Maximilians II. Großvater, Maximilian I. Die Annahme des Königstitels begründet sich in zwei Punkten, der Treue der Untertanen und der göttlichen Bestimmung, siehe Schmid 2006b, S. 17. Tatsächlich wird die Proklamation Maximilians I. mit den Worten „Durch die unerschütterliche Treue Unserer Unterthanen, und die vorzüglich bewiesene Anhänglichkeit der Baiern an Fürst und Vaterland,“ Königlich-Baierisches Regierungsblatt, 1. Januar 1806, S. 3, online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 04.04.2019), eingeleitet.

²⁰⁸ Proklamation Maximilians II. publiziert im Regierungsblatt für das Königreich Bayern, Nr. 13, 21. März 1848, Sp. 159f., online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 07.11.2018).

²⁰⁹ Zwar äußert Maximilian II. in seiner Thronrede vom 22. März 1848 „Ich bin stolz, Mich einen constitutionellen König zu nennen,“ zitiert nach Sing 1997a, S. 167, dies entsprach jedoch nicht seiner eigentlichen Auffassung von Herrschaft. Sing merkt hierzu zu Recht an: „In [...] Passagen der Memoiren spiegelte sich die vom monarchischen Prinzip durchdrungene Herrschaftsauffassung Maximilians II. wider, der den königlichen Machterhalt als Hauptleitlinie seines Handels verstand. Die Kompetenzen des Monarchen sollten möglichst umfassend sein, verfassungsmäßige Einschränkungen galten als lästiges Hindernis; der Einsatz militärischer Gewaltmittel zur Sicherung monarchischer Alleinherrschaft wurde kühl in Erwägung gezogen. Diese Aussagen der Memoiren konterkarieren das auf den ersten Blick weich erscheinende Bild eines kompromißbereiten Königs, der sich bei seinem Regierungsantritt als konstitutioneller Herrscher zu präsentieren versuchte,“ Sing 1997a, S. 82, siehe auch Kap. 7.2 dieser Arbeit.

²¹⁰ Bereits 1808 hatte das Königreich Bayern eine Konstitution erhalten. In der Forschung findet für die Beschlüsse des Jahres 1808 der Begriff *Konstitution* Verwendung wohingegen für diejenigen von 1818 *Verfassung* üblich ist. Es handelt sich um eine begriffliche Differenzierung, die sich wiederum in den jeweiligen Urkunden selbst begründet. Die Konstitution von 1808 ist online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 01.05.2020), die Verfassung von 1818 unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 01.05.2020). Zur Konstitution von 1808 siehe Franke 2012, S. 66f.; Generaldirektion der Staatlichen Archive Bayerns 2008; Kirsch 1999, S. 240-242; Schmid 2008; Weis 2003, S. 64-67 sowie Weis 2008, Bd. 2, S. 374-387. Ausschlaggebend für diesen ersten Erlass waren Befürchtungen König Maximilians I. sowie seines Ministers Maximilian

das heißt mit der in blauen Samt gebundenen Ausgabe, welche aufwändig mit silbernen Quasten an einer weiß-blauen Kordel verziert ist, an der wiederum das Wachssiegel in silberner Siegelkapsel befestigt wurde (Abb. 14). Die bayerische Verfassung²¹¹ von 1818 geht auf Maximilians II. Großvater Maximilian I. und dessen wichtigsten Minister Montgelas aber auch Maximilians II. Vater Ludwig I. zurück. Bayern wurde 1818 eine konstitutionelle Monarchie²¹², denn im Vergleich zu der Konstitution von 1808 gelangte diese Verfassung nun zur vollen Umsetzung. Die Verfassung installierte ein Parlament beziehungsweise nach englischem Vorbild ein Zweikammersystem und orientierte sich gleichzeitig an der französischen *Charte* von 1814, die in Frankreich ebenfalls ein Zweikammersystem „mit einer Wahl- und einer vom Monarchen zu ernennenden Kammer“²¹³ einführte:²¹⁴ Die Kammer der (erblichen oder vom König ernannten) Reichsräte und die Kammer der (gewählten) Abgeordneten. Diese traten bei den Ständeversammlungen (ab 1848 als Landtage bezeichnet)

Joseph von Montgelas (1759–1838), Frankreich beziehungsweise Napoleon I. könne Bayern eine französisch geprägte Verfassung aufzwingen; zur Person Maximilian Joseph von Montgelas siehe Junkelmann 2015; Weis 2008; *Maximilian Joseph von Montgelas*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 15.01.2019) sowie *Montgelas, Maximilian Graf von*, Indexeintrag, Deutsche Biographie, online einsehbar unter www.deutsche-biographie.de, mit weiterführender Literatur und Quellenangabe (Zugriff am 07.06.2020). Die Konstitution trat am 1. Oktober 1808 in Kraft und beinhaltete insbesondere die Reformen der vorangegangenen Jahre – deren Zweck sich vor allem dem Verbinden der zum Königreich Bayern gehörenden Regionen zu einem gemeinsamen Staat und der Gleichheit aller Bürger vor dem Gesetz begründet. Ebenfalls vorgesehen war ein mit beratender Funktion bei Gesetzentwürfen ausgestattetes Parlament. Dieses wurde jedoch nie einberufen.

²¹¹ Zur bayerischen Verfassung beziehungsweise Verfassungsgeschichte siehe Beck 2006 (dort werden im Katalogteil auch verschiedene mit der Verfassung zusammenhängende Stücke wie das zweite Bildnis Maximilians I. im Krönungsornat von Kellerhoven, S. 272 und S. 279, oder die Lade für die Verfassung von 1818, S. 279, besprochen); Franke 2012, S. 66-78 (Franke geht hierbei auch auf der Verfassung von 1818 vorangegangene Überlegungen sowie die Konstitution von 1808 ein); Gollwitzer ²1987, S. 213-228 (Gollwitzer beleuchtet insbesondere die Rolle des Kronprinzen Ludwigs); Gruner 1980; Kiessling und Schmid 1976; Kirsch 1999, S. 248-251 (Kirsch widmet sich in seiner vergleichenden Studie generell der Entwicklung des *Konstitutionalismus* im 19. Jahrhundert); Kobler 1980 (Kobler befasst sich mit Denkmünzen sowie weiteren Denkmalen die im Kontext der Verfassungsgabe 1818 entstanden); Möckl 1979; Treml 2017; Weis ²2003, insbesondere S. 64-67 und S. 113-123, sowie *Die Verfassung des Königreichs Bayern 1818–1918: eine virtuelle Ausstellung im Kulturportal bavarikon*, online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 01.05.2020).

²¹² Zum Begriff *Konstitutionalismus* (im deutschen Sprachgebrauch) im Zusammenhang der *konstitutionellen Monarchie*, merkt Kirsch an: „Konstitutionalismus beschreibt danach allein das historische Phänomen des Verfassungswandels in Deutschland im 19. Jahrhundert: das Stadium zwischen absolutistischer und parlamentarisch-demokratischer Regierungsweise. Dementsprechend wird der Konstitutionalismus nur mit der Staatsform des konstitutionellen Königtums im 19. Jahrhundert gleichgesetzt. Deutsche Verfassungshistoriker streiten sich [...] ob denn die deutschen konstitutionelle Monarchie mit ihrer großen Machtstellung des Königs und dem geringen parlamentarischen Einfluß als eine eigenständige Staats- und Verfassungsform zwischen Absolutismus und Parlamentarismus gelten könne,“ Kirsch 1999, S. 42.

²¹³ Kirsch 1999, S. 301.

²¹⁴ Zur Entstehung der *Charte constitutionelle* siehe Franke 2012, S. 35f.; Kirsch 1999, S. 299-322 sowie Sellin 2001, S. 225-273.

zusammen.²¹⁵ Ihre wichtigsten Befugnisse waren das Steuerbewilligungs- und das Gesetzgebungsrecht. Gesetzesvorschläge selbst einzubringen, das sogenannte Initiativrecht, oblag allein dem Monarchen. Dieser sollte zumindest alle drei Jahre die Ständeversammlung einberufen, konnte gleichzeitig aber auch die Kammern auflösen. Mehr noch bestand „die Möglichkeit für die Regierung, auf den Verordnungsweg auszuweichen, wenn auf dem Gesetzgebungsweg mit Schwierigkeiten zu rechnen war.“²¹⁶ Eine Ministerverantwortlichkeit existierte nicht. Außerdem ernannte und entließ der König seine Minister.²¹⁷ Am 26. Mai 1818 wurde schließlich die *Charta Magna Bavariae* verabschiedet, deren Grundlage das monarchische Prinzip darstellt. So heißt es in Titel II, § 1 der Verfassung:

Der König ist das Oberhaupt des Staates, vereinigt in sich alle Rechte der Staats-Gewalt, und übt sie unter den von Ihm gegebenen in der gegenwärtigen Verfassungs-Urkunde festgesetzten Bestimmungen aus. Seine Person ist heilig und unverletzlich.²¹⁸

Diese Verfassung von 1818 beinhaltete auch für den Münchner Magistrat ein zentrales Moment. Brachte der Gemeindeedikt vom 17. Mai 1818 wichtige strukturelle Veränderungen in der kommunalen Selbstverwaltung im Königreich Bayern (für die rechtsrheinischen Gebiete), erhielt

in der Vorrede der Verfassung von 1818 [...] das Gemeindewesen mit dem programmatischen Satz von der ‚Wiederbelebung der Gemeinde-Körper durch die Wiedergabe der Verwaltung der ihr Wohl zunächst berührenden Angelegenheiten‘ die verfassungsmäßige Absicherung.²¹⁹

Von der Bedeutung, die der bayerischen Verfassung beigemessen wurde, zeugen auch die nach 1818 entstandenen Herrscherporträts der bayerischen Monarchen im Krönungsornat.²²⁰ Maximilian I. gab 1818 ein neues Herrscherporträt von sich in Auftrag (Kat. 4).²²¹ Auch sein Nachfolger, Ludwig I., der ebenfalls zu den Protagonisten bei der Entstehung der Verfassung von 1818 gehört hatte, nahm diese in sein Staatsporträt im Krönungsornat aus

²¹⁵ Zur genauen Zusammensetzung der Kammern und ihren politischen Möglichkeiten siehe Körner 2006a, S. 53-57. Zur ersten Ständeversammlung 1819 unter König Maximilian I. und dem Zusammenhang zu dessen drittem Staatsporträt von 1822 siehe Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

²¹⁶ Körner 2006a, S. 55.

²¹⁷ Eine grundlegende Zusammenfassung der Minister unter Ludwig I. bietet Kraus ²2003, S. 140-149.

²¹⁸ Bayerische Verfassung von 1818, Titel II, § 1, online einsehbar unter <https://bavarikon.de> (Zugriff am 15.08.2020).

²¹⁹ *Gemeindeedikt 1818*, online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 15.08.2020), auf dieser Internetplattform finden sich der Gemeindeedikt und die bayerische Verfassung als Digitalisate. Das Original des Gemeindeedikt befindet sich im Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA, Staatsrat 1660). Zu den Gemeindeverfassungen Bayerns im 19. und 20. Jahrhundert gibt Mages einen Überblick mit weiterführender Literatur und Quellen, siehe HLB 2006 (Gemeindeverfassung).

²²⁰ Siehe Quaeitzsch 2018 sowie Tremel 2017, S. 66-69.

²²¹ Siehe zu diesem Staatsporträt Maximilians I. Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

dem Jahr 1826 auf (Kat. 6).²²² Folglich war die bayerische Verfassung zu Maximilians II. Thronbesteigung bereits seit 30 Jahren Bestandteil der bayerischen Monarchie und ein geläufiges Motiv in den bayerischen Königsporträts. Ihre Darstellung geht folglich mit seiner Positionierung in die Reihe der Wittelsbacher Monarchen beziehungsweise einer damit erzeugten dynastischen Kontinuität einher.

Von der bayerischen Verfassung zu differenzieren ist allerdings das bayerische Staatsgrundgesetz. Dieses umfasste

neben der Verfassungsurkunde von 1818 (nebst Verfassungsedikten) auch alle sonstigen Verfassungsgesetze, die von der Ständeversammlung bzw. dem Landtag [...] beschlossen und mit einer entsprechenden Formel versehen worden waren. [...] Für die Entwicklung des Verfassungsrechts erwies sich nun als besonders folgenreich, daß die wichtigsten Gesetze des Jahres 1848 gem. Titel X 7 der Verfassungsurkunde beschlossen worden waren. Sie galten deshalb als Teil des Staatsgrundgesetzes mit der entsprechenden herausgehobenen rechtlichen Qualität.²²³

Die während der Revolution 1848/49 beschlossenen und als Verfassungsergänzungen eingeführten Reformen sollten durch eine Revision der bayerischen Verfassungsurkunde in diese aufgenommen werden. Trotz der bis 1850 erarbeiteten Entwürfe hierfür, wurden diese nie dem bayerischen Landtag vorgelegt und daher nicht in die bayerische Verfassung integriert. Entscheidend und exakt zu differenzieren sind daher die Verfassung von 1818, wie sie sich im Bildnis Maximilians II. von Hailer findet und den zwar schriftlich fixierten, jedoch nie in die Verfassung eingeschriebenen Reformgesetze der Jahre 1848/49. Signifikant ist, dass nicht die Beschlüsse des Reformlandtages von 1848²²⁴ Eingang in das Porträt fanden. Maximilian II. stützt seine Königswürde in diesem Staatsporträt stattdessen programmatisch auf die Verfassung von 1818, in welcher das monarchische Prinzip festgeschrieben war – gegen die Verfassung von 1818 ist Maximilian II. auch nie vorgegangen.²²⁵ Seine Bemühungen richteten sich auf die Negierung der Veränderungen von 1848/49. So erkennt beispielsweise Schöbel zwar die im Bild implizierte „herausgehobene Machtposition, die er [Maximilian II., Anm. d. Autorin] in dieser Ausprägung in der alltäglichen Politik

²²² Siehe zur Verfassung in Ludwigs I. Staatsporträt Kapitel 5.2 dieser Arbeit.

²²³ Heydenreuter 1988, S. 102.

²²⁴ Die Beschlüsse vom 4. Juni 1848 sind online einsehbar unter <https://bavarikon.de> (Zugriff am 17.01.2019).

²²⁵ Heydenreuter 1988, S. 112 verweist auf die schwierige Einordnung zum fast zwiespältig wirkenden Verhältnis Maximilians II. zu einer Verfassung, welche er in der Ablehnung der Veränderungen von 1848/49 einerseits und der Beteiligung Maximilians II. an der Weiterentwicklung der Verfassung andererseits sieht. Inwieweit zweiteres von den politischen Gegebenheiten von Maximilian II. gefordert wurde, bleibt jedoch offen. Auf die Frage, wie Maximilian II. zur Verfassung und dem Konstitutionalismus stand, geht auch Krauss ein, siehe Krauss 2014, S. 743-747, und formuliert treffend: „Akzeptierte er die bayerische Verfassung von 1818 noch als ein notwendiges Übel, so bildeten die Ergänzungen des Jahres 1848 für ihn einen ständigen Stein des Anstoßes,“ Krauss 2014, S. 746.

nicht mehr besaß,²²⁶ dennoch muss ihre kurze Auseinandersetzung mit diesem Porträt etwas korrigiert werden. Maximilian II. deutet eben nicht auf die Verfassung, sondern auf seine Proklamation zur Thronbesteigung, ein wichtiges Detail. Es handelt sich um einen von Maximilian II. selbst verfassten Text und nicht die zu seinem Regierungsantritt bereits bestehende Verfassung. Mit dieser Geste rückt Maximilians II. eigenes Handeln als bayerischer Monarch in den Mittelpunkt und nicht die Vergangenheit des Königreichs, auch wenn er auf dieser seine Herrschaft aufbaut. Die (tendenziell) konservative und reaktionäre Regierungsauffassung dieses Bildelementes erfährt durch die dahinterliegende Verfassung von 1818, deren Verständnis von konstitutioneller Monarchie auf das monarchische Prinzip ausgerichtet war, eine Verstärkung in ihrer Aussage.²²⁷ Hinzu kommt die prominent wiedergegebene silberne Siegelkapsel, die die Verfassung selbst zum Teil verdeckt und diese als vom Monarchen gegebenes und überhaupt erst durch ihn und sein königliches Siegel wirksam gewordenes Dokument akzentuiert. Diese Inszenierung rekurriert somit auf die Bedeutung und Stellung des bayerischen Monarchen, als Stifter der Verfassung, und seine Machtposition innerhalb dieses politischen Gefüges.

In Maximilians II. Staatsporträt von 1850 liegt nun auf der bayerischen Verfassung das königliche Zepter.²²⁸ Es kreuzt die Siegelkapsel der Verfassung. Zudem ist Maximilians II. Hand, die auf seine Proklamation deutet, direkt vor dem Zepter zu sehen, so dass – ähnlich dem Schwert – der Eindruck entsteht, er könne es jederzeit ergreifen. Das aus dreizehn Teilen bestehende Kurzzepter Martin-Guillaume Biennais', von dem sich auch das Etui sowie eine Entwurfszeichnung erhalten haben,²²⁹ ist als konkretes Zeichen für die königliche Machtausübung (im Innern) zu verstehen,²³⁰ deren Grundlage (auch im Gemälde) die Verfassung von 1818 und damit das monarchische Prinzip ist. Mit dem Schwert der

²²⁶ Schöbel 2017, S. 220.

²²⁷ Ein entscheidendes Detail, da Maximilian II., wie S. 51f. dieser Arbeit erläutert, innenpolitisch versuchte, die Reformen von 1848/49 und nicht die Verfassung von 1818 zu revidieren.

²²⁸ Siehe Brunner ³1970, S. 132; Brunner ²1977, S. 42f.; Erichsen und Heym 2006e; Ottomeyer 1979, S. 10f. sowie *Zepter des Königreichs Bayern auf dem Präsentationskissen*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 07.11.2018).

²²⁹ Siehe zur aquarellierten Federzeichnung Erichsen 2006g sowie *Entwurf zum Szepter des Königreichs Bayern (1806)*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 07.11.2018); zum Etui Erichsen 2006h.

²³⁰ Erichsen und Heym. formulieren beispielsweise das Zepter sei „Zeichen der königlichen Befehlsgewalt über die Untertanen im Inneren,“ Erichsen und Heym 2006e, S. 248f. Seine auf dem Porträt nicht sichtbare Inschrift verdeutlicht die Art und Weise, wie das Zepter durch den König eingesetzt werden solle: „Ihm ist nicht die Knechtschaft der Untertanen, sondern ihr Schutz aufgetragen,“ Übersetzung von Erichsen und Heym 2006e, S. 248f.

bayerischen Könige gesehen, eine Verknüpfung, die beispielsweise bereits das Herzschild des zweiten Wappens des Königreichs Bayern von 1806 beinhaltet (Abb. 30b), handelt es sich um die beiden Insignien der „Souveränität, der vollkommenen Unabhängigkeit und unumschränkten Herrschermacht.“²³¹ In der Wiedergabe Maximilians II. mit Schwert und Zepter ist folglich die bildliche Übersetzung der in der Verfassung schriftlich fixierten Vereinigung „alle[r] Rechte der Staats-Gewalt“²³² in der Person des Königs zu erkennen.

Über dem Zepter und den Schriftstücken erscheint auf dem Präsentationstisch die als Bügelkrone gearbeitete und mit Edelsteinen verzierte – der sogenannte Blaue Wittelsbacher ist deutlich zu erkennen – bayerische Königskrone²³³. Zusätzlich zu ihrer exponierten Stellung ist sie als einzige der abgebildeten Insignien auf einem der Präsentationskissen²³⁴ positioniert, erfährt somit nochmals eine Hervorhebung. Die Krone kann „metonymisch auch als der König oder das Königreich verstanden werden, wodurch ihre Bedeutung über den Charakter einer bloßen Regalie hinausgeht.“²³⁵ Legt man nun die den Insignien und Schriftstücken implizierte Bedeutung zu Grunde, wird deutlich, dass insbesondere die Krone die Funktion der Insignien im Staatsporträt akzentuiert:²³⁶ die politische Struktur des durch die Krone versinnbildlichten Königreich Bayerns – und zwar vor der Revolution

²³¹ Erlass vom 20. Dezember 1806, zitiert nach Heym 2006, S. 38. Heym spezifiziert jedoch nicht weiter, um welchen Erlass es sich genau handelt.

²³² Bayerische Verfassung von 1818, Titel II, § 1, online einsehbar unter <https://bavarikon.de> (Zugriff am 15.08.2020).

²³³ Die Krone befindet sich heute in der Schatzkammer der Münchner Residenz. Zur Königskrone Bayerns siehe beispielsweise Biehn 1957, S. 204f.; Brunner³1970, S. 131; Brunner²1977, S. 37-40; Erichsen und Heym 2006c; Ottomeyer 1979, insbesondere S. 8-10 sowie *Die bayerische Königskrone auf dem Präsentationskissen (1806/07)*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 07.11.2018).

²³⁴ Von den für die Insignien gefertigten Präsentationskissen haben sich fünf der ursprünglich sechs erhalten, siehe Erichsen und Heym 2006i mit einer Beschreibung und weiterführender Literatur.

²³⁵ Hille 2014, S. 492.

²³⁶ Bei aller implizierten Bedeutung, auf die diese Ausstattung schließen lässt, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die bayerischen Monarchen nie im vollen Ornat mit Insignien aufgetreten sind. Mehr noch, es hat bei keinem der bayerischen Könige des 19. Jahrhunderts eine Krönungszeremonie stattgefunden, siehe S. 107f. dieser Arbeit. Offensichtlich war eine Krönung Maximilians I. ursprünglich vorgesehen, fand jedoch aus verschiedenen Gründen nie statt. Tatsächlich wurde noch im Jahr 1813 sogar der *Erste Krönungswagen*, der sich ebenfalls an Napoleons I. Ausstattung und dessen Wagen von 1804 orientierte, fertiggestellt. Auch wenn der Wagen nie für eine Krönung Verwendung fand, kam er doch bei unterschiedlichen Zeremonien zum Einsatz, zum Teil mit dem noch 1819 angefertigten sogenannten *Zweiten Krönungswagen*, siehe Wackernagel 2002, Bd. 1, S. 130-133, S. 138-143 und Bd. 2, S. 142-155 sowie *Krönungswagen (sogenannter Erster Münchner Krönungswagen) König Max I. Joseph von Bayern (1813)*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 15.01.2019). Laut Baumstark rückte das Krönungsornat insgesamt in den Hintergrund und blieb vorrangig für das Staatsporträt von Bedeutung, Baumstark schreibt hierzu: „Der Krönungsornat als Signum geheiligter, immer noch durch ein zumindest formell aufrecht erhaltenes Gottesgnadentum ausgezeichnete monarchischer Machtfülle blieb während des gesamten 19. Jahrhunderts ein bald anachronistisch wirkendes, aber immer wieder genutztes Charakteristikum des Staatsporträts. Sämtliche Dynastien Europas besaßen Krönungsornate, auch wenn die Krönung selbst kaum mehr vollzogen wurde,“ Baumstark 2010, S. 22. So fanden auch in Württemberg und Baden 1806 keine Krönungen statt, siehe Erichsen 2006e.

1848/49 – zu veranschaulichen. Grundfesten des Königreichs (Krone), sind die königliche Macht im Inneren (Zepter) sowie das monarchische Prinzip (Verfassung). Die Darstellung von Maximilians II. Proklamation verweist vordergründig auf Ereignisse und Veränderungen durch die Revolution 1848/49, bei genauerer Betrachtung zielt die zu lesenden Passage allerdings auf wichtige Pfeiler der monarchischen Macht in Bayern ab (Gottes Schutz, Königswille und Treue der Untertanen). Indem Maximilian II., im vollen bayerischen Krönungsornat mit Collane und Stern des Hubertusritterordens dezidiert als bayerischer König aus dem herrschenden Haus Wittelsbach inszeniert, zusätzlich sein (noch in der Scheide befindliches) Schwert (Gerechtigkeit und Macht im Äußeren) ergriffen hat, dessen „Macht [...] nur für die gerechte Sache eingesetzt werden [soll], dann aber mit Konsequenz,“²³⁷ erscheint der Monarch als entschlossener Verfechter dieser „gerechten Sache“: der Ordnung Bayerns – der Machtkonstellation vor der Revolution 1848/49.

Die bisher besprochenen Bildelemente spiegeln die konservativ-reaktionäre politische Haltung – und zwar von Maximilian II. wie auch vom Magistrat der Stadt München beziehungsweise deren Bürgermeister – wider. Als Beispiele hierfür seien ein Schreiben des ersten Bürgermeisters Bauer an den Innenminister Theodor von Zwehl (1800–1875) vom August 1849 sowie eine Charakterisierung des zweiten Bürgermeisters von Steinsdorf genannt. Das Schreiben verdeutlicht Bauers Sicht auf die Revolution:

In München fand also die Märzbewegung in dem von der politischen Propaganda vermeinten Sinn keinen Boden und wird [...] auch keinen Boden finden. [...] Der altbayerische Charakter ist viel zu bieder, als daß er sich beirren läßt; er wirft das Gute nicht weg, solange er vom Besseren nicht überzeugt ist. – So wie die Stadt, so ist auch das Volk der Umgegend.²³⁸

Über den zweiten Bürgermeister Münchens von Steinsdorf ist auf einer Liste zu den Landtagswahlen im Juli 1849 vom bayerischen Innenministerium zu lesen „rühmlichst bekannt, konservativ, Thron und Verfassung treu ergeben.“²³⁹ Maximilians II. politisches Selbstverständnis veranschaulichen Arbeiten wie diejenige von Hanisch oder auch die mit einer Einordnung und Kommentierung versehene Veröffentlichung der Memorien Maximilians II.

²³⁷ Erichsen und Heym 2006f, S. 249.

²³⁸ StAM, RA 15879, 10. September 1849, zitiert nach Hummel 1987, S. 19. Hierbei geht Hummel zu Recht auf die Stellung Bauers als erster Bürgermeister Münchens und seine mit dieser Aussage verknüpften politischen Interessen gegenüber dem Innenminister ein. Gleichzeitig verweist Hummel auf weitere zeitgenössische Berichte, unter anderem von dem im Exil befindlichen Diezel, siehe S. 35, Fn. 146 dieser Arbeit, die auf solche politische Konstellation keine Rücksicht nehmen mussten und bei denen sich dennoch ähnliche Schilderungen finden siehe Hummel 1987, S. 18-20.

²³⁹ BayHStA, Minn 44366, zitiert nach Hummel 1987, S. 66.

von Sing:²⁴⁰ Maximilian II. war vom monarchischen Prinzip, das die Revolution 1848/49 angegriffen und die hieraus resultierenden Reformen eingeschränkt hatten, überzeugt und auf die Bewahrung seiner königlichen Macht bedacht.²⁴¹

Ebenso bedeutsam wie die bisher besprochene Auswahl und Positionierung der in Maximilians II. Staatsporträt aufgegriffenen Kleidungs- und Schriftstücke sowie Insignien, ist der Ort, an dem der Herrscher der Betrachterin/dem Betrachter in dem Bildnis gegenübertritt. Es ist zu zeigen, dass auch der Hintergrund ganz im Sinne der traditionellen Herrscherporträts und -ikonographie bewusst gewählt und inszeniert wurde.

3.3 Im Zentrum der Macht. Der Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz

Hinter dem Präsentationstisch sind drei Statuen zwischen kannelierten Säulen zu erkennen, bei denen es sich um drei der insgesamt 12 überlebensgroßen vergoldeten bronzenen Ahnenfiguren (2,8 m ohne Sockel)²⁴² handelt, welche Ludwig I. von Ludwig Michael Schwanthaler²⁴³ (1802–1848) für den Thronsaal des Festsaalbaus in der Münchner Residenz hatte fertigen lassen.²⁴⁴ Diese Ahnenfiguren standen zwischen kannelierten

²⁴⁰ Siehe Hanisch 1991 sowie Sing 1997a, S. 37-40, aber auch Krauss 1997, S. 93-106; Rumschöttel 2014, S. 716-718; Sing 1996, S. 21-24 sowie Sing 1998b, hier insbesondere S. 6. Aus Maximilians II. eigenen Aussagen „Ich bin stolz, Mich einen constitutionellen König zu nennen,“ zitiert nach Sing 1997a, S. 167, sowie „Ich will Frieden haben mit meinem Volk,“ zitiert nach Sing 1997a, S. 37, resultiert seine Stilisierung als konstitutioneller König in der öffentlichen Wahrnehmung, wohingegen „in seinem Herzen [...] jedoch finstere Reaktion und übersteigertes bayerisches Unabhängigkeitsdenken [herrschten],“ Hanisch 1991, S. 81. Sing formuliert es ähnlich in seinem Kommentar zu den Memoiren Maximilians II.: „Im Kontrast zu seinen öffentlichen Auftritten präsentierte sich Maximilian keineswegs im Gewand eines konstitutionellen Königs, sondern als ein Herrscher, der ganz vom monarchischen Prinzip durchdrungen war. In den Erinnerungen maß er dem Erhalt des Königtums die höchste Priorität zu, wobei zur Bewahrung der monarchischen Macht der Einsatz von Gewaltmitteln erwogen wurde,“ Sing 1997a, S. 100.

²⁴¹ Siehe auch Kapitel 7.2 dieser Arbeit.

²⁴² Wasem 1981, S. 338.

²⁴³ Von Schwanthaler stammen auch die Relieftondi im Stifftersaal der Alten Pinakothek (zu sehen sind diese beispielsweise auf einer Fotografie aus dem Jahr 1926: N. N.: Stifftersaal der Alten Pinakothek mit umlaufenden Fries und Medaillons unterhalb der Decke (die in dem Fries angebrachten Relieftondi zur Geschichte Bayerns sind heute verloren), 1926, Fotografie, Privatbesitz) und diejenigen der Loggia am Festsaalportikus – beide zeigten Szenen aus der Geschichte Bayerns und der Wittelsbacher, siehe insbesondere Rank 2002, S. 135-148. Neben vielen weiteren Werken war er an der Gestaltung der Ludwigkirche sowie der Walhalla beteiligt und entwarf die in Bronze ausgeführte Figur der Bavaria vor der Ruhmeshalle in München, zu Schwanthaler im Allgemeinen siehe AKL CII, 2019; ThB XXX, 1936; Otten 1967; Otten 1970 sowie Wutzel 1974. Eine Zusammenfassung seines Oeuvres findet sich bereits bei Grosse 1859, S. 261f.

²⁴⁴ Ausgeführt wurden sie in der königlichen Erzgießerei von Johann Baptist Stiglmaier (1791–1844) und dessen Neffen F. Müller, siehe Piloty und Löhle 1840, S. 2. Die Statuen befinden sich heute im Foyer des Herkulesaals der Münchner Residenz, siehe Quaeitzsch 2017. Während die Gipsmodelle der Statuen im alten

Kompositsäulen (Abb. 15a und Abb. 15b), die den 36,6 m langen, 21,8 m breiten und 16 m hohen Thronsaal gleichsam in drei Schiffe unterteilten und so, wie Freitag und Wasem hervorheben, an die Raumgliederung frühchristlicher Basiliken anknüpft.²⁴⁵ Durch einen Vergleich mit erhaltenen Darstellungen beziehungsweise Fotografien des im 2. Weltkrieg zerstörten Thronsaals ist dieser eindeutig im Staatsporträt Maximilians II. zu identifizieren. Zwar hatte 1836 Schwanthaler im Rahmen der Regotisierung des alten Münchner Rathauses vorgeschlagen, auch hier die Ahnenstatuen aufzustellen, allerdings verwendete man an dieser Stelle die Gipsmodelle der Ahnenstatuen des Thronsaals.²⁴⁶ Hier standen die Figuren jedoch auf Podesten vor den Wänden, Säulen waren in diesem Raum nicht vorhanden (Abb. 16). Eschenburg, Hölscher und Partsch benennen den Hintergrund des Bildnisses als Thronsaal des Festsaalbaus, allerdings ohne die Bedeutung dieses Ortes für das Porträt zu erarbeiten.²⁴⁷ Zunächst soll nun die Signifikanz des Thronsaals Ludwigs I. für dieses Porträt Maximilians II. untersucht werden.

Bereits im Jahr 1384 entstand die, damals als *Neuveste* bezeichnete, Münchner Residenz.²⁴⁸ Bis ins 16. Jahrhundert jedoch blieb der sogenannte *Alte Hof* (auch *Alte Veste*) in München Sitz der Wittelsbacher Herrscher.²⁴⁹ 1508 erfolgte der Wechsel in die Münchner

Rathaus München Aufstellung fanden, siehe Fekete 1981, S. 71-88, wurden auch kleinere Varianten gefertigt, siehe Erichsen 1986g, S. 176. Zu den Ahnenfiguren siehe Otten 1967, S. 52-54 und S. 121f.; Otten 1970, S. 55-57, S. 115f. und Abb. 42-57; Spensberger 1998, S. 31f. sowie Wasem 1981, S. 200-205 und S. 338f. (dort mit weiterführender Literatur).

²⁴⁵ Siehe Freitag 2013, S. 57 sowie Wasem 1981, S. 199. Die mögliche Übertragung solcher Architekturen auf den Thronsaal der Münchner Residenz und damit auf die Repräsentation des Königs sowie der Monarchie der Wittelsbacher wäre weitergehend zu untersuchen, kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch in der nötigen Tiefe nicht erfolgen.

²⁴⁶ Siehe Fekete 1981, S. 72 (mit einer Rekonstruktionszeichnung zur Aufstellung der Wittelsbacher Ahnenstatuen im Festsaal im Alten Rathaus in München). Zur Regotisierung des Rathaussaals unter Schwanthaler sowie den dort aufgestellten Statuen Schwanthalers siehe insbesondere Fekete 1981, S. 71-88. Die Begründung, warum man sich für die Aufstellung der Gipsmodelle entschied, sieht Fekete in der Betonung Münchens als Residenzstadt der Wittelsbacher, siehe Fekete 1981, S. 73. Nicht zur Aufstellung kamen die Figuren der beiden schwedischen Könige aus dem Haus der Wittelsbacher, siehe Fekete 1981, S. 84.

²⁴⁷ Siehe Eschenburg 1987; Hölscher 2002b sowie AKL LXVIII, 2011, S. 12f. Eschenburg 1987, S. 737 spricht davon, dass die Säulen und Statuen „naturgetreu“ wiedergegeben seien, übersieht hierbei jedoch die von Hailer weggelassenen freien Interkolumnien zwischen zwei Statuen bei der originalen Aufstellung.

²⁴⁸ Zu der Geschichte und den Bauphasen der Münchner Residenz siehe insbesondere Beil, Meitinger und Walz 1987; Faltlhauser ²2011; Heym 2002 sowie Klingensmith 1993. Langer 2006 geht auf die Veränderungen der Residenz unter Maximilian I. und damit dem Wandel von einer kurfürstlichen zu einer königlichen Residenz ein während Wasem 1981 sich explizit den Bildprogrammen und der Bildausstattung der Münchner Residenz unter Ludwig I. widmet. Sie liefert die ausführlichste Darstellung zum Königs- und Festsaalbau sowie den Hofgartenarkaden.

²⁴⁹ Zum *Alten Hof* siehe Dahlem 2009, S. 187-189 mit weiterführender Literatur; Heym 2002, S. 29f. sowie Meitinger 1987, S. 7f.

Residenz als Wohn- und Regierungssitz. Als Maximilian II. den Thron in der Mitte des 19. Jahrhunderts bestieg, hatten also bereits aufgrund der langen Zeitspanne seit ihrer Erbauung sehr viele verschiedene Bauherren und damit Bauphasen auf die Münchner Residenz eingewirkt. Freitag formuliert zum Beispiel als jüngste Veränderung den Ausbau der Münchner Residenz als Ludwigs I. „dringlichste Aufgabe“ bei dessen Regierungsantritt, denn

obwohl das unzusammenhängende, auf Bauperioden verschiedener Jahrhunderte zurückgehende Gebäudekonglomerat weder seiner Bedeutung als Herrschersitz noch zeitgenössischen Anforderungen an Repräsentationszwecke gerecht wurde, hatte Max I. Joseph mangels Interesse größere Baumaßnahmen seinem Nachfolger überlassen.²⁵⁰

Ottomeyer verweist auf die Tatsache, dass Maximilian I. im Grunde nicht über einen dezierten Audienz- oder Thronsaal verfügte. Ein Thron befand sich im großen Sessionszimmer der Staatsratszimmer in der Münchner Residenz (Abb. 17).²⁵¹ Unter Ludwig I., der sich bereits zu Kronprinzenzeiten zusammen mit Leo von Klenze²⁵² (1784–1864) den Ausbau-, Ausstattungs- und Veränderungsmöglichkeiten der Residenz gewidmet hatte, entstanden die Allerheiligenhofkirche (im Osten des Residenzkomplexes), der sogenannte Königsbau (im Norden) und der Festsaalbau (im Süden).²⁵³ Sowohl im Königsbau als auch im Festsaalbau

²⁵⁰ Freitag 2013, S. 52. Auch bei Klenze findet sich eine Äußerung Maximilians I. zu dessen Entscheidung keine größeren Baumaßnahmen vorzunehmen: „Klenze, mit dem Neubau des Schloßes ist es nichts, das will ich dem Louis überlassen, ich will aber in meiner Ruhe bleiben,“ BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 1, folio 85 recto und verso, zitiert nach Memmel 2008, S. 7. Auch wenn Maximilian I. keine großen Veränderungen der Münchner Residenz vornahm, bedeutet dies nicht, dass er die Residenz so beließ, wie er sie 1799 vorfand. Vielmehr verdeutlicht Langer, dass das erste Königspaar insbesondere die Um- und Neugestaltung im Inneren der Residenz vorantrieb, siehe Langer 2006. Ergänzt werden ihre Ausführungen von Erichsen und Heinemann 2006, S. 286-291 (mit einem einleitenden Text von Erichsen sowie Kurzbeschreibungen der Objekte von Erichsen und Langer). Ottomeyer widmet sich ebenfalls den unter dem ersten bayerischen König und seiner zweiten Ehefrau Caroline Friederike Wilhelmine von Baden vorgenommenen innenarchitektonischen Veränderungen, siehe Ottomeyer 1997.

²⁵¹ Ottomeyer 1997, S. 14. Zum Staatsratzimmer siehe auch Ottomeyer 1980c.

²⁵² Zu Leo von Klenze im Allgemeinen sowie seinem Verhältnis zu Ludwig I. siehe von Buttler 1999, S. 99-108; Dunkel, Körner und Putz 2006; Freitag 2013 sowie Nerding 2000 jeweils mit weiterführender Literatur. Den Briefwechsel zwischen Ludwig I. und Leo von Klenze publizierte Glaser im Rahmen eines Editionsprojektes, siehe Glaser 2004-2011.

²⁵³ Im Gegensatz zum Königsbau hat man nach der (fast) völligen Zerstörung der Residenz im 2. Weltkrieg lediglich die Fassade des Festsaalbaus erneuert. Zu den Zerstörungen sowie dem Wiederaufbau der Residenz beziehungsweise des Festsaalbaus siehe insbesondere die Beiträge von Beil und Meitinger in Beil, Meitinger und Walz 1987, S. 39-107; Spensberger 1998 sowie die Beiträge von Walz und Neumann in Falthausen ²2011, S. 152-225. Zum Festsaalbau siehe von Buttler 1999, S. 209-217; Herzog von Württemberg 1997a; Hojer 1997, S. 21-30; Hojer 1998; Nerding 2000, S. 290-297; Putz 2013, S. 178-182; Spensberger 1998 sowie Wasem 1981, S. 164-220 und S. 322-345. Zum Königsbau, seiner Ausstattung sowie dem anhand der öffentlich zugänglichen Bereiche vermittelten Bild des Monarchen siehe, neben Wasem 1981, S. 7-163 und S. 257-321, von Buttler 1999, S. 217-232; Fastert 2011; Hojer 1992; Hojer 1997, S. 20f.; Hölscher 2002a; Putz 2013, S. 174-178 sowie Spensberger 1998, hier insbesondere S. 26-32. Zeitgenössische Beschreibungen sowohl des Königsbaus als auch des Festsaalbaus („Saalbau“) finden sich beispielsweise bei Förster ⁷1858, S. 105-133 beziehungsweise S. 133-141, dessen erste Auflage 1838 erschien, sowie Lewald 1835, S. 202-217, welcher unter dem Stichwort *Die Residenz des Königs* jedoch nur den Königsbau beschreibt, da der Festsaalbau noch

ließ Ludwig I. einen Thronsaal anlegen.²⁵⁴ Laut Meitinger schlossen die Erweiterungen der Residenz unter Ludwig I. deren „lange Entwicklung von der mittelalterlichen Burg zur repräsentativen Stadtresidenz endgültig [ab].“²⁵⁵

1842 wurde der Festsaalbau zehn Jahre nach der Grundsteinlegung und 22 Jahre nach ersten Entwürfen Klenzes bei der Vermählung Maximilians II. und der preußischen Prinzessin Marie (1825–1889) eingeweiht. Allerdings waren zu dieser Zeit noch nicht alle Arbeiten abgeschlossen, einige Planungen, wie die Odysesäle²⁵⁶ – ursprünglich im Königsbau vorgesehen – wurden nicht in vollem Umfang realisiert. Welche Bedeutung der Thronsaal des Festsaalbaus innerhalb des Gesamtgefüges der Münchner Residenz einnahm, bringt Spensberger auf den Punkt:

Der Festsaalbau mit seinen Dimensionen und dem ikonographischen Raumprogramm war ganz auf das Repräsentationsbedürfnis König Ludwigs I. hin konzipiert. Der Thronsaal, Höhepunkt der Raumfolge und an zentraler Stelle hinter dem Portikus im Obergeschoß gelegen, war für große Staatsakte und feierliche Audienzen bestimmt. Neben den zu zeremoniellen und gesellschaftlichen Anlässen geladenen Gästen hatte auch die interessierte Bevölkerung die Möglichkeit, die Säle zu besichtigen. Den Besuchern sollte die Gelegenheit gegeben werden, nicht nur von der monumentalen Fassade auf das Innere zu schließen, sondern auch die aufeinander abgestimmte Raumfolge des Obergeschosses und vor allem den mächtigen Thronsaal als Sinnbild und Mittelpunkt der rechtmäßigen königlichen Machtausübung zu erleben und zu betrachten.²⁵⁷

Klenze musste bei seiner Planung für den Festsaalbau auf expliziten Wunsch Ludwigs I. auf ältere Bausubstanz Rücksicht nehmen und beispielsweise die baulichen Reste des Christophsturms der Neuveste in das Erdgeschoss des Festsaalbaus integrieren – was er erreichte, indem er diesen durch den Eckflügel des Thronsaalbaus ummantelte beziehungsweise umbaute.²⁵⁸ Der Legende nach würde nämlich das Hause Wittelsbach untergehen, sollten diese letzten Bauelemente der Neuveste verschwinden. Mit dieser Vorgabe entstand eine architektonisch-legendenhafte Verknüpfung des Festsaalbaus mit dem Haus Wittelsbach. Auch die Fassade dieses Teils der Residenz verwies auf die Geschichte Bayerns und der Wittelsbacher, genauer der mittig an der Fassade befindliche doppelgeschossige

nicht fertiggestellt war. Nach Hojer hatte Förster auch selbst als Maler im Königsbau gearbeitet, siehe Hojer 1997, S. 21.

²⁵⁴ Detaillierte Grundrisse von Königs- und Festsaalbau mit den jeweiligen Thronsälen finden sich bei Wasem 1980. Zu der unterschiedlich vorgesehenen Nutzung der Thronsäle im Königs- und im Festsaalbau zitiert Hölcher 2002a, S. 101, August Lewald, der 1835 hierzu vermerkte: „Der kleine Audienzsaal ist wohl nur zu den gewöhnlichen Audienzen bestimmt, während zu den solennen und großen ein imposanter Saal in dem neuen Flügel des Hofgartens eingerichtet werden soll,“ Lewald 1835, S. 208.

²⁵⁵ Meitinger 1987, S. 13.

²⁵⁶ Zum Odyssee-Zyklus in der Münchner Residenz siehe Memmel 2008.

²⁵⁷ Spensberger 1998, S. 32.

²⁵⁸ Siehe Hauttmann und Karlinger 1922, S. 103 sowie Wasem 1981, S. 164f.

Portikus. Dessen oberen Abschluss bildeten Statuen der acht bayerischen Kreise sowie zwei Löwen rechts und links. Außerdem präsentierten in den Lünetten des oberen Portikusgeschosses neun Viktorien auf je zwei Rundschilden neben den vier Regententugenden Gerechtigkeit, Weisheit, Frömmigkeit und Tapferkeit, bedeutende Szenen der Geschichte Bayerns, beginnend mit der *Vermählung des Langobardenkönigs Autharis mit Theodolinde* und endend mit *Max Joseph setzt sich die Königskrone auf*.²⁵⁹

Das Innere des Festsaalbaus war in eine Abfolge von repräsentativen Räumen gegliedert.²⁶⁰ Eine Prunktreppe, deren Vorbilder in den „von Percier und Fontaine erbauten Haupttreppenhäusern im Ostflügel des Louvre“²⁶¹ zu finden sind, führte in das erste Stockwerk des Festsaalbaus. Zunächst waren so ein Vorzimmer und zwei Empfangsräume, der Empfangssalon für die Offiziere sowie der Empfangssalon für den König, zu erreichen, an die sich wiederum der Ballsaal anschloss. Im Osten wurden zwei Spiel- und Konversationszimmer integriert – in diesen beiden Räumen befand sich ursprünglich auch die Schönheitengalerie Ludwigs I. Das Ende dieser Enfilade bildete der Schlachtensaal. Hier wurden Gemälde, die das bayerische Heer während der Napoleonischen Kriege darstellte, gezeigt. Nach der Durchquerung des Ballsaals gen Westen, erreichte man zunächst drei aufeinanderfolgende Räume, die sogenannten *Kaisersäle*, welche den Kaisern Karl dem Großen, Friedrich Barbarossa und Rudolf von Habsburg gewidmet waren, bevor man schließlich als Abschluss und Kulmination dieser Reihung den Thronsaal der bayerischen Könige betrat. Anhand der drei Kaisersäle wurden dem Publikum²⁶² historische Herrscher und ihre Taten vor Augen geführt, die von Fastert als „Stifter und Schirmherr der deutschen Nation“²⁶³ (Karl der Große),

²⁵⁹ Siehe Goldberg 1986, S. 144; Otten 1967, S. 46-48; Otten 1970, S. 107 sowie Rank 2002, S. 141-145. In Fn. 41 verweist Goldberg 1986 außerdem auf die zeitgenössische Beschreibung Marggraffs (siehe Marggraff 1846, S. 323f.). Dort beschreibt Marggraff die Ausgestaltung des Portikus wie folgt: „Die Lünetten zeigen in weißem Stuckrelief auf blauem Grunde neun Viktorien, deren jede zwei runde Schilde hält. Auf den Schilden der beiden zuäußerst befindlichen Victorien sind die vier Regententugenden [...] auf den übrigen folgende wichtige Momente aus der bayerischen Geschichte im Relief dargestellt“ Marggraff 1846, S. 324, die Szenen nennt auch Förster ⁷1858 S. 133f. Zur Darstellung der bayerisch-wittelsbachischen Geschichte in historischen Bilderzyklen siehe S. 204-207 dieser Arbeit.

²⁶⁰ Siehe Wasem 1980 mit Grundrissen und Fotografien.

²⁶¹ Heym ²2011, S. 121.

²⁶² Der Festsaalbau war durchaus für Besucherinnen und Besucher – und damit auch für Hailer – zugänglich. So verweist Förster 1843 darauf, sich „wegen Eintritts [...] beim Hrn. Inspector Fischer, in der alten Residenz neben Herzog Christophs Stein,“ Förster ³1843, S. 102, zu erkundigen. 1858 ist bei Förster zu lesen, der Saalbau sei täglich von drei bis vier Uhr nachmittags zugänglich, Förster ⁷1858, S. XV.

²⁶³ Fastert 2000, S. 185.

„Hoffnungsträger nach den Freiheitskriegen“²⁶⁴ (Friedrich Barbarossa) und „Symbolfigur im Kampf gegen Napoleon“²⁶⁵ (Rudolf von Habsburg) charakterisiert werden. Während Fastert insbesondere die Bedeutung der Kaisersäle beziehungsweise der Kaiser selbst für die Geschichte Deutschlands herausarbeitet, betont Hojer den Bezug der drei Kaiser zu dem Haus Wittelsbach:

Programmatischer gibt sich hingegen die Folge der drei Kaisersäle im Blick auf den Thronsaal. Hier nämlich wird das deutsche Kaisertum verherrlicht, auf dessen großen Ahnherrn Karl [...] sich schon die Genealogie des Hauses Wittelsbach in Joseph Effners Ahnengalerie des 18. Jahrhunderts berief. Selbst der Saal Friedrich Barbarossas hat durch die Belehnung Ottos von Wittelsbach mit dem Herzogtum Bayern einen historischen Bezug zur herrschenden Dynastie, und der Wahlspruch des Habsburgersaals *Melius bene imperare quam imperium amplificare* hat engen Bezug zur Politik König Ludwigs I. Das Königreich Bayern auf dem Fundament des deutschen Kaiserreichs, so könnte das Thema heißen, denn Ludwig I. sah sich nicht nur als bayerischer König, sondern betrachtete als solcher auch Bayern als Bestandteil eines erwünschten deutschen Kaiserreichs. Die ehernen Ahnenbilder im Thronsaal griffen dann das Thema von Effners Ahnengalerie erneut in monumentaler Form auf.²⁶⁶

Freitag verbindet die mittelalterlichen Herrscher mit dem aktuellen bayerischen Monarchen, welcher somit zum einen deren Geschichte fortführt, zum anderen seine Herrschaft in der Historie konstituiert.²⁶⁷ Der Weg durch den Thronsaal zum Thron des bayerischen Monarchen führte an den überlebensgroßen Abbildern Wittelsbacher Regenten vorbei. Ludwig I. entschied sich bei der Auswahl der in diese Ahnenreihe aufgenommenen Persönlichkeiten nicht für seine direkten Vorfahren oder Vorgänger.²⁶⁸ Es handelt sich vielmehr um eine Auswahl aus den verschiedenen Wittelsbacher Linien (Bayern, Pfalz und Schweden).²⁶⁹ Für Ludwig I. waren sie „ruhmvolle [...] Fürsten, die mir Vorfahrer waren und

²⁶⁴ Fastert 2000, S. 107.

²⁶⁵ Fastert 2000, S. 43.

²⁶⁶ Hojer 1997, S. 26. Kritisch ist hierzu anzumerken, dass Ludwig I. zwar von einem „einigen Teutschland“ sprach, allerdings ebenso darauf bedacht war, die Souveränität seines Königreichs und seiner eigenen Macht zu wahren, siehe zu Ludwigs I. Haltung Kapitel 5.1 dieser Arbeit. Zur Ahnengalerie in der Münchner Residenz siehe Seelig 1980. Darüber hinaus erinnert laut Hojer die Form des Thronsaals an den Ständesaal in der Prannerstraße in München, also an den Ort, wo König Maximilian I. sowohl „die bayerische Verfassung verkündet als auch die Stände einberufen hatte,“ Hojer 1997, S. 27. Ebenso wie die von Freitag und Wasem angesprochenen Bezüge zu frühchristlichen Basiliken wären auch diese historischen Zusammenhänge zur Weiteren kunsthistorischen Aufarbeitung des Thronsaals der Münchner Residenz und seiner Ausstattung tiefgreifender zu betrachten, ebenso die Einbeziehung von repräsentativen (Thron)Sälen anderer Monarchen wie dem Kaisersaal der Benediktinerabtei Ottobeuren oder dem Habsburgersaal in der Franzensburg, Laxenburg sowie Vergleiche mit (älteren) ähnlich ausgestatteten repräsentativen Räumlichkeiten wünschenswert.

²⁶⁷ Siehe Freitag 2013, S. 56.

²⁶⁸ Zur Dekoration dieses Thronsaals und ihrer Planung äußert sich Klenze 1835 selbst. Aus dieser Passage geht hervor, dass Klenze durchaus die Aufnahme König Maximilians I. in die Ahnenreihe befürwortete, Ludwig I. sich letztlich dagegen entschied. Die Textstelle ST/KL, I, Memorabilien, 2. Band, fol. 126-128, ist wiedergegeben bei Wasem 1981, S. 200f.

²⁶⁹ In historischem Kostüm ihrer Zeit waren, wenn man den Saal betrat, links folgende Herrscher aufgereiht (hier mit ihren Bezeichnungen des 19. Jahrhunderts): Otto der Erlauchte (Pfalzgraf bei Rhein, Herzog von

Muster sein sollen in allem Guten, was sie gethan.“²⁷⁰ Als Vorbild fungierte nach Wasem und Spensberger das Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche Innsbruck, welches neben römischen Kaiserbüsten und Heiligenfiguren auch mit 40 überlebensgroßen Statuen aus dem Hause Habsburg ausgestattet werden sollte, von denen 28 zur Ausführung kamen.²⁷¹ Ein weiteres Beispiel solch überlebensgroßer Figuren im Dienst monarchischer Repräsentation des 19. Jahrhunderts findet sich in den ebenfalls 12 Statuen, welche König Ludwig XVIII. von Frankreich (1755–1824) ab 1816 für den Pont de la Concorde in Paris von Pierre-Jean David D’Angers (1788–1856) fertigen ließ.²⁷² Diese bildeten zwar keine direkten Vorfahren Ludwigs XVIII., sondern für Frankreichs Geschichte herausragende Männer ab, dennoch sollten sie auch durch den Aufstellungsort zur Veranschaulichung und Kontinuität der französischen Monarchie beitragen: „L’un des premiers actes du roi Louis XVIII, en 1815, avait été d’ordonner l’érection de douze figures monumentals sur le pont Louis XVI.“²⁷³

Am Ende des Thronsaals erreichte man schließlich den unter einem Baldachin aufgestellten und von roten Draperien gerahmten Thron des bayerischen Monarchen. Über dem Thron ergänzten „drei Emblemfiguren [...] [, die] Bezug auf die Leitbegriffe Ludwigs I., Gerechtigkeit und Beharrlichkeit, verbunden hier noch mit der Weisheit“²⁷⁴ das Ensemble. Die ursprünglich intendierte und bekannte Wirkung des Thronsaales als wichtigster und zentralster Raum, als Mittelpunkt der bayerischen Monarchie in Konnotation mit deren

Bayern); Ludwig der Bayer (Kaiser); Kaiser Ruprecht (Churfürst von der Pfalz; Ruprecht wird hier zwar als Kaiser bezeichnet, regierte jedoch tatsächlich als römisch-deutscher König Ruprecht III., siehe S. 65f. dieser Arbeit); Friedrich der Siegreiche (Churfürst von der Pfalz); Ludwig der Reiche (Herzog von Bayern-Landshut); Albrecht der Weise (Herzog von Bayern). Rechts waren aufgestellt: Friedrich der Weise (Churfürst von der Pfalz); Albrecht der Grossmüthige (Herzog von Bayern); Maximilian der Erste (Churfürst von Bayern); Carl XI. (König von Schweden, Herzog von Zweybrücken); Johann Wilhelm (Churfürst von der Pfalz); Carl XII. (König von Schweden, Herzog von Zweybrücken) Die Positionierung folgte einer chronologischen Anordnung von Otto dem Erlauchten bis zu König Carl XII., dem Thron am nächsten aufgestellt waren zwei Ahnen, die beide den Beinamen *der Weise* innehatten: Albrecht aus der bayerischen und Friedrich aus der pfälzischen Linie, siehe Erichsen 1986f, S. 159 sowie Wasem 1981, S. 338f. Wasem gibt dort zudem sowohl die von Ludwig I. zu jedem einzelnen Vorfahren verfassten Distichen, bestehend aus dem Namen des Herrschers und einer kurzen Charakterisierung, als auch einen Plan deren Aufstellung im Thronsaal wider (Abb. 15b).

²⁷⁰ Ludwig I. 1842, zitiert nach Erichsen 1986f, S. 159.

²⁷¹ Siehe Otten 1967, S. 52; Spensberger 1998, S. 31 sowie Wasem 1981, S. 201f. Während Otten auf den Erzgießer Ferdinand von Miller (1813–1887) verweist, welcher wiederum erwähnt habe, „daß König Ludwig I. die Statuen vom Maximiliangrab in Innsbruck geliebt und sich ähnlich Skulpturen als Ahnenfiguren gewünscht habe“, Otten 1967, S. 52, hebt Wasem die in den Statuen des Grabmals ebenfalls intendierte Legitimität und Kontinuität des Herrschaftsanspruches hervor, siehe Wasem 1981, S. 201f. Den Bezug zum Grabmal Kaiser Maximilians I. stellen bereits Piloty und Löhle her, siehe Piloty und Löhle 1840, S. 1.

²⁷² Siehe Duby und Daval 2006, S. 870; Jouin 1878, S. 118 sowie Poisson 1985.

²⁷³ Jouin 1878, S. 118.

²⁷⁴ Wasem 1981, S. 199.

Historie und Tradition (dessen Kulminationspunkt der aktuell herrschende bayerische König war), wird programmatisch in das Staatsporträt Maximilians II. übertragen. Mit der Aufnahme zumindest drei der zwölf Figuren in das Staatsporträt Maximilians II. greift Hailer dezidiert diese jüngere Inszenierung der Tradition des Hauses Wittelsbach auf und integriert gleichzeitig mit den Säulen ein für Herrscherbildnisse übliches Element.²⁷⁵ Für ein solches Aufnehmen von (zum Teil fiktiver) Ahnenreihen im Bildhintergrund gibt es durchaus Vorbilder. So war ein solches Gemälde, das Napoleon I. mit fiktiven Vorfahren zeigte, gemalt von Robert Lefèvre, im Pariser Salon 1806 ausgestellt (Abb. 8b beziehungsweise Abb. 8c).²⁷⁶ Im Gegensatz zu Napoleon I. musste in dem Porträt Maximilians II. eben nicht auf fiktive Ahnen, in Napoleons I. Fall berühmte Feldherren, ausgewichen werden, das Geschlecht der Wittelsbacher hatte in ca. 800 Jahren Herrschaft, unterschiedlichste einflussreiche Herrscher hervorgebracht. Die beiden vorderen Figuren sind deutlich erkennbar und anhand des Vergleichs mit den Zeichnungen Schwanthalers²⁷⁷ und den noch existierenden Plastiken identifizierbar (Abb. 18a und Abb. 18b sowie Abb. 19a und Abb. 19b).²⁷⁸ Es handelt sich um Ludwig IV., genannt der Bayer (wohl 1281/82–1347) und König Ruprecht III. (1352–1410) aus der pfälzischen Linie – also Wittelsbacher Herrscher, die beide römisch-deutsche Könige waren und im Fall Ludwigs des Bayern sogar Kaiser des Heiligen Römischen Reiches. Beide Statuen standen auch im Thronsaal tatsächlich nebeneinander. Die Figur Ludwigs des Bayern wurde von dem Distichon: „Um dich zu würdigen, muß man die

²⁷⁵ So merkt Schöbel an: „Dieses Gemälde umfasst alle klassischen Inszenierungselemente des Staatsporträts wie den Thron, den durch einen Vorhang erkennbaren Baldachin und die im Hintergrund sichtbaren Säulen. Diese drei Elemente verwiesen auf die königliche Stellung des Gezeigten und lassen sich auch noch in späteren, einfacher gehaltenen Porträts finden. Selbst in Fotografien griff man noch auf die sogenannten Würdeformeln wie Säulen, Vorhänge und thronartige Sessel zurück,“ Schöbel 2017, S. 220. Das tradierte Element der Säule als ein „mit der Stärke und den Funktionen eines Herrschers,“ Junger 2011, S. 27, verknüpfter Bestandteil ist für das Bildnis Maximilians II. sicherlich von Bedeutung, auch wenn die Säulen in Kombination mit den Statuen vorrangig der Verortung des bayerischen Monarchen in seiner Darstellung dienen.

²⁷⁶ Eine graphische Umsetzung sowie eine kurze Beschreibung des Gemäldes findet sich bereits bei Chaussard 1806 (Abb. 8c). Hier ist zu den Statuen im Hintergrund zu lesen: „Le trône est placé près d’une longue galerie où l’on aperçoit les statues de Charlemagne, Alexandre, Jules-César, Scipion l’Africain, etc“, Chaussard 1806, S. 283 (Nr. 442, Pl. XV). Siegfried merkt zu der „Ahnenreihe“ Napoleons an: „The publicly acceptable face of Charlemagne symbolism was also found in the imperial portrait that Robert Lefèvre produced for the Senate, which was exhibited opposite Ingre’s portrait in 1806. [...] This evocation of imperial ancestors was so incidental to Lefèvre’s conception of Napoleon that he simply eliminated the sculpture gallery from the thirty replicas and variants of the portrait that he subsequently produced,“ Siegfried 2006b, S. 80.

²⁷⁷ Die Zeichnungen wurden bei Piloty und Löhle 1840 publiziert.

²⁷⁸ Sowohl die Körperhaltung und damit einhergehen die Präsentation der Herrscherinsignien Schwert und Reichsapfel Ludwigs des Bayern als auch die Reichskrone sowie die übrigen Gewänder stimmen überein. Diese Figur Ruprechts III. ist ebenfalls gut zu erkennen und aufgrund ihrer Körperhaltung, der beigefügten Attribute (Krone, Zepter und Reichsapfel) sowie der Kleidung als solcher zu benennen.

Zeit, in welcher du lebstest, Reiflich erwägen, nur dann fällt man das Urtheil gerecht,²⁷⁹ diejenige Ruprechts III. von: „Warst ein guter Beherrscher des Landes und als Kaiser bemühet, Das was möglich, zu thun in der ungünstigen Zeit“²⁸⁰ ergänzt. Die beiden mächtigsten Wittelsbacher sind somit nicht nur als große Herrscher, sondern darüber hinaus als große Herrscher in schwierigen Zeiten gekennzeichnet.

Während Hölscher und Partsch den Thronsaal als solchen erkennen, die Statuen jedoch nicht erwähnen,²⁸¹ verweisen die Beschreibungen des Porträts Maximilians II. von Neumeyer und Schöbel auf diese Statuen, benennen dagegen den Ort nicht.²⁸² Darüber hinaus führen beide eine (teilweise) falsche Identifizierung der Dargestellten aus: So ist bei Neumeyer zu lesen: „Im Bildhintergrund links sind zwischen Säulen mehrere Statuen erkennbar. Wahrscheinlich handelt es sich bei den beiden Figuren im vorderen Bereich um Kaiser Ludwig den Bayern (gest. 1347) mit seiner Gemahlin.“²⁸³ Da es sich um die Statuen des Thronsaals handelt, wäre die Gemahlin des Kaisers ausgeschlossen. Weibliche Vorfahren wurden in dieser Ahnenreihe nicht dargestellt. Wichtig ist jedoch Neumeyers Hinweis auf die Bedeutung Ludwigs des Bayern für das Haus Wittelsbach zur Verdeutlichung von Herrschaftsanspruch und -tradition. Auch Schöbel geht in ihrer Besprechung des Porträts auf die Figuren ein, vermerkt allerdings in einer Fußnote:

Die Zuordnung der Statuen ist schwierig, da sich bis auf die antikisierten Gewänder und die der Kaiserkrone ähnelnden Krone nicht genügen Anhaltspunkte finden lassen. Es könnte sich dabei um Karl den Großen (747/748-814) und den ersten bayerischen Herzog Otto I. (1117-1183) handeln, die das Alter der Dynastie demonstrieren sollen.²⁸⁴

Neumeyer und Schöbel beziehen jedoch weder den Ort noch die Zeichnungen Schwanthalers in ihre Überlegungen ein, Schöbel zieht eher das übliche Repertoire der Herrschergenealogien für ihre Überlegungen heran. Einzig Eschenburg und Schnupp erkennen sowohl den Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz als auch die beiden vorderen Figuren als Ludwig den Bayer und Ruprecht III.²⁸⁵ Allerdings spricht Eschenburg – wohl

²⁷⁹ Zitiert nach Wasem 1981, S. 338.

²⁸⁰ Zitiert nach Wasem 1981, S. 338.

²⁸¹ Siehe Hölscher 2002b sowie AKL LXVIII, 2011, S. 12f.

²⁸² Siehe Schöbel 2017, S. 220 sowie Neumeyer 2018.

²⁸³ Neumeyer 2018, online einsehbar unter <https://bavarikon.de> (Zugriff am 23.01.2019).

²⁸⁴ Schöbel 2017, S. 220, Anm. 955.

²⁸⁵ Siehe Eschenburg 1987 sowie Schnupp o. J.

entsprechend der zeitgenössischen Bezeichnung des 19. Jahrhunderts – von Kaiser Ruprecht.²⁸⁶ Die im Gemälde fehlenden frei belassenen Interkolumnien zwischen zwei Statuen übergeht Eschenburg.²⁸⁷ Schnupp verweist auf die Bedeutung der Figuren im Thronsaal des Festsaalbaus, als Bildnisse großer Wittelsbacher Ahnen, die gleichzeitig von Maximilians II. Bewusstsein für Geschichte zeugen.²⁸⁸ Die dritte, in den Hintergrund gerückte und durch die Draperie teilweise verdeckte Statue erwähnen weder Schöbel noch Neumeyer, Eschenburg oder Schnupp. Da sich die Klärung der Identität der dritten Figur etwas schwieriger darstellt, soll sie in dieser Arbeit gesondert besprochen werden.

Ludwig IV., genannt der Bayer, zweitgeborener Sohn Herzog Ludwigs II. (1229–1294) und Mechthilds von Habsburg (um 1251–1304), musste nach dem Tod des Vaters zuerst seine Mitregentschaft gegenüber seinem älteren Bruder Rudolf I. (1274–1319) durchsetzen, bevor er 1314 zum römisch-deutschen König und ab 1328 zum Kaiser des Heiligen Römischen Reichs gewählt wurde. Ludwig der Bayer wurde jedoch nicht von Papst Johannes XXII., der in Avignon residierte, sondern zunächst im Januar 1328 in Rom von „vier Vertretern der Stadt“²⁸⁹ und wenig später vom Gegenpapst Nikolaus V. zum Kaiser gekrönt.²⁹⁰ Dieser Wittelsbacher war nicht nur der erste Kaiser seines Geschlechts, er war es auch, der mit den Söhnen seines verstorbenen Bruders Rudolf I. den sogenannten *Hausvertrag von Pavia* schloss und somit der letzte Wittelsbacher des Mittelalters, der sowohl Herzog von Bayern als auch Pfalzgraf bei Rhein war. Mit dem Hausvertrag von Pavia erfolgte die Teilung des Hauses Wittelsbach in eine pfälzische (die Nachfahren Rudolfs I.) und eine bayerische (die Nachfahren Ludwigs IV.) Linie. Der Vertrag regelte die unterschiedlichsten Angelegenheiten zwischen den beiden Linien wie die zwischen den Linien vorgesehene wechselnde Führung der Kurwürde oder das Erbrecht der beiden Linien untereinander.²⁹¹ Somit ist Ludwig der Bayer nicht nur generell eine besonders herausragende

²⁸⁶ In dem 1840 bei Piloty und Löhle in München erschienen Band zu den Ahnenfiguren im Thronsaal wird Ruprecht III. als Kaiser bezeichnet, obwohl er eigentlich nur die Königswürde innehatte, siehe Piloty und Löhle 1840.

²⁸⁷ Durch das Weglassen des freien Interkolumniums rückt Hailer die Ahnenfiguren näher zusammen, und bringt so auf kleinerer Fläche drei Figuren in den Hintergrund.

²⁸⁸ Was konkret mit dem Geschichtsbewusstsein Maximilians II. im Kontext des Staatsporträt gemeint ist, lässt Schnupp dagegen offen.

²⁸⁹ LMA V, 1991, Sp. 2179.

²⁹⁰ Zu Ludwig IV., genannt der Bayer, siehe LMA V, 1991; Angermeier 1980; Holzfurtner 2005, S. 59-92; Menzel²2006; Rall⁷2011, S. 18-21; Rall und Rall 2005, S. 50-61; Schütz 1980 (hier Ludwig der Bayer gegen Papst Johannes XXII.) sowie Wolf, Brockhoff, Handle-Schubert, Jell und Six 2014.

²⁹¹ Zum *Hausvertrag von Pavia* siehe Heinrich 1987; Immler 2013b (mit weiterführender Literatur) sowie Rall 1987. Zu den verschiedenen Erbfolgen siehe Kapitel 4.4 dieser Arbeit. Murr hat die besondere Stellung Ludwigs des Bayern für die Wittelsbacher allgemein im 19. Jahrhundert, im Speziellen aber auch für Maximilian

Figur aus dem Hause Wittelsbach, sondern gerade für die bayerischen Könige des 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung: Verschiedene Vertragswerke, deren erster der Hausvertrag von Pavia darstellt, legten die Erbfolge unter den einzelnen Wittelsbacher Linien fest. 1777 starb mit Kurfürst Maximilian III. Joseph zunächst die bayerische Linie aus und 1799 mit Karl Theodor diejenige von Pfalz-Sulzbach. Damit gelangte Maximilian IV. Joseph, der spätere König Maximilian I., aus der Linie Pfalz-Zweibrücken 1799 als Kurfürst von Bayern nach München und an die Macht. Diese exponierte Stellung Kaiser Ludwigs des Bayern in der Geschichte des Hauses Wittelsbach war somit bis in das 19. Jahrhundert präsent.²⁹² Hinter Ludwig dem Bayern erscheint auf dem Staatsporträt, entsprechend der Reihenfolge der Aufstellung im Thronsaal, König Ruprecht III. von der Pfalz: Am 21. August 1400 in Rhen zum römisch-deutschen König gewählt, stammte Ruprecht III. aus der pfälzischen Linie der Wittelsbacher und ist damit im Gegensatz zu Ludwig dem Bayern auch ein direkter Vorfahre der bayerischen Könige des 19. Jahrhunderts.²⁹³ Verheiratet war Ruprecht III. mit Elisabeth von Hohenzollern-Nürnberg (1358–1410 oder 1411), einer Urenkelin Ludwigs des Bayern. Nachdem Ruprecht III. 1398 seinem Vater Ruprecht II. (1325–1398) als Pfalzgraf bei Rhein gefolgt war, wurde er nur zwei Jahre später, im Jahr 1400 zum römisch-deutschen König gewählt und war somit nach Ludwig dem Bayern der zweite Wittelsbacher überhaupt, der dieses Amt innehatte. Ruprecht III. war insgesamt zehn Jahre römisch-deutscher König, bis zu seinem Tod am 18. Mai 1410. In der Forschung wird, wie Schwarz formuliert, seine Herrschaft unterschiedlich bewertet, zumal zwischen „Reichsherrschaft und pfälzischer Herrschaft“²⁹⁴ zu differenzieren sei. Schwarz selbst bewertet die Herrschaft Ruprechts III., trotz

II. herausgearbeitet: „Diese besondere Wertschätzung fand den wohl persönlichsten Ausdruck in der Berücksichtigung Ludwigs des Bayern im Statuenprogramm des sogenannten *Sanctuariums* Maximilians II., des privaten königlichen Studierzimmers im obersten Geschoß des Königsbaus der Residenz,“ Murr 2008, S. 426. Mehr noch fand Ludwig der Bayer nicht nur Aufnahme in die Reihe der Büsten des *Sanctuariums* er erschien ebenfalls in der Reihe von sieben Ölgemälden in diesem Raum, die Ereignisse beziehungsweise Regenten der bayerischen Geschichte mit Regententugenden verknüpften, siehe Trost 1887, S. 74-77. Murr geht zudem auf die Integration der Figur Ludwigs des Bayern in Maximilians II. öffentlichen Bauten, dem Maximilianeum und dem Bayerischen Nationalmuseum ein, siehe Murr 2008, S. 22-24 und S. 427-429. Zu den beiden Bauten Bayerisches Nationalmuseum und Maximilianeum, siehe Kapitel 7.3.1 und 7.4 dieser Arbeit.

²⁹² Wie wichtig Ludwig der Bayern für das Haus der Wittelsbacher eingeschätzt wurde, akzentuiert beispielsweise auch die Gestaltung der Ahnengalerie der Münchner Residenz. An deren Nordwand fallen drei Herrscherdarstellungen durch ihre die restlichen Bildnisse übertreffende Größe auf: Mittig dasjenige des Agilolfingers Theodo, des ersten Herzogs von Bayern, von der Betrachterin/vom Betrachter aus gesehen links erscheint Karl der Große, rechts Ludwig der Bayer, zu diesen drei Gemälden siehe Seelig 1980, S. 253 und S. 299-301.

²⁹³ Zu Ruprecht III. siehe LMA VII, 1995; Auge 2013; Holzfurtner 2005, S. 305-307 sowie Schwarz 2013.

²⁹⁴ Schwarz 2013, S. 271.

gescheitertem Italienfeldzug und seinem nicht erfolgreichen Versuch auf das Große Abendländische Schisma einzuwirken, durchaus positiv.

Würde die Reihenfolge der Ahnen in Maximilians II. Bildnis der originalen Aufstellung im Thronsaal folgen, käme an dritter Stelle die Figur *Friedrich der Siegreiche, Churfürst von der Pfalz* (1425 oder 1429–1476, Abb. 20 und Abb. 21b). Bei einem Vergleich des Gemäldes mit der Schwanthalerschen Zeichnung beziehungsweise Statue, wird jedoch deutlich, dass es sich hierbei mit großer Wahrscheinlichkeit nicht um Friedrich den Siegreichen handelt (Abb. 21a bis Abb. 21c). Diese Statue gestaltete Schwanthaler mit Helm und hochgestelltem, spitzzulaufendem Visier. Ein solches spitzes, offenes und dadurch leicht nach vorn stehendes Visier ist jedoch bei dem weit in den Hintergrund gerückten dritten Ahnen nicht auszumachen. Vielmehr charakterisiert ein langer Vollbart das Gesicht. Mit Bart setzte Schwanthaler die Figuren *Friedrich der Weise* (1482–1556, Friedrich II. Kurfürst der Pfalz, Abb. 22a bis Abb. 22c), *Albrecht der Großmütige* (1528–1579, Albrecht V. Herzog von Bayern, Abb. 23a bis Abb. 23c) sowie *Maximilian I.* (1573–1651, Kurfürst von Bayern, Abb. 24a bis Abb. 24c) um. Allerdings trägt Maximilian I. keinen Vollbart, sondern einen Schnurr- und Spitzbart, wodurch diese Statue ebenfalls ausgeschlossen werden kann. Die Abbilder Friedrichs II. und Albrechts V. folgten im Thronsaal aufeinander, sie waren vom Thron aus gesehen links positioniert, wobei dasjenige Friedrichs II. direkt neben dem Thron stand (Abb. 20). Ob die Figur in Hailers Gemälde mit einem Barrett, wie es Friedrich II. trägt, oder mit kahlem Schädel, wie Schwanthaler Albrecht V. zeigt, umgesetzt ist, ist derzeit final weder am Original noch anhand der Digitalisate zu eruieren. Es scheint jedoch, dass das Barrett Friedrichs II. markanter hervortreten würde. Die Bartform selbst spricht für eine Deutung als Albrecht V.

Friedrich II., der väterlicherseits von der alten pfälzischen Kurlinie, mütterlicherseits von der bayerischen Linie Bayern-Landshut abstammte und durch Heirat mit den Königshäusern von Dänemark und Spanien verwandt war,²⁹⁵ zeichnete sich durch den Beinamen *der Weise* aus, was sich auch in dem von Ludwig I. für diesen Kurfürsten verfassten Distichon widerspiegelt: „Dein Beinamen, des Weisen, der schönste ist dieser von allen, Drückt

²⁹⁵ Zu Friedrich II. siehe Holzfurtner 2005, S. 317-319; Körner 2009, S. 50f.; Rall und Rall 2005, S. 230-234 sowie *Friedrich II. der Weise*, Indexeintrag, Deutsche Biographie, online einsehbar unter www.deutsche-biographie.de, mit weiterführender Literatur und Quellenangabe (Zugriff am 07.05.2020). Mit zeitgenössischen Darstellungen Friedrichs II. befassen sich Bull und Witt 2013.

das Gute vereint mit dem Erhabenen aus.“²⁹⁶ Mit ihm wäre somit eine Figur in das Porträt aufgenommen, welche die Verbindung der pfälzischen mit einer bayerischen Linie aufgreift und gleichzeitig, dem Namen nach, einen „guten Herrscher“ repräsentiert. Herzog Albrecht V., genannt der Großmüthige, wiederum regierte von 1550 bis 1579 als Herzog von Bayern und residierte als solcher in München.²⁹⁷ Zu Albrecht V. verfasste Ludwig das Distichon „Warst der Wissenschaft, warst auch der Kunst ein großer Beförd’rer, Und nach Jahrhunderten trägt immer der Samen noch Frucht.“²⁹⁸ Gerade diese Förderung von Kunst und Wissenschaft prägten zu Ludwigs I. und Maximilians II. Zeit das Bild Albrechts V. – insbesondere für Maximilian II. war (neben Kunst- und Architekturprojekten) die Förderung von Wissenschaft ein wichtiges Anliegen.²⁹⁹ So findet sich beispielsweise bei Heilmann aus dem Jahr 1854 folgende Charakterisierung dieses Herrschers:

[...] vornehmlich besorgt [war Albrecht V.], die Lehrstühle seiner hohen Schule zu Ingolstadt mit den würdigsten und besten Lehrern zu besetzen, und für Künste und Wissenschaften möglichst zu sorgen. Er hatte für seine Münzstätte die kurz vorher erfundene Münzpresse angeschafft; auch dankt ihm das Vaterland die erste Einrichtung einer Gemäldegalerie, die ursprüngliche Anlage einer Bibliothek [die Grundlage der heutigen Staatsbibliothek, Anm. d. Autorin], das erste Münzcabinet [die Grundlage der staatlichen Münzsammlung, Anm. d. Autorin] und die Grundlage einer Schatzkammer und des Antikensaals [das sogenannte Antiquarium, Anm. d. Autorin]. Ferner hielt er immer das glänzendste Musikorchester in Deutschland (Orlando di Lasso), und ermunterte die bayerischen Künstler, Maler, Bildhauer u. s. w. (Christoph Schwarz und Hans Mielich von München), deren Namen noch in Deutschland berühmt sind.³⁰⁰

Aus Sicht des Münchner Magistrats, als Auftraggeber des Staatsporträts Maximilians II., wäre Herzog Albrecht V. durchaus die wichtigere Persönlichkeit, nicht nur, dass er in der Münchner Residenz seinen Herrschaftssitz hatte, was nochmals eine Betonung Münchens als Residenzstadt implizieren würde, sondern „die von A. erworbenen Kunstwerke der Antike und des 14. und 15. Jahrhunderts begründeten [auch] die Bedeutung Münchens als Kunststadt.“³⁰¹

Zwar ist nicht endgültig zu klären, welcher Ahne Aufnahme in das Staatsporträt Maximilians II. fand, offensichtlich ist dagegen, dass die Reihenfolge der Ahnenfiguren im

²⁹⁶ Zitiert nach Wasem 1981, S. 338.

²⁹⁷ Zu Albrecht V. siehe Baumstark ²2006; Heil 1998; Rall ⁷2011, S. 38-41; Rall und Rall 2005, S. 118-122; Roeck 1980 sowie *Albrecht V.*, Indexeintrag, Deutsche Biographie, online einsehbar unter www.deutsche-biographie.de, mit weiterführender Literatur und Quellenangabe (Zugriff am 07.05.2020).

²⁹⁸ Zitiert nach Wasem 1981, S. 338.

²⁹⁹ Siehe beispielsweise Freitag 2011; Krauss-Meyl 2014; Leutheusser und Nöth 2009; Schick 2014 sowie Sing 1996.

³⁰⁰ Heilmann 1854, S. 37.

³⁰¹ NDB I, 1953, S. 159.

Vergleich zu ihrer ursprünglichen Aufstellung verändert wurde und diese dritte Figur insbesondere die Fortführung der Ahnenreihe und damit die Kontinuität des Hauses Wittelsbach im Gemälde betont. Die hinter Maximilian II. dargestellten Ahnenfiguren übernehmen somit mehrere Funktionen: Zunächst weisen sie den Raum, in welchem Maximilian II. erscheint, als den Thronsaal des Festsaalbaus in der Münchner Residenz aus, das sinnbildliche Machtzentrum der bayerischen Monarchen des 19. Jahrhunderts. Sie heben darüber hinaus explizit das Alter, die Kontinuität in der Herrschaft sowie das Ansehen des herrschenden Hauses der Wittelsbacher hervor und akzentuieren Maximilians II. (historisches) Recht auf seine Königswürde und die damit verbundene Machtposition – trotz der Revolution 1848/49.³⁰² An vorderster Stelle erscheinen die beiden mächtigsten Wittelsbacher überhaupt, beginnend mit Kaiser Ludwig dem Bayer, welcher für die Reichspolitik, für Bayern aber auch für das Haus Wittelsbach eine entscheidende Rolle spielte. Er galt als politische Identifikationsfigur, demonstrierte die Größe des Geschlechts der Wittelsbacher (und damit die Maximilians II. als Nachfolger und aktueller Herrscher) und verdeutlichte die Legitimität von Maximilians II. Herrschaft. Mit Ruprecht III. ist der zweite mächtige Ahne in das Gemälde integriert, der – zwar eigentlich König des Heilige Römischen Reiches – im Thronsaal ebenfalls als Kaiser betitelt war. Außerdem handelt es sich um mächtige Wittelsbacher, die in (durch die sie begleitenden Distichen als solche hervorgehobenen) schwierigen Zeiten an der Macht waren. Möglicherweise ein zusätzlicher Hinweis auf die Anfangsjahre und die (noch kommende) Größe von Maximilians II. Regierungszeit. Die dritte Figur im Hintergrund verdeutlicht insbesondere die Fortsetzung der Ahnenreihe. Somit entsteht eine lückenlose Genealogie von Kaiser Ludwig dem Bayer zu Maximilian II. Der erst seit 1806 durch das Bündnis mit Napoleon I. ermöglichte Königstitel der bayerischen Monarchen des 19. Jahrhunderts erfährt eine historische Verankerung, wie bereits in der Proklamation³⁰³ Maximilians I. formuliert.³⁰⁴ Außerdem halten die beiden Statuen Ludwigs des Bayern und

³⁰² Kramer erörtert für den im Laufe der Jahrhunderte immer wieder vorgebrachten Anspruch Wittelsbacher Herrscher auf die Königs- oder Kaiserwürde, für den gerade die beiden Ahnen Ludwig der Bayer und Ruprecht von der Pfalz herangezogen wurden, siehe Kramer 2005b, S. 816f.

³⁰³ Siehe S. 106f. dieser Arbeit.

³⁰⁴ Das Streben der Wittelsbacher nach der Königs- beziehungsweise Kaiserwürde über die verschiedenen Jahrhunderte hinweg wird von Kramer 2005a, S. 14-16 sowie Schmid 2006b zusammengefasst. Schmid beschäftigt sich darüber hinaus auch mit der „Vorgeschichte“, das heißt mit der Herrschaft der Agilolfinger, einem den Wittelsbachern vorangegangenen Herrschergeschlecht in Bayern, und nennt als früheste Quellen, bei denen sich – aus verschiedener politischer Motivation heraus – die Bezeichnung eines „Königreichs Bayern“ findet. So bei Paulus Diaconus (720 oder 725–um 799), Einhard (um 770–840; Biograph Karls des Großen) sowie Ludwig dem Deutschen (um 806–876; Enkel Karls des Großen), der „erstmal im Jahre 830 urkundete [...] als ‚von Gottes Gnaden König der Bayern‘ (*Hludouuicus divina largiente gratia rex Baioariorum*)“, Schmid

Ruprechts III. deutlich erkennbar den Reichsapfel des Heiligen Römischen Reiches in Händen, gerade derjenige Ruprechts III. befindet sich (fast) direkt über der bayerischen Königskrone.³⁰⁵ Dieses Detail erfährt durch die aktuelle politische Lage zur Entstehungszeit des Gemäldes auch eine dezidiert außenpolitische Bedeutung: Die Art und Weise, wie die Einigung Deutschlands erzielt werden sollte, war zu Beginn der Regentschaft Maximilians II. noch nicht geklärt. Sein erklärtes Ziel war die Verfolgung der sogenannten *Trias-Politik*.³⁰⁶ Im Zuge dieser sollte Bayern als dritte große Macht neben Österreich und Preußen installiert werden. Ein Verweis auf die Vorfahren im Staatsporträt, die die römisch-deutsche Königs- und Kaiserwürde innehatten,³⁰⁷ war ein Argument in der hohen und wichtigen Positionierung Bayerns innerhalb des Machtgefüges der deutschen Staaten.

Von der Betrachterin/vom Betrachter aus gesehen rechts hinter Maximilian II. steht ein Thronessel, ein geläufiges Ausstattungstück von Staatsporträts.³⁰⁸ Dieser ist als goldfarbener Sessel mit roten Polstern gearbeitet, auf dessen Rückenlehne neben goldener Ornamente ebenfalls in Gold der Buchstabe *M* zu lesen ist. Eschenburg stellt in ihrer Auseinandersetzung mit dem Bildnis Maximilians II. knapp fest, dass „Thron und Wappen [dieses

2006b, S. 18f. Auch Deutinger verweist auf eine zeitgenössische Verknüpfung dieser Quellen mit dem Königstitel von 1806, siehe HLB 2018. Ein Beispiel für dieses historische Bewusstsein stellt die Publikation Wernhards aus dem Jahr 1827 dar, siehe Wernhard 1827.

³⁰⁵ Zwar hatte Maximilian I. 1806 auch einen Reichsapfel als Insignie des Königreichs Bayern anfertigen lassen, dieser war jedoch gleichzeitig ein Verweis auf das Amt des Erztruchsesses, das Maximilian I. bis zur Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation am 6. August 1806 innehatte. Der Reichsapfel der bayerischen Könige fand in keinem ihrer Staatsporträts Aufnahme. Zur Bedeutung des Reichsapfels siehe S. 79-81 dieser Arbeit.

³⁰⁶ Entscheidend für die Außenpolitik Bayerns und zwar bis zum Deutschen beziehungsweise preußisch-österreichischen Krieg 1866 war die versuchte Umsetzung der sogenannten *Trias-Politik*, das heißt die Verfolgung einer Bündnispolitik mit Preußen und Österreich und damit die Reaktivierung des Deutschen Bundes. Paul verweist darauf, dass die Idee einer Trias-Politik generell älter ist und bereits im 17. und 18. Jahrhundert, beginnend mit dem Aufstieg Preußens, existierte. Erste reelle Umsetzungen waren der erste und zweite Rheinbund, siehe Paul 1988, S. 115f. Gleichzeitig verfolgte Maximilian II. einen Zusammenschluss der kleineren deutschen Territorien unter der Führung Bayerns als dritte große Macht, als das *Dritte Deutschland* – also Bayern an der Spitze der Süddeutschen Staaten und somit gleichberechtigt neben Preußen und Österreich zu etablieren. Für diese politischen Ziele bestanden mehrere Gründe. So die Verhinderung eines gegenüber den Klein- und Mittelstaaten (Bayern eingeschlossen) übermächtigen Preußens sowie einer der Größe Bayerns entsprechenden Positionierung innerhalb der verschiedenen Mächte. Zwar war Bayern wesentlich kleiner als Preußen, jedoch ebenso wesentlich größer als die kleineren Territorien wie Sachsen, Württemberg oder Hannover. Kurz, die bayerische Souveränität sollte erhalten und eine Mediatisierung³ Bayerns (durch Preußen oder Österreich) verhindert werden. Die Umsetzung dieser Trias-Politik, die letztlich scheiterte, sollte sich auf Ebene des Deutschen Bundes durch eine Reform der Bundesverfassung manifestieren. Zur Trias-Politik unter Maximilian II. siehe Hanisch 1991, S. 14-16 und S. 149-162; Paul 1988, S. 115-129; Sing 1997a, S. 39-43 (Sing zitiert an dieser Stelle die Denkschrift *Bayerns Politik* aus dem Jahr 1855, die nach ihm „das Wesen der sogenannten Triaspolitik [formuliert],“ Sing 1997a, S. 40); Volkert ²2003, S. 272-278 sowie Weigand 2019.

³⁰⁷ Selbst wenn die Kaiserwürde im Fall Ruprechts III. nur behauptet wurde und historisch nicht korrekt ist.

³⁰⁸ Siehe Junger 2011, S. 27.

erscheint auf der Draperie hinter/über dem Thronessel, Anm. d. Autorin] [...] naturgetreu wiedergegeben³⁰⁹ seien. Auch Hölscher erkennt hier den Thronessel Ludwigs I.³¹⁰ Allerdings existierten zu der Entstehungszeit von Maximilians II. Staatsporträt mehrere Thronessel, die in einer solchen Form, wie sie in dem Gemälde wiedergegeben ist, gestaltet waren. Daher erfolgt eine kurze Auseinandersetzung mit den verschiedenen Möbeln. So ließ Klenze unter Ludwig I. um 1842 für den Thronaal des Festsaalbaus einen Thronessel anfertigen, der bis heute erhalten blieb (Abb. 25a).³¹¹ Nach Auskunft von Dr. Christian Quaeitzsch wurde 1845 ein zweiter, gleichförmiger Sessel für die Königin hinzugefügt, der heute jedoch verloren ist.³¹² Der Thronessel Ludwigs I. ersetzte wiederum einen früheren, den Maximilian I. nach dem Vorbild des Throns Napoleons I. in den Tuileries hatte herstellen und im Sessionszimmer der Staatsratszimmer der Münchner Residenz aufstellen lassen (Abb. 17).³¹³ Der Vergleich der beiden Thronessel Maximilians I. und Ludwigs I. verdeutlicht deren große Ähnlichkeit (Kat. 4 und Kat. 5 sowie Abb. 25a). Markanteste Unterschiede sind die Gestaltung der Armlehnen sowie das die runde Rückenlehne bekrönende Element, bei Maximilian I. ein Akanthusblatt bei Ludwig I. dagegen eine Palmettenform³¹⁴. Anhand dieser beiden Details ist der Sessel auf dem Staatsporträt Maximilians II., entsprechend Eschenburgs und Hölschers Aussagen, als derjenige Ludwigs I. aus dem Thronaal des Festsaalbaus zu identifizieren (Kat. 1 und Abb. 25a). Allerdings trägt er heute auf der Rückenlehne das Monogramm Ludwigs I., ein goldenes *L*. Dieses *L* wurde bei der Erneuerung von Bezug und Polsterung des Throns in den Jahren 1977/78 ergänzt, weshalb Quaeitzsch es

³⁰⁹ Eschenburg 1987, S. 737.

³¹⁰ Siehe Hölscher 2002b, S. 274.

³¹¹ Siehe Herzog von Württemberg 1997a, S. 58; Herzog von Württemberg 1997b; Hojer 1997, S. 30; Hölscher 2002f sowie Quaeitzsch 2015.

³¹² Nach Dr. Quaeitzsch sind beide Thronessel bis 1874 in den Inventaren zum Festsaalbau nachweisbar und auch Stiche wie Fotografien belegen die Existenz von zwei Thronesseln in diesem Thronaal (beispielsweise Gustav Seeberger und Johann Gabriel Friedrich Poppel: Thronaal im Festsaalbau der Münchner Residenz, 1879, Stahlstich nach einer Zeichnung um 1879, Bildarchiv der Bayerischen Staatsbibliothek, Bildnr.: port-017632 und M. Obergaßner (Phot. Hoflieferant): Von der Thronbesteigung Ludwigs III. von Bayern: Die Landeshuldigung im großen Thronaal der Münchner Residenz, 12. November 1913, Fotografie). Ab 1929 wird dagegen nur noch ein Thronessel in den Inventaren aufgelistet. Allerdings existiert eine handschriftliche, wengleich undatierte Anmerkung, die wiederum auf eine Verlagerung des Thrones der Königin ins *Garde-Meuble* (Möbellager) hindeutet. Nach dieser Nachricht verliert sich jedoch seine Spur und der weitere Verbleib dieses Thronessels ist unbekannt, Dr. Christian Quaeitzsch, Oberkonservator der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Email an die Autorin vom 24.01.2019.

³¹³ Siehe Erichsen 2006i sowie Quaeitzsch 2015. Der erste Thronessel Maximilians I. – er ist auf den beiden Staatsporträts Maximilians I. von 1818 und 1822 zu erkennen und auch Ludwig I. griff in seinem Porträt von 1826 noch auf diesen väterlichen Thron zurück (Kat. 4 bis Kat. 6) – wurde während des 2. Weltkrieges zerstört, siehe Erichsen 2006i sowie Ottomeyer 1997, S. 14.

³¹⁴ Zur Palmette als Verzierung siehe Hölscher 2002a, S. 97f.

durchaus für möglich hält, dass Maximilian II. den Thronsessel seines Vaters übernahm und lediglich das Monogramm ändern ließ.³¹⁵ Einen Präzedenzfall für dieses Vorgehen bietet nach Quaeitzsch der Königinnen-Thronsessel im Thronsaal der Königin im Königsbau.³¹⁶ Marie von Preußen, die Ehefrau Maximilians II. ließ in diesem Fall das *T*, das für ihre Schwiegermutter Therese stand, durch ein *M* austauschen. Das Pendant zu diesem Thronsessel aus dem Königsbau (also derjenige des Königs) behielt hingegen das *L* für Ludwig I., da Maximilian II. diesen Sessel vermutlich nicht verwendete beziehungsweise keine gemeinsamen Audienzen mit seiner Frau „in ihrem Appartement“³¹⁷ im Königsbau erteilte. Andererseits könnte das im Gemälde von 1850 auf der Rückenlehne des Throns zu lesende *M* auch eine künstlerische Veränderung Hailers darstellen.³¹⁸ Letztlich ist, neben den Ahnenfiguren, ein weiteres Ausstattungstück des Thronsaals des Festsaalbaus der Münchner Residenz in das Staatsporträt von 1850 integriert, das gleichzeitig, wie bereits das bayerische Krönungsornat, Kontinuität zu Maximilians II. Vorgänger evoziert.

Den Thron hinterfängt im Bildnis eine Draperie aus schwerem Brokatstoff. Im Thronsaal selbst betonte ein aus rotem Samt gearbeiteter Baldachin den Thronsessel des Königs (Abb. 15a). Diese Draperie weicht deutlich durch ihre Farbigkeit und die Raffung von dem Baldachin des Thronsaals ab.³¹⁹ Das Porträt nimmt vielmehr mit der zur Seite gerafften Draperie ein tradiertes Element des Staatsporträts auf.³²⁰ Auch die Positionierung von Thronsessel und Draperie zu den Ahnenfiguren im Gemälde weicht von der eigentlichen Konstellation im Thronsaal ab. In Maximilians II. Bildnis wird der Eindruck vermittelt, dass

³¹⁵ So hatte auch Ludwig I. zunächst den Thronsessel seines Vaters verwendet, worauf zumindest die Darstellungen dieses Thronsessels in dem Staatsporträt Ludwigs I. (Kat. 6) schließen lässt. Auf dem Gemälde ersetzte Stieler das Monogramm Maximilians I. *MJ* durch das *L* für Ludwig I., siehe S. 139 dieser Arbeit.

³¹⁶ Insgesamt gilt es in der Münchner Residenz drei Thronsäle voneinander zu differenzieren: der Thronsaal im Festsaalbau, der Thronsaal des Königs im Königsbau und der Thronsaal der Königin im Königsbau.

³¹⁷ Dr. Christian Quaeitzsch, Oberkonservator der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Email an die Autorin vom 24.01.2019.

³¹⁸ Auf der bereits S. 70, Fn. 312 dieser Arbeit erwähnten historischen Aufnahme aus dem Jahr 1913 (M. Obergaßner (Phot. Hoflieferant): Von der Thronbesteigung Ludwigs III. von Bayern: Die Landeshuldigung im großen Thronsaal der Münchner Residenz, 12. November 1913, Fotografie) sind zwar beide Thronsessel zu sehen, allerdings ist die Rückenlehne desjenigen des Königs verdeckt. Der zweite Thron zeigt zwar ein *M*, hierbei handelt es sich jedoch um den Thronsessel der letzten bayerischen Königin Marie Thereses (1849–1919), der Nachfolgerin Marias von Preußen. Das *M* käme also für mehrere Personen in Betracht. Darüber hinaus hätte Ludwig II. oder spätestens Ludwig III. (1845–1921) das maximilianeische *M* der Rückenlehne wieder durch ein *L* ersetzen können.

³¹⁹ Die veränderte Farbigkeit könnte sich durch den so gebildeten Kontrast von der Figur Maximilians II. (im roten Krönungsmantel), dem Präsentationstisch (mit rotem Tischtuch) und dem mit roten Polstern gestalteten Thronsessel zu der Draperie im Hintergrund erklären, indem sich diese roten Elemente im Gemälde so dezidiert vom Hintergrund abheben.

³²⁰ Siehe beispielsweise Schöbel 2017, S. 220.

sich der Raum hinter der Draperie zur Ahnenreihe öffnet, wohingegen im Thronsaal die Figuren zum Thron hinführten und dieser als Schlusspunkt an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand aufgestellt war. Die Kombination von Thronsessel vor beziehungsweise unter dem bayerisch-königlichen Wappen entspricht wieder den Gegebenheiten im Thronsaal. Das Wappen bildet das von Ludwig I. 1835 eingeführte Wappen des Königreichs Bayern ab, das zwar detailgetreu erscheint, jedoch am oberen Bildrand beschnitten ist (Kat. 1 und Abb. 26). Mit dem neuen Wappen ging eine neue Titulatur des bayerischen Monarchen einher, die unter Maximilian II. weiterhin bestand hatte: *von Gottes Gnaden, Pfalzgraf bei Rhein, Herzog von Bayern, Franken und in Schwaben etc. etc.*³²¹ Beides verwies auf die alle zum Königreich Bayern gehörenden Landesteile. In Bezug auf die Ereignisse der Revolution 1848/49 ist diesem Wappen eine aktuell-politische Dimension impliziert: Die territorial nicht mit dem Königreich Bayern verbundene Pfalz hatte sich im Zuge der Revolution 1848/49 beziehungsweise während des sogenannten Pfälzischen Aufstandes (2. Mai bis 19. Juni 1849) von Bayern zu lösen versucht.³²² Die Ablehnung der von der Frankfurter Nationalversammlung verabschiedeten Reichsverfassung durch Maximilian II. 1849 führte zu enormen Protesten in der Pfalz, die in einer Volksversammlung in Kaiserslautern gipfelte, welche wiederum die Reichsverfassung durchsetzte, zur Volksbewaffnung aufrief und in eine provisorische Regierung mündete. Fenske weist darauf hin, dass diese Vorgänge in der Pfalz – wie auch in Baden – derart „intensiv [waren], daß wir sie unter dem Titel Mairevolution zusammenfassen können.“³²³ Preußische (ab dem 14. Juni) und bayerische (ab dem 16. Juni) Truppen beendeten den Aufstand schließlich gewaltsam. So erhält das Anbringen des Wappens mit allen zum Königreich Bayern gehörenden Landesteilen in dieser

³²¹ 1835 hatte Ludwig I. sowohl die Titulatur als bayerischer König als auch das neue Wappen eingeführt. Zu der Einführung der neuen Titulatur sowie des neuen Wappens siehe Erichsen 1986h, S. 177. Die Zusammensetzung des Wappens stellt sich wie folgt dar: Das innere Feld des Herzschildes wird von den weiß-blauen Rauten, die seit der Mitte des 13. Jahrhundert zum Hause Wittelsbach gehören und ursprünglich von den Grafen von Bogen übernommen worden waren, eingenommen. Das Herzschild selbst besteht aus weiteren vier Feldern, von denen das obere links auf schwarzem Grund den goldenen Pfälzer Löwen, also das Wappen der Pfalzgrafschaft bei Rhein sowie das obere rechts den fränkischen Rechen des Herzogtums Franken abbilden. Die beiden unteren Felder werden links von dem Wappen der Marktgrafschaft Burgau, das für Schwaben steht und rechts vom dem blauen, sogenannten Veldenzer Löwen auf weißen Grund eingenommen. Der Veldenzer Löwe wiederum war ein Hinweis auf die pfälzische Herkunft des herrschenden Wittelsbacher Hauses, siehe Erichsen 1986h, S. 177. Eine detaillierte Beschreibung dieses Wappens findet sich beispielsweise bei Siebmacher 1854, S. 15 sowie Tafel 17. Zur Entwicklung der Wittelsbacher Wappen im Laufe der Jahrhunderte siehe Volkert 1980.

³²² Zur Pfalz während der Revolution 1848/49 siehe Fenske 1998 (dort insbesondere die Aufsätze von Scherer, Götschmann, Busley, Kreutz und Ziegler, jeweils mit weiterführender Literatur); Fenske 2009; Fenske 2017; Kreutz 2009; Kreutz 2017 sowie Seidu 2013.

³²³ Fenske 2009, S. 87.

vorrevolutionären Gestaltung durchaus eine Konnotation zur niedergerungenen Revolution 1848/49 und verdeutlicht Maximilians II. Machtanspruch auf alle Teile seines Königreichs.³²⁴

3.4 Dem monarchischen Prinzip treu. Souverän aus einer alten und mächtigen Dynastie

Während Maximilian II. sich selbst in seiner Thronrede noch als „constitutionellen König“ postulierte, hat die historische Forschung mittlerweile nachgewiesen, dass dies nicht seinen eigentlichen politischen Ansichten entsprach.³²⁵ Vielmehr war Maximilian II. überzeugt vom monarchischen Prinzip, die politischen Veränderungen der Revolution 1848/49 versuchte er rückgängig zu machen oder zumindest abzumildern. Auch die ersten beiden Bürgermeister Münchens, an der Spitze des Magistrats, verfolgten eine konservative Reformpolitik, von Steinsdorf wurde sogar als „conservativ, Thron und Verfassung treu ergeben“³²⁶ charakterisiert. Diese politische Haltung von Auftraggeber und Dargestellten spiegelt sich in dem hauptsächlich historisch-innenpolitisch ausgerichteten Staatsporträt Maximilians II. wider. So zeichnet die vor dem 25. Juni 1850 von Max Hailer im Auftrag des Münchner Magistrats für den Sitzungssaal des Magistrats im alten Münchner Rathaus gefertigte Darstellung des bayerischen Monarchen ein reaktionäres auf das monarchische Prinzip und die Kontinuität der Wittelsbacher als regierendes Herrschaus ausgerichtetes Bild des Königs. Gleichzeitig prononciert der Münchner Magistrat als Auftraggeber des Staatsporträts mit diesem Werk seine königsloyale Auffassung. Vermittelt wird diese politische Überzeugung anhand der verschiedenen Bilddetails sowie deren Bezüge zueinander: Maximilian II. tritt der Betrachterin/dem Betrachter im vollen bayerischen Krönungsornat mit der Collane und dem Stern des Hubertusritterordens entgegen. Die Kleidung des Monarchen weist ihn folglich nicht nur als König von Bayern aus, sie verdeutlicht auch die ungebrochene Kontinuität und Herrschaft des Königshauses über die Revolution 1848/49 hinweg. Die in das Bild

³²⁴ Bei dem Wappen handelt es sich um ein Element von Herrscherbildnissen, das sich beispielsweise bereits im 17. Jahrhundert in dem Reiterbildnis Karls I. von Anthonis van Dyck (Anthonis van Dyck: Karl I. von England, 1633, Öl auf Leinwand, 370 x 270 cm, Windsor Castle, The Royal Collection (Queen's Gallery), Inv. Nr. RCIN 405322) in ähnlicher Weise findet, indem es den Machtanspruch Karls I. auf England, Schottland, Irland und sogar Frankreich vor Augen führt, siehe Blümle 2006, S. 82-85.

³²⁵ Siehe Hanisch 1991 sowie Sing 1997a, S. 37-40, aber auch Krauss 1997, S. 93-106; Sing 1996, S. 21-24 sowie Sing 1998b, hier insbesondere S. 6.

³²⁶ BayHStA, Minn 44366, zitiert nach Hummel 1987, S. 66.

aufgenommenen Insignien und Schriftstücke unterstreichen in ihrer Konstellation ebenfalls die politische Intention des Bildnisses: In der einen Hand Maximilians II. befindet sich das für Krieg und Frieden sowie Gerechtigkeit stehende Schwert der königlichen Insignien, das er scheinbar jederzeit ergreifen kann. Mit der anderen deutet der bayerische König auf seine Proklamation. Die von dieser Proklamation wiedergegebene Passage zielt auf Gottes Schutz, seinen eigenen Willen und der Bayern Treue und Liebe für Maximilians II. Herrschaft ab. Eine Kombination, die durchaus auch für einen Regenten, der sich allein von Gottes Gnaden verstand, stehen kann, wohingegen ein konkreter Hinweis auf die Revolution 1848/49 fehlt. Bei der auf der Proklamation liegenden Verfassung handelt sich um die Prunkausgabe von 1818 in der ebenfalls das monarchische Prinzip als grundlegende Auffassung von Monarchie festgelegt ist und die gleichzeitig die kommunale Struktur Münchens (und damit des Auftraggebers des Porträts) sicherte. Die prominent gezeigte silberne Siegelkapsel der Verfassung stellt die Bedeutung des Königs sowohl bei ihrer Entstehung als auch in ihrer politischen Ausrichtung in den Vordergrund. Das königliche Zepter, Zeichen der königlichen Befehlsgewalt im Innern, liegt auf Verfassung und Proklamation auf und überragt diese zusätzlich noch. Über allem erscheint, als einzige Insignie auf einem Präsentationskissen, die bayerische Königskrone und somit die Insignie, die wie keine andere die Monarchie als solche repräsentiert. In dieser Konstellation aller Insignien und Schriftstücke manifestiert sich die politische Struktur des Königreich Bayerns, wie sie Auftraggeber und Monarch verstanden wissen wollten: Eine auf dem monarchischen Prinzip beruhende Monarchie, mit dem König als bestimmendes Organ im Inneren und Äußeren, dessen Basis lediglich die Verfassung von 1818 ist und für die Maximilian II. entschlossen einsteht. Direkt hinter dem Präsentationstisch sind drei der Wittelsbacher Ahnenfiguren Schwanthalers zu erkennen. Diese ermöglichen zum einen die genaue Verortung Maximilians II. in dem Gemälde. Er befindet sich im Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz und damit an dem Ort, an dem seine Machtposition explizit räumlich inszeniert ist. Auch der hinter Maximilian II. zu sehende Thronstuhl ist derjenige aus dem Thronsaal des Festsaalbaus. Die Wittelsbacher Ahnenfiguren, deutlich zu erkennen sind Ludwig der Bayer und Ruprecht III., wohingegen für die Deutung der dritten Figur Friedrich II. von der Pfalz oder Albrecht V. von Bayern in Frage kommen, stehen für die große Vergangenheit und die lange Kontinuität in der Herrschaft des Hauses Wittelsbach als deren Erbe, und zwar beider Wittelsbacher Linien, Maximilian II. auftritt. Mit Ludwig dem Bayern und Ruprecht III. sind darüber

hinaus zwei Ahnen herausgegriffen, die zusätzlich die Königs- beziehungsweise Kaiserwürde innehatten und damit zu den mächtigsten Wittelsbachern überhaupt gehören. Dieser Machtanspruch wird insbesondere auch durch die Reichsapfel des Heiligen Römischen Reiches, die beide Figuren tragen, verdeutlicht. Somit können die Ahnenfiguren, neben ihrer wichtigen innenpolitischen Bedeutung, zusätzlich auch als Hinweis auf den Anspruch einer mächtigen Position Bayerns (und seines Königs) innerhalb des Deutschen Bundes aufgefasst werden. Immerhin war es Maximilians II. außenpolitisches Ziel, Bayern neben Österreich und Preußen als dritte große Macht in einem deutschen Reich zu positionieren. Mit den Säulen, zwischen denen die Ahnenfiguren stehen, dem Thronstuhl und der Draperie, die den größten Teil des Bildhintergrundes einnimmt, übernimmt Hailer für das Gemälde außerdem drei seit Jahrhunderten für Herrscherbildnisse gängige Details. Der Thronstuhl verweist durch das in Gold gearbeitete *M* auf dessen Rückenlehne zusätzlich auf Maximilian II. als den aktuellen Monarchen des Königreichs Bayern. Das Königswappen, welches auf der Draperie erscheint, verdeutlicht in seiner Gestaltung Maximilians II. Herrschaftsanspruch über sein gesamtes Königreich, also auch über die Gebiete der Pfalz und Franken, und damit die Überwindung der Revolution 1848/49. Insgesamt finden die mit all ihren auf die bayerischen Kronrechte und die königliche Macht ausgerichteten Einschränkungen der Revolution 1848/49 in diesem Staatsporträt Maximilians II. keine Aufnahme – ganz Maximilians II. politischen Bestrebungen entsprechend. Das monarchische Prinzip und die seit Jahrhunderten ungebrochene Herrschaft der Wittelsbacher werden dagegen hervorgehoben und in dieser historischen, ungebrochenen Herrschaftskontinuität begründet sich letztlich die Legitimation von Maximilians II. Herrschaft als Souverän³²⁷ von Bayern in diesem Staatsporträt.

Handelte es sich bei dieser Betrachtung bisher um eine bildinterne Interpretation, gilt es im Folgenden mögliche Vorbilder zu betrachten. Grund hierfür ist, dass zwar Herrscherbildnisse „zum traditionellen Pflichtrepertoire eines Fürsten“³²⁸ gehörten und gleichzeitig

³²⁷ Nach Rausch wird Souveränität „definiert als absolute und unteilbare Macht im Staat, die ihren wichtigsten Ausdruck in der Gesetzgebungskompetenz des Souveräns, dem absolutistischen Monarchen, findet,“ Rausch 1998, S. 586. Maximilian II. ist zwar nicht als absolutistischer Monarch anzusehen, ihm ging nach Hanisch jedoch „die monarchische Staatsgewalt [...] über alles [...] Die Auffassungen des Königs nähern sich bedenklich dem Standpunkt einer Kabinettsjustiz,“ Hanisch 1991, S. 83, weswegen in dieser Arbeit, wo verwendet, bewusst auf die Bezeichnung Souverän zurückgegriffen wird.

³²⁸ Junger 2011, S. 26.

Traditionen aufnahmen, aber eben auch aktuelle Strömungen oder politische Stoßrichtungen widerspiegelten. Dies betrifft

allgemeine typologische Gestaltungsprinzipien, den jeweiligen Zeitgeist, die aktuelle Mode, die politische Intentionen der Herrscher und ihre Hintergründe sowie nicht zuletzt die Persönlichkeiten der Fürsten, die Erwartungen des Betrachters und eventuelle Status und somit Bedeutungswandel der Höfe.³²⁹

Wenn Maximilian II. als vom monarchischen Prinzip überzeugter Souverän aus dem seit langem herrschenden Haus der Wittelsbacher in seinem Staatsporträt von 1850 inszeniert ist, stellt sich die Frage, auf welche Vorbilder diese Darstellung des bayerischen Monarchen rekurrierte. Da Maximilian II. der Betrachterin/dem Betrachter im vollen Krönungsornat mit den königlichen Insignien sowie der bayerischen Verfassung gegenübertritt, stehen im Folgenden die Staatsporträts seiner unmittelbaren Vorgänger, der bayerischen Könige Maximilian I. und Ludwig I. im Fokus. Aus sich eventuell zeigenden Kohärenzen – möglicherweise auch bewusster Differenzen – zwischen den Bildnissen könnte sich eine zusätzliche politische Positionierung Maximilians II. ergeben, die bewusste dynastische sowie politische Kontinuitäten oder auch Brüche erzeugte.

³²⁹ Junger 2011, S. 13.

4 Königreich, Verfassung, Ständeversammlung. Die drei Staatsporträts von Maximilians II. Großvater König Maximilian I.

Maximilian I. kam ab 1806 die Aufgabe zu, aus dem bayerischen Kurfürstentum ein Königreich zu formen und damit einhergehend einen neuen Bildtypus, nämlich das Porträt eines bayerischen Königs, zu etablieren. Von König Maximilian I. von Bayern existieren aus seiner Regierungszeit, im Unterschied zu seinen beiden Nachfolgern, mehrere Bildnisse im vollständigen bayerischen Krönungsornat mit königlichen Insignien (Kat. 3 bis Kat. 5). Die Gemälde, die Maximilian I. als bayerischen Monarchen inszenieren, werden bisher mit zwei wichtigen historischen Ereignissen der bayerischen Geschichte kontextualisiert: 1806, Bayerns Aufstieg zum Königreich und somit Maximilians I. Aufstieg vom Kurfürsten zum König, und 1818, Bayern erhielt seine Verfassung. Auf diese Ereignisse rekurrieren die Darstellungen Maximilians I.: Das erste, entstanden 1806/07, präsentiert Maximilian I. als bayerischen König, während sich das zweite von 1818 zwar kompositorisch auf sein erstes Bildnis bezieht, Maximilian I. jedoch vor allem als Geber der Verfassung inszeniert. Beide Gemälde werden dem Künstler Moritz Kellerhoven (1758–1830) zugeschrieben (Kat. 3 und Kat. 4). Das dritte und letzte Bildnis datiert in das Jahr 1822 (Kat. 5), geschaffen wurde es von Joseph Karl Stieler (1781–1858). Während dieses Stielersche Werk in der Forschung bisher ebenfalls der Verfassungsgebung von 1818 zugeordnet wird, ist zu zeigen, dass es hiermit nur indirekt in Beziehung zu setzen ist. Vielmehr zeigt es den ersten bayerischen König bei der ersten Ständeversammlung 1819. Finden sich somit in diesen drei Herrscherbildnissen Referenzen auf unterschiedliche historisch-politische Ereignisse, ist dies bei einer Gegenüberstellung des Staatsporträts Maximilians II. mit denjenigen seines Großvaters einzubeziehen.

4.1 Bayern ist Königreich! Maximilian I. im Krönungsornat, 1806/07

Der Maler Moritz Kellerhoven³³⁰, welcher schon 1784 von Maximilians I. Vorgänger Kurfürst Karl Theodor als dessen Hofmaler nach München berufen worden war, fertigte bereits vor der Proklamation Maximilians I. zum bayerischen König Porträts von diesem an (Abb. 27a und Abb. 27b)³³¹. Diesem Maler fiel nun 1806/07 die Aufgabe der Gestaltung des ersten

³³⁰ Zu Kellerhoven siehe AKL LXXX, 2014 sowie ThB XX, 1927.

³³¹ Diese beiden Bildnisse zeigen Maximilian – zu dieser Zeit noch Kurfürst Maximilian IV. Joseph – halbfigurig. Während die in Regensburg befindliche Ausführung Kellerhovens in das Jahr 1800 datiert ist, gibt das

Gemäldes zu, das Maximilian I. als bayerischen König inszeniert (Kat. 3).³³² Allerdings sind bei dieser Darstellung Maximilians I. sowohl die genaue Datierung als auch die Auftraggeberschaft unklar, weswegen zunächst hierauf einzugehen ist.

Für diese erste Darstellung Maximilians I. als König von Bayern finden sich Datierungen in das Jahr 1806 oder 1807.³³³ Anhaltspunkte für eine genauere Eingrenzung der Entstehungszeit könnte anhand der Ausstattung, die Kellerhoven sehr genau wiedergibt (beispielsweise Krone und Krönungsmantel), erreicht werden. Dies gestaltet sich jedoch schwierig: So ist von dem Krönungsornat sowie den Insignien des Königreichs Bayern bekannt, dass sie gleichzeitig Anfang März 1807 nach München geliefert wurden. Die in Paris gefertigten Kroninsignien brachte der Hofjuwelier Maximilians I., Frères Borgnis, die Ornate bestellte Clemens Graf von Törring-Seefeld, Maximilians I. Oberstzeremonienmeister, in Lyon bei Blanchon Cortet (die Rechnung datiert auf den 1. März 1807).³³⁴ Zwar könnte hieraus eine Datierung des Gemäldes in das Jahr 1807 geschlussfolgert werden, dagegen

Münchener Stadtmuseum für das dort befindliche Porträt Maximilians I. als Kurfürst Maximilian IV. „um 1820“ an. Gegen diese späte Datierung sprechen insbesondere zwei Überlegungen: So hätte Kellerhoven ca. 16 Jahre nach dem Aufstieg Maximilians I. vom Kurfürsten zum König von Bayern diesen nochmals in der „niedrigeren“ Position gezeigt. Es stellt sich jedoch die Frage, warum er dies hätte tun sollen. Auch die Frisur Maximilians I. mit längeren Haaren, wie sie Maximilian I. in beiden Gemälden trägt, deutet auf eine frühere Entstehung der Variante des Münchener Stadtmuseums hin. So verweist Lerche 2015 darauf, Maximilian I. habe sich 1806 seinen Zopf abschneiden lassen. Tatsächlich wird Maximilian I. in seinen offiziellen Porträts als König von Bayern im Krönungsornat mit kurzen Haaren wiedergegeben. Zur Regensburger Variante siehe Erichsen 2006c, zu derjenigen im Münchener Stadtmuseum <https://stadtmuseum.bayerische-landesbibliothek-online.de> (Zugriff am 03.05.2019).

³³² Das Gemälde befindet sich heute als Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Bayerischen Landtag (im Maximilianeum), Auskunft von Gerhard Winkler, Mitarbeiter der Zentralen Informationsstelle des Bayerischen Landtages, Email an die Autorin vom 29.05.2019. Zwei im Bayerischen Hauptstaatsarchiv erhaltene Dokumente aus den Jahren 1855 und 1857 sowie eine undatierte Inventarliste nennen ebenfalls ein in Schleißheim befindliches Porträt König Maximilians I. von Kellerhoven, als Kniestück ausgeführt, auf: „Inv No 236 v: Kellerhoven bildniß Sr M: des Konigs Max I von bayern. Kniestück, Leinw: 4. 10 Br 3: 6.6“, BayHStA, Staatsgemäldesammlungen, Vorl. Nr. Archiv, Az. Fach I J 1 (vorläufige Signatur). Dieses Gemälde sollte (mit weiteren) laut dem Schreiben vom 19. September 1855 überprüft und dem Schreiben vom 24. März 1857 nach („da theils doppelt vorge= tragenen, theils verdorbenen Gemälden“) nicht in das neue Inventar der Gemäldesammlung übertragen werden. Außerdem befindet sich in den Sammlungen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ein Bildnis Maximilians I., das sich offensichtlich an Kellerhovens erster Darstellung als bayerischer Monarch orientierte (Abb. 28), ein Beispiel für die verschiedenen ausgeführten Kopien. Dieses Werk weicht allerdings in Details von Kellerhovens Bildnis ab. Insbesondere durch Maximilians I. direkt auf der Krone abgelegten rechten Hand wird dieses Bilddetail zusätzlich betont, siehe zu einer solchen Geste auch S. 184 dieser Arbeit.

³³³ Nach von Hase-Schmundt fertigte Kellerhoven das Gemälde 1807, siehe von Hase-Schmundt 1980, S. 415. Häufiger findet sich die Datierung in das Jahr 1806. So von der Bayerischen Staatsgemäldesammlung, wo sich das Werk heute befindet, siehe www.sammlung.pinakothek.de (Zugriff am 03.06.2020) und Hardtwig 1978, S. 158. Aber auch Dunkel 2006, S. 27 und Röttgen 1980c geben 1806 als Entstehungsjahr an. Eine Begründung für die jeweilige Datierung findet sich in keinem der Beiträge.

³³⁴ Siehe hierzu und im Folgenden Heym 2006, insbesondere S. 38 und S. 45.

sprechen jedoch folgende Beobachtungen: Die Fütterung und Garnierung der Säume des Krönungsmantels des Königs erfolgte erst 1812, der Vertrag mit dem Kürschner schloss der Obersthofmeisterstab am 16. April 1810 ab. Nach Heym kam es allerdings bereits zeitnah nach der Lieferung der Krönungsmäntel³³⁵ zu einer ersten Bestellung von Hermelfellen für diese, also noch im Jahr 1807, so dass deren Fütterung und Garnierung offensichtlich bereits vor 1810 vorgesehen war.³³⁶ Möglicherweise malte Kellerhoven den Krönungsmantel also in einer Art, wie er zur Zeit der Entstehung des Gemäldes noch nicht existierte. Auch die schon im Mai 1806 in Auftrag gegebenen Insignien sind für die genaue Datierung nicht heranzuziehen, denn in einer Verlautbarung Maximilians I. heißt es: „Wir haben für die zu unserer feyerlichen Krönung nöthigen beyden Kronen, Szepter, Reichsapfel und das Reichs Schwerdt Zeichnungen in Paris verfertigen laßen und unseren Hof Bijoutier Borgnis von Frankfurt den Auftrag gegeben, sie alldort sogleich in Arbeit zu geben.“³³⁷ Folglich existierten Zeichnungen zu den Insignien (diejenige zum Zepter der bayerischen Könige ist bis heute erhalten),³³⁸ an denen sich Kellerhoven für sein Bild hätte orientieren können. Bei genauerer Betrachtung von Maximilians I. Darstellung fällt zudem auf, dass es sich bei dem Schwert, das Maximilian I. umgegürtet hat, nicht um das Schwert der Könige Bayerns handelt. Es ist der Degen Napoleons I.³³⁹, den Maximilian I. 1806 vom Kaiser der Franzosen anlässlich seiner Aufnahme in die *Légion d'honneur* als Geschenk erhielt (Abb. 29a und Abb. 29b).³⁴⁰ Und auch der Sessel hinter Maximilian I. liefert keine weiteren Hinweise: Ab Herbst 1809 erfolgte die neue Ausstattung des Staatsratszimmers in der Münchner Residenz, wo auch der Thronessel Maximilians I., wie er sich in seinen Porträts von 1818 und 1822 (Kat. 4 und Kat. 5) findet, stand (Abb. 17).³⁴¹ Auf der ersten Ausführung Kellerhovens Bildnis *Maximilian I. im Krönungsornat* (Kat. 3) ist dagegen ein anderer Sessel abgebildet. Somit liefern weder das Ornat Maximilians I. selbst, noch die abgebildeten Gegenstände einen Hinweis für eine genauere Datierung. Eingrenzen lässt sich die Entstehungszeit des Bildnisses

³³⁵ Gemeint sind der Krönungsmantel für den König und derjenige für die Königin von Bayern.

³³⁶ Siehe Heym 2006, S. 45.

³³⁷ Akten zur Bestellung und Lieferung der Kroninsignien: BayHStA, SchIV 267 und MF 55688/1, zitiert nach Heym 2006, S. 37 und Fn. 7.

³³⁸ Zu dieser Zeichnung siehe Heym 2006 sowie Erichsen 2006g.

³³⁹ Zu dieser Waffe siehe auch S. 114 dieser Arbeit.

³⁴⁰ Der Degen befindet sich heute in der Schatzkammer der Münchner Residenz. Während Brunner zur Herkunft des Degens noch verschiedene Vermutungen äußert (siehe Brunner 1960, S. 104 sowie Brunner³1970, S. 130), bezieht sich Tillmann auf Inventare von 1826, welche den Nachweis des Geschenks von Napoleon I. an Maximilian I. im Jahr 1806 bringen, siehe Tillmann 2006c. Zu dem Degen siehe Brunner 1960, S. 104-106; Brunner³1970, S. 130 sowie Tillmann 2006c.

³⁴¹ Siehe Ottomeyer 1980c sowie Ottomeyer 1997, S. 14.

Maximilians I. vielmehr anhand eines Detail, auf welches bereits dieses erste Staatsporträt verzichtete: Der Reichsapfel.³⁴² Als ein Bestandteil der Kroninsignien ließ der bayerischen Monarch diesen zwar 1806 mit den anderen Insignien anfertigen, doch fand der Reichsapfel zur Repräsentation des Königs im Bild fortan keine Verwendung.³⁴³ Eine mögliche Erklärung für den Verzicht dieser Insignie in den Porträts mag in deren Verweiskraft auf das einstige Amt des Erztruchsesses des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, das Maximilian I. als bayerischer Kurfürst übernommen hatte, zu suchen sein.³⁴⁴ Der Reichsapfel stellte somit eine direkte Verbindung mit dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation dar, das Kaiser Franz II. allerdings am 6. August 1806 auflöste. Welche Bedeutung dem Reichsapfel und seiner Verknüpfung zum Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation beizumessen ist, verdeutlichen die Veränderungen in den unter Maximilian I. verwendeten Wappen: So ist der Reichsapfel in den bayerisch-kurfürstlichen Wappen unter Maximilian I. prominent sichtbar und auch das gespaltene Herzschild des ersten königlich-bayerischen Wappens³⁴⁵ enthielt den Reichsapfel (sowie den Pfälzer Löwen, Abb. 30a) – das Heilige Römische Reich Deutscher Nation existierte zu dieser Zeit noch und Maximilian I. hatte trotz Königswürde zunächst weiterhin die Reichsämtler des Erztruchsesses und des Kurfürsten inne.³⁴⁶ Mit der Auflösung des Reiches am 6. August 1806 verloren jedoch die Reichsämtler und damit ihre Symbolik ihre Bedeutung. Noch im gleichen Jahr ließ Maximilian I. ein neues Wappen in Bayern einführen (Abb. 30b).³⁴⁷ Das Herzschild dieses Wappens wies nun nur

³⁴² So merkt Heym zu Recht an, dass der Reichsapfel auf den Herrscherbildnissen der bayerischen Könige nicht vorkommt, ohne jedoch weiter darauf einzugehen, siehe Heym 2006, S. 48, Fn. 14.

³⁴³ Dass es sich bei dem Reichsapfel durchaus um ein geläufiges Attribut bei Wittelsbacher Herrscherdarstellungen handelt, belegen beispielsweise die Bildnisse Kurfürst Maximilians I. von Bayern, Kurfürst Johann Wilhelms von Pfalz, Kurfürst Max Emanuels von Bayern; Kurfürst Karl Albrechts von Bayern als Kaiser Karl VII. sowie Kurfürst Maximilian III. Joseph (Nikolaus Prugger (eventuell nach Joachim von Sandrart): Maximilian I. Kurfürst von Bayern, 1648, Leinwand, 242 x 170 cm (allseitig angestückt, ursprüngliche Größe 222 x 137 cm), München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr 1025; Adriaen van der Werff: Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, 1700, Leinwand, 76 x 54 cm, München, Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 210; Joseph Vivien: Kurfürst Max Emanuel von Bayern in voller Rüstung, 1719, Leinwand, 236 x 176 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Neuen Schloss Schleißheim, Inv. Nr. 54 sowie Abb. 37a und Abb. 37b). Auch der Siegelkasten fand keine Aufnahme in die Herrscherbildnisse der bayerischen Monarchen, obwohl er ebenfalls zu den Insignien zählte.

³⁴⁴ So heißt es in der im *Königlich-Baierischen Regierungsblatt* vom 1. Januar 1806 veröffentlichten Proklamation von Maximilian I. noch einleitend: „Wir Maximilian Joseph, von Gottes Gnaden König von Baiern, des heil. römischen Reichs Erzpfalzgraf, Erztruchseß, und Kurfürst,“ *Königlich-Baierisches Regierungsblatt* vom 1. Januar 1806, S. 3, online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 04.04.2019)..

³⁴⁵ Siehe Erichsen 2006d; Heym 2006, S. 38 sowie Ottomeyer 1979, S. 14.

³⁴⁶ Siehe zur Betitelung in der Proklamation vom 1. Januar 1806 S. 106f. dieser Arbeit.

³⁴⁷ Siehe auf das erste Königssiegel bezogen Ottomeyer 1979, S. 13f. Dieses erste Siegel wurde ähnlich dem Wappen, da seine Gestaltung „mit der Auflösung des Reiches im August 1806 [...] hinfällig geworden [war],“ Ottomeyer 1979, S. 14, durch ein zweites ersetzt, beide Siegel wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Die Verwendung von neuem Wappen und Siegel wurde am 17. Januar 1807 im *Königlich-Baierischen*

noch die königlichen Insignien, Krone, Zepter und Schwert (letztere gekreuzt unterhalb der Krone angeordnet) auf, „so dass auch heraldisch die Souveränität des Königreichs unterstrichen wird.“³⁴⁸ Aufgrund der expliziten Verknüpfung gerade des Reichsapfels mit dem nicht mehr existenten Reich und dem damit auch nicht mehr vorhandenen Ämtern in Bayern, machte dessen Darstellung auf den Staatsporträts der bayerischen Könige obsolet.³⁴⁹ Dies würde für das erste von Kellerhoven gefertigte Bildnis Maximilians I. als bayerischer König eine Entstehung nach der Auflösung des Reiches nahelegen. Somit ist der 6. August 1806 sehr wahrscheinlich als terminus post quem anzusehen.³⁵⁰

Ähnlich der Datierung geht auch die Auftragsituation zu diesem Porträt aus der bisherigen Forschung nicht eindeutig hervor, auch wenn es sich um das erste Bildnis König Maximilians I. im bayerischen Krönungsornat handelt. Die folgenden Überlegungen zeigen auf, dass eine Entstehung im Auftrag Maximilians I. jedoch anzunehmen ist.

Regierungsblatt, Sp. 135-139, öffentlich bekannt gegeben. Der Text der Verordnung zur Verwendung des neuen Wappens beziehungsweise Siegels stammt vom 20. Dezember 1806. Ergänzt wird die Verordnung durch eine Beschreibung von Wappen und Siegel sowie einer Abbildung des Wappens. Das Regierungsblatt ist online einsehbar unter <https://opacplus.bsb-muenchen.de> (Zugriff am 24.09.2019). Zu den Wappen der Wittelsbacher und Bayerns siehe HLB 2012, mit weiterführender Literatur; Siebmacher 1854, S. 14-17 sowie Volkert 1980.

³⁴⁸ Rumschöttel 2006, S. 80. Zu den beiden Wappen siehe Rumschöttel 2006, S. 79f. sowie Kramer 2006, S. 141.

³⁴⁹ Der Reichsapfel als Teil der königlich-bayerischen Insignien fand bei den ab 1819 stattfindenden Ständeversammlungen weiterhin Verwendung. So berichtet die *Baierische National-Zeitung* wie die Insignien, jeweils in eigenen Wagen zur Ständeversammlung gebracht wurden: „der Hr. Obersthofmarschall in einem 6spännigen Wagen mit dem Reichsapfel,“ *Baierische National-Zeitung*, Nr. 31, 05.02.1819, S. 129, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 17.04.2020).

³⁵⁰ Dagegen befindet sich im Bayerischen Armeemuseum beispielsweise ein Bildnis König Maximilians I., das den König in Generaluniform mit den neben ihm auf einem Präsentationstisch befindlichen Insignien Krone, Zepter sowie einem Schwert (dieses liegt allerdings unter dem Präsentationskissen und ist daher nur schwer zu erkennen) und Reichsapfel zeigt und das ebenfalls „um 1806“ datiert wird (Abb. 31). Zu dessen Datierung schreibt Lerche: „Für das Entstehungsdatum geben die Kroninsignien, die auf einer Steinkonsole zur Linken Max Josephs liegen, einen Anhaltspunkt. Ein weiterer Hinweis findet sich in der Haartracht König Max Josephs, der sich Mitte 1806 den Zopf abschneiden ließ. Demnach könnte das Bild aus der zweiten Hälfte des Jahres 1806 stammen, wenngleich Max Joseph unter dem linken Arm einen Hut mit schwarzer Schleife hält anstelle der durch Armeebefehl vom 16. Februar 1806 für Militärs und Beamte eingeführten weißblauen Kokarde,“ Lerche 2015, S. 154. Hier könnte der Reichsapfel somit ebenfalls einen weiteren Hinweis zur genaueren Datierung des Bildnisses geben, also durchaus – entsprechend der Darstellung des Hutes – eine Entstehung in der ersten Hälfte des Jahres 1806, zumindest aber vor dem 6. August 1806. Dies muss darüber hinaus aufgrund der ungenauen Angabe „Mitte des Jahres“ nicht zwingend im Widerspruch mit der veränderten Frisur Maximilians I. stehen – die gleichzeitig ein weiteres Indiz für das Kellerhovsche Bildnis ist: auch hier ist Maximilian I. mit kurzgeschnittenen Haaren zu sehen. Im Besitz des Münchner Stadtmuseums befindet sich auch eine Darstellung Maximilians I. in Uniform, neben dem König ein Präsentationstisch mit Krönungsmantel auf welchem, auf einem Präsentationskissen, Krone und Reichsapfel zu sehen sind (Abb. 32a). Krönungsmantel, Kissen und Krone entsprechen hier mehr den Originalen als auf dem Gemälde des Bayerischen Armeemuseums. Zu der Ausführung im Münchner Stadtmuseum hat sich zudem ein Pendantbildnis Königin Carolines erhalten (Abb. 32b), siehe Müller-Meiningen 2000, S. 258-261.

Der Katalog *Nach-Barock und Klassizismus* der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, in dessen Besitz sich das Werk heute befindet,³⁵¹ verweist zur Entstehung des Gemäldes auf Balthasar Speth und seine Besprechung des Werkes im *Litteratur- und Kunst-Anzeiger* zur Ausstellung der Münchner Akademie der Künste 1809, wo er formuliert:

Man muß gestehen, daß es für den Künstler keine geringe Aufabe war, bey so mancher nothwendigen Veränderung in einzelnen Zügen des Kopfes, ohne neue förmliche Sitzung Seiner Majestät, bloß nach einem ältern Originale und mit Zuziehung der eigenen Phantasie, dennoch ein so wohlgetroffenes Portrait und vollkommenes Ganzes zu liefern.³⁵²

Bei dem „älteren Originale“ könne es sich, nach Hardtwig, wiederum um Kellerhovens Darstellung Maximilians I. als Kurfürst handeln, das sich heute im Münchner Stadtmuseum befindet.³⁵³ Auch Röttgen erörtert die Möglichkeit, dass der bayerische Hof zwar die Anfertigung des Gemäldes unterstützt habe, indem Kellerhoven Zugang zu den Krönungsgewändern und den Insignien erhielt, Maximilian I. Kellerhoven für dieses Porträt jedoch nicht nochmals Modell saß.³⁵⁴ Die Übereinstimmungen der Details von Gemälde und Originalen, so beispielsweise bei der Krone und dem Krönungsmantel, legen diese Vermutung Röttgens bezüglich der Zugänglichkeit zu den Insignien beziehungsweise deren Entwürfen nahe. Aufgrund der bereits von Kellerhoven gefertigten Bildnisse Maximilians I. als Kurfürst wäre dies außerdem eine durchaus mögliche und auch keine ungewöhnliche Vorgehensweise bei der Fertigung von Porträts.³⁵⁵ Diese Überlegungen können somit nicht weiter zur Klärung der Auftraggebersituation beitragen. Während der Katalog der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sowie Tremml Kellerhovens Werk von 1806 als Auftragsarbeit der Universität Landshut, in deren Sitzungssaal es seit 1807 zu sehen war, ansehen,³⁵⁶ formuliert

³⁵¹ Siehe Hardtwig 1978, S. 158 (mit weiterführender Literatur, insbesondere Zeitungsartikel aus der Entstehungszeit des Gemäldes).

³⁵² Speth 1809, S. 167.

³⁵³ Siehe Hardtwig 1978, S. 158 (Abb. 27b), zu diesem Gemälde siehe auch S. 77f. dieser Arbeit.

³⁵⁴ Röttgen 1980c.

³⁵⁵ Zur Fertigung von Porträts siehe S. 24, Fn. 105 dieser Arbeit.

³⁵⁶ Siehe Hardtwig 1978, S. 158 sowie Tremml 2017, S. 61-69. Allerdings existieren auch zu dem Zeitpunkt ab wann genau das Bildnis Maximilians I. im Krönungsornat in der Universität Landshut Teil des Sitzungssaales – seinem Aufhängungsort dort – war, differierende Angaben. Spricht der Katalog der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von 1807, siehe Hardtwig 1978, S. 158, geht Röttgen davon aus, dass das Gemälde erst 1809 nach Landshut gelangte, siehe Röttgen 1980c. Beide Texte verweisen dagegen im Entstehungskontext des Werkes auf Speth, welcher in seiner Besprechung von Kellerhovens Gemälde 1809 von der Ausstellung des Gemäldes in München 1809 spricht, siehe Speth 1809, S. 166. Ob das Porträt von 1807 bis 1809 in Landshut angebracht war und 1809 nochmals in München zur Ausstellung kam oder es sich in München vielleicht um eine Replik oder Kopie Kellerhovens handelte, lässt sich mithilfe der aktuellen Quellenlage nicht endgültig entscheiden. Das Bildnis war auch noch nach der Verlegung der Universität Landshut nach München 1826 Teil der räumlichen Ausstattung der Universität. Dies bestätigt auch der Inventareintrag in das

Röttgen sowie ein Artikel auf der Homepage des Hauses der Bayerischen Geschichte dies als Möglichkeit: Die Universität von Landshut sei als Auftraggeber in Betracht zu ziehen, und zwar im Jahr der Proklamation 1806.³⁵⁷ Ein Grund für die Beauftragung durch die Universität Landshut und nicht durch Maximilian I. selbst, mutmaßt Röttgen, sei wiederum, dass Kellerhoven „bis 1808 in München keine offizielle Position innehatte.“³⁵⁸ Dies wird ebenso in dem genannten Artikel des Hauses der Bayerischen Geschichte angemerkt. Eine Begründung für diese Annahme fehlt jedoch in beiden Ausführungen. Darüber hinaus steht diese Aussage im Widerspruch zu der Ernennung Kellerhovens zum Hofmaler 1784 in München, welche somit schon unter Kurfürst Karl Theodor (1724–1799) erfolgte. Kellerhoven galt 1806 folglich seit fast 20 Jahren als Hofmaler und hatte damit sehr wohl eine offizielle Position inne.³⁵⁹ Zudem würde Röttgens Argument auch die Fertigung der Bildnisse Maximilian I. als Kurfürst von Bayern durch Kellerhoven ausschließen.

In Beiträgen des 19. Jahrhunderts findet sich vielmehr die Formulierung „für die Universität Landshut“ oder die Universität Landshut sei im Besitz des Bildes, so beispielsweise bei Lipowsky, Nagler, Boetticher oder in einem Nachruf auf Kellerhoven.³⁶⁰ Hieraus

Zugangsverzeichnis der Bayerischen Staatsgemäldesammlung zu dem Bildnis, Inventareintrag 10375, Inventar der Gemälde, 1932-1939 (Inv.-Nr. 9772-10661), online einsehbar unter <https://www.pinakothek.de> (Zugriff am 17.05.2019).

³⁵⁷ Siehe Röttgen 1980c. Auf der Homepage des Hauses der Bayerischen Geschichte ist zu dieser ersten Version Kellerhovens ebenfalls festgehalten, dass „dieses Bild [...] im Jahr der Königserhebung 1806 von der Universität in Landshut bei Kellerhoven in Auftrag gegeben worden zu sein [scheint], der erst ab 1808 bairischer Hofmaler wurde,“ *König Max I. Joseph von Bayern (wohl 1818) mit Krone und Verfassung*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 12.05.2019).

³⁵⁸ Röttgen 1980c, S. 207. 1808 stellt insofern ein wichtiges Jahr für den Künstler dar, denn „als im Jahr 1808 die k. Akademie der bildenden Künste in München neu organisirt wurde, fand auch Kellerhoven [...] an ihr eine verdiente Stelle. Er ward zum ersten Professor der Malerei an derselben ernannt und mit der besondern Aufsicht über die Schulen beauftragt,“ *Morgenblatt für gebildete Leser. Kunst=Blatt*, Nr. 44, 2. Juni 1831, S. 173, online einsehbar unter <http://www.digizeitschriften.de> (Zugriff am 12.05.2019). Reitmayr 1818, S. 111 führt Kellerhoven als „Inspektor der Akademie. Professor der 3ten Klasse und Professor der Historien=Malery,“ Huber zufolge war Kellerhoven von der Gründung der Bayerischen Akademie der bildenden Künste 1808 bis zu seinem Tod erster Professor dort, siehe AKL LXXX, 2014, S. 30.

³⁵⁹ Siehe Lipowsky 1810, S. 143. Nach Huber wurde Kellerhoven im August 1784 zum Hofmaler Karl Theodors ernannt, AKL LXXX, 2014, S. 30. Zudem finden sich auch Zeitungsberichte aus der Zeit als Maximilian I. bereits als Kurfürst Maximilian IV. in München residierte, in denen Kellerhoven als Hofmaler bezeichnet wird: So in der *Münchener oberdeutschen Staatszeitung* und der *Kurpfalzbaierischen Münchener Staats-Zeitung*, siehe *Münchener oberdeutschen Staatszeitung* (Münchener politische Zeitung), LXV, vom 16.03.1800, S. 4 sowie *Kurpfalzbaierischen Münchener Staats-Zeitung* (Münchener politische Zeitung), Nr. 239 vom 09.10.1802, S. 1136, beide online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 03.06.2020).

³⁶⁰ So ist bei Lipowsky zu lesen: „Das Porträt des Königs und der Königin von Baiern konnte er nie oft genug malen, so treffend, so schön fand es jedermann. Die hohe Schule zu Landshut besitzt das Porträt des Königs Maximilian Joseph, im königlichen Ornate,“ Lipowsky 1810, S. 142. Auch bei von Boetticher heißt es: „Max Joseph v. Bayern im Krönungsornate. Für die Univ. Landshut gem., jetzt im Sitzungssaal des Senats der Univ. zu München,“ von Boetticher 1891, S. 671. Ungefähr ein halbes Jahr nach Kellerhovens Tod Mitte Dezember 1830 heißt es am 2. Juni 1831 im *Morgenblatt für gebildete Leser*: „Der Beifall, womit er [Kellerhoven; Anm. d. Autorin] schon damals arbeitete, bewog endlich im Jahre 1784 den Churfürsten Carl Theodor, ihn nach

geht jedoch nicht eindeutig hervor, wer der Auftraggeber dieses ersten Bildnisses Maximilians I. war, sondern lediglich dass die Landshuter Universität offensichtlich den Bestimmungsort für das Gemälde darstellt.

Etwas mehr Klarheit lässt sich durch eine Akte zur Universität selbst aus dem Jahr 1826 gewinnen, welche sich heute im Bayerischen Hauptstaatsarchiv in München befindet.³⁶¹ Hieraus ergeben sich folgende Ergänzungen zur Auftragsituation: In einer Unterakte mit dem Betreff *Abgabe von Bildern an die Universität Landshut* finden sich zwei fast identische Verzeichnisse von Gemälden, datierend in den August des Jahres 1826.³⁶² In diesem Jahr verlegte Ludwig I. die Universität Landshut nach München. Während die in Bleistift geschriebene Liste in einer Tabelle 42 Gemälde nennt, die durch weitere Arbeiten ohne tabellarischen Eintrag zu einem Gesamtkonvolut von 52 Werken ergänzt werden, findet sich in dem mit Tinte (und damit möglicherweise endgültigen) Verzeichnis ein Werk mehr, also insgesamt 53 Arbeiten. In beiden Tabellen ist jeweils mit der Nummer XXIX Kellerhovens Porträt Maximilians I. vermerkt: „Kellerhofen. Das Bildniß des Koenigs Maximilian Joseph im Koenigl. Ornat“ beziehungsweise „Kellerhofen. das stehende Bildnis Sr Majest des Koenigs Maximilian im k. Ornat“.³⁶³ Ein älteres Verzeichnis beziehungsweise dessen

München zu berufen und zu seinem Hofmaler zu ernennen. [...] Noch zahlreichere Aufträge erhielt er nach dem Regierungsantritte des Königs Maximilians Joseph. Das Porträt dieses Königs und der Königin Carolina ist unzählige male von ihm gemalt worden; eines seiner größten und vollendetsten Bildnisse ist das für die hohe Schule zu Landtshut gefertigte, welches den höchstseligen König im Krönungsornate darstellt und jetzt den Sitzungssaal des Senats der Universität zu München ziert,“ *Nekrolog. Moritz Kellerhoven* veröffentlicht im Morgenblatt für gebildete Leser. Kunst=Blatt, Nr. 44, 2. Juni 1831, S. 173, online einsehbar unter <http://www.digizeitschriften.de> (Zugriff am 12.05.2019). Diese Formulierung findet sich im gleichen Wortlaut bei Nagler 1838, S. 553.

³⁶¹ BayHStA, Staatsgemäldesammlungen, Vorl. Nr. Archiv, Az. Fach XIV L 2 (vorläufige Signatur), darin enthalten: Unterakte: Abgabe von Bildern an die Universität Landshut.

³⁶² *Verzeichniß Über diejenigen Gemälde, welche von dem k. Central=Gallerie Direktor Georg v Dillis zu folge des allerhöchsten Auftrages vom 16. August in die Gemäldesammlung der k Universität zu Landshut sind ausgewählt, und zur Überführung in 7 Kisten verpackt worden. Landshut den 23. August 1826 sowie Verzeichniß derjenigen Gemälde welche von dem Unterzeichneten vermög des allerhöchsten Auftrages d. d. 16. August aus der Gemäldesammlung der k. Universität Landshut ausgewählt und der Vorrichtung und Voranstalten zur Ueberführung derselben getroffen worden sind. Landshut den Aug. 1826.*

³⁶³ Die Maße sind ebenfalls (in Schuh und Zoll) angegeben: Höhe 8.6, Breite 6.4. Bei einer Umrechnung in das metrische System ergeben sich die Maße ca. 301 x 224 cm (nach dem älteren Duodezimal-System, wenn 1 Schuh 12 Zoll entspricht) beziehungsweise ca. 250 x 187 (nach dem Dezimalsystem, wenn 1 Schuh 10 Zoll entspricht). 1809 bis 1811 kam es in Bayern zu der Festlegung, ein bayerischer Fuß entspräche ca. 29,2 cm, also dem jüngeren Dezimalsystem. Dies würde, auf die Maße des Gemäldes – nach seinem Entstehungsjahr – bezogen bedeuten, dass sie in die Tabelle aus dem Jahr 1826 noch nach dem alten System eingetragen worden sein könnten. Vergleicht man die heutigen Maße von Kellerhovens Bildnis von 1806/07, liegt dieser Schluss nahe: 306 x 205 cm (heute) im Vergleich zu 301 x 224 cm. Ein Indiz für eine spätere Veränderung des Porträts und die sich aus dem Vergleich der Maße ergebende Differenz von ca. 20 cm in der Breite, ergibt sich aus der Beobachtung, dass das Präsentationskissen aber insbesondere das Zepter am linken Bildrand beschnitten zu sein scheinen. Zu den Maßen im Königreich Bayern siehe Meyer-Stoll 2005 sowie Malaisé 1842.

Abschrift in der Akte, datiert auf den 16. Dezember des Jahres 1807 und beinhaltet wiederum die Inventarnummern von 53 Gemälden, welche „auf Allerhöchsten Befehl, von der k. k. Central Gallerie Direction, an Titl Herrn Professor Klotz zu Landshut durch endgesetzten zu Schleißheim abgegeben, nach Landshut transportirt und an obigen Herrn Professor Klotz gegen Receptist überliefert worden sind.“³⁶⁴ Über einigen der Inventarnummern von 1807 wurden offensichtlich diejenigen der beiden Verzeichnisse aus dem Jahr 1826 mit Bleistift ergänzt. Die Inventarnummer von Kellerhovens Werk fehlt jedoch. Diese Archivalien belegen zwar nicht eindeutig, dass die Universität Landshut das erste Bildnis Maximilians I. als bayerischer König auf königlichen Befehl erhielt, da nur die beiden Listen von 1826 dieses explizit nennen. Weitere Schriftstücke der Akte verdeutlichen jedoch, dass die Universität 1807 auf königlichen Befehl insgesamt 53 Gemälde aus der königlichen Gemäldesammlung zugewiesen bekam – eine Anzahl, welche zumindest dem in Tinte verfassten Verzeichnis der Universität Landshut aus dem Jahr 1826 genau entspricht. Hinweise auf eine Veränderung des ursprünglichen Gemäldekonvolutes von 1807, beispielsweise durch Verkauf, Weitergabe oder Tausch, sind in der Akte nicht vorhanden. Somit ist es durchaus wahrscheinlich, dass Kellerhoven sein erstes Staatsporträt nicht im Auftrag der Universität Landshut, sondern auf königlichen Wunsch hin fertigte und das Bildnis mit 52 weiteren ebenfalls auf königlichen Befehl im Jahr 1807 nach Landshut gelangte. Hieraus ergäbe sich zu dem terminus post quem anhand des Reichsapfels eine Fertigstellung des ersten Staatsporträts Maximilians II. spätestens im Jahr 1807 und zwar vor dem 16. Dezember des Jahres, da bis zu diesem Datum, nach Quellenlage, die Übergabe der Gemälde stattgefunden hatte.

Die Akte des Bayerischen Hauptstaatsarchivs beinhaltet im königlichen Auftrag vom 8. Mai 1807 an den Galeriedirektor Mannlich auch die Intention, welche hinter der Übertragung von Gemälden an die Universität Landshut, lag: „[...] vorzüglich solche Gemälde abzugeben, welche alda zum Unterricht dienen können, und vorzüglich die Charaktere der verschiedentnen [sic!] Schulen bezeichnen.“³⁶⁵ Dem Bildnis des Königs kam laut Baumstark an der Universität eine weitere Funktion zu.

³⁶⁴ Ein ebenfalls auf den 16. Dezember 1807 datiertes Empfangsschreiben zu den in fünf Kisten transportierten Gemälden von Prof. Klotz, sich selbst dort als „Vorstand des Instituts der bildenden Künste“ der Universität Landshut bezeichnend, ist in der Akte ebenfalls enthalten.

³⁶⁵ BayHStA, Staatsgemäldesammlungen, Vorl. Nr. Archiv, Az. Fach XIV L 2 (vorläufige Signatur), darin die Unterakte: *Abgabe von Bildern an die Universität Landshut*.

Dieses erste Staatsporträt der nun königlichen Dynastie war für die Universität in Landshut in Auftrag gegeben worden. Dort sollte der Monarch, vertreten durch sein Bild, der zum Staatsdienst erzogenen Elite des Königreiches vor Augen stehen, auch dann, wenn studentische Ausschreitungen nach Abbitte verlangte.³⁶⁶

Offensichtlich wohnte dem Porträt Maximilians I. ein Stellvertretungscharakter inne. Gleiches hat man für die Herrscherporträts des *Ancien Régime* nachgewiesen.³⁶⁷ Diese den Porträts zugesprochene Eigenschaft hatte in Bayern recht lange Bestand, Schoch führt hierzu zwei Beispiele an:³⁶⁸ So existiert ein Bericht aus dem Jahr 1791 in dem es heißt, der Münchener Rat musste vor einem Bild des Kurfürsten Karl Theodor im Kniefall seine Unterwerfung zum Ausdruck bringen. Weiter spricht Schoch von einem „seltsamen Atavismus,“³⁶⁹ wenn bei bestimmten Vergehen im Bayern des 19. Jahrhunderts noch vor den Herrscherbildnissen des jeweiligen Monarchen Abbitte zu leisten war. Schoch verweist auf das *Strafgesetzbuch für das Königreich Baiern* von 1813, wo es heißt:

Wer I. an öffentlichen Orten vor einer versammelten Volksmenge, oder II. in öffentlich verbreiteten Schriften oder bildlichen Darstellungen die Person des Souverains oder dessen Regierungshandlungen durch Verläumdung, verachtenden Spott oder schimpfliche Schmähungen herabzuwürdigen trachtet; III. wer solche Pasquille wissentlich aus Auftrag eines Anderen verfertigt, oder vorsätzlich weiter verbreitet; endlich IV. wer den Namen des Monarchen zur Ausübung einer gesetzwidrigen Handlung mißbraucht, diese sollen zur öffentlichen Abbitte vor dem Bildnisse des Souverains und zu ein- bis vierjährigem geschärftem Arbeitshause verurtheilt werden, wenn nicht die Beschaffenheit der Handlungen in ein schweres Verbrechen übergeht.³⁷⁰

Laut Baumstark wurde diese Art der Strafe erst 1848 abgeschafft.³⁷¹

Mit großer Wahrscheinlichkeit nach dem 6. August 1806 und vor dem 16. Dezember 1807 entstanden, ist die Entstehungssituation des Werkes abschließend nicht zur Gänze zu

³⁶⁶ Baumstark 2010, S. 21.

³⁶⁷ Siehe Baumstark 2010, S. 21; Schoch 1975, S. 11-14 sowie Weidner 1998b, S. 243f. Zu dieser Stellvertreter-Verwendung von Porträts bereits unter Ludwig XIV. von Frankreich siehe Burke 1995, S. 21.

³⁶⁸ Siehe Schoch 1975, S. 12.

³⁶⁹ Schoch 1975, S. 12. Weidner bewertet diese Verwendung des Staatsporträts ähnlich: „Der für das 19. Jahrhundert nachgerade anachronistisch wirkende Akt war im *Strafgesetzbuch für das Königreich Baiern* von 1813 verankert,“ Weidner 1998b, S. 244.

³⁷⁰ Zweiter Titel *Von den öffentlichen oder Staatsverbrechen*, zweites Kapitel *Von Beleidigung der Majestät und anderen Verbrechen wider die Ehre des Staates*, Artikel 311 *Zweiter Grad der Majestätsbeleidigung*. Das Strafgesetzbuch von 1813 ist online einsehbar unter <https://reader.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 17.06.2019). Siehe außerdem Schoch 1975, S. 12 sowie Weidner 1998b, S. 244f., beide nennen selbst für die Regierungszeit Ludwigs I. noch Beispiele für eine solche Abbitte bei Majestätsbeleidigung. Gleichzeitig heißt es bei Weidner „Deshalb existiert das Gemälde Ludwigs I. im Krönungsornat in so zahlreichen Kopien. Offensichtlich waren sie an die Bezirksregierungen im ganzen Königreich verteilt,“ Weidner 1998b, S. 244. Auch Baumstark verweist zunächst auf die Staatsporträts der französischen Monarchen und auf deren Funktion, um dann auf die Verwendung solcher Bildnisse Ende des 18. Jahrhunderts in Bayern sowie das Strafgesetzbuch von 1813 einzugehen, siehe Baumstark 2010, S. 21.

³⁷¹ Siehe Baumstark 2010, S. 21.

klären. Die herangezogenen Quellen legen eine königliche Auftraggeberschaft beziehungsweise eine Anbringung des Gemäldes in der Universität auf königlichen Befehl 1807 nahe. Außerdem kam dieses Bildnis 1809 nachweislich in der Münchner Akademie der Künste zur Ausstellung. Es handelt sich damit um das erste Porträt eines bayerischen Monarchen im vollen Krönungsornat, das öffentlich zugänglich war. Auffällig sind die vielen Analogien zwischen diesem Porträt Maximilians I. als bayerischer Monarch und demjenigen, das Kellerhoven 1818 im Auftrag des bayerischen Königs fertigte. Diese Ähnlichkeiten in den beiden Darstellungen lassen außerdem die Veränderungen im Werk von 1818 noch deutlicher hervortreten. Die hier erfolgte Auseinandersetzung mit Kellerhovens erstem Staatsporträt Maximilians I. kann somit für dessen zweites Werk von 1818 weiter Aufschluss geben.

4.2 Zur Verfassungsgebung. Maximilian I. im Krönungsornat, 1818

1818 porträtierte Kellerhoven Maximilian I. erneut (Kat. 4).³⁷² Anlass der Anfertigung des neuen Staatsporträts war die Verabschiedung der bayerischen Verfassung im gleichen Jahr.³⁷³

Diese Verfassung entstand, ähnlich der Konstitution von 1808, aus einer (gefühlten) politischen Notwendigkeit, erste Überlegungen zu dieser zweiten Verfassung begannen nämlich bereits 1814 und 1815. Man befürchtete (erneut) ein Eingreifen von außen. Diesmal jedoch nicht von französischer Seite wie noch 1808,³⁷⁴ sondern im Rahmen des Deutschen Bundes, dem Bayern am 8. Juni 1815, der Tag an dem während des Wiener

³⁷² Das Original befindet sich heute in der Residenz München (Inv. Nr. ResMü. G 1254), eine Kopie dieses Porträts ist im Besitz des Münchner Stadtmuseums (Abb. 9), siehe Till und Weidner 2012, S. 87 sowie die online einsehbare Porträtsammlung des Münchner Stadtmuseums (<https://stadtmuseum.bayerische-landesbibliothek-online.de> (Zugriff am 18.06.2019)). Die Zuschreibung an Kellerhoven ist allgemein akzeptiert, nur von Hase-Schmundt weicht davon ab. Von Hase-Schmundt formuliert, der Maler dieses Bildes sei zwar unbekannt, das Werk werde aber „vielleicht [...] zu Recht Kellerhoven zugeschrieben,“ von Hase-Schmundt 1980, S. 417. Für ihre Vermutung nennt von Hase-Schmundt jedoch keinerlei weitere Begründung oder Quellen. Weidner formuliert etwas missverständlich: „Als Maximilian I. Joseph im Jahr 1818 den Eid auf die Verfassung ablegte, entstand ein weiteres Staatsporträt durch Franz Xaver Kleiber,“ Weidner 1998b, S. 242 und erwähnt das Kellerhovsche Werk hierbei nicht.

³⁷³ Zur Bayerischen Verfassung und die historischen Hintergründe ihrer Erstehung siehe S. 48-52 dieser Arbeit.

³⁷⁴ Nachdem Bayern 1803 durch den Reichsdeputationshauptschluss des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation für seine an Frankreich verlorenen linksrheinischen Gebiete mit säkularisierten Kirchenterritorien, aufgehobenen freien Reichsstädten und kleineren reichsunmittelbaren Gebieten entschädigt worden war (sogenannte *Mediatisierung*), folgte von 1805 bis 1813 die Zeit des Bündnisses mit Napoleon I. Am 8. Oktober 1813 und damit kurz vor der Völkerschlacht bei Leipzig (16. bis 19. Oktober 1813), in der Napoleon I. entscheidend von den Alliierten geschlagen wurde, wechselte Bayern mit dem Vertrag von Ried die Seiten.

Kongresses (Oktober 1814 bis Juni 1815)³⁷⁵ die Deutsche Bundesakte verabschiedet wurde, beirat.³⁷⁶ Ries nennt drei große Themenkomplexe, die im Rahmen des Wiener Kongresses von Bedeutung waren: „Die Behandlung Frankreichs, [...] eine stabile Friedensordnung für Europa, [...] die Lösung der *deutschen Frage*, die nunmehr [...] brisanter denn je auf der Tagesordnung stand.“³⁷⁷ Es kam 1815 zur Gründung des Deutschen Bundes, der bis 1866, bis zum deutsch-deutschen Krieg, bestand hatte und dessen Grundlage „die Bundesakte [...] mit ihren zwanzig Artikeln wurde [...]. Die Bundesakte schuf einen Verfassungsrahmen.“³⁷⁸ Diesen Beschlüssen wollte man in Bayern wiederum mit einer eigenen neuen Verfassung vorgehen. Darüber hinaus bedurften

die Repräsentation des Volkes, die Selbstverwaltung auf kommunaler Ebene und das Verhältnis zwischen Staat und Kirchen [...] einer Neuregelung. Zudem waren die mediatisierten Fürsten einzubinden, um dem Wunsch nach Wiederherstellung ihrer Unabhängigkeit zuvorzukommen.³⁷⁹

Trotz der bereits 1814/15 begonnenen Auseinandersetzungen mit diesen Themen im Kontext einer neuen Verfassung, ruhte deren Umsetzung zwischen 1815 und 1818. Weis führt verschiedene Gründe an, die Montgelas nach dessen eigenen Memoiren dazu veranlasst haben, die Umsetzung einer bayerischen Verfassung zunächst einzustellen.³⁸⁰ So beispielsweise der erneute Krieg gegen den zurückgekehrten Napoleon I., die Territorialverhandlungen der Zeit oder die finanzielle Situation Bayerns. Für Weis jedoch Vorwände, um eine Verfassung in Bayern hinauszuzögern. Es sei schließlich dem Kronprinzen Ludwig zuzuschreiben, dass, nachdem Montgelas 1817 aus seinem Dienst entlassen worden war, 1818 erneut über eine bayerische Verfassung beraten und diese schließlich auch umgesetzt wurde. Außenpolitisch brachte das Jahr 1818 zudem Veränderungen, die die Bestrebungen hin zu einer bayerischen Verfassung ebenfalls evoziert haben: Als 1818 „die deutsche Bundesversammlung in Frankfurt die Beratungen über Artikel 13 der Bundesakte

³⁷⁵ Nach dem (vorläufigen) Ende von Napoleons I. Herrschaft traten 1814/15 schließlich die Siegermächte im Wiener Kongress zusammen. Am 1. März kehrte Napoleon I. aus seiner Verbannung von Elba zurück und wurde endgültig in der Schlacht bei Waterloo am 22. Juni 1815 besiegt (sogenannte *Herrschaft der Hundert Tage*), siehe Ries 2020, S. 23.

³⁷⁶ In Art. XIII der Bundesakte hieß es: „In allen Bundesstaaten wird eine Landständische Verfassung statt finden“ (Art. XIII, QGDB I/I, 1513),“ zitiert nach Müller 2020, S. 33. Zu den historischen Entwicklungen im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, insbesondere dem Wiener Kongress, siehe Duchhardt 2013; Gruner 2012, S. 13-48; von Hippel und Stier 2012, S. 61-66; Lentz 2014; Müller 2020; Ries 2020; Stauber 2014 sowie (auf die bayerische Geschichte bezogen) Weis ²2003, S. 95-106.

³⁷⁷ Ries 2020, S. 24.

³⁷⁸ Gruner 2012, S. 23.

³⁷⁹ Beck 2006, S. 273.

³⁸⁰ Siehe Weis 1986, S. 22f.

„Landständische Verfassungen’ auf[nahm]“³⁸¹ widmete man sich erneut der Verfassung, da „zu befürchten [stand], daß Metternich die Revolutionsfurcht der deutschen Fürsten dazu benutzen würde, um eine restriktive Auslegung dieses Artikels durchzusetzen.“³⁸²

Ihrer politischen Bedeutung entsprechend wurde die Verfassung von 1818 – es handelt sich um die 1818 hergestellte Prunkausgabe der Verfassung, die auch später in den Bildnissen des gleichen Typus bei Ludwig I. und Maximilian II. Verwendung fand (Kat. 6 und Kat. 1) – im Gemälde nicht nur dargestellt, sondern ihre Bedeutung wurde in beinahe programmatischer Weise inszeniert.³⁸³ Der porträtierte Monarch selbst lenkt den Blick der Betrachterin/des Betrachters auf das Dokument, eine Geste, die nach Erichsen und Laufer das

³⁸¹ Gruner 1980, S. 304.

³⁸² Gruner 1980, S. 304.

³⁸³ Wie bedeutend dieses Ereignis und dessen politische Relevanz insbesondere auch die bayerischen Monarchen selbst einschätzten, veranschaulichen verschiedene Kunstwerke, die die Verfassungsgebung von 1818 aufgreifen, einen Einblick hierzu gibt Tremml 2017. Zu nennen sind hier beispielsweise die in den 1820er Jahren von Ludwig I. beauftragten historischen Fresken der Münchner Hofgartenarkaden (Dietrich Monten (Entwurf und Ausführung): *König Maximilian Joseph I. gibt seinem Volke die Verfassungs Urkunde 1818*, 1892-1896, ursprünglich Fresko auf Kalkputz, heute „Keimfarbe“ auf Zementputz), siehe Schulten 2006, S. 46 und S. 93f. sowie, wie eine Entwurfszeichnung zeigt, der Bilderzyklus des unter Maximilian II. in den 1850er Jahren erbauten Bayerischen Nationalmuseums, (Johann Baptist Gabriel Eduard Weißbrod: Entwurf für das Wandbild „Beschwörung der Konstitution von 1818“ im ersten Bayerischen Nationalmuseum, München 1852, Bleistift/Papier, aufgezogen, 44,5 x 57,3 cm, München, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. M I-1840, zum Bayerischen Nationalmuseum siehe Kapitel 7.3.1 der Arbeit). Zusätzlich scheint eine solche Szene für die Relieftondi des Frieses im Stifftersaal der Alten Pinakothek vorgesehen gewesen zu sein (Ludwig Schwanthaler: *König Maximilian I. Joseph übergibt Bayern die Verfassung*, Entwurfszeichnung für eines der Relieftondi im der Alten Pinakothek, Zeichnung, Feder über Blei, München, Münchner Stadtmuseum, Schwanthaler-Sammlung 723), letztlich zur Ausführung kam jedoch *Max I. Joseph setzt sich selbst die Königskrone aufs Haupt* (Ludwig Schwanthaler: *Maximilian I. setzt sich die Königskrone aufs Haupt*, Entwurfszeichnung für eines der Relieftondi im Stifftersaal der Alten Pinakothek, Zeichnung, Feder über Blei, München, Münchner Stadtmuseum, Schwanthaler-Sammlung 721), siehe Zeidler und Erichsen 2006. Außerdem fanden Umsetzungen dieses Sujets auch Eingang in die Druckgraphik, die sich eben an den Szenen der Hofgartenarkaden und des Nationalmuseums orientierten wie beispielsweise die Lithographie Heinrich Maria Dietrich Montens *König Maximilian Joseph gibt seinem Volke die Verfassungs Urkunde* (Friedrich Heinzmann (Drucker), nach einer Vorlage von Heinrich Maria Dietrich Monten (Lithograph): *König Maximilian Joseph gibt seinem Volke die Verfassungs Urkunde 1818*, nach 1818, Lithographie, München, Bayerischer Landtag), siehe Tremml 2017, S. 51-55 sowie *König Maximilian Joseph gibt seinem Volke die Verfassungs Urkunde* (nach 1818), online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 01.05.2020) verdeutlicht. Auch Denkmäler weisen auf dieses Ereignis hin. Genannt seien hier nur beispielhaft die von Franz Erwein Graf von Schönborn (1776–1840) zur Erinnerung an die Verfassungsgabe gestiftete Konstitutionssäule zu Gaibach, errichtet 1821 bis 1828 (Leo von Klenze (Entwurf), Michael Büttner (Steinarbeiten), Johann Baptist Stiglmaier (Leitung der Gussarbeiten): *Konstitutionssäule von Gaibach*, 1821-1828, Stein und Bronze, H 32 m, ehemaliger sogenannter Sonnenhügel am Rand des Gaibacher Schlossparks, zur Konstitutionssäule von Gaibach siehe HLB 2019, mit weiterführender Literatur und Hinweisen zu ungedrucktem Quellenmaterial, sowie Tremml 2017, S. 72-76, oder das allegorische Relief *Gewährung der Verfassung* am Max-Joseph-Denkmal in München von 1835 (Christian Daniel Rauch (Entwurf), Johann Baptist Stiglmaier (Leitung der Gussarbeiten): *Max I. Joseph-Denkmal, Detail (Gewährung der Verfassung)*, 1824-1835, Bronze, Max-Joseph-Platz München), siehe Hüppl 2009, S. 48-61. Generell wären diese Kunstwerke unter dem Aspekt der politischen Propaganda weitergehend zu untersuchen, was im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht erfolgen kann.

konstitutionelle Selbstverständnis Maximilians I. ausdrückt.³⁸⁴ Darüber hinaus erscheint die Verfassung vor der bayerischen Königskrone und auch die Farbigkeit des Gemäldes, der Kontrast zwischen den Farben Rot und Blau, wie die Lichtführung akzentuieren den Anlass für die Entstehung des Gemäldes: Die neue Verfassung von 1818.³⁸⁵

War dieses Porträt Maximilians I. also aufgrund der Verfassungsgebung entstanden, spiegelt auch sein Bestimmungsort seinen politischen Inhalt: Nach Baumstark, Erichsen und Treml die Apsis des Ständesaals in der Prannerstraße in München (Abb. 33),³⁸⁶ „wo das Bild [...] auf den Fokus der Blicke der Abgeordneten ausgerichtet wurde“³⁸⁷ und wo es auch nach dem Tod Maximilians I. verblieb. Lediglich zu bestimmten Anlässen wie den Eröffnungen der Ständeversammlung beziehungsweise den Landtagseröffnungen fand ein Bildnis des jeweils regierenden bayerischen Königs dort seinen Platz und ersetzte nur dann das Werk Kellerhovens von 1818.³⁸⁸ Maximilian I. blieb somit, auch über seinen Tod hinaus, als

³⁸⁴ Siehe Erichsen und Laufer 1985, S. 65. Hierbei gilt es jedoch zu beachten, dass es sich zwar um eine konstitutionelle Monarchie in Bayern handelte, deren Grundlage jedoch immer noch das monarchische Prinzip darstellte, siehe S. 48-52 dieser Arbeit.

³⁸⁵ Siehe die Bildbeschreibung des Werks im Katalog dieser Arbeit (Kat. 4).

³⁸⁶ Siehe Baumstark 2010, S. 21; Erichsen 2011, S. 100; Erichsen 2006i sowie Treml 2017, S. 66. Ein Stich von 1848 sowie ein Aquarell von 1884 verdeutlichen die ursprüngliche Positionierung des Porträts beziehungsweise der Bildnisse, welche zu späteren Ständeversammlungen/Landtagen dasjenige von Maximilian I. in der Apsis des Ständesaals in der Prannerstraße in München ersetzten (N. N.: Sitzungssaal der Kammer der Abgeordneten, 1848, Stich, Augsburg, Haus der Bayerischen Geschichte sowie Abb. 33). Ob hier Kellerhovens Gemälde von 1818 abgebildet ist, lässt sich final nicht eruieren, da (nach Kenntnisstand der Autorin) zum Teil nicht bekannt ist, welche Staatsporträts der jeweils regierenden Könige das Bild Maximilians I. ersetzten und damit ein Vergleich nicht erfolgen kann. Ausgehend von den Darstellungen der bayerischen Monarchen bis 1884 (der Datierung des Aquarells), wie sie in der Kammer der Reichsräte im alten Ständehaus zu München vorhanden waren, macht es jedoch wahrscheinlich, dass zumindest Oskar Rickerl in seinem Aquarell Kellerhovens Werk von 1818 zeigt. Eine Fotografie aus dem Jahr 1912 belegt, dass auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Königsbildnisse der Wittelsbacher zur Ausstattung des Sitzungssaals der Kammer der Abgeordneten in der Prannerstraße in München gehörten (Adolf Koestler (Fotograf): Sitzungssaal der Kammer der Abgeordneten, 1912, Fotografie aus dem Album „Landtag des Königreichs Bayern 1912“, München, Bildarchiv der Bayerischen Staatsbibliothek, Signatur: Portr.T. 1009 / 11 = Portr.K. München (132), Bildnummer: port-025988), wohingegen ein weiteres Aquarell Rickerls von 1884 das Staatsporträt Ludwigs I. (Kat. 6) als Teil des Sitzungssaals der Kammer der Reichsräte im alten Ständehaus zeigt (Oskar Rickerl: Sitzungssaal der Kammer der Reichsräte im alten Ständehaus zu München, 1884, Aquarell, München, Bayerischer Landtag). Eine Fotografie, ebenfalls aus dem Jahr 1912, zeigt, dass sich zu dieser Zeit dort Porträts aller bayerischer Könige des 19. Jahrhunderts befanden (Adolf Koestler (Fotograf): Königsbilder im Reichsrats-Sitzungssaal-Stenografen-Loge, Ausschnitt, 1912, Fotografie aus dem Album „Landtag des Königreichs Bayern 1912“, München, Bildarchiv der Bayerischen Staatsbibliothek, Signatur: Portr.T. 1009 / 7 = Portr.K. München (197), Bildnr.: port-025984).

³⁸⁷ Baumstark 2010, S. 21.

³⁸⁸ Neben den verschiedenen Grafiken, in denen vermutlich Kellerhovens Werk in der Apsis erscheint, existiert eine (undatierte) Fotomontage *Kammer der Abgeordnete 1866* in der an dieser Stelle Stieler's Staatsporträt Maximilians I. zu erkennen ist (eine Abbildung dieser Fotomontage findet sich in dem bei Schnell und Steiner 2011 erstmals erschienenen Kunstband *Das Maximilianeum* auf S. 73, allerdings ohne weitere Angaben).

Geber der bayerischen Verfassung und damit der Akt der Verfassungsgebung selbst in diesem für die Politik des Bayerischen Königreichs wichtigen Raum präsent –³⁸⁹ einen Raum, den es ohne Maximilian I. und die Verfassung von 1818 nicht gegeben hätte. Möglicherweise auch der Grund, warum das Bildnis Maximilians I. von 1818 nicht dauerhaft ersetzt wurde. Diese Hängung in der Apsis des Ständesaals könnte auch die Draperien und den Teppich innerhalb dieses Bildnisses erklären, geben zeitgenössische Darstellungen die Apsis eben mit Draperien³⁹⁰ wieder (Abb. 33 und Abb. 34). So würde sich das Gemälde in seine Umgebung einfügen. Anhand der Kohärenz von Gestus des Monarchen im Porträt und dem Aufhängungsort entfaltet sich die politische Inszenierung Maximilians I. prägnant: Die Blicke der Betrachter, die Ständeversammlung seines Königreiches, lenkt er mit seiner Geste auf die Verfassung und damit auf das konstituierende Schriftstück der Ständeversammlung überhaupt. Gleichzeitig bleibt gegenwärtig, dass er – der bayerische Monarch – der Geber dieser Verfassung war, die Ständeversammlung letztlich überhaupt durch ihn zustande kam.

Neben diesem zweiten Porträt Maximilians I. von der Hand Kellerhovens wird ein weiteres Bildnis des bayerischen Monarchen in der bisherigen Forschung mit der Verfassung von 1818 in Zusammenhang gebracht. Laut von Hase-Schmundt³⁹¹ und einem Katalogbeitrag des Jahres 2003 gab Maximilian I.

aus Anlass der Verabschiedung der Verfassung Bayerns am 26. Mai 1818 [...] zwei Porträts im Krönungsornat in Auftrag. Der eine der beiden Aufträge ging an Moritz von Kellerhoven [...], der andere 1820 an Stieler, der aus Wien zurückberufen und zum Hofmaler ernannt wurde.³⁹²

³⁸⁹ Zu Präsenz und Absenz von Herrschern sowie den Zusammenhang zu Bildnissen siehe Burke 1995, S. 20f.; Marin 2005 sowie Zitzelsperger 2011. Eine genauere Untersuchung des Ersetzens von Maximilians I. Staatsporträt durch diejenigen des jeweils aktuellen Herrschers zu bestimmten Anlässen, könnte zusätzlich Hinweise auf deren Funktion von Repräsentation, im Sinne von der Präsenz des Abwesenden, liefern. Indem der jeweils regierende Monarch an den Eröffnungen der Ständeversammlungen beziehungsweise Landtagseröffnungen (meist) selbst teilnahm, wäre eine „Doppelpräsenz“ des Herrschers, die Person und ihr Staatsporträt, gegeben. Diese Überlegungen können im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht weiter ausgeführt werden.

³⁹⁰ Nerdinger zufolge handelte es sich hierbei allerdings um gemalte Draperien und keine tatsächlichen Stoffbehänge, siehe Nerdinger 2000, S. 333.

³⁹¹ Von Hase-Schmundt 1980, S. 417, von Hase-Schmundt verweist hier auf einen Auszug aus dem Nachruf auf Stieler, der, verfasst von Rudolf Marggraff, in mehreren Ausgaben des *Abendblatts zur Neuen Münchener Zeitung* erschien. Allerdings gibt von Hase-Schmundt in ihrer Anmerkung 19 mit der Nr. 143 die falsche Ausgabe an. Es handelt sich vielmehr um die Ausgabe Nr. 144 vom 18. Juni 1858. Der Nachruf ist online einsehbar unter <https://opacplus.bsb-muenchen.de> (Zugriff am 26.04.2020).

³⁹² Vignau-Wilberg 2003, S. 504.

Nicht nur, dass der Auftrag an Stieler im Vergleich zu demjenigen an Kellerhoven zwei Jahre später erfolgte, kam darüber hinaus bei Stielers Werk von 1822 gerade die Verfassung von 1818 nicht zur Darstellung. Aufgrund der fehlenden Verfassung scheint die Frage nach dem Entstehungskontext berechtigt. Im Folgenden ist zu zeigen, dass Stieler Maximilian I. bei der ersten Ständeversammlung des bayerischen Königreichs im Jahr 1819 zeigt, es somit inhaltlich nur im größeren politisch-historischen Kontext eine Verbindung zu dem Kellerhovschen Werk von 1818 gibt: Die Ständeversammlungen wurden nämlich erst durch die Verfassung von 1818 möglich. Motivisch dagegen geht Stieler in seinem Staatsporträt Maximilians I. eigene Wege, dies bedeutet: Stieler rekurriert auf eine andere historische Begebenheit als Kellerhoven und inszeniert Maximilian I. hierbei auf eine von Kellerhoven zu differenzierende Weise als König von Bayern.

4.3 Die erste Ständeversammlung. Maximilian I. im Krönungsornat, 1822

Das letzte Porträt, das Maximilian I. im bayerischen Krönungsornat zeigt (Kat. 5), ist durch die Signatur des Künstlers zweifelsfrei datiert. Am linken unteren Bildrand ist „J. Stieler. 1822“³⁹³ zu lesen. Wahrscheinlich hatte dieses Porträt ein Pendant. Nagler berichtet in seinem *Künstler-Lexicon*, Stieler habe neben *Maximilian I. im Krönungsornat* auch die bayerische *Königin Caroline im Krönungsornat* gemalt, erhalten hat sich dieses Gemälde nach derzeitigem Kenntnisstand der Autorin jedoch nicht.³⁹⁴ Dass Stieler durchaus Porträts der ersten bayerischen Königin angefertigt hat, zeigt sowohl von Hase-Schmundts Arbeit aus dem Jahr 1971 als auch ein im Bayerischen Hauptstaatsarchiv erhaltenes Schriftstück aus dem Jahr 1854, in welchem Brustbilder König Maximilians und seiner Frau Caroline aus der

³⁹³ Vignau-Wilberg 2003, S. 502. Wohingegen weiterführend zu lesen ist: „Laut einem maschinenschriftlichen Verzeichnis der von Stieler 1819 bis 1858 gemalten Bildnisse sei das Krönungsbildnis bereits 1821 entstanden (Stieleriana I, 5, m),“ Vignau-Wilberg 2003, S. 505, Anm. 6. Die Signatur weist eindeutig das Jahr 1822 auf.

³⁹⁴ Nagler 1847, S. 348f. Vignau-Wilberg verweist auf Nagler, zweifelt jedoch, ob es ein solches Pendantbildnis der Königin Caroline gegeben hat: „Nagler berichtet, Stieler habe auch Königin Caroline im Krönungsornat gemalt. Ein solches Gegenstück ist bisher nicht bekannt geworden und hat vielleicht auch nie existiert. In den Nachstichen von Carl Hess (1828) bilden dagegen die Krönungsbildnisse Max I. Joseph und Ludwigs I. Pendant,“ Vignau-Wilberg 2003, S. 504. Allerdings existiert zu der Darstellung Ludwigs I. im Krönungsornat ein Pendant mit Therese als Königin von Bayern (1792–1854, Abb. 39a, zu diesem Bildnis siehe S. 128, Fn. 529 dieser Arbeit), so dass aus dem Stich von 1828 nicht hervorgeht, ob es ein solches Porträt Carolines nicht doch gegeben hat. Dass solche Bildnispaare durchaus geläufig waren, verdeutlicht beispielsweise eine im Münchner Stadtmuseum befindliche Darstellung Carolines (der Künstler ist nicht bekannt). Das als Gegenstück zu einem Porträt Maximilians I. gearbeitete Gemälde zeigt Caroline zwar nicht im Ornat aber zumindest mit Krone auf einem Präsentationskissen (Abb. 32a und Abb. 32b), siehe Müller-Meiningen 2000, S. 258-261.

Hand Stielers aufgezählt werden.³⁹⁵ Joseph Karl Stieler war schon vor der Anfertigung des Staatsporträts von 1822 für Maximilian I. tätig gewesen und ein über München hinaus bekannter Maler, welcher bei François Gérard³⁹⁶ gelernt hatte und für verschiedene europäische Höfe Porträts fertigte.³⁹⁷

Sowohl in der Autobiographie Stielers als auch in dem Nachruf Marggraffs auf den Künstler findet sich der Verweis auf einen Zusammenhang zwischen dem Auftrag an Stieler und der Entstehung der Verfassung 1818.³⁹⁸ Dies widerspricht allerdings dem Ergebnis des Auftrags, denn im Gemälde von 1822 ist die bayerische Verfassung von 1818 nicht zu sehen. Es fehlt sogar jeglicher direkte Hinweis auf sie oder die Tatsache ihrer Stiftung durch Maximilian I. Somit mag sich zu Recht die Frage stellen lassen, warum dieses Gemälde aus Anlass ihrer Verabschiedung bei Stieler in Auftrag gegeben worden sein soll.³⁹⁹ Von Hase-Schmundt, die zunächst auf diesen Kontext hinweist, stellt gleich darauf folgende Beobachtung an: „selbst ein Hinweis auf die Konstitution ist bei Stieler, im Gegensatz zu Kellerhoven, nicht vorhanden.“⁴⁰⁰ Auch der zeitliche Abstand zwischen der Verabschiedung der Verfassung 1818 und der Beauftragung Stielers – die wohl 1820 erfolgte – sowie der

³⁹⁵ Siehe von Hase-Schmundt 1971, Nr. 63, Nr. 105, Nr. 207 (Caroline auf dem Totenbett) sowie BayHStA, Staatsgemäldesammlungen, Vorl. Nr. Archiv, Az. Fach XI K 1 (vorläufige Signatur), dort heißt es: „Bildniß des Königs Maximilian I, und der Königin Caroline von Bayern, beyde nach Stieler, halbe Figuren in Lebensgröße.“ Die dort aufgelisteten Bildnisse wurden zumindest zeitweise in der Alten Pinakothek verwahrt.

³⁹⁶ Zur Person Gérards siehe insbesondere Salmon 2014, aber auch AKL LII, 2006; ThB XIII, 1920 sowie von Hase-Schmundt 1971, S. 39-43.

³⁹⁷ Zu Stieler siehe AKL CVI, 2020; ThB XXII, 1938; von Hase-Schmundt 1971; von Müller 1959 sowie Still 2020. Bis 1816 malte Stieler mehrere Werke, die die bayerischen Prinzessinnen und Prinzen zeigen, unter anderem auch Brustbilder des Kronprinzen Ludwig und seiner Frau Therese von Sachsen-Hildburghausen beziehungsweise Therese von Bayern (Joseph Karl Stieler: Ludwig I. als Kronprinz, 1816, Öl auf Leinwand, 67 x 55,7 cm, Bayerischer Privatbesitz sowie Joseph Karl Stieler: Therese Charlotte Luise als Kronprinzessin, 1816, Öl auf Leinwand, 67 x 54 cm, München, Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Inv. Nr. WAF BIa 284 HG 1061) sowie im Jahr 1814 ein sogenanntes Schreibtischbild des Königs selbst (Joseph Karl Stieler: König Maximilian I. am Schreibtisch sitzend, 1814, Öl auf Leinwand, 200 x 135 cm, Bayerischer Privatbesitz). Zu den Schreibtischbildnissen von Herrschern sowie demjenigen Maximilians I. im Speziellen siehe Schoch 1975, S. 109. Solche Darstellungen existieren auch von Kurfürst Karl Theodor oder dem französischen König Ludwig XVIII. (Johann Georg Ziesenis: Porträt des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz, Mannheim, 1757, Öl auf Leinwand, 52,5 x 38,3 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 5783 sowie Michel Marigny nach François Gérard: Ludwig XVIII. In seinem Arbeitszimmer in den Tuileries, zwischen 1814 und 1824, 292,5 x 326 cm, Versailles, Château de Versailles, Inv. Nr. MV 1776). Eine Fotografie Maximilians II. scheint diese Form des Herrscherbildnisses in das neue Medium zu übertragen (Franz Hanfstaengl: Maximilian II. von Bayern, o. J., Fotografie, München, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. FM 85/101-42).

³⁹⁸ Im Nachruf heißt es: „Nach München kehrte Stieler erst 1820, auf den ausdrücklichen Wunsch des Königs Maximilian, zurück [...]. In München warteten seiner große und umfassenden Aufträge. Zunächst hatte er den König als Geber der Constitution im Krönungsornat und in ganzer Figur zu malen,“ Abendblatt zur Neuen Münchener Zeitung, Nr. 144, 18. Juni 1858, München, S. 574, online einsehbar unter <https://opacplus.bsb-muenchen.de> (Zugriff am 26.04.2020). Auf die Autobiographie Stielers (genauer BSB, Stieleriana I, Supplement, Schachtel I, Nr. 1) verweist Vignau-Wilberg 2003, S. 505, Fn. 8.

³⁹⁹ Siehe von Hase-Schmundt 1980, S. 417 sowie Vignau-Wilberg 2003, S. 504.

⁴⁰⁰ Von Hase-Schmundt 1980, S. 418.

Fertigstellung des Porträts 1822, könnten Hinweise auf einen anderen Entstehungskontext sein. Trotzdem enthält das Bildnis einige Details, die es indirekt mit der Verfassungsgebung zu kontextualisieren scheinen: der schwarze mit weißen Federn geschmückte Hut, in Maximilians I. rechter Hand, die Art der Präsentation von Krone und Zepter, ebenso die Draperie und die Architektur im rechten Bildhintergrund lassen sich zwar nicht mit der Verfassung von 1818 direkt, dafür jedoch mit der durch die Verfassung ein Jahr später 1819 erstmals mögliche Ständeversammlung des Königreichs Bayern in Verbindung bringen (Abb. 34).⁴⁰¹

Eine Gegenüberstellung des Porträts Maximilians I. von 1822 mit der lithographischen Darstellung der ersten Ständeversammlung 1819 nach Peter von Hess (Kat. 5 und Abb. 35)⁴⁰² sowie mit zeitgenössischen Beschreibungen dieser ergibt verschiedene Parallelen: Ein Federhut fand zwar in differierenden Kontexten Verwendung,⁴⁰³ die Ähnlichkeit des Federhutes von Gemälde und Lithographie, die Maximilian I. im Krönungsornat eben bei der Eröffnung der Ständeversammlung 1819 in der Prannerstraße in München zeigt, ist jedoch auffällig.⁴⁰⁴ Vergleicht man den Hut aus der Szene der Lithographie mit demjenigen

⁴⁰¹ Die nächste Ständeversammlung fand erst 1822 im Jahr der Fertigstellung des Stielerschen Gemäldes statt. Es ist daher fraglich, ob diese noch die Darstellung Maximilians I. durch Stieler beeinflusste. Zu den ersten bayerischen Ständeversammlungen siehe Weis ²2003, S. 124-126.

⁴⁰² Diese Lithographie entstand im Kontext des 25-jährigen Regierungsjubiläums Maximilians I. im Jahr 1824: Am 16. Februar 1824 errichtete die Stadt München eine Festdekoration des Maximiliansplatzes mit Transparentgemälden, welche wiederum große Ereignisse der einzelnen Regierungsjahre Maximilians I. wiedergaben. Für das Jahr 1819 war dies eben die erste Ständeversammlung. Die Bildunterschrift der Lithographie lautet *In der Mitte der seinen. 1819*. In einer Festschrift schließlich wurden die gezeigten Gemälde als Lithographien mit Erläuterungen publiziert, siehe Heinemann 2006, insbesondere S. 134f., wo Erklärung sowie Lithographie zum Jahr 1819 zu finden sind. Diese Darstellung ist folglich zwei Jahre jünger als diejenige Stielers.

⁴⁰³ Ein solcher Federhut galt beispielsweise als Bestandteil der Kleidung des Adels, siehe Vanja 1989, S. 84. Eine weitere Verwendung schlägt Ernst Moritz Arndt (1769–1860) in seiner Schrift *Ueber Sitte, Mode und Kleidertracht* von 1814 vor. Arndt bezieht sich hier auf eine mögliche „teutsche Kleidertracht“: „Bei Feierlichkeiten und Festen wird ein Federhut mit den Volksfarben getragen,“ Arndt 1814, S. 52. Gerade diese Konnotation eines Federhutes mit einer solchen „teutschen Kleidung“ erscheint für Maximilian I. jedoch unwahrscheinlich. Ist für seinen Sohn Ludwig I. Kleidung ein Instrument, seine politischen Wertvorstellungen für „Teutschland“ öffentlich zu demonstrieren, ist von Maximilian I. bekannt, dass er solche verbieten ließ, siehe Henker 1986. Dagegen sprechen außerdem die weißen und nicht wie von Arndt geforderten farbigen Federn am Hut in Stielers Werk von 1822. Eine Verbindung zu den Hüten der Ritterorden, insbesondere zu demjenigen des Hubertusritterordens, dessen Collane Maximilian I. im Porträt trägt, vermuten Pietsch, Stein und Hohrath, Dr. Johannes Pietsch, wissenschaftlicher Referent für Textilien, Kostüme, Leder und Trachten des Bayerischen Nationalmuseums, Email an die Autorin vom 17.02.2020 sowie Dr. Oliver Stein und dessen Kollege Herr Hohrath, Mitarbeiter des Bayerischen Armeemuseums, Email an die Autorin vom 03.03.2020. Allerdings merkt Pietsch an, dass bisher kein Porträt Maximilians I. als Großmeister des Hubertusritterordens bekannt und daher das exakte Erscheinungsbild des dazugehörenden Hutes unklar ist. Pietsch weist zudem darauf hin, dass es gerade für die Ordenshüte keine feste Form gegeben habe, was wiederum bedeutet, dass diese bei jedem Großmeister anders gestaltet gewesen sein konnten, Email an die Autorin vom 17.02.2020.

⁴⁰⁴ Siehe Ottomeyer 1979, Abb. 33 sowie Heinemann 2006, S. 134f. Der Lithographie zur ersten Ständeversammlung ging die Verfassungsgebung von 1818 (*Sein Geschenk. 1818*) voraus, der die Verfassung

auf dem Stiellerschen Gemälde sind Parallelen festzustellen, so zum Beispiel die umgeschlagene Krempe und die hinter dieser angeordneten großen Schwungfedern. Auf der Lithographie ist diese Krempe zusätzlich mit einer Art großem Stern und zwei Kreisen verziert. Auch wenn sie schlechter zu erkennen ist, lässt sich im zwei Jahre älteren Porträt Maximilians I. eine ähnliche Verzierung in Sternform ausmachen und zwar unterhalb seiner Hand, die den Federhut hält. Von Hess' Darstellung zeigt eindeutig, dass Maximilian I. einen derart gestalteten Hut, wie ihn Stieler in seinem Porträt zeigt, zu offiziellen Anlässen tragen konnte. Beschreibungen der ersten Ständeversammlung im Jahr 1819 bezeugen zusätzlich, dass Maximilian I. bei diesem Ereignis tatsächlich einen Hut getragen hat und dieser Teil des Zeremoniells war:

Als Se. Majestät unter Voraustretung des Reichsherolds, der Hof- und Kammerfourriers, der Hof- und Militär=Chargen, der Aides des Cérémonies, der Präsidenten und Deputirten der beyden Kammern, der dienstthuenden Kammerherrn, der Kronbeamten mit den Reichs=Insignien und den Prinzen des Hauses in den Saal traten, wurden Allerhöchstdieselben von allen Anwesenden mit einem dreymaligen: Es lebe der König! begrüßt. Allerhöchstdieselben bestiegen hierauf den Thron; die Kronbeamten nahmen die Reichs=Insignien den Kammerherrn ab und legten sie auf die neben dem Throne stehenden Tabourets, rechts und links dem Throne reihten sich die Kronbeamten und die k. Staatsminister. Wie der König den Thron bestiegen, bedeckte Er das Haupt nahm den Hut sodann wieder ab und setzte Sich, worauf Er durch den Oberzeremonienmeister den Ständen das Zeichen geben ließ, sich ebenfalls zu setzen.⁴⁰⁵

Eine weitere Analogie zwischen Grafik und Gemälde ist die Präsentation der jeweils gezeigten Insignien, auf deren Verwendung in Zusammenhang mit der Ständeversammlung auch Glaser verweist.⁴⁰⁶ In beiden Fällen ruhen sie auf den für die Insignien angefertigten Präsentationskissen sowie mit Stoffen verhüllten lediglich kniehohen Tabourets und nicht, wie bei Kellerhoven auf einem hüfthohen Präsentationstisch. Dass während der

verkündende Reichsherold trägt einen ähnlich gestalteten Hut wie Maximilian I. bei der Lithographie zur Eröffnung der Ständeversammlung.

⁴⁰⁵ Münchener politische Zeitung, Nr. 31, 05.02.1819, S. 139, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 17.04.2020). Eine ähnliche Beschreibung, ebenfalls mit dem Hinweis auf das Auf- und Absetzen des Hutes durch Maximilian I., findet sich beispielsweise in der Baierischen National-Zeitung, Nr. 31, 05.02.1819, S. 129, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 17.04.2020). Aus diesen Schilderungen geht hervor, dass die Szene von Hess etwas von der eigentlichen Handlung abweicht: Maximilian I. legte seinen Hut ab bevor er sich setzte während Hess den König sitzend mit Hut zeigt. Dennoch scheint der Hut so markant gewesen zu sein, dass Hess in seiner Darstellung nicht auf diesen verzichtete.

⁴⁰⁶ Glaser 1993a, S. 44: „Als Symbole der bayerischen Monarchie lagen sie auf Präsentationskissen vor dem Thron des Königs, wenn dieser den Eid auf die Verfassung schwor oder den Landtag eröffnete [...]“. Auch auf der Homepage des Hauses der Bayerische Geschichte zum Königreich Bayern wird auf diese Verwendung der Insignien hingewiesen, allerdings heißt es dort, diese seien auf drei Tischen präsentiert worden, siehe *Kroninsignien und Krönung*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 07.11.2018). Im Unterschied zum Gemälde wird jedoch in der Lithographie zusätzlich zu allen Insignien des Königreichs Bayerns (außer des Siegelkastens) auch die Verfassung gezeigt.

Ständeversammlung die Insignien, wie Stieler und von Hess dies abbilden, tatsächlich auf Tabourets gelegt wurden, belegt ebenfalls der bereits zitierte Zeitungsbericht zur ersten Ständeversammlung 1819: „die Kronbeamten nahmen die Reichs=Insignien den Kammerherrn ab und legten sie auf die neben dem Throne stehenden Tabourets.“⁴⁰⁷ In dieser Beschreibung des Zeremoniells ist möglicherweise auch eine Begründung zu finden, warum Stieler die Verfassung nicht in sein Gemälde aufnahm: Es werden lediglich die Insignien erwähnt, die Verfassung dagegen nicht.⁴⁰⁸ Neben dem Federhut sowie der Verwendung eines Tabourets anstelle eines Präsentationstisches lassen auch die Architekturdetails im Hintergrund in Maximilians I. Staatsporträt von 1822 einen Zusammenhang zur Ständeversammlung vermuten und nicht, wie Wiercinski vermutet, zum Sessionszimmer⁴⁰⁹ in der Münchner Residenz: Sie erinnern an den heute zwar nicht mehr existierenden aber dennoch aus Darstellungen bekannten, von Klenze für die Ständeversammlung gestalteten Saal in der Prannerstraße 19-20 in München.⁴¹⁰ Auffälligste Entsprechung des Stielerschen Gemäldes zu dem Ständesaal sind die glatten Säulenschäfte mit ionischen Kapitellen über denen ein Gebälk mit Architrav und Fries zu sehen ist. Solche Säulen mit ionischen Kapitellen, Architrav und Fries (über beziehungsweise hinter denen Zuschaueremporen gelegen waren) fanden sich an den beiden Längsseiten des Ständesaals. Die Gestaltung des Frieses bei Stielers Darstellung weicht allerdings von derjenigen der Längsseiten in der Prannerstraße ab. Während Stieler einen mit Girlanden verzierten Fries zeigt, waren diejenigen des Ständesaals durch querrrechteckige Kassetten mit in diesen mittig angebrachten Kerzenleuchtern gestaltet. Zusätzlich befanden sich zwischen den Kassetten jeweils ein lilienförmiges Ornament. Eine Ausgestaltung des Frieses mit Girlanden war dagegen an der Stirnseite des

⁴⁰⁷ Münchener politische Zeitung, Nr. 31, 05.02.1819, S. 139, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 17.04.2020).

⁴⁰⁸ Es wäre daher weitergehend zu prüfen, ob und wie die Verfassung (beziehungsweise die in den Gemälden verwendete Prunkausgabe und die für sie zur Aufbewahrung angefertigte Lade) bei den Ständeversammlungen verwendet wurde und ob sie daher lediglich eine künstlerische Zutat bei der Grafik von von Hess darstellt.

⁴⁰⁹ Wiercinski fasst die Szenerie wie folgt zusammen, ohne jedoch eine Begründung für seine Verortung Maximilians I. im Sessionszimmer zu geben: „Max I. Joseph ist in dem Staatsporträt von großer Detailtreue vor dem Thron mit seinen Initialen, im Sessionszimmer der Staatsratszimmer auf leuchtenden rotem Teppich stehend, dargestellt,“ Wiercinski 2010, S. 379. Grundlage für Wiercinskis Ortsangabe ist vermutlich die Tatsache, dass der Thronsessel Maximilians I. in diesem Zimmer der Münchner Residenz stand. Vergleicht man jedoch die im Gemälde wiedergegebene Architektur mit derjenigen des Sessionszimmers, sind diese nicht übereinzubringen, es finden sich in diesem Raum der Residenz weder ein Pfeiler noch ionische Säulen mit Architrav und Fries wie sie bei Stieler abgebildet sind (Abb. 17).

⁴¹⁰ Zur Gestaltung des Ständesaals siehe Hojer 1980 sowie Nerdinger 2000, S. 332-334. Die durch Klenze erfolgten Umbauten eines älteren, bereits bestehenden Redoutenhauses wurden durch die Neuerrichtung eines Landtagsgebäudes an gleicher Stelle im Jahr 1884 zerstört, siehe Nerdinger 2000, S. 333.

Saales gegeben, also in dem Bereich, wo der König bei der Ständeversammlung auch tatsächlich präsent war. Der bei Stieler am rechten Bildrand vorangestellte Pfeiler ist ebenfalls mit denjenigen der Stirnseite vergleichbar, ob es einen kassierten Gurtbogen, wie Stieler ihn zeigt, gegeben hat, ist, soweit der Autorin bekannt, nicht zu eruieren.⁴¹¹ In der Apsis des Ständesaals waren Vorhänge an den Seiten und mittig ein Baldachin angebracht, so dass sich der König vor diesen positionierte. Auch in Stielers Porträt von 1822 erscheint Maximilian I. vor einer Draperie.⁴¹² Die gedrehte beziehungsweise vermischte Ansicht könnte, ähnlich wie Hailer in seinem Porträt Maximilians II. die Ahnengalerie nutzt, dazu dienen, den Raum, in dem sich der König befindet, zu verdeutlichen. Der Vergleich zwischen dem Stielerschen Bild und den erhaltenen Darstellungen des Ständesaals weisen zwar keine exakten Entsprechungen auf, dennoch scheint sich Stieler an den im Ständesaal vorhandenen Architektur- und Ausstattungselementen orientiert und diese in einem Konglomerat, dann zur besseren Visualisierung des gemeinten Ortes, in sein Bildnis des Königs von Bayern übertragen zu haben.

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich zum einen, dass Stieler zwar nicht wie das zwei Jahre ältere Porträt Kellerhovens die Verfassung von 1818 aufnahm, es dennoch tatsächlich in deren Entstehungskontext zu verorten ist. Zum anderen findet sich so eine plausible Begründung für die erst 1820 und damit im Vergleich zu Kellerhoven spätere Beauftragung Stielers mit einem Porträt des Königs: Stieler zeigt Maximilian I. im Kontext der ersten Ständeversammlung von 1819.

Bereits 1823 führt Carl Thienemann das Stielersche Werk in einem Katalog, der die Gemälde der königlichen Gemäldegalerie auflistet, an.⁴¹³ Das Bildnis des bayerischen Monarchen, das „keinem zeremoniellen Zweck [diente],“⁴¹⁴ war offensichtlich früh in einen

⁴¹¹ Auf dem Gemälde Stielers ist außerdem eine weitere architektonische Form zwischen Pfeiler und Säulen auszumachen, deren Deutung aufgrund der kaum erkennbaren Ausgestaltung offen bleiben muss.

⁴¹² In der Draperiegestaltung mit ihren Borten und Quasten ergibt sich eine erneute Parallele zur Lithographie von von Hess, allerdings hätte sich hier auch die Lithographie an dem Gemälde von Stieler orientieren können.

⁴¹³ Carl Thienemanns Katalog mit dem Titel *Die Königliche Gemaelde-Gallerie in München* listet das Gemälde im II. Saal an der südlichen Wand unter der Nummer 142 und mit der Bezeichnung *J. Stieler. Portrait S. M. Max Josephs Königs v. Baiern* auf, siehe Thienemann 1823. Vignau-Wilberg 2003, S. 504 nennt ebenfalls die Schenkung Maximilians I. an die Zentralgemäldegalerie nach der Fertigstellung des Gemäldes. Weiter heißt es dort: „Schaden merkte 1836 [gemeint ist A. von Schaden: *Artistisches München*, München 1836, S. 159, Anm. der Autorin] an, dass der Auftrag an Stieler schon mit dem Gedanken an eine Hängung des Bildnisses in der Königlichen Galerie erfolgt sei,“ Vignau-Wilberg 2003, S. 504. Ebenfalls auf S. 504 werden sämtliche bekannte Kopien und grafischen Umsetzungen des Werkes aufgelistet.

⁴¹⁴ Erichsen 2006f, S. 245. Hierauf verweist ebenfalls Vignau-Wilberg 2003, S. 504.

musealen Kontext eingebunden. Mittig und damit zentral an der Wand angeordnet (Nr. 142 in der bei Thienemann publizierten Hängung), hingen neben dem Gemälde unter anderem die beiden Porträts der Künstler Joseph Vivien und Johann Christian von Mannlich.⁴¹⁵ Über diesen waren wiederum zwei weitere Herrscherbildnisse angeordnet: Über Viviens Arbeit dessen Porträt von Kurfürst Max Emanuels von Baiern (Nr. 143),⁴¹⁶ über derjenigen von Mannlichs das *Portrait von Samuel Gustav Herzog v. Zweibrücken*, gemalt von Heinrich Millot.⁴¹⁷ Später integrierte Ludwig I. das von Stieler 1822 gefertigte Staatsporträt seines Vaters Maximilian I. – gleich Viviens Porträt *Kurfürst Max Emanuel von Bayern in voller Rüstung* – in den Stiftersaal der Alten Pinakothek.⁴¹⁸

Es bleibt festzuhalten: Die drei Bildnisse Maximilians I. im Krönungsornat stammen von zwei verschiedenen Künstlern, fanden an differierenden Orten Verwendung und entstanden insbesondere alle drei zu wichtigen, allerdings unterschiedlichen, Ereignissen: Das erste von Kellerhoven zur Erhebung Bayerns zum Königreich 1806 (Kat. 3), das zweite des gleichen Künstlers zur Einführung der Verfassung von 1818 (Kat. 4) wogegen das dritte, von

⁴¹⁵ J. Vivien, *Sein Portrait* (Nr. 144, links) und C. v. Manlich, *Portrait* (Nr. 135, rechts, beide Thienemann, Karl: Die königliche Gemälde-Galerie in München, Hängung II. Saal, südliche Wand, 1823, abgebildet in Thienemann 1823). Bei Joseph Vivien wird somit auf ein Selbstporträt des Malers verwiesen. Hiervon befinden sich heute zwei in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, die infrage kämen (Ludwig I. ließ die königliche Gemäldegalerie in die Alte Pinakothek überführen, zur Alten Pinakothek siehe Kapitel 5.4 dieser Arbeit), eines in der Staatsgalerie im Neuen Schloss Schleißheim (Inv. Nr. 53, ursprünglich aus der Kurfürstlichen Galerie München, siehe <https://www.sammlung.pinakothek.de> (Zugriff am 11.03.2020)), das andere in der Alten Pinakothek, München (Inv. Nr. 9058, ursprünglich aus der Galerie Mannheim, siehe <https://www.sammlung.pinakothek.de> (Zugriff am 11.03.2020)). Bei Johann Christian von Mannlich ist hingegen unklar, um welches Porträt es sich konkret bei diesem Katalogeintrag handeln könnte.

⁴¹⁶ Auch von Kurfürst Max Emanuel befinden sich heute zwei Porträts von Joseph Vivien im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Eines in der Staatsgalerie im Neuen Schloss Schleißheim (Inv. Nr. 2302, siehe <https://www.sammlung.pinakothek.de> (Zugriff am 11.03.2020)), das andere, heute ebenfalls in Schleißheim stammt ursprünglich aus der Kurfürstlichen Galerie in München und hat die Inventarnummer 54. Somit existieren zwei Gemälde Joseph Viviens, die ursprünglich aus der Kurfürstlichen Galerie in München stammen und aufeinanderfolgende Inventarnummern (Nr. 53 und 54) aufweisen, gleich der Nummerierung Thienemanns im Jahr 1823 (Nr. 143 und 144). Vergleicht man darüber hinaus die Maße der einzelnen Werke und geht von einer tatsächlichen Maßstäblichkeit der Wiedergabe bei Thienemann aus, die auf dem Titelblatt auch angegeben ist, scheidet aufgrund des kleineren Formates das Porträt Max Emanuels mit der Inventarnummer 2303 mit großer Wahrscheinlichkeit aus, so dass wohl das Bildnis *Kurfürst Max Emanuel von Bayern in voller Rüstung* an der südlichen Wand des II. Saales ausgestellt war.

⁴¹⁷ Von Heinrich Millot befinden sich heute zwei Bildnisse des Gustav Samuel Leopold von Zweibrücken-Kleeberg im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München. Allerdings ist bei demjenigen mit der Inventarnummer 4473 aus dem Jahr 1722 vermerkt, es stamme aus der Residenz München, wo sich die königliche Gemäldesammlung im Jahr 1823 befand (siehe <https://www.sammlung.pinakothek.de> (Zugriff am 11.03.2020)), wohingegen das zweite (Inv. Nr. 3059) undatiert und von unbekannter Herkunft ist („Herkunft unbekannt; Altbestand vor 1856“, siehe <https://www.sammlung.pinakothek.de> (Zugriff am 11.03.2020)).

⁴¹⁸ Zum Stiftersaal der Alten Pinakothek siehe Goldberg 1986, S. 142-145; Böttger 1972, S. 45 und Abb. 147-166; Kamp 2005, S. 46 sowie Rank 2002, S. 135-141.

Stieler geschaffene Werk (Kat. 5), Bezug auf die 1819 erstmals stattfindende Ständeversammlung nimmt. Dennoch ist diesen drei Porträts Maximilians I. die in der Forschung häufig anzutreffende Annahme gemein, die Porträts Napoleons I. als Kaiser der Franzosen seien für sie vorbildhaft gewesen. Vornehmlich die Vergleichbarkeit zu den Darstellungen François Gérards und Robert Lefèvres (Abb. 8a bis Abb. 8c) des französischen Kaisers wird hierbei betont.⁴¹⁹ Für eine solche mögliche Abhängigkeit, zumindest von Kellerhovens erstem Porträt Maximilians I. im Krönungsornat, spricht insbesondere die politische Situation Bayerns in den Jahren zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Durch einen Bündniswechsel von Österreich zu Frankreich war es Maximilian IV. möglich, sich 1806 zu Maximilian I., König von Bayern, zu proklamieren. Bayern galt außerdem als wichtigster Verbündeter Frankreichs. Dagegen hatten sich die politischen Konstellationen auf dem europäischen Festland 1818 beziehungsweise 1822, also zur Entstehungszeit der beiden späteren Porträts des ersten bayerischen Monarchen im vollen Ornat, wesentlich verändert: Bayern war seit 1815 Teil des Deutschen Bundes, Napoleon I. lebte, ebenfalls seit 1815, in Verbannung und war 1822 bereits verstorben. Aus diesem Grund merkt Traeger zwar zu Recht an, dass „nach dem Sturz Napoleons unter dem Vorzeichen einer vaterländischen Romantik das sichtbare Weiterwirken des napoleonischen Faktors kaum opportun erscheinen konnte,“⁴²⁰ erkennt dennoch den Rückgriff auf die napoleonischen Bildnisse und vermutet, „dahinter müssen andere Absichten angenommen werden.“⁴²¹ Andere Vorbilder zieht er dagegen nicht in Betracht. Weiterführende Überlegungen finden sich lediglich bei Baumstark und von Hase-

⁴¹⁹ Traeger beispielsweise schreibt, dass die Bildnisse Maximilians I. und Ludwigs I. „weiterhin dem napoleonischen Typus à la Gérard folgten, [das] ist immer schon gesehen worden,“ Traeger 2008, S. 521. Siehe auch Weidner 1998b, S. 242f. sowie *Napoléon Ier en costume de Sacre – Napoleon I. im Krönungsornat (nach 1804)*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 17.06.2019). Weidner geht noch einen Schritt weiter, indem er den Bildnissen Napoleons I. als Kaiser der Franzosen eine „stilbildende Wirkung“ zuschreibt, so dass „man [...] geradezu von einer Wittelsbacher Herrscherikonographie sprechen [kann],“ Weidner 1998b, S. 243. Diese würde sogar von Maximilian II. fortsetzen. Von Hase-Schmundt verweist auf die Vorbildhaftigkeit der Bildnisse Napoleons I. im Allgemeinen, bringt jedoch das Bildnis Gérards erst mit dem zweiten Porträt Maximilians I. in Verbindung, siehe von Hase-Schmundt 1980, S. 414f. Bereits in ihrer Publikation von 1971 setzt sie auch das Porträt Ludwigs I. im Krönungsornat von 1826 mit dem Bildnis Napoleons I. von Gérard in Beziehung, siehe von Hase-Schmundt 1971, S. 67-69. Auch Partsch sieht in Gérards Staatsporträt Napoleons I. das Vorbild für beide Stielerischen Werke (Staatsporträts Maximilians I. und Ludwigs I.), siehe AKL CVI, 2020, S. 223. Röttgen dagegen verbindet die Gemälde Lefèvres mit Kellerhovens erstem Werk und verweist auf die Vorbildhaftigkeit der napoleonischen Ausstattung (Krönungsmantel und Insignien) für die der bayerischen Könige, siehe Röttgen 1980c, S. 207. Für die Geste Maximilians I. in Kellerhovens Darstellung von 1806/07 greift Röttgen sogar die Bildnisse Napoleons als erster Konsul auf, als Beispiel nennt sie „J.-A. Gros, Paris, Musée des Beaux-Arts, 1804,“ Röttgen 1980c, S. 207 (Antoine-Jean Gros: Bonaparte als Erster Konsul, 1802, Öl auf Leinwand, 205 x 127 cm, Paris, Musée National de la Légion d’Honneur, Inv. Nr. 04378).

⁴²⁰ Traeger 2008, S. 521.

⁴²¹ Traeger 2008, S. 521.

Schmundt. So sieht Baumstark in der ersten Darstellung Maximilians I. von 1806/07 einen Bezug zum Herrscherbild des *Ancien Régime*,⁴²² während von Hase-Schmundt – und zwar in Bezug auf Stielers Porträt von 1822 – explizit auf zwei ältere französische Gemälde verweist: auf Louis-Michel van Loos Porträt Ludwigs XV. sowie auf Antoine Callets Darstellung Ludwigs XVI. (Abb. 38b und Abb. 38c). Diese scheinen „den Gedanken an einen partiellen Rückgriff zu erlauben.“⁴²³ Gerade bei den französischen Herrschern ist der historische Kontext von Maximilian I. zu diesen ausschlaggebend: Maximilian I. hatte unter Ludwig XVI. das Kommando über das Regiment *Royal Alsace* in Straßburg inne, außerdem war Ludwig XVI. der Taufpate Ludwigs I., des Sohns Maximilians I. Nach dem Sturz Napoleons I. war, mit kurzer Unterbrechung, seit 1814 mit Ludwig XVIII. erneut ein Bourbonne auf dem französischen Thron. Mehrere historische Faktoren könnten Maximilian I. und seine Künstler somit zu einem Rückgriff auf die Darstellungstradition der Bourbonen bewogen haben, zumal Maximilian I. nachgesagt wird, „mental [...] im französisch bestimmten Ancien Régime [verankert gewesen zu sein].“⁴²⁴ Aufgrund der in der Forschung bisher herausgestellten Betonung der Vorbildhaftigkeit der Kaiserbildnisse Napoleons I. für die Herrscherporträts Maximilians I., die sich in der politischen Entwicklung Bayerns vom Kurfürstentum zum Königreich begründe, erfolgt zunächst eine Skizzierung dieser historischen Ereignisse. Ziel ist, die in den Gemälden implementierten politischen Aussagen hierdurch besser greifen zu können. Anschließend soll die Vorbildhaftigkeit der Staatsporträts Napoleons I. für diejenigen des ersten bayerischen Königs untersucht werden. Wo diese nicht überzeugt, gilt es weitere Herrscherbildnisse, insbesondere diejenigen der französischen Könige Ludwigs XVI. und Ludwigs XVIII. sowie ältere Wittelsbacher Porträts, in die Überlegungen einzubeziehen.

⁴²² Baumstark formuliert hierzu: „Sofort wird ersichtlich, dass mit Übernahme des altherwürdigen Ranges auch die Akzeptanz dessen bildlicher Hoheitsformel einhergeht. Dem Typus nach lebt das Herrscherbild des *Ancien Régime* weiter fort, auch wenn die neue Zeit der pomphaften Inszenierung eine Absage erteilt und stattdessen Strenge und Austerität wirken lässt,“ Baumstark 2010, S. 21. Ob sich jedoch dieser, bei Baumstark nicht weiter ausgeführte, „Wandel zur Strenge“ tatsächlich in den Veränderungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts oder vielmehr in anderen Vorbildern begründet, gilt es zu hinterfragen. Auch Barilo von Reisberg sieht, auf Stielers Werk von 1822 bezogen, ein Fortleben des „Rigaud-Typus“, ohne dies weiter auszuführen, siehe Barilo von Reisberg 2016, S. 65.

⁴²³ Von Hase-Schmundt 1980, S. 418. Zu Stielers Gemälde findet sich beispielsweise die Aussage: „Der Typus des Gemäldes wie die im Bild dargestellten Elemente der monarchischen Repräsentation folgen französischen Vorbildern,“ Vignau-Wilberg 2003, S. 504.

⁴²⁴ Körner 2009, S. 88.

4.4 Maximilian I. – vom Soldaten zum König

Mehrere dynastische sowie (außen)politische Ereignisse führten dazu, dass Maximilian als nachgeborener Sohn aus der pfälzisch-wittelsbachischen Linie Birkenfeld-Zweibrücken überhaupt zum bayerischen König aufsteigen konnte.⁴²⁵ Im Laufe der Jahrhunderte teilte sich die Familie der Wittelsbacher in mehrere Linien und Nebenlinien, deren Zahl sich nach und nach aufgrund fehlender männlicher Nachkommen wieder reduzierte. So auch 1777, als mit dem Tod Kurfürst Maximilians III. Joseph von Bayern (1727–1777) die mit Ludwig dem Bayern gegründete bayerisch-ludovizianische Linie der Wittelsbacher endete. Karl Theodor aus der Linie Pfalz-Sulzbach, seit 1724 Kurfürst von der Pfalz, trat das Erbe Maximilians III. Joseph an.⁴²⁶ Allerdings verstarb auch Karl Theodor 1799 ohne einen legitimen männlichen Erben zu hinterlassen. Nun ging das Erbe an die Linie der späteren bayerischen Könige, die pfälzisch-wittelsbachische Linie Birkenfeld-Zweibrücken über.⁴²⁷ Die Herrschaft als Kurfürst von Kurpfalz-Bayern fiel somit an Maximilian IV. Joseph, den späteren König Maximilian I.⁴²⁸ Vor dem Regierungsantritt Maximilians VI. Joseph/Maximilian I. waren also zunächst zwei andere Wittelsbacher Linien erloschen. Zudem war Maximilian I. ursprünglich ein nachgeborener Sohn und sein älterer Bruder, Karl II. August (1746–1795), hatte

⁴²⁵ Zur Geschichte des Hauses Wittelsbach siehe beispielsweise HLB 2006 (Wittelsbacher); Glaser 1980; Glaser 1993a; Hesse 1986; Holzfurtner 2005; Prinz Luitpold von Bayern 2014; Immler 2013; Immler 2014; Körner 2009; Rall 2011; Straub 1994 sowie Wieczorek, Schneidmüller, Schuber und Weinfurter 2013. Puchta weist darauf hin, dass zur Versorgung von nachgeborenen Söhnen, diese in der „Birkenfelder Linie des Hauses Wittelsbach [...] in der Regel mit Nebenherrschaften, Bischweiler und Rappoltstein, ausgestattet [wurden]. Da diese Besitzungen jedoch mit dem Elsaß unter französische Souveränität gelangt waren, lag es nahe, daß die Prinzen auch unter dem französischen König dienten,“ Puchta 1980, S. 76. Bereits 1770 erhielt Maximilian Joseph das Oberstenpatent des deutschen Fremd-Regiments *Alsace*, nachdem zuvor sein älterer Bruder dies von 1752-1770 innegehabt hatte. Solche Fremd-Regimenter, wie das deutsche Regiment *Alsace*, waren seit der Zeit Ludwigs XIV. und dessen Etablierung eines stehenden französischen Heeres üblich geworden, siehe Junkelmann 1980; Puchta 1980 sowie Röttgen 1980a.

⁴²⁶ Bereits der sogenannte *Hausvertrag von Pavia* aus dem Jahr 1329 regelte in einem Passus die gegenseitige Beerbung zwischen der bayerischen und pfälzischen Linie sollte eine der Linien ohne männlichen Nachkommen bleiben, zum Hausvertrag von Pavia siehe Heinrich 1987; Immler 2013b (mit weiterführender Literatur) sowie Rall 1987. Nach den fast 450 Jahren, welche seit dem Abschluss des sogenannten Hausvertrages von Pavia vergangen waren, traten 1777 die dort festgehaltenen Vereinbarungen in Kraft. Das Erbe der bayerischen Linie sollte an die pfälzische gehen. Ergänzt wurden die in Pavia getroffenen Bestimmungen von verschiedenen weiteren Verträgen, die über die Jahrhunderte zwischen den unterschiedlichen Wittelsbacher Linien geschlossen worden waren. Zum Hausvertrag von Pavia und den verschiedenen weiteren Erbverträgen siehe Rall 1980.

⁴²⁷ Sowohl die Linie Karl Theodors als auch diejenige Maximilians I. gehen auf Wolfgang von Pfalz-Zweibrücken (1526–1569) zurück. Nach dem Tod Wolfgangs teilte sich die Linie dieses Wittelsbachers: Karl Theodor stammte aus derjenigen des ältesten Sohnes Wolfgangs von Pfalz-Zweibrücken, aus der Linie von Philipp Ludwig (1547–1614), Maximilian I. dagegen aus derjenigen des jüngsten Sohnes Karl I. (1560–1600). Aufgrund dieser dynastischen Konstellation beerbte zunächst Karl Theodor Maximilian III. Joseph von Bayern.

⁴²⁸ Von seinem Regierungsantritt in München bis zu seiner Proklamation zum König von Bayern war Maximilian *Kurfürst Maximilian IV. Joseph* während er als König den Namen *Maximilian I. (Joseph)* trug.

wiederum einen Sohn, Karl August Friedrich (1776–1784). Beide verstarben jedoch vor 1799, was den späteren König Maximilian I. zum Erben Karl Theodors machte. Neben diesen Verflechtungen und Beerbungen innerhalb der unterschiedlichen Wittelsbacher Linien waren insbesondere die politischen Verhältnisse in Mitteleuropa und die Handlungen Bayerns in diesem Machtgefüge maßgebend für die Proklamation des Königreichs Bayern und damit Maximilian I. zum König von Bayern am 1. Januar 1806.⁴²⁹ Die Erlangung der Königswürde war ein immer wieder in der Wittelsbacher Politik verfolgtes Ziel: „die wittelsbachischen Königsträume lebten nach Kaiser Ludwig IV. [Kaiser Ludwig der Bayer, Anm. d. Autorin] weiter, einerseits in der Realpolitik, andererseits in der Theorie.“⁴³⁰ Kramer führt zusätzlich aus, dass dieses Ziel nicht nur die Wittelsbacher selbst verfolgten, sondern dies durchaus auch „von den europäischen Großmächten aus[ging], die je nach politischer Interessenlage wiederholt versuchten, Bayern mit der Verheißung auf die Königswürde an ihre Seite zu ziehen.“⁴³¹ So kam es auch im 18. und 19. Jahrhundert, zu Zeiten Karl Theodors und Maximilians IV. Joseph von Seiten Österreichs zu Angeboten einer Königswürde an die bayerischen Kurfürsten, welche diese jedoch aus verschiedenen (territorial-politischen) Gründen ablehnten. Mit der Akzeptanz dieser Angebote wäre nämlich ein Ländertausch einhergegangen, „der Bayern in das habsburgische Länderkonglomerat geführt oder zumindest eng an Österreich gebunden hätte.“⁴³² Es hätte sich nicht um ein Königreich Bayern gehandelt, sondern um eine Königswürde für Territorien außerhalb des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation,⁴³³ da „für ein Territorium innerhalb des Reiches [die Königswürde] rechtlich nicht umsetzbar war.“⁴³⁴ Gleiches galt für eine Souveränität Bayerns.

⁴²⁹ Aufgrund der umfassenden politischen Ereignisse in diesen Jahren, gerade die verschiedenen Napoleonischen Kriege, Bündnisse und Friedensverträge der Großmächte Österreich, Preußen, Frankreich aber auch Großbritannien und Russland betreffend, kann im Folgenden lediglich eine stark verkürzte und auf Bayern reduzierte Zusammenfassung der wichtigsten Ereignisse wiedergegeben werden, siehe NDB XVI, 1990 (Maximilian I.), S. 488-490; Fischer und Kratzer 2006; Glaser 1980, Bde. III/1 und III/2; Körner 2006a; Kramer 2005a; Kramer 2006b sowie Schmid 2006a.

⁴³⁰ Schmid 2006b, S. 23. Zu der Verfolgung dieses Ziel im Laufe der Jahrhunderte bis 1806 siehe Kramer 2005a sowie Schmid 2006b.

⁴³¹ Kramer 2005b, S. 817.

⁴³² Kramer 2006b, S. 18.

⁴³³ Es gab beispielsweise wohl 1798 Pläne für ein Königtum in den Niederlanden, hier war ein Ländertausch zwischen Bayern und Österreich gedacht, oder ein Königtum in der Lombardei. Auch ein Königreich Galizien zog der Wiener Hof für die Wittelsbacher in Betracht. Ebenfalls abgelehnt wurden vergleichbare Angebote Österreichs aus den Jahren 1777 und 1805, siehe Kramer 2005a, S. 15f.; Kramer 2006b, S. 18 sowie Schmid 2006b, S. 32f.

⁴³⁴ Kramer 2005a, S. 15f.

Die geographische Lage Bayerns zwischen den Großmächten Österreich, Frankreich und Preußen beeinflusste entscheidend die Außenpolitik des Kurfürstentums, denn

die Folgen dieser Konstellation für Bayern waren, dass es zum einen immer wieder von den Großmächten als Partner umworben und entsprechend politisch, militärisch oder auch durch Subsidienzahlungen gestützt wurde. Zum anderen bestand aber auch die Gefahr, in den Sog einer überlegenen Großmacht, insbesondere Österreichs zu kommen, und damit die politische Handlungsfreiheit oder die eigenständige staatlich-territoriale Existenz zu verlieren. Stets bestand auch die Gefahr, im Konflikt der Großmächte zum Kriegsschauplatz zu werden.⁴³⁵

Schon vor Maximilians I. Regierungsantritt in München 1799 versuchte Österreich mehrfach Bayern an sich zu binden beziehungsweise in das habsburgische Reich einzugliedern. So beispielsweise nach dem kinderlosen Tod Maximilian III. Joseph 1777.⁴³⁶ Und auch noch 1805 hatte Österreich noch während der Verhandlungen zum Friedensvertrag von Lunéville versucht, Bayern zu annektieren. Die Wahrung der Eigenständigkeit Bayerns war Ziel der bayerischen Außenpolitik, welche unter anderem auch eine entsprechend betriebene Bündnis- und Heiratspolitik evozierte.⁴³⁷

Maximilian I. kam in Bayern als Kurfürst schließlich in der Zeit der sogenannten Koalitionskriege zwischen Österreich und Frankreich an die Macht: Nach dem ersten Koalitionskrieg (1792–1797) brach nur ein Jahr später der zweite Koalitionskrieg (1798–1801) aus. In beiden unterlag Kaiser Franz II. des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und musste in den Friedensverträgen von Campoformio 1797 und von Lunéville vom 9. Februar 1801 die linksrheinischen Gebiete an Frankreich abtreten. Hiervon waren auch Besitzungen der Wittelsbacher betroffen. Die Bündnispolitik des bayerischen Kurfürsten und seines Außenministers Maximilian von Montgelas brachte mit einem Abkommen vom 24. August 1801 zwischen Bayern und Frankreich, an dessen Spitze seit 1799 Napoleon Bonaparte stand, den Bündniswechsel Bayerns von Österreich zu Frankreich.⁴³⁸ In diesem Abkommen

⁴³⁵ Kramer 2005a, S. 17.

⁴³⁶ Trotz vertraglich geregelter Erbfolge zwischen den verschiedenen Linien kam es 1777 zur sogenannten bayerischen Erbfolgekrise beziehungsweise 1778/79 zum bayerischen Erbfolgekrieg. Kaiser Joseph II. (1741–1790) erhob Ansprüche auf bayerische Gebiete, was unter anderem ein Eingreifen Preußens durch Friedrich II. (1712–1786) zur Folge hatte. Der Friede von Teschen 1779 beendete diese Auseinandersetzung und garantierte gleichzeitig die Einhaltung der verschiedenen Wittelsbacher Hausverträge des 18. Jahrhunderts, siehe Rall 1980, S. 39-41.

⁴³⁷ So zählten „Eugène Beauharnais, König Wilhelm I. von Württemberg, Kaiser Franz I. von Österreich, König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, König Johann von Sachsen, Erzherzog Franz Karl von Österreich, König Friedrich August von Sachsen und Herzog Max in Bayern,“ Körner 2009, S. 83 zu den Schwiegersöhnen König Maximilians I.

⁴³⁸ Zum Verhältnis Bayerns zu Napoleon I. siehe Hamm 2015; Hetzer 2006, S. 201-248; Junkelmann ²2014 sowie Kerautret 2006.

war sowohl die „territoriale Existenz“⁴³⁹ Bayerns zugesichert als auch ein Ausgleich für die an Frankreich verlorenen linksrheinischen Gebiete der Wittelsbacher festgehalten. 1805 kam es zum dritten Koalitionskrieg zwischen dem Bündnis Österreich-Russland und Frankreich. Österreich versuchte Bayern zu einem Bündnis zu drängen, während der bayerische Außenminister Montgelas mit dem Vertrag von Bogenhausen (25. August 1805) ein erneutes Bündnis mit Frankreich ausgehandelt hatte. Nachdem die französischen Truppen in Süddeutschland Stellung bezogen, ratifizierte Maximilian IV. den Vertrag von Bogenhausen, Bayern stellte sich an die Seite Frankreichs gegen Österreich und Russland. Die Bündnisse mit Frankreich beziehungsweise die damit einhergehenden politischen Entwicklungen gingen für Bayern mit territorialen Erweiterungen einher. Zusätzlich beinhaltete der Vertrag von Linz (8. November 1805) erstmals die volle Souveränität Bayerns, der Vertrag von Brünn (10. Dezember 1805) erstmals die erbliche Königswürde für das Haus Wittelsbach in Bayern.⁴⁴⁰ Die größte politische Bedeutung nahm in dieser Entwicklung sicherlich die Souveränität Bayerns ein, die derjenigen Preußens und Österreichs entsprechen sollte. Zur Souveränität Bayerns merkt Kramer zusätzlich an:

Die Souveränität war für Bayern in mehrfacher Hinsicht von Interesse. Zunächst machte es das Land unabhängig von den Bindungen an das Reich und den Kaiser, der das Reichslehnsrecht immer wieder dazu gebraucht hatte, in Bayern zu intervenieren, Gebietsansprüche auf wittelsbachische Territorien zu erheben oder gar, wie in der bayerischen Erbfolgekrise [nach dem Tod Kurfürst Maximilians III. Joseph, Anm. der Autorin], die Existenz Bayerns infrage zu stellen. Königswürde und Souveränität boten so die Chance zur Abstreifung älterer lehnsrechtlicher Abhängigkeiten, und im Frieden von Pressburg musste der Kaiser dezidiert auch den Verzicht auf alle Lehnsrechte in Bayern erklären. Gleichzeitig eröffnete die Souveränität im Innern neue Spielräume.⁴⁴¹

⁴³⁹ Kramer 2006b, S. 18.

⁴⁴⁰ Sowohl der 7. Artikel des Vertrags von Brünn als auch der 14. des Vertrags von Pressburg beinhalten „die vollständige Souveränität sowie alle damit verbundenen Rechte, auf die selbe Art und Weise, wie sie der römische Kaiser und der König von Preußen in ihren deutschen Staaten genießen,“ zitiert nach Kerautret 2006, S. 106, und zwar sowohl für Bayern in Person Maximilians I. als auch für Württemberg in Person Friedrichs I., siehe Kerautret 2006, S. 105f. Darüber hinaus wird im 2. Artikel des Vertrags von Brünn Bayern zum erblichen Königreich ernannt und diese Souveränität wurde gleichzeitig mit dem Vertrag von Preßburg von Kaiser Franz II. anerkannt, siehe Ottomeyer 1979, S. 5. Kramer betont zusätzlich die staatsrechtliche Bedeutung der Königswürde: „So [konnte] mit der Erhebung zum Königreich ein Maximum an Sicherung der Existenz Bayerns erreicht werden,“ Kramer 2005b, S. 820. Gleichzeitig formulierten sowohl der Vertrag von Brünn als auch der Friede von Pressburg: „le royaume de Bavière continuera de faire partie du territoire de l’Empire d’Allemagne, et S. M. le Roi de Bavière conservera avec la confédération germanique tous le rapports qui l’unissent maintenant à elle comme co-Etat et comme Prince Electeur, ainsi que tous les droits inhérens à cette qualité,“ zitiert nach Kramer 2006b, S. 21.

⁴⁴¹ Kramer 2006b, S. 21. Für die Entwicklung Bayerns im Inneren sieht Kramer in der Souveränität die Grundlage für das Reformwerk des bayerischen Ministers Montgelas, siehe Kramer 2005b, S. 820 sowie Kramer 2006b, S. 21. Zur Souveränität Bayerns insbesondere im 19. Jahrhundert, der hierzu betriebenen Politik sowie dem Souveränitätsbegriff der Zeit siehe Quint 1971.

Im Frieden von Pressburg (26. Dezember 1805), der den dritten Koalitionskrieg offiziell beendete, erkannte Kaiser Franz II. die Königswürde von Bayern (und diejenige von Württemberg) an. Gleichzeitig war festgelegt, dass Bayern weiterhin Teil des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation blieb. Eine Konstellation die bis zum 12. Juli 1806 (Gründung des Rheinbundes) Bestand hatte, obwohl bereits die von Napoleon I. forcierte Annahme der Königswürde und die Souveränität von Bayern zum 1. Januar 1806 nicht mit der Reichsverfassung übereinzubringen waren. Damit ging im Grunde die Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation einher. Mit der Rheinbundakte traten Bayern, Württemberg und weitere zum Reich gehörende Staaten aus diesem aus.⁴⁴² Am 6. August des gleichen Jahres kam es schließlich zur Niederlegung der Kaiserkrone durch Franz II. und folglich zum Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Kramer betont zusätzlich die sich bedingenden bayerischen und französischen Interessen in der Positionsstärkung Bayerns innerhalb des Machtgefüges auf dem europäischen Festland: Während in Bayern insbesondere „Existenzsicherung, Gebietserweiterungen und -arrondierung sowie Souveränität beziehungsweise Unabhängigkeit“⁴⁴³ im Vordergrund standen, zielte die Politik Napoleons I. auf eine „dauerhafte Abriegelung und Schwächung Österreichs“⁴⁴⁴ ab. Ein weiteres Glied in dieser Bündnispolitik zwischen Bayern und Frankreich bildete die von Napoleon I. gewünschte Verheiratung Auguste Amalies von Bayern, der ältesten Tochter Maximilians I., mit Eugène de Beauharnais (1781–1824), dem Stief- und Adoptivsohn Napoleons I.⁴⁴⁵ Napoleon I. hatte mit seiner Unterstützung Bayerns nicht nur einen Verbündeten erhalten sowie Verbindung zu einem alten europäischen Herrschergeschlecht geschaffen, sondern insbesondere auch die Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, und damit einhergehend eine politische Schwächung Österreichs, vorangetrieben. Auch wenn Napoleon I. treibende Kraft bei der Proklamation Bayerns zum Königreich war,⁴⁴⁶ fand in

⁴⁴² Zum Rheinbund siehe Pigeard 2013, zu Bayerns Beitritt in den Rheinbund Weis ²2003, S. 25-28.

⁴⁴³ Kramer 2006b, S. 19.

⁴⁴⁴ Kramer 2006b, S. 19.

⁴⁴⁵ So nennt Weis diese Ehe ein Projekt, das Napoleon I. seit 1804 verfolgt habe, denn „er hielt es für unabdingbar für die Legitimität seiner Dynastie, daß diese sich verwandtschaftlich mit alten Dynastien Europas verband. Bayern war die erste, bei der ihm dies gelang,“ Weis ²2003, S. 24.

⁴⁴⁶ Weigand kritisiert die häufig anzustreffende Formulierung Bayern sei 1806 zum Königreich „erhoben“ worden: „dann fragt man sich schon irritiert: Von wem denn? Denn derjenige, der verfassungsrechtlich dazu befugt gewesen wäre – Franz II., gerade noch römisch-deutscher Kaiser –, hat es nachweislich nicht getan. Napoleon wiederum hat es auch nicht getan, ja er wohnte dem Staatsakt in der Münchner Residenz, als sich der bisherige bayerische Kurfürst selbst zum König von Bayern proklamierte, nicht einmal bei, ganz abgesehen davon, dass der französische Kaiser, da er kein Herrscher des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation war, keinerlei Befugnis zur Rangerhöhung eines Kurfürsten besaß,“ Weigand 2015, online einsehbar unter www.sehepunkte.de (Zugriff am 07.06.2020). Die Gründe, warum Napoleon I. bei der Proklamation 1806

den bayerischen Texten und Veröffentlichungen zu diesem Staatsereignis die Verbindung zum Kaiser der Franzosen keine Erwähnung.⁴⁴⁷ Ein Widerspruch, den auch Schmid ausführlich darlegt.⁴⁴⁸ Man berief sich hingegen auf das historische Erbe, also insbesondere die Abstammung von römisch-deutschen Königen sowie überhaupt die Größe des eigenen Hauses, aus dem neben Ludwig dem Bayern und Rupprecht III. unter anderem auch der sogenannte Winterkönig Friedrich V. (1596–1632), Kaiser Karl VII., Könige von Schweden und mehrere Ehefrauen von Kaisern und Königen in ganz Europa stammen.⁴⁴⁹ Diese Sicht auf die Königserhebung zu Beginn des 19. Jahrhunderts spiegelt beispielsweise das Königlich-Baierische Regierungsblatt vom 1. Januar 1806 wider:

Wir Maximilian Joseph, von Gottes Gnaden König von Baiern, des heil. römischen Reichs Erzpfalzgraf, Erztruchseß, und Kurfürst.

Durch die unerschütterliche Treue Unserer Unterthanen, und die vorzüglich bewiesene Anhänglichkeit der Baiern an Fürst und Vaterland, hat der baierische Staat sich zu seiner ursprünglichen Würde emporgehoben. Wir haben Uns daher entschlossen, zur Begründung der Unabhängigkeit der Uns von der Vorsehung anvertrauten Nation, den dem vormaligen Beherrscher derselben angestammten Titel eines Königs von Baiern anzunehmen, und diesen Entschluß durch eine feyerliche Proklamation heute öffentlich in Unserer Residenzstadt bekannt machen zu lassen. Unsere feyerliche Krönung und Salbung haben Wir auf eine günstigere Jahreszeit vorbehalten, welche Wir in Zeiten öffentlich bekannt machen werden.⁴⁵⁰

nicht anwesend war, sind hierbei sicherlich näher zu beleuchten, zumal, trotz der berechtigten Anmerkungen Weigands, eine Proklamation zum Königreich Bayern ohne den Kaiser der Franzosen in dieser Form nicht stattgefunden hätte.

⁴⁴⁷ Kerautret beispielsweise verweist auf die Tatsache, dass „man [...] auch im amtlichen Schrifttum von einem *regnum Boiariae restitutum* [sprach],“ Kerautret 2006, S. 106, Maximilian I. also an frühere Zeiten anknüpfte und nicht an Napoleon I. Zudem „[kam] ‚Von Napoleons Gnaden‘ [...] einem ‚Von Revolutions Gnaden‘ gleich. Eben dies wollte Max Joseph verschleiern, wenn er mit großen Nachdruck seine mittelalterlichen Ahnen beschwor,“ Kerautret 2006, S. 123.

⁴⁴⁸ Schmid 2006b. Insgesamt bringt Schmid es auf den Punkt, wenn er festhält: „Der Widerspruch zwischen den entscheidenden Quellen und der maßgeblichen Literatur ist offensichtlich,“ Schmid 2006b, S. 17.

⁴⁴⁹ So stammte beispielsweise Elisabeth Charlotte (1652–1722, genannt Liselotte von der Pfalz, Enkelin des Winterkönigs) aus der Linie Pfalz-Simmern und war durch ihre Heirat mit Philippe I. von Orléans (1640–1701) Herzogin von Orléans und Schwägerin Ludwigs XIV. von Frankreich (1638–1715), siehe Körner 2009, S. 68. Kramer führt für die wittelsbachische Begründung für einen Anspruch auf die Königs- oder Kaiserwürde verschiedene Argumente der Wittelsbacher Herrscher im Laufe der Jahrhunderte an. Diese gehen auf die Geschichte (hier insbesondere die beiden Ahnen Ludwig der Bayer und Ruprecht von der Pfalz), den Rang sowie die dynastischen Verknüpfungen zu anderen europäischen Herrscherhäusern zurück: Die Berufung auf Karl den Großen als Ahnherr und die vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert bei bayerischen Historiographen immer wieder anzutreffende Postulierung, Bayern sei bereits unter den Agilolfinger und Luitpoldingern ein Königreich gewesen, siehe Kramer 2005b, S. 816f.

⁴⁵⁰ Königlich-Baierisches Regierungsblatt, 1. Januar 1806, S. 3, online einsehbar unter <https://www.bavariikon.de> (Zugriff am 04.04.2019). Auffällig ist hierbei eben der fehlende Bezug zu Napoleon I., der darüber hinaus auch in der Proklamation verschwiegen wird, siehe auch Kramer 2005b, S. 822-825. Genau dieser soll jedoch laut Forschung in den Bildnissen Maximilians I. ausgedrückt sein. Dass es sich auch anders verhalten konnte, zeigt der Vergleich mit dem ebenfalls mit Napoleon I. zum König aufgestiegenen Friedrich I. von Württemberg (1754–1816). Bei diesem findet sich beispielsweise in dem Bildnis *König Friedrich I. von Württemberg im Krönungsornat und Rüstung* von Johann Baptist Seele aus dem Jahr 1806 (Abb. 36) im Grunde kaum eine Verbindung zu den Porträts Napoleons I., auch wenn es auf der Homepage

Auch in der angekündigten feierlichen Proklamation des Königreichs vom 1. Januar 1806 wird auf das Gottesgnadentum und die einstige Größe Bayerns und seiner Herrscher abgezielt:

Da durch die Vorsehung Gottes es dahin gediehen ist, daß das Ansehen und die Würde des Herrschers in Baiern seinen alten Glanz und seine vorige Höhe zur Wohlfahrt des Volkes, und zum Flor des Landes wieder erreicht, so wird der Allerdurchlauchtigste und Großmächtigste Fürst und Herr, Herr Maximilian Joseph, als König von Baiern, und allen dazu gehörigen Ländern hiemit feyerlich ausgerufen, und dieses seinen Völkern allenthalben kund und zu wissen gemacht.⁴⁵¹

Bei der kleinen Zeremonie zur Annahme der Königswürde durch Maximilian I., die am 1. Januar in der Residenz in München stattfand, – eine Krönung und Salbung war wie im Regierungsblatt angekündigt für einen späteren Zeitpunkt vorgesehen –,⁴⁵² waren weder

www.koenigreichbayern.hdbg.de heißt: „doch ist auch auf diesem Bildnis die Nachahmung napoleonischer Repräsentation offensichtlich,“ *König Friedrich I. von Württemberg im Krönungsornat*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 20.06.2019). Hier wären andere Einflüsse beispielsweise ältere Darstellungen von Herrschern des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation in Rüstung sowie von den Zaren – immerhin war König Friedrich I. von Württemberg über seine Schwester Zarin Maria Fjodorowna mit diesen verwandt – zu untersuchen, zu Bildnissen in Rüstung siehe S. 114f. dieser Arbeit, zu denjenigen der Zaren Kapitel 8.1. In der württembergischen Proklamation wird dagegen sehr wohl auf Napoleon I. verwiesen, die Proklamation ist abgebildet bei Bittel 2006, S. 60, das Original befindet sich heute im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, E 30 Nr. 1, siehe Bittel 2006, S. 58. Auf die differierenden Formulierungen der bayerischen und württembergischen Königsproklamation geht auch Kramer 2005b, S. 825f. ein. Generell wäre ein vergleichender Blick auf die durch Napoleon I. zu Königen gewordenen Herrscher und ihrer Staatsporträts sowie deren Verhältnis zu denjenigen des Kaisers der Franzosen in der Forschung wünschenswert. Mit den Königserhebungen Napoleons I. setzt sich beispielsweise auch die Karikatur *Napoleon als Königsbäcker* auseinander (James Gillray: Napoleon als Königsbäcker, London 1806, kolorierte Radierung, 25,2 x 37,2 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. G16921), in welcher der französische Kaiser bei der Herstellung seiner neuen Könige – hier Bayern, Württemberg und Baden (dies eigentlich ein Großherzogtum) – darstellt, siehe Tillmann 2006a, S. 202 mit Angabe von weiterführender Literatur.

⁴⁵¹ Ein Scan der als Aushang veröffentlichten einseitigen Proklamation ist online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 04.04.2019).

⁴⁵² Zur Problematik der bayerischen Königskrönung siehe Traeger 2008, S. 518. Auch die in Darstellungen aufgegriffene Selbstkrönung Maximilians I., wie sie sich in einer Entwurfszeichnung für eines der Relieftondi im Stiftersaal der Alten Pinakothek oder in einer Lithographie nach den während der Feierlichkeiten 1824 zum 25-jährigen Thronjubiläums Maximilians I. gezeigten Grisaillemalereien von Hess erhalten haben, fand in der Realität nicht statt (Ludwig Schwanthaler: Maximilian I. setzt sich die Königskrone aufs Haupt, Zeichnung, Feder über Blei, München, Münchner Stadtmuseum, Schwanthaler-Sammlung 721 sowie Flachenecker nach Peter von Hess: Maximilian Joseph I. König von Bayern. 1806, 1824, Lithographie nach dem Transparentbild der Festdekoration zum 25-jährigen Regierungsjubiläums Maximilians I., 32 x 47 cm, München, Stadtarchiv, BuR 122, die Publikation zu Maximilians I. Regierungsjubiläum mit allen Lithographien findet sich bei Heinemann 2006, S. 73-144). Vorbild für die Selbstkrönung Maximilians I. sieht Traeger in derjenigen Napoleons I. von 1804, die auch bei ersten Entwürfen von Jacques-Louis Davids *Sacre* noch die Figur Napoleons I. bestimmen sollten, letztlich jedoch nicht umgesetzt wurde (Jacques-Louis David: *Le Couronnement de Napoléon/Le sacre*, 1805, Öl auf Leinwand, 621 x 979 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 3699 (weitere Inv. Nr. MR 1437) und Jacques-Louis David: *L'Empereur Napoléon Ier se couronnant lui-même*, um 1804, Zeichnung, 292 x 252 mm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. RF 4377), siehe Traeger 2008, S. 521. Bei dieser Krönung Napoleons I. war zwar Papst Pius VII. anwesend, Napoleon I. setzte sich jedoch selbst die Krone auf. Dies bedeutete gleichzeitig, „dass der nachrevolutionäre Staat seine Macht nicht aus der Hand der Kirche empfängt,“ Traeger 2008, S. 521. Maximilian I. beabsichtigte trotzdem durchaus noch lange Zeit nach der Annahme des Königstitels eine Krönung, siehe auch S. 53, Fn. 236 dieser Arbeit.

Napoleon I., der sich zu dieser Zeit in München aufhielt, noch der Minister Montgelas anwesend.⁴⁵³ Aufgrund der dargelegten engen Konnotation Napoleons I. zu Bayern in der realen Politik und dem Verschweigen des französischen Kaisers in den Schriften, scheint die Frage berechtigt, auf welche Vorbilder sich Maximilian I. nun in seinen Porträts berief. Wies er die Künstler Kellerhoven und Stieler tatsächlich an, sich an den Bildnissen Napoleons I. zu orientieren oder sind, wie Baumstark und von Hase-Schmundt bereits anmerkten, Bezüge zu anderen Herrscherporträts festzustellen? Auch die Möglichkeit eines gezielten Wechsels der für die Darstellungen des bayerischen Monarchen gewählten Vorbilder sollte in Betracht gezogen werden.

4.5 Vive la France, vive l'Empereur! Die Bildnisse des französischen Kaisers Napoleon I. und ihr Einfluss auf die Staatsporträts Maximilians I.

Während Napoleons I. Zeit als Kaiser der Franzosen entstanden mehrere von unterschiedlichen Künstlern geschaffene Porträts, die ihn in seinem Krönungsornat und mit den Insignien seiner Macht inszenieren. So von François-Pascal Simon Gérard (1770–1837, Abb. 8a) und Robert Jacques François Faust Lefèvre (1755–1830, Abb. 8b und Abb. 8c), aber auch von Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) sowie Anne-Louis Girodet (1767–1824).⁴⁵⁴ Ähnlich wie Maximilian I. als erster König von Bayern, konnte auch Napoleon I. als Kaiser der Franzosen für seine Repräsentation, insbesondere für seine Staatsporträts, nicht auf einen direkten Vorgänger und damit auf eine bestehende Tradition zurückgreifen. Diese Ausgangssituation für die Darstellungen des ersten Kaisers der Franzosen erklärt sich aus der historischen Entwicklung in Frankreich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts: Kam es mit dem Ausbruch der Französischen Revolution 1789 zu einem vorläufigen Ende der

⁴⁵³ Entzog sich Maximilian I. in seiner Proklamation und in der Zeremonie am 1. Januar 1806 schon der Verbindung zu Napoleon I., konnte eine offizielle Krönung durch den Kaiser erst recht nicht in seinem Sinne sein. Heym verweist darauf, dass Maximilian I. sich zwar nicht selbst krönen wollte, um sich jedoch von Gottes Gnaden legitimieren zu lassen, ein Konkordat mit dem Heiligen Stuhl hätte abgeschlossen werden müssen, siehe Heym 2006, S. 37 und 45. Dieses Konkordat scheiterte schließlich 1809 und wurde erst 1817 endgültig abgeschlossen, siehe Heym 2006, S. 45 und S. 47; Erichsen 2006e, S. 245; Traeger 2008, S. 518 sowie Ottomeyer 1979, S. 29. Rumschöttel weist darauf hin, dass Montgelas nicht im offiziellen Protokoll erwähnt wird und sich wahrscheinlich in der Nähe Napoleons I. aufhielt, siehe Rumschöttel 2006, S. 71f. Nach Kramer wollte man „wohl auch dadurch jeden weiteren Anklang an eine Königswürde von Napoleons oder Frankreichs Gnaden vermeiden,“ Kramer 2005b, S. 828. Zum Protokoll zur Annahme der Königswürde (mit Edition) siehe Kramer 2005b.

⁴⁵⁴ Jean-Auguste-Dominique Ingres: Napoleon I., 1806, Öl auf Leinwand, 259 × 162 cm, Paris, Musée de l'Armée, Inv. Nr. 5420/Ea 89/1 und Anne-Louis Girodet: Napoleon I. im Krönungsornat (mit dem Code Civil), nach 1812, Öl auf Leinwand, 253 x 180 cm, Musée Girodet, Montargis, Inv. Nr. 874.87.

Monarchie in Frankreich, wurde nach dem Ende der Französischen Revolution 1799 die Konsulatsverfassung erlassen – mit Napoleon Bonaparte als erstem Konsul. Diese politischen Veränderungen innerhalb Frankreichs gipfelten schließlich in der Kaiserkrönung Napoleons am 2. Dezember 1804 in Notre Dame de Paris.⁴⁵⁵ Bekanntlich krönte er sich selbst (und seine Frau) während der Zeremonie, was unter anderem auch von Jacques-Louis David (1748–1825) in einem Gemälde festgehalten wurde.⁴⁵⁶

Aus diesen historischen Umbrüchen ergibt sich die Problematik einer Repräsentation Napoleons I. als Kaiser, wie sie auch verschiedene Forschungsmeinungen widerspiegeln: Auf der einen Seite fand überhaupt eine Krönung Napoleons statt, ein politischer Akt, der keinerlei Verankerung in der französischen Republik hatte. Diese Krönung orientierte sich nach Olausson durchaus an der bourbonischen Krönungszeremonie und derjenigen Ludwigs des Frommen, dem Sohn Karls des Großen.⁴⁵⁷ Auf der anderen Seite distanzierte sich der Kaiser mit der Auswahl des Krönungsortes vom vorrevolutionären französischen Königtum. Waren die französischen Könige aus dem Hause der Bourbonen, bis auf zwei Ausnahmen,⁴⁵⁸ in Reims gekrönt worden, kam dieser Ort für Napoleons Krönung nicht in Frage, denn „so wenig Bonaparte den alten französischen Königstitel anstreben konnte, so wenig durfte er unmittelbar auf die Repräsentationsformen des *Ancien Régime* zurückgreifen.“⁴⁵⁹ Der Königstitel war darüber hinaus problematisch, da Ludwig Stanislaus Xavier (1755–1824, Bruder Ludwigs XVI.), seit 1791 im Exil, 1793 zunächst seinen noch minderjährigen Neffen zu Ludwig XVII. und sich selbst zum Regenten Frankreichs und nach dem Tod

⁴⁵⁵ Die napoleonische Bildpropaganda beginnt jedoch bereits zu Konsulzeiten Napoleons (1799–1804): „Die ‚Konsulporträts‘ Napoleons können als Ausgangspunkt seiner Herrscher- und Bildpropaganda bezeichnet werden. Der Mangel an großer Robe kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß immer politische Aussagen die Funktion der Bilder bestimmen,“ Telesko 1998, S. 42.

⁴⁵⁶ Zu dem Werk Davids *Le Couronnement de Napoléon/Le sacre* siehe Porterfield 2006. Allerdings wird hier, wie Clerc 1985, S. 80 anmerkt, ein anderer Moment gezeigt. Die ursprüngliche Idee des Künstlers, tatsächlich den Moment der Selbstkrönung Napoleons I. wiederzugeben (siehe S. 107, Fn. 452 dieser Arbeit), verwirklichte David nicht. Vielmehr zeigt David Napoleon I., der im Begriff ist Joséphine zur Kaiserin zu krönen. Diese Tatsache ist laut Olausson insofern von Interesse, da „initially, there was no question of Joséphine being crowned. The constitution spoke only of the head of state – the emperor – not of his spouse, whose involvement was more reminiscent of the *ancien régime*, under which the queen had always been part of the grand ceremony,“ Olausson und Vilibachov 2010, S. 285.

⁴⁵⁷ Siehe Olausson und Vilibachov 2010, S. 285f. So heißt es dort auch: „The various parts of the old mass were followed, the Latin texts being read or sung to newly composed music by Giovanni Paisiello and Jean François Le Sueur. The organisers had copied the ritual from royal times, replacing of course the Latin word for king, *rex*, with *imperator*, emperor,“ Olausson und Vilibachov 2010, S. 286.

⁴⁵⁸ Die Krönungen von Heinrich IV. von Frankreich und Maria de Medici fanden in Chartres beziehungsweise in Saint-Denis statt, siehe Maral 2014, S. 5. Die letzte Krönung eines bourbonischen Königs war diejenige Karls X. von Frankreich (1757–1836) im Jahr 1824, siehe Lacaille 2014.

⁴⁵⁹ Schoch 1975, S. 59.

Ludwigs XVII. 1795 zu König Ludwig XVIII. proklamierte.⁴⁶⁰ Nominell gab es somit, wenn auch im Exil, einen König von Frankreich. Den Zwiespalt zwischen Distanzierung und Entlehnung von Elementen der Repräsentation aus dem *Ancien Régime* verdeutlicht ebenso die Ausstattung Napoleons I. als Kaiser der Franzosen. Napoleon I. machte sich nach Schoch zwar verschiedene symbolträchtige Elemente aus unterschiedlichen Quellen zu eigen:⁴⁶¹ Lorbeerkranz und Adlerzepter des römischen Kaisertums, die als Stickereien auf dem Krönungsmantel angebrachten Bienen des Merowingers Childerich,⁴⁶² den Reichsapfel und die bei der Krönungszeremonie verwendete Krone als Hinweis auf Karl den Großen⁴⁶³: „Napoleon wollte so eine Summe abendländischer Geschichte in seinem Kaisertum verkörpert sehen.“⁴⁶⁴ Hierzu gehörte allerdings auch die *main de justice* sowie das Zepter Karls V. der französischen Könige.⁴⁶⁵ Es gab in der Repräsentationsform Napoleons I. offensichtlich durchaus Anknüpfungen an das französische Königtum und damit an das *Ancien Régime*. Diese waren allerdings, und das scheint entscheidend zu sein, nicht alleiniger Bezugspunkt,

⁴⁶⁰ Siehe Thamer 1994, S. 374f. sowie Malettke 2009, S. 1 und S. 19-23.

⁴⁶¹ Siehe Schoch 1975, S. 59.

⁴⁶² Etwas andere historische Bezüge erkennt Cassan bei der Beschreibung von Ingres' Bildniss des Kaisers (Jean-Auguste-Dominique Ingres: Napoleon I., 1806, Öl auf Leinwand, 259 × 162 cm, Paris, Musée de l'Armée, Inv. Nr. 5420/Ea 89/1): „Napoléon porte un ample manteau pourpre doublé d'hermine attribut des monarques de l'Ancien Régime mais les fleurs de lys ont été remplacées par des abeilles symbole impérial,“ Cassan 2006, online einsehbar unter <http://mini-site.louvre.fr> (Zugriff am 21.06.2020).

⁴⁶³ Siegfried weist auf die unterschiedliche Verwendung der einzelnen Insignien während Napoleons I. Krönungszeremonie hin: „The scepter of Charles V with the statuette of Charlemagne and a classicized fantasy of Charlemagne's sword [...] were never actually held or worn by Napoleon but were symbolically carried during the ceremony by his marshals, along with the crown of Charlemagne and the imperial globe. Napoleon carried a different set of regalia, the so-called honors of the emperor, which, significantly, were the ones placed on the altar and blessed by the pope, who addressed a prayer to each object; these are the insignia depicted in most imperial portraits,“ Siegfried 2006b, S. 50. Insbesondere der Bezug zu Karl dem Großen findet sich bei vielen europäischen Herrscherhäusern. So bei den französischen Königen, die diese Verbindung in einem Langzepter, das von einer Statuette Karls des Großen bekrönt und auch von Napoleon I., neben seinem eigenen mit einem Adler, verwendet wurde (so zu sehen beispielsweise bei Jean-Auguste-Dominique Ingres: Napoleon I., 1806, Öl auf Leinwand, 259 × 162 cm, Paris, Musée de l'Armée, Inv. Nr. 5420/Ea 89/1), heraufbeschworen, siehe Olausson und Vilinbachov 2010, S. 55 und die folgende Fußnote dieser Arbeit. Auch das Haus der Wittelsbacher betrachtete Karl den Großen als seinen Ahnherren, was zum Beispiel ein in zentraler Position angebrachtes Porträt des Kaisers in der Ahnengalerie der Münchner Residenz demonstriert, siehe Seelig 1980, S. 300. Mit diesem Bezug auf Karl den Großen positionierte sich Napoleon I. außerdem in klarer Konkurrenz zu dem damals noch regierenden Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation Franz II. aus dem Haus Habsburg-Lothringen, der 1804 zusätzlich den Titel des Kaisers von Österreich als Franz I. annahm.

⁴⁶⁴ Schoch 1975, S. 59. Ottomeyer geht auf weitere Verknüpfungen der napoleonischen Insignien zu älteren ein: „Biennaus, der seit 1804 den Titel führt ‚Orfèvre de leurs Majestés Imperiales et Royales...‘ fertigte dazu eine ‚main de justice‘ und einen Reichsapfel, des weiteren restaurierte er das Szepter Charles V., die Sporen und das Schwert ‚La Joyeuse‘, welche Karl dem Großen zugeschrieben wurden, Nitot war für die Kopie der während der Revolution verlorengegangenen sogenannten Krone Karls des Großen verantwortlich,“ Ottomeyer 1979, S. 24.

⁴⁶⁵ So war auch die Parierstange des Paradeschwerts Napoleons I. mit dem Diamanten *Régent* verziert, ein Stein, der bereits zu den bourbonischen Kronjuwelen gehörte, siehe Benoît 2016.

sondern ein Teil der „Summe abendländischer Geschichte,“⁴⁶⁶ deren Ergebnis Napoleons I. Kaisertum verkörperte.

In seinem Krönungsornat sowie mit seinen Insignien und damit mit den angesprochenen unterschiedlichen Entlehnungen und Anknüpfungen aus der Historie ließ sich Napoleon I. als Kaiser porträtieren. In der Zeit von 1804 bis 1814 setzte nach Clerc eine „echte napoleonische Propaganda“⁴⁶⁷ ein, auch wenn die Entwicklung einer der französischen Republik gegenläufigen Bildstrategie bereits zu Napoleons Amtszeit als Konsul einsetzte.⁴⁶⁸ Welche Rolle und wie vielfältig die Bezüge und Rückgriffe in den Bildnissen Napoleons, und zwar sowohl zu Konsul- als auch zu Kaiserzeiten, waren, fasst Knels zusammen, wenn sie schreibt:

Die Forschung hat mehrfach die Bedeutung der Napoleon-Bildnisse innerhalb der napoleonischen Bildpropaganda betont. Künstler bedienten sich um 1800 verschiedenster Ikonografien, um den wechselnden Ansprüchen an die Darstellung Napoleon Bonapartes gerecht zu werden: Von sakralen Traditionen, mittelalterlicher Ikonographie über barocke Schemata wurde dabei so ziemlich alles recyclet, was das abendländische Bildrepertoire zur Verfügung stellte. Diese Indienstnahme des Porträts für die politische Legitimation Bonapartes setzte bereits während des Italienfeldzuges ein und blieb bis zum Ende des Premier Empire unter Verwendung variierender ikonographischer Strategien Teil der visuellen und politischen Inszenierung des neuen Herrschers.⁴⁶⁹

Im Laufe der Zeit schufen nun verschiedene Künstler Staatsporträts Napoleons I., welche wiederum durch Kopien eine große Verbreitung erfuhren.⁴⁷⁰ Für den Vergleich der Herrscherbildnisse Maximilian I. mit denjenigen Napoleons I. steht das von Gérard gemalte Bildnis des französischen Kaisers im Fokus. Die Entscheidung für Gérards Werk aus dem Jahr 1805⁴⁷¹ und gegen die anderen Porträts Napoleons I. für den folgenden Vergleich

⁴⁶⁶ Schoch 1975, S. 59. Zudem erkennt Hölscher in der Gestaltung von Napoleons I. Thronsessel (Abb. 25b) einen Bezug zur Sonnensymbolik Ludwigs XIV. von Frankreich, siehe Hölscher 2002c.

⁴⁶⁷ Clerc 1985, S. 74. Von Hase-Schmundt ist die Ausweisung Jaques-Louis Davids aus Frankreich 1814 mit dem „Ende der eigentlichen napoleonischen Staatskunst [verknüpft],“ von Hase-Schmundt 1971, S. 39.

⁴⁶⁸ So formuliert Clerc hierzu, dass Napoleon Bonaparte als Konsul begann, „offizielle Porträts seiner selbst zu fördern. Die Bildnisse hatten zu verdeutlichen, dass die Herrschaft nun mit ihm zu identifizieren war, im Gegensatz zu den Allegorien der Republik, in denen das Volk den Platz des Herrschers eingenommen hatte,“ Clerc 1985, S. 86.

⁴⁶⁹ Knels 2019, S. 91.

⁴⁷⁰ So merkt Siegfried zu Recht an: „The traditional image of the ruler’s legitimacy – the state portrait – remained ubiquitous during the Napoleonic period, as indicated by the dozens of copies commissioned after models by François Gérard, Robert Lefèvre, and Anne-Louis Girodet. It was this genre that Ingres took up in Napoleon I on His Imperial Throne, although he completely reworked its conventions,“ Siegfried 2006a, S. 6.

⁴⁷¹ Erstmals von Napoleon I. im Jahr 1805 beauftragt, existieren von diesem Gemälde Gérards mehrere Versionen beziehungsweise Kopien. So nennt Salmon allein 16 Stück und zwar „sans chercher à être exhaustif, citons quelques versions en pied,“ Salmon 2014 S. 86. Darüber hinaus sei noch angemerkt, dass weitere kleinformatigere Darstellungen Napoleons I. im Krönungsornat existieren, siehe Siegfried 2006b, S. 84. Zusätzlich gab Napoleon in den Jahren 1811/12 „als der Kaiser [...] auf der Höhe seines Ruhms stand, [...] weitere

begründet sich wie folgt: Das Bildnis von Ingres⁴⁷² wurde im Pariser Salon 1806 gezeigt. Es hebt sich von den anderen Porträts Napoleons I. als Kaiser der Franzosen prägnant ab und bildet einen eigenständigen Typus: Napoleon I. ist auf seinem Thron sitzend, der Betrachterin/dem Betrachter frontal zugewandt inszeniert. Die große Differenz im Bildaufbau macht es sehr unwahrscheinlich, dass es als Vorbild für die bayerischen Porträts gedient hat. Das Werk von Anne-Louis Girodet⁴⁷³ wird in die Zeit nach 1812 datiert, weshalb es als Vorbild, zumindest für das erste von Kellerhoven geschaffene königliche Herrscherbildnis Maximilians I. von 1806/07 (Kat. 3), ebenfalls ausscheidet. Es könnte lediglich bei den späteren Darstellungen des bayerischen Königs von 1818 und 1822 (Kat. 4 und Kat. 5) in die Überlegungen einbezogen werden. Röttgen verweist als Vorbild für Kellerhovens Werk von 1806/07 auf eine von Lefèvre geschaffene Darstellung des Kaisers der Franzosen.⁴⁷⁴ Hierbei sind allerdings zwei Faktoren zu bedenken, die eine mögliche Vorbildhaftigkeit für Maximilians I. Porträts in Frage stellen: Die erhaltenen Gemälde Lefèvres werden unterschiedlich datiert, so dass deren Vorzeitigkeit im Vergleich zu Kellerhovens Gemälde von 1806/07 nicht gesichert ist.⁴⁷⁵ Hinzu kommt, dass eine ursprüngliche Ausführung von Lefèvres' Bildnis Napoleons I. zwar im Pariser Salon 1806 ausgestellt war, diese jedoch nur noch als Grafik existiert (Abb. 8c).⁴⁷⁶ Eine Gegenüberstellung der Grafik mit den als Gemälde erhaltenen Repliken des Künstlers verdeutlicht Differenzen in der Darstellung des französischen Kaisers zwischen Grafik und Gemälde.⁴⁷⁷ Somit kann es sich bei den Gemälden nicht um das

offizielle Porträts im Krönungsornat in Auftrag und wandte sich dafür erneut an Lefèvre und an Anne Louis Girodet,“ Clerc 1985, S. 92. Inwieweit Napoleon I. in seiner Darstellung wiederum selbst Bezüge zu älteren Herrscherbildnissen, konkret denjenigen der Bourbonen, evozierte, ist in der Forschung umstritten. Während beispielsweise Clerc und Benoît durchaus den Rückgriff auf die bourbonischen Königsbilder sehen, siehe Clerc 1985, S. 90 sowie Benoît 2016, wird bei der Beschreibung des Gemäldes des Musée du Louvre dagegen explizit darauf verwiesen, dass „Napoléon doit éviter toute allusion à la monarchie des Bourbons, après la période révolutionnaire, mais il en conserve toutefois son faste comme le rappelle, entre autre, le décor,“ online einsehbar unter <https://petitegalerie.louvre.fr> (Zugriff am 18.06.2019).

⁴⁷² Jean-Auguste-Dominique Ingres: Napoleon I., 1806, Öl auf Leinwand, 259 × 162 cm, Paris, Musée de l'Armée, Inv. Nr. 5420/Ea 89/1, zur Darstellung Napoleons I. von Ingres siehe Siegfried 2006b.

⁴⁷³ Anne-Louis Girodet: Napoleon I. im Krönungsornat (mit dem Code Civil), nach 1812, Öl auf Leinwand, 253 x 180 cm, Montargis, Musée Girodet, Inv. Nr. 874.87, siehe Siegfried 2006b, S. 52f. sowie Schoch 1975, S. 64.

⁴⁷⁴ Röttgen 1980c.

⁴⁷⁵ Während Schoch 1975, Abb. 48 „1806“ angibt, datiert das Musée national de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie, wo sich das Gemälde seit 1949 befindet, das Werk 1807, siehe <https://www.legion-dhonneur.fr> (Zugriff am 14.03.2020). Salmon 2014, S. 88 datiert das Werk sogar 1811 und verweist auf eine weitere Ausführung im Schloss von Versailles. Nach Siegfried fertigte Lefèvre 30 Kopien seines Staatsporträts, wobei er bei den Kopien auf die ursprünglich aufgenommene Ahnengalerie im Hintergrund verzichtete, siehe Siegfried 2006b, S. 80 sowie S. 62 dieser Arbeit.

⁴⁷⁶ Siehe Chaussard 1806, S. 183 sowie Knels 2019, S. 92.

⁴⁷⁷ Knels verweist zwar auf die erhaltene Umrisszeichnung von Lefèvres Werk und die Repliken, erwähnt die Differenzen im Bildaufbau jedoch nicht, siehe Knels 2019, S. 92.

im Pariser Salon gezeigte Bildnis handeln, der Vergleich müsste mit der Grafik erfolgen. Da der Pariser Salon 1806 erst am 15. September 1806 eröffnete,⁴⁷⁸ erscheint es zudem fraglich, ob Kellerhoven die Werke Lefèvres und Ingres' kannte bevor er sein Porträt Maximilians I. begann. Damit handelt es sich bei dem von Gérard gemalten Porträt um das Staatsporträt Napoleons I. als Kaiser der Franzosen, das mit Sicherheit vor dem ersten Gemälde Kellerhovens entstand.⁴⁷⁹

4.5.1 Zur Königsproklamation, das erste Staatsporträt Maximilians I. und François Gérards Darstellung Kaiser Napoleons I.

Bei einer Gegenüberstellung der beiden Bildnisse von Napoleon I. und Maximilian I. (von 1806/07) scheint die Ähnlichkeit offensichtlich: In einem geschlossenen Raum befindet sich jeweils stehend der Herrscher, an seiner rechten Seite sind Insignien seiner Macht präsentiert, links hinter ihm ein Sessel. Dieser generelle Bildaufbau findet sich jedoch bereits in früheren Staatsporträts, so beispielsweise bereits bei Ludwig XIV. (Abb. 7) oder bei Maximilians I. Vorgänger, Kurfürst Karl Theodor (Abb. 37c) und referiert vielmehr eine tradierte Bildkomposition des Staatsporträts im Allgemeinen. Diese wiederum wurde sowohl von Napoleon I. als auch von Maximilian I. aufgegriffen und ist bei beiden auf ältere Vorbilder zurückzuführen. Wie gebräuchlich bestimmte Elemente im Repertoire des Staatsporträts waren, verdeutlicht Jungers Beschreibung dieser Bestandteile, die sich größtenteils auch noch im Staatsporträt des 19. Jahrhunderts, bei Napoleon I. wie den bayerischen Königen, finden:

Das Staatsporträt des 18. Jahrhunderts ist in seiner typischen Ausprägung großformatig. Bevorzugt wird der Herrscher mindestens in Lebensgröße und ganzer Figur in einer zeremoniellen Haltung [gezeigt]. Der Dargestellte steht mit einer leichten Drehung des Kopfes meist in Kontrapost, in dem [...] so genannten ‚Tanzmeisterschritt‘. [...] Die zur Verdeutlichung der gesellschaftlichen Position benötigten Insignien sind grundsätzlich abgebildet. Dazu kommt eine im Laufe der Zeit immer prachtvollere Umgebung. So finden sich kostbare Fußböden, Präsentationstische und Draperien, Landschaftsausblicke, Prunksessel und die besonders mit der Stärke und den Funktionen eines Herrschers assoziierten Säulen.⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ Siehe Knels 2019, S. 74.

⁴⁷⁹ Eine Akte des Bayerischen Hauptstaatsarchivs belegt, allerdings ohne genaues Datum, dass sich ein Porträt „des Kaisers Napoleon I. von Gérard; sämtliche ganze Figuren in Lebensgröße“ in den Staatsgemäldesammlungen befand, so dass sich Kellerhoven möglicherweise auf eine Ausführung direkt in Bayern beziehen konnte, siehe BayHStA, Staatsgemäldesammlungen, Vorl. Nr. Archiv, Az. Fach XI K 1 (vorläufige Signatur).

⁴⁸⁰ Junger 2011, S. 26f.

Eine eindeutige Vorbildhaftigkeit Napoleons I. für Maximilian I. lässt sich aus dem Bildaufbau folglich nicht schließen. Es müssen daher andere Elemente und Details sein, die den Rückgriff des bayerischen Königs auf den französischen Kaiser nahelegen. So trägt Maximilian I. einen Degen an seiner linken Seite und in diesem Degen ist ein eindeutiger Bezug zu Napoleon I. konstatiert: Es handelt sich um den Degen Napoleons I., den Maximilian I. vom Kaiser der Franzosen geschenkt bekam.⁴⁸¹ Bei genauerer Betrachtung werden weitere Anknüpfungen greifbar. Napoleon I. und Maximilian I. erscheinen in ihren Staatsporträts in ihren jeweiligen Krönungsornaten – zu dieser Art der Kleidung in Staatsporträts gab es durchaus Alternativen: In Rigauds Bildnis trägt Ludwig XVI. (Abb. 7), wie auch seine Nachfolger bis zu Ludwig XVIII. im 19. Jahrhundert (hauptsächlich) in ihren Staatsporträts (Abb. 38a bis Abb. 38f), unter dem Hermelinmantel die ritterlichen Beinkleider des *Ordre du Saint-Esprit*.⁴⁸² Eine Begründung hierfür findet sich in der Verbindung von

Krönung und Ordenssouveränität des französischen Königs [...]. Während der Krönungsfeierlichkeiten leistete der König bereits den Schwur als Großmeister des Ordens vom Heiligen Geist. Am Tage nach der Krönung erhält er dann in einer großartigen Zeremonie, die gleichfalls in der Kathedrale von Reims stattfindet, den Großmeistermantel und das Kollier. Er ist nun berechtigt, neue Ritter zu ernennen und zu weihen.⁴⁸³

Diese Kombination von Ordenskleidung mit Hermelinmantel beziehungsweise das Tragen von Ordenskleidung in Staatsporträts griff noch Gabriel Schachinger 1887 in seiner (posthumen) Darstellung Maximilians II. auf (Abb. 6), der bayerische König trägt in diesem Bildnis unter dem Krönungsmantel die Kleidung des Hubertusritterordens.⁴⁸⁴ Eine weitere Kleidungsvariante in Staatsporträts war die Präsentation des Herrschers in Rüstung mit Hermelinmantel, wie sie beispielsweise die Darstellungen Kaiser Karls VII., Maximilians III.

⁴⁸¹ Zu dem Degen Napoleons I. siehe auch S. 79 dieser Arbeit.

⁴⁸² Siehe Ahrens 1990, S. 68. Ähnliches findet sich auch bei Porträts von Habsburger Herrschern (in der Kleidung des Großmeisters des Ordens vom Goldenen Vlies, beispielsweise nach Johann Gottfried Auerbach: Kaiser Karl VI., um 1730, Öl auf Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Nr. Gemäldegalerie, 2140; Johann Daniel Donat: Kaiser Leopold II., 1806, Öl auf Leinwand, 158 x 246 cm, Wien, Schloss Schönbrunn; Friedrich von Amerling: Kaiser Franz II./I. im Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies, 1832, Öl auf Leinwand, Wien, Schloss Schönbrunn; Leopold Kupelwieser: Kaiser Ferdinand I. im Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies, 1847, Wien, Schloss Schönbrunn sowie Giuseppe Sogni: Kaiser Franz Joseph I. von Österreich, 1854, Öl auf Leinwand, 260 x 181cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna., Inv. Nr. 3581.

⁴⁸³ Ahrens 1990, S. 68.

⁴⁸⁴ Auch Leo Schöninger zeigt in seiner Druckgraphik Maximilian II. in dieser Kleidervariante (Abb. 5). Außerdem ist in der Residenz Würzburg ein Brustbild, das Maximilian II. ebenfalls mit Krönungsmantel und einem Teil der Insignien zeigt (N. N.: König Maximilian II. von Bayern, Datierung unbekannt, Öl auf Leinwand, 119 x 103,5 cm (Rahmenmaß), Residenz Würzburg (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen), Inv. Nr. WüRes. G0197. Maximilian II. scheint unter dem Mantel die graublauere Zeremonialtracht des Wittelsbacher Hausritterordens vom Heiligen Hubertus zu tragen. Allerdings sind nach der Auskunft von Dr. Quaeitzsch weder Künstler noch Datierung bekannt, Email an die Autorin vom 26.05.2020.

Josephs oder Karl Theodors aus dem Hause Wittelsbach (Abb. 37a bis Abb. 37c) aufweisen.⁴⁸⁵ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erscheint noch König Friedrich I. von Württemberg in Rüstung und Krönungsmantel, die Hand auf seiner neu erworbenen Krone abgelegt (Abb. 36).⁴⁸⁶ Während die Ordenskleidung das höfische Rittertum betont, prononciert die Rüstung den Herrscher als oberster Feldherr.⁴⁸⁷ Aus welchen Gründen konkret sich Maximilian I. in seinen Staatsporträts für das bayerische Krönungsornat entschied, muss offenbleiben. Dass jedoch gerade im Ornat beziehungsweise in deren jeweiligen Ausgestaltung die größte Parallelität innerhalb der Darstellungen Napoleons I. und Maximilians I. besteht, ist nicht überraschend, ließ Maximilian I. die Kleidung und andere Herrschaftszeichen der bayerischen Könige, also auch die Insignien und den Thronessel zum Teil nach dem Vorbild derjenigen Napoleons I. in Frankreich anfertigen. So lehnt sich das bayerische Ornat auf das engste an das von Jean-Baptiste Isabey 1804 entworfene *Grand Costume* Napoleons I. an.

Der Mantel der bayerischen Monarchen

folgte exakt dem zum ‚Grand Costume‘ beim Sacre von 1804 gehörigen Mantel Napoleons, von dem der einzelne Ärmel, der (verlorene) Hermelinkragen sowie die Anordnung der Stickerei übernommen wurden. Die in der Bordüre eingestickten Kronen und bayerischen Rauten, die auch im Feld eingestreut sind, weisen das Stück als Mantel des Königs von Bayern aus. Das enorme Gewicht des einst mit Hermelin gefütterten Mantels muss den Träger fast völlig seiner Bewegungsfreiheit beraubt haben. Von Napoleon ist überliefert, dass er während der Krönungszeremonie unter dem Gewicht seines Mantels fast zusammengebrochen sei.⁴⁸⁸

Auch die restlichen Bestandteile des königlichen Ornats – Hermelinkragen, aus weißer Seide gearbeitetes, mit goldener Verzierung versehenes Gewand,⁴⁸⁹ Spitzenkragen sowie -krawatte – orientierten sich am Beispiel Napoleons I. Der Vergleich von Körperhaltung und

⁴⁸⁵ Weitere Beispiele finden sich bei Junger 2011, Abb. II.1.03 und Abb. II.1.17 (August II. von Polen), Abb. II.1.16, Abb. II.1.18 und Abb. II.1.20-22 (August III. von Polen), Abb. II.2.13 (Kurfürst Maximilian Emanuel II. von Bayern), Abb. II.2.26, Abb. II.2.27 und Abb. II.2.29-32 (Kaiser Karl VII. Albrecht), Abb. II.2.28 (König Friedrich I. von Preußen), Abb. II.2.62, Abb. II.2.65, Abb. II.2.67 (Maximilian III. Joseph von Bayern), Abb. II.3.03 (Ludwig XV. von Frankreich).

⁴⁸⁶ Zu dieser Darstellung siehe S. 106, Fn. 450 dieser Arbeit.

⁴⁸⁷ Siehe S. 220, S. 226 sowie Kapitel 8.4 dieser Arbeit.

⁴⁸⁸ Erichsen und Heym geben, neben weiterer Literatur, die folgenden Daten zum dem Krönungsmantel des bayerischen Königs an: „Der Mantel des Königs, Blanchon Cortet (Fabrikant), Lyon, 1806/07, ursprünglich mit Hermelinpelz außen gesäumt und innen gefüttert: Anton Schuster (Hofkürschner), München 1810/12, roter Seidensamt; Metallstickerei, überwiegend vergoldet (glatter Lahn, geprägte Lahnfolien, Pailletten, Kantillen); Seidenstickerei (Hellblaue Chenille) in Anlege- und Durchstichttechnik über Faden- und Kartonunterlage; Posamentenquaste: glatte und krause Kantillen; Futter (1986 erneuert): elfenbeinfarbene Halbseide; L 375, B 344 cm; München Bayerische Schlösserverwaltung (ResMü. GM 1874, fol. 231, Lut CC, Nr. 1),“ Erichsen und Heym 2006a, S. 246. Zum Mantel der Königin siehe Erichsen und Heym 2006b. Der Mantel des Königs (Abb. 11c) und derjenige der Königin sind die einzigen heute erhaltenen Stücke des bayerischen Krönungsornates, siehe Heym 2006, S. 44. Zum Ornat der bayerischen Könige siehe außerdem Ottomeyer 1979, S. 14f.

⁴⁸⁹ Das goldbestickte Untergewand gilt seit 1918 als verschollen, siehe Erichsen 2006f. Auch der die Mäntel säumende und fütternde Hermelin ist nicht erhalten, siehe Heym 2006, S. 49, Fn. 43.

-drehung, Blickrichtung, Gestik, Inszenierung der Krönungsmäntel wie der Insignien und Interieur lassen dagegen Differenzen deutlich zu Tage treten. Während Napoleon I. zur rechten Seite gewandt, den Blick auf die Betrachterin/den Betrachter gerichtet hat, verhält es sich bei Maximilian I. fast umgekehrt: Den Körper weit weniger abgewendet, geht der Blick des Königs über seine linke Schulter zur Seite.⁴⁹⁰ Napoleon I. hält sein Langzepter in seiner behandschuhten rechten Hand. Maximilian I. dagegen hält nichts in seinen Händen, vielmehr scheint er den Degen mit seinem rechten Arm fast zu verdecken, seine linke Hand ruht auf dem Tisch neben ihm, die Funktion dieser Geste bleibt unklar. Röttgen erkennt in dieser Geste eine Anlehnung an Napoleons I. Darstellungen als erster Konsul.⁴⁹¹ Warum sich Maximilian I. hier auf eine Geste Napoleons I. als Konsul beziehen sollte, lässt Röttgen jedoch unbeantwortet. Napoleon I. verweist hier vielmehr auf Schriftstücke, die Arm- und Handhaltung Napoleons dient also dazu, den Blick der Betrachterin/des Betrachters auf diese zu lenken. Ist Napoleons I. Mantel voluminös neben ihm drapiert, liegt derjenige Maximilians I. auf dem Sessel auf. Der größte Unterschied bei diesen beiden Darstellungen der Herrscher wird durch die Positionierung der herrschaftlichen Kopfszierde, bei Napoleon I. ein goldener, aus der antiken Herrschaftsinszenierung entlehnter Lorbeerkranz, bei Maximilian I. eine goldene mit dem sogenannten Blauen Wittelsbacher verzierte Bügelkrone (Abb. 11a),⁴⁹² wie sie sowohl bei den französischen Königen als auch den römisch-deutschen Königen und Kaisern üblich war, sichtbar. Nach Ottomeyer⁴⁹³ folgt sie der Form nach der Krone Ludwigs XV. (1710–1774) und damit einer Kronenform, die „im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts für europäische Königskronen üblich geworden“⁴⁹⁴ war.⁴⁹⁵ Heym

⁴⁹⁰ Nach Junger sind bei Staatsporträts zwei Varianten in der Blickrichtung der Dargestellten zu unterscheiden: der direkte Blickkontakt mit der Betrachterin/dem Betrachter und der von diesen abgewandte. „Bei ersterem findet eine direkte Konfrontation statt,“ Junger 2011, S. 27, bei letzterem „[handelt] es sich stärker um eine Vorführung des Dargestellten [...], den der Betrachter auf diese Weise ungestört in all seiner prachtvollen Zurschaustellung wahrnehmen kann,“ Junger 2011, S. 27.

⁴⁹¹ Siehe Röttgen 1980c. Röttgen nennt als Beispiel die Darstellung Napoleons von Baron Antoine-Jean Gros, allerdings ruht hier die linke Hand Napoleons auf Unterlagen und Schriften, welche auf dem Tisch verteilt liegen (Antoine-Jean Gros: Bonaparte als Erster Konsul, 1802, Öl auf Leinwand, 205 x 127 cm, Paris, Musée National de la Légion d’Honneur, Inv. Nr. 04378). Die von Röttgen beschriebene Analogie wäre für das zweite Bildnis Maximilians I. von 1818 schlüssiger, da hier Maximilian I. seine Hand auf die Verfassung aufgelegt hat.

⁴⁹² Erichsen und Heym 2006c. Zur Königskrone Bayerns siehe auch Biehn 1957, S. 204f.; Brunner ³1970, S. 131; Brunner ²1977, S. 37-40; Ottomeyer 1979, insbesondere S. 8-10 sowie *Die bayerische Königskrone auf dem Präsentationskissen (1806/07)*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 07.11.2018).

⁴⁹³ Siehe Ottomeyer 1979, S. 9.

⁴⁹⁴ Ottomeyer 1979, S. 9.

⁴⁹⁵ Zur Krone Ludwigs XV. (Augustin Duflos (Juwelier): Französische Königskrone Ludwigs XV., 1722 (Paris), vergoldetes Silber; Edelstein- und Perlenimitation, H. 24 cm; D. 22 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MS 61) siehe Biehn 1957, S. 188. Zur Verwendung der Bügelkrone bei den französischen Königen sowie den darin

sowie Erichsen und Heym betonen diesen Vergleich ebenfalls.⁴⁹⁶ Während Erichsen und Heym darauf hinweisen, dass die bayerische Königskrone innerhalb der napoleonischen Insignien kein direktes Vorbild findet,⁴⁹⁷ weist Heym auf Vergleichsbeispiele hin, die zumindest in direkter Beziehung zu Napoleon I. entstanden: Während sich Napoleon I. als Kaiser der Franzosen mit von den antiken Cäsaren entlehnten goldenen Lorbeerkranz porträtieren ließ,⁴⁹⁸ nutzte Napoleon I. für seine Krönung als Kaiser der Franzosen die sogenannte *Krone Karls des Großen*⁴⁹⁹ und als König von Italien eine Bügelkrone⁵⁰⁰ als Insignie. Außerdem ließ er für seine Ehefrau Kaiserin Joséphine (Joséphine de Beauharnais, 1763–1814) eine Krone fertigen⁵⁰¹ und auch seine beiden Brüder Jérôme und Joseph Bonaparte (1784–1860 und 1768–1844) nutzten als Könige von Westfalen und Spanien solche Kronen.⁵⁰² Allerdings entstanden letztere in den Jahren 1807 und 1808 also ungefähr zeitgleich zur beziehungsweise etwas später als die bayerische Königskrone.⁵⁰³ Napoleon I. nun zeigt sein

implizierten Anspruch auf die Nachfolge Karls des Großen sowie „obersten Herrscher in Europa,“ Ahrens 1990, S. 78, gegenüber den Kaisern des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation siehe Ahrens 1990, S. 75-78.

⁴⁹⁶ Siehe Heym 2006, S. 43 sowie Erichsen und Heym 2006c.

⁴⁹⁷ Erichsen und Heym 2006c, S. 248.

⁴⁹⁸ Zu den verschiedenen Rückgriffen in den Staatsporträts Napoleons I. siehe Kapitel 4.5 dieser Arbeit.

⁴⁹⁹ Kaiserkrone Napoleons I., die er bei Krönung in Paris verwendete (genannt *Krone Karls des Großen*), Entwurf: Charles Percier (1764-1838), Ausführung: Martin-Buillaume Biennais (1764-1843), Kupfer, vergoldet, Kameen aus dem Reliquiar des Jean, Duc de Berry, von 1401, Höhe 25 cm, Durchmesser 18,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MS 91, siehe Biehn 1957, S. 201f. sowie Tillmann 2006b mit weiterführender Literatur.

⁵⁰⁰ Siehe Biehn 1957, S. 203. Zu sehen beispielsweise bei Andrea Appiani: Napoleon I. Bonaparte als König von Italien, 1805, Leinwand, 90 x 74 cm, Wien Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 2348.

⁵⁰¹ Diese ist beispielsweise bei dem von Gérard gefertigtem Porträt der Kaiserin zu sehen: François Gérard: Kaiserin Josephine im Krönungsornat, 1807, Öl auf Leinwand, 215 x 160 cm, Fontainebleau, Musée national du Château de Fontainebleau, Inv. Nr. N 18.

⁵⁰² Heym 2006, S. 43. Als Insignien sind diese Kronen in Staatsporträts der beiden Brüder Napoleons I. aufgenommen (François Gérard: Jérôme Bonaparte als König von Westphalen, 1811, Öl auf Leinwand, 241 x 156,5 cm, Fontainebleau, Musée national du Château de Fontainebleau, Inv. Nr. N 26 sowie François Gérard: Joseph Bonaparte als König von Spanien, 1809-1810, Öl auf Leinwand, 247 x 162 cm, Fontainebleau, Musée national du Château de Fontainebleau, Inv. Nr. N 21).

⁵⁰³ In Bayern ließ Maximilian I. neben der Krone für den König (Abb. 11a) auch eine Krone und ein Diadem für die Königin anfertigen. Auf ihrem von Stieler 1827 angefertigtem Bildnis im Krönungsornat trägt Königin Theresese (Abb. 39a) beides – im Gegensatz zu den Bildnissen der bayerischen Könige, auf denen die Krone immer neben dem König zu finden ist. Es handelt sich um das einzige bekannte Staatsporträt einer bayerischen Königin in dieser Form. Von Königin Caroline, für die Mantel und Insignien ursprünglich gefertigt wurden, ist ein solches Porträt nicht bekannt, siehe Erichsen und Heym 2006b; Heym 2006, S. 41 sowie Ottomeyer 1979, S. 15. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass ein solches Bildnis der ersten bayerischen Königin existierte, siehe S. 92f. dieser Arbeit. Die Krone, welche aufgrund der vorgesehenen Hochzeit Ludwigs II. von Bayern mit der Cousine seines Vaters und der Schwester Kaiserin Elisabeths von Österreich (1837–1898), Sophie von Bayern (1847–1897), stark umgearbeitet wurde sowie das nach dem Diadem Joséphines für ihre Krönung hergestellte Diadem der bayerischen Königin, das ebenfalls bereits unter Ludwig I. eine Umarbeitung erfuhr, gehörten nach Heym nicht zu den Insignien des Königreichs und waren beide, älteren Quellen zufolge, explizit für den Gebrauch gefertigt worden, siehe Heym 2006, S. 41f. Was genau unter „Gebrauch“ zu verstehen ist, erläutert Heym nicht. Zur Krone der Königin siehe außerdem Biehn 1957, S. 205 sowie Erichsen und Heym 2006h.

gekröntes Haupt, bei Maximilian I. dagegen ruht seine Krone zusammen mit seinem Zepter neben ihm auf einem der Präsentationskissen auf dem Präsentationstisch.⁵⁰⁴ Traeger sieht einen Grund für die Tatsache, dass Maximilian I. in seinen Bildnissen die Krone nicht trägt, in der nie vollzogenen Krönung der bayerischen Monarchen.⁵⁰⁵ Allerdings folgt Maximilian I. mit der Präsentation seiner Krone an seiner Seite der durchaus konventionellen Darstellungsform, wie sie beispielsweise sowohl bei älteren Wittelsbacher Bildnissen (hier zum Teil mit Kurfürstenhut), bei Herrschern des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation sowie darüber hinaus geläufig war. Diese Präsentation der Krone ist folglich nur schwer mit der fehlenden Krönung in Verbindung zu bringen, zumal man offensichtlich nicht davor zurückschreckte, eine Selbstkrönung Maximilians I. durchaus als Bildthema aufzugreifen.⁵⁰⁶ Überhaupt finden bei Maximilian I. nur Krone und Zepter Aufnahme in sein Bildnis, während neben dem Kaiser der Franzosen Reichsapfel und *main de justice* auf einem Tabouret prominent im Bild präsentiert sind. Auch die Möbel und Räumlichkeiten, in welchen Maximilian I. und Napoleon I. zur Darstellung kamen, variieren stark. Präsentationstisch beziehungsweise Tabouret, auf welchen die Insignien ruhen, haben keinerlei Gemeinsamkeiten, ebenso die im jeweiligen Hintergrund platzierten Sessel. Vergleichbar verhält es sich auch bei den Räumen selbst, in welchen Napoleon I. und Maximilian I. der Betrachterin/dem Betrachter gegenüber treten: Bei Napoleon I. ist weder Boden noch Architektur im Hintergrund wiedergegeben, alles ist vielmehr durch kostbare Stoffe gestaltet. Der Kaiser der Franzosen steht erhöht auf einer Estrade, umgeben von drapierten Vorhängen. Kellerhoven dagegen positioniert Maximilian I. in einem ausgestalteten Raum. Der flache mit opus sectile gestaltete Fußboden und die Architekturdetails im Hintergrund sind erkennbar, lediglich hinter dem Tisch mit den Kroninsignien ist ein Vorhang drapiert.

⁵⁰⁴ Diese Art der Präsentation ist durchaus geläufig und findet beispielsweise sich nicht nur bei den französischen Königen, bei König Friedrich I. von Württemberg oder Jérôme Bonaparte als König des Königreichs Westphalen, sondern auch bei älteren Wittelsbacher Bildnissen ebenso wie bei Maximilians I. Nachfolgern.

⁵⁰⁵ Siehe Traeger 2008, S. 518.

⁵⁰⁶ Beispiele hierfür sind: Flachenecker nach Peter von Hess: Maximilian Joseph I. König von Bayern. 1806, 1824, Lithographie nach dem Transparentbild der Festdekoration zum 25-jährigen Regierungsjubiläums Maximilians I., 32 x 47 cm, BuR 122 (siehe S. 107, Fn. 452 dieser Arbeit) sowie Ludwig Schwanthaler: Maximilian I. setzt sich die Königskrone aufs Haupt, Entwurfszeichnung für eines der Relieftondi im Stifftersaal der Alten Pinakothek, Zeichnung, Feder über Blei, München, Münchner Stadtmuseum, Schwanthaler-Sammlung 721. Außerdem fand sich eine solche Szene bei der Gestaltung des Portikus am Festsaalbau der Münchner Residenz, siehe S. 59 dieser Arbeit.

Eine Gegenüberstellung der Bildnisse verdeutlicht, dass beide Staatsporträts für diese Variante der Herrscherdarstellung tradierte Kompositions- und Bildelemente aufnehmen, aus denen sich nur sehr bedingt eine eindeutige Vorbildhaftigkeit Napoleons I. für Kellerhovens Werk von 1806/07 erschließen lässt. Die Nähe von Maximilians I. Porträt zu Napoleon I. evoziert insbesondere das Ornat. Anhand des Degens an der Seite des bayerischen Königs integrierte Kellerhoven eine eindeutige Reminiszenz an den französischen Kaiser. Die aufgezeigten Diskrepanzen legen dagegen nahe, dass Napoleon I. nicht alleiniges Vorbild für Maximilians I. erstes Königsbildnis ist. Betonen beispielsweise die beiden 1806 zur Annahme des Königstitels Maximilians I. veröffentlichten Texte, im Königlich-Baierischen Regierungsblatt sowie in der Proklamation selbst, die „ursprüngliche Würde“ des bayerischen Staates und der „dem Beherrscher derselben angestammten Titel eines Königs von Baiern“,⁵⁰⁷ wäre zu überprüfen, inwieweit sich Maximilian I. in seinem Herrscherbildnis von 1806/07 auch auf Vorgänger aus dem Hause Wittelsbach berief.⁵⁰⁸ Die bereits erwähnten Listen zu Gemälden der Universität Landshut⁵⁰⁹ belegen zum Beispiel, dass dort neben dem Werk Kellerhovens von 1806/07 Bildnisse von Karl Theodor und Maximilian III. Joseph vorhanden waren. Es geht zwar nicht hervor, um welche Porträts es sich hierbei konkret handelte und wo diese an der Universität zu verorten sind, dennoch wird deutlich, dass Kellerhovens Gemälde von 1806/07 durchaus in einem gemeinsamen Kontext mit älteren Wittelsbacher Porträts erscheinen konnte.⁵¹⁰ Eventuelle Ähnlichkeiten in diesen Bildnissen würden die Veranschaulichung von Kontinuität in der Herrschaft unterstützen – trotz oder gerade wegen des Wechsels innerhalb der verschiedenen Wittelsbacher Linien.⁵¹¹ Tatsächlich ergeben sich allein bei einer knappen Gegenüberstellung von Maximilians I. erstem Staatsporträt mit demjenigen seines direkten Vorgängers Karl Theodor von Pompeo Girolamo Batoni (1708–1787) aus dem Jahr 1775 (Abb. 37c),⁵¹² Parallelen: die Gesten der

⁵⁰⁷ Königlich-Baierisches Regierungsblatt, 1. Januar 1806, S. 3, online einsehbar unter <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 04.04.2019).

⁵⁰⁸ So merkt beispielsweise Schmid auf die Hofkunst Maximilians III. Josephs, dem letzten Kurfürsten der bayerischen Linie, bezogen an, er sei „mehrfach in unverkennbar imperialer Pose,“ Schmid 2006b, S. 31, dargestellt worden.

⁵⁰⁹ Siehe BayHStA, Staatsgemäldesammlungen, Vorl. Nr. Archiv, Az. Fach XIV L 2 (vorläufige Signatur) sowie S. 84f. dieser Arbeit.

⁵¹⁰ Hier wäre weiterführend zu prüfen, ob sich die in der Universität gezeigten Porträts Karl Theodors und Maximilians III. Joseph ermitteln lassen und das Kellerhovsche Werk (und dessen Entstehung) möglicherweise zu diesen in einen Kontext zu setzen ist.

⁵¹¹ Siehe Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

⁵¹² Von diesem Bildnis existieren verschiedene Kopien, so beispielsweise von Heinrich Carl Brandt aus dem Jahr 1781, Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Inv. Nr. O 269, siehe Braun 2013, S. 392.

jeweils linken Hand, der auf dem Stuhl aufliegende Mantel oder die Sphingenmonopodien der Präsentationstische. Ebenso die erhöhte Präsentation der Insignien neben dem Regenten – mit dem jeweiligen herrschaftlichen Kopfschmuck auf einem Präsentationskissen – sowie der sowie der blanke aus opus sectile gearbeitete Fußboden oder die Gestaltung des Hintergrundes mit einer weit zur Seite gerafften Draperie die den Blick freigibt auf eine Säule und weitere Architektur. Auch andere Herrscherbildnisse aus dem Hause Wittelsbach, wie diejenigen Kurfürst Karl Albrechts von Bayern, der spätere Kaiser Karl VII. oder Kurfürst Maximilians III. Joseph, Vorgänger Karl Theodors, weisen ähnliche Bilddetails auf (Abb. 37a und Abb. 37b): der hüfthohe Präsentationstisch, auf welchem wiederum Kissen mit Herrscherinsignien ruhen, eine zur Seite geraffte Draperie oder ein flacher, mit opus sectile gearbeiteter Fußboden. Zu diesem ausschnitthaften Vergleich ist allerdings gleichzeitig anzumerken, dass diese von Napoleon I. abweichende Bildelemente nicht spezifisch für Bildnisse des Hauses Wittelsbach sind, sondern auch andere Herrscher diese in ihren Porträts verwendeten. So merkt Junger zu den verschiedenen Darstellungsformen von Herrschern an:

Zu allen Erscheinungsformen ist festzuhalten, dass sie sich in nahezu allen Regionen Europas wieder finden lassen, also weder landes- noch künstlerspezifisch sind. Dies liegt insbesondere an der allgemeinen Nachahmung des französischen Vorbildes, die im 17. und 18. Jahrhundert ausgehend von den europäischen Fürstenhöfen immer mehr um sich greift. Die Folge ist eine erstaunliche Einheitlichkeit des höfischen Lebensstils, welche die wichtigste Grundlage für alle weitergehenden Entwicklungen im fürstlichen Porträt des 18. Jahrhunderts bildet.⁵¹³

Trotz der von Junger hervorgehobenen und auf den ersten Blick zu beobachtenden Einheitlichkeit, lassen sich Tendenzen in den Staatsporträts ausmachen, die eine solche völlige Einheitlichkeit kritisch hinterfragen lassen. Es scheint nämlich durchaus Unterschiede in den Darstellungen der französischen Könige zu entsprechenden Bildnissen von Herrschern aus den Territorien des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation zu geben. Diese betreffen eben die Präsentation der Insignien sowie die Ausgestaltung des Bodens. Während bei den Porträts Ludwigs XIV., Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. die königlichen Insignien nämlich meist auf einem kniehohen Tabouret erscheinen,⁵¹⁴ findet sich eine Vielzahl von

⁵¹³ Junger 2011, S. 25.

⁵¹⁴ Eine Ausnahme hiervon ist das Gemälde Rigauds, welches Ludwig XV. mit fast hüfthohen Präsentationstisch zeigt (Abb. 38a). Im Gegensatz zu den übrigen Staatsporträts der französischen Könige, präsentiert Ludwig XV. nicht das Kurzzepter in seiner Hand, sondern hält in der einen das mit der Statuette Karls des Großen bekrönten Langzepter und interagiert mit der anderen mit der Königskrone, indem er ostentativ seine rechte Hand auf die Königskrone gelegt hat. Ludwig XV. inszeniert sich so als König von Frankreich, dessen

Beispielen verschiedener Herrscher aus dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation (und ihrer Ehefrauen) mit einem hüfthohen Tisch.⁵¹⁵ Ähnliches ist bei der Gestaltung des Fußbodens zu beobachten: Handelt es sich bei den französischen Monarchen um einen mit kostbarem Stoff verdeckten Boden, welcher durch eine Stufe die Figur des Königs zusätzlich erhöht, ist bei den angeführten Beispielen der Herrscher auf einem flachen mit opus sectile ausgearbeiteten Boden positioniert. Sowohl das Verhältnis zwischen Herrscher und Insignien als auch dasjenige von Herrscher zu Betrachterin/Betrachter ist anhand dieser Bildetails ein anderes.

Für Kellerhovens erstes Werk *Maximilian I. im Krönungsornat* (Kat. 3) lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass Analogien zu Napoleon I. zwar vorhanden sind, der Kaiser der Franzosen jedoch offensichtlich nicht als einziges Vorbild diente. Vielmehr kombiniert Kellerhoven napoleonische Elemente mit solchen aus anderen Traditionen, unter anderem entlehnt aus Bildnissen des Geschlechts der Wittelsbacher, zu der ersten Königsdarstellung von Bayern im 19. Jahrhundert. Auch wenn die herausgearbeiteten Aspekte im Rahmen dieser Arbeit nicht die nötige Tiefe erfassen können und als Desiderat gelten müssen, sollen im Folgenden noch einige Beobachtungen und Gedanken zu den beiden Porträts Maximilians I. im Krönungsornat von 1818 und 1822 und deren Verhältnis zu den Bildnissen Napoleons I. erfolgen.

Machtanspruch auf die Königskrone bis zu Karl dem Großen zurückreicht. Die Geste der auf die Krone abgelegten Hand vollführt auch Maximilian II. in seinem zweiten Staatsporträt (Kat. 2a bis Kat. 2c).

⁵¹⁵ Siehe beispielsweise Junger 2011, Abb. II.1.03 (August II.), Abb. II.1.16-18, 20-23 (August III.), Abb. II.1.29/30 (Königin Christiane Eberhardine von Polen, Kurfürstin von Sachsen), Abb. II.1.38/39 (Erzherzogin Maria Josepha), Abb. I.1.42-45, 47, 52 (Königin Maria Josepha von Polen, Kurfürstin von Sachsen), Abb. II.2.13 (Kurfürst Maximilian Emanuel II. von Bayern), Abb. II.2.18/19 (Kaiser Karl VI.), Abb. II.2.26/27/29/32 (Kaiser Karl VII. Albrecht), Abb. II.2.28 (König Friedrich I. von Preußen), Abb. II.2.36 (Kurfürstin Therese Kunigunde von Bayern), Abb. II.2.38 (Kurfürstin Maria Amalia von Bayern), Abb. II.2.46-50, 52-55 (Kaiserin Maria Amalia), Abb. II.2.56 (Maria Anna Charlotte), Abb. II.2.57/58/62/65/67 (Maximilian III. Joseph von Bayern), Abb. II.2.78 (Kurfürstin Maria Anna Sophie), Abb. II.2.79/80 (Kurfürst Clemens August von Köln), Abb. II.2.82/84-88 (Kurfürstin Maria Anna Sophie von Bayern), Abb. II.3.48/50 (Königin Elisabeth Christine von Preußen). Aber auch bei Darstellungen von Kaiser Franz I. Stephan (1708–1765), Kaiser Joseph II. (1741–1790), Friedrich August I. von Sachsen (1750–1827), König Friedrich I. von Württemberg und sogar von Stanisław II. August von Polen (1732–1798) finden sich beispielsweise solche Bildetails. Diese Bildnisse sollen rein exemplarisch in Herrscherporträts weit verbreitete Elemente wie den hüfthohen Präsentationstisch (oder den aus opus sectile gestalteten Fußboden) verdeutlichen. Gleichzeitig offenbart sich, dass auch hier eine genauere Betrachtung von Seiten der kunsthistorischen Forschung wünschenswert wäre, um Ähnlichkeiten und Differenzen herauszuarbeiten und damit die Porträts noch besser in Beziehung zueinander setzen zu können.

4.5.2 1818 und 1822, Napoleon I. immer noch ein Vorbild?

Generell folgt Kellerhoven 1818 der bereits in seinem Werk von 1806/07 umgesetzten Bildkomposition. Die Ausgestaltung von Maximilians I. zweitem Staatsporträt mit Stoffen evokiert eine große Nähe zu dem Bildnis Napoleons I. von Gérard (Abb. 8a), diese Veränderung der Szenerie scheint jedoch vielmehr der Hängung dieses zweiten Staatsporträts Maximilians I. in der mit Draperien ausgeschmückten Apsis des Ständesaals in München geschuldet zu sein als der Orientierung an Napoleon I.⁵¹⁶ Hierfür spricht auch die politische Situation des Jahres 1818: 1818 befand sich Napoleon I. nämlich bereits drei Jahre auf St. Helena in Verbannung. Eine bildliche Anlehnung an diesen Herrscher schien politisch also kaum mehr opportun. Andere Vorbilder für Maximilians I. zweites Staatsporträt im Krönungsornat wären hinsichtlich der politischen Situation in Frankreich sinnfälliger:⁵¹⁷ Hatte sich Ludwig XVIII. bereits nach dem Tod seines Neffen 1795 zum König von Frankreich ernannt, kehrte Ludwig XVIII. am 3. Mai 1814 nach Napoleons I. Sturz als König von Frankreich nach Paris zurück. Darüber hinaus führte der französische König bereits 1814 die *Charte constitutionnelle* in Frankreich ein.⁵¹⁸ Für Kellerhovens zweite Ausführung des Sujets *Maximilian I. im Krönungsornat* mit der bayerischen Verfassung von 1818 wäre daher auch dezidiert zu differenzieren, welche Details des Porträts aus welcher Bildnistradition stammen. Generell fällt auf, dass Maximilian I., trotz der gewandelten politischen Situation auf dem europäischen Festland und dem damit einhergegangenen Bündniswechsel Bayerns sowohl das „bayerisch-napoleonische Ornat“ als auch den nach napoleonischem Vorbild gearbeiteten Thronessel beibehielt, es also nicht zu einem expliziten und vollständigen Bruch in der an den Kaiser der Franzosen angelehnten Repräsentation nach dessen Verbannung kam. Weder ein neues Ornat noch ein anderer Thronessel wurden beauftragt. Anhand der Beibehaltung erzeugt der Künstler offensichtlich eine Anlehnung beziehungsweise Verknüpfung zu seinem ersten Werk von 1806/07, gleichzeitig treten die Differenzen deutlich hervor. So ersetzte Kellerhoven in seinem zweiten Gemälde, welches den bayerischen Monarchen in seinem königlichen Ornat wiedergibt, den Degen Napoleons I. durch ein anderes Schwert

⁵¹⁶ Siehe S. 91 sowie S. 97 dieser Arbeit.

⁵¹⁷ Siehe Hartmann 1994; Malettke 2008, S. 110-271; Malettke 2009, S. 1-78; Maral 2014; Lacaille 2014 sowie Thamer 1994. Insbesondere Hartmann, Malettke und Thamer mit Angabe von weiterführender Literatur.

⁵¹⁸ Zur *Charte constitutionnelle* und ihrer Entstehungsgeschichte siehe Franke 2012, S. 35f. sowie Sellin 2001, S. 225-273. Nach der *Herrschaft der Hundert Tage* Napoleons (1. März bis 22. Juni 1815), regierte Ludwig XVIII. Frankreich bis zu seinem Tod 1824.

an Maximilians I. Seite (Abb. 29a bis Abb. 29d).⁵¹⁹ Der bayerische König und sein Künstler verzichteten folglich auf das Detail des ersten Staatsporträts von 1806/07, welches deziert als Geschenk von Napoleon I. an den bayerischen König gelangte. Ein Beispiel für weitere Herrscherbildnisse, die mit Maximilians I. Herrscherporträt aus dem Jahr 1818 korrelieren, findet sich in Lefèvres Darstellung des französischen Königs Ludwig XVIII. aus dem Jahr 1816⁵²⁰, das wiederum Ludwigs XV. Porträt von van Loo referiert (Abb. 38f und Abb. 38b). In der Körperhaltung mit leichtem Kontrapost, dem Dreiviertelprofil des Kopfes, der Drapierung des Krönungsmantels oder auch der Gestaltung des Hintergrundes, die um eine Säule hinter den Insignien gelegte Draperie, bis hin zu der Position von Quasten am oberen Bildrand zwischen Herrscherfigur und Thronsessel, dessen Ausrichtung ebenfalls sehr ähnlich ist, finden sich zahlreiche Parallelen zwischen diesen beiden Porträts des bayerischen und französischen Monarchen. Eine direkte Gegenüberstellung aller vier Gemälde Napoleon I. – Maximilian I. 1806/07 und 1818 – Ludwig XVIII. bekräftigt die Beobachtung, dass für Kellerhovens zweite Ausführung *Maximilian I. im Krönungsornat* sein erstes Werk zwar zitiert, andere Einflüsse jedoch additional zu konstatieren sind. Changierte bereits das erste Bildnis Maximilians I. im Krönungsornat zwischen verschiedenen Einflüssen, weist das zweite Staatsporträt somit ähnliche Tendenzen auf.⁵²¹ Diese möglichen zusätzlichen Referenzen zu erarbeiten, muss als Desiderat gelten.

⁵¹⁹ Um welches Schwert es sich hierbei handelt, ist unklar, es sind durchaus Ähnlichkeiten zu dem Degen Napoleons I. erkennbar, allerdings auch Abwandlungen. Diese Veränderungen wiederum erinnern an das Schwert des bayerischen Georgritterorden. Dr. Quaeitzsch sieht ebenfalls Übereinstimmungen zu dem Degen Napoleons I. mit den gleichzeitig einhergehenden Änderungen: „leider ist mir das von Kellerhoven dargestellte Schwert auch nicht bekannt. Tatsächlich jedoch ist die Ähnlichkeit mit dem *Napoleon-Degen* in der Schatzkammer auffällig, so dass vielleicht wirklich eine malerische ‚Umarbeitung‘ vorliegt, die angesichts der Entstehungszeit des Bildes – wohl 1818 – eventuell opportun erschienen sein mag,“ Email an die Autorin vom 26.05.2020. Auch Dr. Stein ist dieses Schwert nicht bekannt, Email an die Autorin vom 26.11.2020.

⁵²⁰ Die heute im Musée National du Château de Versailles et de Trianon erhaltene Ausführung stammt aus dem Jahr 1816, das Original wurde bereits zwei Jahre zuvor, 1814, im Pariser Salon ausgestellt, siehe <http://collections.chateauversailles.fr> (Zugriff am 02.11.2020). Mit den Bildnissen Ludwigs XVIII. und Karl X. befasst sich Schoch und erkennt in deren Aufgreifen des absolutistischen Staatsporträts beziehungsweise Elementen dieser eine politische Motivation, siehe Schoch 1975, S. 91-93. Mit der Repräsentation Ludwigs XVIII. sowie der Monarchie in Frankreich in dessen Zeit befasst sich ausführlich Scholz 2006.

⁵²¹ Da es Maximilian I. in seinem zweiten Staatsporträt vornehmlich um die Präsentation der von ihm gestifteten Verfassung ging, hätte es für einen bewussten Rückgriff auf die Inszenierung Napoleons I. eine treffende Vorlage als Gérards Werk gegeben: Das Bildnis Napoleons I. von Anne Louis Girodet, welches Napoleon I. als Stifter des *Code Napoleon* beziehungsweise *Code Civil* inszeniert (Anne-Louis Girodet: Napoleon I. im Krönungsornat (mit dem Code Civil), nach 1812, Öl auf Leinwand, 253 x 180 cm, Montargis, Musée Girodet, Inv. Nr. 874.87). Dieser Rückgriff erfolgte jedoch nicht.

Wie somit dargelegt werden konnte, überzeugt schon bei den beiden ersten Herrscherbildnissen Maximilians I. von Kellerhoven die alleinige Gegenüberstellung mit Napoleon I. nicht. Sind 1806/07 Anleihen zu Porträts von Wittelsbachern nicht von der Hand zu weisen, findet sich für die Variante von 1818, neben den von der Ausführung 1806/07 übernommenen Elementen, beispielsweise in der Darstellung Ludwig XVIII. von Frankreich ein weiteres Vergleichsbeispiel. Ist dem Bourbonen schon unter Kellerhoven Beachtung zu schenken, muss diese Tatsache auch bei der Auseinandersetzung mit dem Stiellerschen Werk *Maximilian I. im Krönungsornat* bedacht werden (Kat. 5). Auch Stieler, ein Schüler Gérards, behielt in seiner Umsetzung des Staatsporträts Maximilians I. sowohl das Krönungsornat als auch den Thronessel bei. Allerdings präsentiert der Künstler in seiner Variante die Kroninsignien nicht wie Kellerhoven auf einem Präsentationstisch, sondern auf einem kniehoheren Tabouret. Mag dieses an die Darstellungen sowohl Napoleons I. als auch die französischen Könige erinnern, ist die ursächliche Aufnahme dieser Form der Insignieninszenierung, wie dargelegt werden konnte, dem historischen Kontext dieses Staatsporträts, nämlich der Ständeversammlung von 1819 geschuldet. Auffallendstes Merkmal, welches in den Darstellungen Napoleons I. nicht zu finden ist, ist der schwarze Hut mit weißen Federn. Dieser ist auch in den Bildnissen Kellerhovens vergeblich zu suchen. Seine Aufnahme in das Porträt Maximilians I. von 1822 ist, entsprechend dem Tabouret, in dessen Kontextualisierung mit der Ständeversammlung von 1819 begründet. Mehr noch, gehörten die Tabourets zur Möbel-Ausstattung der Ständeversammlung, war der Hut beziehungsweise dessen Verwendung Teil des Zeremoniells. Möglicherweise verwendete Maximilian I. den Hut eines bayerischen Ritterordens bei der Ständeversammlung, wie es auch Pietsch, Stein und Hohrath für das Bildnis von 1822 vermuten.⁵²² Ergänzend hierzu spielten eventuell die Bildnisse der bourbonischen Herrscher eine, dann fraglos untergeordnete, Rolle: Sowohl Ludwig XV. als auch Ludwig XVI. und noch Ludwig XVIII. halten in ihren Porträts einen vergleichbaren Hut in ihren rechten Händen (Abb. 38b bis Abb. 38f).⁵²³ Umso verwunderlicher erscheint es daher, wenn bei Erichsen zu lesen ist:

⁵²² Auskunft von Dr. Johannes Pietsch sowie Dr. Stein und dessen Kollege Herr Hohrath, Emails an die Autorin vom 17.02.2020 und vom 03.03.2020, siehe S. 94, Fn. 403 dieser Arbeit.

⁵²³ Die enge Anlehnung der Herrscherporträts Ludwigs XVIII. (und auch seines Nachfolgers Karls X.) an diejenigen der französischen Könige des 18. Jahrhunderts begründet sich im dynastischen Kontinuitätsdenken des Monarchen und sollte bewusst eine „Wiederbelebung von Typus- und Stilmerkmalen des absolutistischen Herrscherporträts [kennzeichnen],“ Schoch 1975, S. 91. Tremml sieht in Hut und Handschuhen Maximilians I. sowie weiteren Bildelementen ebenfalls einen Rückgriff auf (französische) Herrscherbildnisse des 18. Jahrhunderts, ohne auf diese jedoch näher einzugehen, siehe Tremml 2017, S. 68. Tremml erkennt hier nicht die

Der Hut hingegen ist eine freie Zutat und gehörte nicht zum offiziellen Bestand des Krönungsornats. Für die Position des Königs vor Sessel und Draperie und die Präsentation von Krone und Zepfer auf dem Tabouret hat Stieler sich an François Gérards Staatsporträt von Napoleon aus dem Jahr 1805 orientiert.⁵²⁴

Den Hut als nicht zum offiziellen Bestand des Krönungsornates gehörig hervorzuheben, ist durchaus richtig. Die Bildnisse der bourbonischen Könige belegen jedoch die durchaus bekannte Verwendung eines solchen (Ritterorden-)Hutes in Staatsporträts.⁵²⁵ Sicher ist, dass der Federhut in Maximilians I. Darstellung aufgrund der dezidierten Verknüpfung zur ersten Ständeversammlung von 1819 keine freie Zutat ist und sich die Aufnahme dieses Details in deren Zeremoniell begründet. Ein expliziter Rückgriff auf die Mode des *Ancien Régime* findet sich in der Tat in dem goldenen Ohrring, den Maximilian I. bei Stieler erneut trägt – dieses Detail findet sich bei Porträts Maximilians I. als Kurfürst beziehungsweise in dem Schreibtischporträt, das Stieler 1814 anfertigte,⁵²⁶ fehlt dagegen bei den beiden Bildnissen von Kellerhoven. Während Napoleon I. keinen Ohrring trägt, war dies im *Ancien Régime* durchaus üblich.⁵²⁷ Gerade für Maximilians I. letzte Darstellung im bayerischen

bereits aufgezeigte Bedeutung des Hutes sowie der Architektur für die erste bayerische Ständeversammlung 1819, der aufgrund ihres direkten historischen wie politischen Bezugs zu Maximilian I. und seiner Herrschaft sicherlich größere Bedeutung beizumessen ist als dem Vergleich zu den bourbonischen Königsbildnissen.

⁵²⁴ Erichsen 2006f, S. 245. Ähnlich formuliert es Wiercinski 2010, S. 379.

⁵²⁵ Die französischen Könige zeigten sich in ihren Staatsporträts in der Zeremonialtracht des Ordre du Saint-Esprit (unter dem Krönungsmantel), zu der auch der Federhut zu zählen ist (Abb. 38b bis Abb. 38f), siehe (auf das Staatsporträt Ludwigs XV. von van Loo bezogen, Abb. 38b) Patrimoine Centre des Monuments Nationaux 2014, S. 51 sowie S. 114 dieser Arbeit. Inwieweit hier eventuell ein Zusammenhang zwischen zeremonieller Kleidung und derjenigen von Ritterorden besteht, müsste weitergehend untersucht werden, kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht erfolgen.

⁵²⁶ Joseph Stieler: König Maximilian I. am Schreibtisch sitzend, 1814, Öl auf Leinwand, 200 x 135 cm, Bayerischer Privatbesitz. Nach Vanja entstand „die erste bekannte Darstellung [Maximilians I., Anm. d. Autorin] mit Ohrringen [...] anlässlich seiner Hochzeit mit Auguste-Wilhelmine von Hessen-Darmstadt 1785,“ Vanja 1989, S. 86. Zu dem Bildnis (sowie der Pendantdarstellung Auguste Wilhelmine Marie von Hessen-Darmstadt) siehe Röttgen 1980b. Weitere Darstellungen, in denen Maximilian I. einen Ohrring trägt, sind (in chronologischer Reihenfolge): Johann Friedrich Dryander: Pfalzgraf Max Joseph in der Uniform eines obersten des Regiments Alsace, 1785, Pastell, 82 x 72 cm, Darmstadt, Schlossmuseum; Abb. 27a; Abb. 27b sowie Joseph Stieler: Max I. Joseph auf dem Totenbett, 1825, Schwarze Kreide mit Weißhöhlungen, 42,7 x 36,5 cm, München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abt. IV Kriegsarchiv (3/36). Ein Ohrringpaar Maximilians I. befindet sich heute im Bayerischen Nationalmuseum München (Inv. Nr. R 6402), siehe Himmelheber 1980.

⁵²⁷ Bereits der Vater Maximilians I. hatte Ohrringe. Maximilians I. Tragen von Ohrringen setzt Vanja in Beziehung zu seiner französisch-militärischen Laufbahn, siehe Vanja 1989, S. 86. Barilo von Reisberg sieht in dem Ohrring Maximilians I. dagegen dessen Bekenntnis „to the revolutionary ideals of constitutional monarchy through parliamentary representation,“ Barilo von Reisberg 2016, S. 68, verkennt dabei jedoch die von Vanja dargelegte ältere Tradition. Barilo von Reisberg bezieht sich in seinen Ausführungen auf Vignau-Wilberg 2003, S. 504, deren Quelle erneut Vanja ist, so dass von einer Verfälschung der ursprünglichen Aussage auszugehen ist. Zudem widerlegt Maximilians I. Bildnis von 1785 (Johann Friedrich Dryander: Pfalzgraf Max Joseph in der Uniform eines obersten des Regiments Alsace, 1785, Pastell, 82 x 72 cm, Darmstadt, Schlossmuseum) eine Konnotation dieses Schmuckstücks bei Maximilian I. mit der französischen Revolution oder der konstitutionellen Monarchie. Zur Geschichte des Männerohrrings in verschiedenen Traditionen und Bereichen generell siehe Vanja 1989, S. 79-123.

Krönungsornat von 1822 wäre außerdem zu überlegen, inwieweit die Tatsache, dass Napoleon I. 1822 bereits verstorben war (+5. Mai 1821), Maximilian I. und seinen Künstler seine bildliche Repräsentation als bayerischer Monarch beeinflusste.

Für die Herrscherporträts Maximilians I. ist zu konstatieren, dass der in der Forschung betonte Einfluss Napoleons I. beziehungsweise der nicht weiter ausgeführte französische Bezug nicht weit genug greift. Für eine aussagekräftige Betrachtung der Porträts Maximilians I. sind verschiedene Aspekte zu beachten: Zunächst die zum Repertoire eines Staatsporträts gehörenden und tradierten Kompositionen beziehungsweise Bestandteile, welche Herrscher von älteren Vorbildern entlehnen konnten. Diese belegen nur schwer eindeutige Abhängigkeit der maximilianeischen Porträts als bayerischer König von den napoleonischen als französischer Kaiser. Weiterhin zu beachten sind Details, die trotz der durchaus bestehenden Ähnlichkeit der Staatsporträts des europäischen Festlandes, auf differierende Traditionen hinweisen. So beispielsweise auf der einen Seite die Darstellung der französischen Könige seit Ludwig XIV., auf der anderen Seite diejenigen von Herrschern des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation.⁵²⁸ Reminiszenzen zu Darstellungen des eigenen Hauses mögen hier ausschlaggebend gewesen zu sein. Hier gilt es die Vorbilder für Maximilian I. (und auch für Napoleon I.) genau zu differenzieren. Folglich wäre für künftige Forschungsarbeiten eine explizite und tiefergehende Auseinandersetzung mit den Porträts der bourbonischen Herrscher ebenso wünschenswert wie mit denjenigen aus dem Hause Wittelsbach sowie Herrschern des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Weiterführend müssten auch die zu Maximilian I. zeitgleichen Herrscher, die ebenfalls zu Beginn des 19. Jahrhunderts (unter Napoleon I.) Standeserhöhungen sowie territoriale Veränderungen (auch im Rahmen des Wiener Kongresses) erfuhren, und deren Repräsentation in die Überlegungen einbezogen werden. Grund hierfür ist die Erarbeitung von Komponenten innerhalb der Bildnisse, welche vielleicht nicht für die Vorbilder aus dem 18. Jahrhundert geläufig waren, in den Herrscherdarstellungen des 19. Jahrhunderts jedoch zum Repertoire gehörten. Erst eine solche Ausarbeitung könnten die Staatsporträts Maximilians I. auf die entscheidenden Einflussfaktoren hin prüfen. Diese wären darüber hinaus in Bezug zu den politisch-historischen Veränderungen der ersten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zu

⁵²⁸ Hierbei gilt es sicherlich auch, die Position der Wittelsbacher im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation als Kurfürsten, Erztruchsesses etc. zu beachten.

setzen. Eine detailliertere und tiefgreifendere Aufarbeitung dieser hier skizzierten Beobachtungen von Einflüssen und Differenzen in den Herrscherporträts des 18. Jahrhunderts und deren Bezüge zu denjenigen des 19. Jahrhunderts wäre wünschenswert, kann jedoch in der nötigen Form in dieser Arbeit nicht erfolgen. Die Ergebnisse dieser Arbeit widerlegen jedoch bereits die ebenfalls in der bisherigen Forschung aufgezeigte einfache Reihung Napoleon I. – Maximilian I. (hier meist nur Kellerhovens Werk von 1818) – Ludwig I. – Maximilians II. Offensichtlich hat es mehrere Quellen für die einzelnen Motive der Staatsporträts der bayerischen Könige gegeben.

Aufgrund der drei verschiedenen Darstellungen Maximilians I. ist im nächsten Schritt zu klären, wie Maximilians I. Sohn Ludwig I. sein Staatsporträt zur (politisch) Positionierung nutzte. Abschließend ist zu erarbeiten, wie Maximilians II. Staatsporträt wiederum mit den Bildnissen seiner beiden Vorgänger umging und so für die Betrachterin/den Betrachter Kontinuitäten oder Brüche evoziert werden.

5 Für Bayerns Eigenständigkeit. Das Staatsporträt von Maximilians II. Vater König Ludwig I.

Nach dem Tod Maximilians I. folgte ihm am 12. Oktober 1825 sein Sohn Ludwig I. auf den Thron der bayerischen Könige. Es ist anzunehmen, dass Ludwig I. ebenso sehr wie Maximilian I. und später Maximilian II. darum bemüht war, das junge Königreich im Machtgefüge Europas zu etablieren und seine Königswürde auch in seinem Staatsporträt (Kat. 6) angemessen zu präsentieren. Es entstand im Jahr nach seinem Regierungsantritt und ist vor dem Hintergrund der Festigung der Macht des jungen Königreichs zu sehen.⁵²⁹ Gleich dem letzten Porträt Maximilians I. war der Maler von Ludwigs I. erstem Staatsporträt der seit 1820 Hofmaler am bayerischen Hof tätige Joseph Karl Stieler. Die Entstehung dieses Herrscherbildnisses lässt sich anhand einer erhaltenen zugehörigen Vorzeichnung Stielers rekonstruieren.⁵³⁰ Diese Vorzeichnung zeigt Ludwig I. bereits in der Körperhaltung des späteren Gemäldes, allerdings in ziviler Kleidung, in Frack und Hose. Es wird deutlich, dass die Verknüpfung von Monarch und Krönungsgewändern nur auf der Leinwand und durch die Hand des Künstlers stattfand.⁵³¹

Sein Staatsporträt zeigt Ludwig I. im Krönungsornat der bayerischen Könige, wie es sein Vater Maximilian I. zu seiner Erhebung zum König von Bayern 1806 durch Napoleon I. in Paris nach napoleonischen Vorbild hatte anfertigen lassen und das auch er in seinen eigenen Staatsporträts trägt.⁵³² Offensichtlich war die persönliche Abneigung Ludwigs I.

⁵²⁹ Ludwigs I. Staatsporträt ist das einzige eines bayerischen Monarchen zu dem heute noch ein Pendantbildnis der bayerischen Königin existiert (Abb. 39a und Abb. 39b), siehe Heym 2006, S. 41f. und S. 44f.; Erichsen und Heym 2006b sowie Vignau-Wilberg 2003, S. 511-513. Auch hier wäre eine genauere Aufarbeitung des Verhältnisses dieser beiden Bildnisse in künftiger Forschung wünschenswert. Inwieweit sich das Bildnis von Ludwigs I. Geliebter Lola Montez an seinem Staatsporträt orientiert, erörtert Weidner 1998b, S. 236-247 (Wilhelm von Kaulbach: Lola Montez im historischen Kostüm, 1847, Öl auf Leinwand, 242 x 166 cm, München, Münchner Stadtmuseum, Gemäldesammlung, Gm 89/7).

⁵³⁰ Joseph Karl Stieler: Studie zu Ludwig I. König von Bayern, 1825-26, Kreide auf hellblauem Papier, 343 x 212 mm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1918:204, siehe von Hase-Schmundt 1971, S. 67-69, S. 130f., Kat. Nr. 121 und Kat. Nr. 122a-b sowie Vignau-Wilberg 2003, S. 506f.

⁵³¹ Baumstark schreibt hierzu: „Ludwig präsentiert sich in Stielers Bild mit den Krönungsgewändern [...], doch er selbst hat sie nie getragen. [...] Kein Bürger, kein Höfling, kein Mitglied des Hauses hat seinen König so je gesehen; [...] Das so gewonnene Bild des Monarchen in einer Raum und Zeit des Hier und Jetzt übersteigernden Sphäre verkörpert Königtum als eine Idee, und mit diesem Anspruch, von dem Stielers Gemälde zeugt, ist das Werk mehr noch als durch alle stilistischen und motivischen Ähnlichkeit fest in der Tradition der Staatsporträts des Ancien Régime verankert,“ Baumstark 2010, S. 22. Ergänzend ist anzumerken, dass Vorzeichnungen zum geläufigen Prozedere bei der Fertigung von Staatsporträts gehörten und der König dem Künstler durchaus nicht im vollen Ornat mit den Insignien posierte, siehe zur Fertigung von Porträts S. 24, Fn. 105 der Arbeit. Nach Vignau-Wilberg griff Stieler für das Staatsporträt sogar auf ein „um 1818 entstandenes, heute verschollenes Bildnis des Kronprinzen,“ Vignau-Wilberg 2003, S. 506, zurück. Dies wird jedoch nicht weiter ausgeführt.

⁵³² Zum bayerischen Krönungsornat siehe S. 78f. sowie 115f. dieser Arbeit.

gegenüber Napoleon I. kein triftiger Grund dafür, die von seinem Vater neu begründete Tradition des Krönungsornats im Staatsporträt nicht fortzuführen. Geringfügige Änderungen waren dabei allerdings möglich, und diese können teilweise relativ unbedeutend, teilweise jedoch durchaus programmatischer Natur sein.⁵³³ Besonders aussagekräftig ist die Wahl des Kragens. Hatte Maximilian I. noch Spitzenkragen und -jabot getragen, zeigt sich Ludwig I. jetzt mit dem sogenannten *altdeutschen Kragen*^{534, 535}

Der altdeutsche Kragen ist, im Grunde genommen, eine Variante der zu dieser Zeit üblichen französischen Tragweise eines weißen Spitzenkragens. In der französischen Mode

⁵³³ So präsentiert sich Ludwig I. mit anderen Schuhen als Maximilian I., welche jedoch erstaunlicherweise eine stärkere Ähnlichkeit zum Krönungsornat Napoleons I. erzeugen. Interessanterweise zieht Siegfried einen Vergleich zwischen Ingres' Darstellung Napoleons I. und einem Bildnis Kaiser Sigismunds von Adam Delsenbach, in dem er auch die Schuhe thematisiert: „The effect of the body vanishing in Ingre's portrait beneath a richly encrusted surface recalls a portrait of the fifteenth-century Holy Roman Emperor Sigismund, who is shown dressed from head to toe in the costume and regalia of Charlemagne in the authoritative antiquarian publication on Charlemagne's regalia from 1790, which was surely known in Paris at the time. This reconstruction of the traditional costume of the Holy Roman Emperor was based on drawings of the separate items of clothing and regalia – crown, sword, tunic, belt, and shoes, all said to derive from Charlemagne – that were preserved in the treasury at Nuremberg,“ Siegfried 2006b, S. 58. Es wäre zu überlegen beziehungsweise zu prüfen, ob sich Ludwig I., was die Form seiner Schuhe betrifft, möglicherweise an denjenigen des Krönungsornats der römisch-deutschen Kaiser orientierte. Sie könnten somit auch Teil des politischen Kleiderprogramms in diesem Staatsporträt Ludwigs I. sein. Diese Überlegungen können im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht tiefgreifender erörtert werden.

⁵³⁴ Diesen identifiziert insbesondere Erichsen als solchen, siehe Erichsen 1986a; Erichsen 1986b sowie Erichsen 2006a, S. 34. Zudem existieren Bildnisse aus der Kronprinzenzeit Ludwigs, die ihn in der deutschen Nationaltracht beziehungsweise mit Elementen aus dieser abbilden, so das ebenfalls von Stieler gefertigte Porträt aus dem Jahr 1816 (Joseph Karl Stieler: Ludwig I. als Kronprinz in altdeutscher Tracht, 1816-20, Öl auf Leinwand, 67 x 53 cm, Schloss Ellingen (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen) oder die von F. T. Berg aus dem Jahr 1818 gemalten Bildnisse des Königs- und des Kronprinzenpaares (F. T. Berg: König Maximilian I. und Königin Karoline vor Würzburg, 1818, Öl auf Eichenholz, 49,5 x 38,5 cm, München, Schloss Nymphenburg, Inv. Nr. WAF B I a 31 sowie F. T. Berg: Kronprinz Ludwig und Kronprinzessin Therese vor Aschaffenburg, 1818, Öl auf Eichenholz, 49,5 x 38,5 cm, München, Schloss Nymphenburg, Inv. Nr. WAF B I a 32). Erichsen betont hier den Gegensatz von dem „bekenntnishaft-altdeutschen,“ Erichsen 1986e, S. 93, Kostüm Ludwigs I. zu dem „bürgerlich-moderne[m],“ Erichsen 1986e, S. 93, seines Vaters. Hierdurch „finden“, nach Schneider, in diesen Doppelbildnissen von Berg „die in dieser Hinsicht konträr gerichteten politischen Anschauung von Vater und Sohn [...] ihren sinnfälligsten Ausdruck,“ Schneider 2002, S. 138. Zu diesen Bildnissen siehe auch Schweickard 2010. Weitergehend ist über Ludwig I. bekannt, dass er bereits zu Kronprinzenzeiten den sogenannten *altdeutschen Rock* tatsächlich trug, siehe Schneider 2002, S. 134. Ein altdeutscher Rock Ludwigs I. ist bis heute erhalten und befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum München (Inv. Nr. T 5842). Zum altdeutschen Rock sowie politisch konnotierten Kopfbedeckungen beziehungsweise altdeutschen Tracht Ludwigs I. siehe Bott 1986; Deneke 1986; Erichsen 1986c; Erichsen 1986d sowie Schneider 2002, S. 134-140. Zur deutschen Nationaltracht und deren Entwicklung im 18. und im 19. Jahrhundert siehe Deneke 1966; Müller 2002; Schneider 2002 sowie Wagner 2018, hier insbesondere S. 121-248. Wagner kontextualisiert die Entwicklungen der schwedischen, dänischen und deutschen Nationaltracht, geht einleitend auch auf „Kleidung als Kommunikationsmittel“, S. 25-29 sowie auf die Begriffe *Nationaltracht* und *Mode* ein, S. 31-42. Auch Schneider erläutert die „Problematik einer einheitlichen Terminologie der ‚Nationaltracht der Befreiungskriege‘,“ Schneider 2002, S. 8f.

⁵³⁵ Wie prägend das Staatsporträt für das Erscheinungsbild Ludwigs I. blieb, verdeutlicht das Erinnerungsblatt zur Proklamation vom 6. März 1848, auf welchem der Monarch kurz vor seiner Abdankung noch mit diesem abgebildet ist (Erinnerungsblatt zur königlichen Proklamation vom 6. März 1848, 1848, Lithografie, koloriert, 49,3 x 36,4 cm, München, Münchner Stadtmuseum, Graphiksammlung, Inv. Nr. Z 1883).

wurde der Kragen mit einer weißen Binde um den Hals hochgebunden (so zu sehen in den Porträts Maximilians I.). Wollte man die Variante des altdeutschen Kragens erzeugen, bedeutete das, die weiße Binde wegzulassen. Eine der ausführlichsten Schriften zu einer *(alt)deutschen Kleidertracht* beziehungsweise *deutschen Nationaltracht* veröffentlichte Ernst Moritz Arndt⁵³⁶ 1814: *Ueber Sitte, Mode und Kleidertracht*.⁵³⁷ Hierin äußert sich Arndt auch über den altdeutschen Kragen: „Den Hals befreit er von dem knechtischen Tucho und lässt den Hemdkragen über den kurzen Rockkragen auf die Schultern fallen.“⁵³⁸ Die Formulierung „knechtischen Tucho“ lässt bereits erahnen, dass dieser Kragen nicht nur zu einer bestimmten Kleidung – der deutschen Nationaltracht – gehörte, sondern diesem beziehungsweise dieser eine politische Dimension innewohnte, was wiederum mit Ludwigs I. politischen Wünschen kongruent ging. Um diese bereits in Ludwigs I. Kleidung offiziell und prägnant demonstrierte politische Positionierung besser einordnen zu können, gilt es die Thronfolgerzeit und die darin gefestigten politischen Vorstellungen des zweiten bayerischen Königs genauer zu betrachten.⁵³⁹ Ludwig I. richtete sich politisch gegen das revolutionäre beziehungsweise napoleonische Frankreich und setzte sich für ein einiges Deutschland und gleichzeitig für ein souveränes Bayern ein.⁵⁴⁰

⁵³⁶ Ernst Moritz Arndt (1769–1860) war ein deutscher Dichter, Historiker und Abgeordneter der Frankfurter Nationalversammlung. Durch seine Schriften wollte er den Kampf gegen Napoleon I. und Frankreich vorantreiben und setzte sich gleichzeitig für die Schaffung eines deutschen Nationalstaats ein (beispielsweise *Geist der Zeit*, *Der Rhein*, *Teuschlands Strom*, *nicht Teuschlands Gränze*, *Was ist des Deutschen Vaterland?* oder *Entwurf einer teutschen Gesellschaft*). Zu Arndt siehe Arndt, *Ernst Moritz*, Indexeintrag, Deutsche Biographie, online einsehbar unter www.deutsche-biographie.de, mit weiterführender Literatur und Quellenangabe (Zugriff am 24.05.2020).

⁵³⁷ Siehe Schneider 2002, S. 38.

⁵³⁸ Arndt 1814, S. 52. Zur historischen Einordnung von Arndts Schrift in den Kontext der Befreiungskriege siehe Schneider 2002, S. 37-41.

⁵³⁹ Zur Kronprinzenzeit Ludwigs I. und den damit verbundenen Ereignissen siehe NDB XV, 1987, S. 367f.; Freiherr von Aretin 1986; Gollwitzer ²1987, S. 17-261 (zum Verhältnis des Kronprinzen Ludwigs zu Napoleon I. insbesondere S. 120-155); Kraus ²2003, S. 129-134; Murr 2012, S. 11-63; Putz 2013, S. 17-41 (zum Verhältnis Ludwigs zu Napoleon I. insbesondere S. 31-35); Putz 2014, S. 20-41 sowie Weis 1986. Zum Verhältnis Ludwigs zu Napoleon I. siehe außerdem Liess 2006.

⁵⁴⁰ So fasst Schmitz Ludwigs I. zunächst widersprüchlich erscheinende Auffassung wie folgt zusammen: „Fürstliche Souveränität und bayerische Selbständigkeit aufzugeben, wäre Ludwig nie bereit gewesen. [...] Wenn er beispielsweise um 1837 nochmals auf jenen frühen Apell zur ‚Einheit‘ des Vaterlandes zurückkommt, betont er sogleich, daß Gemeinschaft in der Gesinnung gemeint sei. Für ihn waren die Deutschen ‚ein Volk, obgleich unter mehrerer Fürsten‘, und seine Losung lautete: ‚Deutsche Einigkeit, nicht deutsche Einheit‘; wichtiger als eine Verbindung der Staaten war ihm der ‚Herzensbund‘ im Nationalgefühl,“ Schmitz 1986, S. 139.

5.1 Ludwig I. – gegen Frankreich und Napoleon I., für ein einiges Deutschland

Als ältester Sohn von Maximilian I. und dessen erster Ehefrau Auguste Wilhelmine Maria von Hessen-Darmstadt (1765–1796) kam Ludwig Karl August am 25. August 1786 in Straßburg zur Welt. Seine Tauf- und Namenspaten waren der damalige König Ludwig XVI. von Frankreich (1754–1793) sowie sein Onkel, der Zweibrücker Herzog Karl II. August. Die Patenschaft des französischen Königs begründet sich in der Position Maximilians I., welcher zum Zeitpunkt der Geburt Ludwigs das Kommando über das französische Regiment *Alsace* innehatte. Maximilian I. hatte zunächst als nachgeborener Sohn eine durchaus übliche militärische Laufbahn eingeschlagen, wie sie zu diesem Zeitpunkt auch für Ludwig wahrscheinlich erschien. Durch die bereits beschriebenen Erbfälle innerhalb des Wittelsbacher Hauses veränderte sich die Stellung seines Vaters jedoch dramatisch und auch Ludwig vollführte somit den Aufstieg hin zum bayerischen Thronfolger und König.⁵⁴¹ Seine Zeit als Thronfolger – immerhin dauerte sie 39 Jahre – war geprägt von unterschiedlichen Ereignissen, welche sich später wiederum auf Ludwigs I. Selbstverständnis als Monarch entscheidend auswirkten. Gerade die negativen Erfahrungen, die Ludwig I. in seiner Kronprinzenzeit durch die Franzosen machte, prägten seine negative Haltung allem französischen und auch Napoleon I. gegenüber.⁵⁴² So musste Ludwigs I. Familie aufgrund der französischen Revolution aus Straßburg fliehen, nachdem das Regiment seinem Vater den Gehorsam verweigerte. Außerdem besetzten französische Revolutionstruppen bereits 1793 das Gebiet um Zweibrücken, so dass sein Vater Maximilian, nach dem Tod dessen Bruders Herzog Karl II. August, zwar nominell dessen Nachfolge antrat, de facto jedoch in seinem Herzogtum Pfalz-Zweibrücken nicht regieren konnte.⁵⁴³ Ludwigs I. Familie hielt sich seit 1789 vor allem im rechtsrheinischen Mannheim auf. Auch dort musste sie bei dem Angriff auf das

⁵⁴¹ Auch wenn zur Zeit seiner Geburt bereits abzusehen war, dass sein Vater Maximilian I. Kurfürst Karl Theodor beerben würde. Zum Aufstieg Maximilian I. vom Regimentsführer zunächst zum Kurfürsten und schließlich zum bayerischen König siehe Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

⁵⁴² Diese Haltung Ludwigs I. wird in der Forschung unter anderem auch auf die Erziehung des Hofpredigers Joseph Anton Sambuga (1752–1815) und seiner Mutter, Prinzessin Auguste Wilhelmine Maria von Hessen-Darmstadt, zurückgeführt, die „zum Entstehen eines Reichspatriotismus bei ihm beigetragen haben [mag],“ Weis 1986, S. 15, siehe auch Gollwitzer ²1987, S. 122 sowie Schneider 2002, S. 134. Kraus bezeichnet Sambuga darüber hinaus als für Ludwigs I. Regierungsauffassung verantwortlich: „Gleichzeitig war Sambuga aber auch ein vorbehaltloser Angänger der Lehre vom monarchischen Gottesgnadentum und erzog den Prinzen nicht nur zu strengem Pflichtgefühl, sondern förderte auch jenes übersteigerte Sendungsbewußtsein, das wohl am meisten zu den Schwierigkeiten mit Landtag und Ministern beitragen sollte, die L.s ganze Regierungszeit durchzogen,“ NDB XV, 1987, S. 367f.

⁵⁴³ Erst 1815 wurde „das Kernstück des ehemaligen Herzogtums [...] bayerisch, der ehemalige Herzog wurde wieder Landesherr,“ Ammerich 2010, S. 367. Zum Herzogtum Pfalz-Zweibrücken während der französischen Revolution und zu Zeiten Napoleons siehe Ammerich 2010, S. 367 sowie Becker 2010.

Mannheimer Schloss im Dezember 1794, wie überhaupt im rechtsrheinischen Gebiet immer wieder, vor den Franzosen zurückweichen.⁵⁴⁴ Selbst München musste die seit 1799 kurfürstliche Familie aufgrund von vorrückenden französischen Truppen unter dem General Jean Victor Moreau (1763–1813) verlassen. So sind nach Körner die „zentrale[n] Prämissen seines [also Ludwigs I., Anm. der Autorin] Herrscherhandelns“, nur zur verstehen,

wenn man die – überaus lange – Kronprinzenzeit in den Blick nimmt. Dazu gehören das traumatische Erlebnis der [französischen] Revolution, eine Kindheit auf der Flucht, eine Erziehung von tiefer religiöser Prägung, eine dezidierte Abneigung gegen die Franzosen, eine hochproblematische Mischung aus Hass und Bewunderung, die er Napoleon entgegenbringt, die Stellung des Ministers Montgelas, die er der monarchischen Würde seines Vaters für abträglich hält, die scharfe Opposition gegenüber einer Politik, die die Verbindungslinien zum System des Alten Bayern rigoros kappt und einen rationalistisch dimensionierten Staatsneubau in Angriff nimmt.⁵⁴⁵

Trotz der von seinem Vater und dessen Minister Montgelas mit Napoleon I. verhandelten Bündnispolitik, immerhin Grundlage für die Konstituierung des bayerischen Königreichs und seiner Ausdehnung, blieb der Wittelsbacher Prinz bei seiner antifranzösischen Haltung. Auch persönliche Begegnungen mit dem Kaiser der Franzosen änderten an dieser Einstellung nichts: Ludwig hielt sich beispielsweise auf Einladung Napoleons I. von Februar bis August 1806 in Paris am Hof der Tuilerien auf. Hierbei offenbart sich eine gewisse Zwiespältigkeit in Ludwigs Verhältnis zu Napoleon I., da der bayerische Kronprinz durchaus auch Anregungen für seine eigene Kulturpolitik in derjenigen Napoleons I. fand.⁵⁴⁶ Dennoch blieb „trotz der tatsächlichen Bewunderung des Fleißes, des Arbeitseifers sowie des politischen Geschicks seines Gastgebers [...] dieser Ludwig im Inneren fremd.“⁵⁴⁷ Über diese Begegnungen notierte, nach Gollwitzer, Ludwig I., „daß es der Kaiser manchmal verstehe, ihn für sich zu begeistern; allerdings nur für Augenblicke.“⁵⁴⁸ Von Ludwig selbst ist zudem

⁵⁴⁴ Siehe Weis 1986, S. 15.

⁵⁴⁵ Körner 2009, S. 94.

⁵⁴⁶ So schreibt Hüttl zu Ludwigs Aufenthalt in Paris, der sich demzufolge auch in Ludwigs Mäzenatentum niederschlug: „Trotz politischer Enttäuschungen hatte er reiche Erfahrungen für die Führung eines Staatswesens und im künstlerischen Bereich gesammelt. Er lernte unter sachkundiger Anleitung die Bauwerke der Vergangenheit und der Gegenwart, die Museen, Galerien und Sammlungen kennen. Besonders beeindruckte ihn der Louvre, in dem gerade bauliche Veränderungen vorgenommen, die Anordnung der Bilder verändert und neue Lichtverhältnisse erprobt wurden. Es ist anzunehmen, daß die damals gewonnenen Erkenntnisse Ludwig in späteren Jahren bei der Anordnung seiner eigenen Gemäldesammlungen und Skulpturen beeinflusst haben,“ Hüttl 1986, S. 31f.

⁵⁴⁷ Murr 2012, S. 27. Murr führt weiter aus: „Montgelas resümiert jedenfalls am Ende von Ludwigs Parisaufenthalt resigniert, dass der Kronprinz ‚aus Frankreich mit erhöhter Abneigung gegen dessen Regierung zurückkehrte und daß sich die Meinung des Kaisers über ihn nicht günstig gestaltete,“ Murr 2012, S. 28.

⁵⁴⁸ Gollwitzer ²1987, S. 130. Gollwitzer referiert auf ein Dokument aus dem Geheimen Hausarchiv, (BayHStA, GHA, NL I A 33): Autobiographische Aufzeichnungen zu den Jahren 1809/10, siehe Gollwitzer ²1987, Fn. 234 zu Bd. 1.

überliefert, seine politische Haltung möge nicht nach den positiven Briefen, die er an Napoleon I. schrieb, beurteilt werden.⁵⁴⁹ Im Gegenteil, andere Ereignisse schürten Ludwigs Ablehnung gegen den französischen Kaiser noch.⁵⁵⁰ Ein Beispiel hierfür ist die durch Napoleon I. unterbundene, bereits 1799 aufgrund des russisch-bayerischen Vertrags von Gatschina geplante Hochzeit Ludwigs mit der Großfürstin Katharina (1788–1819), Tochter Zar Pauls I. (1754–1801). Diese Verbindung zwischen dem Haus Wittelsbach und demjenigen der Romanows hätte eine weitere Erhöhung und Stärkung des bayerischen Herrscherhauses bedeutet, an der Napoleon I. nicht gelegen sein konnte. Ebenso wusste der französische Kaiser 1809 eine Hochzeit Ludwigs mit Marie-Louise von Österreich (1791–1847) zu verhindern, die er nur ein Jahr später selbst heiratete.

Ludwigs antinapoleonische Haltung war durchaus bekannt. So schrieb Maximilian I. 1807, in der Zeit als Ludwig als (nomineller) Führer der bayerischen Truppen an den napoleonischen Feldzügen gegen Russland teilnahm,⁵⁵¹ an seinen Sohn:

Ich will Dein Gefühl gegen N nicht erwähnen, denke was Du willst; nur bitte ich, nicht zu vergessen, daß dieser Mann allein uns vergrößert hat und daß er es noch tun wird und daß er bei dem Frieden uns viel Schaden, aber auch viel Nutzen verschaffen kann. Wir müssen trachten, einst selbständig zu werden. Ich bitte Dich also auf den Knien, nie das geringste von Deiner Abneigung merken zu lassen, sonst ist alles verloren.⁵⁵²

Ludwig agierte und äußerte sich in der pronapoleonischen Phase seines Vaters als Kronprinz generell politisch, und zwar kritisch gegenüber der väterlichen von dessen Minister

⁵⁴⁹ Siehe Liess 2006, S. 208. Bereits 1942 publizierte Spindler Aufzeichnungen Ludwigs I. über den Kaiser der Franzosen, siehe Spindler 1942.

⁵⁵⁰ Napoleon I. selbst blieb Ludwigs Haltung ihm gegenüber ebenfalls nicht verborgen, weswegen er beispielsweise 1813 gegenüber Carl Philipp Joseph von Wrede (1767–1838, bayerischer Generalfeldmarschall und Diplomat), „geäußert haben [soll], die Protektion des Kronprinzen werde ihm, Wrede, keinen Nutzen bringen, da dieser Prinz nie auf den Königsthron gelangen werde,“ Weis 1986, S. 20. Demnach hätte Napoleon I., wäre er 1825 noch an der Macht gewesen, versucht, Ludwigs I. Thronbesteigung aufgrund dessen Abneigung ihm gegenüber zu verhindern.

⁵⁵¹ Hierbei war es Ludwigs Aufgabe, bei napoleonischen Militärvorhaben an der Seite des französischen Kaisers zu sein. Das Gemälde von Jean-Baptiste Debret *Ansprache Napoleons vor den bayerischen und württembergischen Truppen bei Abensberg* (Jean-Baptiste Debret: Napoleon spricht vor der Schlacht bei Abensberg am 20. April 1809 zu den bayerischen und württembergischen Soldaten, 1810, Öl auf Leinwand, 360 x 494 cm, Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Inv. Nr. MV 1561) zeigt eine solche Begebenheit, beinhaltet jedoch auch eine entscheidende Positionierung des Prinzen zu Napoleon I. beziehungsweise spiegelt die Rolle Ludwigs wieder, wie sie ihm Napoleon I. zudachte: „Eine weitere Propagandapointe besteht darin, dass im Gemälde Kronprinz Ludwig, der am 20. April auf Befehl Napoleons zu dessen Streitmacht gestoßen war, als Übersetzer der Rede fungierte. Das entsprach der historischen Realität. Wichtiger ist, dass auf diese Weise der bayerische Thronfolger im Bild als Sprachrohr des Kaisers der Franzosen vorgeführt wird. Auf diese Weise kommt das politische Junktim zum Ausdruck, dem sich das junge Königreich nicht zu entziehen vermochte,“ Traeger 2008, S. 508.

⁵⁵² Schreiben Maximilians I. an Kronprinz Ludwig (BayHStA, GHA, NL I A 1 MJ.-L. 8.6.1807), zitiert nach Gollwitzer²1987, S. 135.

Montgelas geprägten Politik.⁵⁵³ So versuchte sich der bayerische Kronprinz nach Napoleons I. Sturz im Vorfeld beziehungsweise Rahmen des Wiener Kongresses außen- wie innenpolitisch für Bayern und auch für Deutschland zu engagieren: „Kronprinz Ludwig verband in sich eine handfeste bayerische Staatsräson mit schwärmerischem deutschen Nationalbewußtsein.“⁵⁵⁴ So verfasste Ludwig 1814 eine Denkschrift mit dem Titel *Teutscher Bund, nicht Reich. Gedanken über Teutschlands Einrichtung*, die er Carl Philipp von Wrede, dem bayerischen Unterhändler beim Wiener Kongress, vor diesem überreichte.⁵⁵⁵ Trat Ludwig mit dieser Schrift als Befürworter eines deutschen Bundes ein, ist hierbei auch die außenpolitische Stellung Bayerns im Rahmen des Wiener Kongresses und den Jahren danach zu bedenken. Immerhin war Bayern lange Zeit Verbündeter Napoleons I. gewesen und erst kurz vor der Völkerschlacht bei Leipzig 1813 auf die Seite Österreichs und Preußens gewechselt. Diese politische Konstellation mag Ludwig I. zusätzlich dazu bewogen haben, sich explizit für ein einiges „Teutschland“ einzusetzen, um damit die Stellung Bayerns im Deutschen Bund (1815–1866) zu stärken.⁵⁵⁶

5.2 Das Zepter in der Hand. Ludwigs I. Staatsporträt und Herrschaftsauffassung

Wie sich Ludwig I. als bayerischer Monarch verstanden wissen wollte, wird in seinem Staatsporträt im Verhältnis zwischen der Figur des Königs, den Kroninsignien und der

⁵⁵³ Auf das Verhältnis Ludwigs zu Montgelas, Maximilians I. wichtigsten Minister, bezogen, fasst Körner zusammen: „Andererseits haben die Gründlichkeit, mit der Montgelas das System des Alten Bayern beseitigt hat und die Entschiedenheit, mit der er Bayern in das Napoleonische System einband, den massiven Widerstand des Kur- beziehungsweise Kronprinzen Ludwig herausgefordert. Montgelas und Ludwig: Das war nach Habitus und politischem Profil ein scharfer Gegensatz, in dem sich Ludwig erst im Jahre 1817 durchsetzt, als dem König die Entfernung Montgelas' aus seinen Ämtern abgerungen werden kann,“ Körner 2009, S. 91.

⁵⁵⁴ Gollwitzer 21987, S. 156.

⁵⁵⁵ Siehe Weis 1986, S. 20.

⁵⁵⁶ Zum Deutschen Bund siehe Gruner 2012 sowie Müller 2020, jeweils mit weiterführender Literatur. Auf Bayerns Stellung im Deutschen Bund zu Ludwigs Kronprinzenzeit gehen Freiherr von Aretin 1986 sowie Murr 2012, S. 40-45 ein. Ludwigs politische Positionierung dieser Jahre, spiegeln auch Planungen zu Denkmälern und Kunstwerken mit entsprechender Konnotation wider, zur Kunstpolitik Ludwigs I. siehe Erichsen 1986i; Murr 2012, S. 105-118 sowie Nerdinger 1987b. Am ausführlichsten hat bisher Putz das „Kunstkönigtum“ Ludwigs I., in Bezug auf seine Bauten und deren Bauprogrammen, aufgearbeitet, siehe Dunkel, Körner und Putz 2006; Putz 2006; Putz 2011; Putz 2013 sowie Putz 2014. Selbst bei seiner Abdankung 1848 proklamierte Ludwig I. noch: „schlägt glühend Mein Herz für Bayern, für Teutschland,“ *Der Thronverzicht des bayerischen Königs Ludwig I.* (handschriftlich verfasst), online einsehbar unter www.bavarikon.de (Zugriff am 15.08.2020). Nach Gollwitzer befindet sich das Original im Bayerischen Hauptstaatsarchiv (BayHStA, Staatsrat 1719), die gedruckte Proklamation im Geheimen Hausarchiv (BayHStA, GHA, NL 46/3/6,) siehe Gollwitzer 21987, S. 719 sowie Fn. 1666.

bayerischen Verfassung akzentuiert.⁵⁵⁷ Ludwig I. hält Zepter und Schwert und somit die beiden Symbole seiner königlichen Macht der Innen- wie Außenpolitik in Händen: das Zepter, Symbol für die Befehlsgewalt des bayerischen Königs; das Schwert, Zeichen für Justiz sowie Krieg und Frieden.⁵⁵⁸ Die linke Hand hat Ludwig I., die Parierstange des Schwertes umfassend, in die Hüfte gestemmt. Hervorgehoben wird das Schwert durch den starken Kontrapost und die Körperdrehung Ludwigs I., auf diese Weise wird es der Betrachterin/dem Betrachter förmlich entgegenstreckt. Da das Schwert gleichzeitig jedoch teilweise vom Krönungsornat und der Hand des Königs verdeckt ist, wirkt diese Präsentation des Schwertes nicht aggressiv, sondern bedacht. Ludwigs I. rechte Hand umfasst das Zepter, mehr noch: mit seiner das Zepter haltenden Hand stützt sich der bayerische König auf der Verfassung ab. In Ludwigs I. Staatsporträt erscheint nun hinter dem Zepter die bayerische Königskrone. Die Krone liegt, gleich Ludwigs I. rechter Hand, auf der bayerischen Verfassung von 1818.⁵⁵⁹ Der Betrachterin/dem Betrachter präsentiert sich hier somit sinnfällig die Grundlage für Ludwigs I. Herrschaft: die unter Zepter und Krone dargestellte, anhand der Siegelkapsel als vom bayerischen König gegeben zu erkennende, Verfassung.⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ Dies betonen auch Erichsen und Erichsen und Laufer, siehe Erichsen 1986a, S. 13; Erichsen 1986b; Erichsen 2006a, S. 33 sowie Erichsen und Laufer 1985, S. 65, die darin eine Demonstration von Ludwigs I. monarchischen Selbstverständnis und seinen Anspruch auf Selbstherrschaft erkennen.

⁵⁵⁸ Siehe Erichsen und Heym 2006e sowie Erichsen und Heym 2006f, zu den Insignien der bayerischen Könige S. 78-81 sowie 116-118 dieser Arbeit.

⁵⁵⁹ Es ist entscheidend, diese Anordnung genau zu betrachten. So ist auf der Internetplattform *bavarikon* eine Beschreibung dieses Staatsporträt zu finden, in der es heißt: „Durch die bildhafte Anordnung erhält die bayerische Verfassung den gleichen Rang wie die Krone, gleichzeitig wird das Bekenntnis des Monarchen zur Verfassung öffentlichkeitswirksam vor Augen geführt,“ <https://www.bavarikon.de> (Zugriff am 25.08.2020). Ludwigs I. Bekenntnis zur Verfassung ist sicherlich richtig, die Verfassung erhält allerdings nicht ganz den gleichen Rang wie die Krone: sie befindet sich unter Krone und Zepter. Eine Gegenüberstellung mit Maximilians I. Porträt von 1818 verdeutlicht den Unterschied: Bei Maximilian I. sind nämlich Krone und Verfassung jeweils auf einem eigenen Präsentationskissen auf gleicher Höhe angeordnet, die Verfassung sogar vor der Krone, siehe zu diesem Staatsporträt Maximilians I. Kapitel 4.2 sowie Kat. 4 dieser Arbeit.

⁵⁶⁰ Ein vergleichbares Verhältnis von Insignien und Verfassung findet sich in Jean-Baptiste-Paulin Guérins Darstellung Ludwigs XVIII. aus dem Jahr 1820: hier – die Anordnung der Insignien von Rigauds Darstellung Ludwigs XIV. übernehmend – sind Krone und *main de justice* ergänzt durch die unter ihnen befindliche *Charte constitutionnelle* (Jean-Baptiste-Paulin Guérin: Ludwig XVIII., 1820, Öl auf Leinwand, 270 x 205,5 cm, Musée du Château Versailles, Inv. Nr. MV 4793). Im Gegensatz zur bayerischen Präsentation der Verfassung, erscheint die *Charte* allerdings weit weniger prominent. Zu dem Bildnis Guérins sowie den Rückgriffen der Könige Ludwig XVIII. und Karl X. auf das absolutistische Herrscherporträt in Frankreich siehe Schoch 1975, S. 91-93. Auch Scholz 2006, S. 71f. geht auf das Staatsporträt Ludwigs XVIII. ein, erwähnt die Insignien und die *Charte* jedoch nicht. Anders als bei den bayerischen Königen, zumindest bis Ludwig II., war die *Charte constitutionnelle* kein fester Bestandteil der Staatsporträts der Bourbonen. Barilo von Reisberg vermutet in Ludwigs I. Staatsporträt eine Vorlage für Winterhalters Bildnis Louis-Philippes I. (Abb. 58): „It is highly probable that Winterhalter found a successful resolution for depicting the Charter within Joseph Stieler’s Portrait of Ludwig I, King of Bavaria [...] The portrait was painted in 1825, during Winterhalter’s Munich period, and there is little doubt that the artist either would have seen the original in Stieler’s studio, or at the very least would have been familiar with the countless replicas and copies of the portrait,“ Barilo von Reisberg, S. 91, Fn. 233. Er benennt jedoch weder die Verfassung noch geht er auf das von Ludwig I. ergriffene Zepter ein, das einen

Die Erklärung für diese Anordnung findet sich in Ludwigs I. Regierungsauffassung sowie dem System, das Ludwig I. zu seinem Regierungsantritt 1825 in Bayern vorfand: einen wie Spindler es nennt *Ministerialabsolutismus*.⁵⁶¹ Maximilian I. hatte in den letzten Jahren seiner Regierung seinen Ministern aus verschiedenen Gründen immer mehr Handlungsfreiraum gewährt. So kam es, dass diese Minister in Politik, Verwaltung und Gesellschaft dominierten, was Ludwig I. von Beginn seiner Herrschaft an zu ändern gedachte.⁵⁶² Ludwig I., der sich selbst auch in der von der Forschung oftmals postulierten liberalen Phase⁵⁶³ seiner Regierung als Selbstherrscher verstand,⁵⁶⁴ äußerte sich zu dieser Anfangssituation deutlich: „Ich brauche gar keine Minister. Ich bin mein Minister. Die Minister sind meine Schreiber.“⁵⁶⁵ Im Gegensatz zu dieser Tendenz steht seine Einstellung zur Verabschiedung der bayerischen Verfassung während seiner Zeit als Kronprinz.⁵⁶⁶ Bei der Verabschiedung der bayerischen Verfassung, welche ihm zunächst „nicht freiheitlich genug“⁵⁶⁷ war, nahm er eine aktive Rolle ein. Ludwigs I. Einstellung zur Verfassung änderte sich allerdings im Laufe seiner Herrschaft, wenn auch nicht immer eindeutig nachzuvollziehen ist, in welchem Ausmaß und aus welchem Grund: Erste Anzeichen dieser Meinungsänderung brachte bereits die erste Ständeversammlung unter dem bayerischen Monarchen 1827/28 mit sich. Die französische Julirevolution 1830 oder das Hambacher Fest 1832 prägten

entscheidenden – und in der politischen Deutung der Bildnisse wichtigen – Unterschied zu der Darstellung des französischen Bürgerkönigs impliziert. Ob und inwieweit eine Vorbildhaftigkeit von Ludwigs I. Staatsporträt für dasjenige Louise-Philippes I. besteht, kann an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden, ist jedoch zu hinterfragen.

⁵⁶¹ Siehe Spindler 1986, S. 30.

⁵⁶² Siehe Spindler 1986, S. 30.

⁵⁶³ Köglmeier merkt durchaus zu Recht an: „Die häufig vorgenommene Einteilung der Herrschaftszeit Ludwigs in eine liberale und eine konservative Periode ist nicht ganz zutreffend. Liberal war Ludwig nie. Er vertrat zwar am Anfang seiner Regierungszeit fortschrittliche Ideen, doch eine Mitbestimmung von anderer Seite lehnte er stets ab. Seine Vorstellung vom Königtum war die des patriarchalischen Absolutismus, in dem der König als wohlwollender, aber uneingeschränkter Herrscher, gleichsam als Vater seiner Untertanen, fungiert,“ Köglmeier 2005, S. 66. Auch Körner spricht sich gegen eine Bezeichnung von Ludwigs I. Kronprinzenzeit und der ersten Jahre seiner Regierung als liberal aus, siehe Körner 2006a, S. 98f.

⁵⁶⁴ So formuliert Kraus: „Er regierte nicht nur ohne leitenden Minister, sondern oft ohne oder gar gegen die Minister; die Selbstregierung des Monarchen, wie L. sie ausübte, wäre in dieser Grundsätzlichkeit und. [sic!] in diesem Umfang selbst zur Blütezeit des Absolutismus ungewöhnlich gewesen,“ NDB XV, 1987, S. 368. Zum Regierungsstil Ludwigs I. siehe NDB XV, 1987, S. 368-372; Gollwitzer ²1987, S. 391-403; Gollwitzer 2011, S. 133-145; Hummel 1987, S. 24-34; Kraus ²2003, S. 134-139; Murr 2012, S. 64-69 sowie Spindler 1986.

⁵⁶⁵ Zitiert nach Murr 2012, S. 66f.

⁵⁶⁶ Murr merkt an: „Auch wenn der bayerische Kronprinz später gerne seine Mitarbeit an der Verfassung von 1818 zurückwies, was hinsichtlich der finalen Ausarbeitung durchaus der Wahrheit entsprach, hatte sein beherrzter Einsatz im Vorfeld erst für den entscheidenden Fortschritt bei den Verfassungsberatungen gesorgt,“ Murr 2012, S. 51.

⁵⁶⁷ Kraus ²2003, S. 135.

ebenfalls Ludwigs I. Regierungsauffassung.⁵⁶⁸ So hielt der bayerische Monarch beispielsweise 1835 seinen zu diesem Zeitpunkt seit drei Jahren als König von Griechenland regierenden Sohn Otto (1815–1867) dazu an, dort keine Verfassung einzuführen. Auch überlegte er 1843, die Feier im Landtag zum 25-jährigen Bestehen der bayerischen Verfassung zu untersagen.⁵⁶⁹ Später rekurrierte der zweite bayerische Monarch in seiner Abdankungserklärung nochmals auf die Verfassung: „Bayern! Eine neue Richtung hat begonnen, eine andere als die in der Verfassungsurkunde enthaltene, in welcher ich nun im 23ten Jahre geherrscht. [...] Treu der Verfassung regierte ich.“⁵⁷⁰ Zu beachten ist hierbei jedoch insbesondere der Aspekt, dass sich Ludwig I. noch in seiner Abdankungserklärung zwar als verfassungstreuer Herrscher profiliert, in der Verfassung von 1818 jedoch das monarchische Prinzip als politische Grundauffassung festgeschrieben steht. Ludwigs I. Verständnis von der Verfassung beziehungsweise den mit dieser eingeführten Rechten entsprach offensichtlich nicht derjenigen der ebenfalls mit der Verfassung eingeführten Ständeversammlung.⁵⁷¹

Ludwigs I. Körperhaltung und -drehung unterstützen die Betonung der königlichen Insignien sowie der Verfassung. Gleichzeitig wirkt Ludwig I. insbesondere durch den Kontrapost sowie seinen direkten Blickkontakt mit der Betrachterin/dem Betrachter sehr selbstsicher, von sich überzeugt. Weiterführend erscheint es, als sei diese Positur Ludwigs I. die körperliche Entsprechung seiner über seinem Thronstuhl angebrachten Devise *Gerecht und Beharrlich*.⁵⁷² Das Abstützen auf der Verfassung wie auch die Hand am Schwert legen eine Assoziation mit Gerechtigkeit nahe, wohingegen mit Ludwigs I. selbstsicheren und entschlossen wirkenden Auftreten im Gemälde durchaus auch Beharrlichkeit zum Ausdruck kommen kann. Zu Ludwigs Körperhaltung ist darüber hinaus anzumerken, dass sie ein Alleinstellungsmerkmal für Ludwigs I. Staatsporträt bildet, welche bei Maximilian I. oder älteren Herrscherbildnissen in dieser ausgeprägten Form nicht zu finden ist.⁵⁷³ Wie sehr

⁵⁶⁸ Zu diesen Ereignissen siehe Gollwitzer ²1987, S. 382-390, S. 443-448 und S. 459-471; Hahn 2020; Fenske 2020, S. 60-62; Kraus ²2003, S. 199-214; Murr 2012, S. 130-151 sowie S. 35f. dieser Arbeit.

⁵⁶⁹ Siehe Kraus ²2003, S. 135.

⁵⁷⁰ *Der Thronverzicht des bayerischen Königs Ludwig I.* (handschriftlich verfasst), online einsehbar unter www.bavarikon.de (Zugriff am 15.08.2020).

⁵⁷¹ Zur Bayerischen Verfassung siehe S. 48-52 dieser Arbeit.

⁵⁷² Zur Devise Ludwigs I. siehe Kapitel 5.3 dieser Arbeit.

⁵⁷³ Dies zeigt beispielhaft auch eine Gegenüberstellung des Porträts Ludwigs I. mit der Darstellung Napoleons I. von Robert Lefèvre (Abb. 8b und Abb. 8c) sowie mit älteren Wittelsbacher Herrscherbildnissen (beispielsweise Abb. 37a bis Abb. 37c). Bei diesen Herrscherinszenierungen ist die Haltung des Kontraposts ebenfalls weniger ausgeprägt als bei Ludwig I. Gerade die beiden Darstellungen Kurfürst Johann Wilhelms von der Pfalz (Adriaen van der Werff: Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz, 1700, Öl auf Leinwand, 76 x 54 cm, 1806 aus

gerade der Kontrapost mit herrscherlicher Würde in Verbindung gebracht wurde, verdeutlicht beispielhaft die Karikatur zu Napoleon I. *T. donnant une leçon de grace et de dignité impériale* (Abb. 40).⁵⁷⁴ In dieser Karikatur versucht der in antikem Kostüm gekleidete François Talma, ein französischer Schauspieler, Napoleon I. in einer Unterrichtsstunde den Kontrapost zu vermitteln. Napoleons I. Pose ist jedoch ins Bizarre übertrieben. Die Karikatur zielt gegen den Emporkömmling Napoleon I., der sich die kaiserliche Anmut und Würde erst aneignen muss, was ihm darüber hinaus nicht gelingt. Während Napoleon I. diese Körperhaltung üben musste, fällt sie Ludwig I. leicht. Er ist kein Emporkömmling, sondern stammt aus dem seit Jahrhunderten regierenden Geschlecht der Wittelsbacher. So unterstreicht Ludwigs I. Körperhaltung seine königliche Dignität.

Die Art und Weise, wie sich Ludwig I. in seiner Darstellung mit den Insignien seines Königreichs sowie der bayerischen Verfassung von 1818 präsentiert, führt der Betrachter/dem Betrachter (insbesondere auch der Ständeversammlung)⁵⁷⁵ Ludwigs I. Regierenauffassung und sein monarchisches Selbstverständnis sinnfällig vor Augen: Ludwig I. als vom monarchischen Prinzip überzeugter Selbstherrscher. Das Zusammenspiel dieser Elemente in Ludwigs I. Staatsporträt ist somit als bildliche Manifestation der politischen Struktur des Königreich Bayerns, wie Ludwig I. sie sah, zu verstehen: Grundlage seines

der Galerie Düsseldorf, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 210) sowie Kurfürst Karl Albrechts von Bayern als Kaiser Karl VII. (Abb. 37a), halten dazu an, zu prüfen, inwieweit Ludwig I. durch seine Körperhaltung vielleicht auch eine bewusste bildliche Anknüpfung zu seinen Vorfahren beziehungsweise Mitgliedern des Hauses Wittelsbach herzustellen suchte. Dass ihm diese Verankerung in der Vergangenheit durchaus wichtig und Teil seiner Inszenierung als bayerischer Monarch war, belegt zum Beispiel die Gestaltung seines später ausgeführten Thronsaals im Festsaalbau der Münchner Residenz, wo er die bereits vorgestellten überlebensgroßen Ahnenfiguren aufstellen ließ, siehe Kapitel 3.3 dieser Arbeit. Das Porträt Kurfürst Johann Wilhelms von der Pfalz ließ Ludwig I. zudem in den Stiftersaal der Alten Pinakothek aufnehmen, in welchem sich der zweite bayerische König in jene Genealogie seiner Vorfahren einreihete, die für die in der Alten Pinakothek ausgestellte Sammlung von Bedeutung waren. Ein weiterer Vergleich bietet die ganzfigurige Variante von Desmarées Gemälde an, welche Kurfürst Karl Albrecht von Bayern als Kaiser Karl VII. inszeniert. Zwar ist die Kopfhaltung und Fußstellung Karls VII. eine andere, dennoch weist diese Gegenüberstellung interessante Parallelen auf: So die Arm- beziehungsweise Handhaltung – in die Hüfte gelegt die eine, die andere das Zepter haltend –, die Präsentation von Insignien auf einem einzelnen Präsentationskissen auf einem hüfthohen Tisch und schließlich auch in der Gestaltung des Hintergrundes. Der relativ schlicht gehaltene Innenraum direkt hinter der Herrscherfigur gibt zur linken Bildhälfte den Blick auf eine Bogenarchitektur frei. Diese Einflechtung von Elementen älterer Wittelsbacher Porträts enthielte so nicht nur den direkten Bezug zum eigenen Herrschergeschlecht, sondern auch den Hinweis auf die Größe des eigenen Hauses. Ludwig I. würde damit seine Königswürde aus der Geschichte des Hauses Wittelsbach heraus konstituieren. Diese Überlegungen gilt es in künftiger Forschungsarbeit zu vertiefen.

⁵⁷⁴ Siehe Clerc 1985, Kat. Nr. 178. Eine Zusammenfassung zu Darstellungen politischer Ereignisse zu Napoleon I. (und damit ihrer Habilitationsschrift *Napoleon I. und die Bilder. System und Umriss bildgewordener Politik und politischen Bildgebrauchs*) gibt Hattendorff 2007.

⁵⁷⁵ Grund hierfür ist die Funktion des Staatsporträts Ludwigs I. bei Eröffnungen der Ständeversammlung das Bildnis seines Vaters in der Apsis des Ständesaals in der Prannerstraße in München zu ersetzen, siehe Baumstark 2010, S. 21 sowie Erichsen 2006i.

Königreiches (anhand der Krone veranschaulicht) und seiner Herrschaft (anhand des Zepfers und des Schwerts veranschaulicht) bildete die bayerische Verfassung, in welcher das monarchische Prinzip, also die Konzentration der Staatsgewalt in der Person des Monarchen, festgeschrieben war. Hieran wollte (und sollte) Ludwig I. selbstbewusst während seiner gesamten Zeit als bayerischer König festhalten.

Ähnlich wie mit dem bayerischen Krönungsornat sind Ludwig I. und sein Künstler Stieler mit dem väterlichen Thronstuhl verfahren: Zwar übernimmt Ludwig I. diesen von Maximilian I. in seinem Staatsporträt, die Gestaltung der Rückenlehne weicht allerdings von der ursprünglichen Ausführung des Thronstuhls ab: Das Monogramm *MJ* von Maximilian I. wurde nicht nur durch ein *L* ersetzt, auch die Schriftart ist eine andere. So weist Erichsen darauf hin, dass das Monogramm bei Ludwig I. nicht in der „römischen Antiqua [diese findet sich beispielsweise in dem Monogramm von Napoleons I. Thronstuhl (Abb. 25b), Anm. d. Autorin], sondern der deutschen Fraktur“⁵⁷⁶ ausgeführt und damit eine „nationale Sinnlichkeit“⁵⁷⁷ impliziert ist (Abb. 25a).

So gelingt es Ludwig I., durch Übernahme des väterlichen Ornaments und Thronstuhls, dynastische Kontinuität zu evozieren. Durch die Veränderung von Details, wie den Kragen oder den Schrifttyp der Rückenlehne des Thronstuhls, integriert der bayerische Monarch seine auf den deutschen Bund ausgerichtete Gesinnung. Die Übernahme des Kragens sowie der deutschen Frakturschrift in dieses Staatsporträt darf somit nicht zu gering eingeschätzt werden. Insbesondere im Tragen des altdeutschen Kragens konnte Ludwig I. klar und nonverbal seine politischen Ideale und Auffassungen vermitteln und sich gleichzeitig offiziell von der frankophilen Einstellung und Politik seines Vaters distanzieren.

Weniger gut als die bisher beschriebenen Bildelemente ist die Architektur des Mittelgrunds aufgearbeitet. Dies begründet sich insbesondere in der Beobachtung, dass eine eindeutige Zuordnung dieser Architektur, auf die nun näher einzugehen ist, nur schwer möglich scheint.

⁵⁷⁶ Erichsen 2006a, S. 34.

⁵⁷⁷ Erichsen 2006a, S. 34.

5.3 Gerecht und Beharrlich – Ludwigs I. Regierungsdevise im Staatsporträt

Während der Arkadengang des Mittelgrundes in erster Linie den Blick auf den Hintergrund freigibt, werden die Figur Ludwigs I. sowie sein Thronsessel von einem Pfeiler und einer soliden Wand hinterfangen. Durch den Verzicht auf eine Draperie in dem Staatsporträt können Arkadengang (mit Ausblick) und Wand eine größere Fläche im Bild einnehmen. Auf dieser ansonsten schmucklosen Wand findet sich der Schriftzug *Gerecht und Beharrlich* – Ludwigs I. Regierungsdevise.⁵⁷⁸

Erichsen hat verschiedene Deutungen zu diesem Motto vorgeschlagen: 1986 sah er mit dem Wort *Gerecht* „in erster Linie Treue zur Konstitution“⁵⁷⁹ und mit dem Wort *Beharrlich* Ludwigs I. nie endenden Bemühungen, die einst wittelsbachische rechtsrheinische Pfalz in sein Königreich zu integrieren und damit wiederzuerlangen, verdeutlicht.⁵⁸⁰ 2006 schlug Erichsen dann ergänzend vor, Ludwig I. würde sich mit diesen beiden Worten auf den antiken Autor Horaz beziehen und zwar auf Carmen 3,3: *Iustum et tenacem propositi virum*.⁵⁸¹ Dort werde, im Kontext der augusteischen Ära,⁵⁸² der gerechte Mann gepriesen und die Größe Roms vorausgesagt, eine Botschaft, die nun nach Erichsen auf Ludwig I. übertragen werden konnte. Die ersten beiden Wörter entsprechen denjenigen in Ludwigs I. Bildnis: *iustus* kann als *gerecht* und *tenax* als *fest*, *beharrlich* übersetzt werden. Einen konkreten Anhaltspunkt, warum Ludwig I. auf Horaz zurückgriff beziehungsweise überhaupt zurückgreifen sollte, nennt Erichsen dagegen nicht. Einen Hinweis liefert möglicherweise Ferenczi. Nach ihm ist die Benennung des Textes als *dritte Römerode des Horaz*

im ausgehenden 19. Jh. entstanden. Daher ist im Titel das Wort ‚Römer‘ im Wesentlichen mit ‚national‘ gleichzusetzen. Dieser Zyklus des Horaz ist nach einer im 19. Jh. üblichen Deutung römische Nationaldichtung, wie auch die Aeneis des Vergil ein Nationalepos ist.⁵⁸³

Horaz' Text war im 19. Jahrhundert beziehungsweise zumindest zum Ende des Jahrhunderts offensichtlich geläufig. Weiterführend wäre somit die Bekanntheit sowie die zugeschriebene Intention zu Zeiten Ludwigs I. zu klären. Hierbei gilt es zudem zu bedenken, dass die Devise Ludwigs I. zur Entstehungszeit des Porträts nicht neu war. Vorweggenommen

⁵⁷⁸ Siehe Wasem 1981, S. 199 und S. 338 sowie Erichsen 1986a, S. 13.

⁵⁷⁹ Erichsen 1986a, S. 13.

⁵⁸⁰ Siehe Erichsen 1986a, S. 13. Zu Beharrlich vermerkt Erichsen dort zusätzlich: „Beharrlichkeit erscheint im Rückblick aber auch als einer der prägnantesten Wesenszüge des Königs – um seinen Regierungsprinzipien nicht untreu zu werden, entsagte er 1848 der Krone,“ Erichsen 1986a, S. 13.

⁵⁸¹ Erichsen 2006a, S. 34. Ferenczi 2012, S. 127 betont die politische Konnotation des Textes von Horaz und der damit einhergehenden politischen Grundsätze.

⁵⁸² Hierauf weist Ferenczi 2012, S. 126f. hin.

⁵⁸³ Ferenczi 2012, S. 126, Fn. 3.

wurde sie bereits 1787 in einem Gemälde des Kronprinzen von Konrad Wengner, das ihn als zukünftigen Herrscher Bayerns zeigt.⁵⁸⁴ Nach Stabenow ist dieses Bildnis auch als direkter Bezugspunkt zu Ludwigs I. Staatsporträt aufzufassen.⁵⁸⁵ Dieses thematisierte den allegorischen Triumphzug des Prinzen zum Thron: Über dem Thron sind die Worte *Gerechtigkeit und Beharrlichkeit* zu lesen. In etwas abgewandelter Form, fand das Motto *Gerechtigkeit und Beharrlichkeit* zusätzlich Aufnahme in den von Klenze nach Ludwigs I. Regierungsantritts gestalteten Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz.⁵⁸⁶ Über dem Thronessel, der eigens für den neu gestalteten Thronsaal gefertigt worden war, genauer über dem diesen bekrönenden Baldachin waren die Personifikationen der drei Tugenden Gerechtigkeit, Glaube und Beharrlichkeit angebracht.⁵⁸⁷ Hölscher sieht wiederum in diesen Tugenden im Thronsaal einen direkten Bezug zu Widukind von Corvey und dessen Charakterisierung Ottos I.: „Mit diesem Bezug auf Otto I. berief sich Ludwig I. nicht nur auf höchste Wertmaßstäbe, sondern auch auf herrschaftliche, über Bayern hinausgehende Traditionslinien.“⁵⁸⁸ Dass Ludwig I. in seinem Thronsaal die in seiner Devise enthaltene Gerechtigkeit und Beharrlichkeit um den Glauben ergänzte, mag seine Begründung in Ludwigs I. restaurativ katholischer Religionspolitik finden.⁵⁸⁹

Auf welche Quellen sich Ludwig I. für seine Regierungsdevise letztlich stütze, muss offen bleiben. Die verschiedenen Ausführungen haben jedoch gezeigt, dass es sich zum

⁵⁸⁴ Konrad Wengner: Prinz Ludwig als der zukünftige Herrscher Bayerns, 1787, Öl auf Leinwand, 90,5 x 49,5, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. R 6195, siehe Erichsen 2006b sowie Ottomeyer 1980a. Während Erichsen in diesem Text nicht weiter auf die beiden Herrschertugenden *Gerechtigkeit* und *Beharrlichkeit* eingeht, erkennt Ottomeyer die Verbindung zur späteren Devise Ludwigs I. Seine Devise ließ Ludwig I. auch in der Gestaltung der Hofgartenarkaden aufgreifen, siehe Schulten 2006, S. 5, S. 20, S. 24 und S. 95.

⁵⁸⁵ Stabenow 1986. Erichsen 2006a, S. 34 verweist ebenfalls auf Stabenow, allerdings dahingehend, dass eben Horaz als Quelle der Regierungsdevise Ludwigs I. bisher nicht reflektiert worden sei – ihn selbst eingeschlossen.

⁵⁸⁶ Zum Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz siehe Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

⁵⁸⁷ Diese sind beispielsweise auf einer Fotografie von Tino Walz aus dem Jahr 1943 zu sehen (Tino Walz: Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz, 1943, Fotografie, München, BayerischenStaatsbibliothek (Bildarchiv), Fotoarchiv Tino Walz, Bildnr.: walz-0982), siehe Hölscher 2002f. Hölscher bezieht sich bei der Deutung der mittigen Personifikation auf Erichsen 1986f, welcher statt der früheren Interpretation als Weisheit aufgrund der Attribute Kreuz und Buch eine Darstellung des Glaubens für wahrscheinlicher hält. Erichsen argumentiert hier gegen Reidelbach, wo es heißt: „[...] darüber, zwischen den Wappen von Alt- und Neubayern schimmern die vergoldeten Relieffiguren der Gerechtigkeit, Weisheit und Beharrlichkeit,“ Reidelbach 1888, S. 199. Zu dem Verweis auf Reidelbach ist anzumerken, dass bereits Marggraff von Gerechtigkeit, Weisheit und Stärke oder Beharrlichkeit spricht, siehe Marggraff 1846, S. 337.

⁵⁸⁸ Hölscher 2002f, S. 281.

⁵⁸⁹ Zur Religionspolitik Ludwigs I. beziehungsweise der Förderung der Religion und Kirche unter Ludwig I. sowie seinen mit dieser Intention errichteten Kirchenbauten siehe Burkhardt 1986; Gollwitzer²1987, S. 513-536 und S. 561-604; Murr 2012, S. 119-129 sowie Schickel 1987a. Nach Erichsen bezeichnete Hormayr bereits 1830 in seiner Schrift zu den Hofgartenarkaden „Religion, Geschichte und Kunst“ als spezifische Mittel der Regierungspolitik Ludwigs I., siehe Erichsen 2006a, S. 36 und S. 51.

einen um ein Motto handelt, das bereits zu Kronprinzenzeiten mit Ludwig I. verknüpft war, und es sich zum anderen um seit Langem verwendete Begrifflichkeiten aus der Herrschaftsrepräsentation und Charakterisierung von Herrscherpersönlichkeiten handelt, die Ludwig I. wiederholt aufgriff.

Die Wand, auf der Ludwigs I. Regierungsdevise angebracht ist, sowie Pfeiler und Arkadengang des Mittelgrundes vereint eine einheitliche Farbgebung, sie scheinen aus dem gleichen Stein zu bestehen. Während der Arkadengang in der Forschung mit den Arkaden der Alten Pinakothek in Verbindung gebracht wurde, fanden Pfeiler und Wand, also das weitere beziehungsweise gesamte räumliche Kontinuum des Mittelgrundes, keine weitere Beachtung. Die sich anschließenden Überlegungen befassen sich daher mit der Gestaltung des gesamten Mittelgrundes von Ludwigs I. Staatsporträt.

5.4 Ludwig I. in der Alten Pinakothek? Der Arkadengang hinter Ludwig I.

Der Arkadengang im Mittelgrund des Staatsporträts ist in der bisherigen Forschung, wenn er überhaupt mit einem konkreten Gebäude in Verbindung gebracht wurde, mit dem Arkadengang der Alten Pinakothek kontextualisiert worden (Abb. 41a und Abb. 41b), allerdings ohne weiterführende Begründungen.⁵⁹⁰ Dieser Rückgriff auf die Architektur der Pinakothek würde auf Ludwigs I. Sammelleidenschaft von Kunstwerken und sein Mäzenatentum als König verweisen.⁵⁹¹ Zur Zeit der Entstehung von Ludwigs I. Staatsporträt gab es für die Alte Pinakothek bereits Entwürfe und Pläne. Eine Gegenüberstellung der Pläne zur

⁵⁹⁰ An der Heiden schreibt hierzu: „Wie wichtig Ludwig die ‚Heimstätten der Kunst‘ waren, beweist allein schon sein bei J. Stieler bestelltes offizielles Bildnis im Krönungsornat von 1826: nicht nur wurde der König auf ausdrücklichen Wunsch mit der Verfassungsurkunde gemalt, sondern es erscheinen auch im Bildmittelgrund Bauelemente der (in Planung begriffenen, ab 7.4.1826 im Bau befindlichen) Alten Pinakothek wie im Hintergrund die Walhalla,“ an der Heiden 1987, S. 362. Ähnlich formulieren von Hase-Schmundt, Traeger sowie Vignau-Wilberg, siehe Hase-Schmundt 1971, S. 68; Traeger 2008, S. 522 sowie Vignau-Wilberg 2003, S. 506. Erichsen spricht dagegen nur von Arkaden beziehungsweise Säulen, siehe Erichsen 1986a, S. 13; Erichsen 1986b, S. 26 sowie erneut Erichsen 2006a, S. 34. In seinem Beitrag aus dem Jahr 2006 bezeichnet er die Architektur als Arkade mit Bögen in dorischer Ordnung, siehe Erichsen 2006a, S. 34. Da die Säulen jedoch keine Kanneluren aufweisen und sich je ein Halsring unter dem Echinus befindet, handelt es sich in Ludwigs I. Staatsporträt um die toskanische Ordnung.

⁵⁹¹ Zudem kam Ludwigs I. Staatsporträt im Stiftersaal der Alten Pinakothek zur Präsentation (N. N.: Stiftersaal der Alten Pinakothek mit umlaufenden Fries und Medaillons unterhalb der Decke (die in dem Fries angebrachten Reliefondi zur Geschichte Bayerns sind heute verloren), 1926, Fotografie, Privatbesitz), siehe Vignau-Wilberg 2003, S. 506 sowie S. 153f. dieser Arbeit. Eventuell spielte diese örtliche Verbindung bei den Überlegungen ebenfalls eine Rolle.

Alten Pinakothek und damit eine genaue Begründung für die Identifizierung der Architektur in Ludwigs I. Bildnis als diese fehlt bisher jedoch. Bei genauerer Betrachtung der Genese der Alten Pinakothek muss sie hinterfragt werden. Daher ist an dieser Stelle eine Auseinandersetzung mit dem Bau der Alten Pinakothek sinnvoll.

Die Grundsteinlegung der Alten Pinakothek erfolgte, nach mehrfacher Verschiebung,⁵⁹² am 7. April 1826.⁵⁹³ Standort und Pläne hatte, auch wenn die Alte Pinakothek auf Ludwigs I. Initiative entstand, bereits Maximilian I. genehmigt. Der Endentwurf wurde, nach von Buttlar, 1824 bewilligt,⁵⁹⁴ also zwei Jahre vor der Grundsteinlegung sowie ein Jahr vor der Thronbesteigung Ludwigs I.⁵⁹⁵ Somit existierten für die bauliche Umsetzung des Museums zur Zeit der Entstehung des Porträts bereits detailliert ausgearbeitete Pläne. Böttger und von Buttlar unterscheiden hierbei insgesamt drei verschiedene Planungsstufen.⁵⁹⁶ Böttger vermutet, dass die dritte Planungsphase zur Alten Pinakothek bereits am 20. August 1823 größtenteils vollendet waren, Klenze jedoch „wichtige Einzelheiten des Aufrisses zu einem späteren Zeitpunkt vor der Ausführung noch einmal verändert hat.“⁵⁹⁷ Überhaupt merkt Böttger an, Klenze habe auch nach dieser dritten Planungsstufe, noch während der Bauzeit, Änderungen in der Gestalt der Pinakothek vorgenommen.⁵⁹⁸

Bei einer Gegenüberstellung der Bauforschung zur Alten Pinakothek beziehungsweise den dort besprochenen Plänen Klenzes für die Fassade des Museums mit dem

⁵⁹² Siehe Putz 2006, S. 73f.

⁵⁹³ Hierbei handelt es sich um ein bewusst gewähltes Datum, dem Geburtstag Raffaels. Zur Bedeutung Raffaels für die Alte Pinakothek siehe beispielsweise Buttlar 1999, S. 260.

⁵⁹⁴ Siehe von Buttlar 1999, S. 254.

⁵⁹⁵ Im Vorfeld waren verschiedene Standorte ebenso diskutiert worden wie die Frage der Finanzierung und ob überhaupt ein Neubau für die Gemäldegalerie von Nöten sei, die Alternative wäre ein Umbau der Gemäldegalerie im Hofgarten gewesen, siehe Böttger 1972, S. 29; Putz 2006 sowie Putz 2013, S. 194-203. Zur Alten Pinakothek siehe Böttger 1972; von Buttlar 1999, S. 247-265; an der Heiden 1986; an der Heiden 1987; an der Heiden 1998, S. 247-265; Nerdinger 2000, S. 283-290; Putz 2006; Putz 2013, S. 192-221; Putz 2014, S. 153-156 sowie Regner 1986. Kamp 2005, S. 32-49, S. 51-59 und S. 68 untersucht die Alte Pinakothek insbesondere im Kontext der Glyptothek, der Neuen Pinakothek sowie deren politischen Indienstnahme unter Ludwig I.

⁵⁹⁶ Siehe Böttger 1972, insbesondere S. 22-39, sowie von Buttlar 1999, S. 247-256. Bereits der ersten konkreten Planungsstufe lagen verschiedene Vorüberlegungen sowie drei Alternativprojekte, welche Klenze ausarbeitete und die wohl insbesondere die Fassadengestaltung thematisierten, zu Grunde. Die zweite Phase der Planungen beinhaltete die Idee eines Neubaus im Rechberggarten (an der heutigen Briener Straße in München), also noch an anderer Stelle als der letztlich für die Alte Pinakothek ausgewählten. Der endgültige Standort brachte schließlich erst die dritte Planungsstufe hervor, da hier, basierend auf den bereits bestehenden Plänen, erstmals ein freistehendes Gebäude mit der Südseite als Hauptfassade realisiert werden sollte. Auch Kamp legt die Planungen zur Alten Pinakothek dar, siehe Kamp 2005, S. 32-38.

⁵⁹⁷ Böttger 1972, S. 31. Zu der dritten Planungsphase siehe Böttger 1972, S. 28-37.

⁵⁹⁸ Siehe Böttger 1972, S. 40-43. Auf die Raumaufteilung beziehungsweise das Innere der Alten Pinakothek bezogen, merkt er weiterführend an: „Um den alten Zustand des Inneren zu rekonstruieren, sind wir [...] auf Beschreibungen angewiesen,“ Böttger 1972, S. 44.

Staatsporträt Ludwigs I. fallen gravierende Unterschiede auf: So sind in dem Gemälde plane Säulen mit toskanischen Kapitellen zu erkennen. Die Pläne der Alten Pinakothek – und zwar egal welcher Planungsstufe – beinhalten im Obergeschoss, wo sich die Arkaden beziehungsweise Loggien befanden, immer ionische Pfeiler mit vorgeblendeten Halbsäulen, auf denen die einzelnen Bögen des Arkadenganges aufliegen. Diese Halbsäulen selbst stützen dagegen einen Architrav oberhalb der Bogenstellung. Sicherlich muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass es sich bei den Plänen zur Alten Pinakothek um Darstellung der Außenfassade, bei dem Gemälde Stieler dagegen um eine Innenansicht handelt. Die architektonischen Unterschiede sind jedoch nicht von der Hand zu weisen und auch die Innenansicht des Bauabschnitts dieses Entwurfs hätte sich stark von dem im Porträt gezeigten Säulengang unterschieden. So wie die Säulen und Arkaden in Ludwigs I. Staatsporträt erscheinen, sind Pfeiler mit vorgeblendeten Halbsäulen und einem oberen Abschluss mit Architrav im Außenbau auszuschließen. Darüber hinaus fehlen Ausmalungen an der Decke im Gemälde völlig, welche ebenfalls Teil der (geplanten) Ausstattung der Alten Pinakothek waren. So hatten „Ludwig und Klenze schon im November 1823 Raffaels Loggien [im Vatikan] der Pinakothek wegen besichtigt.“⁵⁹⁹ Eine weitere Verbindung, die zunächst zur Alten Pinakothek gesehen werden könnte, findet sich in dem der Südfront und damit der Hauptfassade vorgelagerte und den Eingang akzentuierende Portikus, dessen Gestaltung in der dritten Planungsstufe zwischenzeitlich, wie Böttger anmerkt, toskanisch geplant war.⁶⁰⁰ Tatsächlich weist dieser Portikus toskanische Säulen auf, allerdings keine Arkatur, sondern einen Abschluss mit geradem Gebälk, so dass auch hier keine konkrete Übereinstimmung mit Ludwigs I. Staatsporträt festzustellen ist.⁶⁰¹

Aufgrund dieser starken Abweichungen und augenscheinlichen Unterschiede zu den Plänen der Alten Pinakothek scheint die Interpretation des Arkadengangs als Arkaden beziehungsweise Loggien dieses Museumsbaus Ludwigs I. mehr als unwahrscheinlich. Es gibt keine Erklärung, warum Stieler derart stark von den damals bereits existierenden Plänen Klenzes zur Alten Pinakothek abweichen sollte – seine Wiedergabe der Walhalla im

⁵⁹⁹ Von Buttlar 1999, S. 260. Mit der Ausmalung der Loggien wurde Peter Cornelius beauftragt, siehe Büttner 1999, S. 61-152.

⁶⁰⁰ Siehe Böttger 1972, S. 34.

⁶⁰¹ Eine andere Planungsstufe zeigt dagegen zwar eine rundbogige Ausgestaltung des Portikus, allerdings nicht mit toskanischen Säulen, sondern Pfeilern (Leo von Klenze: 3. Planungsstufe der Alten Pinakothek, Details der Südfassade, rundbogiger Entwurf für den Portikus, Zeichnung, Feder, München, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. MS II 75).

Staatsporträt folgt nämlich sehr genau den 1826 existierenden Entwürfen zu diesem Nationaldenkmal.⁶⁰²

Die bisher besprochenen Details des Porträts Ludwigs I. legen nahe, dass auch dieser Architektur des Mittelgrunds sicherlich eine Bedeutung von Auftraggeber und Künstler zugesprochen worden war.⁶⁰³ Darauf lässt allein schon die prominente Platzierung des Regierungsmottos auf diesem architektonischen Hintergrund schließen. Eine genaue Übereinstimmung der architektonischen Glieder des Mittelgrundes zu einem der vielen von Ludwig I. initiierten Bauprojekte lässt sich (bisher) nicht feststellen, weswegen sich die folgenden Überlegungen als Denkanstöße künftiger Forschung verstehen.

Offene Arkadengänge finden sich durchaus sehr häufig bei Ludwigs I. architektonischen Projekten, so beispielsweise in München bei St. Bonifazius, der Ludwigkirche, der Ludwig-Maximilians-Universität sowie in der Ludwigstraße oder dem Gebäude der Hauptpost. Diese Bauten beziehungsweise ihre Planungen oder Ausführungen sind jedoch nicht mit dem Porträt Ludwigs I. in Übereinstimmung zu bringen.⁶⁰⁴ Keiner zeigt eine Verbindung von toskanischen Säulen, Gurtbögen und einem Pfeiler, wie sie in dem Bildnis Ludwigs I. erscheinen.⁶⁰⁵ Die Faszination für den Rundbogenstil ging für Ludwig I. von seinem Besuch

⁶⁰² Siehe Kapitel 5.5 dieser Arbeit.

⁶⁰³ Dies betont Erichsen ebenfalls: „Für die Stilformen in Stieler's Bild bedeutet dies, daß die Simultanität des nach heutigen Begriffen Ungleichzeitigen [gemeint ist der griechische Stil der Walhalla und derjenige von Rundbögen, Anm. der Autorin], stilistisch Divergenten zweifellos ebenso Programm ist wie der Griff zum Zep-ter,“ Erichsen 2006a, S. 35. Gleichzeitig sind die Arkaden für ihn auch „Ersatz für die hergebrachte Würdeformel der Kolossalsäule im Staatsporträt,“ Erichsen 2006a, S. 36.

⁶⁰⁴ Man könnte aufgrund der Wiedergabe der Walhalla im Bildhintergrund zunächst vermuten, dass Ludwig I. sich in seinem Porträt in der nahegelegenen Kirche St. Salvator darstellen ließ. St. Salvator sollte nämlich in das Gesamtkonzept der Walhalla einbezogen werden, siehe Loers 1978. Zwei Argumente führen jedoch zum Ausschluss dieser Möglichkeit: So findet sich bei St. Salvator, welche eine Umgestaltung unter Klenze erfuhr, zu keiner Zeit ein solcher Arkadengang. Entscheidender ist jedoch die Tatsache, dass die Entscheidung, die Walhalla an dieser Stelle und somit im Umfeld der älteren St. Salvatorkirche zu errichten, erst im Sommer 1829 und damit drei Jahre nach der Fertigung von Ludwigs I. Staatsporträt fiel, zu den Walhalla-Planungen siehe Kapitel 5.5 dieser Arbeit.

⁶⁰⁵ Erste Pläne zu St. Bonifaz sandte der Architekt Georg Friedrich Ziebland (1800–1873) im September 1828 an Ludwig I., siehe Karnapp 1987, S. 263. Diese Pläne entstanden somit nach dem Staatsporträt des zweiten bayerischen Monarchen. Ähnliches gilt für die Planung der Ludwigkirche, siehe Schickel 1987b, die Ludwig-Maximilians-Universität München, siehe Gruhn-Zimmermann 1987, und die Hauptpost, siehe Nerdinger 2000, S. 428-431 sowie Zimmermann 1987b. Die Liste der Bauten, welche Ludwig mit Arkaden ausführen ließ, könnte noch wesentlich erweitert werden. Keines der Projekte weißt jedoch, nach Kenntnisstand der Autorin, eine solche architektonische Ausführung, wie sie sich in seiner Darstellung im Krönungsornat findet, auf. Einen umfassenden und präzisen Überblick zu den verschiedenen Bauprojekten unter Ludwig I. gibt Nerdinger 1987a. Eine weitere Variante, sich dieser Architektur anzunähern, besteht in älteren vor Ludwigs I. Zeit errichteten Bauten, welche für Ludwig I. mit einer solchen Bedeutung aufgeladen waren, dass er diese in sein Porträt aufnehmen ließ. Tatsächlich existieren mehrere von Wittelsbachern initiierte Bauwerke mit Arkadengängen toskanischer Ordnung. So beispielsweise im Grottenhof der Münchner Residenz, errichtet 1581 bis

der Christmette in der Capella Palatina in Palermo 1823 aus, wonach er eine Palastkirche in dieser Form wünschte,⁶⁰⁶ auch wenn schon 1817/18 der Aufenthalt in Rom Ludwig I. dazu bewegte, die Formen seines ersten Kirchenprojekts, die Apostelkirche am Königsplatz, an den frühchristlichen Basiliken zu orientieren. Nach Erichsen wurde München zum Ausgangspunkt des Rundbogenstils, mit der gleichzeitig auch eine, im Sinne der Zeit, romantische Wendung zum Mittelalter und damit eine emotionale Verknüpfung einherging.

Im Bezugsfeld zwischen dem Geist des Christentums und restaurativen religions-politischen Intentionen, zwischen den emotionalen Qualitäten mittelalterlicher Räume und der nationalen Angemessenheit des Stils wird man die Beweggründe dafür suchen dürfen, daß in München sukzessive die Bauweisen der ‚romantischen‘ Kunst, die frühchristliche, die byzantinische, die italienisch-romanisch-rundbogige und die gotische in Kirchenbauten erprobt wurden.⁶⁰⁷

Zwar bleibt somit festzuhalten, dass Ludwigs I. Begeisterung für den Rundbogenstil bereits zu Kronprinzenzeiten einsetze und in Kontextualisierung mit den genannten Aspekten definitiv für ihn historisch-politisch-religiös aufgeladen war. Generell ist jedoch die Tatsache, dass Ludwig I. seine Projekte in verschiedenen Baustilen ausführen ließ, in Verbindung mit der allgemeinen Kunst- und Architekturentwicklung des 19. Jahrhunderts zu sehen.⁶⁰⁸ Insbesondere Erichsen hat sich der Bedeutung der divergierenden Architekturstile für Ludwig I. (überhaupt dem Begriff *Stil* zu Ludwigs I. Zeit), deren Kontextualisierung mit zeitgenössischen Strömungen sowie der ebenfalls zeitgenössisch geäußerte Kritik an Ludwigs I.

1589 unter Herzog Wilhelm V. Diesen Herzog erachtete Ludwig I. als so bedeutend, dass er ihm eines der 14 Tondi des umlaufenden Frieses im Stifftersaals der Alten Pinakothek widmete. Ein weiterer Bau findet sich in der sogenannten Alten Münze in München von Herzog Albrecht V., wo dieser seine herzogliche Kunstsammlung unterbringen ließ. Auch Albrecht V. gehörte zu den Wittelsbacher Herrschern, denen Ludwig I. durch Schwanthaler ein Medaillon im Fries des Stifftersaals widmete. Beide Bauten überzeugen jedoch nicht hinlänglich genug: Verschiedene Details sowie eine Pfeilergestaltung mit Nische in Verbindung mit der bisher besprochenen Arkadenarchitektur, wie sie Ludwigs I. Staatsporträt aufweist, beinhaltet keines der Gebäude.⁶⁰⁶ Was Ludwig I. letztlich in der Allerheiligenhofkirche in der Münchner Residenz realisierte, siehe von Buttlar 1999, S. 233-242; Nerdinger 2000, S. 381-397; Putz 2014, S. 74 sowie Zimmermann 1987a. Auch dieser Bau findet in seiner Darstellung im Krönungsornat keine Entsprechung.

⁶⁰⁷ Erichsen 2006a, S. 50.

⁶⁰⁸ So formuliert von Buttlar auf Ludwig I. beziehungsweise München und den Architekten Klenze bezogen: „Wie in einem Brennspeigel konzentrierten sich diese allgemeinen Tendenzen des frühen 19. Jahrhunderts in München, dessen Ruf als europäische Kunstmetropole Ludwig I. noch einmal erneuerte. Klenze, der als gebildeter Kosmopolit die restriktiven Rahmenbedingungen seiner Kunst reflektierend durchschaute, setzte im Spannungsfeld zwischen Klassizismus und Historismus auf fast allen genannten Feldern [gemeint sind die im 19. Jahrhundert aufkommenden neuen Bauaufgaben wie Museen, Bahnhöfe etc., Anm. der Autorin] neue Maßstäbe, ohne am Ende die verlorene Stileinheit durch seine Fiktion eines zukunftsbezogenen ‚Griechentums‘ vollends kompensieren zu können,“ von Buttlar 1987, S. 105. Für den im 19. Jahrhundert bestehenden Stilpluralismus sei an dieser Stelle beispielhaft auf Heinrich Hübschs programmatische Schrift *In welchem Style sollen wir bauen?* aus dem Jahr 1828 und auf den von Maximilian II. ausgerufenen Architekturwettbewerb für einen neuen Baustil (den *Maximilianstil*) hingewiesen, siehe S. 201f. dieser Arbeit.

wechselhaftes Aufgreifen unterschiedlicher Baustile gewidmet.⁶⁰⁹ Hierzu hält Erichsen zum Beispiel fest:

Im kunsthistorischen Überblick über das 19. Jahrhundert ist zudem bewußt geworden, daß der Ludwig I. vorgeworfene Eklektizismus kein spezifisch münchenerisches Phänomen darstellt, sondern daß der Streit um den richtigen Stil zu dieser Zeit überall aufbrach.⁶¹⁰

Auf Ludwigs I. Staatsporträt bezogen erkennt Erichsen daher ein programmatisches Aufgreifen und Kombinieren unterschiedlicher Stile im Gemälde:

Der in Kostüm und Mobiliar gegenwärtige Repräsentationsstil der europäischen Könige [...] ist vermischt mit ‚altdeutschen‘ Hinweisen im Sinne eines Nationalstils [...]. Gleichmaßen Programm ist das griechische Monument in der Ferne: nicht nur Symbol für die Kunstunternehmungen als staatspolitisch bedeutsame Elemente des in langen Jahren zurechtgelegten Regierungsprogramms, sondern auch Denkmal zu Ruhm und Ehre der Deutschen (insofern zusammenstimmend mit dem deutschen Kragen) und schließlich Hinweis auf die mahnende und prägende Kraft der Geschichte. Am schwierigsten zu deuten im Porträt ist die strenge Arkadenreihe dorischer Ordnung [...]. Vermutlich reflektiert sie das Interesse des Königs und seines Architekten am italienischen Palastbau der Frührenaissance, das der Hinwendung zum Rundbogenstil vorrangig, und bezeichnet insofern den Stil, in dem man Zeitgenössisches zu bauen gedachte. ‚Style follows meaning‘, könnte man zusammenfassen.⁶¹¹

Was Erichsen mit einem allgemein gehaltenen Hinweis auf die Kontextualisierung des Arkadengangs mit dem italienischen Palastbau der Frührenaissance aufgreift, lässt sich mit folgender Beobachtung übereinbringen: Außerhalb Münchens existiert ein Bau, welcher der architektonischen Ausgestaltung des Mittelgrundes im Staatsporträt sehr nahe kommt: Die Landshuter Stadtresidenz beziehungsweise deren Loggien im sogenannten *Italienischen Bau* (Abb. 42).⁶¹² Erbaut wurde die Landshuter Stadtresidenz ab 1536 unter dem Wittelsbacher Herzog Ludwig X. von Bayern (1495–1545). Dieser Vergleich erfolgt, da zum einen für Ludwig I. ein Aufenthalt in Landshut nachweisbar ist,⁶¹³ zum anderen gerade die architekturhistorische Bedeutung der Landshuter Stadtresidenz in der Vergangenheit vielfach betont wurde.

⁶⁰⁹ Siehe Erichsen 2006a.

⁶¹⁰ Erichsen 2006a, S. 33.

⁶¹¹ Erichsen 2006a, S. 35f.

⁶¹² Zur Baugeschichte der Landshuter Residenz siehe Endemann 1998. Zur Landshuter Stadtresidenz im Allgemeinen Lauterbach, Endemann und Frommel 1998 sowie Langer und Heinemann 2009.

⁶¹³ Siehe Meidinger 1805, Teil 1, S. 253-257.

Die Landshuter Stadtresidenz gliedert sich in den sogenannten *Deutschen Bau* und den *Italienischen Bau*,⁶¹⁴ welche beide im 16. Jahrhundert unter Ludwig X. entstanden.⁶¹⁵ Zur Genese der Landshuter Stadtresidenz betont Wartena, dass der Italienische Bau der Stadtresidenz bewusst dem Deutschen Bau „physisch wie auch konzeptionell gegenübergestellt“⁶¹⁶ worden war.⁶¹⁷ Laut Tönnemann liegt die Bedeutung des Italienischen Baus darin, dass dieser „einen neuen Abschnitt im Prozeß der europäischen Renaissance-Rezeption“⁶¹⁸ einleitete. Er gilt als erster Bau, der in der Architektur wie auch in deren Ausgestaltung und Details die italienische Renaissance nördlich der Alpen umsetzte. 1803 nun residierte Ludwig I. (zu dieser Zeit noch Kurprinz in Bayern) von Anfang Mai bis Ende Juli dieses Jahres in Landshut als er als Privatissima ausgeführte Vorlesungen dortiger Universitätsprofessoren hörte.⁶¹⁹ Zwei Publikationen Meidingers aus den Jahren 1785 und 1805 zu Landshut belegen, dass die bis heute verwendete Bezeichnung der beiden Trakte der Residenz als *Deutscher Bau* und *Italienischer Bau* zur Zeit Ludwigs I. ebenfalls üblich war. Dort heißt es: „Dieses schöne Gebäude wurde in Jahren zu Stande gebracht, der hintere Theil ist italienischer und der vordere Theil nach deutscher Bauart hergestellt.“⁶²⁰

⁶¹⁴ Die Zuschreibung an den Raffael-Schüler Giulio Romano als Architekten ist in der kunsthistorischen Forschung diskutiert worden, siehe Endemann 1998.

⁶¹⁵ Die Bezeichnung *Deutscher Bau* wurde nach Wartena erstmals im Jahr 1595 verwendet wohingegen der *Italienische Bau* zeitgenössisch als *Welscher Bau* überliefert ist, siehe Wartena 2009b. Im Jahr der Grundsteinlegung zum Deutschen Bau 1536, genauer sogar vor dieser, entschied sich Ludwig X. bereits für eine Änderung der Baupläne und damit einhergehend die Errichtung eines den Deutschen Bau ergänzenden Italienischen Baus, einen „Palast nach neuer italienischer Art,“ Wartena 2009a, S. 84. Dieser wurde 1537 begonnen, so dass die beiden unterschiedlich ausgeführten Gebäudekomplexe im Grunde zeitgleich entstanden. 1538 erfolgte deren bauliche Verbindung durch Galerien, 1543 enden zumindest die erhaltenen Bauakten. Nach dem Tod Ludwigs X. 1545 nutzte sein Neffe, der spätere Herzog Albrecht V. von Bayern, die Stadtresidenz in Landshut. Erhaltene Inventare aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert legen die weiterhin erfolgte (wenn auch nicht ständige) Nutzung der Residenz nahe. Ende des 18. Jahrhunderts, um 1780, kam es zu größeren Veränderungen des Deutschen Baus, da der spätere Herzog Wilhelm in Bayern (1752–1837) aus der Wittelsbacher Linie Zweibrücken-Birkenfeld, dem Urgroßvater der Kaiserin Elisabeth von Österreich, am 16. Februar 1799 von Kurfürst Maximilian IV. Joseph (König Maximilian I.) zum Herzog in Bayern ernannt wurde und von 1803 bis 1806 die „Regierungsrechte über das Herzogtum Berg [innehatte],“ Rall und Rall 2005, S. 412. Zu Herzog Wilhelm in Bayern siehe Rall und Rall 2005, S. 410-412.

⁶¹⁶ Wartena 2009b, S. 275.

⁶¹⁷ Der erst kurz zuvor begonnene Deutsche Bau hätte nämlich durchaus noch Änderungen erfahren können, welche offensichtlich jedoch nicht gewollt waren. Diese Gegenüberstellung der beiden Trakte beinhaltete eine bereits unter Ludwig X. bestehende funktionelle Trennung in herzogliche Appartements (Deutscher Bau) und repräsentative Räumlichkeiten (Italienischer Bau). Während nach Wartena der Deutsche Bau die Wohnräume Ludwigs X. enthielt, diente der Italienische Bau als „Repräsentationspalast und Gästewohnung, als sporadisch genutztes Prunkstück, darin dem Palazzo Te unmittelbar zu vergleichen,“ Wartena 2009a, S. 89.

⁶¹⁸ Tönnemann 1998, S. 25.

⁶¹⁹ Zu Ludwigs I. Besuchen der beiden Universitäten von Landshut und Göttingen siehe Gollwitzer² 1987, S. 95-99 sowie Murr 2012, S.16f. Den Aufenthalt Ludwigs I. in Landshut beschreibt bereits Meidinger 1805, Teil 1, S. 253-257.

⁶²⁰ Meidinger 1785, S. 92 und Meidinger 1805, Teil 1, S. 248.

Für den Vergleich von Ludwigs I. Staatsporträt werden an dieser Stelle die Loggien des Innenhofes der Landshuter Stadtresidenz, der durch die Verbindung des Deutschen mit dem Italienischen Bau entsteht, herangezogen (Abb. 42). Insbesondere die südliche Hofloggia erinnert mit den Formen ihrer Säulen und den Richtung Osten die Arkaden abschließenden Pfeiler ebenso an das Staatsporträt wie auch ihre Ausgestaltung von Bögen und Gurtbögen. Abweichungen zwischen Porträt und Bau ergeben sich allerdings auch hier, und zwar konkret in der Pfeilergestaltung sowie in der Farbigkeit der Bauglieder.⁶²¹ An dieser Stelle ist zusätzlich die wesentlich prägnantere Gestaltung, insbesondere des Gewölbes, der westlichen Loggia des Italienischen Baus anzumerken, anhand derer eine Identifizierung mit der Landshuter Residenz leichter zu evozieren gewesen wäre. Trotz der Unterschiede zwischen Gemälde und Bauwerk könnten die besondere und frühe Adaption italienischer Architektur auf bayerischem Boden sowie ihre bewusste Verbindung mit als „deutsch“ bezeichneter Architektur, wie sie sich in der Landshuter Stadtresidenz finden, den zweiten bayerischen Monarchen dazu bewegt haben, diese Residenz als sinnfälliges Beispiel für seine eigenen Bestrebungen in Politik, Kunst und Architektur in sein Staatsporträt aufzunehmen: Gerade die italienische Architektur verschiedenster Epochen wurde und blieb für Ludwig I. seit seinem ersten Romaufenthalt 1804/05 prägend.⁶²² Gleichzeitig war für Ludwig I. seine auf ein „einiges Teutschland“ ausgerichtete Gesinnung von großer Bedeutung.⁶²³ In der Stadtresidenz von Landshut kommen diese beiden Aspekte sinnfällig im Gebäude selbst zusammen: Es gibt einen *Italienischen* und einen *Deutschen Bau*. Was Erichsen mit der Bedeutung von unterschiedlichen Stilen in Ludwigs I. Staatsporträts sowie seinem allgemein gehaltenen Hinweis auf die Kontextualisierung des Arkadengangs mit dem italienischen Palastbau der Frührenaissance erörtert, nämlich, dass „die Formen [...] metaphorisch auf geistige Horizonte und politische Ambitionen [verweisen]“ und sich „der größere Teil der semantisch

⁶²¹ Die unterschiedliche Gestaltung des Ausblicks, die Arkaden in Landshut öffnen sich in einen Innenhof, während die des Gemäldes den Blick auf die hügelige Landschaft um die Walhalla freigeben, ist im Zusammenhang mit der programmatischen Ausgestaltung dieses Ausblicks zu sehen.

⁶²² Dies ist sicherlich, wie bereits auf S. 145-147 dieser Arbeit ausgeführt, im Kontext der damaligen Architekturdiskussion beziehungsweise -entwicklung zu sehen. Ludwig I. ging jedoch in verschiedenen unter ihm entstandenen Bauwerken über eine Adaption bestimmter Baustile hinaus: So sind beispielsweise die Fassade des Königsbaus der Münchner Residenz oder die Feldherrenhalle in München im Grunde Kopien italienischer Bauwerke, des Palazzo Pitti und der Loggia dei Lanzi in Florenz. Zu dem Thema *Ludwig I. und Italien* siehe Gollwitzer 2011, S. 159-165; Henker 2010 sowie Freitag 2010. Bott thematisiert die Romaufenthalte Ludwigs I. insbesondere unter dem Aspekt des Zusammentreffens Ludwigs I. mit den dort lebenden deutschen Künstlern und den daraus resultierenden Einflüssen auf das Mäzenatentum des bayerischen Königs, siehe Bott 1986.

⁶²³ Siehe Kap. 5.1 der Arbeit.

bedeutsamen Formen des Staatsporträts⁶²⁴ der Geschichte bedient, fände im Aufgreifen der Landshuter Stadtresidenz in einem konkreten Bau seine Entsprechung. Mehr noch, indem Ludwig I. möglicherweise auf einen durch einen Wittelsbacher als Residenz errichtetes Bauwerk referiert, belegt er zusätzlich die Tradition der Wittelsbacher als Herrscher und Bauherren und verdeutlicht deren Kontinuität bis in seine Zeit.

Diese Interpretation erscheint durch die Begründung in den allgemein formulierten Überlegungen Erichsens, der größten architektonischen Ähnlichkeit sowie der architekturhistorischen Bedeutung des realen Vorbildes wahrscheinlich. Allerdings wäre es dabei sicherlich hilfreich weitere Aspekte, wie die Bedeutung der Landshuter Stadtresidenz im 19. Jahrhundert unter König Ludwig I. und deren Bekanntheit, weiter zu vertiefen.⁶²⁵

5.5 Ein programmatisches Projekt: Die Walhalla

Der Arkadengang des Mittelgrunds gibt den Blick frei auf eine Landschaft mit griechischem Tempel. Wie von der Forschung allgemein angenommen, handelt es sich hierbei um ein Bauprojekt Ludwigs I., das zur Thronbesteigung Ludwigs zwar bereits in Planung, aber noch nicht erbaut worden war: das Nationaldenkmal *Walhalla* (Abb. 43a).⁶²⁶ Die

⁶²⁴ Erichsen 2006a, S. 36.

⁶²⁵ Ebenso könnte eine Auseinandersetzung mit der Persönlichkeit Herzog Ludwigs X. beziehungsweise dessen Bedeutung für Ludwig I. vielleicht Hinweise auf den Stellenwert der Landshuter Residenz für Ludwig I. liefern. So prägte Ludwig X. die Aussage *Floreat semper Bavariae Regio* (*Ewig blühe Bayerns Land*, siehe Langer 2009b), wurde aber nach Weitlauff wohl gerade im 19. Jahrhundert beispielsweise von Ranke aufgrund seiner Positionierung gegen Luther für die Spaltung der deutschen Nation verantwortlich gemacht, siehe Weitlauff ²2006, S. 158. Zudem wäre weiterführend zu untersuchen inwieweit den Betrachtern des Staatsporträts die Landshuter Stadtresidenz geläufig sein konnte und Anleihen an dieses Bauwerk verstanden wurden.

⁶²⁶ Die Baugeschichte sowie die allein im gewählten Standort, in der Architektur und in ihrer Ausrichtung in der Landschaft enthaltenen Programmatik kann im vollen Umfang hier nicht wiedergegeben werden. Zur Walhalla siehe von Buttlar 1999, S. 140-164; Ettliger 1984; Loers 1978; Frühwald 1981; Nerdinger 2000, S. 249-258; Paul und Puschner 1986; Pfäfflin 2010; Pohlsander 2008, S. 129-146; Putz 2014, S. 72-79; Reidel 1987; Steger 2011; Stolz 1977; Traeger ²1980a sowie Traeger 2006. Die Walhalla im Bildhintergrund des Staatsporträts erkennen Erichsen, von Hase-Schmundt, Pfäfflin und Vignau-Wilberg, siehe Erichsen 1986b; Erichsen 2006a, S. 33f. und S. 36; von Hase-Schmundt 1971, S. 68; Pfäfflin 2010, S. 92f. sowie Vignau-Wilberg 2003, S. 506. Zu der Namensgebung siehe beispielsweise Traeger: „Ausgangspunkt ist die Idee der Unsterblichkeit. [...] Man verstand darunter, wie die Walhalla-Exegeten des Einweihungsjahres 1842 berichten, den Palast der Freuden, den Ort der Fröhlichkeit, den Himmel beziehungsweise den Freudenhimmel, der die germanischen Helden nach ihrem Tode auf der Walstat erwartete,“ Traeger ²1980b, S. 20f. Generell ist der Widerspruch, ein als Walhalla bezeichnetes deutsches Nationaldenkmal in griechischer Tempelarchitektur zu realisieren, diskutiert worden, siehe Traeger ²1980b; Körner 2012, S. 105 sowie Buttlar 1987, S. 105-108.

Grundsteinlegung erfolgte erst 1830 und damit vier Jahre nach Stielers Bildnis.⁶²⁷ Die Identifizierung stützt sich jedoch überzeugend auf die 1826 bereits existierenden Pläne⁶²⁸ sowie die Intention, die Ludwig I. mit der Walhalla verfolgte.

Die Idee für den Bau einer Ruhmes- und Ehrenhalle mit Büsten berühmter Deutscher⁶²⁹ entwickelte Ludwig I. bereits als Kronprinz, genauer im Jahr 1807, in dem Napoleon I. über Preußen siegte und der Kronprinz an Napoleons I. Feldzug in Polen gegen Russland teilnehmen musste.⁶³⁰ Was genau diese Idee Ludwigs initiierte, lässt sich allerdings nicht mit Sicherheit klären.⁶³¹ Bereits im Jahr 1809 erarbeitete der Architekt Karl von Fischer (1782–1820) Entwürfe für ein *Pantheon der Deutschen*⁶³² im Auftrag des Kronprinzen Ludwigs.⁶³³ 1813 tauschte sich Ludwig erstmals mit Carl Haller von Hallerstein (1774–1817) über den Bau und die Gestalt der späteren Walhalla aus.⁶³⁴ Ein Jahr später, am 4. Februar 1814, schrieb die Bayerische Akademie der bildenden Künste außerdem auf Wunsch Ludwigs I. einen Wettbewerb für insgesamt drei Gebäude (ein Invalidenhaus, die spätere

⁶²⁷ Die Grundsteinlegung zu diesem Bau erfolgte am 18. Oktober 1830. Steger verweist darauf, dass Kronprinz Ludwig aufgrund der Kosten bewusst zunächst nur die Büsten anfertigen ließ und plante, als König den Bau zu verwirklichen, der diese Galerie berühmter Männer aufnehmen sollte, siehe Steger 2011, S. 14.

⁶²⁸ Reidel merkt zu der Festlegung der Baugestalt und deren Planung an: „Nach einigen Skizzen und Alternativplänen für und gegen einen Zentralbau fällt Kronprinz Ludwig im Frühjahr 1821 die Entscheidung für einen dorischen Tempelbau. Klenze wurde mit der Anfertigung von detaillierten Plänen beauftragt. [...] Die 1821 gezeichneten Pläne wurden mit unwesentlichen Änderungen auch ausgeführt,“ Reidel 1987, S. 168.

⁶²⁹ Und zwar „aus allen Epochen und Kulturzweigen, Herrscher, Feldherrn, Künstler, Dichter, Denker, Wissenschaftler,“ Traeger 1980b, S. 21. Zur ursprünglich geplanten Aufnahme von Büsten noch lebender Personen in die *Halle der Erwartung* siehe Traeger 1980, S. 22-26.

⁶³⁰ In *Walhalla's Genossen*, verfasst von Ludwig I. selbst und publiziert zur Eröffnung der Walhalla, setzt Ludwig I. die Idee der Walhalla mit den Ereignissen des Jahres 1807 in Beziehung. Dort heißt es im Vorwort: „Es waren die Tage von Teutschland's tiefster Schmach, (schon hatten jene von Ulm und Jena stattgefunden, die Rheinische Conföderation war geschlossen, Teuschland zerfleischte sich bereits selbst) da entstand im beginne des 1807^{ten} Jahres in dem Kronprinzen Ludwig von Bayern der Gedanke, der fünfzig rühmlichst ausgezeichneten Teutschen Bildnisse in Marmor verfertigen zu lassen, und er hieß gleich Hand an die Ausführung legen,“ *Walhalla's Genossen* 1842, S. V.

⁶³¹ Während Weis schreibt, Ludwig habe „beraten durch Johannes von Müller [auf den wiederum der Name *Walhalla* zurückgeht, Anm. d. Autorin], den Plan gefaßt, Büsten großer Deutscher und Germanen an einem noch näher zu bestimmenden Ort aufzustellen,“ Weis 1986, S. 18, erörtert Steger die Möglichkeit, Ludwig habe, inspiriert von einem Atelierbesuch bei Johann Gottfried Schadow (1764–1850) am 7. Januar 1807, dieses Vorhaben gefasst – möglicherweise sogar durch Anregung des Künstlers selbst, siehe Steger 2011, S. 11-14.

⁶³² Siehe zu dieser von Ludwig I. verwendeten Bezeichnung und den damit möglichen Zusammenhängen zu den Bauten des Panthéon in Paris und dem antiken Pantheon in Rom Stolz 1977, S. 19 sowie Steger 2011, S. 21-26.

⁶³³ Siehe Reidel 1987, S. 168.

⁶³⁴ Zu den Vorstellungen Haller von Hallersteins und dessen Einfluss auf die letztlich umgesetzte Baugestalt siehe Stolz 1977, S. 45-52. Reidel weist außerdem darauf hin, dass Klenze aus dem Nachlass Haller von Hallersteins insgesamt 175 Studienblätter zu Glyptothek und Walhalla erworben hatte, siehe Reidel 1987, S. 168. Weitere wichtige Einflüsse dürften in „Gillys Entwurf für ein Denkmal für Friedrich den Großen (1797) und Klenzes eigenem Projekt eines Denkmals für die Befreiung Europas (1814),“ Gauer ²1980a, S. 53, zu sehen sein.

Glyptothek sowie die Walhalla) aus, der in Zeitschriften innerhalb und außerhalb Bayerns publiziert wurde.⁶³⁵ Letztlich beauftragt wurde allerdings Klenze, der ebenfalls am Wettbewerb teilgenommen hatte. In der folgenden Planungsphase 1816–1821 wich Ludwig I. nochmals von seiner ursprünglichen Vorstellung ab: Klenze arbeitete 1819 die Umsetzung als Zentralbau aus – gegen diese entschied sich Ludwig I. ein Jahr später wieder. Im Frühjahr 1821 stand die Bauform der Walhalla endgültig fest: Klenze sollte Pläne für einen dorischen Tempel ausarbeiten, welche schließlich „mit unwesentlichen Änderungen auch ausgeführt [wurden]“⁶³⁶ (Abb. 43a und Abb. 43b).

Aufgrund dieser Genese der äußeren Gestalt der Walhalla war ihr Erscheinungsbild bereits fünf Jahre bevor das Porträt Ludwigs I. im Krönungsornat entstand, bis auf wenige Details festgelegt. Im gleichen Jahr in dem Stieler Ludwigs I. Bildnis malte, fiel die Entscheidung für den Standort der Walhalla auf dem Bräuberg bei Donaustauf – wo genau blieb jedoch vorerst noch offen. Die endgültige Festlegung des Standortes erfolgte erst im Sommer 1829. Hierin ist wohl auch der Grund zu sehen, dass bei einer Gegenüberstellung der Pläne der Walhalla – und auch des ausgeführten Baus – mit dem Bau im Hintergrund des Bildnisses Ludwigs I. vor allem Unterschiede in der Substruktion auffallen. Da nach Stolz die Korrespondenz zwischen Architekt und Kronprinz zu diesem Zeitpunkt keine Hinweise zu dieser Substruktion liefert, erfolgte deren Planung wohl erst ab 1829 und damit drei Jahre nach Stielers Gemälde.⁶³⁷ Der Bau der Walhalla vereint nach Erichsen drei verschiedene Aspekte in sich: Sie war Bestandteil seines Regierungsprogramms, ein deutsches Nationaldenkmal und damit Sinnbild für die deutsche Gesinnung Ludwigs I. sowie Erinnerungsort an große

⁶³⁵ Der Text stammt vom bayerischen Kronprinzen selbst. Die Ausschreibung *Bekanntmachung dreier architektonischer Preisaufgaben. Die ersten Baukünstler, Deutschlands zuvörderst, aber auch der übrigen Länder, sind aufgefordert, an der Bewerbung um nachstehende Preise Theil zu nehmen* ist wiedergegeben bei Stolz 1977, S. 24-27. Im Wortlaut der Ausschreibung ist zunächst die architektonische Gestalt der Walhalla vorgegeben: „Das Gebäude, länglichtes Viereck, mit sich herumziehendem Säulengang auf dreifachem Sockel ruhend. [...] Das Dach, die nothwendig befundenen Verzierungen im Innern, alle Theile überhaupt sollen wie das Ganze im reinsten antiken Geschmack gezeichnet seyn. [...] Dieser (das Peristyl) sey von altdorischer Ordnung,“ Stolz 1977, S. 25f. Und auch der noch unbestimmte Standort wird angesprochen: „Das Gebäude, das in eine freie Gegend auf eine sanfte Anhöhe mit einigen Baumgruppen zu stehen kommt [...],“ Stolz 1977, S. 26. In der Bekanntmachung zur Verlängerung der Einsendefrist wurde dagegen vermerkt: „Für das Gebäude Nro. II. (Ein Gebäude, dem Andenken großer Deutscher bestimmt), und Nro. III. (ein Gebäude zur Aufstellung von Werken der Bildhauerkunst) werden auch Plane andrer Gestalt, als der im Programm bezeichneten, angenommen, wenn sie nur den Zweck erfüllen,“ Stolz 1977, S. 29. Trotz insgesamt 51 eingereichten Vorschlägen und der Prämierung Johann Anton Weiss' arbeitete der sich in Griechenland befindliche Haller von Hallerstein seine Pläne für die Walhalla weiter aus.

⁶³⁶ Reidel 1987, S. 168.

⁶³⁷ Siehe Stolz 1977, S. 74.

Deutsche.⁶³⁸ Allerdings sind diese drei Gesichtspunkte kaum voneinander zu differenzieren und greifen sehr eng ineinander. Grundlegend entstand die Walhalla aufgrund Ludwigs I. prodeutscher Haltung. Ein symbolisches Datum mit entsprechender Verweiskraft wurde daher auch mehrfach für die Walhalla in Anspruch genommen und sowohl Grundsteinlegung als auch Eröffnung fanden am 18. Oktober, dem Tag der Völkerschlacht bei Leipzig, statt.⁶³⁹ Wie Ludwig I. den Bau verstanden wissen wollte, formulierte er 1842 in seiner zur Eröffnung der Walhalla erschienen Schrift *Walhalla's Genossen* selbst:

Rühmlich ausgezeichneten Teutschen steht als Denkmal und darum Walhalla, auf das teutscher der Teutsche aus ihr trete, besser als er gekommen. Geweiht sei diese Stätte allen Stämmen teutscher Sprache; sie ist das große Band, das verbindet.⁶⁴⁰

Welche Bedeutung der Walhalla in Ludwigs I. Porträt von 1826, trotz der relativ kleinen Wiedergabe im Bildhintergrund, beizumessen ist, illustriert, wie Traeger treffend aufzeigt, auch die Lichtführung in diesem Bereich des Gemäldes. Direkt hinter beziehungsweise über der Walhalla sind zwar Wolken zu erkennen, diese werden jedoch überragt von Lichtstrahlen, die den größten Teil des Himmels einnehmen. So

geht im Bild strahlend die Sonne auf. Die landschaftliche Lichtsymbolik des wichtigsten Bauprojekts des jungen Königs ist auf seinen Regierungsantritt bezogen. Mit der Walhalla als fernem Blickziel des Betrachters stellt dieses Staatsporträt also zugleich ein gemaltes Regierungsprogramm in Sachen politischer Erinnerungskultur dar.⁶⁴¹

Das hier besprochene Staatsporträt Ludwigs I. wurde zudem im Stiftersaal der Alten Pinakothek neben demjenigen seines Vaters Maximilians I. von Stieler präsentiert. In diesem Stiftersaal wiederum ließ Ludwig I. auch die Grundsteinlegung der Walhalla als eine der insgesamt 14 Reliefszenen im Fries aufnehmen, was die Bedeutung dieses Ereignisses

⁶³⁸ Erichsen formuliert es wie folgt: „Symbol für dreierlei: für die Kunstunternehmungen des Königs als feste, staatspolitische bedeutsame Bestandteile des in langen Jahren zurechtgelegten Regierungsprogramms; als Denkmal zu Ruhm und Ehre der Deutschen für den überstaatlichen, nationalen Bezugsrahmen seiner Vorstellungswelt, für die ‚teutsche‘ Gesinnung des Königs; schließlich für die Erinnerung an große Persönlichkeiten (und auch Handlungen) der Vergangenheit als Mahnung und Ansporn für die Gegenwart, in ähnlicher Weise groß zu handeln,“ Erichsen 1986a, S. 13.

⁶³⁹ Siehe insbesondere Steger 2011, S. 14–19. Stolz verweist allerdings explizit darauf, dass die Walhalla nicht vornehmlich ein Denkmal der Befreiungskriege gegen Napoleon I. sein sollte – der ursprüngliche Gedanke einer Walhalla kam schließlich bereits vor den Befreiungskriegen der Jahre 1813–15 auf. Hierfür ließ Ludwig I. vielmehr ein eigenes Denkmal, die Befreiungshalle bei Kelheim, errichten, zur Befreiungshalle Kelheim siehe insbesondere Wagner 2012. Körner ordnet die Walhalla zwar zumindest „aus der Sicht der Jahre nach 1813, auch dem Typus der Befreiungsdenkmal[er] [zu],“ Körner 2012, S. 106, für Körner ist jedoch vor allem auch die Positionierung eines deutschen Nationaldenkmals im Königreich Bayern von Bedeutung, was im Umkehrschluss mit der Positionierung Bayerns selbst im Deutschen Bund einhergeht: „Deutsche Denkmalspolitik als bayerische Souveränitätspolitik,“ Körner 2012, S. 106.

⁶⁴⁰ *Walhalla's Genossen* 1842, S. VII.

⁶⁴¹ Traeger 2008, S. 522.

weiter unterstreicht.⁶⁴² Mehr noch: Das Porträt des zweiten bayerischen Königs hing direkt unter der Szene *Ludwig I. legt den Grundstein zur Walhalla (1830)* im Stifftersaal (Abb. 44),⁶⁴³ so dass eine visuelle Verknüpfung von Gemälde und Dekor entstand und die im Bild aufgezeigte Bedeutung der Walhalla im Fries eine Reminiszenz fand, diese somit eine Doppelung und besondere Akzentuierung erfuhr.

Die Walhalla akzentuiert, gleich dem altdeutschen Kragen in Ludwigs I. offiziellem Staatsporträt wie die Schrifttype seines Thronsessels, seine politische Überzeugung die Einheit „Teuschlands“ betreffend und zwar aus seiner Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft: Den Kragen trug Ludwig bereits als Kronprinz und er integrierte ihn dann auch nach der Thronbesteigung in sein Bildnis als bayerischer Monarch. Ähnliche Gründe werden die Wahl der Schrifttype bei der Aktualisierung der Buchstaben auf der Rückenlehne des Thronsessels motiviert haben. Mit der Walhalla und ihrer Bedeutung im Hintergrund führt das Bild sowohl ein von Ludwig I. seit Jahren programmatisch verfolgtes Projekt als auch einen Ausblick in die Zukunft vor Augen.

Der politische Anspruch, den Ludwig I. in seinem Staatsporträt manifestiert wissen wollte, tritt durch die Analyse der politischen Ikonographie des Gemäldes deutlich zu Tage: Ludwig I. präsentiert sich anhand seiner Körperhaltung sowie der Anordnung von Insignien und Verfassung (auf der Verfassung liegt die Königskrone) als vom monarchischen Prinzip überzeugter Herrscher, der (in der Realität wie im Bild) seine Regierung auf die Verfassung stützt. Die Staatsgewalt (präsentiert durch Zepter und Schwert) vereint er selbstbewusst in seiner Person. Durch Ludwigs I. Körperhaltung erfahren die beiden königlichen Insignien Schwert und Zepter zudem eine dezidierte Akzentuierung, ebenso wie sein Selbstbewusstsein und sein monarchisches Selbstverständnis. Und als solch selbstbewusster und selbstbestimmter (mäzenatisch auftretender) Monarch steht Ludwig I. für seine politischen Überzeugungen (insbesondere akzentuiert durch Kragen, Schrifttype und Walhalla) ein: für ein souveränes Königreich Bayern in einem einigen deutschen Bund.⁶⁴⁴

⁶⁴² Zum Stifftersaal der Alten Pinakothek siehe Goldberg 1986, S. 142-145; Böttger 1972, S. 45 und Abb. 147-166; Kamp 2005, S. 46 sowie Rank 2002, S. 135-141.

⁶⁴³ Diese Hängung betone außerdem Ludwigs I. Auftreten als Stifter, siehe Vignau-Wilberg 2003, S. 506.

⁶⁴⁴ Ähnlich formuliert es, ohne auf Vorbilder und Einflüsse einzugehen, Erichsen 1986b. Er präzisiert in seiner knappen Zusammenfassung die Komplexität des Staatsporträts: „Das Staatsporträt Ludwigs I. verdeutlicht sein Regierungsprogramm: Selbstregierung, Festhalten an Grundsätzen, deutsche Einstellung, Wachhalten der Erinnerung an Vergangenes für die Zukunft durch die Errichtung großer Denkmäler,“ Erichsen 1986b, S. 26.

5.6 An- oder Ablehnung? Eine Gegenüberstellung der Staatsporträts Ludwigs I. und Maximilians I.

Bei dem Versuch das Gemälde *Ludwig I. im Krönungsornat* historisch einzuordnen und auf bestimmte Vorbilder zurückzuführen, finden sich in der Forschung Formulierungen, die den Überlegungen zu den Bildnissen Maximilians I. entsprechen: Es wird vorwiegend die Kongruenz zu Gérards Darstellung Napoleons I. hervorgehoben. So zum Beispiel bei Vingau-Wilberg: „Im Typus folgt es, wie schon das Krönungsbild von König Max I. Joseph, dem Bildnis Napoleons I. im Krönungsornat von Stieler Pariser Lehrer und Vorbild François Gérard“.⁶⁴⁵ Oder von Hölscher: „Dem Bildnis Ludwigs I. war das Staatsporträt Max I. Josephs von Moritz Kellerhoven vorangegangen, dem wiederum Gérards Napoleon-Porträt als Vorbild gedient hatte.“⁶⁴⁶ Die bereits vorgenommene Analyse der Bildnisse Maximilians I. und der Auseinandersetzung mit deren möglichen Vorbildern sprechen jedoch gegen eine solch einseitige Einordnung im Fall Maximilians I. Daher ist es mehr als unwahrscheinlich, diese unzureichende Forschungsmeinung auf Ludwigs I. Staatsporträt zu übertragen. Tatsächlich erkennt Hölscher in ihrer kurzen Einordnung des Porträts zu ihrer Bildnis-Reihung Gérard-Kellerhoven-Stieler bereits entscheidende Widersprüche:

Anders als sein Vater brachte Ludwig I. dem französischen Kaiser größte Antipathie entgegen, weshalb die Anlehnung an dessen Porträttypus erstaunt. Doch das Bildnis Ludwigs I. scheint dem Verweis auf Darstellungsformen und Herrschaftssymbole der erst jungen bayerischen Monarchie geschuldet zu sein. Für die Ausführung des Staatsporträts wurde die Verwendung des väterlichen, am Napoleonischen Thron orientierten Empfangs-Fauteuils unumgänglich, da Ludwig I. erst mit dem Einzug in den Königsbau 1835 ein eigener, von Leo von Klenze entworfener Thronstuhl zur Verfügung stand. Das Abbilden des väterlichen Throns veranschaulichte zudem den von Ludwig I. immer wieder erhobenen Anspruch auf historische Kontinuität.⁶⁴⁷

Abschließend lohnt es sich daher, einen kurzen Blick auf die bei Hölscher akzentuierte dynastische Kontinuität innerhalb der bayerischen Herrscherbildnisse zu werfen, auch wenn das napoleonische Vorbild wesentlich weniger entscheidend war, als bislang von der Forschung angenommen.⁶⁴⁸ Zu bedenken bleibt, dass es sich hier lediglich um zwei Herrscher

⁶⁴⁵ Vingau-Wilberg 2003, S. 506. Ebenso von Hase-Schmundt und Partsch. Von Hase-Schmundt betont durch einen entsprechenden Vergleich die formale Anlehnung des Krönungsbildnisses Ludwigs I. an dasjenige Napoleons I. durch Gérard. Auf den von Ludwig I. in seinem Porträt getragenen Kragen oder die politische Dimension der Walhalla geht sie jedoch nicht ein, siehe von Hase-Schmundt 1971, S. 67-69. Partsch merkt zu Stieler an, er habe 1822 das Bildnis Maximilians I. gemalt (Kat. 5), im Jahr 1826 die beiden Darstellungen von Ludwig I. und dessen Frau (Abb. 39a und Abb. 39b). Vorbild für die Werke sei Gérards Porträt Napoleons I. aus dem Jahr 1805 (Abb. 8a), siehe AKL CVI, 2020.

⁶⁴⁶ Hölscher 2002d, S. 279.

⁶⁴⁷ Hölscher 2002d, S. 279.

⁶⁴⁸ Siehe Kapitel 4.5.1 sowie 4.5.2 dieser Arbeit.

und ein sehr junges Königreich handelt, sodass der Kontinuitätsgedanke, bezogen auf das Königreich Bayern, – wenn überhaupt – nur als am Anfang stehend und somit als Kontinuität schaffend angesehen werden kann.

Generell folgen alle vier Bildnisse (Kat. 3 bis Kat. 6) tradierten Herrscherdarstellungen: Der jeweilige Monarch erscheint in ganzer Figur (in Krönungsornat und Tanzmeisterschritt/Kontrapost), neben ihm sind die Insignien seiner Macht präsentiert, schräg hinter ihm ein Prunk- beziehungsweise Thronsessel und auch die Fußböden und/oder Hintergründe sind (prachtvoll) ausgestaltet. Bei genauerer Betrachtung treten jedoch entscheidende Differenzen zwischen den Gemälden, deutlich zutage: Ludwigs I. Körperhaltung und Blickrichtung weichen stark von denen seines Vaters ab. Auch bei der Kleidung finden sich Abweichungen: Die größte ist sicherlich der altdeutsche Kragen mit dem sich Ludwig I. in seinem ersten Staatsporträt malen ließ. Dieser trägt die dargelegten politischen Implikationen, die Ludwigs I. Porträt nicht nur von dem Bildnis seines Vaters, sondern auch von der vermeintlich französischen Tradition lösen. Ludwig I. trägt Handschuhe, welche sein Vater lediglich in dem Bild von 1822 in Händen hält. Im Gegensatz zu den Bildnissen seines Vaters interagiert Ludwig I. in seinem Staatsporträt mit den Insignien (Zepter und Schwert), deren sakrosancte Bedeutung durch seine Handschuhe hervorgehoben wird. Überhaupt hält Maximilian I. in keinem seiner Porträts eine der bayerischen Kroninsignien in Händen, sein Verhältnis zu den neben ihm präsentierten Insignien (mit Verfassung in dem Werk von 1818) ist folglich ein anderes als bei Ludwig I. Auch kleinere und ggf. modisch motivierte Veränderungen finden sich: Der aus Hermelin gearbeiteten Schulterüberwurf wirkt bei Ludwig I. breiter, die Anzahl und Größe der bayerischen Rauten auf dem Feld des Mantels variiert, der Abschluss der Ärmel des Untergewandes ist anders gestaltet, ebenso weicht das Schuhwerk Ludwigs I. von demjenigen Maximilians I. ab. Die Präsentation der königlichen Insignien auf einem Präsentationskissen gemeinsam mit der Verfassung sowie der Bildhintergrund finden ebenfalls keine genaue Entsprechung bei Maximilian I. Ruhen die Insignien lediglich bei den Kellerhovschen Werken wie bei Ludwig I. auf einem hüfthohen Tisch (bei Stieler auf einem Tabouret), ist nur derjenige im Gemälde von 1818 mit Samtdecke darüber gestaltet.⁶⁴⁹ Doch selbst hier entspricht die Farbigkeit nicht derjenigen von Ludwigs I. Staatsporträt. War Maximilian I. bei Stieler noch, vergleichbar mit Ludwig I. auf einer Estrade

⁶⁴⁹ Entscheidend für Ludwigs I. Anlehnung an das Gemälde von 1818 wird sicherlich die Abbildung der Verfassung in Kellerhovs Werk gewesen sein. Immerhin zählte Ludwig I. diese zu seinen großen politischen Verdiensten, zur Bayerischen Verfassung siehe S. 48-52 dieser Arbeit.

positioniert, fehlt dieses Detail bei Kellerhoven. Noch größere Abweichungen ergeben sich zu Maximilians I. erstem Staatsporträt von 1806/07. Nicht nur die Positur der Monarchen, ihre Gesten, die Präsentationstische oder Sessel im Hintergrund weichen voneinander ab, auch die Bodengestaltung differiert: Während Ludwig I., wie bei den beiden Bildnissen Maximilians I. von 1818 und 1822 auf einem roten Teppich steht, tritt Maximilian I. 1806/07 der Betrachterin/dem Betrachter auf einem mit opus sectile gestalteten Fußboden entgegen. Einziges Detail, das in Ludwigs I. Staatsporträt an das erste Maximilians I. erinnert, ist die Darstellung des Herrschers vor einer nur wenig ausgestalteten Architektur anstelle einer Draperie.

Bereits in diesen knappen Gegenüberstellungen der Gemälde wird deutlich, dass Maximilians I. Staatsporträts nur bedingt als Vorbilder fungierten.⁶⁵⁰ Zum Teil nimmt Ludwig I. dezidiert neue Elemente wie den altdeutschen Kragen oder den Ausblick auf eine Landschaft und damit auf die Walhalla (als eines seiner Bauprojekte) in sein Bildnis auf, um so seine politischen Überzeugungen zu demonstrieren, die nicht denjenigen seines Vaters entsprachen. Die Übernahme von Elementen, die sowohl Maximilian I. als auch Ludwig I. eindeutig als König von Bayern charakterisieren (Krönungsornat, Kroninsignien, Thronsessel), führen der Betrachterin/dem Betrachter die Verbindung von Vater zu Sohn dennoch sinnfällig vor Augen und schaffen durchaus eine Kontinuität von Maximilian I. zu Ludwig I. Inwieweit Kontinuität bei Ludwig I. allerdings auch ältere Darstellung von Wittelsbacher Herrschern impliziert und Bilddetails von solch älteren Herrscherbildnissen angeregt wurden, gilt es künftig noch wesentlich tiefgreifender zu erforschen.

⁶⁵⁰ Hierzu ist allerdings anzumerken, dass bei einer weitergehenden Aufarbeitung der Vergleiche, die zu erwartenden Übernahmen in Staatsporträts von einem zum nächsten Herrscher des 19. Jahrhunderts ebenso Berücksichtigung finden sollten, wie unvermutete Veränderungen, um so die Alleinstellungsmerkmale der jeweiligen Bildnisse konkreter fassen zu können.

6 Die königlich-wittelsbachische Autorität. Für das monarchische Prinzip und die althergebrachte Ordnung der Dinge

Der Magistrat der Stadt München ließ in dem ersten Staatsporträt des neuen bayerischen Königs Maximilian II. eine Bildsprache aufgreifen, die bereits von Maximilians II. beiden Vorgängern etabliert worden war. Indem Maximilian II. für sein erstes Porträt als bayerischer Monarch im Krönungsornat, mit den königlichen Insignien und der bayerischen Verfassung Modell saß, ist davon auszugehen, dass er die Erstellung dieses Bildnisses seiner selbst unterstützte und nichts dagegen einwandte, generell in die (bildliche) Tradition seines Großvaters und Vaters gestellt zu werden beziehungsweise diese weiterzuführen – zumindest für diese Herrscherdarstellung. Dennoch gilt es für das erste Staatsporträt Maximilians II. zu prüfen, welche Elemente der Künstler genau von den Bildnissen Maximilians I. und Ludwigs I. adaptierte und welche doch Änderungen erfuhren. Es stellt sich somit die Frage nach den Anteilen von Tradition und Innovation in Maximilians II. Darstellung im Vergleich zu seinen beiden Vorgängern. Da die Gegenüberstellung des Staatsporträts Ludwigs I. zu denjenigen seines Vaters bereits Differenzen, insbesondere in deren politischen Positionierung, aufzeigt, ist weiterführend zu untersuchen, ob sich das Gemälde *Maximilian II. im Krönungsornat* an Bildnissen seiner beiden Vorgänger gleich ausgeprägt orientierte oder hier nochmals genauer zwischen Vater und Großvater zu differenzieren ist. Vor allem die Umstände von Maximilians II. Thronbesteigung, die mit Ludwigs I. Abdankung einherging, könnten sich auch auf Hailers Werk von 1850 ausgewirkt haben. Dagegen zeichnete Maximilian I. für den Aufstieg Bayerns vom Kurfürstentum zum Königreich verantwortlich und führte die bayerische Verfassung von 1818 ein. Beobachtungen von Parallelen und Differenzen in den Staatsporträts und folglich einer bewussten Anknüpfung oder Distanzierung von Maximilians II. Bildnis zu denjenigen seiner Vorgänger sind daher mit einer möglichen politischen Motivation zu kontextualisieren. Zusätzlich ist zu überlegen, inwieweit die bereits aufgezeigte politische Konnotation von Maximilians II. Darstellung anhand der Verhältnisse zu den Bildnissen seiner Vorgänger eine zusätzliche Bekräftigung erfährt.

Beide Vorgänger Maximilians II. hatten sich um die Etablierung eines repräsentativen Bildnistypus bemüht, der allgemein bekannt war. Wie für Staatsporträts üblich, erfuhren auch diejenigen Maximilians I. und Ludwigs I. anhand von Repliken, Kopien oder graphischen

Reproduktionen generell eine große Verbreitung,⁶⁵¹ mehr noch: Es ist davon auszugehen, dass Hailer die Bildnisse kannte und sie, als er den Auftrag für das Porträt Maximilians II. erhielt, weiter studieren konnte. Die Darstellung Ludwigs I. von Stieler war Hailer anhand eigener Kopien geläufig.⁶⁵² Stielers *Maximilian I. im Krönungsornat* aus dem Jahr 1822, das seit 1823 in der königlichen Gemäldegalerie hing und unter Ludwig I. zur Ausstattung des Stiftersaals der Alten Pinakothek gehörte, war 1850 seit mehr als 25 Jahren dort öffentlich ausgestellt. Das von Kellerhoven 1818 geschaffene Gemälde fand seinen Bestimmungsort im Ständesaal in München, der Magistrat der Stadt München (und damit der Auftraggeber Hailers) war schriftlichen Quellen zufolge in Besitz einer Kopie von Kellerhovens Variante *Maximilian I. im Krönungsornat* von 1818.⁶⁵³ Somit hätte Hailer sich mindestens an dieser Kopie orientieren können, selbst wenn ihm das Original im Ständesaal in München nicht zugänglich gewesen sein sollte. Auch ist es möglich, dass Hailer das Werk Kellerhovens von 1806/07 kannte, das als das erste Staatsporträt eines bayerischen Königs überhaupt entstand und die neue Tradition des bayerischen Herrscherbildnisses begründete. Hailer studierte ab dem 11. November 1831 das Fach Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in München.⁶⁵⁴ Zu dieser Zeit war die Akademie zusammen mit der von Landshut nach München verlegten Universität im sogenannten *Wilhelminum* in der Neuhauser Straße untergebracht.⁶⁵⁵ Die räumliche Trennung der beiden Institutionen erfolgte erst 1840 mit dem Umzug der Universität in die Ludwigstraße und damit nach Hailers Zeit an der Akademie. Kellerhovens erste Ausführung des Porträts *Maximilian I. im Krönungsornat* war Teil des Sitzungssaals des Senats der Universität in München und befand sich bereits 1807 in deren Sammlung.⁶⁵⁶

⁶⁵¹ Zu Repliken, Kopien und graphischen Reproduktionen der beiden von Stieler gemalten Staatsporträts siehe Vignau-Wilberg 2003, S. 504 (Maximilian I.) sowie S. 507 und S. 510 (Ludwig I.).

⁶⁵² Zu den von Hailer gefertigten Kopien siehe S. 23, Fn. 99 dieser Arbeit.

⁶⁵³ Am 19. Februar 1825 berichtet der *Der Baierische Volksfreund*: „Schon am Vorabend des 16ten Februars hatte eine magistratische Deputation das Glück, Sr. Majestät ihre ergebensten Glückwünsche zum ersten Jahrestage Allerhöchst Ihrer Jubelfeier abzustatten. [...] Nie war auf magistratische Veranstaltung der große Gemeindesaal mit seinem blauen Sternengewölbe festlicher geschmückt [...] Unter einem Baldachine erhob sich das Bildniß Sr. Majestät, in Lebensgröße als eine wohlgelungene Kopie gemalt von kdn. Gymnasial=Zeichnungslehrer Kleiber,“ *Der Baierische Volksfreund*, Nr. 22, 19.02.1825, S. 91, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 15.04.2020). Vermutlich handelt es sich bei dem erwähnten Gemälde um die heute im Münchner Stadtmuseum befindliche Kopie Kleibers nach Kellerhovens Staatsporträt Maximilians I. von 1818 (Abb. 9).

⁶⁵⁴ Siehe S. 28 dieser Arbeit.

⁶⁵⁵ Zu diesen Institutionen siehe Gerhart, Grasskamp und Matzner 2008, dort insbesondere die Beiträge von Büttner und Kohle, sowie Präsidium der Ludwig-Maximilians-Universität München 2010, dort insbesondere der Beitrag von Boehm.

⁶⁵⁶ Siehe S. 82-87 dieser Arbeit.

Hailer übernimmt, wie verschiedentlich schon Kellerhoven und Stieler für ihre Werke, für sein Bildnis Maximilians II. tradierte Kompositionselemente sowie Bestandteile von Herrscherbildnissen.⁶⁵⁷ Kontinuität zwischen allen Bildnissen der bayerischen Könige stellt dabei bereits die Verwendung des vollständigen bayerischen Krönungsornats effektiv her.⁶⁵⁸ Dass es hierzu durchaus Alternativen in der Darstellung gab, zeigt schließlich Maximilians II. zweites Staatsporträt aus dem Jahr 1858 (Kat. 2a bis Kat. 2c).⁶⁵⁹

Generell fällt eine größere Kongruenz von Hailers Staatsporträt Maximilians II. zu den Kellerhovschen Porträts seines Großvaters als zu denjenigen Stieler und damit auch seines Vaters auf. Insbesondere die Gestaltung der zentral inszenierten Figur des Königs sowie deren Positionierung zu dem seitlich angeordneten Präsentationstisch⁶⁶⁰ scheint den beiden von Kellerhoven gestalteten Versionen entlehnt zu sein.⁶⁶¹

⁶⁵⁷ So beispielsweise dem Hermelinmantel und den Insignien ihrer Macht, ein (Thron)Sessel und (bis auf Ludwigs I. Bildnis) Draperien. Zudem tritt Maximilian II. der Betrachterin/dem Betrachter auf einer mit Stoff bedeckten Estrade entgegen. Dieses Detail griff zuvor Stieler in seinen beiden Bildnissen auf. Die bayerischen Monarchen treten der Betrachterin/dem Betrachter folglich in diesen Staatsporträts durch diese Estrade in einer erhöhten Position entgegen, ein ebenfalls tradiertes Element in Herrscherdarstellungen wie es sich beispielsweise auch bei den französischen Königen des 18. Jahrhunderts sowie bei Napoleon I. als Kaiser der Franzosen findet. Allerdings handelt es sich im Porträt Maximilians II. im Gegensatz zu denjenigen seiner Vorgänger um eine andere Gestaltung des Stoffes mit dem die Estrade bedeckt ist. Maximilian II. scheint auf einem schweren, gemusterten Teppich zu stehen, wohingegen bei den beiden Stielerischen Darstellungen Maximilians I. und Ludwig I. ein monochrom rotfarbener Stoff zu erkennen ist. Es wäre hierbei weiterführend zu fragen, wie die differierenden Bodengestaltungen beziehungsweise verschiedenen Stoffe in den Staatsporträts zu bewerten sind. Ebenso findet sich in dem neben Maximilian II. befindlichen Präsentationstisch ein Element, das Kellerhoven in seinen beiden Werken von 1806/07 und 1818 sowie Stieler in seiner Darstellung Ludwigs I. als bayerischer König verwendete. Ein Präsentationstisch war unter anderem bereits bei älteren Porträts von Wittelsbacher Herrschern sowie bei Herrschern des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation geläufig.

⁶⁵⁸ Die Art und Weise, wie der bayerische Krönungsmantel von Maximilian II. getragen wird und neben diesem gelegt ist, scheint, sofern diese Bilddetails konkret auf Vorbilder zurückzuführen sind, eine Mischung von Ludwig I. und Maximilian I. zu sein: So liegt Maximilians II. Mantel beispielsweise wie auch derjenige Ludwigs I. über der Stufe der Estrade, bei Ludwig I. ist er jedoch etwas weniger voluminös wiedergegeben. Dies entspricht mehr den Kellerhovschen Varianten. Zusätzlich liegt der Krönungsmantel bei Maximilian II. noch leicht auf dem Thronstuhl auf. Das Aufliegen des Hermelinmantels findet sich in wesentlich prägnanterer Form in älteren Herrscherdarstellungen, beispielsweise bei Wittelsbacher Porträts (so auch bei Kellerhovens erstem Bildnis König Maximilians I. von 1806/07). Eine Differenz ist bei der Wiedergabe der auf dem Feld des Krönungsmantels verteilten weiß-blauen mit je einem goldenen Kranz verzierten Rauten zu beobachten: Während Kellerhoven 1818 diese ganz weglässt, sind die bei den Bildnissen Maximilians II., Maximilians I. (von 1806/07) und Ludwigs I. zwar eingearbeitet, allerdings weniger prominent als bei Maximilians I. Staatsporträt von 1822.

⁶⁵⁹ Siehe Kapitel 7 bis 9 dieser Arbeit.

⁶⁶⁰ Einzig das rote Tischtuch findet sein Vorbild bei Ludwig I.

⁶⁶¹ Hailer übernimmt für Maximilian II. selbst die Körperdrehung, die Blickrichtung und die Schrittstellung von Kellerhovens Werk aus dem Jahr 1806/07 und greift damit stärker auf die gleich zu Beginn der bayerischen Monarchie etablierte Komposition zurück. Bei den beiden von Stieler gemalten Bildnissen von Maximilian I. und Ludwig I. ist die Körper- wie die Armhaltung eine andere. Zwar erzielt auch Ludwig I. mit seinem rechten ausgestreckten Arm eine Blickführung der Betrachterin/des Betrachters auf den Präsentationstisch neben ihm, doch ist es bei Ludwig I. viel stärker ein tatsächliches Abstützen. Dieses Stützen bedingt gleichzeitig der

Die Geste des rechten Arms Maximilians II. ist durchaus kohärent mit Maximilians I. ersten beiden Darstellungen als bayerischer König. Der Arm des jeweiligen Monarchen ist ausgetreckt, die Finger auf einem Gegenstand abgelegt. So wird der Blick der Betrachterin/des Betrachters jeweils auf einen bestimmten Bildausschnitt beziehungsweise ein Objekt gelenkt. Während jedoch in Kellerhovens erster Ausführung des Sujets *Maximilian I. im Krönungsornat* der ausgestreckte Arm des Königs den Blick generell auf den Präsentationstisch neben ihm lenkt, ist diese Geste bei dem Gemälde von 1818 spezifischer: Maximilian I. hat die Hand auf die (neue) bayerische Verfassung abgelegt, wodurch diese eine besondere Betonung erfährt. So scheint bei Maximilians II. Darstellung die Funktion dieser Geste aus Kellerhovens zweiter Version von 1818 entlehnt zu sein: Maximilian II. hat, wie Maximilian I., seine rechte Hand auf ein für seine Herrschaft wichtiges Dokument, seine Proklamation zur Thronbesteigung, gelegt. In Details manifestieren sich weitere Rückwendungen Maximilians II. zu Maximilian I. statt zu Ludwig I. Trotz des verbindenden Krönungsmantels trägt Maximilian II. wie schon sein Großvater ein Spitzenjabot statt des altdeutschen Kragens. Und auch das Monogramm Maximilians II. *M* auf dem Thronstuhl erscheint, ähnlich dem Monogramm seines Großvaters, in lateinischer Schreibschrift (lediglich durch zwei gewundene Linien verziert) statt in deutscher Frakturschrift.

Eine Draperie in einem geschlossenen Raum erscheint bei Maximilian II. und Maximilian I. während Ludwig I. in seinem Staatsporträt auf eine solche verzichtete.⁶⁶² Die Art und Weise, wie Hailer die Draperie in seinem Bild handhabt, um die Figur des Königs zu hinterfangen und gleichzeitig einen Blick in den Raum zu eröffnen, greift diejenige Stieler von 1822 auf.⁶⁶³ Bei beiden Werken handelt es sich um Bildnisse bayerischer Könige, die in konkreten Räumlichkeiten situiert sind. Der Ständesaal in der Prannerstraße in München in Maximilians I. Staatsporträt, der Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz in demjenigen Maximilians II. Beide Monarchen treten somit der Betrachterin/dem Betrachter an Orten gegenüber, in denen sich tatsächlich eine solche Gestaltung mit Vorhängen hinter beziehungsweise über und um den Thronstuhl befand und den Bereich des Monarchen offensichtlich hervorhob und betonte. Anzumerken ist hierbei allerdings, dass

wesentlich ausgeprägtere Kontrapost bei Ludwig I., als das Deuten und Verweisen bei Maximilian II. und Maximilian I.

⁶⁶² Bei Ludwig I. dagegen öffnet der Arkadengang den Blick in eine Landschaft, in welcher die Walhalla als deutsches Nationalmonument inszeniert ist.

⁶⁶³ Überhaupt ist das Zusammenspiel von Draperie und Architektur beziehungsweise Säulenreihe, deren Fluchtpunkt sich hinter der Draperie befindet, bei Hailer und Stieler vergleichbar.

während bei Maximilians I. Darstellung von 1822 der Hintergrund vor allem dazu dient, den Ort und das Ereignis als solche kenntlich zu machen, bei Maximilian II. und bei Ludwig I. diese Bildbereiche zusätzlich politisch aufgeladen sind: Die Ahnen in Maximilians II. Staatsporträt dienen dem Verweis auf den seit Jahrhunderten bestehenden Herrschaftsanspruch seines Hauses, dessen rechtmäßiger Erbe Maximilian II. ist. Ludwig I. betont seine positive Einstellung gegenüber dem Deutschen Bund.

Auch wenn in Maximilians II. Staatsporträt Entsprechungen zu denjenigen seiner Vorgänger zu identifizieren sind, erfuhren entscheidende Details Veränderungen: Während in allen Vorlagen die ins Bild aufgenommenen Insignien und auch die Verfassung durchweg auf einem Präsentationskissen ruhen, ist es bei Maximilian II. allein die bayerische Königskrone, die auf einem solchem Kissen inszeniert wird.⁶⁶⁴ Diese erfährt hierdurch eine besondere Akzentuierung. Für die Art und Weise, wie Maximilian II. nach dem Schwert greift scheint es kein direktes Vorbild zu geben.⁶⁶⁵ Diese Handhaltung verdeutlicht die Bereitschaft zur Verteidigung der bayerischen Ordnung – und zwar wie sie in Zusammenspiel mit den Insignien und Schriftstücken auf dem Präsentationstisch bildlich manifestiert ist: diejenige vor der Revolution 1848/49, vor den Zugeständnissen Ludwigs I. Die Proklamation Maximilians II. und das Wappen des Königreich Bayerns sind nun Teil der Inszenierung und im Vergleich zu den beiden vorherigen bayerischen Königen völlig neue Bildelemente.

Die Gegenüberstellung von Hailers Staatsporträt *Maximilian II. im Krönungsornat* mit denjenigen der beiden Vorgänger verdeutlicht die Übernahme tradierter Bildelemente in den Staatsporträts des jungen Königreichs Bayern vor allem aber die dezidierte Entlehnung kompositorischer Momente aus den Bildnissen Maximilians I. Diese im Bild eingeschriebene Erinnerung beziehungsweise Referenz an Maximilian I. geht mit entscheidenden politischen Ereignissen der jüngeren Geschichte Bayerns einher: Die Darstellungen Maximilian I. sind mit der Proklamation des Kurfürstentums Bayern zum Königreich und der

⁶⁶⁴ So widmet Quaeitzsch einen seiner Einträge im *Unser Schlösserblog* der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen der Positionierung der Verfassung innerhalb der bayerischen Staatsporträts, nutzt bei Maximilian II. allerdings nicht dessen Bildnis von Hailer, sondern eine von Leo Schöninger (1811–1879, nach einem Gemälde Philipps von Foltz, 1805–1877) als Druckgraphik ausgeführte Darstellung des bayerischen Königs (Abb. 5), siehe Quaeitzsch 2018.

⁶⁶⁵ Siehe S. 45 dieser Arbeit. Zwar umfasst auch Ludwig I. mit der linken Hand das Schwert, hier wird diese Geste jedoch explizit damit verbunden, die Hand in die Hüfte zu stemmen. Ludwig I. stützt sich somit stärker auf dem Schwert an seiner Hüfte ab, während Maximilian II. das Schwert aktiv ergreift und es gewissermaßen präsentiert.

Erlassung der bayerischen Verfassung von 1818 verknüpft. Ludwigs I. Regierungszeit dagegen endete nicht nur in seiner Abdankung, sondern beinhaltete die politischen Zugeständnisse an die Revolution 1848/49. Die noch in Ludwigs I. Staatsporträt vertretene politische Position hatte mit den Ereignissen des Hambacher Festes und der Revolution von 1848/49 eine andere Dimension angenommen. Ein Beispiel hierfür ist die Verwendung des altdeutschen Kragens: Im Vergleich zu Ludwigs I. Aufgreifen des altdeutschen Kragens in seinem Bildnis, als sinnfälliges Kleidungsstück für einen einigen Deutschen Bund, war dieser Kragen im Jahr 1850 mit den Forderungen nach nationaler Einheit und demokratischen Strukturen des Vormärz konnotiert. So wurde der altdeutsche Kragen beziehungsweise die altdeutsche Tracht (zu der der Kragen gehörte) von den Beteiligten des Hambacher Festes 1832 und noch von Jahn bei der Frankfurter Nationalversammlung 1848 getragen.⁶⁶⁶ Nachdem Ludwig I. im Zuge der Revolution 1848/49 abdankte und diese Revolution das monarchische Prinzip sowie die königlichen Rechte nachhaltig schwächte beziehungsweise einschränkte, konnte der Münchner Magistrat (und auch Maximilian II.) aufgrund deren reaktionär ausgerichteten Politik kein Interesse daran haben, diese Vorgänge und politischen Forderungen anhand eines Kleidungsstücks in dem Porträt von 1850 noch zu unterstützen.⁶⁶⁷ Die dezidierte Betonung des „teutschen“ und damit die Positionierung für einen Deutschen Bund in Ludwigs I. Bildnis, konnte in den Jahren nach der Revolution 1848/49 kaum gewollt sein – weder von Maximilian II. noch vom Münchner Magistrat als Auftraggeber des Staatsporträts, wollte er das Wohlwollen des Monarchen wahren und sich loyal zeigen.

Konnte anhand der bildimmanenten Elemente die konservativ-monarchische, auf die Anfänge des Königreichs Bayern sowie die große Vergangenheit des Hauses Wittelsbach und dessen Verbindung zu Bayern ausgerichteten Charakter und die vorrangig innenpolitische Ausrichtung nachgewiesen werden, wird diese Positionierung anhand des Bildvergleichs fortgeschrieben. Herrschaftskontinuität erzeugt bereits Maximilians II. Auftreten im

⁶⁶⁶ Siehe Schneider 2002, S. 170-172 sowie Zander-Seidel 1998, S. 39f. Allerdings verweisen sowohl Schneider als auch Zander-Seidel auf die während der Revolution 1848/49 eigentlich getragenen *blauen Bluse* auch *Heckerbluse* genannt, deren „nationale Symbolik auf völlig anderen Grundlagen [beruhte] als die des 1848 bereits als veraltet empfundenen altdeutschen Rockes der Befreiungskriege,“ Zander-Seidel 1998, S. 39, siehe außerdem Schneider 2002, S. 173f sowie Zander-Seidel 1998, S. 39f.

⁶⁶⁷ Aus diesen politischen Differenzen erklärt sich auch die Aufgabe der deutschen Frakturschrift auf der Rückenlehne des Thronsessels in Maximilians II. Darstellung.

bayerischen Krönungsornat – gleich seinem Vater und Großvater. Bei genauerer Betrachtung verdeutlicht sich darüber hinaus die stärkere Orientierung an Maximilians I. Darstellungen (vor allem denjenigen Kellerhovens). Damit referiert Maximilians II. Staatsporträt die Herrscherbildnisse, die mit dem Aufstieg Bayerns zum Königreich (und damit der Grundlage seiner Königswürde) sowie der Verfassungsgabe (in der das monarchische Prinzip trotz Ständeversammlung festgeschrieben ist) konnotiert sind. Sowohl die konservativ-reaktionäre Haltung von Dargestelltem und Auftraggebern als auch die innenpolitisch-historische auf Herrschaftskontinuität zielende Ausrichtung von Maximilians II. Bildnis erfahren folglich anhand der Bildvergleiche eine zusätzliche Betonung. Damit steht Maximilians II. erstes Staatsporträt für die traditionelle königlich-wittelsbachische Autorität, begründet im monarchischen Prinzip und der althergebrachten Ordnung der Dinge.

7 Zehn Jahre nach der Thronbesteigung. Maximilian II. in Uniform und Krönungsmantel, ein moderner und souveräner König?

Es existiert eine weitere Variante der Inszenierung Maximilians II. als dritten bayerischen König, die ihn, wenn auch nicht im vollständigen Ornat, so doch zumindest mit Krönungsmantel, Insignien und Verfassung zeigt. Heute existieren zwei Ausführungen dieses Porträts, die dem Künstler Joseph Bernhardt zugeschrieben werden: ein Kniestück im Museum der bayerischen Könige in Hohenschwangau (Kat. 2a)⁶⁶⁸ sowie eine ganzfigurige im Besitz der Stiftung des Maximilianeums (Kat. 2b)⁶⁶⁹. Ein drittes Werk, das Maximilian II. ebenfalls in ganzer Figur zeigt, befindet sich im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, wo es als *nach Bernhardt* geführt wird (Kat. 2c).⁶⁷⁰ Lediglich Demmel schreibt das letztgenannte Werk Bernhardt selbst zu,⁶⁷¹ es ist heute im Haus der Bayerische Geschichte – Museum in Regensburg ausgestellt.⁶⁷² Darüber hinaus malte Bernhardt, allerdings erst 1875 und damit elf Jahre nach Maximilians II. Tod, nochmals einen Ausschnitt seines Staatsporträts als Brustbild für die Ahnengalerie der Münchner Residenz (Abb. 48).⁶⁷³ Im Bayerischen Armeemuseum Ingolstadt, wie bei Hackmann angegeben,⁶⁷⁴ findet sich nach Dr. Oliver Stein dagegen keine Variante des Bernhardtschen Staatsporträts Maximilians II.⁶⁷⁵ Wie die vorliegende Arbeit nachweisen kann, folgen die verschiedenen Ausführungen dieses Bildnisses Maximilians II. sämtlich dem 1857/58 von Bernhardt gefertigten Gemälde.

⁶⁶⁸ Andreas von Majewski, (zu dieser Zeit) Leiter der Inventarverwaltung, Wittelsbacher Ausgleichsfonds, schreibt zu dieser Variante: „unser Gemälde von Joseph Bernhardt, König Maximilian II. von Bayern, von 1858 (WAF, B I a 376) hängt in unserem Museum der bayerischen Könige in Hohenschwangau. Dieses Kunstwerk haben wir auf der 280. Auktion des Kunstauktionshauses Neumeister, München, am 8. Dezember 1993 ersteigert. [...] Eine weitere Variante von diesem Porträt befindet sich in der Neuen Pinakothek in München,“ Email an die Autorin vom 21.01.2019.

⁶⁶⁹ Nach Hanspeter Beißer, Vorstand des Maximilianeums, entstand dieses Gemälde allerdings wohl erst nach Maximilians II. Tod: „Zur mündlichen Überlieferung in der Stiftung Maximilianeum gehört es, dass die Stiftung selbst es nach dem Tode des Stifters als Mangel erkannt habe, dass im ganzen Maximilianeum von seinem Erbauer kein Portrait zu finden sei, und diesem Mangel sodann mit diesem Portrait von Bernhardt (wohl nicht nur "nach" Bernhardt) abgeholfen habe. Seit Errichtung des südlichen Neubaus zum Maximilianeum im Jahre 1960 hängt es dort nun im Festsaal der Stiftung,“ Email an die Autorin vom 05.10.2019.

⁶⁷⁰ Das Bild kam 1968 in den Besitz der bayerischen Staatsgemäldesammlungen und wird um 1860 datiert, siehe <https://www.sammlung.pinakothek.de> (Zugriff am 22.10.2019).

⁶⁷¹ Siehe Demmel 2014, S. 56.

⁶⁷² Auskunft von Marc Spohr, Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst, Haus der Bayerischen Geschichte, Email an die Autorin vom 14.05.2020.

⁶⁷³ Zu dieser Ausführung siehe insbesondere Seelig 1980, S. 262 und S. 316. Neben dem Porträt Maximilians II. fertigte Bernhardt im gleichen Jahr, ebenfalls für die Ahnengalerie, die Brustbildnisse Maximilians I. und Ludwigs I. nach deren Darstellungen von Stieler, siehe Seelig 1980, S. 316 sowie Fn. 67, wo Seelig auf die Archivalien zur Beauftragung Bernhardts verweist (Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Rep. Reg. 128/4 II).

⁶⁷⁴ Siehe Hackmann 2013, S. 23.

⁶⁷⁵ Auskunft von Dr. Stein, Email an die Autorin vom 06.05.2019.

Von anderen Künstlern sind Kopien nach dem von Bernhardt gemalten Staatsporträt Maximilians II. nachweisbar. So fertigten die Künstler Josef Valentin und Gabriel Schachinger ganzfigurige Ausführungen: Zum Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gehört eine von Josef Valentin, der bereits das Hailer'sche Bildnis Maximilians II. kopierte,⁶⁷⁶ gefertigte Arbeit (Abb. 46). Das Gemälde ist heute als Dauerleihgabe im Bayerischen Staatsministerium für Wirtschaft, Landesentwicklung und Energie zu sehen.⁶⁷⁷ Gabriel Schachinger malte seine Variante 1865, ein Jahr nach Maximilians II. Tod (Abb. 47a), es befand sich seit 1900 im Besitz des Bayerischen Nationalmuseums und gilt heute als Kriegsverlust des 2. Weltkriegs.⁶⁷⁸ Aufschluss über ein weiteres, ähnlich dem Hohenschwangauer Gemälde, als Kniestück gearbeitetes Werk gibt eine 1941 publizierte Fotografie (Abb. 45a).⁶⁷⁹ Die Fotografie zeigt den *Trauungssaal des Standesamtes München I* (das früher sogenannte Ratsplenum), an dessen Rückwand das Porträt Maximilians II. als Kniestück zu erkennen ist. Der Bildausschnitt dieser Variante ist im Vergleich zu dem Werk im Museum der Bayerischen Könige, insbesondere am unteren Bildrand kleiner, weswegen es sich um eine weitere, wohl bisher unbekannte, Umsetzung des Sujets handelt. Im Marstallmuseum Nymphenburg ist, nach Auskunft von Dr. Friederike Ulrichs, seit 1989 eine „langfristige Leihgabe aus der Städtischen Galerie im Lenbachhaus“ ausgestellt, die bisher als „anonym, 19. Jh.“ vermerkt ist.⁶⁸⁰ Ein Vergleich der Fotografie von 1941 mit der Variante im Marstallmuseum legt die Vermutung nahe, dass es sich hier um dasselbe Gemälde handeln könnte (Abb. 45b). Die Fotografie von 1941 zeigt, dass das zweite Staatsporträt zumindest zeitweise Teil der Ausstattung des Münchner Rathauses war. Da der Magistrat der Stadt München bereits das Porträt Maximilians II. von 1850 beauftragte, das ebenfalls im Ratsplenum gezeigt wurde, erscheint es durchaus möglich, dass er auch von dieser zweiten

⁶⁷⁶ Siehe S. 31 dieser Arbeit.

⁶⁷⁷ Auskunft von Frau Dr. Elisabeth Hipp, Sammlungsleiterin französische und spanische Malerei bis Ende des 18. Jahrhunderts und Referentin für den Dauerleihverkehr der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Email an die Autorin vom 27.07.2020 sowie Herrn Tobias Maric, Zentrale Dienste, Bayerisches Staatsministerium für Wirtschaft, Landesentwicklung und Energie, Email an die Autorin vom 28.07.2020.

⁶⁷⁸ Nach Auskunft von Frau Dr. Scherp-Langen, Wissenschaftliches Referat Skulptur und Malerei ab 1800, Kunsthandwerk des Historismus und des Jugendstils, Grafik, Sammlung Reuschel des Bayerischen Nationalmuseums wurde das Gemälde direkt von Schachinger für 2500 Mark erworben und am 25.09.1900 ins Museum geliefert.

⁶⁷⁹ Siehe Sametschekt 1941, S. 105

⁶⁸⁰ Dr. Friederike Ulrichs, Referentin für das Marstallmuseum und Schloss Höchstädt, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Email an die Autorin vom 18.08.2020 (auf dieses Gemälde bezieht sich auch Schmid 1996 in seiner Publikation zu Porträts Ludwigs II.).

Darstellung eine Replik oder Kopie besaß, die vielleicht sogar diejenige Hailers ersetzte.⁶⁸¹ Thomas Driendl griff in seiner Zinkographie ebenfalls die Verbindung von Uniform und Krönungsmantel auf, veränderte jedoch sowohl das Verhältnis des bayerischen Königs zu den Insignien als auch die Umgebung in der Maximilian II. in Erscheinung tritt (Abb. 47b).

Im Folgenden soll an dieser Stelle zunächst der Künstler Joseph Bernhardt und dessen Beauftragung im Mittelpunkt stehen, bevor die wahrscheinlich erste Präsentation des Originals in der Öffentlichkeit sowie die verschiedenen Varianten des Gemäldes vorgestellt werden. Daran anschließend erfolgt eine Auseinandersetzung mit den Details dieses Gemäldes und den diesen implizierten (politischen) Aussagen. Schließlich wird das Gemälde dem ersten Bildnis Maximilians II. und weiteren Herrscherporträts dieser Zeit gegenübergestellt.

7.1 Ein neues Staatsporträt zum Jubiläum

Etwas mehr als zu Max Hailer ist zu dem Künstler Joseph Bernhardt, geboren am 15. September 1805 zu Theuern bei Amberg, gestorben am 12. März 1885 in Nymphenburg, bekannt.⁶⁸² Nachdem er möglicherweise eine Ausbildung zum Wappenmaler genossen hatte,

⁶⁸¹ Nach Auskunft von Sarah Bock, Sammlungsarchiv/Provenienzforschung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München gehört das heute im Marsallmuseum gezeigte Gemälde zum Kunstbesitz der Landeshauptstadt München und hier zum „alten Bestand“, das heißt die Erwerbung durch die Stadt geschah vor 1925: „Bereits vor Gründung der Städtischen Galerie München (heutiges Lenbachhaus) hat die Landeshauptstadt München zahlreiche Kunstwerke erworben. Diese sind im sogenannten K-Inventory verzeichnet und fungieren als Amtsräumerschmuck. Vorgenanntes Kunstwerk ist entsprechend als Amtsräumerschmuck langfristig ausgeliehen,“ Email an die Autorin vom 15.10.2020. Bei Wackernagel ist „um 1855“, bei Schmid lediglich „19. Jahrhundert“ als Datierung des Werkes angegeben, siehe Wackernagel 2002, Bd. 1, S. 197 sowie Schmid 1996, S. 34. Diese ist zu „1858 oder später“ zu korrigieren.

⁶⁸² Zu Joseph Bernhardt siehe Hackmann 2013 (mit ausführlicher Bibliographie); AKL X, 1995; ThB III, 1909; sowie Schweers 1981, S. 79. Zeitgenössische Beiträge zu Bernhardt und seinen Werken finden sich bei Andresen und Nagler 1858, Bd. I, S. 692, Nr. 1568; Müller 1845, S. 123; Nagler 1835, S. 451 sowie von Sötl 1842, S. VI sowie dort (im Eintrag zu Joseph Stieler) S. 203 und S. 205. Generell lassen sich aus den auf <https://digipress.digitale-sammlungen.de> online einsehbaren Zeitungsartikel weitere Arbeiten des Künstlers Joseph Bernhardt eruieren ebenso Einträge in die Berichte des Münchner Kunstvereins, online einsehbar unter www.bavarikon.de, diese einzeln aufzunehmen würde jedoch im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen. Im digitalen Archiv des Erzbistums München findet sich in den Matrikeln (Matrikeln (M), nach Orten bzw. Pfarreien gegliedert, München, München-Hofkuratie Nymphenburg, Sterbebücher, CB253, M8297 - Sterbefälle - 1871 – 1885), online einsehbar unter <https://digitales-archiv.erzbistum-muenchen.de> (Zugriff am 29.11.2019), für das Jahr 1885 auf der Doppelseite 129 der Eintrag zum Tod Joseph Bernhardts. Dort ist er als „kgl. Professor u. pens. Schloß Verwalter“ bezeichnet, zwei Ämter, die er unter anderem dem *Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayern* nach innehatte, siehe zu Bernhardt im Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayerns: 1856, S. 82 und S. 365; 1859, S. 88 und S. 370; 1861, S. 123 und S. 417; 1863, S. 66, S. 127 und S. 425; 1864, S. 66, S. 127 und S. 429; 1865, S. 65, S. 125 und S. 429; 1867, S. 65, S. 133, S. 156 und S. 437; 1867, S. 65, S. 133, S. 156 und S. 437; 1870, S. 57, S. 103 und S. 387; 1873, S. 61, S. 106 und S. 397; 1875, S. 62, S. 107 und S. 396; 1877, S. 63, S. 107 und S. 411; 1879 wird im Personenregister (S. 495) erstmals zwischen

erfolgte ab 1820 das Studium an der Königlichen Akademie der bildenden Künste in München.⁶⁸³ In den 1830er-Jahren, genauer 1830 bis 1837 (das Jahr in dem er in München seine eigene Schule eröffnete) war Bernhardt als Schüler im Atelier Stieler tätig.⁶⁸⁴ Hackmann erörtert in ihrem Artikel zu dem Künstler Bernhardt die Möglichkeit eines in der Literatur ohne Belege immer wieder erwähnten Parisaufenthaltes in dieser Zeit. Auch sie verweist auf die fehlenden Quellen und greift für ein solches Studium in Paris verschiedene Argumente auf: Stielers eigenes Studium bei François Gérard (1807–1808), die Möglichkeit, dass Bernhardt bei Paul Delaroche lernte – die einzige 1858 veröffentlichte Schülerliste dieses Malers nenne einen *Bernard* – und schließlich, dass Bernhardt wiederum einige seiner Schüler nach Paris schickte.⁶⁸⁵ Hackmann verweist in ihrem Artikel zu Bernhardt außerdem auf die online einzusehenden Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste in München. Hier nennt sie zwar Band 1, Nr. 624, gibt dann allerdings einen online einzusehenden Eintrag aus dem Jahr 1857 an.⁶⁸⁶ Tatsächlich erscheint in den Matrikelbüchern der Akademie der Bildenden Künste in München der Name *Joseph Bernhard(t)* an zwei differierenden Stellen: einmal im Jahr 1820 und das andere Mal im Jahr 1857. Unter der Nummer 624 ist zu einem Joseph Bernhard (ohne t geschrieben) festgehalten, dass der aus Theuern im Regenkreise stammende Bernhard am 27. November 1820 mit 15 Jahren das Kunstfach Historienmalerei wählte.⁶⁸⁷ Der Geburtsort erlaubt seine Identifizierung mit dem in der

dem Maler Bernhardt (S. 417) und dem Schloßverwalter (S. 63 und S. 107) unterschieden, die beiden verliehenen Orden und deren Nennung bei beiden Kategorien legen jedoch nahe, dass es sich beides Mal um den Künstler handelt. Zumal von Joseph Bernhardt bekannt ist, dass er in späteren Jahren als Schlossverwalter in Aschaffenburg tätig war; 1880, S. 63, S. 108 und S. 417; 1882, S. 63, S. 109 und S. 423; 1884, S. 66 und S. 436.⁶⁸³ 00624 *Joseph Bernhard, Matrikelbuch 1809-1841*, online einsehbar unter <https://matrikel.adbk.de> (Zugriff am 05.07.2020).

⁶⁸⁴ Bernhardt wird bereits ab dem Jahr 1828 mit vollständigem Namen im *Jahres-Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunstvereins in München*, im Verzeichnis der Mitglieder vom 1. Januar 1829 [sic!], S. 8, genannt. Die Namen der Künstler sind, im Gegensatz zu denjenigen der *Kunstfreunde* mit einem Stern gekennzeichnet, was bei Bernhardt der Fall ist. Ältere Einträge zu *Bernhard, Maler* (Schreibweise ohne dt) beziehen sich wahrscheinlich auf den in den folgenden Listen genannten *Bernhard, Georg, Maler*. Der Bericht von 1828 ist online einsehbar unter <https://bavarica.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 18.05.2019). Von Söttl berichtet 1842, dass Bernhardt 1816 nach München kam und 1822 – die Jahreszahl ist gleich dem Artikel von Müller, siehe Müller 1845, S. 123, falsch angegeben – an der Akademie sein Studium begann, siehe von Söttl 1842, S. 205f. sowie ‚00624 Joseph Bernhard, Matrikelbuch 1809-1841‘, online einsehbar unter <https://matrikel.adbk.de> (Zugriff am 05.07.2020). Bei von Söttl findet sich auch ein Hinweis auf die siebenjährige Lehrzeit Bernhardts bei Stieler und die Eröffnung seiner eigenen Malerschule im Jahr seiner (ersten) Heirat 1837, siehe von Söttl 1842, S. 205f.

⁶⁸⁵ Siehe Hackmann 2013, S. 24.

⁶⁸⁶ Siehe Hackmann 2013, S. 24. Dagegen nennt Hackmann in ihrem Artikel, der im Allgemeinen Künstlerlexikon – Internationale Künstlerdatenbank – online unter *Bernhardt, Josef* zu finden ist, ebenfalls den richtigen Band, ohne Nennung eines Links.

⁶⁸⁷ 00624 *Joseph Bernhard, Matrikelbuch 1809-1841*, online einsehbar unter <https://matrikel.adbk.de> (Zugriff am 07.05.2019).

Forschung angeführten Maler des zweiten Staatsporträts Maximilians II. Aufschlussreich ist jedoch, dass sich bei dem zweiten Eintrag unter der Nummer 1409 *Joseph Bernhardt* (diesmal mit *dt* geschrieben), nicht nur das Eintrittsalter (19 Jahre) und das Fach (Antikenklasse) sowie das Eintrittsdatum (11. Mai 1857) findet, sondern zwischen den Angaben „aus München“ und „katholisch“ der Vermerk: „dessen Vater: Maler“ zu lesen ist.⁶⁸⁸ Im Taufbuch der Pfarrei St. Anna in München ist wiederum für das Jahr 1837 unter der Nummer 167 (13. November) die Taufe eines Kindes *Joseph Bernhardt* eingetragen. Als Mutter ist Theresia geb. Baudrexl (Bierbrauerstochter aus Friedberg) als Vater Joseph Bernhardt angegeben. In der Spalte *Stand des Vaters, Religion* ist vermerkt: „Portraitmaler kath.“⁶⁸⁹ Es könnte sich bei dem Täufling also um den gleichnamigen Sohn Joseph Bernhardts handeln, der zu einer Zeit in die Akademie eintrat, als sein Vater bereits für König Maximilian II. tätig war.⁶⁹⁰ Um diese beiden Künstler somit für künftige Forschungen besser unterscheiden und Verwechslungen wie in dem Artikel Hackmanns, zu vermeiden, erscheint die Bezeichnung Joseph Bernhardt d. Ä. und Joseph Bernhardt d. J. sinnvoll.⁶⁹¹

Nach Trier waren Werke Bernhardts d. Ä. 1826 sowie zwischen 1832 und 1853 mehrfach bei Ausstellungen der Akademie zu sehen.⁶⁹² 1853 wird Bernhardt d. Ä. beispielsweise zusammen mit Stieler neben weiteren Künstlern als Vertreter des Porträtfaches „der großen Kunstausstellung“⁶⁹³ in München im *Volksbote für den Bürger und Landmann* aufgeführt.⁶⁹⁴ Bernhardt d. Ä. entwickelte sich offensichtlich zu einem gefragten Porträtmaler, was zeitgenössische Quellen belegen: So zum Beispiel vier erhaltene Listen *Hervorragende Künstler in München* der Kabinettsakten König Maximilians II. (lediglich eine ist datiert und zwar in

⁶⁸⁸ 01409 *Josef Bernhardt*, *Matrikelbuch 1841-1884*, online einsehbar unter <https://matrikel.adbk.de> (Zugriff am 07.05.2019).

⁶⁸⁹ Pate des Kindes war Joseph Petzl „Kunstmaler dahier“, das Taufbuch ist online einsehbar unter <https://digitales-archiv.erzbistum-muenchen.de> (Matrikeln (M), nach Orten bzw. Pfarreien gegliedert, München, St. Anna, Taufbücher, CB263, M8095 - Taufen - 1826 – 1840, (Zugriff am 29.11.2019)).

⁶⁹⁰ Dazu passen auch die Tauf- und Matrikelbuch vermerkten Daten. Geboren am 13. November 1837 war Joseph Bernhardt d. J. bei seinem Eintritt in die Akademie am 11. Mai 1857 tatsächlich 19 Jahre alt.

⁶⁹¹ Dieser Differenzierung müsste eine weiterführende Auseinandersetzung mit diesen beiden Künstlern erfolgen, was in der nötigen Tiefe in dieser Arbeit nicht erfolgen kann.

⁶⁹² AKL X, 1995, S. 595.

⁶⁹³ Es handelt sich hierbei um die von der Königlich Bayerischen Akademie der Bildenden Künste veranstalteten Kunstausstellung in München. Im Katalog zu der Ausstellung wird Bernhardt mit dem *Portrait einer Dame* aufgeführt, siehe Verzeichniss 1853, S. 39.

⁶⁹⁴ Dort heißt es: „Das Porträtfach ist vertreten von: Bergas in Berlin, Fried. Kaulbach, Bernhardt, Stieler und Gräfle in München,“ *Der Volksbote für den Bürger und Landmann*, Nr. 232, 04.10.1853, S. 927, online einsehbar unter <https://bavarikon.de> (Zugriff am 09.05.2019).

das Jahr 1859), welche in der Kategorie *Portrait* jeweils den Namen *Bernhard* führen.⁶⁹⁵ Weitere Nennungen erfolgten im ersten Band des Neuen allgemeinen Künstler-Lexicons⁶⁹⁶, erschienen 1835, im Universal-Handbuch von München⁶⁹⁷ aus dem Jahr 1845 oder im ersten Band der Reihe *Die Monogrammistinnen und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen*⁶⁹⁸ von 1858. Wie gefragt Bernhardt d. Ä. als Porträtist tatsächlich war, zeigen die Namen der Auftraggeber, wie sie beispielsweise bei Thieme-Becker aufgelistet sind:

Die Bildnisse des Prinzen Luitpold von Bayern (lithogr. von J. Fertig) d. Fürsten Hohenlohe-Schillungsfürst, König Ludwigs I. u. dessen Bruders Prinz Carl v. Bayern, des Grafen Rechberg, des v. Yrsch mit Gattin, der Gräfin Falkenhain, geb. Fürstin Öttingen-Wallerstein (lithogr. von Melcher), des Grafen zu Sayn-Wittgenstein (lithogr. von Fertig), des Fürsten von Thurn und Taxis, usw. kennzeichnen die Glanzperiode B.s. [...] Doch erwachsen ihm noch viele Bestellungen von gekrönten Häuptern, darunter die Könige Friedrich Wilhelm IV., Maximilian II., König Ludwig II. und in dessen Auftrag auch Richard Wagner, während sein Ruf schon anderen das Feld geräumt hatte.⁶⁹⁹

1854 verlieh der preußische König Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861) Bernhardt d. Ä. den rothen Adlerorden vierter Klasse.⁷⁰⁰ Im Jahr 1859 erhielt Bernhardt d. Ä. schließlich von Maximilian II. das Ritterkreuz II. Klasse des Verdienstordens vom heiligen Michael und am 2. April 1862 den Titel eines königlichen Professors „in wohlgefälliger Anerkennung seiner Verdienste und Leistungen als Lehrer und Künstler.“⁷⁰¹

Somit griff Maximilian II. bei diesem nun von ihm beauftragten Staatsporträt⁷⁰² auf einen bekannten und durchaus gefragten Porträtmaler zurück, auch wenn angemerkt

⁶⁹⁵ BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II., 35c.

⁶⁹⁶ Siehe Nagler 1835, S. 451.

⁶⁹⁷ Siehe Müller 1845, S. 123.

⁶⁹⁸ Siehe Andresen und Nagler 1858, Bd. I, S. 692, Nr. 1568.

⁶⁹⁹ ThB III, 1909, S. 457.

⁷⁰⁰ Zur Verleihung und auch zur Rückgabe des preußischen Ordens nach Bernhardts d. Ä. Tod hat sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv eine Akte erhalten (BayHStA, MA ORDENS AKTEN 7626). In dieser findet sich unter anderem ein eigenhändiges Schreiben Bernhardts d. Ä. vom 23. August 1854 an Maximilian II. mit der Bitte um Erlaubnis zur Annahme des preußischen Ordens. Der Grund für die Verleihung wird nicht genannt. Es wäre zu prüfen, ob diese Verleihung aufgrund eines von Bernhardt d. Ä. angefertigten Porträts Friedrich Wilhelms IV. oder ähnliches erfolgte. Bernhardt d. Ä. selbst unterzeichnete sein Schreiben vom 25. August 1854 mit „Josef Bernhardt, Porträtmaler“.

⁷⁰¹ Bayerische Zeitung, 68. Jg., Nr. 95, 06.04.1862, S. 729, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 08.08.2020). Ähnlich Max Haider finden sich auch zu Joseph Bernhardt d. Ä. im *Hof- und Staatshandbuch des Königreichs Bayern* mehrere Einträge in den Jahren 1856-1884, die ihn unter den Ordensträgern ebenso nennen wie als Porträtmaler beziehungsweise pensionierten Künstler, Professor und Schlossverwalter in Aschaffenburg, siehe S. 167, Fn. 682 dieser Arbeit. Dass Bernhardt d. Ä. dieses Amt innehatte, belegt auch ein im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München erhaltene Akte BayHStA, Staatsgemäldesammlungen, Vorl. Nr. Archiv, Az. Fach I J 1 (vorläufige Signatur), in welcher sich mehrere Schreiben Bernhardts d. Ä. als Schlossverwalter in Aschaffenburg erhalten haben. Aus dieser Akte gehen für Bernhardt d. Ä. auch die drei Bezeichnungen *Porträtmaler*, *Professor* und *Schlossverwalter* hervor.

⁷⁰² Zur genauen Auftragsituation siehe die folgenden Seiten dieser Arbeit.

werden sollte, dass Hailer zur Zeit der Entstehung bereits verstorben und Stieler, der Porträtmaler von Vater und Großvater zwar 1857 noch am Leben, aber wohl nur noch bedingt beziehungsweise nicht mehr fähig zu malen war.⁷⁰³

Trier merkt zu Bernhardt d. Ä. an, er habe „den Höhepunkt seiner künstler. Karriere [...] 1858 mit dem Auftrag zum Bildnis *König Maximilian II. im Krönungsornat* [erreicht].“⁷⁰⁴ Da sich bis heute eben mehrere Ausführungen dieses Sujets erhalten haben, ist zunächst zwischen diesen drei Gemälden zu differenzieren: Das heute in Hohenschwangau befindliche Werk (Kat. 2a) wird in das Jahr 1858 datiert, dasjenige des Maximilianeums (Kat. 2b) der mündlichen Überlieferung der Studienstiftung zufolge nach dem Tod Maximilians II., also nach 1864 – Ludwig datiert dagegen 1859 und gibt hierfür eine Bezeichnung unten rechts im Gemälde (*Jos. Bernhardt 1859*) an –⁷⁰⁵ und das *nach Bernhardt* bezeichnete Gemälde der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Kat. 2c) „um 1857“⁷⁰⁶ beziehungsweise „um 1860“⁷⁰⁷. Tatsächlich finden sich für die beiden Jahre 1857 und 1858 in den Verzeichnissen des Hofsekretariates, den Hauptbüchern der Kabinettskasse sowie den Jahresrechnungen der Königlichen Hofkasse,⁷⁰⁸ mehrere Einträge, welche sich auf Aufträge an Joseph Bernhardt d. Ä. beziehen.⁷⁰⁹ Aus diesen Aufzeichnungen und deren Abgleichung ergibt sich folgende zeitliche Abfolge: Joseph Bernhardt d. Ä. erhielt zunächst am 25. Februar und am 24. April 1857 Zahlungen für ein Brustbild des Königs, insgesamt 275 fl. Am 31. Mai 1858 findet sich nochmals ein einmaliger Eintrag für ein weiteres Porträt des Königs als „Geschenk an

⁷⁰³ So heißt es in einem Nachruf zu Stieler: „Da aber setzte ein nicht völlig enträthseltes innerliches Leiden auch dieser kräftigenden Gewohnheit ein plötzliches Ziel, und er, der überhaupt die Bewegung in der [...] Natur über alles liebte, sah sich jetzt mit nur seltenen Unterbrechungen an das Zimmer gefesselt. Das Bewußtsein aber, an der Ausübung der geliebten Kunst gehindert zu sein, traf ihn schwerer als alle Unbehaglichkeiten und Schmerzen der Krankheit und warf einen düsteren Schatten in sein sonst so heitres, menschenfreundliches und glückliches Gemüth,“ *Neue Münchner Zeitung, Abendblatt*, Nr. 149, 24.06.1858, München, S. 594, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 08.08.2020).

⁷⁰⁴ AKL X, 1995, S. 594.

⁷⁰⁵ Ludwig 1981, S. 91. Die von Ludwig genannte Signatur auf dem Werk erwähnt Hanspeter Beißer, Vorstand des Maximilianeums, in seiner Email an die Autorin vom 05.10.2019 nicht. Eine solche Signatur ist unten rechts zu erkennen, allerdings sind die Jahreszahlen zum Teil vom Rahmen verdeckt.

⁷⁰⁶ Frau Dr. Andrea Christine Bambi, Oberkonservatorin und Leitung der Provenienzforschung und Kulturgüterausfuhr der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Email an die Autorin vom 05.11.2019

⁷⁰⁷ Angabe der Onlinesammlung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen: <https://www.sammlung.pina-kothek.de> (Zugriff am 05.11.2019).

⁷⁰⁸ Die Hauptbücher sortieren die Ausgaben thematisch, wohingegen die Jahresrechnungen/Tagebücher diese nach Datum erfassen. Die Einträge verweisen in einer Extraspalte jeweils auf den Eintrag der anderen Erfassungsweise, alle verzeichneten Aufträge an Bernhardt d. Ä. sind wiedergegeben in Anhang Joseph Bernhardt d. Ä.

⁷⁰⁹ Siehe Anhang Joseph Bernhardt d. Ä., S. 305-308.

das 4^{te} Chevanleg. Regt. ‚Koenig‘.⁷¹⁰ Da für dieses Bildnis exakt die gleiche Summe wie für das ein Jahr zuvor gemalte Brustbild angegeben ist, könnte es sich um eine Replik handeln. Im Besitz des Münchner Stadtmuseums befindet sich heute ein Brustbild Maximilians II., ebenfalls in Uniform mit roter Schärpe und, von dem lebensgroßen Bildnis etwas abweichende, Orden (Abb. 49).⁷¹¹ Dieses Gemälde stammt ebenfalls von Bernhardt d. Ä. Insbesondere die nahezu identische Physiognomie und Kopfhaltung von Ganzkörperporträt und Brustbild fallen auf und lassen an eine zeitnahe Fertigung beider Bildnisse denken – was die Verzeichnisse des Hofsekretariats bestätigen. Derzeit wird das Brustbild Maximilians II. „um 1850“ datiert.⁷¹² Sollte dieses Brustbildnis Maximilians II. im Auftrag des bayerischen Hofes gefertigt worden sein, ergibt sich anhand der beiden ersten Einträge des Hofsekretariats zu einer Beauftragung Bernhardts d. Ä. eine früheste Datierung in das Jahr 1857 oder 1858. Der Eintrag am 25. Februar 1857 ist nämlich der erste zu einer Arbeit beziehungsweise Beauftragung Bernhardts d. Ä. von Maximilian II. überhaupt. Weitere Kasseneinträge belegen, dass Bernhardt d. Ä. auch später weitere und zwar verschiedene Brustbilder von Maximilian II.⁷¹³ anfertigte und auch noch unter Ludwig II. Porträtaufträge

⁷¹⁰ BayHStA, GHA, Hofsekretariat 405, S. 50, siehe Anhang Joseph Bernhardt d. Ä., S. 307.

⁷¹¹ Wie mehrere Zeitungsannoncen aus den Monaten Februar und März 1858 belegen, fand ein von Bernhardt d. Ä. gemaltes Brustbild Maximilians II. in Uniform auch als druckgraphisches Erzeugnis Verbreitung. So ist dort jeweils zu lesen: „Neueste Portraits I. I. M. M. des Königs und der Königin. [...] Portrait Sr. M. König Max II. von Bayern, Brustbild in Uniform nach Jos. Bernhardt, lithogr. v. Hanfstängl.“ Die Annoncen erschienen in der *Neuen Münchener Zeitung*, den *Neuesten Nachrichten aus dem Gebiete der Politik* und dem *Bayerischen Kurier*, siehe Neue Münchener Zeitung (Münchener politische Zeitung), Morgenblatt, 10.02.1858, Nr. 35, S. 164; Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik, 19.02.1858, 11. Jg., Nr. 50, S. 561 sowie Bayerischer Kurier, 16.03.1858, Nr. 74, S. 506, alle online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 08.08.2020). Bereits am 22. und am 26.01.1858 publizierte der *Würzburger Anzeiger* eine Annonce zu zwei, ebenfalls als Lithographien gefertigten Bildnissen Maximilians II. und Maries von Bayern. Die Darstellung Maximilians II. führte ebenso Hanfstängel nach einem Gemälde Bernhardts aus, siehe *Würzburger Anzeiger* (Neue Würzburger Zeitung), Nr. 22, 22.01.1858, S. 4 sowie *Würzburger Anzeiger* (Neue Würzburger Zeitung), Nr. 26, 26.01.1858, S. 3, beide online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 08.08.2020).

⁷¹² Siehe die Porträtsammlung des Münchner Stadtmuseums, online einsehbar unter <https://muenchner-portraitsammlung.bavarikon.de> (Zugriff am 24.02.2020).

⁷¹³ Diese Brustbilder, siehe Anhang Joseph Bernhardt d. Ä., S. 305-310, unterscheiden sich nicht nur in Größe, sondern zum Teil auch durch ergänzende Bezeichnungen von Uniformen, die Maximilian II. trägt. So die preußische Husarenuniform (hierzu ist vermerkt, dass Maximilian II. „Inhaber“ dieses Regimentes sei, siehe Anhang Joseph Bernhardt d. Ä., S. 308, die Chevauleger- und Marschalluniform. Dr. Stein erklärt die Differenzierung zwischen Chevauleger- und Marschalluniform wie folgt: „Es [gibt] durchaus einen Unterschied zwischen der Chevauleger- und der Marschalluniform [...]. Alle militärischen Uniformen sind nach Waffengattungen unterschieden: Eine dieser Waffengattungen sind die Chevauleger, die bayerische leichte Kavallerie. Die Marschalluniform bildet hingegen eine Ausnahme, denn sie bezieht sich nicht auf eine Waffengattung, sondern auf den höchsten militärischen Rang, den des Marschalls und ist besonders gearbeitet,“ Email von Dr. Stein an die Autorin am 26.02.2020.

erhielt.⁷¹⁴ Im Zeitraum zwischen dem 24. April 1857 und dem 29. April 1858 sind fünf Zahlungen zu insgesamt 1500 fl. eingetragen, die sich auf das lebensgroße Porträt Maximilians II. in ganzer Figur von Bernhardt d. Ä. beziehen. Am 24. April erfolgte sowohl die letzte Zahlung für das Brustbild als auch die erste von 150 fl. für ein lebensgroßes Bildnis Maximilians II. Die weiteren erhielt Bernhardt d. Ä. am 10. Juli 1857 (350 fl.), 23. Dezember 1857 (500 fl.), 16. Februar 1858 (200fl.) und schließlich am 29. April 1858 (300 fl.). Aufgrund der jeweiligen Angabe, die Zahlungen seien für ein lebensgroßes Bildnis erfolgt, lassen sich diese Zahlungseinträge von den anderen an Bernhardt d. Ä. differenzieren und dem zweiten Staatsporträt Maximilians II. zuordnen. Ein weiterer Eintrag in das Duplikat der Hauptrechnung der königlichen Kabinettskasse vermerkt außerdem „Anschaffung von zwei Portraits S. M. des Königs, An Bernhardt Joseph, Portraitmaler laut allerhöchst genehmigten Vertrags vom 2 Januar 1857.“⁷¹⁵ Somit erfolgte der Auftrag an Bernhardt d. Ä. bereits zu Beginn des Jahres 1857 und er fertigte es (erstmalig) im Zeitraum zwischen dem 24. April 1857 und dem 29. April 1858 für 1500 fl.

Die Kabinettsakten Maximilians II. im Geheimen Hausarchiv des Hauses Wittelsbach geben jedoch nicht nur Aufschluss über die Beauftragung Bernhardts d. Ä., sondern liefern unter der Nr. 92 auch einen Hinweis darauf, wo das lebensgroße Porträt des bayerischen König 1858, also im Jahr seiner Fertigstellung, der Öffentlichkeit präsentiert wurde: in der *Deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung*, die im Münchner Glaspalast (in

⁷¹⁴ Siehe Anhang Joseph Bernhardt d. Ä., S. 311-315. Im Besitz des Wittelsbacher Ausgleichsfonds befindet sich heute ein Porträt Ludwigs II. (N. N.: König Ludwig II. in Generalsuniform mit Hermelinmantel, Öl auf Leinwand, nach 1864, Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Inv. Nr. B I a 304), das diesen bayerischen König in einer mit dem zweiten Staatsporträt Maximilians II. durchaus vergleichbaren Erscheinung präsentiert. Der Künstler gilt bisher als unbekannt, die Datierung wird lediglich mit „nach 1864“ (dem Todesjahr Maximilians II.) angegeben. Aus den Kasseneinträgen des Hofsekretariates geht hervor, dass Bernhardt d. Ä. im Juni 1865 den Auftrag für ein lebensgroßes Porträt König Ludwigs II. erhielt (siehe Anhang Joseph Bernhardt d. Ä., S. 311f.). Allerdings finden sich in den Büchern zu diesem Auftrag, für den Bernhardt d. Ä. insgesamt 2000 fl. erhalten sollte, lediglich eindeutig zuordenbare Zahlungen in Höhe von 800 fl. Es ist daher fraglich, wie weit Bernhardt d. Ä. diesen Auftrag umsetzte. Es wäre zu prüfen, ob diese Darstellung König Ludwigs II. im Besitz des Wittelsbacher Ausgleichsfonds Bernhardt d. Ä. zuzuschreiben ist. Das Staatsporträt Ludwigs II., das Ferdinand von Piloty d. J. (1828–1895) malte (Abb. 1), zeigt Ludwig II. ebenfalls in Uniform und Hermelinmantel. Offensichtlich orientierte sich Ludwig II. bei seiner ersten beziehungsweise seinen ersten Darstellungen als bayerischer König an dem Staatsporträt, das Bernhardt d. Ä. im Auftrag seines Vaters schuf. Einen Überblick zu den Porträts Ludwigs II., Gemälde und Fotografien, gibt Schmid 1996.

⁷¹⁵ BayHStA, GHA, Hofsekretariat 370, S. 56, siehe Anhang Joseph Bernhardt d. Ä., S. 305f.

dessen Ostflügel)⁷¹⁶ stattfand.⁷¹⁷ In diesen Akten wird ein Orientierungsplan der *Deutschen Allgemeinen und Historischen Kunstausstellung im Glaspalaste zu München 1858 (am 5. August)* verwahrt (Abb. 50).⁷¹⁸ Dieser Plan, dessen erklärender Text zum Mittelraum vermerkt, dass dort „die Bildnisse Ihrer Majestäten, als der hohen Protektoren deutscher Kunst aufgestellt sind,“⁷¹⁹ zeigt den Ausstellungsort des Bildnisses und führt Bernhardt d. Ä. in der Künstlerliste. Dessen Werk sei im IB (Innenbau) zu sehen, dort wiederum ist im Salon Maximilians II. das Porträt des Königs explizit ausgewiesen. Zusätzlich ist über dem Plan eine *Ansicht der Loge [gemeint ist der Salon, Anm. der Autorin] Sr. Majestät des Königs Maximilian II* wiedergegeben (Abb. 51),⁷²⁰ auf der das Bernhardt-Porträt, wenn auch schematischer und weniger detailreich als das Original, dennoch deutlich zu erkennen ist.⁷²¹ Das Gemälde ist unter einem mit Krone verziertem Baldachin inszeniert, über einem durch zwei Stufen vom eigentlichen Boden abgesetzten Podest, womit die Figur Maximilians II. im realen, wie im Bildraum durch insgesamt drei Stufen vom Betrachterstandpunkt aus erhöht erscheint – dieses Verhältnis von Betrachterin/Betrachter und Gemälde gibt ebenfalls die Grafik des Lageplans wieder, welche einen solchen Betrachter seitlich vor dem Bildnis integriert. Eine weitere Bestätigung für die Ausstellung des von Bernhardt d. Ä. gefertigten Porträts findet sich in dem zu dieser Ausstellung erschienen Katalog,⁷²² welcher unter der

⁷¹⁶ Siehe Westermann 1858, S. 643. Ergänzt wird die in dem Artikel enthaltene inhaltliche Beschreibung der Ausstellung durch einen beschrifteten Grundriss.

⁷¹⁷ Auf die Ausstellung verweist bereits Förster in seiner Beschreibung des Glaspalastes und dessen Nutzung nach der Industrieausstellung von 1854: „Im Sommer 1858 findet die *allgemeine deutsche Kunstausstellung* in diesen Räumen statt,“ Förster ⁷1858, S. 354. Zu dieser Ausstellung siehe Büttner 2006, S. 8; Roth 1971, S. 45-47; Scholl 2012, S. 358-371 sowie (als zeitgenössische Quelle) Katalog 1858. Zum Glaspalast siehe HLB 2006 (Glaspalast); Fischer ³1986, S. 49-53; Hölz 1997a; Hütsch ²1985 sowie Roth 1971.

⁷¹⁸ Siehe BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II. 92.

⁷¹⁹ BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II. 92, Orientierungsplan zur Kunstausstellung 1858. In dieser Ausstellung, dies zeigt der Plan deutlich, wurde sowohl Ludwig I., als abgedanktem König ein Salon zugewiesen, wie auch dem amtierenden König Maximilian II. Die Formulierung des Zitats findet sich auch in der Vorbemerkung des Katalogs zur Ausstellung, siehe Katalog 1858, S. 1.

⁷²⁰ Eine Beschreibung des Salons findet sich beispielsweise im *Nürnberger Kurier* vom 31.07.1858. Dort heißt es: „Der Innenbau ist sehr sinnreich, indem er wieder viele kleinere Cabinete mit möglich viel Flächen bildet [...]. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet die Loge mit dem lebensgroßen Bilde Sr. Maj. des Königs Max unter einem Throne, von Bernhardt, umgeben von den herrlichen Cartons von Kaulbach, die Geschichte und Wissenschaft. Gegenüber die Loge des Kaisers von Oesterreich mit dessen lebensgroßem Porträt zu Pferde, von Adam, Schlachtenbilder von demselben und Cartons von Kaulbach,“ *Nürnberger Kurier* (Nürnberger Friedens- und Kriegs-Kurier), Nr. 208, 31.07.1858, S. 1, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 08.08.2020).

⁷²¹ Die Graphik zeigt das Bild gerahmt. Im Hauptbuch der königlichen Kabinettskasse 1857/58 (Hofsekretariat 405), S. 59 findet sich am 27. Juni der Eintrag, dass zu dem lebensgroßen Porträt Maximilians II. von Bernhardt d. Ä. Joseph Radspieler einen vergoldeten Rahmen für 192 fl., 24 kr. lieferte, siehe Anhang Joseph Bernhardt d. Ä., S. 306-308.

⁷²² Siehe Katalog 1858. Außerdem werden in diesem Katalog Bernhardts d. Ä. Wohnort (München) und sein Geburtsjahr und -ort angegeben (1805 Amberg), Katalog 1858, S. 75, so dass der Künstler eindeutig zu

Nr. 114 im *Salon S. M. des Königs Maximilian II.*, Bernhardt, J. *Porträt S. Maj. des Königs Maximilian II. von Bayern* aufführt.

Grundlegende Idee dieser am 22. Juli 1858 eröffneten Ausstellung war eine Schau deutscher Kunst – so waren den „fünf grossen Kunststädten Deutschlands: Berlin, Düsseldorf, Dresden, München und Wien“⁷²³ die Logen und Kabinette zugeordnet – und zwar von der Zeit um 1800 bis in die damalige Gegenwart hinein.⁷²⁴ Anlass der Ausstellung, welche 1856/57 auf Künstlerversammlungen in Bingen und Stuttgart geplant und mit der Gründung der *deutschen Künstlergenossenschaft* einherging, war das 50-jährige Bestehen der Münchner Akademie der Bildenden Künste.⁷²⁵

Die Masse der Werke, die Verspätung einzelner Sendungen hat doch die Eröffnung nur um wenige Tage verschoben. Sie geschah am 22. Juli auf solenne Weise, zugleich als Stiftungsfeier der Akademie der Künste. [...] Hierauf hielt derselbe [gemeint ist Kultusminister von Zwehl, Anm. d. Autorin] nachstehende Rede [...]: Die organischen Bestimmungen über die Akademie der bildenden Künste in München verordnen, daß alle drei Jahre eine allgemeine Kunstaussstellung stattfinden soll. Gemäß diesen Bestimmungen wäre im Jahre 1857 eine solche Ausstellung abzuhalten gewesen. Da jedoch er Zeitpunkt nahe gerückt war, in welchem die Akademie die Periode ihres halbhunderjährigen Bestehens erfüllt hat, so geruhten Se. Majestät der König auf Antrag der Akademie allergnädigst zu genehmigen, daß die im Jahre 1857 treffende Kunstaussstellung auf das Jahr 1858 verlegt und mit der von der Künstlerversammlung in Stuttgart beschlossenen allgemeinen deutschen Kunstaussstellung in Verbindung gebracht werde.⁷²⁶

identifizieren ist. Zusätzlich nennt der Katalog drei weitere von Bernhardt d. Ä. gemalte Bildnisse, die ausgestellt wurden: diejenigen des Grafen und der Gräfin Yrsch (Nr. 1719 und 1720) sowie das Porträt S. D. des Fürsten v. Thurn u. Taxis (Nr. 1728).

⁷²³ Katalog 1858, S. 3.

⁷²⁴ Siehe insbesondere Scholl 2012, S. 358-371. Scholl geht in seinem Kapitel zur Deutschen allgemeinen und historischen Kunstaussstellung von 1858 vor allem auf die zeitgenössischen Kritiken der Ausstellung und das mit dieser transportierte Kunstverständnis der Zeit ein. Er hält fest: „So kritisch die Auswahl der Werke im Einzelnen auch bewertet wurde – an der Grundidee, einen Überblick der deutschen Kunst von deren Erneuerung um 1800 bis zur unmittelbaren Gegenwart zu vermitteln, konnte kein Zweifel bestehen. Man kann diesen Ansatz an sich schon als Beleg für das Kontinuitätsdenken dieser Zeit ansehen. Die aktuelle Kunst wurde in einen größeren Entwicklungszusammenhang eingebettet und historisch kontextualisiert. Als Bezugspunkt galt dabei immer noch der mit dem Klassizismus vollzogene künstlerische Umbruch. Eine politische Zäsur wie die Revolution von 1848/49 spielte demgegenüber eine untergeordnete Rolle,“ Scholl 2012, S. 361. Aus einem Zeitungsartikel *im Nürnberger Kurier* von 1858 geht hervor, dass offensichtlich weitere entsprechende Ausstellungen in Dresden oder Berlin schon 1858 geplant waren, siehe *Nürnberger Kurier* (Nürnberger Friedens- und Kriegs-Kurier), Nr. 262, 23.09.1858, S. 1, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 08.08.2020).

⁷²⁵ Die Akademie der Bildenden Künste München war 1808 von Maximilian I. gegründet worden, siehe Büttner 2006, S. 3 sowie Büttner 2008. Auf das Jubiläum und den Zusammenhang mit der Ausstellung verweisen Büttner 2006, S. 8; Grosse 1859, S. IVf. sowie Westermann 1858, S. 639.

⁷²⁶ Siehe Westermann 1858, S. 639.

Ebenso ist bei Westermann die Vorgehensweise und Intention der Ausstellung ausführlich beschrieben:⁷²⁷ Eine umfassende Schau, die sich der Entwicklung „seit Carstens [gemeint ist wohl Asmus Jacob Carstens (1754–1798), Anm. d. Autorin] im Vaterlande“⁷²⁸ als auch der gegenwärtigen Kunst widmen und gleichzeitig demonstrieren sollte, dass die dort gezeigte Kunst mit derjenigen der Nachbarländer konkurrieren kann. Die Monumente und Kunstsammlungen der bayerischen Residenzstadt München waren dazu bestimmt, diesen Eindruck noch zu vertiefen.⁷²⁹ Komitees in den großen Kunststätten sollten darüber entscheiden, welche Werke für die Ausstellung in Frage kamen, wobei

das Comité in München [...] die Geschäftsführung des Ganzen [hatte], den einzelnen Genossenschaften blieb ihre Selbständigkeit gewahrt. Der Aufruf war unterzeichnet: W. v. Kaulbach. Feodor Dietz, Vorsitzende. M. Carriere, Schriftführer, **J. Bernhard**. [Hervorhebung durch die Autorin] R. Eberts. Ph. Foltz. H. Heinlein. J. Köckert. L. Lange. v. Langenmantel. Ch. Morgenstern. K. Piloty. E. Schleich. M. v. Schwind. F. Schön. E. Seibertz. M. Widmann.

Der Aufruf erging an die Künstler und Kunstfreunde Deutschlands.⁷³⁰

Neben der großen Betonung der „deutschen Kunst“ – nicht derjenigen der einzelnen Staaten – ist hervorzuheben, dass Bernhardt d. Ä. offensichtlich nicht nur als Künstler in der Ausstellung vertreten, sondern auch ein Mitglied des Komitees war.

Eine Erklärung, warum sich insbesondere München für eine derartige Kunstausstellung eigne, liefert der zur Zeit der Ausstellung in München lebende Schriftsteller Julius Grosse in seiner 1859 zur Ausstellung erschienenen Abhandlung. Laut Grosse sprechen mehrere Faktoren für München als Ort einer derart gestalteten Gesamtschau zur deutschen Kunst: zunächst die Ergänzung der Ausstellung durch die anderen in München vorhandenen Kunstwerke, in den „Pinakotheken, Kirchen und Palästen,“⁷³¹ vor allem sei München aber frei „von allem Localpatriotismus,“⁷³² welcher eine solche Präsentation zur deutschen Kunst sowohl in Berlin als auch in Wien schwierig gestaltet hätte. So wären dort

⁷²⁷ Westermann 1858, S. 638. Zeitungsartikel aus dem Jahr 1858 berichten zudem von Bernhards d. Ä. Funktion bei der Ausstellung sowie von seinem Porträt Maximilians II. So beispielsweise: *Kurier für Niederbayern. Tagblatt aus Landshut*, XI. Jahrgang, Nr. 207, 02.08.1858, S. 831; *Nürnberger Kurier (Nürnberger Friedens- und Kriegs-Kurier)*, Nr. 208, 31.07.1858, S. 1 sowie *Nürnberger Kurier (Nürnberger Friedens- und Kriegs-Kurier)*, Nr. 262, 23.09.1858, S. 1, alle online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 19.09.2019).

⁷²⁸ Westermann 1858, S. 638.

⁷²⁹ Dass auch noch, auf Genehmigung Maximilians II., im August 1858 Bilder, die für die Historische Galerie des Maximilianeums vorgesehen waren, in die Ausstellung integriert wurden, belegen zwei im Bayerischen Hauptstaatsarchiv verwahrte Schreiben, BayHStA, Staatsgemäldesammlungen, Vorl. Nr. Archiv, Az. Fach XI M 2 (vorläufige Signatur).

⁷³⁰ Westermann 1858, S. 638.

⁷³¹ Grosse 1859, S. VIII.

⁷³² Grosse 1859, S. VIII.

nämlich trotz allen hinzugefügten Kunstwerken, die heimischen vorrangig gewesen und damit die Ausstellungen entweder besonders preußisch oder österreichisch geprägt. München dagegen habe

gerade in diesem Punkte von Anfang an – Dank der Fürsorge seiner Monarchen – einen universalen Zuschnitt bekommen, welcher sich auch dem oberflächlichsten Blick in dem verschiedenen so oft deßhalb verschrieenen Styl seiner widersprechenden neuen Stadttheile und Prachtbauten zeigt.⁷³³

Daher mag es nicht verwundern, dass sich für Grosse nicht nur München als Ort einer deutschen Kunstausstellung besonders eignete, sondern auch die Bildnisse der beiden bayerischen Herrscher im Vergleich zu den anderen besonders herausragen:

Noch näher liegt die Aufgabe der reinhistorischen Kunst, sobald es sich darum handelt, regierende Häupter oder berühmte Feldherrn dazustellen. Was in anderen Fällen die Kunst dazu thun darf, muß sie hier gerade abziehen – nämlich das Amtliche; um uns nur das Menschliche zu geben. Meisterwerke in dieser Beziehung waren die Porträts des König Ludwig und König Max von Dürk [gemeint ist Friedrich Dürck (1809–1884), Anm. d. Autorin] und Bernhardt, welche mit seiner Psychologie und vollkommener Treue – und was mehr ist, fern von aller anspruchsvollen Pathos die Charaktere dieser Monarchen erfaßt und menschlich interessant wieder gegeben hatten, weniger die des Kaisers von Oesterreich von Schrotzberg und Fr. Adam, bei beiden überwog das Officielle und Elegante.⁷³⁴

Auch wenn sicherlich bei Grosse Hervorhebung Münchens und den Darstellungen Bernhardts d. Ä. und Dürcks seine Biographie und Intention – als in München lebender Schriftsteller, der zeitweise selbst an der Akademie der Bildenden Künste eingeschrieben war –⁷³⁵ beachtet und seine Äußerungen daher für eine allgemeine Annäherung an diese Ausstellung mit Vorsicht zu bewerten sind, verdeutlichen sie umso mehr die Zielsetzung dieser *Deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung* aus Sicht der Akademie und Maximilians II.: Die Kunst Münchens und München selbst in den Mittelpunkt der deutschen Kunst zu rücken, deren hohen Rang innerhalb der gesamtdeutschen Kunst zu etablieren und (für Maximilian II. sicherlich von Bedeutung) den bayerischen Monarchen als Mäzen zu inszenieren.⁷³⁶

⁷³³ Grosse 1859, S. VIII.

⁷³⁴ Grosse 1859, S. 203.

⁷³⁵ Siehe NBD VII, 1966, S. 150. Dem Matrikelbuch 2 der Akademie der Bildenden Künste München zufolge trat Grosse im Alter von 24 Jahren am 30.10.1852 in die Akademie ein und belegte das Fach Malerei, siehe 01048 Julius Waldemar Grosse, Matrikelbuch 1841-1884, online einsehbar unter <https://matrikel.adbk.de> (Zugriff am 06.03.2020).

⁷³⁶ Einen Einblick zu dem Thema „München als Kunststadt“ im 19. Jahrhundert und die Gründe für die Stellung Münchens als solche gibt Büttner 2006 (mit weiterführender Literatur).

Die Auseinandersetzung mit der Ausstellung selbst beziehungsweise ihres Orientierungsplanes erhält auch für die heute erhaltenen Varianten des Bildnisses Maximilians II. Bedeutung. Nach derzeitigem Forschungsstand datiert als einziges das Bildnis in Hohen Schwangau in das Jahr 1858, dasjenige im Maximilianeum gilt als nach dem Tod Maximilians II., also nach 1864, gefertigt und dasjenige im Besitz der bayerischen Staatsgemäldesammlung als „nach Bernhardt“ gemalt. Es stellt sich jedoch die Frage, welches Gemälde in der Ausstellung von 1858 tatsächlich zu sehen war und ob sich dieses überhaupt erhalten hat. Die Provenienzen der Porträts und damit ihre genaue Datierung können nicht weit genug zurückverfolgt werden, um bei der Klärung dieser Frage weiterzuhelfen: So verweist der (ehemalige) Leiter der Inventarverwaltung des Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Andreas von Majewski bei der Herkunft des Kniestücks auf das Münchner Auktionshaus Neumeister.⁷³⁷ Nach dessen Auskunft sind wiederum, bis auf den Katalogeintrag aus dem Jahr der Versteigerung, keine weiteren Informationen mehr über die Herkunft des Gemäldes vorhanden.⁷³⁸ Das Porträt des Maximilianeums entstand, der mündlichen Überlieferung zufolge, nach dem Tod Maximilians II. für das Maximilianeum und befindet sich seit der Errichtung des südlichen Neubaus zum Maximilianeum 1960 im Festsaal der Stiftung.⁷³⁹ Die Variante der Bayerischen Staatsgemäldesammlung,⁷⁴⁰ ausgestellt im Museum der Bayerischen Geschichte,⁷⁴¹ wurde zwar laut der Online-Sammlung der Pinakotheken 1968 aus Staatsbesitz überwiesen,⁷⁴² nach Auskunft der Oberkonservatorin und Leitung der Provenienzforschung und Kulturgüterausfuhr der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Dr. Andrea Christine Bambi besteht jedoch kein Zusammenhang zu den sogenannten *Überweisungen aus Staatsbesitz* bei diesem Bildnis. Vielmehr sei es eine Kopie nach der Version des Maximilianeums (Datierung nach 1857) und habe sich „mindestens 1958-1968“ im Bayerischen Oberlandesgericht München befunden, seit 1968 schließlich im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.⁷⁴³

⁷³⁷ Andreas von Majewski, Email an die Autorin vom 21.01.2019.

⁷³⁸ Nicola Doubleday des Münchner Kunstauktionshauses Neumeister, Email an die Autorin vom 07.05.2019.

⁷³⁹ Hanspeter Beißer, Vorstand des Maximilianeums, Email an die Autorin vom 05.10.2019.

⁷⁴⁰ <https://www.sammlung.pinakothek.de> (Zugriff am 04.11.2019).

⁷⁴¹ Marc Spohr, Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst, Haus der Bayerischen Geschichte, Email an die Autorin vom 14.05.2020.

⁷⁴² Dies bedeutet, es handelt sich um „Kunst- und Kulturgegenstände aus den Sammlungen ehemaliger Funktionäre und Organisationen der NSDAP, die vor allem in den 1950er- und 1960er-Jahren auf Basis alliierter Kontrollratsdirektiven an den Freistaat Bayern übereignet wurden,“ <https://www.pinakothek.de/forschung/provenienzforschung> (Zugriff am 04.11.2019).

⁷⁴³ Dr. Bambi, Email an die Autorin vom 05.11.2019: „Bei dem Werk handelt es sich um eine Kopie nach dem Gemälde Joseph Bernhards im Besitz der Studienstiftung Maximilianeum (vgl. Festschrift z. 100-jährigen

Ein Vergleich der Abbildung im Orientierungsplan mit dem in Hohenschwangau aus-
gestellten Kniestück legt jedoch offen zu Tage, dass der heutige Bildausschnitt der Hohen-
schwangau-Variante zu klein ist. Die Graphik des Orientierungsplans gibt Maximilian II. ein-
deutig, entsprechend auch einem Eintrag in dem *Duplicat Hauptrechnung der königlichen
Cabinets=Cassa pro 1856/57*,⁷⁴⁴ in ganzer Figur und mit einem durch eine Vertikalsprosse
geteiltem Fenster wieder. Die Darstellung entspricht somit derjenigen Variante des Maxi-
milianeums beziehungsweise der Bayerischen Staatsgemäldesammlung. Da der Orientie-
rungsplan die einzig sicher in das Jahr 1858 zu datierende Abbildung von Bernhards d. Ä.
Staatsporträt Maximilians II. beinhaltet, soll daher in der weiteren Besprechung das ganz-
figurige Bildnis Maximilians II. und nicht das Kniestück als Grundlage dienen. Bei einem
Vergleich der drei Werke fällt die enorme Ähnlichkeit zwischen dem Gemälde im Maxi-
milianeum und demjenigen in Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Gegen-
satz zu demjenigen in Hohenschwangau mit geringerem Bildausschnitt sowie etwas anders
wiedergegebenem Thronsessel und Fenster.⁷⁴⁵ Die Maße der Gemälde dagegen (Hohen-
schwangau: 179 x 123,5 cm, Maximilianeum: 264 x 167 cm, Bayerische Staatsgemälde-
sammlung: 246,8 x 168,5 cm)⁷⁴⁶ legen die Vermutung nahe, dass das heute in Hohen-
schwangau befindliche Bildnis im Laufe der Zeit beschnitten worden sein könnte. Dafür
scheint auch das im Bild angeschnittene Detail der Königskrone zu sprechen. Vielleicht
könnte eine restauratorische Untersuchung hier genauere Erkenntnisse über die Malweise
und damit die Entstehungszusammenhänge der drei Gemälde liefern.

Bestehen des Bayerischen Nationalmuseums, Abb. S. 9). Die bislang bekannte Provenienz der Kopie ist wie folgt: nach 1857 Kopie nach Joseph Bernhardt - o.D. - o.D. Verbleib unbekannt - mindestens 1958-1968 Bayerisches Oberlandesgericht, München - Seit 1968 Bayerische Staatsgemäldesammlungen München. Wir gehen davon aus, dass die Kopie angefertigt wurde, um damit ein öffentliches Amt auszustatten. Ein Kontext zu den sog. Überweisungen aus Staatsbesitz, die ehemaligen NS Besitz bezeichnen, besteht in diesem Fall nicht.“
⁷⁴⁴ Siehe Anhang Joseph Bernhardt d. Ä., S. 306.

⁷⁴⁵ Generell lässt sich zu diesem als „nach Bernhardt“ geführten Bildnis, aufgrund der auffällig großen Ähnlichkeit zu dem Bild des Maximilianeums, festhalten, dass es sich entweder tatsächlich um eine sehr detailgetreue Kopie nach Bernhardt d. Ä. handelt oder die Zuschreibung nochmals überprüft werden muss.

⁷⁴⁶ Im Vergleich zu der Variante im Maximilianeum stellt sich darüber hinaus die Frage, ob es sich bei der Angabe 264 cm um einen Zahlendreher handelt, da – falls dies zutrifft – die Maße bis auf wenige Millimeter identisch wären.

7.2 Maximilians II. Staatsporträt von 1858 und seine Reaktionspolitik der 1850er-Jahre

In diesem Staatsporträt verzichtete Maximilian II. auf das Tragen des vollen bayerischen Krönungsornats und wählte dagegen eine Verknüpfung von Generalsuniform und Krönungsmantel. Auch das Verhältnis von bayerischem König zu den Insignien seines Königreichs erscheint im Vergleich zu Hailers Werk von 1850 gewandelt. Maximilian II. hat demonstrativ seine Hand auf die bayerische Königskrone gelegt, hinter dieser liegt das Zepter, welches wiederum zum Teil auf der bayerischen Verfassung aufliegt. Nicht nur, dass die Verfassung hinter der Krone und unter dem Zepter ihren Platz im Gemälde findet, sie rutscht nach hinten vom Präsentationskissen herunter und wirkt dadurch stark in den Hintergrund gedrängt. Einzig die silberne Siegelkapsel und somit der Hinweis, dass die Verfassung vom bayerischen König Maximilian I. selbst gewährt wurde, ist gut zu erkennen. Diese im Bild vorgenommene Betonung der Königskrone und des königlichen Zepters sowie die Zurückdrängung der Verfassung lassen sich, ebenso wie Maximilians II. Darstellung in Uniform, mit den Restaurationsbestrebungen des dritten bayerischen Monarchen in den 1850er-Jahren in Verbindung bringen.

Maximilian II. war zu Beginn seiner Herrschaft gezwungen, sich mit den Forderungen der Revolution 1848/49 auseinander- und die bereits beschriebenen Verfassungsänderungen – aus seiner Sicht die auferlegten Zugeständnisse – umzusetzen.⁷⁴⁷ Hanisch betont die hieraus resultierende Stilisierung Maximilians II. als konstitutionellen König in der öffentlichen Wahrnehmung, wohingegen „in seinem Herzen [...] jedoch finstere Reaktion und übersteigertes bayerisches Unabhängigkeitsdenken [herrschten].“⁷⁴⁸ Innenpolitisch versuchte Maximilian II. zu Beginn seiner Herrschaft die noch von seinem Vater proklamierten Reformen zurückzunehmen oder zumindest abzuschwächen. So findet sich in den erhaltenen Kabinettsakten Maximilians II. im Geheimen Hausarchiv eine vier Punkte umfassende Auflistung *Wünschenswerthe Aenderungen der Verfassung*, die bereits in den November 1849 datiert und als ersten der zu ändernden Punkte das Wahlgesetz sowie die Ministerverantwortlichkeit nennt – also die Gesetze, die die Macht des Königs am meisten

⁷⁴⁷ Siehe Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

⁷⁴⁸ Hanisch 1991, S. 81. Hanisch fasst in diesem Abschnitt seiner Arbeit Maximilians II. Verständnis von Herrschaft zusammen, siehe Hanisch 1991, S. 78-92. Siehe auch NDB XVI, 1990 (Maximilian II.), S. 490f.; Krauss 1997; Krauss 2014; Rumschöttel 2014, S. 716-718 sowie Sing 1997a, S. 37-39.

einschränkten.⁷⁴⁹ Dass Maximilian II. bereits so früh Überlegungen zu einer reaktionären Politik anstellte, belegt ein acht Seiten umfassendes Manuskript *Wiederherstellung der königlichen Autorität*, welches einleitend formuliert:

Das Wirken Seiner Majestät des Königs zur Wiederherstellung u. Befestigung der königl: Autorität begān schon zu einer Zeit, da die entfesselten Elemente der Unordnung u. der Opposition in ihrer vollsten Kraft gegen die bestehende Ordnung der Dinge einstürzten.⁷⁵⁰

Auch ein Signat vom 11. Dezember 1852 an seinen Außenminister bezeugt Maximilians II. Versuch der Rücknahme der 1848 zugestandenen Veränderungen:

Ich will die gegenwärtige ruhige Zeit nicht unbenutzt vorübergehen lassen, um einerseits dem Lande die notwendigen Revisionen der Strafrechts-dann Prozeß-Gesetze zu gewähren, andererseits aber auch die Regierung der lähmenden und auf geradezu antimonarchische Grundlagen gebauten Gesetze zu entledigen, welche das Jahr 1848 förmlich okroyiert [sic!] hat.⁷⁵¹

Die Rücknahme der Gesetze von 1848 gelang Maximilian II. nicht, auch wenn er diese, unterstützt durch seinen Minister Ludwig von der Pfordten (1811–1880),⁷⁵² auf verschiedenen Wegen, so im Landtag oder mit Hilfe der Bundesversammlung beziehungsweise der Bundesgesetzgebung, durchzusetzen versuchte. Was Maximilian II. offensichtlich nie in Erwägung zog, war eine Oktroyierung von Neuerungen oder Rückabwicklungen. Weitere Schriftstücke und Auflistungen belegen ebenfalls die auf Wahrung seiner königlichen Rechte ausgerichteten reaktionär-konservativen Überlegungen Maximilians II. und zwar während seiner gesamten Regierungszeit: So findet sich beispielsweise eine (undatierte) Aufzählung *Anhang zu ‚Zu Betreibendes‘ III* in welcher der Abschnitt *Mittel zur Hebung der Königlichen Gewalt* mit den Worten „dem germanischen Königthum steht als gefährlichster Feind gegenüber der französische (:parlamentäre:) Konstitutionalismus“⁷⁵³ eingeleitet wird. Es folgen 14 Punkte, wie diesem entgegenzuwirken sei. Unter der Überschrift

⁷⁴⁹ BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II. 36a. Zwei weitere, etwas ausführlichere Auflistungen aus dem Frühjahr 1850 finden sich ebenfalls in dieser Akte. In den Kabinettsakten Maximilians II. haben sich überhaupt verschiedenste solcher Listen erhalten. Hanisch beurteilt Maximilians II. erhaltenen Listen, Dokumente etc. treffend, wenn er festhält, der Könige habe „die für den Historiker so erfreuliche Eigenschaft [gehabt], Aufzeichnungen zu machen über alles und jedes, über seine intimsten Angelegenheiten [...] genauso wie über die innersten Staatsgeheimnisse,“ Hanisch 1991, S. 41. Die hier zitierten Akten aus Maximilians II. Nachlass im Geheimen Hausarchiv sind daher als Beispiele für ein größeres Konvolut anzusehen.

⁷⁵⁰ BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II. 49, S. 1.

⁷⁵¹ Signat vom 11. Dezember 1852 an Minister von der Pfordten, BayHStA, MA 99751, zitiert nach Heydenreuter 1988, S. 105.

⁷⁵² Zu Ludwig von der Pfordten siehe *Pfordten, Ludwig Freiherr von der*, Indexeintrag, Deutsche Biographie, online einsehbar unter www.deutsche-biographie.de, mit weiterführender Literatur und Quellenangabe (Zugriff am 26.04.2020).

⁷⁵³ BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II. 37. Zu den von Maximilian II. *Zu Betreibendes* genannten Listen siehe Sing 1997a, S. 37.

Leitende Gesichtspunkte für meine Regenten=Thätigkeit fasste Maximilian II. in mehreren Schriften sowohl innen- wie außenpolitische Themen und Ziele zusammen, unter anderem *Erhaltung Meiner Dynastie und Vermehrung ihres Glanz', Angelegenheiten des deutschen Bundes, Stärkung und Kräftigung des Monarchischen Prinzips* oder *Festhalten der Kronrechte*, aber auch *Verstärkung der Wehrkraft der Armee* sowie *Bessere Ausrüstung derselben*.⁷⁵⁴ Auf den 27. August 1858 datiert ein Blatt, dessen Inhalt sich mit der *Bildung einer konservativen Parthei* befasst, da die konservativen Elemente bisher zerstreut und noch nicht organisiert seien.⁷⁵⁵ Diese bisher einzelnen Punkte für eine von Maximilian II. konservativ-reaktionäre und auf den königlichen Machterhalt ausgerichtete Politik subsumierten sich unter anderem in Maximilians II. Programm zur Hebung des bayerischen Nationalgefühls.⁷⁵⁶ Zwar förderten schon Maximilian I. und Ludwig I. entsprechende Maßnahmen, die umfassende und eindringliche Vorgehensweise Maximilian II. für ein solches bayerisches Nationalgefühl, dem er eben eine wesentliche politische Bedeutung zusprach, war dagegen neu. Intention der Hebung dieses bayerischen Nationalgefühls war es, revolutionären Forderungen entgegenzuwirken, die bayerische Monarchie zu legitimieren und damit die alte Ordnung zu festigen.⁷⁵⁷ Hanisch weist darauf hin, dass der Armee hierbei eine

⁷⁵⁴ BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II. 36a. Insgesamt spiegeln die Punkte ein wesentlich weiteres Spektrum von Maximilians II. politischen Vorhaben wider, so finden sich auch Punkte wie *Hebung des Bauernstandes, Förderung der Künste und Wissenschaften, Hebung des Proletariates* oder *Sorge für das Armenwesen*. Weitere Listen *Zu Betreibendes* zu Maximilians II. Politik haben sich erhalten, so beispielsweise in BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II. 37. Zu Maximilians II. Regierungsstil anhand von angeforderten Berichten, ausgeschriebenen Preisfragen sowie vom König selbst angefertigte Listen und Tabellen siehe Six 2012, S. 68-73.

⁷⁵⁵ BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II. 36a. Siehe auch Hanisch 1991, S. 225 beziehungsweise zur generellen „konservativen Partei- und Gesellschaftspolitik“ unter Maximilian II. dort, S. 217-249.

⁷⁵⁶ Zu diesem Programm und der damit verfolgten Legitimitätsstiftung in Bayern siehe insbesondere Hanisch 1991 und Hanisch 1997. Six 2012, S. 66-68 gibt eine kurze Zusammenfassung dieses politischen Programms Maximilians II. wieder, einzelne Aspekte behandeln Boehm 1988 (Geschichte) und Hartinger 1988 (Trachten). Zum Begriff *Nation* unter Maximilian II. merkt Murr an: „Denn mit der Nation propagierte der König ein in seiner Epoche ebenso modernes wie modisches politisches Prinzip, das er jedoch wie der Blick auf seine reaktionär angelegte Verfassungspolitik unschwer erkennen läßt, keineswegs einzulösen gewillt war. Maximilian II., der sich für das wittelsbachische Königreich allein eine dynastisch konstituierte Nation vorstellen konnte, dachte zu keinem Zeitpunkt daran, eine bayerisch-nationale Politik von der Art zu betreiben, die auf eine weitergehende politische Emanzipation oder gar Souveränität des Volks hinausgelaufen wäre,“ Murr 2006, S. 28.

⁷⁵⁷ So beschreibt Hanisch die verschiedenen Bereiche und das Ziel des Programms: „Die Stiftung eines eigenen bayerischen Nationalgefühls, das durchaus antideutsche Züge trug, war dabei eine wichtige, aber nicht die einzige Maßnahme. Es ging um Feste und Weckung patriotischer Gefühle, bayerisches Geschichtsbewußtsein und Erziehung zum anhänglichen Untertanen, um die Klasseninteressen und eine konservative Partei und – am wichtigsten und alles übergreifend – um Legitimität. D. h. um die Schaffung von Loyalität, nicht bloß auf der Basis von roher Gewalt, schwankenden Interessen, Affekten des Augenblicks durchsichtiger Manipulation. Vielmehr sollte der bayerische Untertan seine Obrigkeit aus der festen inneren Überzeugung heraus anerkennen: sie ist rechtmäßig, sie handelt rechtmäßig, sie ist legitim,“ Hanisch 1991, S. 7.

entscheidende Rolle zugedacht war. Als Orientierungspunkt galt offensichtlich Österreich, das „noch heterogener als Bayern – sich nur durch seine Armee unbeschadet aus den Wirren der Revolution herausgewunden hatte.“⁷⁵⁸ Und tatsächlich konnte sich der bayerische Monarch in einem Punkt durchsetzen: Die 1848 eingeführte Vereidigung der Armee auf die Verfassung wurde ersetzt durch die erneute Vereidigung auf den König, ein Mittel, das Maximilian II. durchaus in der Kategorie zur Hebung der Königlichen Gewalt ins Auge gefasst hatte.⁷⁵⁹ So wird unter Punkt 13 in der bereits angeführten Liste *Zu Betreibendes III.* konstatiert: „13. Beeidigung des Militärs auf die Verfassung aufzuheben.“⁷⁶⁰ In dem von Bernhardt d. Ä. geschaffenen Staatsporträt äußern sich die konservativ-reaktionären Bestrebungen Maximilians II. auf verschiedenen Ebenen: Indem Maximilian II. auf das vollständige Krönungsornat verzichtete und sich vielmehr als höchster Feldherr der bayerischen Armee⁷⁶¹ inszenierte (sogar mit Schleppsäbel⁷⁶² statt mit dem Schwert der bayerischen Könige sowie dem Bruststern des wichtigsten militärischen Ordens seines Königreichs, dem Militär-Max-Joseph-Orden⁷⁶³), konnte er sinnfällig die erneute Vereidigung der Armee auf

⁷⁵⁸ Hanisch 1991, S. 162.

⁷⁵⁹ Siehe Heydenreuter 1988, S. 107f. sowie Kraus ²2003, S. 253.

⁷⁶⁰ BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II. 37. In den Kabinettsakten finden sich, wie bereits erwähnt, mehrere solcher Listen, so beispielsweise eine auf den 5. November 1850 datierte, die auf zwei Seiten zunächst „die Hebel, welche man zur Förderung des parlamentarischen Konstitutionalismus in Anwendung bringt“ benennt, um auf der folgenden Seite „die Mittel diesem entgegenzuwirken“ aufführt. Zwar wird die Vereidigung des Heeres auf den König nicht konkret genannt, unter Punkt vier der zweiten Seite wird jedoch die Bedeutung des Heeres deutlich: „Erhaltung eines treuen, wohldisciplinierten Heeres, daher Fernhaltung der Volksbewaffnung, Beibehaltung der Militärgerichtsbarkeit,“ BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II. 208.

⁷⁶¹ Hierauf verweist auch Schmid 1996 in seiner knappen Bildbeschreibung, auch wenn es sich bei dem ihm abgebildeten Gemälde um eine Kopie nach Bernhardt d. Ä. handelt, welche heute im Marstallmuseum Nymphenburg zu sehen ist, siehe S. 166f. dieser Arbeit.

⁷⁶² Zu den Begrifflichkeiten von Blankwaffen siehe Plank 2016, S. 10-18. Die Beschreibung von Neumeister spricht lediglich von einem ‚Zierdegen‘, siehe Neumeister Auktion 280, 1993, S. 70, Nr. 570. Ob es sich aufgrund der Details und deren Ausgestaltung um den Infanterie-Offizier-Säbel M 1855 handeln, der auf Befehl Maximilians II. eingeführt und auch 1855 genehmigt wurde, ist final nicht zu eruieren. Dr. Stein merkt zu diesem Säbel an, es handele sich um eine „normale militärische Seitenwaffe (Säbel) mit Portepee. Ob das nun der Infanterie-Offiziers-Säbel M 1855 ist, oder eine andere Variante, lässt sich in dieser Perspektive kaum erkennen; auch Kollegen, die ich konsultiert habe, waren mit einer Zuordnung vorsichtig,“ Email an die Autorin vom 26.11.2020. Maximilian II. führte diesen neuen Säbel ein, da er selbst die Vorgängerwaffe, den Infanterie-Offizier-Säbel M 1836, als unpraktisch bezeichnete und durch den Säbel M 1855 ersetzte. Folglich könnte dieser Schleppsäbel, mit dem sich Maximilian II. in seinem Staatsporträt zeigt, für die von ihm durchgeführten Verbesserungen in der bayerischen Armee stehen. Zum Infanterie-Offizier-Säbel M 1855 siehe Plank 2016, S. 70f. Allerdings ist an dieser Stelle anzumerken, dass Plank entweder undatierte Zeichnungen oder solche aus der Zeit Ludwigs II. wiedergibt, siehe Plank 2016, S. 71-81.

⁷⁶³ Siehe Demmel 2014, S. 56. Nachdem Kurfürst Karl Theodor die Militär-Verdienstmedaille für Unteroffiziere und Mannschaften (1794) und das Kurpfalz-bayerische Militär-Ehrenzeichen für Offiziere (1797) eingeführt hatte, die bis 1806 verliehen wurden, entschloss sich Maximilian I. im Rahmen der Erhebung Bayerns zum Königreich einen neuen Orden zu stiften, den Militär-Max-Joseph-Orden, zu diesem Orden siehe Schrettinger 1882; Schreiber 1964, S. 62-67 sowie Zeidler und Ritter von Kern 2006. Neben dem Bruststern des Militär-Max-Joseph-Ordens sowie des Hubertusritterordens trägt Maximilian II. auch den Bruststern des

den König und die Rücknahme dieser, durch die Revolution 1848/49 erfolgten, Veränderung vor Augen führen. Mit der linken Hand am Säbel akzentuiert Bernhardt d. Ä. Maximilian II., entsprechend älteren Herrscherinszenierungen, additional als entschlossen und durchsetzungsfähig.⁷⁶⁴ Indem er seine rechte Hand auf die Königskrone, Sinnbild für den König selbst aber auch sein Königreich,⁷⁶⁵ ablegt, schafft er eine direkte physische Verbindung zu dieser Insignie und vermittelt der Betrachterin/dem Betrachter mit dieser Akzentuierung seinen monarchischen Herrschaftsanspruch.⁷⁶⁶ Die Präsentation der Krone vor Zepter und Verfassung hierarchisiert die Insignien zusätzlich. Somit verdeutlicht das Verhältnis von Krone und Zepter zur explizit in den Hintergrund geratenen Verfassung im Bild das politische Ziel Maximilians II. in den 1850er-Jahren: Die Stärkung der Monarchie und die Zurückdrängung des Konstitutionalismus’.

7.3 Maximilian II. mit dem Thronessel des Königsbaus im Bayerischen Nationalmuseum?

Seitlich hinter Maximilian II. nahm Bernhardt d. Ä., ganz dem Repertoire eines Staatsporträts entsprechend, einen Prunksessel in sein Gemälde auf. Während Demmel den Sessel lediglich als Thronessel benennt,⁷⁶⁷ bringt ihn Hölscher mit demjenigen des Königsbaus in Zusammenhang, ohne die Bedeutung für das Staatsportrait selbst zu erörtern.⁷⁶⁸ In der Tat

Georgsritterorden. Der Hausritterorden vom Heiligen Georg beziehungsweise St.-Georgs-Ritterorden der bayerischen Wittelsbacher ist einer von mehreren Orden, die den Heiligen Georg als Schutzheiligen führen, siehe Kruse 1991a; Kruse 1991b; Kruse 1991c und Kruse 1991d. Nach Brunner erfolgte die „sagenhafte Gründung durch Gottfried von Bouillon (1061 bis 1100),“ Brunner ³1970, S. 135. 1496 gründete der bayerische Herzog Albrecht IV. eine *Georgi-Hof-Erzbruderschaft*, die schließlich unter Kurfürst Karl Albrecht, der spätere Kaiser Karl VII., durch päpstliche Bestätigung 1729 in einen Ritterorden umgewandelt wurde. König Ludwig II. erneuerte die Statuten des Ordens, siehe zum Hausritterorden vom Heiligen Georg HLB 2010; Brunner ³1970, S. 135; Prinz Luitpold von Bayern 2014, S. 650-665 sowie Schreiber 1964, S. 37-46, eine Beschreibung des Kreuzes findet sich bei Wieczorek 1999, Bd. 1.1, S. 171f.

⁷⁶⁴ Siehe (auf älteren Staatsporträts, vor allem des 18. Jahrhunderts bezogen) Junger 2011, S. 27.

⁷⁶⁵ Siehe Hille 2014, S. 492. Eine solche Geste findet sich beispielsweise auch bei Rigauds Bildnis Ludwigs XV. (Abb. 38a) sowie bei Seeles Darstellung Friedrichs I. von Württemberg (Abb. 36).

⁷⁶⁶ Demmel beschreibt diese Geste als Ablegen „fast in einem Schwurgestus,“ Demmel 2014, S. 56. Allerdings sind bei Bernhards d. Ä. Bildnis noch weniger Bezüge zu einer solchen Handhaltung zu erkennen als in Maximilians I. erstem Staatsporträt, wo Eschenburg eine solche Geste vermutete, siehe Eschenburg 1987 sowie S. 45, Fn. 195 dieser Arbeit.

⁷⁶⁷ Siehe Demmel 2014, S. 56.

⁷⁶⁸ Siehe Hölscher 2002b. Hölscher sieht jedoch in den von Ludwig I. und Klenze gewählten Formen des Sessels und deren Symbolik, welche den König gottgleich inszenierten, einen Widerspruch zu Maximilians II. Werten als konstitutioneller König, siehe Hölscher 2002b, S. 274. Wie bereits dargelegt, war Maximilians II. Politik allerdings auf die Wahrung seiner Kronrechte und gegen die Verfassung, die diese einschränkte beziehungsweise gegen die Zugeständnisse von 1848/49 gerichtet, siehe Kapitel 7.2 dieser Arbeit. Damit würde die Symbolik des Sessels für seine politische Überzeugung als Monarch sprechen. Diese Passage bei Hölscher

entspricht die Gestaltung des Sessels in Maximilians II. Bildnis derjenigen des Thronsessels im Thronsaal des Königsbaus (Abb. 52), wie ihn Ludwig I. hatte anfertigen lassen: golden eingefasste rotsamtene rechteckige Rückenlehne, goldene Löwenmonopodien, geschwungene Armlehnen deren oberen Abschluss goldene Kugeln bilden. Mit der Aufnahme des Thronsessels des Königsbaus anstelle desjenigen des Festsaalbaus (wie ihn Hailer zeigt), geht ein wichtiger Wechsel einher: War der Festsaalbau „Austragungsort feierlicher Anlässe und Festlichkeiten,“⁷⁶⁹ der für Staatsakte und höfisches Zeremoniell genutzt wurde,⁷⁷⁰ beinhaltete der erste Stock des Königsbaus, wo sich dort der Thronsaal befand, „Wohn- und Audienzräume“⁷⁷¹ des Königs und der Königin. Maximilian II. zeigt sich immer noch mit einem Thronessel, der seine Stellung als Monarch charakterisiert, allerdings mit demjenigen des Königsbaus, folglich mit demjenigen, den er als König von Bayern gewöhnlich bei seinen Audienzen, bei der tatsächlichen Ausübung seiner Regententätigkeit, nutzte.⁷⁷² Die Ausgestaltung des Raumes, in denen Maximilian II. mit dem Thronessel verortet ist, weicht dagegen von derjenigen des Thronsaals im Königsbau ab. Dort war der Thronessel von einem roten Baldachin bekrönt, rechts und links rahmen kannelierte komposite Pilaster diesen Bereich. Ein Baldachin oder eine Draperie findet sich in Bernhardts d.

ist zudem missverständlich formuliert, es geht nicht eindeutig hervor, welchen Thronessel sie genau meint: Aufgrund ihres Hinweises auf die Formen Quadrat und Kreis scheint sie vom Thronessel des Thronsaals im Festsaalbau der Münchner Residenz zu sprechen (Abb. 25a), der eine runde Rückenlehne und eine quadratische Sitzfläche aufweist. Der Thronessel des Thronsaals im Königsbau der Münchner Residenz, den Hölscher explizit nennt, wurde dagegen mit quadratischer Rückenlehne und Sitzfläche ausgeführt (Abb. 52). Zu dem Thronessel des Königsbaus siehe auch Langer 1997, S. 35f. sowie Hölscher 2002e. Langer geht auf die Vorbildhaftigkeit der Entwürfe Perciers und Fontaines beziehungsweise deren Tafelwerk *Recueil de décorations intérieurs comprenant tout ce qui rapport à l'ameublement* für den von Klenze entworfenen Thronessel Ludwigs I. ein, Langer 1997, S. 35f. Allerdings erwähnt sie einen so gestalteten Sessel unter Maximilian I. nicht. Das erste Bildnis Maximilians I. als bayerischer König (Kat. 3) legt jedoch nahe, dass sich Klenze – vergleichbar dem Thronessel im Festsaalbau – auch an einem älteren Modell Maximilians I. orientierte, dessen Vorbilder wiederum bei Napoleon I. und dessen Ausstattung zu suchen sind. Folglich wäre Maximilian I. als „Zwischenschritt“ bedeutungsvoll, da sich Ludwig I. somit an seinem Vater und eben nicht (direkt) am Kaiser der Franzosen orientierte.

⁷⁶⁹ Memmel 2008, S. 15.

⁷⁷⁰ Siehe Wasem 1981, S. 164.

⁷⁷¹ Wasem 1981, S. 32.

⁷⁷² Ähnlich wie der Festsaalbau war auch der Königsbau durchaus für Besucherinnen und Besucher zugänglich, so dass dieser Thronessel ebenfalls bekannt gewesen sein dürfte. Förster macht für den Besuch des Königsbaus darauf aufmerksam, dass dieser „während der Anwesenheit des Hofes dem Besuche des Publicums nicht geöffnet [ist]. Sonst wendet man sich an den k. Burgpfleger,“ Förster 1858, S. 105. Zu der unterschiedlich vorgesehenen Nutzung der Thronsäle im Königs- und im Festsaalbau zitiert Hölscher 2002a, S. 101, August Lewald, der 1835 hierzu vermerkte: „Der kleine Audienzsaal ist wohl nur zu den gewöhnlichen Audienzen bestimmt, während zu den solennen und großen ein imposanter Saal in dem neuen Flügel des Hofgartens eingerichtet werden soll,“ Lewald 1835, S. 208. Zum Königsbau siehe von Buttlar 1999, S. 217-232; Fassert 2011; Hojer 1992; Hojer 1997, S. 20f.; Hölscher 2002a; Putz 2013, S. 174-178; Spensberger 1998, hier insbesondere S. 26-32, sowie Wasem 1981, S. 7-163 und S. 257-321.

Ä. Gemälde nicht und auch die Architektur selbst weißt mit kannelierter Halbsäule und planem Eckpilaster eine andere Gestaltung auf. Hölscher und Demmel benennen die Räumlichkeiten in dem Bildnis als Bayerisches Nationalmuseum. So heißt es, Maximilian II. sei „vor einer Loggia des von [ihm] gegründeten Alten Nationalmuseums“⁷⁷³ abgebildet beziehungsweise „es handelt sich um eine imaginäre Nische des (alten) Bayerischen Nationalmuseums.“⁷⁷⁴ Zurückzuführen ist diese Interpretation wahrscheinlich auf den Katalogeintrag des Münchener Kunstauktionshaus Neumeister von 1993.⁷⁷⁵ In dem Auktionskatalog ist bereits zu lesen: „Kniestück, vor einer Loggia des von dem Dargestellten gegründeten Alten Nationalmuseums.“⁷⁷⁶ Es fehlen jedoch weitere Begründungen, warum es sich um das Bayerische Nationalmuseum handeln sollte. Möglicherweise ging der Impuls für die Identifizierung der Räumlichkeiten von dem, im Hintergrund erkennbaren Maximilianeum aus,⁷⁷⁷ so dass man wohl an eine Sichtachse zwischen Bayerischen Nationalmuseum und Maximilianeum dachte. Tatsächlich verbindet diese beiden von Maximilian II. initiierten Bauten die Maximilianstraße in München. Eine Sichtachse, die beide Gebäude in dieser Art optisch miteinander verbindet, existiert dagegen nicht. Da, wie schon Maximilians II. erstes Staatsporträt zeigte, der Architektur in Staatsporträts durchaus eine programmatische Sinnebene beizumessen ist, ist es für die weitere Aufschlüsselung der politischen Aussage von Maximilians II. zweitem Staatsporträt notwendig, sich mit diesen Elementen in Mittel- und Hintergrund des Werkes zu befassen. Um zu klären, ob Bernhardt d. Ä. in sein Porträt Maximilians II. tatsächlich das Bayerische Nationalmuseum integrierte, ist zunächst eine Auseinandersetzung mit dem Bau nötig. Zu erwarten wäre nämlich, dass der Monarch den Ort seiner Repräsentation im Staatsporträt aus politischen Gründen wählte. Diese bewusste Integration bestimmter Bauten oder Örtlichkeiten in den Bildnissen setzt voraus, dass die Betrachterin/der Betrachter diese ebenso kannte, wie deren Bedeutung und Intention, die mit ihrer Aufnahme in ein Staatsporträt einherging, verstand. Neben der

⁷⁷³ Hölscher 2002b, S. 274. Diese Bildbeschreibung bezieht sich auf das in Hohenschwangau befindliche Gemälde.

⁷⁷⁴ Demmel 2014, S. 56.

⁷⁷⁵ Siehe Neumeister Auktion 280, 1993, Nr. 570, S. 70. Dieser wird von Hölscher auch als Quelle angegeben, siehe Hölscher 2002b, S. 274.

⁷⁷⁶ Neumeister Auktion 280, 1993, Nr. 570, S. 70.

⁷⁷⁷ Zum ebenfalls von Maximilian II. veranlassten Bau des Maximilianeums siehe Kapitel 7.4 dieser Arbeit.

Identifizierung des Gebäudes in Maximilians II. Darstellung als König von Bayern ist daher insbesondere auch die diesem implizierte politische Intention zu eruieren.⁷⁷⁸

7.3.1 Das Bayerische Nationalmuseum

Betrachtet man zunächst die Umsetzung und vorgesehene Funktion des Bayerischen Nationalmuseums (Abb. 53),⁷⁷⁹ dessen Vorbilder in dem Neuen Museum in Berlin, dem Musée de Cluny in Paris, dem Musée des Souverains im Louvre sowie dem Musée de l'Histoire de France in Versailles zu sehen sind,⁷⁸⁰ würde sich dieses, von der politisch motivierten Umsetzung des Museums aus gesehen, durchaus für ein Porträt Maximilians II. eignen. Die Fassadengestaltung des Bayerischen Nationalmuseums griff in Entsprechung der unterzubringenden Sammlungen die Präsentation bayerischer Geschichte und die Selbstdarstellung des Hauses Wittelsbach auf. So stellten beispielsweise die allegorischen Zink-Guß-Figuren der Hauptfassade die vier Stämme Bayerns dar, mittig, genauer über dem Mittelrisalit, fand sich eine die Stämme einende Statue der Bavaria. Hinzu kamen „auf der Höhe des Hauptgeschosses acht historische Persönlichkeiten aus der bayerischen Geschichte [...], denen jeweils eine vorbildhafte Tugend zugeordnet war.“⁷⁸¹

Im Innern umfasste eine historische Galerie bestehend aus 143 Wandbildern Fürsten- und Volkstaten, welche in 27 Sälen im West- und Ostflügel der ersten Etage des

⁷⁷⁸ Dass Maximilian II. seinen Bauten eine solche Intention beimaß, betont auch Karnapp 1997a. Für Maximilian II. seien zwei Kriterien von größter Wichtigkeit gewesen. Hierzu gehörte auch, dass „er mit diesen Bauten sein Königtum demonstrieren und sich durch die Architektur dieser Bauten deutlich von den architektonischen Werken seines Vaters abheben [wollte],“ Karnapp 1997a, S. 236.

⁷⁷⁹ Die umfangreichste Arbeit zum Bayerischen Nationalmuseum stammt von Six 2012, die in ihrer Dissertation anhand der drei Bereiche Inventarisierung (*Die Darstellung der Alterthümer und Kunstdenkmale des bayerischen Herrscherhauses betreffend* von 1853), der Publikation Karl Maria von Aretins (*Alterthümer und Kunst-Denkmale des bayerischen Herrscher-Hauses*) sowie schließlich dem Bayerischen Nationalmuseum selbst die politische Indienstnahme von Denkmälern unter Maximilian II. nachzeichnet. Zum Bayerischen Nationalmuseum siehe außerdem Eikermann und Bauer 2006 (mit den verschiedenen dort enthaltenen Aufsätzen zum Bayerischen Nationalmuseum); Heydenreuter 1988; Kamp 2005, S. 89-101; Murr 2014 und Six 2013. Koch 1997a; Glaser 1997 sowie Wagner 2004 gehen insbesondere auf die historische Galerie des Museums ein. Bauer 2002 widmet sich dem 1900 eröffneten Neubau des Bayerischen Nationalmuseums an der Prinzregentenstraße.

⁷⁸⁰ Siehe Glaser 1997, S. 31-33. Six geht auf französische Museen als Vorbilder für das Bayerische Nationalmuseum ein (Musée Historique in Versailles; Musée des Souverains im Louvre; Musée de Cluny, Paris), siehe Six 2012, S. 334-336. Darüber hinaus kontextualisiert Six das Münchner Museum mit dem Welfenmuseum in Hannover sowie dem Hohenzollern-Museum im Schloss Monbijou bei Berlin, siehe Six 2012, S. 366-373. Das Nationalmuseum in Versailles, welches unter dem sogenannten Bürgerkönig Louis-Philippe I. eingerichtet wurde, und dessen Zusammenhang zu Maximilians II. Bayerischen Nationalmuseum beleuchtet Glaser 2002.

⁷⁸¹ Murr 2006, S. 20.

Museums angebracht waren.⁷⁸² Im Westflügel befanden sich Darstellungen aus der Geschichte von Alt- beziehungsweise Niederbayern, im Ostflügel aus der Geschichte der Pfälzer Linien der Wittelsbacher einschließlich ihres schwedischen Zweiges, aus der Geschichte der erst unter Napoleon I. und dem Wiener Kongress hinzugekommenen Gebiete Franken und Schwaben sowie des Vereinigten Königreiches Bayern.⁷⁸³ Ergänzt wurden die Gemälde durch 23 heute verschollene, freistehende Skulpturen aus den verschiedenen Linien der Wittelsbacher, ergänzt um weitere historische Persönlichkeiten.⁷⁸⁴ Gerade die historische Galerie, aber auch die in die Fassade integrierten Figuren, wurden dezidiert für Maximilians II. politisches Programm zur Hebung des bayerischen Nationalgefühls und damit zur Legitimation seiner eigenen Herrschaft sowie zur engen Anbindung der bayerischen Untertanen an das seit Jahrhunderten herrschende Geschlecht der Wittelsbacher beziehungsweise die mit diesem Programm verfolgten Ziele eingesetzt:

Nämlich mit der Ehrung der Volkshelden aus der bayerischen Geschichte beim eigenen Staatsvolk eine höhere Identifikation mit dem bayerischen Staat zu erwirken, der als unabdingbar dynastisch erscheinen sollte. Deshalb wurde im historischen Zyklus des Bayerischen Nationalmuseums die Vaterlandsliebe der Landesverteidiger immer eingefangen von der Vorstellung der Treue zum bayerischen Fürstenhaus, wie schließlich doch auch die wenigen Wandbilder, die überhaupt Volkstaten thematisierten, bei weitem von den tugendhaften Taten der Fürsten vor allem aus dem Hause Wittelsbach majorisiert wurden.⁷⁸⁵

⁷⁸² Siehe insbesondere Wagner 2004, S. 23-25. Abbildungen hierzu sind beispielsweise: Eduard Riedel: Entwurf zu einem Raum der Historischen Galerie im Bayerischen Nationalmuseum, um 1860, München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv sowie Blick in einen Raum des alten Bayerischen Nationalmuseums, um 1980, Fotografie, München, Bayerisches Nationalmuseum.

⁷⁸³ Die Gewichtung stellte sich nach Glaser 1997, S. 41 wie folgt dar: Altbayern: 73 Bilder, Pfalz: 34, Franken: 20, Schwaben: neun und sechs aus der Zeit seit 1806. Im zweiten Weltkrieg wurden Teile der Wandbilder zerstört, wie viele jedoch genau erhalten blieben, ist nach Wagner 2004, S. 38 aufgrund von möglichen Überstreichungen unklar. Zur Historie der Wandbilder bis in heutige Zeit siehe Wagner 2004, S. 32-38, einen zeitgenössischen Überblick zu den Wandbildern gibt Spruner 1868.

⁷⁸⁴ Siehe Wagner 2004, S. 25-28 und S. 200-210. Kurda geht in seiner Arbeit zu dem Künstler Michael Wagnmüller (1839–1881) ebenfalls auf die Figuren ein, siehe Kurda 2005, S. 39 und S. 41. In seinem Anhang wertet Kurda zudem die Einträge zum Figurenschmuck des Bayerischen Nationalmuseums in den Büchern der Kabinettskasse im Geheimen Hausarchiv für die Jahre 1859/60 bis 1863/64 aus, siehe Kurda 2005, S. 196-204. Wagner rekonstruiert teilweise die Geschichte der ursprünglich 25 geplanten Statuen, da in ihrer Arbeit jedoch der historische Bilderzyklus im Mittelpunkt steht, erfolgt keine weiterführende Auseinandersetzung mit diesen, siehe Wagner 2004, S. 27f. Zur Aufstellung kamen die Statuen von Margraf Luitpold, Heinrich der Löwe, Otto von Wittelsbach, Ludwig der Kehlheimer, Ludwig der Bayer, Ludwig der Reiche, Albrecht IV., Albrecht V., Karl Albert, Maximilian III., Kurfürst Rupert I., König Rupert, Friedrich der Siegreiche, Friedrich der IV., Karl Ludwig, Johann Wilhelm, Karl X., Karl XII., Kaiser Heinrich II., Bischof Julius Echter, Markgraf Friedrich von Bayreuth, St. Ulrich, König Maximilian I., siehe Wagner 2004, S. 25f. Das Schicksal dieser Skulpturen, auch deren (möglicher) Zusammenhang zu den Ahnenstatuen Schwanthalers für den Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz, zu diesen siehe Kapitel 3.3 dieser Arbeit, gilt es aufzuarbeiten. Ein Vergleich zeigt, dass von den 12 Wittelsbacher Ahnen des Thronsaals neun auch Aufnahme in das Statuenprogramm des Bayerischen Nationalmuseums fanden.

⁷⁸⁵ Murr 2006, S. 26. Diese Gewichtung reflektierten auch die bereits erwähnten Fassadenfiguren und die diesen zugeordneten Tugenden: So war Ferdinand Graf Arco, „der sein Leben für Kurfürst Max Emanuel

Käme die Intention des Bayerischen Nationalmuseums (Evozierung von Anhänglichkeit und Treue gegenüber der Dynastie der Wittelsbacher) derjenigen des Staatsporträts Maximilians II. somit zupass, lässt eine genauere Betrachtung der Baugeschichte des Museums dagegen an einer Integration dieses Gebäudes in das zweite Staatsporträt Maximilians II. zweifeln: Auch wenn die Grundsteinlegung zum Bayerischen Nationalmuseum erst am 23. Mai 1859 und damit ein Jahr nach der Fertigstellung von Maximilians II. Porträt durch Bernhard d. Ä. erfolgte, ist die Idee eines solchen Museum durchaus älter. Karnapp und auch Murr verorten erste Überlegungen in das Jahr 1852,⁷⁸⁶ zunächst noch unter dem Namen *Wittelsbachisches Museum*.⁷⁸⁷ Drei Jahre später legte Maximilian II. den Namen des Museums als *Bayerisches Nationalmuseum* und damit die endgültige Ausrichtung des Museums fest.⁷⁸⁸ Für Karnapp bewegten insbesondere drei Aspekte Maximilian II. zur Umsetzung eines solchen Museums: die 1852 in seinem Auftrag erfolgte Ausarbeitung Friedrich Wilhelms Thierschs eines Museums deutscher Alterthümer, die Fertigstellung beziehungsweise Eröffnung der Neuen Pinakothek 1853 (Museumsbau Ludwigs I.) und die Gründung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg (initiiert von Hans von und zu Aufsess). Gerade auf den Kontrast zwischen Bayerischem und Germanischen Nationalmuseum geht Murr ein.⁷⁸⁹ Maximilian II. erwog seit 1853 mit dem Vorstand des geheimen Haus- und Staatsarchivs Karl Maria Freiherr von Aretin (1796–1868; erster Direktor des Bayerischen Nationalmuseums) verschiedene Möglichkeiten für die Einrichtung eines solchen

opferte,“ Murr 2006, S. 22, die Treue und Georg Sebastian Plinganser, „einer der führenden Köpfe des bayerischen Bauernaufstandes von 1705/06,“ Murr 2006, S. 22, die Vaterlandsliebe zugeordnet, siehe Murr 2006, S. 22. Zu den Bezügen der Fassadengestaltung siehe auch Wagner 2004, S. 28-30. Maximilian II. sah die Bestimmung des Museums darin, „nicht nur die merkwürdigsten Alterthümer des Landes in sich aufzunehmen, sondern zugleich die ruhmreichsten Fürsten- und Volkstaten darzustellen, damit auf diese Weise das Gefühl zur Zusammengehörigkeit gestärkt, zur Nachahmung angeeifert und gezeigt werde, was ein tatenkräftiges Zusammenwirken von Fürst und Volk vermag,“ testamentarische Verfügung vom 1.2.1859 (BayHStA, MS 71477, Nr. 5747) zitiert nach Wagner 2004, S. 4.

⁷⁸⁶ Siehe Karnapp 2006, S. 59 sowie Murr 2006, S. 16. Karnapp merkt zusätzlich an, dass sich in Maximilians II. Aufzeichnungen ein Hinweis zum Nationalmuseum (in Schleißheim) erstmals am 10. August 1853 findet.

⁷⁸⁷ Siehe Murr 2006, S. 16.

⁷⁸⁸ Während Aretin zunächst an eine reine Ausstellung zur Veranschaulichung des Hauses Wittelsbach und dessen Geschichte dachte (daher zunächst *Wittelsbachisches Museum*), wünschte Maximilian II. eine andere Ausrichtung, in der das Herrscherhaus zwar auch eine Rolle spielte, das bayerische Volk jedoch ebenso Teil des musealen Konzeptes sein sollte. Siehe hierzu und zu der Problematik in der Umsetzung Murr 2006, S. 19f.

⁷⁸⁹ Siehe Karnapp 2006, S. 59 und Murr 2006, S. 18. Murr arbeitet diese Gegenüberstellung etwas detaillierter aus und hält fest: „Der Verdacht ist nicht leicht von der Hand zu weisen, daß Maximilian II. dem deutschen Unternehmen des Germanischen Nationalmuseums ein dezidiert bayerisches Nationalmuseum entgegensetzen und damit zugleich auf die vor allem bürgerlich getragene Museumsinitiative in Nürnberg mit einer monarchischen Gründung in München reagieren wollte. Aus dieser Perspektive betrachtet, erscheint das Bayerische Nationalmuseum deshalb unverkennbar gegen eine deutsche Nationalbewegung gerichtet, die den Deutschen Bund in einen Einheitsstaat umzuwandeln trachtete,“ Murr 2006, S. 18.

Nationalmuseums. In diesem Zusammenhang entstand auch Aretins *Vorschlag zur Errichtung eines Wittelsbachischen Museums*, den er am 24. November 1853 dem König übergab.⁷⁹⁰ In dieser ersten Planungsphase, bis zur endgültigen Entscheidung eines Neubaus an der Maximilianstraße,⁷⁹¹ standen zwei Orte für das Museum zur Diskussion: die in München befindliche Herzog-Max-Burg, wo die bis 1855 gesammelten Objekte zunächst ihre Aufstellung in fünf Räumen fanden,⁷⁹² sowie das außerhalb von München gelegene Schloss Schleißheim. Auch eine Aufteilung auf zwei Standorte schien denkbar. Da im Laufe der Zeit deutlich wurde, dass die bisher genutzten Räumlichkeiten der Herzog-Max-Burg nicht ausreichten, erfolgten sowohl Überlegungen zu einer möglichen Erweiterung dort als auch in Schleißheim. Für letzteres habe sich nach Kamp laut einer Notiz Maximilians II. der bayerische König am 6. August 1857 entschieden.⁷⁹³ Wie wenig Bestand diese Entscheidung jedoch hatte, zeigt wiederum der Hinweis Karnapps, Maximilian II. erwähnte im September 1857 erstmals ein Gebäude in der Maximilianstraße „wo die Fresken [gemeint sind Bilder mit historischen Szenen, wie sie letztlich in der historischen Galerie im Bayerischen Nationalmuseum ihre Umsetzung erfuhren, Anm. d. Autorin] noch besser zur Geltung kommen könnten.“⁷⁹⁴ Doch trotz dieser ersten Involvierung der Maximilianstraße, liefen alle weiteren Planungen zunächst auf eine Entscheidung zwischen Herzog-Max-Burg oder Schloss Schleißheim zu, wobei offensichtlich die Herzog-Max-Burg als Museumsort bevorzugt wurde. Erst ab Juni 1858 erfolgte eine Kostenaufstellung, die die nötigen Veränderungen der Herzog-Max-Burg mit zwei Standorten in der Maximilianstraße verglich.⁷⁹⁵ Alle bisherigen Überlegungen und Planungen wurden schließlich hinfällig, als sich Maximilian II. im Jahr 1858 für einen Neubau des Museums an der Maximilianstraße entschied. Ein Grund gegen Schleißheim und für München war, gleich dem freien Eintritt in das Museum, nach Murr darin zu sehen, „einen möglichst großen Besucherzuspruch beim bayerischen Volk

⁷⁹⁰ Siehe Kamp 2005, S. 90. Six 2012, S. 227-327, widmet sich Aretins Schrift *Alterthümer und Kunst-Denkmale des bayerischen Herrscher-Hauses* (9 Bde., erschienen 1854-1871) um anschließend zunächst das Bayerische Nationalmuseum mit Aretins Publikation zu kontextualisieren, dort S. 329-336, bevor sie sich mit der tatsächlichen Umsetzung des Museums beschäftigt.

⁷⁹¹ Zur Maximilianstraße siehe S. 200f. dieser Arbeit.

⁷⁹² Eine Beschreibung dieser zunächst provisorischen Ausstellung – diese war „zugänglich gegen besondere Erlaubniss des Frh. v. Aretin, Arcisstr. 12 ½ täglich von 11-1,“ Förster 1858, S. 354 – findet sich bei Förster 1858, S. 354f. Zu dem Projekt siehe außerdem Karnapp 1997b.

⁷⁹³ Siehe Kamp 2005, S. 95.

⁷⁹⁴ Karnapp 2006, S. 61.

⁷⁹⁵ Siehe Karnapp 2006, S. 62.

hervorzurufen.⁷⁹⁶ Für dieses Vorhaben musste jedoch ein anderer Neubau der Maximilianstraße kurz vor seiner Vollendung weichen: das erst seit 1855 erbaute Taubstummen-Institut am Forum der Maximilianstraße.⁷⁹⁷ Dieser Bau nun war im April 1858 wohl nahezu vollendet, im Juni dagegen kamen sämtliche restliche Bauarbeiten auf Befehl Maximilians II. zum Erliegen. Karnapp vermutet, dass zu dieser Zeit bereits der Architekt Eduard Riedel (1813–1885) mit der Planung des Bayerischen Nationalmuseums durch den König beauftragt worden war, „denn im August 1858 legte Hofsekretär Hofmann der Lokalbaukommission einen Lageplan vor, nachdem der König Grundriß und Ansicht begutachtet hatte.“⁷⁹⁸ Der Rohbau des Bayerischen Nationalmuseums war, bis auf die Fassade, 1863 größtenteils vollendet, der Freskenzyklus des Museums sowie der Bau selbst wurden 1867 beziehungsweise 1868 fertiggestellt.⁷⁹⁹ Die Vollendung des Bayerischen Nationalmuseums erlebte Maximilian II. nicht mehr.

Vergleicht man die aus den Kabinettsakten ersichtlichen Daten zur Entstehung des zweiten Staatsporträts Maximilians II. mit der Baugeschichte des Bayerischen Nationalmuseums, regen sich starke Zweifel, ob es dem Maler Bernhardt d. Ä. überhaupt möglich war, dieses Bauwerk in sein Bildnis zu integrieren. Erste Pläne für den Bau in der Maximilianstraße entstanden nämlich erst um den Monat Juni 1858, die letzte Zahlung an Bernhardt d. Ä. erfolgte bereits im April des gleichen Jahres. Außerdem wurde Bernhardts d. Ä. Werk bereits zur Eröffnung der Ausstellung im Glaspalast im Juli 1858 präsentiert. Somit bliebe ein sehr knappes Zeitfenster für die Gestaltung des gesamten Bildhintergrundes mit dem Bayerischen Nationalmuseum. Ebenfalls gegen das Bayerische Nationalmuseum spricht das Argument einer „imaginären Nische“, die Bernhardt d. Ä. für die Blickachse zum Maximilianeum dem Bau hätte beifügen müssen. Unklar bleibt hierbei, warum der Künstler eine solche imaginäre Nische hätte erfinden und damit gleichzeitig auf einen für das Gebäude prägnanten und eindeutig wiedererkennbaren Ausschnitt verzichten sollen. Auffällig ist

⁷⁹⁶ Murr 2006, S. 17. Die Frage, wo das Bayerische Nationalmuseum errichtet wurde, verknüpft Murr darüber hinaus mit derjenigen, an wen konkret sich das Museum richtete, für Murr war dies nämlich, neben dem bayerischen Volk im Allgemeinen, insbesondere das Bürgertum Münchens, auf das sich Maximilian II. in seiner Herrschaft besonders stützen wollte, siehe Murr 2006, S. 27.

⁷⁹⁷ Siehe Koch 1997a, S. 294f.

⁷⁹⁸ Karnapp 2006, S. 66.

⁷⁹⁹ Am 29. September 1900 erfolgte die Eröffnung des Bayerischen Nationalmuseums an neuer Stelle, in einem Neubau an der Prinzregentenstraße. Gründe hierfür waren unter anderem Bauschäden am Ursprungsbau und die wachsenden unterzubringenden Sammlungen, zu diesem Neubau siehe Bauer 2000. Im einstigen Bayerischen Nationalmuseum befindet sich seit 1926 das Staatliche Museum für Völkerkunde, das seit 2014 den Namen *Museum Fünf Kontinente* trägt.

außerdem die üppige Bepflanzung im Fensterbereich von Maximilians II. Bildnis. Während die Architektur direkt hinter dem bayerischen König keine eindeutigen Hinweise gibt, lassen gerade diese vielen Pflanzen, gemeinsam mit den großen Fensterflächen, einen anderen Ort vermuten, mit welchem sich Maximilian II. in seinem zweiten Staatsporträt präsentierte: den während seiner Regentschaft entstandenen ersten Wintergarten der Münchner Residenz.

7.3.2 Der Wintergarten Maximilians II. in der Münchner Residenz

Zwar existieren nur wenige Innenaufnahmen (Schwarzweiß-Fotografien) des 1921 abgetragenen ersten Wintergartens der Münchner Residenz,⁸⁰⁰ dennoch können diese dem Vergleich mit Maximilians II. Staatsporträt von 1858 dienen (Abb. 54a). So fallen zunächst die Ähnlichkeit der Fenstergestaltung mit dünnen Sprossen sowie die Rankpflanzen, die auf dem Gemälde und der Fotografie zu sehen sind, auf. Bei einer genaueren Betrachtung gibt es darüber hinaus ein weiteres Detail, das für die Aufnahme des ersten Wintergartens der Münchner Residenz in das Staatsporträt Maximilians II. spricht: Dieser war (wie auch der Münchner Glaspalast auf den noch einzugehen ist)⁸⁰¹ in einer zeitgemäßen Glas-Eisenkonstruktion ausgeführt. Die künstlerische Gestaltung der Eisenstützen durch volutenartig geschwungene Konsolen, welche wiederum die Querbalken der Konstruktion des Wintergartens trugen, finden sich auch in Bernhards d. Ä. Gemälde (Abb. 54b und Abb. 54c).⁸⁰² Für seine Bildkomposition wählt Bernhardt d. Ä. eine Verbindung von steinerner Architektur (direkt hinter Maximilian II.) und der industriellen Glas-Eisenkonstruktion. Ein solcher architektonischer Übergang existierte durchaus, dort wo der Wintergarten durch die Appartements Maximilians II. im Königsbau zu betreten war. Bernhardt d. Ä. könnte diese Verknüpfung der Räumlichkeiten in seinem Porträt des dritten Königs von Bayern aufgegriffen

⁸⁰⁰ Ein zweiter entstand unter Maximilians II. Sohn und Nachfolger Ludwig II. Zu diesem siehe Baumgartner 1981, S. 53-64 sowie Ullrich 1989, P116, S. 116.

⁸⁰¹ Zum ebenfalls unter Maximilian II. in München errichteten Glaspalast siehe S. 197f. dieser Arbeit.

⁸⁰² Die exakte Ausführung dieser Querbalken kann anhand der Fotografien dagegen nicht genau eruiert werden. Der Wintergarten Maximilians II. war ein dreischiffiger Bau. Während beim Wintergarten selbst Eisenpfeiler nicht nur die Konstruktion stützen, sondern das Mittelschiff optisch von den Seitenschiffen trennten, fällt diese Raumtrennung bei Bernhardt d. Ä. auf den ersten Blick weg. Es entsteht der Eindruck als befänden sich im Bildnis die Eisenpfeiler auf einer Ebene mit den Fenstern und gehörten zu diesen. Bernhardt d. Ä. hätte so die wohl markantesten Architekturelemente des Wintergartens zur Verdeutlichung des Ortes in seinem Gemälde kombiniert. Diese flachere Raumwirkung könnte allerdings auch den unterschiedlichen Perspektiven von Gemälde und Fotografien geschuldet sein.

haben. Somit träte der bayerische Monarch der Betrachterin/dem Betrachter auf der einen Seite in seiner Residenz in München und damit dem für das Königreich repräsentativsten Gebäude entgegen.⁸⁰³ Auf der anderen Seite wäre mit dem Wintergarten einer der modernsten Bauten der Residenzstadt sinnfällig in das Gemälde integriert. Diese Überlegung muss zwar insofern spekulativ bleiben, da von dieser architektonischen Verbindung von Königsbau zu Wintergarten, soweit der Autorin bekannt, keinerlei Fotografien, genauere Pläne oder ähnliches existieren. Die bisher angesprochenen Kongruenzen von Bildnis und Fotografien legen dennoch eine Darstellung des Wintergartens in Maximilians II. Staatsporträt nahe. Daher ist dieses sehr frühe Bauprojekt des dritten bayerischen Monarchen im Folgenden näher vorzustellen.

Der Wintergarten gehört zu den frühesten Bauvorhaben, die der dritte bayerische Monarch in seiner Regierungszeit umsetzen ließ (Abb. 55).⁸⁰⁴ Hatte sein Vater Ludwig I. die Münchner Residenz insbesondere durch den Königs- und Thronsaalbau bedeutend um- und ausbauen lassen, dachte Maximilian II. diese durch einen Wintergarten an der Ostseite (am Marstallplatz) zu ergänzen, „in der Tradition seiner Vorgänger wollte auch er die Umgebung der Residenz durch Neubauten ‚verschönern‘ und seiner Regierungszeit dadurch ein architektonisches Denkmal setzen.“⁸⁰⁵ Dieses architektonische Denkmal sollte darüber hinaus durch seine Glas-Eisenkonstruktion Zeichen für die Modernität Bayerns sein, architektonisch-künstlerisch wie industriell.

Bereits 1847, also ein Jahr bevor Maximilian II. auf den bayerischen Thron gelangte, kam er mit der Idee eines Wintergartens in Berührung als ihm der Bildhauer Johann Werner Henschel (1782–1850) einen entsprechenden Vorschlag unterbreitete. Im Februar 1848 wurden ihm wiederum von dessen Bruder, dem kurhessischen Oberbaurat Carl Anton Henschel (1780–1861), vier Vorschläge für einen Wintergarten östlich der Residenz vorgelegt. Nachdem Maximilian II. im März bayerischer König geworden war, ging er dieses Projekt

⁸⁰³ Zur Münchner Residenz siehe Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

⁸⁰⁴ Zum Wintergarten Maximilians II. siehe Baumgartner 1981, S. 28-41; Deurer 1974, S. 20f.; Fischer ³1986, S. 47f.; Hagner 2010; Hölz 1997b sowie Hölz 2003, S. 243-264. Ullrich lieferte mit ihrer Dissertation die wohl umfangreichste Arbeit zu Wintergärten und Pflanzhäusern des 19. Jahrhunderts, siehe Ullrich 1989. In dem Katalogteil zu den „privaten Pflanzhäusern“ finden bei ihr sowohl der Wintergarten Maximilians II. (P87, S. 107) als auch derjenige seines Sohnes Ludwigs II. (P116, S. 116) Aufnahme.

⁸⁰⁵ Hölz 2003, S. 243. Hölz führt auch an „das Projekt zum Bau des Wintergartens gehört zusammen mit dem Straßendurchbruch der Maximilianstraße und dem Schloßprojekt in Feldafing zu den größten, kostspieligsten, aber auch technisch innovativsten Bauvorhaben Maximilians“, Hölz 2003, S. 243.

recht zügig an, allerdings ohne den kurhessischen Anton Henschel zu involvieren. Grund hierfür war, dass Maximilian II. zwar für die Planung „Kenner vom Fache beyzuziehen“⁸⁰⁶ gedachte, die Ausführung des Baus jedoch „nur durch Angehörige Bayerns“⁸⁰⁷ erfolgen könne. Alle vier von Henschel erarbeiteten Varianten – diese umfassten bereits Situationspläne, Grundrisse sowie Varianten von Kuppeln für den Wintergarten – projektierten einen offensichtlich der Residenz gegenübergelagerten Wintergarten, dessen Errichtung gleichzeitig den Abriss von zwei älteren Gebäuden bedeutet hätte, nämlich den des erst 1822 fertiggestellten Marstalls sowie den des 1751–1755 erbauten alten Hoftheaters (auch *Cuvilliés-Theater* genannt). Die Größe der vorgeschlagenen Bauten war enorm, der Wintergarten sollte ca. 180 x 133 m sowie – zumindest in der letzten von Henschels Planungen – zwei Kuppeln, die je etwa der Größe der Kuppel von Sankt Peter in Rom entsprochen hätten, umfassen. Die weiteren Planungen übertrug Maximilian II. zunächst dem bayerischen Architekten August von Voit (1801–1870). Auch in dieser Phase wurden mehrere Varianten für einen Wintergarten und zwar an unterschiedlichen Standorten⁸⁰⁸ ausgearbeitet,⁸⁰⁹ mit Kostenvoranschlägen zwischen 605.000 und 642.000 Gulden waren sie alle jedoch für Maximilian II. finanziell nicht zu realisieren. So verweist Putz auf die finanziellen Rahmenbedingungen Maximilians II., welche durch die Vereinbarungen mit seinem Vater Ludwig I. erheblich eingeschränkt waren.⁸¹⁰ Mehr noch,

dass Ludwig I. über die gesamte Regierungszeit seines Sohnes hinweg weiterhin baute und Bildhauer wie Maler beschäftigte, erschwerte es diesem zusätzlich, eigene Akzente zu setzen und sich aus dem Schatten des von ihm stets als übermächtig empfundenen Vaters zu lösen.⁸¹¹

Dieser finanzielle Rahmen führte schließlich zur Loslösung Maximilians II. von der Vorstellung eines derart monumentalen Wintergartens. Vielmehr beauftragte der Monarch 1849

⁸⁰⁶ BayHStA, GHA, Nachlass Maximilians II. 73/6/12k, Abschrift eines Briefes von Maximilian II. an Henschel, zitiert nach Hölz 1997b, S. 246.

⁸⁰⁷ BayHStA, GHA, Nachlass Maximilians II. 73/6/12k, Abschrift eines Briefes von Maximilian II. an Henschel, zitiert nach Hölz 1997b, S. 246.

⁸⁰⁸ Hölz nennt drei Möglichkeiten: die von Henschel selbst noch vorgesehene „axial auf die Ostfassade der Residenz ausgerichtete“, Hölz 2003, S. 245, anstelle der Hofgartenkaserne oder nordöstlich von dieser, siehe Hölz 2003, S. 245.

⁸⁰⁹ Hölz weist außerdem darauf hin, dass zwei, vermutlich von von Voit stammende, Fassadenentwürfe, in ihrer Ausführung bereits die Bahnhofsfassaden der Zeit des späten 19. Jahrhunderts antizipieren, ein weiterer Hinweis auf die offensichtlich gewollte moderne Architektur und Formensprache dieses Bauvorhabens, siehe Hölz 2003, S. 245.

⁸¹⁰ Siehe Nerdinger 1997b, S. 12 sowie Putz 2013, S. 117-119 und S. 317. So war Maximilian II. verpflichtet Ludwig I. jährlich 500.000 fl. aus der Zivilliste zur Verfügung zu stellen, seiner Mutter Königin Therese nochmals 50.000 fl.

⁸¹¹ Putz 2013, S. 317.

Franz Jakob Kreuter (1813–1889) mit dem Projekt. Auch Kreuter arbeitete mehrere, kleinere Entwürfe für dieses Bauvorhaben aus – innerhalb der Jahre 1849 bis 1851 insgesamt fünf Stück. Einen ersten Vorschlag, ein wesentlich kleinerer, vom Appartement Maximilians II. zugänglicher und somit eben an die Residenz angegliederter Wintergarten, soll er bereits im September 1849 dem König unterbreitet haben.⁸¹² In dieser Zeit (1849–1851) reiste Kreuter umher, um Vorbilder für die Glas-Eisenkonstruktion und die Klima-Technik kennenzulernen. Diese befanden sich in Wiesbaden, Paris, London, Chatsworth, Lyon, Dresden, Berlin, Hamburg, Bayreuth und Dublin. Kreuter war neben dem Wintergarten zusätzlich mit dem Bau des Casinos auf der Roseninsel von Maximilian II. betraut worden, hier auftretende Verzögerungen und Mehrkosten bewogen den König offensichtlich dazu, Kreuters Aufträge an die Architekten Riedel und von Voit zu übergeben. Letzterer zeichnete ab 1852 für die Fertigstellung des Wintergartens verantwortlich. Während Kreuter mit englischen und irischen Ingenieuren bezüglich der Fertigung der benötigten Eisenteile in Kontakt stand, arbeitete von Voit, ganz in Maximilians II. Sinne, mit einer in Bayern ansässigen Firma (Cramer-Klett in Nürnberg, später Maschinenfabrik Augsburg-Nürnberg MAN).⁸¹³

Hölz fasst die Situation der beiden Architekten Kreuter und von Voit treffend zusammen, wenn er schreibt:

Kreuter wurden auf einen Schlag sämtliche Befugnisse und die Verantwortung entzogen, die Fertigstellung seiner Bauten anderen Architekten übertragen, er selbst mußte noch bis 1855 über einen Münchner Rechtsanwalt um sein Architektenhonorar und seine Reisespesen kämpfen. Als eigentlicher Pionier auf dem Gebiet des Glas-Eisen-Baus geriet Kreuter völlig in Vergessenheit. Es waren seine Expertisen und Gutachten, seine Experimente und Erfahrungen, auf denen andere aufbauen konnten. Für August von Voit bot sich die Gelegenheit mit der Fertigstellung des ersten repräsentativen und monumentalen Glas-Eisen-Baus in Bayern eine herausragende Position einzunehmen, die er durch den nachfolgenden Bau des Glaspalastes eindrucksvoll behaupten konnte.⁸¹⁴

Baubeginn des Wintergartens war im Frühjahr 1851. Ausgeführt wurde letztlich bis 1853, über dem Residenz- beziehungsweise Cuvilliéstheater am Max-Joseph-Platz zwischen dem

⁸¹² Zu den einzelnen Projekten Kreuters siehe insbesondere Hölz 2003, S. 246-263. Trotz der geringeren Maße nennt Hölz Kreuters ersten Vorschlag einzigartig, da es sich hierbei um einen Wintergarten als Dachgarten gehandelt habe und diese erste Überlegung Pate stand für alle weiteren Planungen und zwar sowohl für den Wintergarten Maximilians II. als auch desjenigen Ludwigs II., siehe Hölz 2003, S. 246.

⁸¹³ Die Firma Cramer-Klett war sowohl bei dem Bau des Wintergartens als auch dem des Glaspalastes, nach Dirrigl „die erste reine Eisen- und Glaskonstruktion in Deutschland,“ Dirrigl 1984, Bd. 1, S. 714, in München involviert.

⁸¹⁴ Hölz 1997b, S. 251.

Nationaltheater⁸¹⁵ und dem Königsbau⁸¹⁶ der Residenz, eine wesentlich kleinere Variante, die zwar immer noch dreischiffig – entsprechend dem fünften Vorschlag Kreuters – gebaut wurde, jedoch auf eine gewölbte Glas-Eisenkonstruktion verzichtete (Abb. 55). Vielmehr kamen Satteldächer über Mittel- und Seitenschiffen zur Ausführung. Von der ursprünglichen Breite von 133 Metern blieben 25 Meter, je 5,50 Meter breite Seitenschiffte und ein 14 Meter breites Mittelschiff.⁸¹⁷ Trotz der wesentlich geringeren Ausmaße des ausgeführten Baus, ist die Umsetzung in der neuesten Bauweise als Glas-Eisenkonstruktion hervorzuheben und die damit einhergehende Betonung des architektonisch-künstlerischen sowie industriell-technischen Fortschritt Bayerns. Darüber hinaus positionierte sich Maximilian II. mit seinem Wintergarten zwischen zwei Bauten seiner beiden Vorgänger, dem Nationaltheater seines Großvaters und dem Königsbau seines Vaters. Mehr noch: Maximilian II. selbst setzte einen baulichen Akzent an der königlichen Residenz der Hauptstadt (am Max-Joseph-Platz) und zwar in aktuellster Form.⁸¹⁸

Der Wintergarten selbst wurde unterschiedlich genutzt: durch den König privat,⁸¹⁹ es fanden aber auch Gesellschaften und die von Maximilian II. gepflegten sogenannten *Symposien* statt.⁸²⁰ Im Rahmen dieser Symposien traf sich Maximilian II. mit neuberufenen Professoren ebenso wie mit ausgewählten Größen seiner Zeit, um über die unterschiedlichsten, ihm wichtig erscheinenden Themen zu diskutieren. Bei Förster ist 1858 über den Wintergarten weiterhin zu erfahren, dass er auch öffentlich zugänglich gemacht wurde:

Der königliche Wintergarten, zu welchem Eintrittserlaubnis auf dem königl. Hofmarschallamt zu erbitten ist, erbaut von Arch. Kreuter zwischen dem Neuen Königsbau und

⁸¹⁵ Zur Geschichte des Nationaltheaters siehe Hederer 1980.

⁸¹⁶ Zum Königsbau siehe von Buttler 1999, S. 217-232; Fastert 2011; Hojer 1992; Hojer 1997, S. 20f.; Hölscher 2002a; Putz 2013, S. 174-178; Spensberger 1998, hier insbesondere S. 26-32, sowie Wasem 1981, S. 7-163 und S. 257-321.

⁸¹⁷ Der restaurierungsbedürftige Wintergarten wurde schließlich 1921 abgerissen, das bis 1944 bestehende Untergeschoss und die Arkaden verschwanden im Laufe des Wiederaufbaus endgültig.

⁸¹⁸ Welche Bedeutung dem Wintergarten Maximilians II. zukam, belegt auch die Fotomontage Joseph Alberts *Das Haus Wittelsbach im Wintergarten der Münchner Residenz* (um 1862/63), in dem sich scheinbar die Mitglieder der königlichen und herzoglichen Familien der Wittelsbacher versammelt haben, siehe Ranke 1977, S. 113 (Joseph Alberts: *Das Haus Wittelsbach im Wintergarten der Münchner Residenz* (mit Ausnahme König Max I. Joseph (reg. 1799-1825), um 1862/63, Fotomontage, München, Bayerische Staatsbibliothek, Inv. Nr. Bavar. 2221 wha). Zu Joseph Albert als Hoffotograf Maximilians II. siehe Ranke 1977, S. 47-52.

⁸¹⁹ Offensichtlich dachte Maximilian II. durchaus an einen zweiten öffentlichen Wintergarten für München, siehe Hölz 2003, S. 263. Weiter führt Hölz zur Nutzung des Wintergartens aus: „Als privaten Wintergarten, der in baulicher Verbindung zu seiner Wohnung im Königsbau stand, nutzte ihn der König wie einen Arbeitsraum, der ihm zugleich Erholung und Entspannung bot. Anders als im sogenannten Sanktuarium [...] das nur von ihm betreten werden durfte, fanden sich im Wintergarten auch Gesellschaften ein,“ Hölz 2003, S. 263. Zum Sanktuarium Maximilians II. siehe Dirrigl 1984, Bd. 1, S. 728 und S. 740-742; Schnupp 2006; Trost 1887, S. 74-77 sowie S. 64, Fn. 291 dieser Arbeit.

⁸²⁰ Zu den Symposien Maximilians II. siehe Rall 1988.

dem Theater; eine reizende Gartenanlage im Salon mit Brunnen und Vögeln und einer sorgfältig gepflegten Vegetation (Hofgärtner: Löbell).⁸²¹

Den bereits anhand des Wintergartens verdeutlichten Fortschritt des Königreichs Bayern demonstrierte ebenso der 1853–1854, also nur kurz nach dem Wintergarten errichtete Glaspalast in München (Abb. 56a bis Abb. 56c).⁸²² Lediglich drei Jahre nach der Weltausstellung im Londoner *Crystal Palace* eröffnete im Münchner Glaspalast am 15. Juli 1854 die *Allgemeinen Ausstellung deutscher Industrie- und Gewerbs-Erzeugnisse zu München*, wo sich

am südlichen Ende des Querschiffes, den beiden Haupteingängen gegenüber [...] auf angemessener Erhöhung das 15 Schuh hohe Standbild des Königs, von Halbig [gemeint ist Johann von Halbig, Anm. der Autorin] modelliert [befand], dahinter eine von Seitz angeordnete sehr reiche Draperie und umgeben von sinnreich geordneten Pflanzengruppen, zumeist gebildet aus Palmen und Lorberbäumen.⁸²³

Somit erfolgte bereits in der ersten Ausstellung im Münchner Glaspalast 1854 eine Inszenierung des dritten bayerischen Monarchen in einem von ihm initiierten Bau in Glas-Eisenkonstruktion. Es wäre also zunächst an eine Anlehnung Bernhards d. Ä. an diese bekannte Präsentation Maximilians II. zu denken. Eine undatierte Grafik zeigt auch im Glaspalast ähnliche Rankpflanzen und gekreuzte Stützkonstruktionen wie das Staatsporträt Maximilians II. (Abb. 56b), eine andere dagegen nur Begrünung im Umfeld einer Statue (eventuell der Statue Maximilians II. von Halbig, Abb. 56c) wie sie der gerade zitierte Bericht von 1855

⁸²¹ Förster ⁷1858, S. 355. Dirrigl nennt, allerdings ohne weitere Quellenangabe, einen Zeitgenossen Maximilians II., der festhielt: „Ich habe diesen Wintergarten oftmals besucht, verschmähte es ja doch der höchstselige König nicht, sich oftmals unter den mit Eintrittskarten versehenen Besuchern seines Eldorados zu bewegen und freundliche Worte mit ihnen zu tauschen,“ Dirrigl 1984, Bd. 1, S. 714.

⁸²² Zum Glaspalast siehe HLB 2006 (Glaspalast); Fischer ³1986, S. 49-53; Hölz 1997a; Hütsch ²1985 sowie Roth 1971.

⁸²³ Amtlicher Bericht 1855, S. 75. Es existieren Fotografien, die dieses Standbild beinhalten, beispielsweise: Franz Hanfstaengl: *Münchner Glaspalast – Innenansicht während der Allgemeinen Deutschen Industrieausstellung, 1854*, Fotografie, Salzpapierabzug, München, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Inv. Nr. FM-85/8.p. Von Halbig stammen, neben Büsten der Münchner Ruhmeshalle und der Walhalla, mehrere Standbilder Maximilians II., siehe AKL LXVIII, 2011, S. 142 sowie Mösslein 2007, S. 103f. Die Statue Maximilians II. in der Industrieausstellung, soweit zeitgenössische Darstellungen und Fotografien diese wiedergeben, zeigte den Monarchen im Krönungsmantel jedoch nicht im vollständigen bayerischen Krönungsornat. Die Kleidung Maximilians II. unter dem Mantel erinnert eher an ein historisches Kostüm, vielleicht das Zeremonienkleid des Hubertusritterordens, eine Kombination wie sie auch in dem heute in der Würzburger Residenz befindlichen Porträt Maximilians II. vorkommt (N. N.: König Maximilian II. von Bayern, Datierung unbekannt, Öl auf Leinwand, 119 x 103,5 cm (Rahmenmaß), Residenz Würzburg (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen), Inv. Nr. WüRes. G0197). Ein in Körperhaltung, Kleidung und Sockelform vergleichbares Standbild Maximilians II. schuf von Halbig für ein 1856 eingeweihtes und heute zerstörtes Maximiliansdenkmal in Lindau im Bodensee (Johan von Halbig (Entwurf), Ferdinand von Miller (Guss): Maximiliansdenkmal, Lindau im Bodensee, 1856), siehe AKL LXVIII, 2011, S. 142. Das für Lindau gefertigte Standbild Maximilians II. war als Bronzeguss ausgeführt, das helle Erscheinungsbild der Statue im Glaspalast legt ein anderes Material nahe. Eventuell könnte es sich bei dem im Glaspalast ausgestellten Werk um das Modell für den Bronzeguss handeln.

nennt. Es ist daher nicht klar, wann genau diese Rankpflanzen im Glaspalast vorhanden waren. Möglicherweise ab 1858, da „der Gartenarchitekt Max Kolb (1829–1915) alljährlich von 1858 bis 1890 [im Glaspalast Blumenausstellungen] gestaltete.“⁸²⁴ Eindeutig gegen die Darstellung des Glaspalastes bei Bernhardt d. Ä. spricht die unterschiedliche Gestaltung der vertikalen Eisenstützen in Grafik beziehungsweise Bau des Glaspalastes und Staatsporträt, diese entspricht eben derjenigen des Wintergartens (Abb. 54b bis Abb. 54d). Für eine Wiedergabe des Wintergartens in Bernhardts d. Ä. Gemälde indizieren abschließend also mehrere Faktoren: zunächst die Vergleichbarkeit der Glas-Eisenarchitektur und der Pflanzen in Fotografien und Gemälde sowie die Bauzeit des Wintergartens, welcher 1857/1858 seit mehreren Jahren vollendet sowie Interessierten zugänglich und damit bekannt war. Auch wenn die Architektur mit Halbsäule und Pilaster direkt hinter Maximilian II. nicht eindeutig zu lokalisieren ist, ist an eine Positionierung des bayerischen Monarchen in seinem Appartement des Königsbaus der Münchner Residenz zu denken. So existierte ein architektonischer Übergang von Steinarchitektur zur Glas-Eisenkonstruktion des Wintergartens, wie sie Bernhardt d. Ä. zeigt, im Königsbau der Münchner Residenz durchaus. Zusätzlich verweist der hinter Maximilian II. abgebildete Thronessel auf den Königsbau.⁸²⁵ Zwar grenzte der Wintergarten nicht direkt an den Thronsaal, Bernhardt d. Ä. könnte aber durchaus zur Verdeutlichung der Örtlichkeit beide Räume kombiniert haben. So wäre Maximilian II. erneut (wie schon in seinem Porträt von 1850)⁸²⁶ in der Münchner Residenz und damit dem baulichen Zentrum seiner Macht, inszeniert. Die Funktion des Hintergrundes hat sich bei Bernhardt d. Ä. jedoch gewandelt: Der bayerische Monarch präsentiert sich mit dem von ihm initiierten Wintergarten und demonstriert mit diesem Bau die durch ihn geförderte Modernität seines Königreichs. Die Ausstellung des Staatsporträts 1858 im Münchner Glaspalast unterstützte die Präsentation von moderner Bauweise und Maximilians II. Wirken als König von Bayern zusätzlich, kamen so in Ausstellungsraum und Porträt beide unter Maximilian II. errichteten Glas-Eisenbauten zusammen: Der König trat der Betrachterin/dem Betrachter mit seinem Wintergarten in seinem Glaspalast gegenüber. Dieser Bezug auf das eigene Schaffen und die eigene Herrschaft wird erneut in dem durch die Fensterflächen sichtbaren Gebäude im Staatsporträt aufgegriffen: das *Maximilianeum*.

⁸²⁴ HLB 2006 (Glaspalast), online einsehbar unter www.historisches-lexikon-bayerns.de (Zugriff am 08.11.2019).

⁸²⁵ Zu den beiden unter Ludwig I. entstandenen Thronsälen der Münchner Residenz siehe S. 57f. dieser Arbeit. Zu dem Thronessel im Königsbau der Residenz S. 70f. sowie S. 184f. dieser Arbeit.

⁸²⁶ Siehe Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

7.4 Blick in die Zukunft: Das Maximilianeum

Auch wenn das Maximilianeum zur Entstehungszeit der Darstellung Maximilians II. noch nicht vollendet war – eine ähnliche Situation, wie sie sich mit der Walhalla bereits im Staatsporträt Ludwigs I. findet⁸²⁷ – ist der Bau im Hintergrund als solcher von der Forschung identifiziert worden.⁸²⁸ Diese Identifizierung des Maximilianeums im Gemälde Bernhards d. Ä. begründet sich sowohl in der Gegenüberstellung mit den 1858 bereits existierenden Plänen als auch dem ausgeführten Gebäude selbst (Abb. 57a und Abb. 57b). Die lange-streckte Fassade des Maximilianeums zeigt Bernhardt d. Ä. ebenso wie deren monumentale Arkaturen, die Abstufungen in der Höhe des Gebäudes und die damit erreichte Betonung des Mittelrisalits sowie die diesen bekrönende Siegesgöttin Nike mit den über die gesamte Länge angebrachten Viktorien.

Grundlage dieser Bildungsanstalt für künftige Staatsdiener war Maximilians II. Überzeugung, „daß eine klassisch-humanistische und christliche Bildung eine ideale Grundlage für die Entwicklung des menschlichen Geistes darstellte“⁸²⁹ und findet nach Koch Vorbilder in Tübingen, Berlin, Dresden und Wien.⁸³⁰ Welche Bedeutung Maximilian II. zudem seinen Beamten und Staatsdienern zur Stärkung der eigenen Regierungsgewalt beimaß, geht aus in den Kabinettsakten erhaltenen Aufzeichnungen hervor. So heißt es beispielsweise in einer Auflistung von Mitteln gegen den Parlamentarismus unter Punkt sechs und sieben: „6. Freye Verfügung über die Verwaltungsbeamten; 7. Kräftigung der disciplinar=Gewalt über sämtliche Staatsdiener.“⁸³¹ Von Pfeffer führt einen weiteren wichtigen Punkt an, wenn sie die Ausbildung der bayerischen Staatsbeamten im direkten Zusammenhang zur Stärkung, Effizienz und besseren Funktion der Regierung sieht und gleichzeitig für Maximilian II. eine

⁸²⁷ Siehe Kapitel 5.5 dieser Arbeit.

⁸²⁸ Siehe Altmann 1993, S. 7; Demmel 2014, S. 56; Hölscher 2002b; Neumeister Auktion 280, 1993, Nr. 570, S. 70 sowie Thum 2011, S. 8.

⁸²⁹ Koch 1997c, S. 297. Nach Thum sollte 1840 zunächst Friedrich von Thiersch (1784–1860) ein Konzept für eine Erziehungsanstalt für Schüler vom 8. bis zum 21. Lebensjahr erarbeiten, die diese auf ein Studium an der Universität im humanistischen Sinne vorbereitete, siehe Thum 2019, S. 447. Zwanzig Jahre später entschied Maximilian II., „dass ausschließlich Studierende der Jurisprudenz Aufnahme finden könnten. Dies revidierte er jedoch am 15. November 1862, indem er nun auch Studierende der staatswissenschaftlichen und zu einem Drittel solche der philosophischen und rein technischen Fächer zuließ,“ Thum 2019, S. 450.

⁸³⁰ Koch 1997c, S. 298, Fn. 4. Leider kontextualisiert Koch das Maximilianeum nicht weiter mit den Institutionen dieser Städte, tatsächlich nennt er nur die Stadtnamen.

⁸³¹ BayHStA, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II. 208.

(von verschiedenen) Möglichkeit erkennt, Bayern zwischen Österreich und Preußen zu positionieren.⁸³²

Die Entstehung des Maximilianeums, dessen Name zunächst *Athenäum* und erst seit 1857 *Maximilianeum* lautete, ist im Gesamtkontext des für den Bau ausgeschriebenen Architekturwettbewerbes und des hieraus entwickelten Architekturstils (*Maximilianstil*) zu sehen. Erste Überlegungen insbesondere zu einem Bau über der Isar äußerte Maximilian II. bereits als Kronprinz 1832 – das Maximilianeum ist somit als Ausgangs-, als Schluss- und als Höhepunkt der Maximilianstraße anzusehen.⁸³³ Erste Entwürfe wiederum lagen dem dritten bayerischen König ebenfalls bereits zu seiner Kronprinzenzeit vor. So beispielsweise von Eduard Metzger (1807–1894), die Maximilian II. jedoch ablehnte, unter anderem da Metzger Rundbögen verwendet hatte. Ausgehend von Maximilians II. Wunsch einer *Akropole* über der Isar und der damit verbundenen Erschließung sowie Gestaltung des östlichen Gebietes von München, entstand die Idee zu einer auf dieses Gebäude zuführende Straße, beginnend am Max-Joseph-Platz.⁸³⁴ In dieser Straße vereinten sich wiederum mehrere Intentionen: Generell ist die Entstehung der Maximilianstraße, neben der Architektur- beziehungsweise Stildiskussion des 19. Jahrhunderts, in Zusammenhang mit den Stadtplanungen und -erweiterungen, wie sie sich im sogenannten Haussmann-Plan für Paris (1853–1869), in der Planung der Wiener Ringstraße (ab 1857) oder dem sogenannten Hobrecht-Plan für Berlin (ab 1862) finden, zu sehen.⁸³⁵ Zusätzlich hatte bereits Ludwig I. in München

⁸³² Siehe von Pfeffer 2002, S. 242.

⁸³³ Das Maximilianeum erscheint allein schon aufgrund der Geländestruktur als, die gesamte Maximilianstraße überragende, Bekrönung. Zum Maximilianeum siehe HLB 2014; Altmann 1993; von Buttler 1999, S. 419-426; Koch 1997c; Koch 2006; Nerding 2000, S. 484-488; Smolka 1988 sowie Stiftung Maximilianeum 2002. Die historische Galerie des Maximilianeums stellen Glaser 1993b; Glaser 1997, S. 33-38; von Pfeffer 2002; Thum 2011 sowie Thum 2019 in den Mittelpunkt ihrer Ausführungen. Weder Maximilian II. noch sein Architekt Friedrich Bürklein sollten die Fertigstellung des Maximilianeums erleben, diese datiert in das Jahr 1874 und damit zehn Jahre nach dem Tod des Königs und zwei nach dem des Architekten.

⁸³⁴ Zur Maximiliansstraße siehe beispielsweise Furth 2015; Glaser 2006, S. 247-251; Hahn 1953; Koch 1997b; Nerding 2000, S. 491; Schnupp 2016 sowie Stankiewicz 2008. Zunächst noch *Neue Straße* genannt, gab der Magistrat der Stadt die Bezeichnung *Maximilianstraße* gegen Ende des Jahres 1858 offiziell bekannt, siehe Koch 1997b, S. 283.

⁸³⁵ Zu diesen drei Stadtplanungen siehe beispielsweise Lampugnani 2017, S. 247-326. Nach Koch formulierte Maximilian II. bereits 1839: „Die Anlage eines großen öffentlichen Gartens mit Vergnügungsplätzen, ausgestattet mit schönen Alleen zwischen Fahr- und Fußwegen, mit Blumenbosquets, ist ein Bedürfnis. In der Hauptform eines römischen Forums angelegt ein würdiger Bauplatz für öffentliche Bauten und Monumente, ein Corso, ein Sammelplatz der gebildeten Welt. Gleich den Champs-Élysées in den entfernteren Theilen zwischen Privatgebäuden: Conditoreien, Kaffee- und Speisehäuser, Säle für Musikfeste und Cirkus. Für die Anlage eines Objectes auf der Isarhöhe wird ein Garten um so maßgebender, als durch die Disposition genanntes Object gleichsam als Akropole für die Stadt erscheint,“ Koch 1997b, S. 279.

einen prachtvollen Straßenzug, die Ludwigstraße, anlegen lassen.⁸³⁶ Während Ludwig I. jedoch seine Straße nutzte, um die Residenz der bayerischen Könige in den Mittelpunkt seiner Stadt zu stellen, war für Maximilian II. die Residenz beziehungsweise der seinen Großvater ehrende Max-Joseph-Platz Ausgangspunkt seiner Straße hin zum Bau des Maximilianeums. Des Weiteren spielten neben der Erschließung dieses östlichen Gebietes von München und städtebaulichen Vorstellungen

auch militärische Gesichtspunkte [...] eine nicht unwesentliche Rolle. Ähnlich wie bei den ab 1854 in Paris unter Haussmann realisierten Boulevards war an einer Nutzung der Trasse zur schnellen Heranführung von Truppen gedacht. Zum einen sollte dies einen besseren Schutz der Residenz, zum anderen das Verhindern von Zusammenrottungen aufständischer Bürger gewährleisten.⁸³⁷

Offensichtlich standen Maximilian II., trotz aller bereits zu Kronprinzenzeit getroffener Überlegungen einen neuen Straßenzug betreffend, auch die Ereignisse der Revolution 1848/49 vor Augen.⁸³⁸ Gleichzeitig beschäftigte sich Maximilian II. ebenfalls bereits als Kronprinz mit der Stilfrage innerhalb der Architektur, wie aus einem Brief an Johann Karl Ludwig von Schorn (1793–1842) aus dem Jahr 1832 hervorgeht:

Muß man in der Baukunst, um etwas Treffliches zu schaffen, immer ausschließlich einem reinen Stile folgen, oder ist es einem schöpferischen Geist erlaubt, aus den verschiedenen das Beste wählend, etwas Originales zu bilden?⁸³⁹

Wie aktuell Maximilians II. Reflexion zur Architektur und zu dem Begriff *Stil* waren, belegen die verschiedenen Untersuchungen zum Maximilianstil selbst.⁸⁴⁰ So geht Drüeke unter

⁸³⁶ Ludwigs I. Ziel war es, mit seiner neuen Straße die Münchner Residenz politisch und geographisch in den Mittelpunkt seines Königreichs zu setzen, siehe Nerdinger 1987c, S. 125. Die architektonischen Rahmungen des königlichen Straßenzugs bildeten „Siegestor und Feldherrenhalle, Antike und Renaissance, Rom und Florenz als Evokationen geschichtlicher Größe,“ Nerdinger 1987c, S. 136. Zur Stadtplanung und Planung der Ludwigstraße siehe außerdem beispielsweise von Buttler 1999, S. 165-199; Lehmbuch 1987 sowie Pfäfflin 2016. Auf die Stadtplanung Ludwigs I. für ein monarchisches München geht auch Putz 2014, S. 91-94 ein.

⁸³⁷ Koch 1997b, S. 279. Dass Maximilian II. mehrere Maßnahmen gegen mögliche revolutionäre Vorgänge ergriff, zeigt die folgende Ausführung: „Um vor einer Revolution gewappnet zu sein, ließ Maximilian II. zwischen 1851 und 1859 für zahlreiche bayerische Städte geheime Alarmpläne anfertigen. Die seit 1860 errichtete, nach ihm benannte ‚Max-II-Kaserne‘ in München zwischen Stadtzentrum und Schloss Nymphenburg war als Zitadelle gedacht, nach den Vorbildern von Spandau und Wien. Im Falle einer Revolution sollten hier die königliche Familie und der gesamte Hofstaat Zuflucht finden,“ *Die königliche Familie in der Zeit Maximilians II.*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 20.05.2020).

⁸³⁸ Aus den Memoiren Maximilians II. geht sein durchaus vorhandene Bereitschaft zum militärischen Vorgehen während der Revolution 1848/49 hervor: „Der Grund, weshalb mein Vater bey seinem energischen Charakter, an strenge Gefahren gewöhnt, die Ungesetzlichkeiten nicht mit Gewalt zu unterdrücken suchte, mag neben anderen Betrachtungen, nach dem was vorausgegangen, in inneren Vorgängen und Regungen seiner Seele zu suchen seyn, die näher anzudeuten dem Sohne nicht geziemt,“ zitiert nach Sing 1997a, S. 150, siehe außerdem Sing 1997a, S. 82.

⁸³⁹ Zitiert nach Koch 1997b, S. 277.

⁸⁴⁰ Insbesondere Drüeke arbeitet den Maximilianstil als solchen, seine Entstehung und Rolle, auf und stellt diesen zeitgenössischen wie späteren bis ins 20. Jahrhundert reichenden Reaktionen gegenüber. Zusätzlich bettet er dieses Projekt Maximilians II. in die generelle Stildiskussion, den Zeitgeist und auch die politisch-

anderem in Hinblick auf den Maximilianstil auch auf das monarchische Selbstverständnis Maximilians II. ein,⁸⁴¹ Koch verknüpft Maximilians II. Überlegungen mit der von ihm betriebenen Trias-Politik:⁸⁴² „Maximilian II. versuchte diesen Anspruch durch Architektur und Städtebau zu manifestieren und Bayern zumindest in diesem Bereich eine führende Rolle zu verschaffen.“⁸⁴³ Laudel stellt Maximilians II. Vorgehen demjenigen Gottfried Sempers (1803–1879) gegenüber,⁸⁴⁴ deren Positionen sie wie folgt darstellt:

Beide Männer – Maximilian II. und Semper – eint die Beharrlichkeit, mit der sie einen einmal gewonnenen Ansatz über fast drei Jahrzehnte hinaus verfolgten. Das Ergebnis aber könnte nicht gegensätzlicher sein. Es bezeichnet zwei Pole in einer Debatte um die Architektur, die Heinrich Hübsch 1828 mit seiner Schrift ‚In welchem Style sollen wir bauen?‘ einleitete und die ihren Höhepunkt in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts [gemeint ist das 19. Jahrhundert, Anm. d. Autorin] erlebte. Es ging einerseits um einen neuen Einheitsstil und andererseits um die Methode zur schöpferischen Verwertung des gesamten Formenreservoirs der Geschichte. In der Idee Maximilians II., einen gültigen Formenapparat per Expertenurteil finden zu können, sind die Anstrengungen um die Architektur ins Extreme gesteigert worden.⁸⁴⁵

Den schließlich 1850 ausgelobten Wettbewerb⁸⁴⁶ ließ Maximilian II. in deutsch, englisch und französisch durch die Akademie der Bildenden Künste als *Einladung zu einer Preisbewerbung, die Anfertigung eines Bauplanes zu einer höheren Bildungs- und Unterrichts-Anstalt betreffend* an 100 Architekten versenden und zusätzlich in Zeitschriften publizieren.⁸⁴⁷ In dieser Ausschreibung waren jedoch schon sehr präzise Vorstellungen formuliert: unter anderem die gotischen Formen als zentrale Grundlage⁸⁴⁸ sowie die Verwendung neuester

ideologischen Gründe des bayerischen Königs ein, siehe Drüeke 1981. Zum Maximilianstil siehe außerdem Hahn 1953 sowie Hojer 1974.

⁸⁴¹ Siehe Drüeke 1981, S. 37-44.

⁸⁴² Zur Trias-Politik Maximilians II. siehe S. 69 dieser Arbeit.

⁸⁴³ Koch 1997b, S. 277, hiervon zeugt auch die Ausstellung im Glaspalast 1858, siehe S. 173-177 dieser Arbeit.

⁸⁴⁴ Laudel stellt die konträren Ansichten zu Architektur beziehungsweise Stil von Maximilian II. und Semper gegenüber, siehe Laudel 1997. Philipp geht generell auf die Architekturtheorie und die gebaute Architektur seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ein, siehe Philipp 1997.

⁸⁴⁵ Laudel 1997, S. 65f.

⁸⁴⁶ Den Vorschlag für ein solches Expertenurteil beziehungsweise für einen Architekturwettbewerb erhielt Maximilian II. von Karl Friedrich Schinkel (1781–1841). Maximilian II. stand nämlich nicht nur mit Münchner Architekten zu diesem Thema in Kontakt, auch mit Schinkel suchte der Kronprinz zu einem neuen Baustil den Austausch, auch wenn Schinkel einen solchen entschieden ablehnte. Koch verweist auf einen ersten Kontakt zu Schinkel im Jahr 1834 im Kontext einer Residenz für Otto von Wittelsbach (Otto von Griechenland, 1815–1867), Bruder Maximilians II. und von 1832–1862 König von Griechenland, siehe Koch 1997b, S. 288, Fn. 12.

⁸⁴⁷ Die Programmschrift zum Wettbewerb ist wiedergegeben bei Drüeke 1981, S. 97-103. Drüeke selbst schreibt: „Die Fragen nach der Grundlage eines neuen Baustils, nach den ästhetischen Bedingungen von Architektur und Stil überhaupt, finden sich in einem zweiteiligen Traktat mit den Titeln ‚Vorbemerkung‘ und ‚Erläuternde Bemerkungen in Bezug auf das architektonische Preisprogramm‘, der zusammen mit dem Raumprogramm Architekten und Kunstzeitschriften als Programmschrift zugesandt wurde. In ihnen sah die spätere Architekturkritik die theoretische Grundlage zum Maximilianstil,“ Drüeke 1981, S. 9.

⁸⁴⁸ So wird in der Vorbemerkung der Programmschrift angemerkt: „[...] so soll doch auch nicht verschwiegen bleiben, da es sich hier um die Herstellung eines Gebäudes in Deutschland und im deutschen Sinne und Interesse handelt, daß es vielleicht zweckdienlich erscheinen dürfe, bei dem Entwurf dazu das Formenprinzip der

Techniken und Materialien. Nach Koch schwebte Maximilian eine Verbindung der Elemente „Klassik, Gotik, Technik und Bayerisches“⁸⁴⁹ vor. Dies hatte zur Folge, dass von den 100 eingeladenen Architekten lediglich 17 antworteten und der Einsendetermin eine zweimalige Verlängerung bis in das Jahr 1854 erfuhr. In dem Wettbewerb fanden neben der Architektur auch die Kunstgattungen der Malerei und Skulptur explizit Erwähnung:

Überdies glaubt man bemerken zu müssen: daß in den Bereich dieses Bauwerkes auch die Schwesterkünste der Malerei und Bildhauerei in größerer Ausdehnung zugezogen werden sollen, um mit ihrer Hülfe ein nach allen seinen Theilen bedeutsames, für die Gegenwart charakteristisch-schönes Denkmal der Kunst und Bildung ins Leben zu rufen, bei welchem, seiner Bestimmung und dem Geiste unserer Zeit gemäß, nach räumlicher Anlage wie nach seiner materiellformellen Durchführung alles Frostige, Schwerfällige, Düstere und Strenke vermieden, dem leichten und heiteren Schwunge der Formen und Verhältnisse dagegen ein weiteres Feld der Entwicklung dargeboten seyn möge.⁸⁵⁰

Von den ersten drei Preisträgern, der erste Preis ging an Wilhelm Stier (1799–1856, ein Schüler Schinkels), kam allerdings aus verschiedenen Gründen keiner zur Ausführung. Letztlich wurde der Architekt Friedrich Bürklein (1813–1872) mit den Planungen sowohl zum Maximilianeum als auch zur Maximilianstraße beauftragt.⁸⁵¹ Ab 1853 begannen die Arbeiten für den neu anzulegenden Straßenzug, der Grundstein zum Maximilianeum wurde erst 1857, in dem Jahr in dem das *Athäneum* auch offiziell den Namen *Maximilianeum* erhielt, gelegt. Nötige umfangreiche Fundamentierungsarbeiten verzögerten den Bauvorgang, so dass 1864, im Todesjahr Maximilians II., gerade einmal das Sockelgeschoss vollendet werden konnte.⁸⁵² Ebenfalls 1864, kurz vor seinem Tod, ordnete Maximilian II. die Veränderung der Fassade an. Statt der bisher favorisierten und geplanten Spitzbögen sollte eine bis dahin abgelehnte rundbogige Ausschmückung erfolgen. Gleichfalls kam es zu einem Wechsel von Lisenen zu Pilastern und Säulen.⁸⁵³ Da der Bau zum Teil qualitativ schlecht ausgeführt worden war, erfolgten immer wieder Ausbesserungen. So mussten

altdeutschen, sogenannten gothischen Architectur, und beim Ornament die Anwendung deutscher Thier- und Pflanzenformen, wo möglich, nicht ganz aus den Augen zu lassen,“ zitiert nach Drüeke 1981, S. 98.

⁸⁴⁹ Koch 1997b, S. 277.

⁸⁵⁰ Programmschrift zum Architektur-Wettbewerb, Vorbemerkung, zitiert nach Drüeke 1981, S. 98.

⁸⁵¹ Von Bürklein stammt die bereits 1853 erarbeitete Fassadenkonzeption für die *Gebäranstalt* an der Sonnenstraße in München, die als Vorläufer für die Fassaden der Maximilianstraße gilt, siehe Blohm 1997.

⁸⁵² Dies belegt eine bei Koch 1997c abgebildete Fotografie aus dem Jahr 1864 (Rohbau des Maximilianeums in München von Westen, 1864, Fotografie, Privatbesitz).

⁸⁵³ Während Dirrigl zwar für die Umsetzung dieses Änderungswunsches Maximilians II. unter Ludwig II. auf Gottfried Semper verweist, siehe Dirrigl 1984, Bd. 1, S. 707, betont Koch, dass „die vielfach erwähnte Beteiligung Sempers an dieser Entscheidung [...] nie stattgefunden [hat],“ Koch 1997c, S. 298. Was konkret Maximilian II. zu der Planänderung veranlasste, ist in der Forschung bis heute unklar.

1902 beispielsweise die verwitterten Stereochromien in den Giebelfeldern des Außenbaus durch Mosaik ersetzt werden.⁸⁵⁴

Die Ausgestaltung, sowohl im Äußeren als auch im Inneren, mit historischen Szenen und Personen, bildet, neben seiner institutionellen wie städtebaulichen Bedeutung, einen sehr wichtigen Bestandteil des Maximilianeums. Während die Außenfassade explizit Szenen der bayerisch-wittelsbachischen Historie wiedergaben, wie die Schließung des Hausvertrags von Pavia, die Gründung Ettals durch Ludwig den Bayern oder die Befreiung Wiens von den Türken durch Kurfürst Max Emanuel, sollte eine historische Galerie im Innern die Weltgeschichte als solche vor Augen führen.⁸⁵⁵ Bereits 1850 äußerte sich Wilhelm Doenniges (1814–1872), ein Schüler Leopold von Ranke (1795–1886),⁸⁵⁶ welcher zunächst von Maximilian II. mit der Planung der Historischen Galerie beauftragt worden war – die Leitung übernahm schließlich Klenze –, zu einer solchen Historischen Galerie:

Es soll eine Reihe von Bildern [...] ausgeführt werden, zu dem Zwecke, die Hauptmomente der Weltgeschichte durch die Kunst zu veranschaulichen. – Sowohl Bildung des Volks als Ausbildung der Kunst selbst in einer bestimmt gegebenen, bisher noch zu wenig begünstigten Richtung [der Historienmalerei] ist die Aufgabe. – Die Geschichte ist nicht nur das Weltgericht, sondern auch die Erzieherin des Menschengeschlechts.⁸⁵⁷

Eine historische Galerie war von Anfang an fester Bestandteil der Bauplanung des Maximilianeums.⁸⁵⁸ Die ursprünglich 30 Ölgemälde, die im ersten Obergeschoss in drei Sälen ausgestellt wurden, zeigten Ereignisse vom Sündenfall bis zur Völkerschlacht bei Leipzig, unterteilt in drei historische Abschnitte: Altertum, Mittelalter und Neuzeit.⁸⁵⁹ Neben der bildungspolitischen Intention dieser historischen Galerie ist deren größerer auch über Bayern hinausgreifender Kontext explizit hervorzuheben:

Die Idee einer ‚Historischen Gallerie‘ kam im 3. Viertel des 19. Jahrhunderts in Deutschland mehrmals zur Ausführung: Schon vor dem Münchner Maximilianeum erhielt das

⁸⁵⁴ Altmann 1993, S. 52: „Die Mosaik bilden die Stereochromien nach, Ölskizzen hierzu haben sich im Maximilianeum erhalten.“

⁸⁵⁵ Zur historischen Galerie im Maximilianeum siehe Glaser 1993b; Glaser 1997, S. 33-38; von Pfeffer 2002; Thum 2011 sowie Thum 2019.

⁸⁵⁶ Bei von Ranke studierte Maximilian II. selbst in Berlin und stand auch als König mit dem Gelehrten in Kontakt, so wurden seine Vorträge *Über die Epochen der neueren Geschichte. Vorträge dem Könige Maximilian II. von Bayern im Herbst 1854 zu Berchtesgaden gehalten von Leopold von Ranke* von Alfred Dove herausgegeben, siehe Dove 1906. Diese sind auch ein Beispiel dafür, welche Bedeutung Maximilian II. der Geschichte und deren Kenntnis beimaß: „Die engen Beziehungen Rankes zu König Maximilian II. von Bayern waren von nachhaltigem Einfluß auf die Pflege der geschichtlichen Forschung und der geschichtlichen Lehre in Bayern,“ von Müller 1939, S. 3.

⁸⁵⁷ Altmann 1993, S. 12.

⁸⁵⁸ Siehe von Pfeffer 2002, S. 245.

⁸⁵⁹ Allerdings haben von diesen 30 Gemälden lediglich 17 den Zweiten Weltkrieg überstanden. Dagegen haben sich mehrere Ölskizzen im Bayerischen Nationalmuseum und in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erhalten, siehe Altmann 1993, S. 12.

Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin im Auftrag König Friedrich Wilhelms IV. von Preußen einen Zyklus von Kolossalgemälden aus der Menschheitsgeschichte und das Alte Bayerische Nationalmuseum [...] in München auf Wunsch von König Max II. von Bayern eine Folge von Szenen aus der bayerischen Geschichte.⁸⁶⁰

Nicht nur das Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin⁸⁶¹ oder die Ausgestaltung des Bayerischen Nationalmuseums – wozu anzumerken ist, dass Maximilian II. „im Maximilianeum einen welthistorischen Zyklus und im [...] Bayerischen Nationalmuseum, einen bayerischen Geschichtszyklus in Auftrag“⁸⁶² gab – sind für die kunsthistorische Einordnung der historischen Galerie des Maximilianeums von Bedeutung. Bekannte historische Galerien existierten ebenfalls beispielsweise in Frankreich⁸⁶³ und auch Ludwig I. hatte bereits Geschichtszyklen in Auftrag gegeben. So ließ Maximilians II. Vater, neben der von ihm veranlassten Restauration der Fürstenkapelle zu Scheyern,⁸⁶⁴ sowohl in den Relieftondi im Stiftersaal der Alten Pinakothek als auch in der Ausgestaltung der Hofgartenarkaden Szenen aus der bayerischen Geschichte aufnehmen.⁸⁶⁵ Allerdings ist die Entwicklung, die solche Galerien gerade im 19. Jahrhundert und zum Teil auch von Bayern ausgehend erfuhren, im Vergleich zu den vorangegangenen Jahrhunderten zu sehen.⁸⁶⁶ Böttger verweist in seiner Abhandlung zur Alten Pinakothek und deren Geschichte in Bezug auf die Ausgestaltung des Stiftersaals auf die Besonderheit einer solcher Anbringung „rein historischer Szenen in einer Gemäldegalerie.“⁸⁶⁷ Gleichzeitig stellt er diese in den historischen

⁸⁶⁰ Altmann 1993, S. 16.

⁸⁶¹ Siehe Menke-Schwinghammer 1994.

⁸⁶² Putz 2013, S. 318.

⁸⁶³ Beispielsweise das Musée Historique in Versailles, das Musée des Souverains im Louvre oder das Musée de Cluny, Paris, siehe auch S. 187, Fn. 780 dieser Arbeit.

⁸⁶⁴ Zu dieser siehe Meuer 1975. Die Bilder der Kapelle kamen 1803, im Zuge der Klosterauflösung nach München und wurden erst nach der durch Ludwig I. veranlassten Restaurierung 1838/1839 zurückgebracht. Ihre Geschichte reicht wesentlich weiter zurück, Meuer nennt verschiedene Quellen, welche eine Entstehung im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts (1377 oder 1382) zu belegen scheinen. Scheyern selbst wurde bereits 1127 Begräbnisstätte der Wittelsbacher, die Johannesbasilika und spätere Fürstenkapelle datiert nach Meuer entweder 1183 oder 1191.

⁸⁶⁵ Zum Stiftersaal der Alten Pinakothek siehe Goldberg 1986, S. 142-145; Böttger 1972, S. 45 und Abb. 147-166; Kamp 2005, S. 46, der knapp auf die politische Bedeutung eingeht, sowie Rank 2002, S. 135-141. Zu dem historischen Zyklus der Hofgartenarkaden siehe Büttner 1990; Büttner 1999, S. 31-43; Rank 2002, S. 145-148; Schedler 1988b sowie Schulten 2006 (mit ausführlicher Quellen- und Literaturangabe). Gerade die historischen Fresken der Hofgartenarkaden erfüllten, „da sie dem Volke zu jeder Zeit und Stunde bequem zugänglich sind, [...] durch Inhalt und Ausführung, vollkommen ihre auf Erweckung und Belebung vaterländischer Gesinnung ausgehende Bestimmung,“ Marggraff 1846, S. 346. Für Büttner sind fünf Faktoren für die Entwicklung der „öffentlichen Geschichtsmalerei“, wie sie sich in den Hofgartenarkaden finden, entscheidend: „bürgerliche Öffentlichkeit, neues Geschichtsbewußtsein, Patriotismus, Nationalerziehung und Erziehung durch Kunst,“ Büttner 1990, S. 85, siehe hierzu generell Büttner 1990.

⁸⁶⁶ Zur Entstehung beziehungsweise Entwicklung des Raumtyps der *Galerie* siehe Baum 2011; Büttner 1971; Götz 1980 sowie Korsch 2005.

⁸⁶⁷ Böttger 1972, S. 201.

Zusammenhang der Galeriedekorationen [...] des 17. und 18. Jahrhundert [...] [in welchen] die Verherrlichung des fürstlichen Gründers und seiner Familie neben kunstattelegorischen Darstellungen der wichtigste Themenkreis [war]. [...] Die fürstlichen Galerien Deutschlands waren meist in den Palastkomplex und seine Ikonologie eingefügt.⁸⁶⁸

Tatsächlich fand sich eine der frühesten Galerien in Deutschland am *Deutschen Bau* der Stadtresidenz des Wittelsbacher Herzogs Ludwig X. von Bayern in Landshut.⁸⁶⁹ Weitere frühe Beispiele der Galerie finden sich in München, entstanden unter Herzog Albrecht V. und Herzog Wilhelm V.: Das sogenannte *Antiquarium* der Münchener Residenz,⁸⁷⁰ der *Kleine (oder alte) Hirschgang*, der *große Hirschgang* sowie der *Charlottengang* der Münchener Residenz.⁸⁷¹ Als weitere Beispiele jüngerer Zeit in und um München sind in diesem Zusammenhang noch die *Grüne Galerie*⁸⁷² der Residenz in München und die *Große Galerie* (auch Ahnengalerie)⁸⁷³ im Neuen Schloss Schleißheim zu nennen.⁸⁷⁴ Somit war

⁸⁶⁸ Böttger 1972, S. 201. Böttger erörtert auch die Stellung der Alten Pinakothek in Hinsicht auf „Galerieanlagen des 18. Jahrhunderts“ sowie der „Galerietradition“. Dies beinhaltet einen Vergleich mit der Glyptothek in München und dem Alten Museum in Berlin, siehe Böttger 1972, S. 48-60. Ähnlich definiert Korsch die Galerie, deren Ausgestaltung zum Ruhm des jeweiligen Bauherrn und seiner Familie erfolgte, beispielsweise anhand von Inschriften sowie (durchaus auch fiktiven) Ahnenreihen, und damit im Kontext der Herrscherikonographie zu sehen ist, siehe Korsch 2005.

⁸⁶⁹ Insgesamt diene diese Galerie der Verherrlichung des Bauherrn und seiner Dynastie. Siehe Götz 1980, S. 274, der darauf verweist, dass für den Kapellengang die Bezeichnung Galerie nicht überliefert ist, Raumtyp, Bauaufgabe und ikonographisches Programm diesen Gang dennoch zur ersten Galerie in Deutschland machen. Zur Galerie in der Landshuter Stadtresidenz siehe außerdem Erichsen 2009 und Langer 2009a sowie zur Architektur und Geschichte der Landshuter Stadtresidenz Lauterbach, Endemann und Frommel 1998. Zur Stadtresidenz Landshut im Zusammenhang mit dem Porträt Ludwigs I. im Krönungsornat siehe S. 147-150 dieser Arbeit.

⁸⁷⁰ Dort sollte die Antikensammlung des Herzogs Albrechts V. aufgenommen werden, dessen Raumgestaltung beispielsweise durch Stadtansichten auf das Herzogtum Bayerns verwies. Zur Geschichte und Ausstattung des Antiquariums der Münchener Residenz siehe Heym 2007.

⁸⁷¹ Siehe Götz 1980, S. 286f. Alle drei sind in ihrer ursprünglichen Gestaltung nicht erhalten. Über den kleinen Hirschgang ist aus dem 17. Jahrhundert bekannt, dass dort „die bayerische Historiae abgemahlet sein,“ *Reisebericht des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofers aus dem Jahr 1611*, zitiert nach Götz 1980, S. 286.

⁸⁷² Zur Geschichte und Ausstattung der Grünen Galerie der Münchener Residenz siehe Ramm 2009. Ramm kontextualisiert die *Grüne Galerie* in ihrer Arbeit auch mit der *Großen Galerie* des neuen Schlosses in Schleißheim, siehe Ramm 2009, S. 120-126.

⁸⁷³ Zu dieser Ahnengalerie, die sich im oberen Stockwerk des Schlosses befand, existiert unter anderem ein nach den verschiedenen Linien gegliedertes *Verzeichniß der Ahnen des Koeniglichen Hauses Bayern. Deren Bildnisse in der König: Gemaelde Gallerie Schleissheim aufgestellt sind*, BayHStA, GHA, Kabinettsakte König Maximilians II. 135.

⁸⁷⁴ Siehe Böttger 1972, S. 202. Gerade das Schloss Schleißheim diene zu Beginn des 19. Jahrhunderts fast ausschließlich der Ausstellung von Gemälden und war, wie S. 189-191 dieser Arbeit erwähnt, von Maximilian II. zwischenzeitlich auch als Standort seines Bayerischen Nationalmuseums in Betracht gezogen worden. Nach dem Durchschreiten des Treppenhauses gelangte der Besucher in die Staatsgemächer, deren erster Saal eine Folge von elf Darstellungen aus der Geschichte Bayerns, um 1580 von Georg Fischer gemalt, siehe Schottky 1833, S. 148, enthielt. Im Speisesaal des Erdgeschosses, welcher ebenfalls zugänglich war, hingen lebensgroße Porträts bayrischer Fürsten. Böttger merkt zur Vorbildhaftigkeit von Schleißheim an: „Wie die architektonische Stellung des Stiftersaales [der Alten Pinakothek, Anm. der Autorin] im Ganzen der Anlage erinnert auch sein Bildprogramm an Schleißheim,“ Böttger 1972, S. 202.

die Indienstnahme der monumentalen Geschichtsmalerei für die Beschwörung der glorreichen Vergangenheit Bayerns und Deutschland, für den Lobpreis der Kunst und des Mäzenatentums, für die Veranschaulichung mythologischer und heilsgeschichtlicher Zusammenhänge und für die Stabilisierung des herrschenden politischen Systems [...] König Maximilian II. von Jugend an geläufig gewesen.⁸⁷⁵

In diese Entwicklung der monumentalen Gemäldezyklen in Galerien sind die von Maximilian II. beauftragten zu verorten. Generell lässt sich für die Ausgestaltung solcher Historienzyklen im 19. Jahrhundert beobachten, dass

seit den Napoleonischen Kriegen [...] ihr [der öffentlichen Monumentalmalerei, Anm. der Autorin] in den deutschen Fürstentümern prinzipiell eine politische Funktion zu[kam]: Sie sollte ‚vaterländisches‘ Bewußtsein fördern. Darunter begriffen nicht alle dasselbe, standen sich hier doch Monarchisten und Demokraten gegenüber. [...] Einerseits diene die Darstellung von geschichtlicher Entwicklung nach dem Epochenumbruch der Französischen Revolution in den monumentalen Bildzyklen als Garant der Kontinuität wie als Instrument nationaler Gemeinschaftsbekundungen. Andererseits stellte die Historisierung der Ereignisse deren Vorbildfunktion in Frage. [...] Diese für das ganze 19. Jahrhundert zentrale Dualität von geschichtlicher Besonderheit und a-historischer Norm führte besonders bei den monumentalen Bildprogrammen zu Konflikten zwischen Künstler, Auftraggeber und Rezipienten.⁸⁷⁶

Im Laufe des 19. Jahrhunderts fand außerdem eine weitere Veränderung statt:

Um die Jahrhundertmitte führten universalgeschichtliche Ansätze, wie Leopold von Ranke sie seit den 30er Jahren konzipiert hatte und die eine Konsequenz des Umdenkprozesses von ‚den Geschichten‘ zur ‚Geschichte schlechthin‘ waren, zu ebenso universalen wie monumentalen Bildzyklen. Universalgeschichte erschien nicht als zeitliches Nebeneinander verschiedener Kulturen, sondern als lineare Entwicklung des Abendlandes, die ihren Höhepunkt in der Nation fand.⁸⁷⁷

So ist gerade bei den unter Maximilian II. entstandenen Zyklen zu beobachten, dass diese die Geschichte der Wittelsbacher und Bayerns in die Weltgeschichte einbinden, wohingegen diejenigen Ludwigs I. die Geschichte Bayerns im Zusammenhang mit Wittelsbacher Herrschern vor Augen führen.⁸⁷⁸

⁸⁷⁵ Glaser 1997, S. 29f.

⁸⁷⁶ Wagner 1989, S. XI.

⁸⁷⁷ Wagner 1989, S. 35.

⁸⁷⁸ Eine kritische Auseinandersetzung mit den Gründen, warum genau jene historischen Ereignisse, die Eingang in die Zyklen fanden, ausgewählt wurden, fehlt nach Kenntnis der Autorin bisher. Gerade in Bezug auf die Szenen von Stifftersaal, Hofgartenarkaden, Bayerischem Nationalmuseum und Maximilianeum könnte ein genauerer Vergleich, sowohl in Auswahl als auch der Verwendung politischer Ikonographie, tiefgreifenderen Aufschluss über die Intention geben – wobei der Stifftersaal als ausgewiesener Startpunkt der Sammlungen der Alten Pinakothek wahrscheinlich eine gewisse Sonderrolle einnimmt. Es sei beispielhaft darauf hingewiesen, dass sich sowohl Ludwig I. als auch Maximilian II. bei den Hofgartenarkaden, dem Bayerischen Nationalmuseum und dem Maximilianeum für eine Darstellung der Krönung Ludwigs des Bayern zum Kaiser entschieden – womit einmal mehr die besondere Position dieses Wittelsbachers innerhalb des (politischen) Geschichtsverständnisses der bayerischen Monarchen hervortritt (der Anhang „Bilderzyklen“, S. 316 dieser Arbeit, zeigt eine erste Gegenüberstellung der ausgewählten Szenen).

In diesem umfassenden Kontext von politischer Bedeutung als Bildungsstätte, Architektur- und Stildiskussion, Städtebau und monumentalen Historienzyklen, ist die Entstehung des Maximilianeums einzuordnen, ein Bau in dem sämtliche politisch-ikonographische Vorstellungen und Ziele Maximilians II. kulminierten und mit dem er zusätzlich in den europäischen Vergleich tritt. Maximilians II. Bestreben, sich als fortschrittlicher Monarch zu präsentieren, auf sein traditionsreiches Geschlecht zu verweisen und gleichzeitig auf Augenhöhe mit Preußen und Österreich zu agieren – und zwar politisch wie auch als Förderer der Künste, mit der Etablierung eines eigenen zeitgemäßen bayerischen Nationalstils – konnte Maximilian II. sinnfällig und explizit anhand des Bauwerks des Maximilianeums in sein zweites Staatsporträt integrieren.

7.5 Souverän und modern und reaktionär

Joseph Bernhardt d. Ä. fertigte 1857/58 das Staatsporträt Maximilians II. in dessen Auftrag. Zur Ausstellung kam es in der *Deutschen Allgemeinen und Historischen Kunstausstellung im Glaspallaste zu München 1858* und damit im Jahr des zehnjährigen Regierungsjubiläums des bayerischen Königs. Es haben sich von dem Bernhardtschen Werk mehrere Ausführungen, sowohl in Lebensgröße als auch als Kniestück, sowie Kopien erhalten. Aufgrund der zum Teil nicht mehr nachvollziehbaren Provenienzen ist nicht eindeutig zu klären, welches Gemälde 1858 im Glaspalast präsentiert wurde beziehungsweise ob sich dieses überhaupt erhalten hat. Anhand des überlieferten Plans zur Ausstellung lässt sich lediglich feststellen, dass es offensichtlich eine ganzfigurige Umsetzung gewesen ist.

Dieses Staatsporträt Maximilians II. ist als Machtdemonstration des bayerischen Königs zu begreifen: In dem Bildnis tritt Maximilian II. der Betrachterin/dem Betrachter in Generalsuniform und Krönungsmantel und so als bayerischer Souverän und oberster Feldherr, auf den die bayerische Armee vereidigt wird, gegenüber. Sogar das bayerische Königsschwert ist einem militärischen Säbel gewichen. Das Tragen der Uniform impliziert die wenigen Reformen der Jahre 1848/49, welche Maximilian II. in seiner reaktionär ausgerichteten Regierungszeit zurücknehmen konnte. Seine Souveränität bezeugen weitere Details: seine auf der Königskrone ruhende Hand lenkt den Blick der Betrachterin/des Betrachters auf diese und hebt deren Bedeutung hervor. Gleichzeitig erscheint die Krone prominent im Vordergrund und durch die aufgelegte Hand direkt mit Maximilian II. verbunden. Mit dem

königlichen Zepter nimmt sie verhältnismäßig viel Raum ein, so dass in diesem Staatsporträt die bayerische Verfassung von 1818 ostentativ in den Hintergrund rutscht und kaum noch zu erkennen ist. Die Konstellation der Insignien mit der bayerischen Verfassung akzentuieren ebenfalls das politisch reaktionäre Bestreben Maximilians II. in den 1850er-Jahren, das auf die Stärkung der Monarchie und der Kronrechte ausgerichtet war. Maximilian II. verzichtete in seiner Darstellung von 1858 nicht nur auf das vollständige Krönungsornat der bayerischen Könige, auch der im Thronsaal des Festsaalbaus befindliche Thronsessel fand keine Aufnahme. Dennoch zeigt auch Bernhardt d. Ä. dieses üblicherweise zum Repertoire des Staatsporträt gehörende Element: es handelt sich jedoch um den Sessel, den Klenze für Ludwigs I. Thronsaal im Königsbau der Münchner Residenz entwarf. Maximilian II. löst sich folglich von der (in Bayern) tradierten Darstellung des Thronsessels mit runder Rückenlehne. Kongruent zu dieser Verortung des bayerischen Monarchen im Königsbau der Münchner Residenz geht die Identifizierung der weiteren Architektur, in der Maximilian II. inszeniert ist: Hierbei handelt es sich nicht, wie bisher angenommen, um das Bayerische Nationalmuseum, sondern in dem unter Maximilian II. errichteten Wintergarten der Münchner Residenz, welcher von den königlichen Appartements im Königsbau zu betreten war. Mit diesem Wintergarten positionierte sich Maximilian II. nicht nur zwischen zwei Bauten seiner beiden Vorgänger (Königsbau und Nationaltheater) und setzte einen eigenen Akzent innerhalb der Münchner Residenz, sondern betonte anhand der damals neuartigen Glas-Eisenarchitektur die Modernität, das Können und den Fortschritt seines Königreichs. Gleichzeitig erscheint der Monarch in der Münchner Residenz, dem baulichen Zentrum des Königreichs Bayern. Weiterführend erhält die Betrachterin/der Betrachter durch den Wintergarten einen Ausblick auf das ebenfalls von Maximilian II. initiierte Maximilianeum. Geplant in einem nach dem König benannten Stil und als Höhepunkt seiner Straße, der Maximilianstraße in seiner Residenzstadt, kam dem Bau große politische, repräsentative und künstlerische Bedeutung zu. Zusätzlich bezeugen sowohl der Wintergarten als auch das Maximilianeum Maximilians II. Mäzenatentum und sein Engagement, eigene architektonische Akzente in München zu setzen. Weiterführend ergibt sich mit Krone und Zepter im Vorder-, Wintergarten im Mittel- und Maximilianeum im Hintergrund eine wichtige Staffe- lung in diesem Herrscherbildnis: Maximilian II. als aktiv handelnder Souverän (Krone und Zepter), präsentiert sich mit zwei seiner Bauten, die für Modernität und Fortschritt in Bau- aufgabe und Konstruktionsweise (Wintergarten) sowie in (Aus)Bildung, Kunst und

Architektur (Maximilianeum) stehen und, wenn auch nicht direkt abgebildet, über seine größte städtebauliche Maßnahme in München, der Maximilianstraße, miteinander verbunden waren – der Wintergarten am Max-Joseph-Platz und damit am Ausgangspunkt der Maximilianstraße gelegen, das Maximilianeum als deren Höhepunkt und Abschluss. Indem die bayerische Königskrone und die auf ihr ruhende Hand Maximilians II. direkt vor diesen Bauten erscheinen, erfolgt für die Betrachterin/den Betrachter zusätzlich eine direkte (optische) Verknüpfung von Monarch/Monarchie und Bauwerken – ein zusätzlicher Akzent in Maximilians II. Inszenierung als aktiver Herrscher und Mäzen.

Bernhardt d. Ä. präsentiert Maximilian II. als einen reaktionären und gleichzeitig progressiven König, eine zunächst widersprüchlich erscheinende Kombination, die Murr für die Politik Maximilians II. folgendermaßen auflöst: „So zeitigte die Kulturpolitik Maximilians II. letztlich ein geradezu paradoxes Ergebnis: eine mit modernen Mitteln betriebene konservative Politik.“⁸⁷⁹ Und genau dies führt das Staatsporträt Maximilians II. von 1858 der Betrachterin/dem Betrachter vor Augen. Maximilian II. präsentiert sich mit für seine Zeit modernster Architektur beziehungsweise sogar mit einem Staatsbau, dessen Baustil seinen eigenen Namen trägt, gleichzeitig als der seiner Macht bewusste reaktionär orientierte und agierende Souverän von Bayern. Seine Legitimation als König erfolgt durch seine eigene Herrschaft und Errungenschaften – ohne die Notwendigkeit einer Rückkoppelung an Bildnisse oder Bauten seiner Vorgänger.

⁸⁷⁹ Murr 2006, S. 28.

8 Acht Jahre später: Heraus aus dem Schatten der Vorgänger

Eine Gegenüberstellung des ersten von Hailer gefertigten Bildnisses Maximilians II. aus dem Jahr 1850 mit dem acht Jahre später entstandenen von Bernhardt d. Ä. verdeutlicht zunächst Ähnlichkeiten im formalen Bildaufbau wie auch in der Figur des Königs selbst.⁸⁸⁰ Indem Bernhardt d. Ä. in seiner Umsetzung die Bildkomposition Hailers aufgreift, verdeutlicht er einerseits die Zusammengehörigkeit der beiden Bildnisse, als Staatsporträts des Königs Maximilian II., andererseits treten die Veränderungen, die Bernhardt d. Ä. in der Inszenierung des Monarchen vornimmt, deutlicher zu Tage. Diese Unterschiede wirken sich wiederum auf die politische Ikonographie der Bildnisse aus. Erschien Maximilian II. in seiner 1850 angefertigten Darstellung noch im vollen bayerischen Krönungsornat, ist dieses nun der Generalsuniform gewichen. Der Krönungsmantel ist zurückgeschlagen und liegt nur noch auf den Schultern auf. Dieses Detail scheint bedeutungsvoll, wird somit der Uniform doch augenscheinlich ein größeres Gewicht verliehen als dem Krönungsmantel, der nicht mehr anhand des charakteristischen einzelnen („napoleonischen“) Ärmels, sondern nur noch aufgrund der Goldstickereien sowie der auf dem Feld sichtbaren weiß-blauen Rauten als der bayerische Krönungsmantel zu identifizieren ist. Der Stern des Hubertusordens, den Maximilian II. auch in diesem zweiten Gemälde an einer Collane⁸⁸¹ trägt, wird nun durch weitere Ordensabzeichen (Hubertusritterorden, Georgsritterorden und Militär-Max-Joseph-Orden) an Maximilians II. Brust ergänzt. Während die beiden Bruststerne der Hausritterorden den Bezug zu dem Geschlecht Wittelsbach herstellen, betont derjenige des Militär-Max-Joseph-Ordens, gleich der Uniform, Maximilians II. Stellung innerhalb der bayerischen Armee: Er trägt das Großkreuz des Ordens, was nur Generalen möglich war. Insgesamt scheint die Anordnung der Insignien mit der Verfassung in Maximilians II. zweitem Staatsporträt im Vergleich zu seinem ersten gedreht: Sind bei Hailer seine Proklamation, die bei Bernhardt d. Ä. fehlt, die Verfassung und das Zepter vor der Krone angeordnet, rückt Bernhardt d. Ä. diese für die Monarchie selbst stehende Insignie eindeutig in den Vordergrund. Mehr noch: Maximilian II. hat ostentativ seine Hand auf diese abgelegt. Während in

⁸⁸⁰ So wirkt beispielsweise die Figur des bayerischen Königs in Bernhardts d. Ä. Darstellung wie aus der früheren Version Hailers entlehnt: Blickrichtung, Körperdrehung, Schrittstellung und auch Armhaltung sind in beiden Bildnissen fast identisch, wobei die der Blickrichtung entgegengesetzte Körperdrehung im Unterschied zu Hailers Umsetzung abgeschwächt ist. Das Detail der behandschuhten Hand, die je eine Insignie berührt, findet sich ebenfalls in beiden Ausführungen: bei Hailer ist es das Schwert, bei Bernhardt d. Ä. die Krone. In beiden Gemälden wird so das Sakrosankte der bayerischen Kroninsignien betont.

⁸⁸¹ Im Gegensatz zu Hailer gibt Bernhardt d. Ä. diese in der dem Original entsprechenden Farbigkeit wider.

Hailers Werk die Insignien mit Verfassung und Proklamation auf die Verdeutlichung des in der Verfassung von 1818 festgeschriebenen monarchischen Prinzips ausgerichtet sind, demonstriert Bernhardt d. Ä. mit diesen die königliche Befehlsgewalt, insbesondere in seinem Königreich selbst, die der Verfassung (fast) nicht mehr bedarf. Ersetzt hat Bernhardt d. Ä. auch den Thronessel des auf Repräsentation der seit Jahrhunderten bestehenden Wittelsbacher Herrschaft ausgelegten Festsaalbaus durch denjenigen des Königsbaus. Maximilian II. erscheint so mit dem bei seinen Audienzen, seiner Regierungstätigkeit, genutzten Thronessel, der zudem im Vergleich zu Hailer etwas vom König weggerückt platziert ist. Eine Draperie fehlt gänzlich, der Hintergrund gibt vielmehr den Blick auf ein recht natürlich wirkendes Interieur frei, das durch den Ausblick in der linken Bildhälfte noch weiter aufgelockert wird. Entscheidend ist auch die Gestaltung der jeweiligen Hintergründe: Erfährt die Betrachterin/der Betrachter bei Hailer einen Blick in die große Vergangenheit des Hauses Wittelsbach, gewährt Bernhardt d. Ä. einen Ausblick in die Zukunft unter Maximilian II. selbst.

Aus diesen Beobachtungen resultiert die Frage, warum man sich nun acht Jahre nach dem ersten Porträt von der traditionellen Darstellungsweise der bayerischen Könige zu lösen begann. Zumal diese Vermischung von *Uniformbildnis*⁸⁸² mit Krönungsmantel sowie den königlichen Insignien, soweit der Autorin bekannt, bei den Wittelsbacher Königen keine Tradition gehabt zu haben scheint.⁸⁸³ Von ihnen existieren lediglich zwei annähernd vergleichbaren Werke, die Maximilian I. in Uniform zeigen.⁸⁸⁴ Diese stellen ihn zwar mit

⁸⁸² Eine Porträtform, die insbesondere in Preußen von Bedeutung war, zum preußischen *Uniformbildnis* siehe Schoch 1975, S. 93-97 sowie S. 220 dieser Arbeit.

⁸⁸³ Im Gegensatz zu den russischen Zaren oder dem Haus Oranien-Nassau, siehe Kapitel 8.4 dieser Arbeit. Dagegen existieren durchaus ältere Bildnisse Wittelsbacher Herrscher in Rüstung und Hermelinmantel (Abb. 37a bis Abb. 37c, siehe S. 114f. dieser Arbeit). Außerdem befindet sich in der Münchner Residenz (Inv. Nr. ResMü 296) ein Historienbild mit der Darstellung Herzog Karl II. August von Pfalz-Zweibrücken, dem älteren Bruder König Maximilians I. aus dem Jahr 1783, gemalt von Karl Kaspar Pitz (Karl Kaspar Pitz: Herzog Karl II. August als Chef des Regiments „Royal Deux-Ponts“, 1783, München, Münchner Residenz, Inv. Nr. ResMü 296), das den Herzog in Brustharnisch mit Hermelinmantel zeigt, neben ihm, Kurhut und Schwert, auf dem Boden Karten und Fernrohr. In diesem Gemälde finden somit Gegenstände Aufnahme, die Karls II. August Stellung demonstrierend, wohingegen die restliche Darstellung des Herzogs sowie die gesamte Szenerie auf eine real-historisch anmutende militärische Situation hinweisen: der Herzog tritt aus einem Zelt heraus, sein Regiment und das Zeltlager im Hintergrund. Ein Werk von Joseph Anton Muxel greift zwar die Verbindung aus Uniform und Hermelinmantel mit Insignien und Prunksessel auf (Joseph Anton Muxel: Karl II. August, Pfalzgraf bei Rhein und Herzog von Zweibrücken-Birkenfeld, 1835, Öl auf Leinwand, 241 x 169,3 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 693), stammt allerdings aus dem Jahr 1835 und entstand folglich nicht zu Lebzeiten Karl II. August.

⁸⁸⁴ Abb. 31 und Abb. 32a, siehe zu diesen Darstellungen auch S. 81, Fn. 350 dieser Arbeit. Sowohl von Ludwig I. als auch seinem Bruder Karl existieren beispielsweise Brustbilder in Uniform – ähnlich dem erhaltenen Brustbild Maximilians II. im Münchner Stadtmuseum (Abb. 49; Joseph Stieler: König Ludwig I. in der Uniform eines Feldmarschalls, um 1851, Öl auf Leinwand, 73,5 x 60 cm, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Inv. Nr.

Insignien, jedoch ohne Hermelinmantel dar. Dagegen lassen sich für dieses zweite Bildnis des dritten bayerischen Monarchen Vergleichsbeispiele außerhalb Bayerns identifizieren, und zwar von Herrschern, die zur gleichen Zeit regierten. Zu nennen sind hier insbesondere Franz Xaver Winterhalters Staatsporträt von Napoleon III. (1808–1873, 1852–1870 Kaiser der Franzosen, Kat. 7) und ein Stieler zugeschriebenes Bildnis Friedrich Wilhelms IV. von Preußen (1795–1861, ab 1840 König von Preußen und Onkel Maximilians II, Kat. 8).⁸⁸⁵ Beide Darstellungen entstanden nach Hailers Werk und vor Bernhardts d. Ä. Gemälde. Es hat somit den Anschein, dass sich Maximilian II. bei diesem Porträt von der Darstellungstradition seiner Vorgänger und auch seines eigenen ersten Staatsporträts löst und sich an die Mode seiner Zeit anpasst. Daher scheint es sinnvoll, das zweite Staatsporträt Maximilians II. mit den Bildnissen Napoleons III. und Friedrich Wilhelms IV. zu kontextualisieren und gleichzeitig der Frage nachzugehen, warum sich diese drei Herrscher derart in ihren Staatsporträts inszenierten.

8.2 Encore: Vive l'Empereur! Das Staatsporträt des französischen Kaisers Napoleon III.

Das Original des Staatsporträts (sowie ein Pendant der Kaiserin Eugénie)⁸⁸⁶ fertigte Winterhalter für Kaiser Napoleon III. im Jahr 1853⁸⁸⁷ im Schloss Compiègne (Kat. 7). Beide wurden

G 664 sowie Joseph Bernhardt d. Ä. (nach Stieler?): Prinz Karl von Bayern, 1855, Öl auf Leinwand, 60 x 74 cm) und damit ohne Hermelinmantel oder Insignien. Dennoch merkt beispielsweise Hölscher an, es stehe „in der Tradition der bayerischen Königsporträts Max I. Josephs und Ludwigs I., wenngleich der König statt im Krönungsornat in Generalsuniform posierte,“ Hölscher 2002b. Eine Begründung hierfür nennt sie nicht.

⁸⁸⁵ Zu beachten ist in diesem Kontext, dass in der Außenpolitik Maximilians II. Österreich zwar eine Rolle spielte, sein Staatsporträt dies jedoch nicht reflektiert. Soweit der Autorin bekannt, existieren vom zeitgleich zu Maximilian II. regierenden Kaiser Franz Joseph I. von Lothringen-Habsburg (1830–1916) sowohl Staatsporträts als auch Porträts in Uniform, jedoch keines, das diese beiden Formen der Darstellung ähnlich den Bildnissen Maximilians II., Napoleons III. und Friedrich Wilhelms IV. verbindet. Von seinen beiden Vorgängern Kaiser Franz I. und Kaiser Ferdinand I. scheint es dagegen solche Darstellungen durchaus gegeben zu haben (József Pesky: Kaiser Franz I. von Österreich, König von Ungarn, Öl auf Leinwand, Szekszárd (Ungarn), Szekszárd, Wosinsky Mór Múzeum sowie eine Anton Einsle zugeschriebene Studie zu einem ganzfigurigen Porträt Kaiser Ferdinands I, Öl auf Leinwand, 61,5 x 44cm, o. O.) und auch sein Bruder Maximilian I., Kaiser von Mexiko (1832–1867), ließ sich 1864 sowie 1865 derart porträtieren (Franz Xaver Winterhalter: Maximilian I., Kaiser von Mexiko, 1864, Öl auf Leinwand, 235×172 cm, Mexiko-Stadt, Museum Schloss Чепельтепек sowie Santiago Rebull: Maximilian I. von Habsburg, Kaiser von Mexiko, 1965, Öl auf Leinwand, Schloss Miramare, Museo storico e il parco del Castello di Miramare).

⁸⁸⁶ Eine Kopie des Werkes befindet sich beispielsweise in Versailles: Nach Franz Xaver Winterhalter (Original verbrannt): Eugénie de Montijo de Guzman, Kaiserin der Franzosen, 1855-1868 (Original 1853), Öl auf Leinwand, 243 x 153cm, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. Nr. MV 7696.

⁸⁸⁷ Kopp datiert im Gegensatz zur weit verbreiteten Auffassung von 1853 etwas vorsichtiger mit „ca. 1855“, siehe Kopp 2013, S. 204. Barilo von Reisberg verweist auf eine Archivale im Archive Nationales, Paris (AN,

beim Brand der Tuilerien 1871 zerstört.⁸⁸⁸ Für öffentliche Gebäude, Behörden etc. wurden fast 3000 Kopien, dem Original entsprechende ganzfigurige Porträts, aber auch kleinere Kniestücke oder gar Brustbilder, gefertigt.⁸⁸⁹ Ganzfigurige Kopien des Originals finden sich heute beispielsweise im Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon⁸⁹⁰ in Versailles, dem Museo Napoleonico⁸⁹¹ in Rom oder dem Deutschen Historischen Museum in Berlin,⁸⁹² eine als Kniestück gearbeitete Variante im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien⁸⁹³.

Die Inszenierung Napoleons III. als Kaiser der Franzosen war aufgrund der politischen Veränderungen in Frankreich zwischen 1848 und 1852 möglich, Frankreich wurde im Jahr 1852 erneut zum Kaiserreich. Nach dem Ende der Julimonarchie und dem Sturz des Bürgerkönigs Louis-Philippe 1848, folgte zunächst die Zweite Französische Republik, deren Staatspräsident am 10. Dezember 1848 wiederum Charles Louis Napoléon Bonaparte wurde.⁸⁹⁴ Dieses Amt hatte er bis 1851 inne. Aufgrund eines erfolgreichen Staatsstreiches, bei dem auch das Militär eine wichtige Rolle einnahm, amtierte er ab dem 2. Dezember 1851 als *Prince-Président* bis schließlich am 2. Dezember 1852 seine Proklamation als Kaiser der Franzosen, Kaiser Napoleon III.,⁸⁹⁵ erfolgte und damit Frankreich erneut Kaiserreich

O/5/40/513) aus der hervorgeht, dass die Bildnisse Napoleons III. und Eugénies Ende Dezember 1853 vollendet waren.

⁸⁸⁸ Die beiden Abbildungen im Abbildungsverzeichnis zeigen eine Version der erhaltenen Kopien der Bildnisse, siehe zu den beiden Porträts Barilo von Reisberg 2016, S. 133-139 und S. 144f.; Chabanne 2015a; Chabanne 2015b; Chabanne 2015c; Eismann 2007, S. 28 und S. 31; Kalina 2013; Kessler Aurisch 2015b; Kopp 2013, S. 204-208; Perrin 2016; Schoch 1975, S. 145-150 sowie Wittmann 2013, S. 71. Nach Walter „gefiel [das Gemälde] dem Franzosenkaiser so gut, dass er mindestens sechs weitere Fassungen davon in Auftrag gab und den Künstler sogleich zum Hofmaler ernannte,“ Walter 2013, S. 29.

⁸⁸⁹ Auf die Bedeutung der Bildnisse geht auch Schoch ein, wenn er betont, dass zwischen 1851 und 1860 674.100 francs, „d. h. 15,6 % der gesamten Ausgaben für die Kunst, für die offiziellen Bildnisse des Kaiserpaares und deren Reproduktionen,“ Schoch 1975, S. 145, ausgegeben wurden. Weiter galten nach Schoch die Bildnisse Winterhalters bis 1863 „als die offizielle sanktionierten Staatsporträts,“ Schoch 1975, S. 146.

⁸⁹⁰ Siehe <http://collections.chateauversailles.fr> (Zugriff am 13.07.2020).

⁸⁹¹ Siehe <http://www.museonapoleonico.it> (Zugriff am 13.07.2020).

⁸⁹² Siehe <https://www.dhm.de> (Zugriff am 13.07.2020).

⁸⁹³ Siehe Kalina 2013. Kalina nennt zudem weitere Ausführungen des Staatsporträts, siehe Kalina 2013, S. 30. Auch von Kaiserin Eugénies Porträt sind mehrere Ausführungen erhalten, so allein drei im Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon (Inv. Nr. MV 5142, MV 7696 und MV 8188), siehe <http://collections.chateauversailles.fr> (Zugriff am 13.07.2020).

⁸⁹⁴ Zuvor hatte Charles Louis Napoleon, der seit dem Tod seines älteren Bruders und des Sohnes Napoleons I. als eine Art „Chef des Hauses Bonapart,“ Erbe 1994b, S. 424, agierte und sich „als Thronprätendent für ein erneuertes französisches Kaisertum [betrachtete],“ Erbe 1994b, S. 424, bereits zwei Putschversuche (1836 und 1840) unternommen, um an die Macht zu gelangen. Zweiterer hatte seine Verurteilung zu lebenslanger Festungshaft durch Louis-Philippe I. zur Folge, aus der er 1846 fliehen konnte. Zu Napoleon III. siehe Deinet 2019; Erbe 1994b; Euler 1961; Euler 2008; Willms 2008 sowie Wittmann 2013.

⁸⁹⁵ So verweist bereits Euler als Grund für die Benennung als *Napoleon III.* darauf, dass der Sohn Napoleons I., Napoleon Franz Bonaparte und späterer Herzog von Reichstadt (1811–1832) nach der Abdankung seines Vaters als Napoleon II. inthronisiert worden war, Euler 1961, S. 853. Mit dieser Bezeichnung verdeutlichte

wurde.⁸⁹⁶ Sein Staatsporträt schuf Winterhalter zu Beginn der Herrschaft Napoleons III. als Kaiser der Franzosen. Als Neffe Napoleons I. – sein Vater war der jüngere Bruder Napoleons I., Louis Bonaparte (1778–1846, König von Holland 1806–1810), seine Mutter Hortense de Beauharnais (1783–1837) – suchte Napoleon III. Anknüpfungspunkte zur Herrschaft seines großen Vorfahren. Diese Vorgehensweise spiegelt sich bereits in der Proklamation am 2. Dezember wider. Das Datum war nicht zufällig gewählt, es referiert auf die Krönung Napoleons I. 1804 sowie seinen Sieg in der sogenannten Drei-Kaiser-Schlacht bei Austerlitz 1805. Diese Anknüpfungen an Napoleon I. nahmen Zeitgenossen bereits wahr:

Les contemporains se sont amusés à tisser des liens entre les deux Empires, où le 18 Brumaire est le pendant du coup d'État du 2 décembre, où le Consulat est la réplique de la République décennale, où la sacre de Napoléon I^{er} l'est du mariage de Napoléon III, où la naissance des deux princes impériaux est mise en relation et où la chute brutale de l'Empire à Waterloo fait écho à la défaite de Sedan. Ces comparaisons sont hasardeuses, mais, en revanche, à cinquante ans d'écart, les deux Empires associent les arts au pouvoir, dans un but de propagande mais aussi de magnificence du trône impérial.⁸⁹⁷

Wie bereits Napoleon I. nutzte nun auch Napoleon III. die Kunst als Medium seiner Repräsentation. Winterhalter schuf mit seinem Porträt das erste Staatsporträt des französischen Kaisers,⁸⁹⁸ welches darüber hinaus auch auf der Pariser Weltausstellung 1855 der

Napoleon III. folglich die dynastische Kontinuität des Hauses Bonaparte, ähnlich wie zuvor Ludwig XVIII. von Frankreich.

⁸⁹⁶ Auch während Napoleon III. als Kaiser der Franzosen herrschte, bestand noch eine Verfassung: „Der durch das Volk legitimierte Staatsstreich vom Dezember 1851 bedeutete den Sieg der Exekutive über die Legislative [...]. Bonaparte konnte sich daran machen, nach seinen Prinzipien eine neue Verfassung auszuarbeiten zu lassen. [...] Die neue Verfassung [...] wurde am 14. Januar 1852 verkündet. [...] Angesichts der Verfassungsstruktur waren dafür [für die Wiedererrichtung des Empire, Anm. der Autorin] keine größeren Veränderungen der Konstitution nötig. So wurde [...] die Verfassung durch den *Sénatus-consulte* vom 7. November 1852 abgeändert und das Präsidentenamt durch den *Empereur* ersetzt. [...] Obwohl dieses Regime das allgemeine Wahlrecht kannte, blieb es bis 1860 autoritär und diktatorial,“ Hartmann 1985, S. 95 und S. 99. Der Fragestellung, inwieweit die politischen Veränderungen der Zeit oder beispielsweise auch die Entwicklung der Fotografie Einfluss auf die Gestaltung der gemalten Herrscherporträts hatten, wäre eine eigenständige Untersuchung geschuldet, die im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen kann. So gibt es von Maximilian II. ebenso fotografische Aufnahmen wie von Napoleon III. und Friedrich Wilhelm IV. Schöbel geht in ihrer Arbeit in dem Kapitel *Zur Inszenierung im Bild* auch auf die Fotografie als eine Form des Herrscherbildes ein, siehe Schöbel 2017, S. 259-290.

⁸⁹⁷ Branda und Mauduit 2018, S. 28.

⁸⁹⁸ So heißt es bei Branda und Mauduit: „Napoléon I^{er} et Napoléon III n'ont pas inventé la propagande d'État. Avant eux, les rois de France ont imposé une image officielle du souverain diffusée dans toute la France et, au-delà, dans le monde. À la différence de ces derniers, les deux empereurs n'étaient cependant pas de droit divin. Autrement dit, leur légitimité n'allait pas de soi. Pour affermir leur trône, les empereurs ont eu l'intelligence de réinvestir avec force l'image officielle du pouvoir, pour ancrer leur dynastie dans la tradition et l'inscrire dans l'histoire de France, sur le temps long. Ils ont su également innover et utiliser les arts pour mettre en scène l'image du pouvoir, adaptée aux attentes de leur temps et aux progrès techniques,“ Branda und Mauduit 2018, S. 132.

Öffentlichkeit präsentiert wurde.⁸⁹⁹ Bei dieser Ausstellung wollte sich Frankreich außenpolitisch als zweite große Industrienation nach Großbritannien initiieren.⁹⁰⁰ Innenpolitisch sollten gleichzeitig

mit der aufwendigen Hofhaltung des Kaisers, mit seinen Festen und seinen großen künstlerischen Unternehmungen – der Stadtplan Haussmanns [für Paris, Anm. der Autorin], der Vollendung des Louvre, den Weltausstellungen und dem Bau der Oper – [...] die Massen in Euphorie versetzt und von den tiefen sozialen Konflikten abgelenkt werden.⁹⁰¹

Die bisherige Forschung hat für die Staatsporträts in der Mitte des 19. Jahrhunderts insbesondere auf die Krise dieses Sujets, begründet in fehlender Macht und Legitimität der Herrscher, verwiesen.⁹⁰² Konkret auf Winterhalters Staatsporträt Napoleons III. bezogen, fand dessen Changieren zwischen tradierter Inszenierung und gefordertem Realismus hierbei eine Betonung.⁹⁰³ So deutete die durchaus propagierte Kontinuität zu Napoleon I. beziehungsweise zum traditionellen Herrscherporträt seit Ludwig XIV.,

⁸⁹⁹ Winterhalter war auf dieser *Exposition Universelle* mehrfach vertreten. Der zu dieser Ausstellung erschiene Katalog nennt auf S. 454 mit den Nummern 4206-4209 Winterhalters Darstellungen Napoleons III. und von dessen Frau Eugénie: 4206 – L'Empereur; portrait en pied; 4207 – L'Impératrice, portrait en pied; 4208 – L'Impératrice; 4209 – L'Imperatrice entourée de ses dames d'honneur. Neben diesen werden einige weitere Werke von oder nach Winterhalter genannt, siehe Katalog 1855, S. 16 (Nr. 168), S. 133 (Nr. 1253), S. 141 (Nr. 1567-1570), S. 523 (Nr. 4715), S. 538 (Nr. 4825), S. 539 (Nr. 4836) sowie S. 540 (Nr. 4845). Tresca nennt in seiner Beschreibung der Ausstellung von 1855 als wichtigstes Exponat eine Reiterfigur Napoleons III.: „Le produit le plus important de l'Exposition, comme fonte de zinc, est une statue équestre de l'Empereur à l'entrée du pavillon de l'Est,“ Tresca 1855, S. 624, die Bildnisse Napoleons III. und Eugénies nennt er dagegen nicht.

⁹⁰⁰ Siehe Deinet 2019, S. 155f.

⁹⁰¹ Schoch 1975, S. 148.

⁹⁰² Chabanne und Deinet zielen in ihren Ausführungen zu Winterhalters Staatsporträt Napoleons III. auf die Probleme dieser Herrscherdarstellung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und der sich darin manifestierenden Krise ab, siehe Chabanne 2015a, S. 48 sowie Deinet 2019, S. 122. Einen Überblick zu dieser (angeblichen) Krise liefert Schoch 1975, S. 9f. Für Schoch handelt es sich, beispielsweise im Gegensatz zu Baumstark und Reinle, siehe Baumstark 2021, S. 21 sowie Reinle 1984, S. 71, weniger um eine Krise als vielmehr um einen nötigen Wandel im 19. Jahrhundert, siehe auch S. 9f. sowie S. 235f. dieser Arbeit.

⁹⁰³ Auf Winterhalter bezogen, heißt es bei Chabanne: „Jenseits der negativen Bewertungen seiner malerischen Fähigkeiten, die einen Geschmack reflektierten, der noch durch das neoklassizistische Ideal geprägt war, war die Kritik an Winterhalter ein Symptom der Krise des Staatsporträts, eingezwängt zwischen den Standardformeln der großen Meister, dem Modischen und der zunehmenden Forderung nach Realismus,“ Chabanne 2015a, S. 48. Vergleichbares formuliert Deinet: „Der Eindruck, dass Schein und Sein, Anspruch und Wirklichkeit des neuen Kaisers und seiner Entourage nicht kongruent waren, vermitteln entgegen ihrer Absicht auch die offiziellen Bilder, die Franz Xaver Winterhalter und andere von dem neuen Monarchen malten. Auf ihnen blieb Napoleon III. immer ein verkleideter Privatier, sein Hof eine Ansammlung von kostümierten Bourgeois. Die Porträts zitierten die Posen Napoleons I. oder Ludwigs XIV., aber Gesicht und Kostüm stimmten nicht überein,“ Deinet 2019, S. 122. Wie genau sich diese Differenzen jedoch äußern, führt Deinet nicht näher aus, zumal durchaus auch in älteren Staatsporträts Inszenierungen stattfanden, die der Wirklichkeit (wenn überhaupt) nur bedingt entsprachen. Schoch sieht insbesondere die Vorbildhaftigkeit des tradierten Staatsporträts und verweist auf eine Schrift des Comte de Laborde (1773–1842), die dieser „in offiziellem Auftrag verfaßte. In dem den Staatsporträts gewidmeten Abschnitt verbindet sich die Orientierung auf Vorbilder aus der Zeit Ludwigs XIV. mit einer scharfen Absage an die glanzlosen Bildnisse des Bürgerkönigs,“ Schoch 1975, S. 145. Gleichzeitig betont Schoch die Gegensätzlichkeit zu aktuellen Strömungen der Kunst in dieser Zeit und nennt hierfür beispielhaft Courbet: „Erst wenn man den Hedonismus des Bildes in dieser

auf die Rückkehr zur Ordnung und Autorität, die mit der Wiederherstellung des Kaiserreichs einherging. Sie diene dazu, die Aufnahme Napoleons III. in die Riege der gekrönten Häupter Europas zu untermauern – trotz der fragwürdigen Umstände seiner Machtergreifung.⁹⁰⁴

Dagegen verzichtete Winterhalter auf Napoleons III. Inszenierung im vollständigen Krönungsornat. Kopp urteilt hierüber:

Die Darstellung reiht sich auf den ersten Blick und in ihrer formalen Anlage in die Kategorie des klassischen Herrscherporträts ein, wie es seit Ludwig XIV. bestand. Im Detail fehlt es aber an Kohärenz. Der Kaiser posiert nicht im vollen Krönungsornat, gleichzeitig verzichtete er nicht auf den mit Adlern bestickten Hermelinmantel. Um diesen einzufügen sah sich Winterhalter gezwungen, ihn notdürftig an der Kette der *Légion d'honneur* zu befestigen – auf diese Weise hätte die Ordenskette den Kaiser aber bereits längst erwürgt. In der theatralischen Inszenierung fehlten keine der traditionellen Machtattribute.⁹⁰⁵

Kopps Auseinandersetzung mit den Bildelementen weist jedoch einige Lücken auf. An seiner allzu verallgemeinernden Herangehensweise wird deutlich, wie genau im Umgang mit den Porträts dieser Herrscher (des 19. Jahrhunderts) eigentlich differenziert werden muss: Zunächst wäre präziser zu fassen, was bei Kopp genau mit den „traditionellen Machtattributen“ gemeint ist: Sicherlich präsentiert sich Napoleon III. mit Kaiserkrone, *main de justice* und Zepter. Seine Kaiserkrone ist deutlich an den goldenen Adlern zu erkennen. In ihrer Form (Bügelkrone) greift sie jedoch diejenigen der bourbonischen Könige auf, wohingegen Napoleon I. einen goldenen Lorbeerkranz in seinen Staatsporträts als Kaiser der Franzosen trägt.⁹⁰⁶ Während die *main de justice* sowohl bei den bourbonischen Königen als auch bei Napoleon I. Teil der Insignien war, fand das Kurzzepter, wie Napoleon III. es in Händen hält, bei den französischen Könige Verwendung (Abb. 38b bis Abb. 38f), wohingegen Napoleon I. in seinen Staatsporträts sein mit einem Adler bekröntes Langzepter oder das Langzepter Karls V. in Händen hält (beispielsweise zu sehen bei Abb. 8a bis Abb. 8c).⁹⁰⁷ Konkrete Referenzen an Napoleon I. stellen die Collane mit Stern des Großmeisters der *Légion*

politischen Funktion erkennt, begreift man die politische Untragbarkeit der Kunst Courbets für das Regime Napoleons III.," Schoch 1975, S. 150. Zur politischen und sozialkritischen Rolle Courbets siehe Chrost 2019.

⁹⁰⁴ Chabanne 2015b. Perrin fasst die Aufgabe der Bildnisse Napoleons III. und seiner Frau Eugénie wie folgt zusammen: „Ces effigies théâtrales n'ont d'autre but que de légitimer la présence sur le trône impérial d'un homme et d'une femme qui n'étaient pas destinés à occuper cette place,“ Perrin 2016, S. 89.

⁹⁰⁵ Kopp 2013, S. 204f.

⁹⁰⁶ Zur Verwendung von sogenannten Bügelkronen siehe S. 116f. dieser Arbeit.

⁹⁰⁷ Abweichend hiervon inszeniert Ingres Napoleon I. in seinem Staatsporträt mit dem mit der Statuette Karls des Großen bekröntes Langzepter Karls V. von Frankreich beziehungsweise der französischen Könige (Jean-Auguste-Dominique Ingres: Napoleon I., 1806, Öl auf Leinwand, 259 × 162 cm, Paris, Musée de l'Armée, Inv. Nr. 5420/Ea 89/1), siehe S. 110 dieser Arbeit.

*d'honneur*⁹⁰⁸ sowie die Gestaltung des Thronsessels (anhand der zu erkennenden Rückenlehne) dar. Überhaupt greift Winterhalter in seinem Porträt Napoleons III. mit Thronsessel, Säule, Draperie, rotem Teppich und Ausblick im Hintergrund tradierte Elemente von Staatsporträts, und zwar auch über die französischen Landesgrenzen hinaus, auf. Zudem implizieren, ebenfalls für Staatsporträts nicht unüblich, sowohl der Thronsessel als auch der am rechten Bildrand gewährte Blick ins Freie, dass sich Napoleon III. in seinem Thronsaal im Palast der Tuileries befindet.⁹⁰⁹ Von dem in französischen Herrscherbildnissen üblichen Tabouret weicht Winterhalter, wie schon in seiner Darstellung Louis-Philippes I. (Abb. 58), ab und ersetzt dieses durch einen hüfthohen Präsentationstisch.⁹¹⁰ Eine Napoleon III. im Verhältnis zur Betrachterin/zum Betrachter erhöhende und für französische Staatsporträts durchaus geläufige Estrade⁹¹¹ gibt Winterhalter ebenso auf wie den gängigeren Bildaufbau,

⁹⁰⁸ Zu der von Napoleon III. in Auftrag gegebenen Collane und Stern siehe beispielsweise www.napoleon.org (Zugriff am 13.07.2020). Für Barilo von Reisberg symbolisiert sie den Patriotismus Napoleon III., siehe Barilo von Reisberg 2016, S. 137, er erwähnt jedoch nicht die enge Verknüpfung zu Napoleon I., der diesen Orden ins Leben gerufen hatte. Mit diesem Detail erfolgt vielmehr ein zweifacher Rückgriff: auf ein tradiertes Element in der Herrscherinszenierung und auf Napoleon I.

⁹⁰⁹ In der Forschung wird die im Hintergrund befindliche Architektur allerdings mit dem Palast der Tuileries identifiziert, siehe Chabanne 2015b. Barilo von Reisberg präzisiert diese Verortung des französischen Kaisers, indem er anmerkt: „The background landscape locates the Emperor at the Palais du Louvre, with the Arc de Triomphe du Carrousel [sic!] and the silhouette of the Palais des Tuileries clearly visible across the Cour Carrée,“ Barilo von Reisberg 2016, S. 138. Der Arc de Triomphe du Carrousel ist allerdings im Hintergrund nicht zu erkennen, auch nicht in der bei Barilo von Reisberg abgebildeten Kopie aus dem Napoleonmuseum Thurgau im Schloss Arenenberg, Salenstein, siehe Barilo von Reisberg 2016, S. 317, Abb. 3.1. Vielmehr scheint der Raum, in dem Napoleon III. der Betrachterin/dem Betrachter gegenübertritt von einer Art Balustrade in diesem Bereich des Bildhintergrundes begrenzt zu sein. Die im Hintergrund vor dem Bau angeordnete Bepflanzung (mit Statuen) erinnert dagegen an den Blick von den Tuileries auf den Louvre, da es diese in der Form vor den Tuileries nicht gab. Allerdings müsste auch hier bei einer direkten Sichtachse der Arc de Triomphe du Carrousel zu sehen sein. Dieser zu Chabanne und Barilo von Reisberg umgekehrte Blickwinkel würde implizieren, dass sich Napoleon III. tatsächlich im Palast der Tuileries befindet, in den er nach seinem Aufstieg zum Kaiser der Franzosen gezogen war. Dort befand sich auch sein Thronsaal mit einem Thronsessel, der in der Gestaltung demjenigen des Porträts entspricht. Abbildungen des Thronsaals legen zudem nahe, dass sich über dem auf einer Draperie das Wappen Napoleons III. befand. Tatsächlich ist auf dem Staatsporträt des französischen Kaisers direkt über dem Sessel auf der Draperie ebenfalls eine Verzierung auszumachen, möglicherweise eben das Wappen Napoleons III. Dieser Bereich ist jedoch stark verschattet, so dass diese Verzierung nicht klar zu erkennen ist. Barilo von Reisberg erkennt darin den „Bonapartistischen Adler“, siehe Barilo von Reisberg 2016, S. 138. Weiterführend müsste die Bedeutung der Tuileries und des Louvres unter Napoleon III. aber auch Napoleon I. (als möglichen Bezugspunkt in der Repräsentation Napoleons III.), näher beleuchtet werden. Dies kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen.

⁹¹⁰ Durch den hüfthohen Präsentationstisch entsteht eine direktere Verbindung zwischen dem Kaiser und seinen Insignien als es bei kniehohen Tabourets der Fall ist: Napoleon III. hält nicht nur die *main de justice* in seiner Rechten, er hat diese gleichzeitig auf den Tisch abgelegt, wo sich seine Krone sowie das Zepter befinden.

⁹¹¹ Für Barilo von Reisberg verbindet diese Art der Präsentation das Bildnis Napoleons III. mit demjenigen Louis-Philippes I.: „No elevation separates the Emperor, physically, psychologically, or symbolically, from the viewers suggesting, similarly to the portrait of Louis-Philippe, the ease of access and communication between the ruler and his people,“ Barilo von Reisberg 2016, S. 137. Zu den Unterschieden in diesen beiden Darstellungen siehe die folgende Seite dieser Arbeit.

auf einer Seite des Herrschers (meist dessen rechte) die Präsentation der Insignien, auf der anderen ein Prunksessel. Insignien und Thronsessel sind zu Napoleons III. rechter Seite angeordnet, wodurch der Ausblick zu seiner linken unverstellt bleibt.

In diesen Details offenbart sich, wie exakt zwischen den Neuerungen und verschiedenen Traditionen auch im 19. Jahrhundert unterschieden werden muss. Für das Staatsporträt Napoleons III. bedeutet dies, dass der Kaiser der Franzosen zwar Elemente des französischen Staatsporträts (und zwar bourbonisch wie napoleonisch) übernimmt, durch die Neuerungen jedoch andere Akzente setzt. So merkt Kopp zu Recht an, dass Napoleon III. zwar mit Hermelinmantel (hierbei ist Kopp's Ausführung zu präzisieren und zu korrigieren)⁹¹² jedoch nicht im Krönungsornat erscheint. Statt des Krönungsornats trägt der französische Kaiser eine Uniform, die sicherlich größte Veränderung im Vergleich zu älteren französischen Staatsporträts. Soweit der Autorin bekannt, stellt bis heute die Frage, warum Napoleon III. überhaupt auf eine Darstellung im gesamten Ornat verzichtete und die Uniform wählte (und damit einhergehend die Bedeutung der Uniform), ein Desiderat dar. Dies wäre auf der einen Seite eine weitere Möglichkeit einer bewussten Orientierung an Napoleon I. (und dessen Inszenierung als Feldherr) im Porträt gewesen.⁹¹³ Auf der anderen Seite malte Winterhalter bereits Louis-Philippe I. in Uniform mit den königlichen Insignien, diese liegen jedoch auf einem Präsentationskissen neben dem König. Außerdem hat Louis-Philippe I. seine Hand auf die *Charte* von 1830 abgelegt, einen Krönungsmantel trägt er nicht (Abb. 58).⁹¹⁴ Die beiden Darstellungen Napoleons III. und Louis-Philippes I. stellt Barilo von Reisberg in Zusammenhang mit dem sogenannten *Handlungsporträt* und die mit diesen einhergehenden „virtues of authority, military valour, and a commitment to the leadership of the country's armed forces.“⁹¹⁵ Bei seiner Definition des Handlungsporträts („narrative

⁹¹² Entscheidend war wohl eher generell den Hermelinmantel, als Kleidungsstück von Herrschern, aufzunehmen denn ihn explizit als denjenigen Napoleons III. auszuweisen (die Außenseite des Mantels, dessen Feld, und damit die für Napoleons III. Mantel charakteristischen Adler sind so gut wie nicht zu erkennen). Durch die über die Schultern gelegte Tragweise des Mantels rahmt dieser die Figur des französischen Kaisers und betont zudem dessen Erscheinungsbild in Uniform. Eine konkrete Anknüpfung an den Krönungsmantel Napoleons I. hätte Napoleon III. durch den unverkennbaren einen Ärmel leicht evozieren können, worauf er jedoch offensichtlich verzichtete. Die von Kopp angesprochene Funktion der Collane der Ehrenlegion zur Befestigung des Mantels ist bei genauer Betrachtung des Staatsporträts nicht korrekt: Diese liegt auf den Schultern Napoleons III. und über dem Mantel auf, während eine zusätzliche goldene Kette oberhalb der Collane diesem Halt zu geben scheint.

⁹¹³ Für eine detailliertere Aufarbeitung wäre eventuell zu überlegen, in wie weit Darstellungen Napoleons I. in Uniform, die nicht dem Typus des Staatsporträts entsprechen, auf Winterhalters Werk Einfluss hatten.

⁹¹⁴ Das Verhältnis dieser beiden Bildnisse, zumal sie vom gleichen Künstler stammen, gilt es künftig genauer aufzuarbeiten.

⁹¹⁵ Barilo von Reisberg 2016, S. 137.

action portrait“⁹¹⁶) bezieht sich Barilo von Reisberg auf die Arbeit von Schoch.⁹¹⁷ Schoch allerdings grenzt das Handlungsporträt klar vom *portrait d'apparat* also vom Staatsporträt ab,⁹¹⁸ auf eine Darstellung Gustavs III. von Schweden beziehungsweise deren Titel bezogen schreibt er:

Der vollständige Titel [...] lautet: ‚Gustave, Roi de Suède, dans son cabinet d'étude, s'entretenant sur des plans de fortifications avec les princes Charles et Adolphe, ses frères‘. Schon im Titel werden Kriterien aufgezählt, die das illusionistische Handlungsporträt vom ‚portrait d'apparat‘ unterscheiden: bestimmter Ort, Momentaneität und bestimmte Handlung.⁹¹⁹

Somit handelt es sich bei Winterhalters Gemälde, auch wenn Barilo von Reisberg hier das Militärs einbezieht, nicht um ein Handlungsporträt. Auf eine mögliche Verbindung zu dem bei Schoch vorgestellten Uniformbildnis, das insbesondere in Preußen von Bedeutung war, geht Barilo von Reisberg nicht ein.⁹²⁰ Diese Uniformbildnisse dienten insbesondere der Inszenierung des Monarchen als oberster Feldherr. Es stellt sich folglich die Frage, ob eine solche militärische Präsenz in Napoleons III. Staatsporträt, wie schon bei Maximilian II.,⁹²¹ auch durch konkrete historische Begebenheiten oder Ereignisse begründet werden kann. Tatsächlich spielte beispielsweise die Unterstützung der Armee bei Napoleons III. Staatsstreik 1851, wie auch bei der Beendigung der Revolution 1848 in Paris (die Napoleons III. Aufstieg zum französischen Kaiser erst ermöglichte) und während seiner gesamten Herrschaft, eine wichtige Rolle.⁹²² Diese Bedeutung des Militärs für Napoleons III. Aufstieg zum sowie seiner Herrschaft als Kaiser der Franzosen könnte sich folglich in seiner Inszenierung in Uniform in seinem Staatsporträt widerspiegeln. Solche Überlegungen gilt es bei künftigen Untersuchungen zu diesem Staatsporträt einzubeziehen.

⁹¹⁶ Barilo von Reisberg 2016, S. 3.

⁹¹⁷ Barilo von Reisberg 2016, S. 38. Zum Handlungsporträt bei Schoch siehe Schoch 1975, S. 34-36.

⁹¹⁸ Zu dem Begriff *Portrait d'apparat* siehe beispielsweise Junger 2011, S. 24f. sowie Schoch 1975, S. 19.

⁹¹⁹ Schoch 1975, S. 36.

⁹²⁰ Zum preußischen Uniformbildnis siehe Schoch 1975, S. 93-97.

⁹²¹ Siehe Kapitel 7.2 dieser Arbeit. Tatsächlich könnten auch für Louis-Philippe I. Darstellung in Uniform zwei Faktoren ausschlaggebend gewesen sein: Neben einer bewussten bildlichen Distanzierung von den Staatsporträts der bourbonischen Könige im Krönungsornat, hatte der sogenannte Bürgerkönig vor allem einen militärischen Rang inne: noch Karl X. ernannte ihn zum Generalleutnant. Die Bedeutung der Armee während seiner Herrschaft wäre zusätzlich für die Deutung seines Staatsporträts zu untersuchen, zu Louis-Philippe I. siehe beispielsweise Erbe 1994a.

⁹²² Zum Ende der Revolution im Juni 1848 in Frankreich und dem Einsatz der französischen Armee siehe beispielsweise Hachtmann 2002, S. 56-58. Zu Napoleons III. Machtergreifung siehe beispielsweise Deinet 2019, S. 108-118 sowie Milza 2006, S. 233-272.

Für die Aufarbeitung von Maximilians II. zweitem Staatsporträt ist das Bildnis eines weiteren Monarchen zu nennen, der sich in einer zu Napoleon III. und Maximilian II. vergleichbaren Weise in den 1850er-Jahren porträtieren ließ: König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (Kat. 8). Dieser König war der historischen Forschung zufolge aus verschiedenen Gründen für Maximilian II. von Bedeutung.⁹²³ Gleich durch mehrere verwandtschaftliche Beziehungen miteinander verbunden, Friedrich Wilhelm IV. war ein Onkel Maximilians II.,⁹²⁴ sei der preußische König Vorbild für Maximilian II. gewesen. Gleichzeitig suchte Maximilian II. anhand der von ihm verfolgten Trias-Politik Bayern zwischen Österreich und Preußen zu positionieren.⁹²⁵ Überhaupt ist die Bedeutung Preußens für Maximilian II. nicht zu unterschätzen, wie Hanisch betont: „Preußen war für Maximilian II. das Vorbild schlechthin, nicht nur im Bereich des Militärischen. [...] Preußen war es auch, mit dem Maximilian II. sein Bayernland auf den verschiedensten Gebieten immer wieder maß: Vorbild und Drohung für Bayern.“⁹²⁶ Das preußische Nationalgefühl war ebenso Bestandteil dieses Vergleichs, wie die preußischen Gelehrten und Beamten,⁹²⁷ die *Kreuzzeitungspartei in Preußen*⁹²⁸ oder generell die preußische Verwaltung und das preußische Heer. Zudem beneidete Rumschöttel zufolge Maximilian II. die „unangefochtenen Stellung des Monarchen“⁹²⁹ in Preußen. Aufgrund dieser verschiedenen Verbindungen zwischen Maximilian II. und Friedrich Wilhelm IV. wird im Folgenden das Porträt Friedrich Wilhelms IV. in Uniform mit Krönungsmantel und Insignien vorgestellt.

⁹²³ Siehe insbesondere Six 2012, S. 62-66, aber auch Hanisch 1991, S. 90-92; Möckl 1999, S. 73 sowie Rumschöttel 2014, S. 317f.

⁹²⁴ So war Maximilians Tante Elisabeth Ludovika von Bayern (1801–1873) die Frau Friedrich Wilhelms IV. und sowohl die Mutter als auch die Frau Maximilians II. wiederum Cousinen des preußischen Königs. Zu den beiden bayerischen Königinnen Therese von Sachsen-Hildburghausen und Marie von Preußen siehe Schad 2017, S. 99-174 (Therese von Sachsen-Hildburghausen) und S. 175-286 (Marie von Preußen) sowie zu Marie von Preußen Möckl 1999, S. 72f.; Haller 1982 sowie Seelig 1982, S. 53f. Zu dem Verhältnis Bayern – Preußen siehe Börsch-Supan 1997; Erichsen und Brockhoff 1999 sowie Katalog 1982.

⁹²⁵ Zur Trias-Politik Maximilians II. siehe S. 69 dieser Arbeit.

⁹²⁶ Hanisch 1991, S. 90f. Hanisch führt weiter aus: „Preußen war politischer Gegner, aber ein Gegner von dem man lernen konnte, ja mußte, wollte man über ein innerlich gefestigtes und nach außen eigenständiges Bayern Herrschen. Das wußte schon der Kronprinz Maximilian, der König Maximilian II. vergaß es nicht,“ Hanisch 1991, S. 92.

⁹²⁷ Maximilian II. hatte als Kronprinz die Universität in Berlin besucht und holte als König preußische Gelehrte an die Universität in München, siehe Sing 1996, S. 116-152.

⁹²⁸ In den Kabinettsakten König Maximilians II. hat sich ein Schriftstück vom 27. August 1858 erhalten, das sich in vier Punkten mit der Gründung einer konservativen Partei befasst, GHA, Kabinettsakten König Maximilians II. 36a, siehe auch Hanisch 1991, S. 225.

⁹²⁹ Rumschöttel 2014, S. 713.

8.3 Selbst gewähltes Vorbild: Das Staatsporträt des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV.

Das in diesem Zusammenhang zu besprechende *Bildnis König Friedrich Wilhelms IV. von Preußen* entstand nach 1851⁹³⁰ und wird Joseph Stieler zugeschrieben (Kat. 8).⁹³¹ Sollte diese Zuschreibung korrekt sein, ergibt sich ein Entstehungszeitraum für das Werk von 1851 bis (spätestens) Frühjahr 1858, da Stieler am 9. April 1858 in München starb.

Dieses Herrscherbildnis kam in einer Zeit zur Ausführung, in der Friedrich Wilhelm IV., im Gegensatz zu Maximilian II. und Napoleon III., bereits seit mehreren Jahren König von Preußen war.⁹³² Sein Vater, Friedrich Wilhelm III., starb bereits 1840, Friedrich Wilhelm IV. bestieg also schon einige Jahre vor der Revolution 1848/49 den Thron. In der Revolution 1848/49, in welcher auch der preußische Monarch zunächst Zugeständnisse wie die Umsetzung einer bereits von seinem Vater zugesagten Verfassung machte, lehnte er die ihm

⁹³⁰ Auskunft von Frau Dr. Alexandra Nina Engel, Kustodin für die Gemälde der deutschen und niederländischen Schulen, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Email an die Autorin vom 27.02.2020. Kemper sowie Köstler datieren ebenfalls „nach 1851“. Zur Datierung dient zudem die Darstellung der Collane sowie dem Stern des Königlichen Hausordens von Hohenzollern. Mit diesem Orden ergibt sich für das Bildnis ein terminus post quem, da dieser Orden erst am 18. Januar 1851 durch König Friedrich Wilhelm IV. gestiftet wurde. Zu den im Staatsporträt Friedrich Wilhelms IV. aufgenommenen Orden siehe die Bildbeschreibung zu Kat. 8 dieser Arbeit.

⁹³¹ Auskunft von Frau Dr. Alexandra Nina Engel, Kustodin für die Gemälde der deutschen und niederländischen Schulen, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Email an die Autorin vom 27.02.2020. Nach Auskunft von Frau Dr. Engel befindet sich das Gemälde seit 1945 in den Sammlungen der preußischen Schlösserverwaltung, allerdings ohne gesicherte Vorprovenienz. Die Zuschreibung an Stieler gibt auch Köstler an, wohingegen Kemper lediglich „Berliner Schule“ nennt, siehe Köstler 2011, S. 166 sowie Kemper 1995, S. 97. Außerdem wies Frau Dr. Bauer auf die auch in Publikationen zu findende Verwechslung dieses Porträts (Inv. Nr. GK I 51371) mit einem ebenfalls von Stieler stammenden Bildnis Friedrich Wilhelms IV. von Preußen hin (Kriegsverlust GK I 1008, Joseph Karl Stieler, König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, im Hintergrund das Neue Museum, um 1845, Öl auf Leinwand, 230 x 157 cm). Diese Werke seien jedoch nicht identisch. Von dem verlorenen Bild existieren keine Aufnahmen, einer zeitgenössischen Beschreibung ist jedoch zu entnehmen, dass es (zumindest) durch die Gestaltung des Hintergrundes von dem heute noch erhaltenen zu unterscheiden ist: während bei dem verlorenen Porträt das Neue Museum zu sehen war, erscheint in dem hier besprochenen Werk die Zeughausfassade. Die Beschreibung findet sich im *Münchener Tagblatt* vom 8. Mai 1845, sodass eine genauere Datierung in das Jahr 1845 möglich ist. Dort heißt es: „Im Atelier unsers Hofmalers Stieler sieht man dermal nebst andern wohlgelungenen Bildnissen das Sr. Maj. des Königs von Preußen ‚Lebensgröße und ganze Figur‘ ausgestellt. Der Monarch in reicher Generaluniform steht unter einem Baldachin in einer Art Loge oder Tribune und wendet seinen Blick auf den zu seiner Linken sich ausbreitenden Platz, dessen Hintergrund das neue Museum in Berlin bildet und schließt,“ *Münchener Tagblatt*, 08.05.1845, 19. Jg., Nr. 127, S. 581, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 16.04.2020); diese Beschreibung veröffentlichte beispielsweise auch *Der bayerische Volksfreund*, siehe *Der bayerische Volksfreund*, 09.05.1845, Nr. 74, S. 313, online einsehbar unter <https://digipress.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 16.04.2020). Da Stieler für verschiedene Herrscherhäuser Porträts anfertigte und sicher ein ganzfiguriges Bildnis Friedrich Wilhelms IV. schuf, das dem hier besprochenen wohl ähnlich ausgeführt war, ist die Zuschreibung an Stieler, auch wenn sie durchaus nochmals genauer zu untersuchen ist, verständlich.

⁹³² Zu Friedrich Wilhelm IV. siehe Barclay 1995; Bußmann 1990; Kroll 1990; Meiner und Werquet 2014; Miek 1992, S. 199-285; Schulze 1992, S. 303-324 sowie *Friedrich Wilhelm IV.*, Indexeintrag, Deutsche Biographie, online einsehbar unter www.deutsche-biographie.de, mit weiterführender Literatur und Quellenangabe (Zugriff am 21.12.2019).

angebotene Kaiserkrone ab und half beispielsweise durch seine Truppen, die Aufstände in der Pfalz, die sich von Bayern abspalten wollte, militärisch zu beenden.⁹³³ Auch in Berlin selbst kam es zum Einsatz der Armee, was letztlich zum Ende der Bürgerwehr sowie der Preußischen Nationalversammlung 1848 führte.⁹³⁴ Zwar wurde unter Friedrich Wilhelm IV. Preußen 1848 eine konstitutionelle Monarchie, diese Verfassung räumte dem preußischen Monarchen jedoch wesentlich mehr Macht und Einflussnahme ein als beispielsweise die bayerische ihrem Monarchen.⁹³⁵ Friedrich Wilhelm IV. verfolgte, wie Maximilian II., nach 1850 eine reaktionäre Politik:

Die in den Krisenjahren 1848/1849 notgedrungen vollzogene Hinwendung zum Konstitutionalismus blieb zeitlebens eine bloße Äußerlichkeit. Ernsthafte Bemühungen, das moderne Repräsentativsystem als zeitgemäße Fortbildung der überlebten Ständeversammlung zu begreifen, hat Friedrich Wilhelm IV. [...] nicht unternommen, in den Jahren nach 1850 [hat er] vielmehr dort wiederanzuknüpfen versucht, wo ihn die Erschütterungen von 1848 seinerzeit ‚unterbrochen‘ hatten.⁹³⁶

Diese Wiederanknüpfung an die Zeit vor der Revolution 1848/49 spiegelt auch sein Staatsporträt, das Köstler als „offensichtlich den Konventionen des Hochbarock folgenden“⁹³⁷ und „Monumentalwerk antirevolutionärer Drohkulisse“⁹³⁸ bezeichnet, wider: Tatsächlich greift Friedrich Wilhelm IV. zum einen tradierte Elemente eines Staatsporträts wie seinen Thronsessel, Draperie aber auch Tabouret zur Präsentation der Insignien⁹³⁹ auf, zum anderen findet sich kein Hinweis auf die in Preußen zu dieser Zeit bereits existierende Verfassung. Außerdem tritt der preußische König der Betrachterin/dem Betrachter in seinem Thronsaal (dem sogenannten Rittersaal) im königlichen Schloss zu Berlin entgegen.⁹⁴⁰

⁹³³ Siehe Kap. 3.1 dieser Arbeit.

⁹³⁴ Siehe beispielsweise Hachtmann 2002, S. 62f. Ähnlich wie bei Napoleon III. wäre für eine tiefgreifende Aufarbeitung des Staatsporträts Friedrich Wilhelms IV. die Rolle der preußischen Armee während der Revolution 1848/49 einzubeziehen.

⁹³⁵ Zur preußischen Verfassung siehe Bußmann 1990, S. 218-247; Kroll 1990, S. 65-107 sowie Schulze 1992, S. 303-308.

⁹³⁶ Kroll 1990, S. 102. Neben Kroll (S. 67-105) findet sich weitere Literatur zu Friedrich Wilhelms IV. Einstellung zur konstitutionellen Monarchie beispielsweise bei Krauss 2014, S. 743.

⁹³⁷ Köstler 2011, S. 166. An dieser Stelle wäre wesentlich präziser zu erläutern, was Köstler unter „Konventionen des Hochbarock“ versteht.

⁹³⁸ Köstler 2011, S. 167.

⁹³⁹ Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Staatsporträts sind die Insignien Friedrich Wilhelms IV. zwar noch präsent, wirken jedoch weniger offensichtlich inszeniert, fast schon beiläufig. Die preußische Königskrone sowie die weiteren Insignien von 1701 gehen auf Friedrich I. zurück, der seit 1701 als König von Preußen regierte, zu den preußischen Kroninsignien siehe Franke 2010.

⁹⁴⁰ Der linke Bildhintergrund nimmt die Ausstattung des Saals auf, diese verdeutlicht ein Aquarell Eduard Gaertners (1801–1877, Eduard Gaertner: Der Rittersaal (auch Thronsaal genannt) im königlichen Schloss zu Berlin, um 1844, Aquarell und Deckfarben, 47 x 57 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz), Nationalgalerie, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. SZ Gaertner 1): Zu erkennen sind der Thronsessel mit hochrechteckiger Rückenlehne, aber auch die mit schwarzen Adlern und goldenen Kronen gestaltete Rückwand hinter diesem sowie zwei kannelierte Pilaster, die diesen Bereich rechts und links rahmen. Einen

Andere Bilddetails akzentuieren Friedrich Wilhelms IV. reaktionär ausgerichtete Politik sowie die Geschichte des Hauses Hohenzollern. So trägt Friedrich Wilhelm IV. neben anderen Orden⁹⁴¹ die Collane und den Stern des 1851 eingeführten Königlich Hausorden von Hohenzollern, ein Orden zur Auszeichnung königs- und monarchietreuer Personen: er sollte an Personen verliehen werden, „welche um die Erhaltung des Glanzes und der Macht Unseres Königlichen Hauses sich verdient gemacht.“⁹⁴² Prominent in seiner Linken hält der Monarch die bereits 1842 in Berlin eingeführte preußische Pickelhaube⁹⁴³ eines Generals mit schwarz-weißem Federbusch,⁹⁴⁴ der insbesondere eine dezidierte Bedeutung gegen die Revolution 1848/49 zuzusprechen ist:

Der Helm mit Spitze [wurde] nach der Märzrevolution auch bei der Berliner Polizei eingeführt, um eine wichtige Signalwirkung im Rahmen eines Schulterchlusses zwischen Polizei und Armee zu erzielen. In den Abbildungen der anti-preußischen Flugblätter stand sie dagegen für die gnadenlose Unterdrückung der Freiheits- und Nationalbewegung [...] und somit für das Scheitern der Revolution.⁹⁴⁵

Der unverstellte Ausblick im Bildhintergrund gibt den Blick frei auf eine so im 19. Jahrhundert nicht existierende Aufsicht auf die Plastik des südlichen Rossebändigers des Bildhauers Pjotr Clodt von Jürgensburg (1805–1867).⁹⁴⁶ Kötler spricht eine wichtige, auf die

Überblick zur Ausstattung sowie zur Geschichte des Berliner Schlosses aber auch des neuen Schlosses/Humboldt-Forums gibt die Homepage der Gesellschaft Berliner Schloss e. V.: <https://www.berliner-stadtschloss.de> (Zugriff am 10.12.2019). Schneider bietet einen kurzen Überblick über die Geschichte des Schlosses und hat umfangreiches Fotomaterial aus den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts (mit Beschreibungen) zum Berliner Schloss zusammengestellt, siehe Schneider 2013 (mit weiterführender Literatur).

⁹⁴¹ So unter anderem die Collane und Kreuz des Schwarzen-Adler-Ordens. Zu den preußischen Orden siehe Heyde 1979, S. 18-37 (Der Hohe Orden vom Schwarzen Adler) sowie Nimmergut und Nimmergut 2019, S. 424-432 (Hoher Orden vom Schwarzen Adler) und S. 476-480 (Kgl. Hausorden von Hohenzollern/1. Abt).

⁹⁴² Auszug aus Art. 3 der Ordenstatuten, Schneider 1869, S. 2. In Art. 3 der Statuten heißt es insgesamt: „Diesen Unseren Königlichen Haus=Orden werden Wir und Unsere Nachfolger in der Krone an solche Personen verleihen, welche um die Erhaltung des Glanzes und der Macht Unseres Königlichen Hauses sich verdient gemacht und eine besondere Hingebung an Uns und Unser Haus an den Tag gelegt haben, sowohl durch ein in der Gegenwart seine Frucht tragendes Verdienst, durch aufopferndes und mannhaftes Benehmen im Kampfe für dasselbe gegen äußere und innere Feinde, als durch ein Wirken für die Zukunft, das in kommenden Zeiten Frucht bringen wird, durch Ermunterung und Bereitung der heranwachsenden und zukünftigen Geschlechter zu gleicher Treue und gleichem Thun,“ Schneider 1869, S. 2.

⁹⁴³ Nach Wolf gab es durchaus Pickelhauben deren Spitze abgeschraubt und durch einen Helmbusch ersetzt werden konnte, siehe Wolf 2016, S. 15. Friedrich Wilhelm IV. selbst führte die Pickelhaube in Preußen ein, zur Pickelhaube und ihrer Geschichte siehe Wolf 2016.

⁹⁴⁴ Kügler schreibt zur Einführung beziehungsweise Verbreitung und Wahrnehmung der Pickelhaube, dass sie „1842 zuerst in Berlin eingeführt und als Bestandteil einer modernen Militärkleidung vielfach von anderen deutschen Staaten übernommen wurde. Sie avancierte rasch zum Kennzeichen Preußens und der reaktionären Politik Friedrich Wilhelms IV.,“ Kügler 1998, S. 190.

⁹⁴⁵ Wolf 2016, S. 37.

⁹⁴⁶ Eine Fotografie zeigt deren Aufstellung: Die Rossebändiger vor dem Berliner Schloss (von Pjotr Clodt von Jürgensburg), Fotografie, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege, Inv. Nr. 80 f 27 / 3185.5, zu diesen beiden Plastiken siehe Buttler 2008. Die im Bild aufgenommene südliche Statue stand mit ihrem nördlichen Pendant ursprünglich vor dem Portal IV des Berliner Schlosses – und zwar auf der unter Friedrich Wilhelm IV. entstandenen und 1846 fertiggestellten Terrasse zum Lustgarten hin. Diese Aufstellung gibt eine

reaktionäre Haltung Friedrich Wilhelms IV. ausgerichtete Bedeutung dieser beiden Statuen an, wenn er schreibt: „Mit ihnen wurden Herrschaftsmetaphern par excellence vor dem Schloss in Stellung gebracht, die im Volksmund nicht umsonst *gebremster Fortschritt* und *beförderter Rückschritt* hießen.“⁹⁴⁷ Da Friedrich Wilhelm IV. die beiden Plastiken von seinem Schwager Zar Nikolaus I. erhielt, verdeutlicht die Aufnahme zumindest einer der beiden Figuren im Porträt gleichzeitig die Verortung der dargestellten Szenerie in das Berliner Stadtschloss wie auch die (verwandtschaftliche) Verbindung Preußens zum russischen Zarenreich.⁹⁴⁸ Ergänzend hierzu stellt die Aufnahme dieser Plastik in sein Staatsporträt eine Reminiszenz an Porträts seines Vaters Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) dar.⁹⁴⁹ Hinter dem Rossebändiger gibt das Gemälde, nach Köstler, den Blick frei in die Straße Unter den Linden, zeigt die Fassade des Zeughauses, „das Arsenal zur Volksbändigung“,⁹⁵⁰ und endet mit dem Reiterstandbild Friedrichs II. (Friedrich der Große, 1712–1786), dem Vorfahren Friedrich Wilhelms IV.⁹⁵¹ Dagegen enthält dieses Bildnis keinerlei offensichtliche Reminiszenzen an

Aquarellzeichnung Johann Heinrich Hintzes (um 1850 entstanden) wider (Johann Heinrich Hintze: Die Terrasse am Königlichen Schloss zu Berlin mit Aussicht zum Lustgarten, um 1850, Aquarell über Bleistift, 21,6 x 38,8 cm; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Aquarellsammlung, Inv. Nr 1341). Bei einem Vergleich mit der ursprünglichen Aufstellung wird deutlich, dass bei der im Gemälde gewählten Ansicht auch der nördliche Rossebändiger zu sehen sein müsste und sich die Fassade des Berliner Schlosses links und nicht rechts von der Plastik befände. Für Zar Nikolaus I. hatte von Jürgensburg wiederum Rossebändiger für den westlichen Brückenkopf der Antischkow-Brücke in Sankt Petersburg geschaffen. Die beiden nach Berlin gekommenen Bronzen wurden Buttler zufolge ebenfalls ursprünglich für die Antischkow-Brücke gegossen, bevor sich der russische Zar dazu entschloss sie seinem Schwager zu schenken, zum Verhältnis Preußens zu Russland zwischen 1800 und 1860 siehe beispielsweise Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 2008.

⁹⁴⁷ Köstler 2011, S. 166.

⁹⁴⁸ Ähnlich wie bei Napoleon III. ist auch bei Friedrich Wilhelms IV. Staatsporträt die Verbindung zu denjenigen der russischen Zaren sowie die damit einhergehende politische Motivation tiefgreifender zu untersuchen.

⁹⁴⁹ Ein Beispiel hierfür ist ein Werk Julius Friedrich Anton Schraders aus dem Jahr 1817: Julius Friedrich Anton Schrader: Wilhelm III., 1817, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv. Nr. 1324. In dem von Julius Friedrich Anton Schrader (1815–1900) gefertigten Porträt erscheint das Motiv des Rossebändigers in doppelter Form: Im Mittelgrund hält ein Soldat ein tänzelndes Pferd, im Hintergrund sind zwei Rossebändiger als Skulpturen erkennbar. Schoch geht zwar nur auf die Figur im Mittelgrund ein, schreibt hierzu aber: „Dem Motiv des Pferdehalters im Mittelgrund – es kehrt in zahlreichen Varianten wieder – kommt eine dreifache Funktion zu: Einmal darf man in ihm wohl ein Standesmerkmal erkennen, zumal es durch seine Verwandtschaft mit antiken Rossebändigern formelhaften Charakter besitzt. Zum andern stellt die Gruppe eine Verbindung zwischen Porträtfigur und Hintergrund her,“ Schoch 1975, S. 94.

⁹⁵⁰ Köstler 2011, S. 166.

⁹⁵¹ Köstler hält fest: „Hinter der [...] Darstellung Friedrich Wilhelms öffnet sich perspektivisch die Linden bis zum Fluchtpunkt des gerade eingeweihten Reiterstandbildes Friedrichs II. (reg. 1740–1786), auf den Friedrich Wilhelm IV. sich in vielerlei Hinsicht bezogen wissen wollte. [...] Zudem rückt die Zeughausfassade, das Arsenal zur Volksbändigung, das kurz vorher noch gestürmt worden war, überdeutlich in den Stadtraum,“ Köstler 2011, S. 166f.

die Zeit nach der Revolution 1848/49 und die mit dieser Revolution einhergegangenen politischen Veränderungen.⁹⁵²

Zusätzlich zu den bisherigen Ausführungen ist, sowohl auf das Staatsporträt Friedrich Wilhelms IV. als auch auf die Uniformen aufgreifenden Staatsporträts des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen, die besondere Stellung des preußischen Uniformbildes seit den Darstellungen Friedrich Wilhelms III. und die damit einhergehende Inszenierung des Monarchen als oberster Feldherr zu beachten. Schoch beschreibt sie wie folgt:

Die offiziellen Bildnisse Friedrich Wilhelms III. [...] sind Glieder einer zusammenhängenden Kette. [...] Das ehemals im Paradezimmer des Berliner Schlosses untergebrachte Original wurde nicht nur oftmals kopiert; es diente auch als Ausgangspunkt für eine Vielzahl von Varianten. Darüber hinaus scheint Gérards Bildnis typenprägend auf nahezu ein Jahrhundert preußischer Staatsporträts gewirkt zu haben. Bis hin zu Wilhelm I. bleibt man in Preußen in der Regel dem strengen und schmucklosen Uniformporträt treu. Für kein anderes europäisches Land – Rußland vielleicht ausgenommen – war das Bild des Monarchen so sehr von der Rolle des obersten Kriegsherrn bestimmt.⁹⁵³

Schochs Hinweis auf die russischen Zaren ist nicht nur für das Uniformporträt, sondern auch für die Staatsporträts Napoleons III. und Friedrich Wilhelms IV. von Bedeutung. Entscheidend ist nämlich die bisher in der Forschung fehlende Beobachtung, dass Winterhalter mit Uniform, Krönungsmantel und Insignien keine gänzlich neue Ausführung des Staatsporträts schuf. Vielmehr existieren durchaus ältere Werke die eine solche Kombination bereits aufweisen, vor allem sind hier die Darstellungen der russischen Zaren zu nennen.⁹⁵⁴ Diese älteren Staatsporträts sollen im folgenden Kapitel kurz vorgestellt werden.

8.4 Uniform, Krönungsmantel und Insignien. Vorbild Russland und die Zaren?

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstand die (heute nur noch als Ölskizze) erhaltene Arbeit Gérards (und seiner Werkstatt)⁹⁵⁵, und damit dem Porträtmaler Napoleons I., welche den

⁹⁵² Sollte darüber hinaus wirklich Stieler das Porträt des Königs von Preußen geschaffen haben, würde Friedrich Wilhelm IV. nicht nur inhaltlich die Revolution ignorieren, sondern auch mit Stieler auf einen Künstler zurückgreifen, welcher insbesondere in der Zeit vor der Revolution 1848/49 Herrscherporträts schuf. Außerdem war Stieler ein Schüler Gérards, dem Schöpfer des nach Schoch, S. 94 für Preußen prägenden Bildnisses Friedrich Wilhelms III.

⁹⁵³ Schoch 1975, S. 94. Inwieweit allerdings ältere Staatsporträts in Rüstung statt Uniform ebenfalls eine wichtige Rolle einnehmen, erörtert Schoch nicht.

⁹⁵⁴ Bereits vor dem 19. Jahrhundert zeigten Bildnisse eine Verbindung von Rüstung und Hermelinmantel, siehe S. 114f. dieser Arbeit.

⁹⁵⁵ Siehe Buchhold 2015, dagegen gibt die Onlinesammlung des Musée National du Château de Versailles et de Trianon, wo sich das Werk heute befindet, nur „François Gérard“ an, siehe

Zaren Alexander I. (1777–1825) eben in einer Uniform mit Mantel und Insignien festhielt (Abb. 59b).⁹⁵⁶ Buchhold verweist bei diesem Herrscherbildnis, wie generell so oft in der Forschung anzutreffen, auf die Vorbildhaftigkeit von Rigauds Darstellung Ludwigs XIV. (Abb. 7), womit „der Zar die Tradition seines Vaters Paul I. auf[nahm], der eine große Vorliebe für die absolutistischen Herrschaftsinszenierungen Ludwigs XIV. hegte.“⁹⁵⁷ Dass Alexander I. allerdings in Uniform mit Krönungsmantel erscheint, findet keine Erwähnung. Vielmehr heißt es fehlerhaft in der knappen Beschreibung von Buchhold, das Gemälde „[...] zeigt Alexander I. im Krönungsornat, die Krönungsinsignien auf einem Tabouret platziert.“⁹⁵⁸ Zudem war Alexander I. nicht der erste und auch nicht der letzte Zar, der sich in dieser Kombination porträtieren ließ: Es existiert ein Bildnis von Alexanders I. Vater Zar Paul I., gemalt 1797 von Nikolay Argunov (auch Nikolai Iwanowitsch Argunow), das den Zar in Militärkleidung, also blauem Rock, weißen Hosen und schwarzen Stiefeln in Kombination mit dem Krönungsmantel wiedergibt (Abb. 59a).⁹⁵⁹ Dieses Bildnis weist (bis auf die militärische Kleidung des Zaren) in der Tat tradierte Elemente des Staatsporträts auf: durch eine Stufe den etwas erhöht erscheinenden Herrscher im Tanzmeisterschritt, Präsentationstisch mit den russischen Herrschaftsinsignien (wobei Paul I. das Zepter in seiner rechten Hand hält),⁹⁶⁰ Thronessel sowie Draperie und Säule im Hintergrund. Aufgrund von zwei beziehungsweise drei (bezieht man die Bücher auf dem Präsentationstisch in die Überlegungen ein) offensichtlichen Differenzen zu Rigauds Darstellung Ludwigs XIV. (Kleidung des Zaren und Präsentationstisch) ist dessen Vorbildhaftigkeit für die russischen Staatsporträts genauer zu untersuchen, zumal ein Staatsporträt Zar Peters I. (des Großen, 1672–1725) aus dem Jahr 1698 existiert, das nicht nur älter als das französische Werk ist, sondern vor allem auch diesen Zaren in Rüstung und Krönungsmantel mit den kaiserlichen Insignien inszeniert. Von Zar Pauls I. Enkel (Alexanders I. Nachfolger) Zar Nikolaus I. (1796–1855)

<http://collections.chateauversailles.fr> (Zugriff am 21.12.2019). Auch die Datierungen weichen (leicht) voneinander ab: 1814 (Buchhold 2015) und 1810-1825 (<http://collections.chateauversailles.fr> (Zugriff am 21.12.2019)).

⁹⁵⁶ Zu dieser Ölskizze siehe Buchhold 2015; Salmon 2014, S. 164 sowie <http://collections.chateauversailles.fr> (Zugriff am 21.12.2019). Buchhold verweist darauf, dass insgesamt drei verschiedene Bildkompositionen während Alexanders I. Aufenthalt in Paris im Jahr 1814 entstanden. Diese erhaltene Ölskizze befindet sich seit 1837 in Versailles, das Gemälde selbst ist bis 1905 in der St. Petersburger Eremitage greifbar.

⁹⁵⁷ Buchhold 2015, S. 231. Dagegen habe sich Alexander I. „bei seiner Thronbesteigung 1801 [...] noch deutlich von seinem Vater abgesetzt, indem er sich als liberaler ‚Legislator‘ darstellen ließ,“ Buchhold 2015, S. 231. Auf ein konkretes Werk weist Buchhold allerdings nicht hin.

⁹⁵⁸ Buchhold 2015, S. 231.

⁹⁵⁹ Siehe zu diesem Porträt Tarasov 2011, S. 236f. sowie www.ostankino-museum.ru (Zugriff am 21.12.2019).

⁹⁶⁰ Zu erkennen sind zusätzlich zwei Bücher, deren Bedeutung es jedoch noch aufzuarbeiten gilt.

wiederum fertigte der Künstler George Dawe (1781–1829) 1825/26 eine offensichtlich an seinen Vorgängern orientierte Darstellung, die in Repliken eine große Verbreitung, auch über Russland hinaus (beispielsweise in London und Paris) erfuhr (Abb. 59c).⁹⁶¹ Diese Herrscherporträts wären genauer aufzuarbeiten, sind jedoch aufgrund der Kombination aus Uniform, Krönungsmantel und Insignien als Referenzwerke für solche Herrscherinszenierungen durchaus zu beachten. Zumal man sich so im 19. Jahrhundert, zumindest im Bild, an einem Land orientierte, in dem sich weder die französische Revolution noch die Revolution 1848/49 auswirkten.⁹⁶² Vielmehr erhielt Russland, im Gegensatz zu Frankreich und Preußen aber auch Bayern, Österreich und England, erst im Jahr 1906 eine Reichsverfassung, die in Form der *Staatsduma* ein Parlament vorsah.⁹⁶³ Es stellt sich daher insbesondere für die Staatsporträts aus der Mitte des 19. Jahrhunderts die Frage nach einem bewussten Wechsel in den Vorbildern von den französischen zu den russischen Staatsporträts und damit von den durch Revolutionen mittlerweile veränderten, konstitutionellen Staatssystem zu einer Monarchie, deren Souverän auch nach 1848/49 weiter ohne konstitutionelle Einschränkung herrschte. Eine solche Vorbildhaftigkeit darf und sollte jedoch nicht absolut gesehen und in den Details immer präzise aufgeschlüsselt werden.

Der vielleicht bewusst gewählten bildlichen Kontextualisierung von Winterhalters Porträt des französischen Kaisers Napoleon III. zu dem Bildnis des russischen Zaren Nikolaus I., könnte eine weitere politische Dimension innewohnen: Der Zar, wie beispielsweise

⁹⁶¹ Siehe Alter 2013, S. 146. Alter verweist zudem auf einen russischen Zeitungsartikel aus dem Jahr 1826, der explizit darauf hinweist, dass der Herzog von Devonshire wünschte, eine Ausführung des Porträts für einen seiner Paläste, zu denen Chatsworth House gehörte, zu erhalten. Der Krönungskodex Alexanders II., dem Sohn Nikolaus I., aus dem Jahr 1856 zeigt ein Bildnis Alexanders II. (1818–1881) in Uniform mit Krönungsmantel und Insignien (Mihály von Zichy: Die Portraits Ihrer Kaiserlichen Majestäten sowie Die Krönung der Zarin durch Alexander II., Krönungskodex Alexanders II., 1856, Chromolithographie, 1856, 90 x 67,5 cm), zu diesem Krönungskodex siehe Tchernodarov 2011. Das Porträt Alexanders II. erscheint mit einem Pendantbildnis seiner Ehefrau Marie von Hessen-Darmstadt (Maria Alexandrowna, 1824–1880). Eine weitere in diesem Kodex publizierte Chromolithographie hält den Moment der Krönung Maries von Hessen-Darmstadt durch den Zaren Alexander II. fest. Auch hier trägt Alexander II. Uniform und Krönungsmantel. Zwar handelt es sich bei diesen Werken nicht um Staatsporträts als solche, die ersterwähnte Darstellung Alexanders II. verdeutlicht jedoch, dass auch dieser Zar offensichtlich die Verbindung von Uniform, Krönungsmantel und Insignien in seiner Inszenierung fortführte. Zudem erfuhr das Porträt Alexanders II. insofern eine große Verbreitung, da der Kodex in französisch und russisch „für die europäischen Herrscherhäuser [...] in je 100 Exemplaren [gefertigt wurde],“ Tchernodarov 2011, S. 11f..

⁹⁶² So wurde in Russland erst im Jahr 1861 durch die Agrarordnungen vom 19. Februar die Leibeigenschaft aufgehoben, siehe Geyer 2020, S. 187-194. Zur Geschichte Russlands siehe Geyer 2020; Schmidt 2003 sowie Stadelmann 2008.

⁹⁶³ Geyer schreibt hierzu: „Erst 1905, mit dem sogenannten *Oktobermanifest*, war der Zar soweit, politische und zivile Freiheiten zu gewähren und den Weg zu rechtsstaatlichen Reformen freizugeben. Am 23. April 1906 trat ein Grundgesetz in Kraft, demzufolge Russland in Gestalt der Staatsduma ein nach Kurienwahlrecht beschicktes Parlament erhalten sollte, eine Nationalvertretung mit dem allerhöchst verbürgten Recht, am Gesetzgebungsprozess in beschränktem Umfang mitzuwirken,“ Geyer 2020, S. 229f.

Deinet erörtert, verweigerte dem französischen Kaiser die Anrede als *mon frère* und sprach diesen weiterhin als *Sire et bon ami* an.⁹⁶⁴ Mit der Anrede *Bruder* wäre jedoch die Anerkennung des französischen Kaisers als *Gleicher unter Gleichen* durch die anderen europäischen Mächte einhergegangen.⁹⁶⁵ Dieser Anspruch *Gleicher unter Gleichen* zu sein, hätte somit zumindest im Staatsporträt Napoleons III. propagiert werden können, indem man die Darstellungskonvention der Zaren aufgriff und sich ebenbürtig mit diesen inszenierte. Auch die Wahl des Künstlers spricht für eine solche Intention Napoleons III.: Mit Winterhalter griff der französische Kaiser auf einen Porträtisten zurück, der sich an den europäischen Höfen beziehungsweise im europäischen Adel bereits etabliert hatte.⁹⁶⁶ Während bei Napoleon III. dieser politische Anspruch eine weitere Begründung für dessen Erscheinen in Uniform sein könnte, wäre eine solche bei Friedrich Wilhelm IV. in seinen verwandtschaftlichen Beziehungen zu den russischen Zaren zu finden. Für die künftige Erforschung der beide Staatsporträts gilt, die Verhältnisse der beiden Herrscher zu Zar Nikolaus I. tiefgreifender einzubeziehen.

An dieser Stelle sei zusätzlich angemerkt, dass nicht nur bei den russischen Zaren diese Aufnahme von militärischer Kleidung im Staatsporträt wesentlich früher entstanden ist als die Darstellungen Napoleons III. und Friedrich Wilhelms IV. Auch in den Darstellungen der niederländischen Könige, beginnend mit Wilhelm Friedrich von Oranien-Nassau (1772–1843), wo diese Form der Königsporträts seit 1818 sogar traditionsbildend für seine Nachfolger wirkte (Abb. 60a bis Abb. 60d), findet sich eine solche Bildkomposition.⁹⁶⁷

⁹⁶⁴ Siehe Deinet 2019, S. 132f. sowie Barilo von Reisberg 2016, S. 139. Bezogen auf das Verhältnis zwischen Napoleon III. und dem Zaren hält Barilo von Reisberg zu dem Staatsporträt des französischen Kaisers fest: „Winterhalter’s portrait mirrors the political and diplomatic strategy of the Emperor. While the Bonaparte eagle acknowledges the glory of the First Empire, it can be argued that the assimilation of aspects of ancien régime iconography within the portrait is designed to assuage the threat of renewed military aggression and reassert the legitimacy and stability of the new reign by emphasising its historical connections to the French monarchic tradition,“ Barilo von Reisberg 2016, S. 139. Eine genauere Aufarbeitung dieser politischen und diplomatischen Strategie im Kontext des Staatsporträts und den gewählten Bildelementen erfolgt jedoch nicht.

⁹⁶⁵ Dies kann an dieser Stelle nicht tiefgreifender verfolgt werden. Zur Anerkennung Napoleons III. und die Reaktion der europäischen Dynastien auf das wieder eingerichtete Kaiserreich siehe Deinet 2019, S. 132f.

⁹⁶⁶ Zu Winterhalter siehe Amos und Forrester 1987; Eismann 2007; Kessler Aurisch 2015a; Barilo von Reisberg 2016 sowie <https://franzxaverwinterhalter.wordpress.com> (Zugriff am 10.09.2020).

⁹⁶⁷ Es gibt zwar auch frühere Darstellung des niederländischen Königs, allerdings zeigt das Bildnis von 1818 erstmals die Komposition aus Uniform, Krönungsmantel sowie königlichen Insignien. Zuvor weißen Wilhelms I. Darstellungen zwar einen vergleichbaren Bildaufbau auf, allerdings erscheint er dort nur in Uniform, ohne Hermelinmantel und Insignien. Ob dies mit dem Herstellungsdatum des Mantels und der Insignien in Verbindung zu bringen ist, führt Fühler nicht aus, siehe Fühler 2011, S. 20f. Zu den Bildnissen Wilhelms I., deren Entwicklung und Vorbilder siehe Fühler 2011. Zudem verdeutlicht das Bildnis Pienemans *Amtseinführung König Wilhelms II.*, dass Wilhelm II. offensichtlich hierbei Uniform und Krönungsmantel trug (Abb. 60c).

Wilhelm I. war durch den Wiener Kongress seit 1814 souveräner Fürst der Niederlande, seit dem 16. März 1815 führte er den Titel des Königs der Niederlande.⁹⁶⁸ Für Fühler, die insbesondere die Bildnisse der niederländischen Statthalter sowie Einflüsse außerhalb der Niederlande als Bezugspunkte für die Bildnisse Wilhelms I. untersucht hat, haben die Darstellungen insbesondere ein Ziel: „de ontwikkeling van het nieuwe koninkrijk stimuleren.“⁹⁶⁹ Worauf Fühler jedoch nicht hinweist, ist die zur Zeit der Entstehung von Wilhelms I. Staatsporträt bestehende familiäre Verbindung des Hauses Oranien-Nassau mit dem russischen Zarenhaus – folglich eine ähnliche Situation wie bei Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Wilhelms I. ältester Sohn und Nachfolger Wilhelm II. heiratete 1816 die russische Großfürstin und Tochter des Zaren Paul I. beziehungsweise Schwester des Zaren Alexander I. Anna Pawlowna (1795–1865).⁹⁷⁰ Zudem hatten die Niederlande und Russland nach dem Wiener Kongress ein Abkommen geschlossen. Bei dem Staatsporträt Wilhelms I. könnte somit durchaus auch, aufgrund familiärer wie politischer Beziehungen, ein bewusster Bezug zu den Zarenbildnissen gewählt worden sein.⁹⁷¹ Neben diesen niederländischen Beispielen des 19. Jahrhunderts wären zudem ältere Staatsporträts aus den vorangegangenen Jahrhunderten in eine Untersuchung des Verhältnisses Uniform und Krönungsmantel einzubeziehen. Es finden sich nämlich durchaus Beispiele verschiedener Herrscher, die sich zwar nicht in Uniform allerdings in Rüstung mit Krönungsmantel sowie wichtigen Insignien in ihren Staatsporträts inszenierten.⁹⁷² Hier wäre, neben der Bedeutung der Rüstung im Staatsporträt, eine mögliche Verbindungslinie von Rüstung zu Uniform im Bildnis genauer zu beleuchten.

Festzuhalten bleibt, dass trotz der frühen Beispiele für die Einfügung von Uniform und damit militärischer Kleidung mit Hermelinmantel und Insignien (also Uniform statt Krönungsornat) in Herrscherbildnisse, diese Kombination offensichtlich vermehrt und von verschiedenen Herrschern erst in den 1850er-Jahren aufgegriffen wurde. So datieren die drei Staatsporträts Maximilians II. (von Bernhardt d. Ä.), Napoleon III. und Friedrich Wilhelm IV.

⁹⁶⁸ Siehe Fühler 2011, S. 8f.

⁹⁶⁹ Fühler 2011, S. 32.

⁹⁷⁰ Siehe Slama 2002.

⁹⁷¹ Auch diese Verbindung sowie deren Einfluss auf die Staatsporträts müsste noch eingehender beleuchtet werden. Inwiefern auch die familiäre Verbindung zu Preußen – Wilhelm I. selbst war mit Wilhelmine von Preußen (1774–1837) verheiratet und auch seine Mutter war eine preußische Prinzessin, siehe Fühler 2011, S. 8f. – ebenfalls eine Rolle spielte, müsste ebenfalls Beachtung finden, da gerade in Preußen das Uniformbildnis eine wichtige Rolle einnahm, siehe Schoch 1975, S. 93-97 sowie S. 220 dieser Arbeit.

⁹⁷² Siehe S. 114f. dieser Arbeit.

in die Zeit nach dem Revolutionsgeschehen der Jahre 1848/49. Auch wenn an dieser Stelle keine genaueren beziehungsweise abschließenden Aussagen über die Bedeutung des hier zusammengestellten Bestandes getroffen werden können, zeigen die Beispiele, dass die Lage komplexer ist, als bisher angenommen. Die Ergebnisse einer solchen Forschung werden künftig wahrscheinlich auch neue Erkenntnisse über den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung zulassen.

Neben diesen dargelegten Begründungen für das Aufgreifen der Uniform in den bisher besprochenen Staatsporträts, stellt sich außerdem die Frage, ob diese militärische Kleidung auch im Kontext der europäischen Konflikte in den 1850er-Jahren, in die Bayern, Preußen, Frankreich und Russland involviert waren, zu sehen ist.

8.4 Europäische Konflikte der 1850er-Jahre

In den 1850er-Jahren gab es verschiedene kriegerische Auseinandersetzungen mit denen sich auch Maximilian II. befassen musste, allen voran der Krimkrieg (1853–1856) in dem Russland gegen das Osmanische Reich kämpfte. Um eine Machtvergrößerung Russlands zu verhindern traten Großbritannien und Frankreich diesem Konflikt 1854 auf osmanischer Seite bei.⁹⁷³ Darüber hinaus erschien zeitweise eine Beteiligung Österreichs, Preußens und des Deutschen Bundes durchaus wahrscheinlich.⁹⁷⁴ Zwar waren sowohl Preußen als auch die anderen Mittel- und Kleinstaaten des Deutschen Bundes auf Neutralität aus und suchten eine Einmischung zu verhindern, doch Maximilian II. hatte auch familiäre Interessen in diesem Konflikt zu erwägen: Schließlich war sein Bruder Otto seit 1832 König von Griechenland. Eine Niederlage des Osmanischen Reiches hätte für Otto eine Eingliederung der nordgriechischen, zum Osmanischen Reich gehörenden Gebiete in sein griechisches Königreich bedeuten können.⁹⁷⁵ Entscheidend für Maximilians II. Verhalten in diesem Konflikt war jedoch die Positionierung des Deutschen Bundes in diesem, wobei die Interessen Österreichs

⁹⁷³ Zum Krimkrieg siehe Deinet 2019, S. 134-142; Euler 2008, S. 106-176; Figes 2011 sowie Gruner 2012, S. 79-81.

⁹⁷⁴ Siehe Gruner 2012, S. 79-81; Volkert ²2003, S. 278f. sowie *Die Deutsche Frage 1848–1864*, online einsehbar unter www.koenigreichbayern.hdbg.de (Zugriff am 15.12.2019).

⁹⁷⁵ Volkert schätzt diese Möglichkeit für Otto von Griechenland allerdings wie folgt ein: „Diese Erwägungen waren jedoch völlig illusorisch, weil die Schutzmächte Frankreich und England dies keineswegs zuließen, vielmehr im Frühjahr 1854 im griechischen Piräus Truppen landeten, um antitürkische Aktionen zu verhindern,“ Volkert ²2003, S. 278f.

von denjenigen der restlichen deutschen Staaten abwichen.⁹⁷⁶ Der Bundestag beschloss letztlich keine „Mobilisierung des Bundesheeres [...] [und] eine bewaffnete Neutralität.“⁹⁷⁷ Der Krimkrieg sowie dessen Ende mit dem Frieden von Paris 1856 beinhalteten zwei wichtige machtpolitische Veränderungen: Zum einen hatte sich die Habsburger Monarchie beziehungsweise Österreich „durch sein Taktieren im Krimkrieg europäisch und auch im Bund isoliert“⁹⁷⁸ zum anderen wurde die unter Napoleon III. erneuerte Machtposition Frankreichs deutlich vor Augen geführt: „der Kongreß von Paris (26.2.–30.3.1856) [...] unterstrich, daß auf dem Kontinent nun wieder Frankreich die erste Großmacht war.“⁹⁷⁹

Diese militärischen Entwicklungen könnten zwar die Monarchen der 1850er-Jahre veranlassen haben, sich in Uniformen statt in Krönungsornaten zu inszenieren, chronologische Faktoren sprechen jedoch eher dagegen: So entstand Napoleons III. Staatsporträt vor dem Ausbruch des Krimkrieges und auch in Preußen war zumindest das Uniformbildnis bereits bei den Vorgängern Friedrich Wilhelms IV. eine wichtige Porträtform.⁹⁸⁰ Dass dieser Konflikt für Maximilian II. außerdem so entscheidend war, um sich in seinem Staatsporträt vom bayerischen Krönungsornat zu lösen, scheint mehr als fraglich. Vielmehr überzeugen die zuvor erörterten reaktionär-politischen, gegen den in den Verfassungen manifestierten Konstitutionalismus gerichteten Faktoren und liefern eine Begründung, warum sich Maximilian II. in seinem zweiten Staatsporträt in einer an Napoleon III., Friedrich Wilhelm IV. und den russischen Zaren orientierten Darstellungsform präsentiert. Aufgrund dieser Beobachtungen erfolgt abschließend eine dezidierte Gegenüberstellung der drei

⁹⁷⁶ In den Jahren 1853–1855 war auch das Verhalten und die Positionierung Österreichs gegenüber den anderen Bundesmitgliedern entscheidend für die Stellung der Habsburger Monarchie in den kommenden Jahren: „Österreich hatte 1853 in der ‚Orientalischen Frage‘ seine ‚bewaffnete Neutralität‘ verkündet und war im Sommer 1854 einem Bündnis der Westmächte beigetreten. Durch diesen Schritt, den Österreich ohne Konsultationen mit den wichtigsten Bundesmitgliedern unternahm, zerbrach die gemeinsame Haltung der deutschen Großmächte in der Krimkriegfrage. Es unterstrich mit diesem Verhalten erneut, dass es den Bund als Basis seiner europäischen Machtstellung verstand, und dessen Mitglieder als seine willigen Vasallen,“ Gruner 2012, S. 79f.

⁹⁷⁷ Gruner 2012, S. 80.

⁹⁷⁸ Gruner 2012, S. 81. Österreich war und blieb zwar Präsidialmacht des Deutschen Bundes, doch zeigte sich bereits zwei beziehungsweise drei Jahre später, kurz vor und während des Kriegs in Italien, dass Österreich Hilfe vom Deutschen Bund erwartete. Allerdings war „für die großen Mittelstaaten [entscheidend] [...], welche Haltung Preußen einnehmen würde,“ Gruner 2012, S. 81.

⁹⁷⁹ Erbe 1994b, S. 442. Unter Napoleon III., welcher unter anderem auch versuchte, gegen die Vereinbarungen des Wiener Kongresses von 1815 vorzugehen, nahm Frankreich nicht nur politisch wieder eine Vormachtstellung ein. Diese offenbarte sich ebenso in Industrie und Kunst beispielsweise dem Ausbau der Eisenbahn oder der Gestaltung von Paris unter Haussmann, siehe Wittmann 2013.

⁹⁸⁰ Siehe S. 220 dieser Arbeit.

Staatsporträts Maximilians II., Napoleons III. und Friedrich Wilhelms IV. Ziel ist die Herausarbeitung der Parallelen sowie Differenzen in den Bildnissen, um anhand dieser den von Bernhardt d. Ä. in die Inszenierung Maximilians II. eingeschriebenen politischen Anspruch noch präziser herauszustellen.

9 Moderner und reaktionärer Souverän des Königreich Bayern auf Augenhöhe mit Frankreich und Preußen

Maximilian II. beauftragte 1857 ein Staatsporträt seiner selbst, das zu seinem Regierungsjubiläum 1858 von dem Künstler Joseph Bernhardt d. Ä. fertiggestellt wurde und trat durch die Ausstellung seines Staatsporträts auf der *Deutschen Allgemeinen und Historischen Kunstausstellung* inmitten des Glaspalastes in seiner Residenzstadt einem breiten Publikum als moderner und dezidiert reaktionär agierender bayerischer Souverän gegenüber. Anhand der Veränderungen, die Bernhardt d. Ä. im Vergleich zu Hailer in der Darstellung Maximilians II. vornimmt, ist zwar die generelle Ähnlichkeit gegeben, die Neuerungen treten dagegen noch prägnanter hervor. Mit diesem Staatsporträt verließ Maximilian II. die bisher übliche Inszenierung der bayerischen Könige im Krönungsornat und griff vielmehr eine Bildsprache auf, wie sie zeitgleiche Herrscher wie Napoleon III. und Friedrich Wilhelm IV. bereits in ihren Staatsporträts etabliert hatten. Zu Staatsporträts von Herrschern in Uniform merkt Schöbel verallgemeinernd an:

Das Tragen einer Uniform hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts für Monarchen fest etabliert und erlaubt daher keine Rückschlüsse auf die militärische Passion des Dargestellten. Vielmehr wurde diese zu einer Art Amtskleidung des Herrschers, die dessen Dienst am Staat symbolisieren sollte.⁹⁸¹

Die bisher aufgezeigte Intention von Uniformen in den Staatsporträts Maximilians II., Napoleons III. und Friedrich Wilhelms IV. widerspricht deutlich dieser Auffassung von Amtskleidung im Dienst des Staates. Innenpolitisch waren ihre Armeen für alle drei von Bedeutung: So nahm die französische Armee bei Napoleons III. Staatsstreich 1851 und somit seiner Machtergreifung eine wichtige Rolle ein. Friedrich Wilhelm IV. griff auf die preußische Tradition des Uniformbildnisses zurück und verknüpfte diese gleichzeitig mit seiner Präsentation als preußischer König, der seine Armee während der Revolution 1848/49 für seine Zwecke einsetzte. Die Aufnahme der von ihm eingeführten Pickelhaube, ein mit den reaktionären Bestrebungen nach der Revolution 1848/49 verknüpftes militärisches Kleidungsstück, unterstreicht zusätzlich diese Stoßrichtung des Porträts. Ein ähnliches Ziel verfolgte auch Maximilian II. mit der Aufnahme der bayerischen Generalsuniform in seinem Bildnis. Immerhin gelang es ihm nach der Revolution 1848/49, im Jahr 1852, wieder, die

⁹⁸¹ Schöbel 2017, S. 219. Es gilt jedoch zwischen tatsächlichen Uniformbildnissen wie sie beispielsweise in Preußen vertreten waren und eben Staatsporträts, die den Herrscher in Uniform inszenieren, zu unterscheiden, zumal Schöbel weiter ausführt: „Aus diesem Grund [die Uniform als Amtskleidung des Monarchen, Anm. der Autorin] lassen sich auch von allen hier untersuchten Bundesfürsten [Bayern, Sachsen, Hessen sowie Sachsen-Coburg und Gotha, Anm. d. Autorin] Darstellungen in Uniform finden,“ Schöbel 2017, S. 219, ohne näher auf diese Bildnisse einzugehen.

Vereidigung des bayerischen Heeres auf den König statt auf die Verfassung einzuführen.⁹⁸² Hieraus ergibt sich eine inhaltliche Verbindung der drei Staatsporträts sowie deren Präsentation der Herrscher in Uniform: Den Geist der Reaktionszeit nach der Revolution 1848/49 aufgreifend, sind sie mit der reaktionären Politik der 1850er-Jahre in Frankreich, Preußen und Bayern verknüpft. Zusätzlich lassen sich Napoleon III. und Friedrich Wilhelm IV. nur mit ihren Insignien der Macht porträtieren, Hinweise auf eine Verfassung oder die politische Gliederung ihrer Länder beziehungsweise ihre Macht einschränkende Elemente fehlen gänzlich. Wird diese Beobachtung nun auf das Bildnis Maximilians II. übertragen, scheinen diese Gemälde eben einen entscheidenden Impuls für Maximilian II. zu liefern: Er hat seine rechte Hand auf seine Krone abgelegt und, auch wenn er nicht ganz auf die bayerische und im Vergleich zu Frankreich und Preußen wesentlich ältere Verfassung verzichtet, ist diese doch derart in den Hintergrund gedrängt, dass sie in seinem Porträt kaum noch Raum einnimmt. Weiterführend sind im Kontext dieser Staatsporträts in Uniform die bereits vor der Revolution 1848/49 bestehenden russischen Staatsporträts mit dieser Kombination zu sehen. Die uneingeschränkt herrschenden Zaren waren an keine Verfassung gebunden, die von Frankreich ausgehenden Revolutionen fanden keine Auswirkungen in ihrem Reich. Indem man sich nun vom französischen Vorbild hin zu den russischen Bildnissen wandte, erfuhr der reaktionäre Charakter dieser Staatsporträts eine zusätzliche Akzentuierung. In seinem zweiten Staatsporträt löst sich Maximilian II. also nicht nur von der bisher üblichen bayerischen Herrscherpräsentation, sondern stellt sich aufgrund der offensichtlichen Gemeinsamkeiten in eine Entwicklung des Herrscherbildnisses, wie sie sich in Frankreich und Preußen nach den revolutionären Ereignissen in der Mitte des Jahrhunderts manifestiert. Eine Krise des Herrscherbildnisses im 19. Jahrhundert, wie es Baumstark oder Chabanne formulieren,⁹⁸³ zeigt sich in diesen Werken nicht, bedarf allerdings einer umfassenderen und tiefgreifenderen Untersuchung. Es hat jedoch den Anschein als würde diese Form der Repräsentation neue Ausdrucksformen aufgreifen, die zeitgemäß erschienen und gleichzeitig immer noch ihre Funktion bewahrten. Ein Changieren zwischen Traditionen und Neuerungen, wie es sich in den besprochenen Staatsporträts äußert, ist dagegen nichts spezifisch Neues, was im 19. Jahrhundert erstmals auftritt, sondern entspricht einer Entwicklung, die das Staatsporträt, wie überhaupt das Porträt über die Jahrhunderte hinweg

⁹⁸² Zu Maximilians II. reaktionärer Politik der 1850er-Jahre siehe Kapitel 7.2 dieser Arbeit.

⁹⁸³ Siehe Baumstark 2010, S. 21 sowie Chabanne 2015a, S. 48.

vollzieht. In diesem Sinne formuliert es auch Schoch (auf alle Ausformungen des Herrscherbildnisses bezogen), wenn er schreibt:

„Die Hypothese lautet folglich: Der als ‚Verfall‘ bezeichnete Wandel des Herrscherbildes war notwendig, um das ‚Funktionieren‘ der monarchischen Propaganda unter den veränderten sozialen, politischen und bewußtseinsmäßigen Bedingungen einer bürgerlichen Epoche zu gewährleisten. Nur mit dieser Voraussetzung scheint es uns möglich, das Fortleben aller und das Aufkommen neuer Bildformen und -inhalte richtig zu bewerten, Probleme des Gattungsstils und des Historismus zu erklären und jene Formeln ausfindig zu machen, mit deren Hilfe die Monarchie im 19. Jahrhundert zu überleben versuchte.“⁹⁸⁴

Neben diesen tendenziell innenpolitischen Stellungnahmen lassen sich für die gewandelte Erscheinung Maximilians II. in seinem zweiten Staatsporträts auch wichtige außenpolitisch-wirksame Motive feststellen. Anhand einer vergleichbaren Inszenierung Maximilians II. zu Napoleon III. und Friedrich Wilhelm IV. wird Maximilians II. außenpolitischer Anspruch deutlich: auf einer Ebene mit diesen zu stehen. Es erfolgt die Positionierung Maximilians II. innerhalb der europäischen Großmächte Frankreich und Preußen, die für Bayern und das europäische Festland eine bedeutende Rolle einnahmen: Das Kaiserreich Napoleons III., welches sowohl industriell als auch künstlerisch prägend in den 1850er-Jahren wirkte. Zu Napoleons III. Bildnis als Kaiser der Franzosen gibt es eine andere zusätzliche Parallele. Wie Napoleon III. sich mit seinem Staatsporträt auf der Pariser Weltausstellung 1855, deren Ziel die Positionierung Frankreichs als Industrienation war, inszenierte, ist mit Maximilians II. Repräsentation in der Münchner Ausstellung sicherlich auch das Auftreten Maximilians II. als bayerischer Monarch und Mäzen innerhalb und außerhalb Bayerns sowie die Stellung Münchens als Kunststadt verknüpft.⁹⁸⁵ Diese möglicherweise bewusst gewählte vergleichbare Inszenierung würde die Ebenbürtigkeit Maximilians II. mit dem Kaiser der Franzosen zusätzlich betonen. Friedrich Wilhelm IV. galt mit Preußen als eine entscheidende Größe innerhalb der sogenannten *Deutschen Frage* und des Deutschen Bundes, dem Maximilian II. zusätzlich persönlich eine Vorbildfunktion beimaß. Ein paritätisches Erscheinen Maximilians II. zu Friedrich Wilhelm IV. findet seine Entsprechung in seiner Trias-Politik: Maximilian II. versuchte mit der Instrumentalisierung der Kunst für seine politischen Zwecke und Ziele, Bayern innerhalb der deutschen Staaten als dritte große Macht neben Preußen und Österreich zu positionieren und sich gleichzeitig von diesen abzuheben.⁹⁸⁶

⁹⁸⁴ Schoch 1975, S. 10.

⁹⁸⁵ Siehe Kapitel 7.1 dieser Arbeit.

⁹⁸⁶ Zur Trias-Politik Maximilians II. siehe S. 69 dieser Arbeit.

Die Vergleiche enthüllen allerdings auch (durchaus zu erwartende – immerhin handelt es sich um drei Monarchen verschiedener Reiche) Differenzen in den Darstellungen, insbesondere in den Details. Diese Abweichungen setzen unterschiedliche Akzente in den Staatsporträts und weisen auf unterschiedliche Intentionen des jeweiligen Monarchen in seinem König- beziehungsweise Kaiserreich hin. Während Maximilian II. und Napoleon III. näher an ihren Insignien erscheinen, wirken diese bei Friedrich Wilhelm IV. wesentlich nebensächlicher, sind sogar zum Teil durch einen Vorhang verdeckt. Mehr noch: Maximilian II. und Napoleon III. interagieren im Gegensatz zu Friedrich Wilhelm IV. mit ihren Insignien. So ruht Maximilians II. behandschuhte Hand (weder Napoleon III. noch Friedrich Wilhelm IV. tragen Handschuhe) auf seiner sakrosankten Königskrone, Napoleon III. hält mit seiner bloßen Rechten die *main de justice* fest umschlossen. Während Napoleon III. sich mit der *main de justice* als die ausführende Autorität inszeniert⁹⁸⁷ und Friedrich Wilhelm IV. mit der Pickelhaube den militärisch-reaktionären Charakter seiner Darstellung verstärkt, manifestiert sich in Maximilians II. Geste sein Machtanspruch als König von Bayern, dem allein die Krone zusteht. Auch die Hintergrundgestaltung nutzt Maximilian II. zu einer differenzierteren Aussage als die beiden anderen Monarchen: Napoleon III. und Friedrich Wilhelm IV. verweisen auf ihre Herrschaftssitze (Tuilerien/Louvre und Berliner Schloss) beziehungsweise auf mit ihrer reaktionären Politik und ihren Vorgängern verknüpfte Gebäude und Denkmale im Hintergrund (Tuilerien/Louvre als Herrschersitz der Bourbonen und Napoleons I., Rossbändiger, Zeughaus und Denkmal Friedrichs II. bei Friedrich Wilhelm IV.). Maximilian II. dagegen präsentiert sich zwar auch in seiner Residenz, mit dem Wintergarten akzentuiert er jedoch eindeutig seine eigene baulichen Veränderung seiner Residenz sowie die in der bayerischen Architektur unter seiner Herrschaft bereits mehrfach umgesetzte und äußerst moderne Glas-Eisenkonstruktion. Mit dem Maximilianeum greift Maximilian II. zusätzlich auf einen ebenfalls von ihm initiierten und sogar erst in Planung befindlichen Bau zurück. Hierbei steht das Maximilianeum für Maximilians II. Neuerungen in der Architekturdiskussion seiner Zeit, immerhin wurde es im nach ihm benannten Maximilianstil errichtet. Trotz des die Darstellungen verbindenden reaktionären Charakters, implementiert Maximilian II. seinem Bildnis folglich eine zusätzliche und anders gelagerte Bildaussage als Napoleon III. und

⁹⁸⁷ So schreibt Ahrens zur *main de justice* bei Rigauds Porträt Ludwigs XIV.: „Das Szepter ist also ein Symbol der von Gott eingesetzten königlichen Autorität. Die Main de Justice hingegen verkörpert die ausübende Kraft dieser Autorität, die milde mit den Frommen verfährt und Härte gegenüber den Rebellen ausübt,“ Ahrens 1990, S. 84.

Friedrich Wilhelm IV.: Napoleons III. Porträt zielt auf dessen Etablierung als Kaiser der Franzosen ab, dasjenige Friedrich Wilhelms IV. auf die Niederringung der Revolution 1848/49 und althergebrachte Stellung seines Hauses (und erinnert so eher an die Bildaussage von Hailers Staatsporträt Maximilians II.). Maximilian II. dagegen tritt der Betrachterin/dem Betrachter als seiner Macht bewusster Souverän von Bayern gegenüber, der weder der Etablierung noch einer größeren Verankerung in oder Legitimation anhand der Vergangenheit seines Hauses bedarf.

Während sich anhand der bildimmanenten Komponenten vor allem die zwar reaktionäre aber dennoch progressive Inszenierung Maximilians II. verdeutlichte, erfährt diese Ausrichtung des Staatsporträts anhand der Vergleiche mit den Bildnissen Napoleons III. und Friedrich Wilhelms IV. eine Vertiefung ebenso wie eine Erweiterung. Vertieft wird das reaktionäre auf die (alleinige) Macht der Monarchen ausgerichtete Moment, denn dieser reaktionäre Charakter verbindet die drei Staatsporträts inhaltlich miteinander. Im Gegensatz zu den beiden anderen Herrschern – und damit deutliches Alleinstellungsmerkmal – bedarf Maximilian II. zur Demonstration seiner Macht keine offensichtlichen Verweise auf seine Vorgänger in seinem Bildnis. Selbst der Thronessel als einziges von Ludwig I. aufgenommenes Element betont mehr die Veränderungen im Bildnis, da es sich nicht um den üblichen mit runder Rückenlehne handelt. Maximilian II. geht somit einen Schritt weiter als Napoleon III. und Friedrich Wilhelm IV., die dieser Rückkoppelung an die Vergangenheit aufzeigen oder sogar bedürfen. Indem Maximilian II. aus dem Vergleich zu Großvater und Vater hinaustritt und denjenigen zu den beiden Großmächten Frankreich und Preußen und ihren beiden Herrschern sucht, agiert Maximilian II. mit diesen selbstbewusst auf Augenhöhe. Zum einen orientiert er sich so an einem Kaiser, der es geschafft hatte, sich nach und nach die Macht zu sichern und schließlich zum Kaiser der Franzosen aufzusteigen sowie Frankreich als Großmacht in Europa (erneut) zu etablieren. Diese Etablierung als Großmacht und die damit verbundene außenpolitische Stoßrichtung seines Staatsporträts ist zum anderen für Maximilians II. betriebene Trias-Politik (Ebenbürtigkeit zu Österreich und Preußen) von großer Bedeutung. Dass er den Bezug zu dem preußischen statt zu dem österreichischen Monarchen suchte, mag in den familiären Verbindungen sowie in der bekannten Vorbildfunktion Friedrich Wilhelms IV. für Maximilian II. begründet sein. Wie schon Hailers Darstellung Maximilians II. findet sich auch bei Bernhardts d. ä. Werk eine

reaktionäre Ausrichtung – was im Fall dieses Staatsporträts vor allem heißt, die Verfassung und damit den Konstitutionalismus in Königreich Bayern in den Hintergrund zu drängen –, welche allerdings einer progressiv-außenpolitisch Formulierung des zweiten Staatsporträts Maximilians II. zugrunde liegt. Seine Legitimation erfolgt hier anhand Maximilians II. eigener Errungenschaften und Herrschaft als König von Bayern, die es ihm ermöglichen sich als moderner und reaktionärer Souverän des Königreich Bayern auf Augenhöhe mit Frankreich und Preußen zu inszenieren.

10 In der glorreichen Vergangenheit verankert, zwischen Großmächten positioniert. Der Wandel in den Staatsporträts Maximilians II.

Von der Inszenierung im vollen Krönungsornat hin zu derjenigen in Generalsuniform mit Krönungsmantel – so ändert sich die Repräsentation Maximilians II. von Bayern im Staatsporträt. Ausgehend von der Beobachtung, dass zwei so unterschiedliche Staatsporträts dieses Monarchen existieren, untersuchte die vorliegende Arbeit beide Bildnisse im Hinblick auf die mit ihnen einhergehenden Veränderungen in der Darstellung und dem damit verbundenem politischen Auftreten des Königs.

Wie die Quellenanalyse der vorliegenden Arbeit zeigen konnte, erfolgte der Auftrag für das erste Staatsporträt zwar nicht durch Maximilian II. selbst, jedoch auch nicht ohne seine Beteiligung oder gar ohne sein Wissen. So geht aus den schriftlichen Quellen hervor, dass der König dem Künstler Modell saß. Der Münchner Magistrat vergab den Auftrag für das Bildnis Maximilians II. an den Münchner Maler Max Hailer. Die Zuschreibung an Max Hailer, anstelle des in der bisherigen Forschung parallel anzutreffenden Max Haider, konnte aufgrund der vorhandenen Signatur auf dem Werk selbst, schriftlicher Quellen wie auch anhand des Oeuvres Hailers geklärt werden. Zudem erfuhr das erste Staatsporträt Maximilians II. durch Ausstellungen und Zeitungsbeiträge Bekanntheit, es entstanden nachweislich verschiedene Kopien anderer Künstler. Mit der Anfertigung eines solchen Porträts verfolgte der Münchner Magistrat ein konkretes politisches Ziel: sich loyal und königstreu gegenüber dem Haus der Wittelsbacher zu positionieren, die historische Verbindung Münchens als Haupt- und Residenzstadt wie überhaupt Bayerns mit dem Geschlecht der Wittelsbacher zu akzentuieren und dieses Kontinuum auch im Bild zu proklamieren. Dieser Kontinuität von Herrschaft kam aufgrund der Abdankung Ludwigs I. während der Revolution 1848/49 eine besondere Bedeutung zu. Die Analyse einzelner Bildelemente wie Ornat/Kleidung, Schwert, Proklamation, Verfassung, Zepter und Krone sowie deren Verhältnis zueinander verdeutlicht die königliche Macht des bayerischen Monarchen. Ein Hinweis auf die Revolution 1848/49 ist im Grunde nicht einmal in der lesbaren Textpassage der Proklamation Maximilians II. gegeben: Indem der Künstler so das monarchische Prinzip, auf Basis der Verfassung von 1818, deutlich vor Augen führt, verleiht er dem Gemälde eine klar reaktionäre Ausrichtung. Die Wittelsbacher Ahnenfiguren im Bildhintergrund kennzeichnen, gleich dem Thronessel, den Raum im Bild als den Thronsaal im Festsaalbau der Münchner Residenz und damit als den Ort an dem Maximilian II. seine königliche Machtposition dezidiert räumlich inszeniert. Zudem pointieren sie die seit Jahrhunderten bestehende Herrschaft der

Wittelsbacher in Bayern, der Pfalz und darüber hinaus. Die beiden Statuen Ludwigs des Bayern und Ruprechts III. verweisen explizit auf das Geschlecht der Wittelsbacher, das Kaiser und Könige im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation stellte, ein Königstitel den Wittelsbacher Monarchen folglich nicht erst im 19. Jahrhundert zustand. Mit diesen beiden Ahnen ist darüber hinaus auch ein außenpolitisches Moment in das Staatsporträt Maximilians II. integriert: Es war Ziel von Maximilians II. Außenpolitik beziehungsweise seiner Trias-Politik, Bayern neben Österreich und Preußen als dritte große Macht in einem deutschen Reich zu positionieren. Das Wappen des Königreichs Bayern, über Maximilians II. Thronsesel, dient dem Verweis auf alle zum Königreich Bayern gehörenden Landesteile, vor wie nach der Revolution 1848/49. Diese Demonstration des monarchischen Prinzips, der dynastischen Kontinuität der Wittelsbacher Herrschaft in Bayern und das Fehlen jeglichen konkreten Hinweises auf die Revolution 1848/49 kennzeichnen das erste Staatsporträt Maximilians II. und seine reaktionäre innenpolitisch-historische Stoßrichtung.

Wie wichtig der Aspekt von dynastischer Herrschaftskontinuität in diesem Porträt zu bewerten ist, verdeutlicht Maximilians II. Auftreten im bayerischen Krönungsornat. Damit folgt sein Bildnis der tradierten, familiären Inszenierung, wie sie sich in den Staatsporträts seines Großvaters und Vaters wiederfindet. Da von Maximilian I. drei unterschiedliche Staatsporträts existieren, erfolgte zunächst eine Auseinandersetzung mit diesen drei Werken. Hier konnte aufgezeigt werden, dass Kellerhoven 1806/07 das erste Werk wahrscheinlich im königlichen Auftrag fertigte, das dritte und letzte von Stieler gemalte Porträt im Kontext der ersten Ständeversammlung von 1819 und deren Zeremoniell zu verorten ist. Die drei bisher nicht miteinander in Bezug gesetzten Staatsporträts Maximilians I. entstanden somit zu drei unterschiedlichen Anlässen – Proklamation des Königreichs 1806, Gebung der Verfassung 1818 und erste Ständeversammlung 1819 – und nicht, wie bisher angenommen, ausschließlich zur Proklamation des Königreichs und der Gebung der Verfassung. Entscheidend für diese drei differierenden Darstellungen Maximilians I. ist darüber hinaus die, von der bisherigen Forschung nicht erkannte, deutlich abgeschwächte Vorbildhaftigkeit der Staatsporträts Napoleons I. und der bourbonischen Könige. Vielmehr spielen für Maximilian I. auch ältere Wittelsbacher Herrscherbilder eine Rolle, wie überhaupt solche von Monarchen des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Ein Vergleich mit zeitgleichen Herrschern, die wie Bayern von ihrer Bündnispolitik mit Napoleon I. profitierten, könnte weiteren Aufschluss zu den Bildnissen Maximilians I. und einer neuen

Bildnistradition bei Herrscherdarstellungen des 19. Jahrhunderts liefern. Diese Aspekte bedürfen jedoch einer weiteren und tiefgreifenderen Aufarbeitung. Ähnliches ist für das Staatsporträt Ludwigs I. zu konstatieren: Gerade die Vorbildhaftigkeit Napoleons I. für Ludwigs I. Staatsporträt ist mit dessen politischer Haltung gegenüber dem Kaiser der Franzosen nicht übereinzubringen. Für Ludwigs I. Bildnis als König von Bayern ist der Kontinuität zu den Darstellungen seines Vaters als auch zu Wittelsbacher Vorfahren wesentlich größere Bedeutung beizumessen. Allerdings sind auch hier die Einflüsse und Vorbilder künftig genauer zu erarbeiten. Die Reihung Napoleon I., Maximilian I., Ludwig I. und Maximilian II. greift in dieser Form wesentlich zu kurz. Widerlegt werden konnte in dieser Arbeit die in der Forschung anzutreffende Identifizierung des Arkadengangs in Ludwigs I. Staatsporträt als die Loggien der Alten Pinakothek. Die genaue Aufarbeitung dieses Bilddetails muss anhand künftiger Forschung erfolgen.

Die abschließende und in dieser Form in der Forschung erstmals vorgenommene Gegenüberstellung der Herrscherbildnisse der drei bayerischen Könige hat gezeigt, dass sich die Darstellung Maximilians II. maßgeblich an denjenigen seines Großvaters Maximilians I., insbesondere an dessen erstem Bildnis aus dem Jahr 1806/07, orientierte und weniger an derjenigen Ludwigs I. Dies begründet sich in den politischen Rollen, die die beiden Vorgänger Maximilians II. für das Königreich Bayern einnahmen: So wurde unter Maximilian I. 1806 das bayerische Königreich proklamiert, das 1818 seine Verfassung erhielt – zwei politische Ereignisse, die Bayern nachhaltig und entscheidend prägten. Eine ausgeprägtere Orientierung an seinem ersten Staatsporträt als bayerischer Monarch kontextualisiert Maximilians II. Bildnis nicht nur mit der erhöhten Machtposition „bayerischer König“ (statt Kurfürst), sondern bezieht sich zudem auf das einzige Bildnis Maximilians I. in dem sogar die bayerische Verfassung von 1818 (da noch nicht existent) keine Rolle spielt, die Macht des Königs folglich durch kein konstitutionelles Moment eingeschränkt ist. Die reaktionäre Ausrichtung von Hailers Werk erfährt hierdurch eine zusätzliche Verstärkung. Einhergehend mit der Proklamation 1806 wurde außerdem München als königliche Residenzstadt politisch und architektonisch aufgewertet, ein wichtiges Detail für den Münchner Magistrat als Auftraggeber des Hailerschen Werkes. An einer engen Anlehnung an das Staatsporträt Ludwigs I. konnte aufgrund der politischen Ereignisse der Jahre 1848/49 für die reaktionäre Bildaussage in Maximilians II. Darstellung kein Interesse bestehen. Zumal Ludwigs I. Eintreten für ein einiges Deutschland, das auch in seinem Bildnis als König von Bayern deutlich

akzentuiert ist, eine politische Ausrichtung formuliert, die in ihrer weiteren Entwicklung letztlich in der Revolution 1848/49 unter anderem ihren Ausdruck fand. Maximilians II. Ziel ist in der Folge, diese Entwicklung zurückzunehmen, was sich auch in seinem ersten Staatsporträt eindrücklich zeigt. Es referiert auf die ältere Darstellungstradition und zielt auf einen Vergleich mit seinem Großvater Maximilian I. und dessen Herrschaft ab. Die ausführlichen Vergleiche der Staatsporträts der bayerischen Könige unterstützen in ihrem Ergebnis die im Bild selbst angelegte Aussage: Die reaktionär-monarchische sowie hauptsächlich innenpolitische Ausrichtung von Maximilians II. Bildnis und dessen Verankerung in der glorreichen Vergangenheit seines Hauses, aus der die Legitimation Maximilians II. erfolgt.

Das zweite Staatsporträt Maximilians II. schuf, wie die Einträge in den Büchern der königlich-bayerischen Kabinettskasse zeigen, in den Jahren 1857/58 im Auftrag des bayerischen Monarchen der Künstler Joseph Bernhardt d. Ä. Ein wichtiges Ergebnis dieser Zuschreibung ist, dass künftig zwischen zwei Künstlern, Joseph Bernhardt d. Ä. und Joseph Bernhardt d. J. (möglicherweise ein Sohn Bernhardts d. Ä.) zu differenzieren ist. Von Bernhardt d. Ä. selbst sind zwei Ausführungen des Werkes bekannt, zudem existieren, wie gezeigt werden konnte, mehrere Kopien anderer Künstler. Es ist davon auszugehen, dass dieses Staatsporträt Maximilians II. durchaus eine weitere Verbreitung erfuhr. Das Ziel dieses zum zehnjährigen Thronjubiläum Maximilians II. fertiggestellten und erstmals in der *Deutschen Allgemeinen und Historischen Kunstausstellung im Glaspallaste zu München 1858* ausgestellten Bildnisses war die Inszenierung Maximilians II. als die Macht und Entscheidungsgewalt in sich bündelnder Souverän von Bayern, zusätzlich mit einem deutlichen Akzent auf den politischen wie künstlerisch-architektonischen Leistungen des Monarchen. Mit seinem Erscheinen in Uniform konnte Maximilian II. auf die Rücknahme der durch die Revolution 1848/49 bedingte Vereidigung der bayerischen Armee auf die Verfassung deutlich vor Augen führen, da diese ab 1852 wieder auf den König erfolgte. Ein auch von Maximilian II. selbst klar formuliertes Ziel seiner Politik war die Zugeständnisse an die Revolution 1848/49 rückgängig zu machen oder zumindest abzuschwächen. Mehr noch als in seinem ersten Staatsporträt von 1850 akzentuiert das Verhältnis der königlichen Insignien zur bayerischen Verfassung Maximilians II. Machtanspruch: Krone und Zepter erscheinen deutlich vor der vom Präsentationskissen nach hinten weggeschobenen Verfassung. Zudem hat Maximilian II. demonstrativ seine Hand auf seine Königskrone abgelegt – ein deutlicher Verweis auf seinen Machtanspruch als König von Bayern. Den Aspekt der eigenen Leistungen

Maximilians II. betonen insbesondere die im Mittelgrund sowie im Hintergrund aufgenommenen Gebäude, der Wintergartens der Münchner Residenz sowie das noch im Bau befindliche Maximilianeum. Wie die vergleichende Untersuchung zeigen konnte, handelt es sich um Maximilians II. Wintergarten der Residenz und nicht, wie bisher in der Forschung angenommen, um eine imaginäre Nische des Bayerischen Nationalmuseums. Während der Wintergarten als neue Bauaufgabe und anhand seiner Konstruktionsweise aus Glas und Eisen für den technischen Fortschritt Bayerns unter seinem Monarchen steht, repräsentiert das Maximilianeum die städtebaulichen Expansionen und die Neuerungen der bayerischen Ausbildung und Verwaltung. Mehr noch handelt es sich hier um einen Staatsbau im nach Maximilian II. benannten Maximilianstil. Folglich bündelt das Porträt Maximilians II. Auffassung von Herrschaft, seine politisch-reaktionären Bestrebungen sowie seine Erfolge als König von Bayern. In diesem Staatsporträt erfolgt Maximilians II. Legitimation aufgrund seiner eigenen Errungenschaften und seiner Herrschaft.

Vor allem jedoch verdeutlicht das zweite Staatsporträt, neben diesen durchaus zukunftsorientierten Aspekten, eine außenpolitische Positionierung Maximilians II., nämlich sein Bestreben, sich auf einer Stufe mit anderen europäischen Herrschern des 19. Jahrhunderts verstanden zu wissen. 1850 hatte das erste Bildnis Maximilians II. noch die tradierte Darstellungsweise im vollen Krönungsornat aufgegriffen, denen die Staatsporträts seiner beiden Vorgänger, Maximilian I. und Ludwig I., verpflichtet sind. 1858 tritt der dritte bayerische Monarch in seiner zweiten Inszenierung als König von Bayern zwar mit Krönungsmantel jedoch ergänzt durch die Generalsuniform der bayerischen Armee in Erscheinung. So evoziert er anhand seiner Kleidung eine explizite Vergleichbarkeit mit den Bildnissen Kaiser Napoleons III. und König Friedrich Wilhelms IV., zwei mächtigen Herrschern des europäischen Kontinents. Auch wenn die Darstellungen Napoleons III. und Friedrich Wilhelms IV. noch einer über die in dieser Arbeit geleisteten Aufarbeitung bedürfen (tiefgreifendere Einbettung in die historischen sowie kulturellen Kontexte, mögliche Vorbilder etc.), zeigte sich deutlich: Allen drei Bildnissen ist die Verknüpfung des Herrschers mit der Rolle als oberste Befehlshaber ihrer Armeen, die für den jeweiligen Herrscher für die Ausübung seiner Macht (auch während der Revolution 1848/49) von großer Bedeutung waren sowie die reaktionäre Ausrichtung gemein. Zusätzlich zeigten sich zu den Staatsporträts Napoleons III. sowie Friedrich Wilhelms IV. weitere Bezugspunkte. Letzterer war nicht nur mit dem König von Bayern verwandt, in ihm sah Maximilian II. auch ein wichtiges Vorbild für seine

Politik sowie die Organisation seines Königreichs mit dem er im Zuge seiner Trias-Politik gleichziehen versuchte. Zu dem Bildnis Napoleons III. existiert in der Art der Präsentation eine zusätzliche Parallele: Die Münchner Ausstellung von 1858 diente der Präsentation Münchens als eine der, wenn nicht die, Hauptstädte der deutschen Kunst, an deren Spitze wiederum Maximilian II. als König von Bayern und Förderer der Künste erschien. In einem vergleichbaren Kontext erschien das Staatsporträt Napoleons III. als Kaiser der Franzosen in der Pariser Weltausstellung von 1855, deren außenpolitisches Ziel es wiederum war, Frankreich als große Industrienation neben Großbritannien zu positionieren. Die möglicherweise bewusst gewählte vergleichbare Repräsentation würde zusätzlich der Betonung von Ebenbürtigkeit Maximilians II. mit dem Kaiser der Franzosen dienen. Anders jedoch als die Staatsporträts Napoleons III. und Friedrich Wilhelms IV. fokussiert das Staatsporträt Maximilians II. dessen eigene Erfolge und Leistungen als König von Bayern, ohne die Notwendigkeit einer Etablierung als Monarch noch einer größeren Verankerung in der Vergangenheit seines Hauses und setzt so eigene Akzente. Maximilian II. positionierte sich selbstbewusst mit seinem zweiten außenpolitisch-progressiv ausgerichteten Staatsporträt zwischen den beiden Großmächten Frankreich und Preußen.

Die Auseinandersetzung mit den Staatsporträts Maximilians II. aber auch der anderen in dieser Arbeit angesprochenen Werke hat zudem weiterführende Forschungsfragen aufgeworfen, die teilweise geklärt werden konnten, teilweise jedoch zusätzliche Untersuchungen bedürfen. Generell zeigte sich bei der Beschäftigung mit möglichen Vorbildern für die beiden Staatsporträts Maximilians II., dass neben den Darstellungen Maximilians I. und Ludwigs I. auch die Bildnisse Napoleons III. sowie Friedrich Wilhelms IV. einer ikonografischen und rezeptionsästhetischen Untersuchung bedürfen. Ferner bilden die vollständige Aufarbeitung der Entwicklung des Staatsporträts im 17., 18. und 19. Jahrhundert und deren künstlerischen Strategien zur politischen Herrschaftsinszenierung ein Desiderat in der Forschung, wofür diese Arbeit bereits Anregungen wie Ergebnisse erarbeitet hat. Betonte die bisherige Forschung fast ausschließlich die Vorbildhaftigkeit der Staatsporträts des absolutistisch regierenden Ludwigs XIV. von Frankreich und seiner Nachfolger beziehungsweise Napoleons I., sind hier eben nicht immer die (alleinigen) Vorbilder zu finden. Für das 19. Jahrhundert konnte die Untersuchung beispielsweise plausibel machen, dass die eine reaktionäre Politik betreibenden westeuropäischen Monarchen der 1850er-Jahre für ihre

Staatsporträts in denjenigen der russischen Zaren geeignete Bezugspunkte beziehungsweise Vorbilder fanden. Hier existierte diese Kombination aus Uniform und Krönungsmantel bereits vor der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Staatsporträts der Zaren waren weniger wegen ihrer künstlerischen Innovationen prägend, als vielmehr wegen deren weder von einer Revolution noch von einer Verfassung eingeschränkter Herrschaft. Auch wenn dies noch eingehender zu untersuchen ist, gilt es in der künftigen Forschung den russischen Staatsporträts wesentlich größere Beachtung zu schenken als bisher. Gerade für die Zeit nach der Revolution 1848/49 scheinen sie an Bedeutung zu gewinnen und einen generellen Wechsel in den Vorbildern anzustoßen. Für eine differenziertere Betrachtung (auch von Vorbildern und Bezugspunkten) von Herrscherinszenierungen sollte künftig überhaupt – auf die Kleidung der Herrscher bezogen – zwischen drei Typen im Staatsporträt unterschieden werden: demjenigen in vollem Ornat, in Ritterordenskleidung mit Krönungsmantel sowie in Rüstung/Uniform mit Krönungsmantel. Auch hier sind die Entwicklungen dieser Kleidervarianten sowie die mit ihnen konnotierten (gesellschaftlichen beziehungsweise politischen) Inszenierung aufzuarbeiten. Weiterführend gilt es zudem die eher in französischen Staatsporträts konventionelle Inszenierung des Monarchen auf einer Estrade sowie die Verwendung eines kniehohen Tabourets zur Präsentation der Herrscherinsignien der vor allem im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation anzutreffenden ebenerdigen Position des Herrschers mit hüfthohem Präsentationstisch gegenüberzustellen. Beide Inszenierungen bringen unterschiedliche Verhältnisse des jeweiligen Herrschers zur Betrachterin/zum Betrachter wie auch zu den Insignien und Gegenständen zum Ausdruck. Gerade die Staatsporträts von Herrschern des Heiligen Römischen Reiches (und ihre Eigenheiten) wären eingehender zu untersuchen.

Für das Staatsporträt im 19. Jahrhundert wäre zudem die Wechselwirkung der Malerei mit der sich immer mehr durchsetzenden Fotografie zu beleuchten, da Monarchen des 19. Jahrhunderts dieses Medium ebenfalls im Sinne einer öffentlichen Inszenierung nutzten.⁹⁸⁸ Neben der ikonographischen wie rezeptionsästhetischen Analyse bietet auch das Verhältnis der intendierten (politischen) Aussagen der Herrscherbildnisse zur

⁹⁸⁸ Siehe Schöbel 2017, insbesondere S. 259-290. Nach Schöbel lösten Fotografien gemalte Darstellungen als offizielle Bildnisse der Herrscher gegen 1900 ab, siehe Schöbel 2017, S. 219. Zu den Motiven, die als Postkarten vor allem seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert Verwendung fanden, merkt Schöbel an: „Dabei gab es Postkarten, die lediglich eine Atelieraufnahme des Herrschers, meist in Uniform, zeigten. Im Wesentlichen entsprachen diese Fotografien im Aufbau den klassischen Amtsträgerporträts,“ Schöbel 2017, S. 267. Zur Porträtmalerei nach Fotografien um 1900 siehe beispielsweise Greif 2002.

Rezeptionsgeschichte derselben ein weiteres Themenfeld für künftige Forschungen. Die Aufgabe wird folglich sein, Staatsporträts präziser zu analysieren und in ihre historischen sowie kulturellen Kontexte einzubetten. Hierzu gehören nicht nur die Erfassung der Bilddaten und die exakte Benennung und Interpretation der motivischen Details (wie Kleidung, Insignien/Schriften, Mobiliar, Räumlichkeiten), sondern insbesondere auch deren bildimmanente Bezüge. Diese Ergebnisse sind, um die intendierte Bildaussage möglichst exakt zu erfassen, mit den politischen Überzeugungen des Dargestellten (beziehungsweise sofern abweichend des Auftraggebers), historischen Gegebenheiten sowie kulturellen Gepflogenheiten zu kontextualisieren. Neben solchen Einzelbetrachtungen sollte auch eine komparatistische Herangehensweise erfolgen: Eine kritische Überprüfung möglicher Vorbilder, die sich durchaus neben politischen in verwandtschaftlichen Beziehungen auch zu anderen Herrscherhäusern begründen kann, dienen zur tiefgreifenderen Aufarbeitung von politisch-gesellschaftlichen Positionierungen der Dargestellten. Hierbei wäre auch die Frage zu stellen, in wie fern man so im Bild bewusste Anknüpfungen ebenso wie gezielte Distanzierungen zu anderen Herrschern evozieren wollte.

Die beiden Staatsporträts Maximilians II. veranschaulichen beispielhaft, welche (macht)politische Dimension, was für ein royaler Dress-Code, hinter einer bestimmten Kleiderwahl (oder einem Kleiderwechsel), der Anordnung der Insignien (und deren Ergänzung durch weitere Gegenstände) sowie der Wahl des Ortes, in dem der Herrscher situiert ist, stehen kann. Auch wenn beide Bildnisse auf eine reaktionäre Politik ausgelegt sind, hat sich die innenpolitisch-historische Ausrichtung des ersten Staatsporträts in eine außenpolitisch-progressive gewandelt. Dieser Wechsel der politischen Bildaussage fußt sowohl auf den politischen Veränderungen als auch der Entwicklung des Staatsporträts in der Mitte des 19. Jahrhunderts, dem er Rechenschaft trägt – eine den realpolitischen monarchischen Machteinschränkungen entsprechende Krise des Staatsporträts ist nicht erkennbar. Vielmehr ist an den beiden Bildnissen des dritten bayerischen Königs ein genereller Wandel im Staatsporträt des 19. Jahrhunderts abzulesen, der zugleich demonstriert, dass Maximilian II. von Bayern eine besondere Rolle in dieser Entwicklung einnimmt und als Initiator einer neuen Variante des Staatsporträts in Bayern, folglich als Schlüsselfigur dieses Wandels zu begreifen ist.

Abkürzungen

ADB – Alte Deutsche Biographie

BayHStA – Bayerisches Hauptstaatsarchiv München

BayHStA, GHA – Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Abteilung III Geheimes Hausarchiv

BSB – Bayerische Staatsbibliothek

NDB – Neue Deutsche Biographie

StAM – Stadtarchiv München

Bibliographie

Archivalische Quellen

Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München (BHStA)

Akt der königl. Central=Gemaelde Gallerie. Katalogisirung der dem allerhoechsten Privat. Eigenthume angehörenden Kunstsamlungen.

Akt der königl. Central=Gemaelde-Gallerie. Die Gemälde der Universität Landshut. 1804-1829, Akten der K. B. Zentral=Gemäldegalerie=Direktion in München. Unterakte: Abgabe von Bildern an die Universität Landshut

Akt der königl. Central=Gemaelde Gallerie. Central Gemaeldegallerie München Inventar über die Kgl. Gemaelde-Samlungen, 1854-1874

Akt der königl. Central=Gemaelde Gallerie. Privat. Kunstsamlungen S^f Majestät des Koenigs Maximilian II. von Bayern 1850-1861

Außenministerium Ordensakten (MA Ordensakten), Signatur: BayHStA, MA ORDENSAKTEN 7626

Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Abt. III, Geheimes Hausarchiv (GHA)

Hofsekretariat

370, 371, 374, 376, 378, 379, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 412, 413, 415, 416, 417, 419, 421, 422, 425, 429, 430, 431, 432, 452, 453, 454, 455, 457, 459, 461 und 462.

Kabinettsakten König Maximilians II.

35c, 36a, 37, 48, 49, 67, 92, 135, 136, 206 und 208.

Stadtarchiv München

Polizeimeldebogen ‚Max Hailler‘, DE-1992-PMB H 161

Gedruckte Quellen

Amtlicher Bericht 1855

Amtlicher Bericht über die allgemeine Ausstellung deutscher Industrie- und Gewerbs-Erzeugnisse zu München im Jahre 1854, München 1855, online einsehbar unter <https://reader.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 08.11.2019).

Andresen und Nagler 1858

Andresen, A. und Nagler, G. K.: Die Monogrammistinnen und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bereicherung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialien des Namens, der Abkürzung desselben & c. bedienen haben, Bd. I: A-CF, München 1858.

Andresen und Nagler 1871

Andresen, A. und Nagler, G. K.: Die Monogrammistinnen und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bereicherung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialien des Namens, der Abkürzung desselben & c. bedienen haben, Bd. IV: IMM-SH, München 1871.

Arndt 1814

Arndt, Ernst Moritz: Ueber Sitte, Mode und Kleidertracht. Ein Wort aus der Zeit, Frankfurt am Main 1814, online einsehbar unter <https://reader.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 04.12.2018).

Bertuch 1809

Bertuch, Carl (Hrsg.): Journal des Luxus und der Moden, Bd. 24, Jg. 1809, Weimar 1809, online einsehbar unter <https://zs.thulb.uni-jena.de> (Zugriff am 24.05.2019).

von Boetticher 1891

von Boetticher, Friedrich: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts: Beitrag zur Kunstgeschichte, Bd. 1.2, Dresden 1891.

Chaussard 1806

Chaussard, Pierre-Jean-Baptiste (Éditeur scientifique): Le Pausanias français [Texte imprimé]; état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIXe siècle : Salon de 1806... publié par un observateur impartial in: F. Buisson, Paris 1806, online einsehbar unter <https://gallica.bnf.fr> (Zugriff am 30.11.2018).

Diezel 1849

Diezel, Gustav: Baiern und die Revolution, Zürich 1849.

Driendl 1854

Driendl, Thomas: Geschichte von Bayern und der zum Königreiche Bayern gehörigen Provinzen Rheinpfalz, Franken u. Schwaben in 120 Bildern mit erklärendem Text für Schule und Haus, München 1854.

Förster³1843

Förster, Ernst: München ein Handbuch für Fremde und Einheimische mit besonderer Berücksichtigung der Kunstschatze dieser Residenz-Stadt, München³1843.

Förster ⁷1858

Förster, Ernst: München ein Handbuch für Fremde und Einheimische mit besonderer Berücksichtigung der Kunstschatze dieser Residenz-Stadt und der Ausflüge in die Umgebung und ins bayrische Gebirge, München ⁷1858, online einsehbar unter <http://opacplus.bsb-muenchen.de> (Zugriff am 22.02.2019).

Grosse 1859

Grosse, Julius: Die deutsche allgemeine und historische Kunst-Ausstellung zu München im Jahre 1858 Studien zur Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts, München 1859.

Heilmann 1854

Heilmann, Johann: Die Wittelsbacher im Thronsaal der neuen Residenz zu München. Eine Reihe von Biographien, Regensburg 1854.

Jouin 1878

Jouin, M. Henry: David d'Angers, sa vie, son oeuvre, ses écrits et ses contemporains, Vol. 1, Paris 1878, online einsehbar unter <https://gallica.bnf.fr> (Zugriff am 19.01.2020).

Katalog 1855

Exposition Universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecturé des artistes vivant étrangers et francais. Exposés au Palais des Beaux-Arts, Paris 1855, online einsehbar unter <https://library.si.edu> (Zugriff am 29.03.2020).

Katalog 1858

Katalog zur deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung in München, München 1858, online einsehbar unter <http://mdz-nbn-resolving.de> (Zugriff am 25.10.2019).

Katalog 1869

Katalog zur I. internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste zu München, München 1869, online einsehbar unter <https://daten.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 03.12.2019).

Lewald 1835

Lewald, August: Panorama von München, Stuttgart 1835, online einsehbar unter <https://download.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 22.02.2019).

Lipowsky 1810

Lipowsky, Felix Joseph: Baierisches Kuenstler-Lexikon. Bd. 1: Von A bis O, München 1810, online einsehbar unter <https://daten.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 24.05.2019).

Malaisé 1842

von Malaisé, Ferdinand: Theoretisch-practischer Unterricht im Rechnen. Zunächst für die niederen Classen der Regimentsschulen der Königl. Bayer. Infanterie und Cavalerie und zum Gebrauche jener, die sich über die Gründe beim Rechnen selbst unterrichten wollen, München 1842.

Marggraff 1846

Marggraff, Rudolf: München mit seinen Kunstschatzen und Merkwürdigkeiten, München 1846, online einsehbar unter <http://mdz-nbn-resolving.de> (Zugriff am 24.03.2020).

Meidinger 1785

Meidinger, Franz Sebastian: Beschreibung der churfürstlichen Haupt- und Regierungs-Stadt Landshut, Landshut 1785.

Meidinger 1805

Meidinger, Franz Sebastian: Beschreibung der Kurfürstlichen Haupt- und Universitäts-Stadt Landshut in Niederbayern. Mit verschiedenen Kriegsvorfällen in zwey Theilen, Erster Theil, Landshut 1805.

Müller 1845

Müller, Vincent: Universal-Handbuch von München. Mit Plänen und Lithographien, München 1845.

Nagler 1835

Nagler, Georg Kaspar: Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., Bd. 1: A-Boe, München 1835, S. 451.

Nagler 1838

Nagler, Georg Kaspar: Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., Bd. 6: Haspel-Keym, München 1838, S. 553.

Nagler 1847

Nagler, Georg Kaspar: Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., Bd. 17: Sole, G. G. - Surugue, L., München 1847.

Reidelbach 1888

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

Reitmayr 1818

Reitmayr, Joseph S.: Handels- und Gewerbs-Adreß-Taschenbuch der königlich-bayerischen Haupt- und Residenz-Stadt München, München 1818.

Röckel 1829

Röckel, Wilhelm: Beschreibung der Frescogemälde aus der Geschichte Bayerns, welche Seine Majestät König Ludwig I. in den Arkaden des Hofgartens, als Eigenthum des Staats, dem öffentlichen Vergnügen weiht, München 1829, online einsehbar unter <https://bavarica.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 08.01.2020).

Schottky 1833

Schottky, Julius Max: Münchens öffentliche Kunstschatze der Malerei, geschildert von J. M. Schottky, München 1833.

Schrettinger 1882

Schrettinger, Baptist: Der Königlich-Bayerische Militär-Max-Joseph-Orden und seine Mitglieder, München 1882, online einsehbar unter <http://digital.bib-bvb.de> (Zugriff am 14.03.2020).

Piloty und Löhle 1840

Piloty, Ferdinand und Löhle, Joseph (Hrsg.): Die zwölf Standbilder der Ahnen des Königlichen Hauses von Bayern, im Thronsaale des Saalbaues der königlichen Residenz zu München, München ca. 1840, online einsehbar unter: <https://opacplus.bsb-muenchen.de> (Zugriff am 10.03.2019).

Schneider 1869

Schneider, Louis: Der königliche Hausorden von Hohenzollern, Berlin 1869.

Siebmacher 1854

Siebmacher, J.: Grosses und allgemeines Wappenbuch, neu herausgegeben, geordnet und vervollständigt, dann mit heraldischen und historisch-genealogischen Erläuterungen begleitet von Dr. Otto Titan von Hefner, 1. Buch, 1. Abtheilung: Die Wappen der Souveraine der Deutschen Bundesstaaten, Nürnberg 1854.

von Söttl 1842

von Söttl, Johann Michael: Die bildende Kunst in München, München 1842, online einsehbar unter <https://bavarikon.de> (Zugriff am 09.05.2019).

Speth 1809

Speth, Balthasar: Vaterländische Kunst. Malerei. Portrait Seiner Majestät des Königs von Baiern vom Herrn Professor Kellerhoven, in: Litteratur- und Kunst-Anzeiger, Nr. XXXVI, München 8. September 1809.

Spruner 1868

Spruner, Karl von: Die Wandbilder des Bayerischen National-Museums, 4 Bde., München 1868, online einsehbar unter www.bavarikon.de (Zugriff am 03.03.2019).

Thienemann 1823

Thienemann, Carl: Die königliche Gemaelde-Gallerie in München, München 1823, online einsehbar unter <https://bavarica.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 13.08.2019).

Tresca 1855

Tresca, H.: Visite a l'Exposition Universelle de Paris, en 1855, Paris 1855, online einsehbar unter <https://digi.ub.uni-heidelberg.de> (Zugriff am 29.03.2020).

Trost 1887

Trost, Ludwig: Aus dem wissenschaftlichen und künstlerischen Leben Bayerns, München 1887.

Verzeichniss 1853

Verzeichniß der Werke hiesiger und auswärtiger Künstler, welche auf der diesjährigen von der K. B. Akademie der Bildenden Künste veranstalteten Kunstausstellung sich befinden, München 1853, online einsehbar unter <https://bavarica.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 14.03.2020).

Walhalla's Genossen 1842

König Ludwig I.: Walhalla's Genossen geschildert durch König Ludwig den Ersten von Bayern, den Gründer Walhalla's, München 1842.

Wernhard 1827

Wernhard, Joseph, Bd. 1: Regenten-Reihe des erlauchten Wittelsbacher Hauses mit Beginnung der Agilolfinger, Karolinger oder genealogisches Verzeichniss aller Herzoge und Könige von Bayern, mit den hierzu nöthigen Stammtafeln belegt. Nebst einem Anhang der sämtlichen Regenten von der Pfalzgrafschaft am Rhein, von welchen viele Churfürsten in Bayern waren, Dinkelsbühl und Leipzig 1827, online einsehbar unter <https://reader.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 03.08.2019).

Westermann 1858

Deutsche allgemeine und historische Kunstaussstellung in München, in: Westermann, Georg (Druck und Verlag): Westermann's illustrierte deutsche Monatshefte. Ein Familienbuch für das gesamte geistige Leben der Gegenwart, Bd. 4 April 1858-September 1858, Braunschweig 1858, S. 367-344, online einsehbar unter <http://mdz-nbn-resolving.de> (Zugriff am 03.08.2019).

Wippel 1817

Wippel, Wilhelm Jakob: Die Ritterorden ein tabellarisch-, chronologisch-, literarisch-, historisches Verzeichniß über alle weltliche Ritterorden, auch über diejenigen geistlichen Orden, welche, außer ihrer Ordenskleidung, noch ein besonderes Zeichen getragen haben. Erster Theil, Berlin 1817, online einsehbar unter <https://reader.digitale-sammlungen.de> (Zugriff am 13.03.2019).

Sekundärliteratur

Homepages

www.koenigreichbayern.hdbg.de

Projekthomepage „Königreich Bayern 1806–1918“, Haus der Bayerischen Geschichte (Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst).

www.bavarikon.de

Internetportal des Freistaats Bayern zur Präsentation von Kunst-, Kultur- und Wissensschätzen aus Einrichtungen in Bayern unter Beteiligung von Archiven, Bibliotheken, Museen uvm.

Nachschlagewerke

Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker

AKL X, 1995

Trier, Dankmar: Bernhardt (Bernhard), *Josef (Josef Nepomuk)*, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 10: Berettini-Bickers, München und Leipzig 1995, S. 594f.

AKL LII, 2006

Caracciolo, M. T.: Gérard, François (François-Pascal-Simon), in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 52: Gerard-Gheuse, München und Leipzig 2006, S. 4-9.

AKL LXVIII, 2011, S. 142

Kasten, Eberhard: Halbig, Johann von, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 68: Hai-Hammock, Berlin und New York 2011, S. 142.

AKL LXVIII, 2011, S. 11

Partsch, Susanna: Haider, Karl, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 68: Hai-Hammock, Berlin und New York 2011, S. 11.

AKL LXVIII, 2011, S. 12f.

Partsch, Susanna: Haider, Max, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 68: Hai-Hammock, Berlin und New York 2011, S. 12f.

AKL LXVIII, 2011, S. 25

Partsch, Susanna: Hailer, Max (Max Joseph), in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 68: Hai-Hammock, Berlin und New York 2011, S. 25.

AKL LXXX, 2014

Huber, Brigitte: Kellerhoven, Moritz, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 80: Keldermans-Knebel, Berlin und New York 2014, S. 30.

AKL CII, 2019

Partsch, Susanna: Schwanthaler, Ludwig von, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 102: Schleime-Seitter, Berlin und Boston 2019, S. 317f.

AKL CVI, 2020

Partsch, Susanna: Stieler, Joseph Karl in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 106: Steenriet-Stundl, Berlin und Boston 2020, S. 222-224.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart

ThB III, 1909

Bernhardt, Josef, in: Thieme, Ulrich und Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 3: Bassano–Bickham, Leipzig 1909, S. 457.

ThB XIII, 1920

Gérard, François, in: Thieme, Ulrich und Becker, Felix (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 13: Gaab–Gibus, Leipzig 1920, S. 435-437.

ThB XV, 1922, S. 483-484

Haider, Karl, in: Ulrich Thieme und Willis, Fred. C. (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 15: Gresse–Hanselmann, Leipzig 1922, S. 483–484.

ThB XV, 1922, S. 484

Haider, Max: in: Thieme, Ulrich und Willis, Fred. C. (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 15: Gresse-Hanselmann, Leipzig 1922, S. 484.

ThB XV, 1922, 486

Hailer, Max: in: Thieme, Ulrich und Willis, Fred. C. (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 15: Gresse-Hanselmann, Leipzig 1922, S. 486.

ThB XX, 1927

Kellerhoven, Moritz, in: Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 20: Kaufmann-Knilling, Leipzig 1927, S. 117f.

ThB XXII, 1938

Stieler, Joseph Karl: in: Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 32: Stephens-Theodotos, Leipzig 1938, S. 42.

ThB XXX, 1936

Schwanthaler, Ludwig von, in: Hans Vollmer (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 30: Scheffel–Siemerding, Leipzig 1936, S. 357.

Historisches Lexikon Bayerns

HLB 2006 (Gemeindeverfassung)

Mages, Emma: Gemeindeverfassung (19./20. Jahrhundert), in: Historisches Lexikon Bayerns, 2006, online einsehbar unter <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de> (Zugriff am 15.08.2020).

HLB 2006 (Glaspalast)

Bäumler, Klaus: Glaspalast, München, in: Historisches Lexikon Bayerns, 2006, online einsehbar unter www.historisches-lexikon-bayerns.de (Zugriff am 08.11.2019).

HLB 2006 (Wittelsbacher)

Gerhard Immler, Gerhard: Wittelsbacher (19./20. Jahrhundert), in: Historisches Lexikon Bayerns, 2006, online einsehbar unter <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de> (Zugriff am 18.12.2019).

HLB 2010

Weiß, Dieter J.: Ritterorden, in: Historisches Lexikon Bayerns, 2010, online einsehbar unter www.historisches-lexikon-bayerns.de (Zugriff am 14.03.2020).

HLB 2012

Volkert, Wilhelm: Bayerisches Wappen, in: Historisches Lexikon Bayerns, 2012, online einsehbar unter <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de> (Zugriff am 24.09.2019).

HLB 2014

Kock, Peter Jakob: Maximilianeum, in: Historisches Lexikon Bayerns, 2014, online einsehbar unter www.historisches-lexikon-bayerns.de (Zugriff am 16.11.2018).

HLB 2018

Deutinger, Roman: Agilolfinger, in: Historisches Lexikon Bayerns, 2018, online einsehbar unter <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de> (Zugriff am 03.08.2019).

HLB 2019

Leng, Rainer: Konstitutionssäule von Gaibach, in: Historisches Lexikon Bayerns, 2019, online einsehbar unter www.historisches-lexikon-bayerns.de (Zugriff am 02.05.2020).

Neue Deutsche Biographie

HLB 2023

Weigand, Katharina: Regierung unter Maximilian II., in: Historisches Lexikon Bayerns, 2023 online einsehbar unter www.historisches-lexikon-bayerns.de (Zugriff am 28.09.2023)

Lexikon des Mittelalters

LMA V, 1991

Schmid, Alois: Ludwig IV. der Bayer, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. V: Hiera-Mittel bis Lukanien, München und Zürich 1991, Sp. 2178-2181.

LMA VII, 1995

Schubert, E.: Ruprecht, dt. K., in: Lexikon des Mittelalters, Bd. VII: Planudes bis Stadt (Rus'), München 1995, Sp. 1108-1110.

Neue Deutsche Biographie

NDB I, 1953

Goetz, Walter: Albrecht V., in: Historische Kommission, Bayerische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue deutsche Biographie, Bd. 1: Aachen-Behaim, Berlin 1953, S. 158-160.

NDB VII, 1966

Martini, Fritz: Grosse, Julius Waldemar, in: Historische Kommission, Bayerische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue deutsche Biographie, Bd. 7: Grassauer-Hartmann, Berlin 1966, S. 149f.

NDB XV, 1987

Kraus, Andreas: Ludwig I., in: Historische Kommission, Bayerische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue Deutsche Biographie, Bd. 15: Locherer-Maltza(h)n, Berlin 1987, S. 367-374.

NDB XVI, 1990 (Maximilian I.)

Weis, Eberhard: Maximilian I., in: Historische Kommission, Bayerische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue Deutsche Biographie, Bd. 16: Maly-Melanchthon, Berlin 1990, S. 487-490.

NDB XVI, 1990 (Maximilian II.)

Kraus, Andreas: Maximilian II., in: Historische Kommission, Bayerische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue Deutsche Biographie, Bd. 16: Maly-Melanchthon, Berlin 1990, S. 490-495.

Gedruckte Literatur

Ahrens 1990

Ahrens, Kirsten: Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701, Hemsbach 1990.

Amos und Forrester 1987

Amos, Rosemary und Forrester, Gillian (Hrsg.): AK Franz Xaver Winterhalter an the courts of Europe 1830-70, London 1987.

Auge 2013

Auge, Oliver: König Ruprecht – Versuch einer Bilanz oder: Wie erfolgreich muss ein mittelalterlicher König sein?, in: Peltzer, Jörg, Schneidmüller, Bernd, Weinfurter, Stefan und Wiczorek, Alfred (Hrsg.): Die Wittelsbacher und die Kurpfalz im Mittelalter. Eine Erfolgsgeschichte?, Regensburg 2013, S. 169-190.

Altmann 1993

Altmann, Lothar: Das Maximilianeum in München. Studienstiftung - Bauwerk - Bayerisches Parlament, Regensburg 1993.

Ammerich 2010

Ammerich, Hans: Zwischen Bewahren und Erneuern, in: Glück-Christmann, Charlotte (Hrsg.): AK Die Wiege der Könige. 600 Jahre Herzogtum Pfalz-Zweibrücken, , Zweibrücken 2010, S. 366-371.

Angermeier 1980

Angermeier, Heinz: Kaiser Ludwig der Bayer und das deutsche 14. Jahrhundert, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. I/1: Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern, München und Zürich 1980, S. 369-378.

Freiherr von Aretin 1986

Aretin, Karl Otmar Freiherr von: Bayern vom Rheinbund zum Deutschen Bund. Kronprinz Ludwig und die Politik der Jahre 1810-1820, in: Erichsen, Johannes und Puschner, Uwe (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 9: Aufsätze, München und Regensburg 1986, S. 111-124.

von Aretin 2013

von Aretin, Cajetan: Das Monarchische Prinzip in den deutschen Verfassungen des 19. Jahrhunderts. Ein Überblick, in: Schmid, Alois und Rumschöttel, Hermann (Hrsg.): Wittelsbacher-Studien. Festgabe für Herzog Franz von Bayern zum 80. Geburtstag, München 2013, S. 663-678.

Barclay 1995

Barclay, David E.: Anarchie und guter Wille. Friedrich Wilhelm IV. und die preußische Monarchie, Berlin 1995.

Barilo von Reisberg 2016

Barilo von Reisberg, Eugene: Franz Xaver Winterhalter (1805-1873): Portraiture in the Age of Social Change, 2016.

Barta 2001

Barta, Ilsebill: Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien, Köln und Weimar 2001.

Bauer 1998

Bauer, Richard: „Wir alle in Bayern sind der Lola wohl viel Dank schuldig...“ Ein Münchner Skandal und seine Folgen, in: Weidner, Thomas (Hrsg.): AK Lola Montez. Oder eine Revolution in München, Eurasburg 1998, S. 8-27.

Bauer 2000

Bauer, Ingold (Hrsg.): Das Bayerische Nationalmuseum. Der Neubau an der Prinzregentenstraße 1892-1900, München 2000.

Bauer 2008

Bauer, Richard: Jakob von Bauer 1838-1854, in: Hettler, Friedrich H. und Sing, Achim (Hrsg.): Die Münchner Oberbürgermeister. 200 Jahre gelebte Stadtgeschichte, München 2008, S. 37-46.

Baum 2011

Baum, Katharina: Zur Galerie als frühneuzeitlicher Bautypus, Wien 2011.

Baumgartner 1981

Baumgartner, Georg: Königliche Träume. Ludwig II. und seine Bauten, München 1981.

Baumstark ²2006

Baumstark, Reinhold: Albrecht V. Der Renaissancefürst und seine Sammlung, in: Schmid Alois und Weigand, Katharina (Hrsg.): Die Herrscher Bayerns. 25 historische Portraits von Tassilo III. bis Ludwig III., München ²2006, S. 173-188.

Baumstark 2010

Baumstark, Reinhold: Monarchische Repräsentation im Staatsporträt des 19. Jahrhunderts, in: Zur Debatte: Themen der Katholischen Akademie in Bayern, Heft 4, München 2010, S. 21-26.

Beck 2006

Beck, Barbara: Charta Magna Bavariae, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 273f.

Becker 2010

Becker, Bernhard: Die Französische Revolution im Herzogtum Pfalz-Zweibrücken, in: Glück-Christmann, Charlotte (Hrsg.): AK Die Wiege der Könige. 600 Jahre Herzogtum Pfalz-Zweibrücken, Zweibrücken 2010, S. 353-357.

Benoît 2016

Benoît, Jérémie: Portraits de l'empereur Napoléon, Histoire par l'image [en ligne] 2016, online einsehbar unter <http://www.histoire-image.org> (Zugriff am 17.06.2019).

Beyer 2002

Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei, München 2002.

Beyer und Voorhoeve 2006

Beyer, Vera und Voorhoeve, Jutta: Nichts dahinter. Eine Einleitung, in: Beyer, Vera, Voorhoeve, Jutta und Haverkamp, Anselm (Hrsg.): Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, München 2006, S. 7-12.

Biehn 1957

Biehn, Heinz: Die Kronen Europas und ihre Schicksale, Wiesbaden 1957.

Biller und Rasp ¹⁶2004

Biller, Josef H. und Rasp, Hans-Peter: München. Kunst & Kultur. Stadtführer und Handbuch, München ¹⁶2004.

Bittel 2006

Bittel, Christoph: Proklamation über die Annahme der Königswürde, in: Landesmuseum Württemberg (Hrsg.): AK Das Königreich Württemberg. 1806-1918 Monarchie und Moderne, Ostfildern 2006, S. 58-60.

Blohm 1997

Blohm, Katharina: Gebäranstalt, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 192f.

Blümle 2006

Blümle, Claudia: Souveränität im Bild. Anthonis van Dycks Reiterporträt Karls I., in: Bredekamp, Horst und Schneider, Pablo (Hrsg.): Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt, München 2006, S. 79-101.

Boehm 1988

Boehm, Laetitia: König Maximilian II. und die Geschichte, in: Haus der Bayerischen Geschichte (Hrsg.): König Maximilian II. von Bayern 1848-1864, Rosenheim 1988, S. 247-262.

Boehm 2001

Boehm, Gottfried: Repräsentation - Präsentation - Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Homo pictor, Berlin 2001, S. 3-13.

Börsch-Supan 1988

Börsch-Supan, Helmut: Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870, München 1988.

Börsch-Supan 1997

Börsch-Supan, Eva: Berlin und München. Das dynastische Beziehungsgeflecht, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 81-89.

Bosl 1983

Bosl, Karl: Bosls Bayerische Biographie. 8000 Persönlichkeiten aus 15 Jahrhunderten, in, Regensburg 1983.

Bott 1986

Bott, Gerhard: Kronprinz Ludwig in altdeutscher Tracht in Rom, in: Erichsen, Johannes und Puschner, Uwe (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 9: Aufsätze, München und Regensburg 1986, S. 171-184.

Böttger 1972

Böttger, Peter: Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm, München 1972.

Branda und Mauduit 2018

Branda, Pierre und Mauduit, Xavier (Hrsg.): L'art au service du pouvoir. Napoléon Ier - Napoléon III, Paris 2018.

Braun 2013

Braun, Claudia: Porträt des Kurfürsten Carl Theodor, in: Wieczorek, Alfried, Schneidmüller, Bernd, Schubert, Alexander, Weinfurter, Stefan (Hrsg.): AK Die Wittelsbacher am Rhein. Die Kurpfalz und Europa, Bd. II: Neuzeit, Regensburg 2013, S. 391f.

Brüne 2007

Brüne, Gerd: Die Kaisergalerie im Frankfurter Römer. Einleitende Hinweise, in: Museum Giersch (Hrsg.): Die Kaisergalerie im Frankfurter Römer, Frankfurt a. M. 2007, S. 67-123.

Brunner 1960

Brunner, Herbert: Die Waffen in der Schatzkammer der Residenz München, in: Waffen- und Kostümkunde, Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen- und Kostümkunde, Heft 1 und 2, München und Berlin 1960, S. 1-10 sowie S. 101-109.

Brunner ³1970

Brunner, Herbert (Hrsg.): Schatzkammer der Residenz München. Katalog, München ³1970.

Brunner ²1977

Brunner, Herbert: Kronen und Herrschaftszeichen in der Schatzkammer der Residenz München, München und Zürich ²1977.

Buchhold 2015

Buchhold, Stefanie: Zar Alexander I. begegnete Napoleon auf Augenhöhe, in: Hamm, Margot (Hrsg.): Napoleon und Bayern, Darmstadt 2015, S. 231.

Bull und Witt 2013

Bull Katharina und Witt, Sabine: Brustbildnis des Kurfürsten Friedrich II. und Reiterbildnis des Pfalzgrafen Friedrich II., in: Wieczorek, Alfried, Schneidmüller, Bernd, Schubert, Alexander, Weinfurter, Stefan (Hrsg.): AK Die Wittelsbacher am Rhein. Die Kurpfalz und Europa, Bd. II: Neuzeit, Regensburg 2013, S. 67-69.

Burke 1986

Burke, Peter: The Invention of Tradition by Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Review, in: The English Historical Review, Vol. 101, No. 398, Oxford 1986, S. 316-317.

Burke 1995

Burke, Peter: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Frankfurt am Main 1995.

Burkhardt 1986

Burkhardt, Regina: Die Kirche St. Bonifaz als Denkmal und Mausoleum, in: Erichsen, Johannes und Puschner, Uwe (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 9: Aufsätze, München und Regensburg 1986, S. 455-467.

Busley 1998

Busley, Hermann-Joseph: Das pfälzisch-bayerische Verhältnis in der Revolutionszeit 1848/49, in: Fenske, Hans (Hrsg.): Die Pfalz und Bayern 1816-1956, Speyer 1998, S. 67-101.

Bußmann 1990

Bußmann, Walter: Zwischen Preußen und Deutschland. Friedrich Wilhelm IV. Eine Biographie, Berlin 1990.

von Buttlar 1987

von Buttlar, Adrian: Es gibt nur eine Baukunst? Leo von Klenze zwischen Widerstand und Anpassung, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, München 1987, S. 105-115.

von Buttlar 1999

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

Buttler 2008

Buttler, Karen: Die Rossebändiger vor dem Berliner Schloss, in: Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hrsg.): AK Macht und Freundschaft. Berlin – St. Petersburg 1800 – 1860, Berlin und Leipzig 2008, S. 286f.

Büttner 1971

Büttner, Frank: Zur Frage der Entstehung der Galerie, in: Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst, Berlin und München 1971, S. 75-80.

Büttner 1990

Büttner, Frank: Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland, in: Mai, Ekkehard (Hrsg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 77-94.

Büttner 1994

Büttner, Frank: Bau und Ausmalung der Ludwigskirche, in: Hempfer, Helmut und Pfister, Peter (Hrsg.): St. Ludwig in München. 150 Jahre Pfarrei, 1844-1994, Weißenhorn 1994.

Büttner 1999

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

Büttner 2006

Büttner, Frank: Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt, in: zeitenblicke 5 2006.

Büttner 2008

„Das wirksamste Mittel für die Erhaltung und allgemeinere Ausbreitung der Künste“ Die Akademie unter Max I. Joseph und Ludwig I. 1808-1848, in: Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (Hrsg.): 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, München 2008, S. 30-43.

Büttner und Gottdang ⁴2019

Büttner, Frank und Gottdang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München ⁴2019.

Cassan 2006

Cassan, Maryvonne: Ingres et le portrait : Portrait de Napoléon Ier sur le trône impérial, 2006, online einsehbar unter <http://mini-site.louvre.fr> (Zugriff am 21.06.2020).

Chabanne 2015a

Chabanne, Laure: Franz Xaver Winterhalter und die französische Malerei. Echo der Salons, in: Kessler Aurisch, Helga (Hrsg.): AK Franz Xaver Winterhalter. Maler im Auftrag Ihrer Majestät, Stuttgart 2015, S. 40-49.

Chabanne 2015b

Chabanne, Laure: Kaiser Napoleon III, in: Kessler Aurisch, Helga (Hrsg.): AK Franz Xaver Winterhalter. Maler im Auftrag Ihrer Majestät, Stuttgart 2015, S. 148.

Chabanne 2015c

Chabanne, Laure: Kaiserin Eugénie, in: Kessler Aurisch, Helga (Hrsg.): AK Franz Xaver Winterhalter. Maler im Auftrag Ihrer Majestät, Stuttgart 2015, S. 149.

Clerc 1985

Clerc, Catherine: La caricature contre Napoléon, Paris 1985.

Dahlem 2009

Dahlem, Andreas M.: The Wittelsbach Court in Munich: History and Authority in the Visual Arts (1460-1508), University of Glasgow 2009, online einsehbar unter <http://theses.gla.ac.uk/d> (Zugriff am 03.05.2020).

Deinet 2019

Deinet, Klaus: Napoleon III. Frankreichs Weg in die Moderne, Stuttgart 2019.

Demmel 2014

Demmel, Fritz-Richard: Porträt König Maximilian II. von Bayern, in: von Hagenow, Elisabeth, Löw, Luitgard und von Majewski, Andreas (Hrsg.): Museum der bayerischen Könige Hohenschwangau. Katalog, München 2014, S. 56f.

Deneke 1966

Deneke, Bernward: Beiträge zur Geschichte nationaler Tendenzen in der Mode von 1770-1815. Eine Studie zur deutschen Volkstracht von 1814/1815 mit besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse in Frankfurt, in: Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main, Bd. 12, Frankfurt a. M. 1966, S. 211-252.

Deneke 1986

Deneke, Bernward: Kronprinz Ludwig und der altdeutsche Rock, in: Erichsen, Johannes und Puschner, Uwe (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 9: Aufsätze, München und Regensburg 1986, S. 153-170.

Dirrigl 1980

Dirrigl, Michael: Ludwig I. König von Bayern 1825-1848, München 1980.

Dirrigl 1984

Dirrigl, Michael: Maximilian II., König von Bayern 1848-1864, 2 Bde., München 1984.

Dove 1906

Dove, Alfred (Hrsg.): Über die Epochen der neueren Geschichte. Vorträge dem Könige Maximilian II. von Bayern im Herbst 1854 zu Berchtesgaden gehalten von Leopold von Ranke, Leipzig 1906.

Drüeke 1981

Drüeke, Eberhard: "Maximilianstil". Zum Stilbegriff der Architektur im 19. Jahrhundert, Mittenwald 1981.

Duby und Daval 2006

Duby, Georges und Daval, Jean-Luc: Skulptur. Bd. 2: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. 15. bis 20. Jahrhundert, Köln 2006.

Duchhardt 2013

Duchhardt, Heinz: Der Wiener Kongress. Die Neugestaltung Europas 1814/1815, München 2013.

Dunkel 2006

Dunkel, Franziska: Revolution von oben – die Reformen der Ära Montgelas in Bayern, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 24-35.

Dunkel, Körner und Putz 2006

Dunkel, Franziska, Körner, Hans-Michael und Putz, Hannelore (Hrsg.): König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, München 2006.

Eberlein 2008

Eberlein, Johann Konrad: Inhalt und Gehalt: Die ikonografisch-ikonologische Methode, in: Belting, Hans, Dilly, Heinrich, Kemp, Wolfgang, Sauerländer, Willibald und Warnke, Martin (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 2008, S. 175-197.

Ebnet 2016

Ebnet, Werner: Sie haben in München gelebt. Biografien aus acht Jahrhunderten, München 2016.

Eikelman und Bauer 2005

Eikermann, Renate und Bauer, Ingolf (Hrsg.): Das Bayerische Nationalmuseum 1855 - 2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, München 2006.

Eismann 2007

Eismann, Ingeborg: Franz Xaver Winterhalter (1805-1873). Der Fürstenmaler Europas, Petersberg 2007.

Endemann 1998

Endemann, Klaus: Die Baugeschichte. Quellen, Befunde und Hypothesen, in: Lauterbach, Iris, Endemann, Klaus und Frommel, Christoph Luitpold (Hrsg.): Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung, München 1998, S. 39-64.

Endres 1986

Endres, Rudolf: Franken und Bayern im Vormärz und in der Revolution von 1848/49, in: Erichsen, Johannes und Puschner, Uwe (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 9: Aufsätze, München und Regensburg 1986, S. 199-218.

Engels 2006

Engels Jens Ivo: Rezension von: Natalie Scholz: Die imaginierte Restauration. Repräsentation der Monarchie im Frankreich Ludwigs XVIII., Darmstadt 2006, in: sehepunkte 6/2006, Nr. 9 [15.09.2006], online einsehbar unter <http://www.sehepunkte.de> (Zugriff am 08.09.2020).

Erbe 1994a

Erbe, Michael: Louis-Philipp (1830-1848), in: Hartmann, Peter Claus (Hrsg.): Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III. 1498-1870, München 1994, S. 402-421.

Erbe 1994b

Erbe, Michael: Napoleon III. (1848/52-1870), in: Hartmann, Peter Claus (Hrsg.): Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III. 1498-1870, München 1994, S. 422-452.

Erbenraut 2020

Erbenraut, Philipp: Das Frankfurter Paulskirchenparlament, in: Eke, Norbert Ott (Hrsg.): Vormärz-Handbuch, Bielefeld 2020, S. 140-154.

Erichsen 1986a

Erichsen, Johannes: Walhalla als Programm. Zum Thema der Ausstellung, in: Erichsen, Johannes und Henker, Michael (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 8: Katalog zur Ausstellung, München und Regensburg 1986, S. 13-19.

Erichsen 1986b

Erichsen, Johannes: Das Staatsporträt Ludwigs I. verdeutlicht sein Regierungsprogramm: Selbstregierung, Festhalten an Grundsätzen, deutsche Einstellung, Wachhalten der Erinnerung an Vergangenes für die Zukunft durch die Errichtung großer Denkmäler, in: Erichsen, Johannes und Henker, Michael (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 8: Katalog zur Ausstellung, München und Regensburg 1986, S. 26.

Erichsen 1986c

Erichsen, Johannes: Mit dem in Bayern verpönten „deutschen Rock“ legte Kronprinz Ludwig ein öffentliches Bekenntnis zu seiner „teutschen“ Gesinnung ab, in: Erichsen, Johannes und Henker, Michael (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 8: Katalog zur Ausstellung, München und Regensburg 1986, S. 92f.

Erichsen 1986d

Erichsen, Johannes: Der Kronprinz besaß auch eine Mütze mit dem in Bayern verbotenen Kreuz der preußischen Landwehr, in: Erichsen, Johannes und Henker, Michael (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 8: Katalog zur Ausstellung, München und Regensburg 1986, S. 93.

Erichsen 1986e

Erichsen, Johannes: In Porträts des Königs- und des Kronprinzenpaares in fränkischer Landschaft kontrastiert das bürgerlich-moderne Kostüm König Max I. Josephs mit dem bekenntnisthaft-altdeutschen des Thronfolgers, in: Erichsen, Johannes und Henker, Michael (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 8: Katalog zur Ausstellung, München und Regensburg 1986, S. 93f.

Erichsen 1986f

Erichsen, Johannes: „Dem deutschen Vaterlande und seiner Geschichte anzugehören“ Szenen aus dem deutschen Mittelalter in der Münchner Residenz, in: Erichsen, Johannes und Henker, Michael (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 8: Katalog zur Ausstellung, München und Regensburg 1986, S. 159f.

Erichsen 1986g

Erichsen, Johannes: Die Statuen der Wittelsbacher Regenten im Thronsaal..., in: Erichsen, Johannes und Henker, Michael (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 8: Katalog zur Ausstellung, München und Regensburg 1986, S. 174-176.

Erichsen 1986h

Erichsen, Johannes: „Der geschichtliche Boden ist wahrlich ein fester“ Wappen – Titel - Kreiseinteilung, in: Erichsen, Johannes und Henker, Michael (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 8: Katalog zur Ausstellung, München und Regensburg 1986, S. 177f.

Erichsen 1986i

Erichsen, Johannes: „Aus dem Gedächtnis ins Herz“. Zum Verhältnis von Kunst, Geschichte und Politik unter König Ludwig I., in: Erichsen, Johannes und Puschner, Uwe (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 9: Aufsätze, München und Regensburg 1986, S. 385-417.

Erichsen 2006a

Erichsen, Johannes: Ludwig und die Stile, in: Franziska Dunkel, Hans-Michael Körner und Hannelore Putz (Hrsg.): Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, München 2006, S. 31-51.

Erichsen 2006b

Erichsen, Johannes: Prinz Ludwig als der zukünftige Herrscher Bayerns, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 151f.

Erichsen 2006c

Erichsen, Johannes: Kurfürst Max IV. Joseph, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 160f.

Erichsen 2006d

Erichsen, Johannes: Beschreibung des großen Wappens und geheimen Siegels des Königreichs Bayern; Amtsschild der Königlich Bayerischen Zahlenlotterie mit dem Ersten Wappen des Königreichs Bayern sowie Zweites Wappen des Königreichs Bayern, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 230f.

Erichsen 2006e

Erichsen, Johannes: Keine Krönung, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 245.

Erichsen 2006f

Erichsen, Johannes: König Max I. Joseph im Ornat, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 245.

Erichsen 2006g

Erichsen, Johannes: Entwurf zum Zepter des bayerischen Königs, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 247.

Erichsen 2006h

Erichsen, Johannes: Etui für das Zepter, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 247f.

Erichsen 2006i

Erichsen, Johannes: König Max I. Joseph mit Krone und Verfassung, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 279.

Erichsen 2009

Erichsen, Johannes: Galerie und Kapelle der Landshuter Stadtresidenz, in: Langer, Brigitte und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK „Ewig blühe Bayerns Land“ Herzog Ludwig X. und die Renaissance, Regensburg 2009, S. 103-115.

Erichsen ²2011

Erichsen, Johannes: Max IV./I. Joseph, in: Faltlhauser, Kurt (Hrsg.): Die Münchner Residenz. Geschichte, Zerstörung, Wiederaufbau, Ostfildern ²2011, S. 100-109.

Erichsen und Brockhoff 1999

Erichsen, Johannes und Brockhoff, Evamaria (Hrsg.): AK Bayern & Preußen & Bayerns Preußen. Schlaglichter auf eine historische Beziehung, Regensburg 1999.

Erichsen und Heinemann 2006

Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, in, München 2006.

Erichsen und Heym 2006a

Erichsen, Johannes und Heym, Sabine: Der Mantel des Königs, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 246.

Erichsen und Heym 2006b

Erichsen, Johannes und Heym, Sabine: Der Mantel der Königin, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 246f.

Erichsen und Heym 2006c

Erichsen, Johannes und Heym, Sabine: Die Krone des Königs, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 248.

Erichsen und Heym 2006d

Erichsen, Johannes und Heym, Sabine: Der Reichsapfel, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 248.

Erichsen und Heym 2006e

Erichsen, Johannes und Heym, Sabine: Das Zepter, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 248f.

Erichsen und Heym 2006f

Erichsen, Johannes und Heym, Sabine: a) Das Schwert, b) Schwertgurt, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 249.

Erichsen und Heym 2006g

Erichsen, Johannes und Heym, Sabine: Der Siegelkasten, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 249.

Erichsen und Heym 2006h

Erichsen, Johannes und Heym, Sabine: Die Krone der Königin, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 249.

Erichsen und Heym 2006i

Erichsen, Johannes und Heym, Sabine: Fünf (von ursprünglich sechs) Präsentationskissen, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 249.

Erichsen und Laufer 1985

Erichsen, Johannes und Laufer, Ulrike (Hrsg.): AK Aufbruch ins Industriezeitalter. Bd. 4: Führer durch die Ausstellung zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Bayerns von 1750-1850, München 1985.

Eschenburg 1984

Eschenburg, Barbara (bearb.): Spätromantik und Realismus. Bayerische Staatsgemälde­sammlungen, Neue Pinakothek, München, Gemäldekataloge der Bayerische Staatsgemälde­sammlungen 5, München 1984.

Eschenburg 1987

Eschenburg, Barbara: König Max II., in: Ottomeyer, Hans und Laufer, Ulrike (Hrsg.): AK Biedermeiers Glück und Ende... die gestörte Idylle 1815-1848, München 1987, S. 737.

Ettlinger 1984

Ettlinger, Leopold: Denkmal und Romantik. Bemerkungen zu Leo von Klenzes Walhalla, in: Warnke, Martin (Hrsg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute – Repräsentation und Gemeinschaft, Köln 1984, S. 224-246.

Euler 1961

Euler, Heinrich: Napoleon III. in seiner Zeit. Der Aufstieg, Würzburg 1961.

Euler 2008

Euler, Heinrich: Napoleon III. in seiner Zeit. Das Verhängnis, hg. von Erna Euler, Hamburg 2008.

Fahrmeir 2010

Fahrmeir, Andreas: Revolution und Reformen. Europa 1789-1850, München 2010.

Faltlhauser ²2011

Faltlhauser, Kurt (Hrsg.): Die Münchner Residenz. Geschichte, Zerstörung, Wiederaufbau, Ostfildern ²2011.

Fastert 2000

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

Fastert 2011

Fastert, Sabine: Pindar für den König, Klopstock für die Königin. Literaturrezeption im Königsbau der Münchner Residenz, in: Osterkamp, Ernst und Valk Thorsten (Hrsg.): Imagination und Evidenz. Transformation der Antike im ästhetischen Historismus, Berlin und Boston 2011, S. 81-100.

Fekete 1981

Fekete, Julius: Denkmalpflege und Neugotik im 19. Jahrhundert. Dargestellt am Beispiel des Alten Rathauses in München, München 1981.

Fenske 1998

Fenske, Hans (Hrsg.): Die Pfalz und Bayern 1816-1956, Speyer 1998.

Fenske 2009

Fenske, Hans: Die Revolution von 1848/49 und die Pfalz, in: Hambach-Gesellschaft für historische Forschung und politische Bildung e. V. (Hrsg.): Jahrbuch der Hambach Gesellschaft 17, Speyer 2009, S. 77-92.

Fenske 2017

Fenske, Hans: Die pfälzische Sonderkultur in der politischen Entwicklung Bayerns bis zur Revolution von 1848/49, in: Ruppert, Karsten (Hrsg.): Wittelsbach, Bayern und die Pfalz: das letzte Jahrhundert, Berlin 2017, S. 33-46.

Fenske 2020

Fenske, Hans: Liberalismus, in: Eke, Norbert Ott (Hrsg.): Vormärz-Handbuch, Bielefeld 2020, S. 56-65.

Ferenczi 2012

Ferenczi, Attila: „Iustum ac tenacem“ – Wer beharrt worauf? (Horaz Carm. 3,3), in: Wiener Studien, Vol. 125, 2012, S. 125-139.

Fischer ³1986

Fischer, Wend (Konzeption und Text): AK Die andere Tradition. Architektur in München von 1800 bis heute, hrsg. von der Bayerische Rückversicherung, München ³1986.

Fischer und Kartzer 2006

Fischer, Ernst und Kartzer, Hans (Hrsg.): Unter der Krone. 1806 bis 1918 – Das Königreich Bayern und sein Erbe, München 2006.

Franke 2010

Franke, Matthias: „Daß aber kein könig mehr sei, der solchen geschmückt hat alß ich“. Die preußischen Kroninsignien von 1701, in: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hrsg.): Kronschatz und Silberkammer der Hohenzollern, Berlin und München 2010, S. 10-33.

Franke 2012

Franke, Otto: Die Entstehung der frühkonstitutionellen Verfassungsurkunden Süddeutschlands. Motive – Einflüsse- Ergebnisse, 2012, online einsehbar unter <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de> (Zugriff am 20.01.2020).

Freitag 2010

Freitag, Friedegund: Kronprinz Ludwig von Bayern in Rom, in: Körner, Hans-Michael und Schuller, Florian (Hrsg.): Bayern und Italien. Kontinuität und Wandel ihrer traditionellen Bindungen, Lindenberg im Allgäu 2010, S. 254-274.

Freitag 2011

Freitag, Friedegund: „Dann könnte Bayern im Süden von Deutschland werden, was Preußen im Norden ist“. Die Wissenschaftspolitik König Maximilians II. von Bayern (1811-1864), in: Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit (Hrsg.): Einsichten und Perspektiven. Bayerische Zeitschrift für Politik und Geschichte, Bd. 1, München 2011, S. 4-19.

Freitag 2013

Freitag, Friedegund: Leo von Klenze. Der königliche Architekt, Regensburg 2013.

Freitag 2020

Freitag, Sabine: Die Achtundvierziger, in: Eke, Norbert Ott (Hrsg.): Vormärz-Handbuch, Bielefeld 2020, S. 128-139.

Friedrichs-Friedlaender 1980

Friedrichs-Friedlaender, Carola: Architektur als Mittel der politischen Selbstdarstellung im 19. Jahrhundert. Die Baupolitik der bayerischen Wittelsbacher, München 1980.

Frühwald 1981

Frühwald, Wolfgang: Ästhetische Erziehung. Idee und Realisation der Kunstpolitik König Ludwigs I. von Bayern am Beispiel der Walhalla, in: Hölderlin-Jahrbuch, Bd. 22, 1980/81, Tübingen 1981, S. 295-310.

Fühler 2011

Fühler, Lisette: Een vorstelijk portret. De staatsieportretten van koning Willem I, 2011, online einsehbar unter <https://dspace.library.uu.nl> (Zugriff am 13.11.2019).

Furth 2015

Furth, Wolfgang: Die Maximilianstraße und ihr Architekt Friedrich Bürklein, Regensburg 2015.

Gall 1998

Gall, Lothar (Hrsg.): AK 1848. Aufbruch zur Freiheit. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums und der Schirn-Kunsthalle Frankfurt zum 150jährigen Jubiläum der Revolution von 1848/49, Berlin 1998.

Gauer ²1980

Werner Gauer: Die Walhalla und ihre antiken Vorbilder, in: Traeger, Jörg (Hrsg.): Die Walhalla. Idee, Architektur, Landschaft, Regensburg ²1980, S. 41-66.

Gehrlein 2013

Gehrlein, Thomas: Die Dynastie der Wittelsbacher, Teil III: Die Herzöge von Pfalz-Zweibrücken und ihre Nebenlinien sowie die Könige von Bayern. 600 Jahre Gesamtgeschichte mit Stammfolge, Mannheim 2013.

Generaldirektion der Staatlichen Archive Bayerns 2008

Generaldirektion der Staatlichen Archive Bayerns (Hrsg.): AK Bayerns Anfänge als Verfassungsstaat. Die Konstitution von 1808. Eine Ausstellung im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, München 2008.

Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 2008
Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hrsg.): AK Macht und Freundschaft. Berlin – St. Petersburg 1800 – 1860, Berlin und Leipzig 2008.

Gerhart, Grasskamp und Matzner 2008

Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (Hrsg.): 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, München 2008.

Glaser 1980

Glaser, Hubert (Hrsg.): Wittelsbach und Bayern, 5 Bde., München 1980.

Glaser 1987

Glaser, Hubert: Souveränität und Integration – Leitschienen bayerischer Politik im Vormärz, in: Ottomeyer, Hans und Laufer, Ulrike (Hrsg.): AK Biedermeiers Glück und Ende... die gestörte Idylle 1815-1848, München 1987, S. 9-21.

Glaser 1993a

Glaser, Hubert: Wittelsbach. Kurfürsten im Reich - Könige von Bayern, München 1993.

Glaser 1993b

Glaser, Hubert: Zur Entstehungsgeschichte der Historischen Galerie des Königs Maximilian II. von Bayern im Maximilianeum zu München, in: Glaser, Silvia und Kluxen, Andrea M. (Hrsg.): Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag, München 1993, S. 383-420.

Glaser 1997

Glaser, Hubert: Die Historischen Galerien Maximilians II. von Bayern, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 28-45.

Glaser 2002

Glaser, Hubert: Das Nationalmuseum des Königs Louis Philippe im Schloß zu Versailles: deutsche und bayerische Perspektiven 1837-1868, in: Baumgärtner, Ulrich und Fenn, Monika (Hrsg.): Geschichte zwischen Kunst und Politik, München 2002, S. 11-31.

Glaser 2004-2011

Glaser, Hubert (Hrsg.): König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, insgesamt drei Teile zu je drei Bänden, Teil 1, Bd. 1-3: Kronprinzenzeit König Ludwigs I., München 2004; Teil 2, Bd. 1-3: Regierungszeit König Ludwigs I., München 2007 und Teil 3, Bd. 1-3: Nach dem Thronverzicht König Ludwigs I., München 2011.

Glaser 2006

Glaser, Hubert: Die Hauptstadt als Denkmal des Königreichs, in: Schmid, Alois (Hrsg.): 1806 Bayern wird Königreich. Vorgeschichte, Inszenierung, europäischer Rahmen, Regensburg 2006, S. 229-257.

Glaser 2014

Glaser, Hubert: Ludwig I. und Maximilian II., in: Kommission für bayerische Landesgeschichte (Hrsg.): Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Bd. 77, Heft 3: König Maximilian II. von Bayern, München 2014, S. 721-738.

Goldberg 1986

Goldberg, Gisela: Ursprüngliche Ausstattung und Bilderhangung der Alten Pinakothek, in: Regner, Konrad (Red.): "Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek (Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986), München 1986, S. 140-176.

Gollwitzer ²1987

Gollwitzer, Heinz: Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz – Eine politische Biographie, München ²1987.

Gollwitzer 1993

Gollwitzer, Heinz: Ein Staatsmann des Vormärz: Karl von Abel 1788-1859; Beamtenaristokratie - monarchisches Prinzip - politischer Katholizismus, Göttingen 1993.

Gollwitzer 2011

Gollwitzer, Heinz: Politik und Kultur in Bayern unter Ludwig I. Studien zur bayerischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Regensburg 2011.

Götz 1980

Götz, Wolfgang: Beobachtungen zu den Anfängen der Galerie in Deutschland, in: Ertz, Klaus (Hrsg.): Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag, Köln 1980, S. 273-295.

Günther 1998

Günther, Hubertus: Il Deutscher Bau della residenza di Landshut: Funzioni e Tipologie, in: in: Lauterbach, Iris, Endemann, Klaus und Frommel, Christoph Luitpold (Hrsg.): Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung, München 1998, S. 65-76.

Greif 2002

Greif, Milena: Tini Rupprecht. Porträtmalerei nach Fotograifen Ende des 19. Jahrhunderts in München, München 2002.

Groskinsky 2007

Groskinsky, Manfred: Kunstlerbiographien, in: Museum Giersch (Hrsg.): Die Kaisergalerie im Frankfurter Römer, Frankfurt a. M. 2007, S. 125-152.

Gruhn-Zimmermann 1987

Gruhn, Zimmermann, Antonia: Das Universitätsforum in München: Universität – Gregorianum – Adeliges Erziehungsinstitut, 1835-1840, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, München 1987, S. 352-359.

Gruner 1980

Gruner, Wolf D.: Die Entstehung der bayerischen Verfassung von 1818, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III/2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 303f.

Gruner 2012

Gruner, Wolf D.: Der Deutsche Bund 1815-1866, München 2012.

Hackmann 2013

Hackmann, Lisa: Bernhardt, Joseph, in: Nerlich, France und Savoy, Bénédicte (Hrsg.): Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Bd. 1: 1793-1843, Berlin und Boston 2013, S. 23f.

Hachtmann 2002

Hachtmann, Rüdiger: Epochenschwelle zur Moderne. Einführung in die Revolution 1848/49, Tübingen 2002.

Hagner 2010

Hagner, Dietger: Zitrus aus Neapel. Ein Beispiel für den gärtnerischen Austausch zwischen Bayern und Italien im 19. Jahrhundert, in: Goldorangen, Lorbeer und Palmen - Orangeriekultur vom 16. bis 19. Jahrhundert, Petersberg 2010, S. 214-223.

Hahn 1953

Hahn, August: Der Maximilianstil, in: Gollwitzer, Heinz (Hrsg.): 100 Jahre Maximilianeum 1852-1952, München 1953, S. 77-166.

Hahn 1996

Hahn, Hans Henning: Die Revolutionen von 1848 als Strukturkrise des europäischen Staatensystems, in: Krüger, Peter (Hrsg.): Das europäische Staatensystem im Wandel. Strukturelle Bedingungen und bewegende Kräfte seit der Frühen Neuzeit, München und Oldenburg 1996, S. 131-152.

Hahn 2020

Hahn, Hans-Werner: Die Julirevolution und ihre Auswirkungen, in: Eke, Norbert Ott (Hrsg.): Vormärz-Handbuch, Bielefeld 2020, S. 40-47.

Haller 1982

Haller, Elfi M.: Königin Marie. Eine preußische Prinzessin auf dem bayerischen Königsthron, in: AK Bayern-Preussen. Preussen-Bayern. Ausstellung des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz, Berlin, der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen und der Bayerischen Vereinsbank, München 1982, S. 76-92.

Hamm 2015

Hamm, Margot (Hrsg.): AK Napoleon und Bayern, Darmstadt 2015.

Handler 1984

Handler, Richard: The Invention of Tradition by Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Review, in: American Anthropologist, New Series, Vol. 86, No. 4, 1984, S. 1025-1026.

Hanisch 1991

Hanisch, Manfred: Für Fürst und Vaterland. Legitimitätsstiftung in Bayern zwischen Revolution 1848 und deutscher Einheit, München 1991.

Hanisch 1997

Hanisch, Manfred: Maximilian II. und die Geschichte: Bayerisches Nationalgefühl durch Geschichtsbewußtsein, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 16-27.

Hardtwig 1978

Hardtwig, Barbara (bearb.): Nach-Barock und Klassizismus. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Gemäldekataloge der Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1978.

Hardtwig 1998

Hardtwig, Wolfgang (Hrsg.): Revolution in Deutschland und Europa 1848/49, Göttingen 1998.

Hartinger 1988

Hartinger, Walter: „...liegt mir gleichwohl die Erhaltung der Volkstrachten sehr am Herzen.“ Maximilian II. und die Volkskultur in Bayern, in: Haus der Bayerischen Geschichte (Hrsg.): König Maximilian II. von Bayern 1848-1864, Rosenheim 1988, S. 201-210.

Hartmann 1985

Hartmann, Peter Claus: Französische Verfassungsgeschichte der Neuzeit (1450 - 1980). Ein Überblick, Darmstadt 1985.

Hartmann 1994

Hartmann, Peter Claus: Ludwig XVI., in: Hartmann, Peter Claus (Hrsg.): Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III. 1498-1870, München 1994, S. 272-307.

Hartmann 2003

Hartmann, Peter Claus: Französische Verfassungsgeschichte der Neuzeit (1450-2002). Ein Überblick, Berlin 2003.

von Hase-Schmundt 1971

von Hase-Schmundt, Ulrike: Joseph Stieler 1781-1858. Sein Leben und sein Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke, Reutlingen 1971.

von Hase-Schmundt 1980

von Hase-Schmundt, Ulrike: Das bürgerliche und höfische Porträt in Bayern im 1. Viertel des 19. Jahrhunderts, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III/1: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 414-422.

Hattendorff 2007

Hattendorff, Claudia: Napoleon I. und die Bilder, oder: Wie funktioniert politische Kommunikation im Bereich des Visuellen?, in: Veltzke, Veit (Hrsg.): Napoleon. Trikolore und Kaiseradler über Rhein und Weser, Köln, Weimar und Wien 2007, S. 395-409.

Haus der Bayerischen Geschichte 1988

Haus der Bayerischen Geschichte (Hrsg.): König Maximilian II. von Bayern 1848-1864, Rosenheim 1988.

Hauttmann und Karlinger 1922

Hauttmann, Max und Karlinger, Hans (Hrsg.): Bayerisches Wanderbuch, Bd. 1: München, München und Berlin 1922.

Hederer 1980

Hederer, Oswald: Karl von Fischers Nationaltheater in München, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III/1: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 395-402.

an der Heiden 1986

an der Heiden, Rüdiger: Die Stellung der Alten Pinakothek in der Entwicklung des Museumsbaus, in: Regner, Konrad (Red.): "Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek (Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986), München 1986, S. 177-204.

an der Heiden 1987

an der Heiden, Rüdiger: Die Alte Pinakothek in München 1826-1836 »NOMON THΣ TEXNHΣ EΘHEKE«, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, S. 362-368.

an der Heiden 1998

an der Heiden, Rüdiger: Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder, München 1998.

Heil 1998

Heil, Dietmar: Die Reichspolitik Bayerns unter der Regierung Herzog Albrechts V. (1550-1579), Göttingen 1998.

Hein ⁵2015

Hein, Dieter: Die Revolution 1848/49, München ⁵2015.

Hein 2020

Hein, Dieter: Die Revolution von 1848/49, in: Eke, Norbert Ott (Hrsg.): Vormärz-Handbuch, Bielefeld 2020, S. 118-127.

Heinemann 2006

Heinemann, Katharina: Illuminationen in München in der Regierungszeit König Max I. Josephs, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 63-144.

Heinrich 1987

Heinrich, Rudolf: Der Hausvertrag von Pavia vom 4. August 1329 und seine Vorgeschichte seit der Landesteilung vom 1. Oktober 1310, in: Rall, Hans (Hrsg.): Wittelsbacher Hausverträge des späten Mittelalters. Die haus- und staatsrechtlichen Urkunden der Wittelsbacher von 1310, 1329, 1392/93, 1410 und 1472, München 1987, S. 64-174.

Henker 1986

Henker, Michael: Als im Gefolge der Befreiungskriege 1815 die „altdeutsche“ Tracht als äußeres Zeichen für deutschnationale Gesinnung aufkam, wurde sie in Bayern verboten, in: Erichsen, Johannes und Henker, Michael (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 8: Katalog zur Ausstellung, München und Regensburg 1986, S. 92.

Henker 2010

Henker, Michael: Sehnsucht nach Schönheit – Leidenschaften eines Königs, in: Riepertinger, Reinhard, Brockhoff, Evamaria, Eiber, Ludwig, Nadler, Michael, Sangestan, Shahab und Skoruppa, Ralf (Hrsg.): AK Bayern – Italien. Die Geschichte einer intensiven Beziehung, Augsburg 2010, S. 339-341.

Herzog von Württemberg 1997a

Herzog von Württemberg, Alexander: Die Möblierung des Festsaalbaus, in: Hojer, Gerhard und Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Die Möbel der Residenz München, Bd. III Möbel des Empire, Biedermeier und Spätklassizismus, München und New York 1997, S. 48-59.

Herzog von Württemberg 1997b

Herzog von Württemberg, Alexander: ‚Thron‘ aus dem Thronsaal des Festsaalbaus, in: Hojer, Gerhard und Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Die Möbel der Residenz München, Bd. III Möbel des Empire, Biedermeier und Spätklassizismus, München und New York 1997, S. 243f.

Hesse 1986

Hesse, Werner: Hier Wittelsbach hier Pfalz. Die Geschichte der pfälzischen Wittelsbacher von 1214-1803, Landau/Pfalz 1986.

Hetzer 2006

Hetzer, Gerhard (red.): France – Bayern. Bayern und Frankreich. Wege und Begegnungen. 1000 Jahre bayerisch-französische Beziehungen, Waakirchen 2006.

Heyde 1979

Heyde, Friedhelm: Die altpreussischen Orden, Ehrenzeichen, Ehrenmedaillen, sonstigen Auszeichnungen und ihre brandenburgischen Vorläufer. Abteilung A. Bilder und Kommentare, Osnabrück 1979.

Heydenreuter 1988

Heydenreuter, Reinhard: Maximilian II. und die Verfassung, in: Haus der Bayerischen Geschichte (Hrsg.): König Maximilian II. von Bayern 1848-1864, Rosenheim 1988, S. 101-113.

Heym 2002

Heym, Sabine: Kunst und Repräsentation - Zur Entwicklungsgeschichte der Residenz der Wittelsbacher, in: Langer, Brigitte (Hrsg.): AK Pracht und Zeremoniell - die Möbel der Residenz München, München 2002, S. 28-43.

Heym 2006

Heym, Sabine: Prachtvolle Kroninsignien für Bayern – aber keine Krönung, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 36-49.

Heym ²2011

Heym, Sabine: König Ludwig I., in: Faltlhauser, Kurt (Hrsg.): Die Münchner Residenz. Geschichte, Zerstörung, Wiederaufbau, Ostfildern ²2011, S. 114-125.

Heym 2007

Heym, Sabine: Das Antiquarium der Residenz München, München 2007.

Hille 2014

Hille, Christiane: Herrscherinsignien, in: Fleckner, Uwe, Warnke, Martin und Ziegler, Hendrik (Hrsg.): Politische Ikonographie. Ein Handbuch, Bd. 1: Abdankung bis Huldigung, München 2014, S. 491-498.

Himmelheber 1980

Himmelheber, Irmtraut: Die Ohringe König Max' I. Joseph, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III/2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 707.

von Hippel und Stier 2012

von Hippel, Wolfgang und Stier, Bernhard: Europa zwischen Reform und Revolution 1800-1850, Stuttgart 2012.

Hobsbawn ¹¹2003

Hobsbawn, Eric: Introduction. Inventing Traditions, in: Hobsbawn, Eric und Ranger, Terence (Hrsg.): The Invention of Tradition, Cambridge ¹¹2003, S. 1-14.

Hojer 1980

Hojer, Gerhard: Das Landstänchehaus in der Münchner Prannerstraße, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III/2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 311f.

Hojer 1992

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

Hojer 1997

Hojer, Gerhard: Die Residenz König Ludwigs I. Königsbau und Festsaalbau, in: Hojer, Gerhard und Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Die Möbel der Residenz München, Bd. III: Möbel des Empire, Biedermeier und Spätklassizismus, München und New York 1997, S. 20-31.

Hojer 1998

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

Hölscher 2002a

Hölscher, Petra: Die Wohnung König Ludwigs I. und Königin Thereses im Königsbau der Münchner Residenz - Gelungene Fiktion königlicher Privatheit, in: Langer, Brigitte (Hrsg.): AK Pracht und Zeremoniell – Die Möbel der Residenz München, München 2002, S. 92-105.

Hölscher 2002b

Hölscher, Petra: König Maximilian II. von Bayern, in: Langer, Brigitte (Hrsg.): AK Pracht und Zeremoniell – Die Möbel der Residenz München, München 2002, S. 274.

Hölscher 2002c

Hölscher, Petra: Napoleon I. im Krönungsornat, in: Langer, Brigitte (Hrsg.): AK Pracht und Zeremoniell – Die Möbel der Residenz München, München 2002, S. 278.

Hölscher 2002d

Hölscher, Petra: König Ludwig I. im Krönungsornat, in: Langer, Brigitte (Hrsg.): AK Pracht und Zeremoniell – Die Möbel der Residenz München, München 2002, S. 279.

Hölscher 2002e

Hölscher Petra: Zerstörter Thron aus dem Thronsaal Ludwigs I., in: Langer, Brigitte (Hrsg.): AK Pracht und Zeremoniell – Die Möbel der Residenz München, München 2002, München 2002, S. 280.

Hölscher 2002f

Hölscher Petra: Thron aus dem Thronsaal des Festsaalbaus, in: Langer, Brigitte (Hrsg.): AK Pracht und Zeremoniell – Die Möbel der Residenz München, München 2002, S. 281.

Hölz 1997a

Hölz, Christoph: Glaspalast, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 120-125.

Hölz 1997b

Hölz, Christoph: Wintergarten in der Residenz, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 246-253.

Hölz 2003

Hölz, Christoph: Der Civil-Ingenieur Franz Jakob Kreuter. Tradition und Moderne 1813-1889, München und Berlin 2003.

Holzfurtner 2005

Holzfurtner, Ludwig: Die Wittelsbacher. Staat und Dynastie in acht Jahrhunderten, Stuttgart 2005.

Prinz Luitpold von Bayern 2014

Prinz Luitpold von Bayern (Hrsg.): Die Wittelsbacher. Ein Jahrtausend in Bildern, München 2014.

Höppl 2009

Höppl, Martin: Wandel von Platzgestaltungskonzepten im 19. Jahrhundert. Der Max-Joseph-Platz und der Lenbachplatz in München, München 2009, online einsehbar unter <https://epub.ub.uni-muenchen.de> (Zugriff am 26.09.2020).

Hummel 1987

Hummel, Karl-Joseph: München in der Revolution 1848/49, Göttingen 1987.

Hummel 1988

Hummel, Karl-Joseph: König Maximilian II. und die Revolution 1848/49 in Bayern, in: Haus der Bayerischen Geschichte (Hrsg.): König Maximilian II. von Bayern 1848-1864, Rosenheim 1988, S. 91-99.

Hütsch ²1985

Hütsch, Volker: Der Münchner Glaspalast 1854 – 1931. Geschichte und Bedeutung, Berlin ²1985.

Hüttl 1986

Hüttl, Ludwig: Ludwig I. König und Bauherr, München 1986.

Immler 2013a

Immler, Gerhard: Die Wittelsbacher, Darmstadt 2013.

Immler 2013b

Immler, Gerhard: Hausvertrag von Pavia, in: Wieczorek, Alfried, Schneidmüller, Bernd, Schubert, Alexander, Weinfurter, Stefan (Hrsg.): AK Die Wittelsbacher am Rhein. Die Kurpfalz und Europa, Bd. I: Mittelalter, Regensburg 2013, S. 140-144.

Immler 2014

Immler, Gerhard: Geschichte des Hauses Wittelsbach. Wittelsbacher Herrscher in Bayern und Europa, in: von Hagenow, Elisabeth, Löw, Luitgard und von Majewski, Andres (Hrsg.): Museum der bayerischen Könige Hohenschwangau. Katalog, München 2014, S. 10-26.

Jahn 1999

Jahn, Wolfgang: König Maximilian II. von Bayern, in: Erichsen, Johannes und Brockhoff, Evamaria (Hrsg.): AK Bayern & Preußen & Bayerns Preußen. Schlaglichter auf eine historische Beziehung, Regensburg 1999, S. 405f.

Junger 2011

Junger, Stella: Präsentation im Bildnis deutscher Fürsten des 18. Jahrhunderts. Sachsen-Polen, Bayern und Brandenburg-Preußen zwischen Absolutismus und Aufklärung, Münster 2011.

Junkelmann 1980

Junkelmann, Marcus: Schildpattdose mit den Namenszügen der Offiziere des Regiments „Alsace“, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III/2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 76f.

Junkelmann² 2014

Junkelmann, Marcus: Napoleon und Bayern. Von den Anfängen des Königreichs, Regensburg 1985.

Junkelmann 2015

Junkelmann, Marcus: Montgelas. Der fähigste Staatsmann, der jemals die Geschicke Bayerns geleitet hat, Regensburg 2015.

Kaelble 1998

Kaelble, Hartmut: 1848: Viele nationale Revolutionen oder eine europäische Revolution?, in: Hardtwig, Wolfgang (Hrsg.): Revolution in Deutschland und Europa 1848/49, Göttingen 1998, S. 260-278.

Kaemmerling 1979

Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme, Köln 1979.

Kalina 2013

Kalina, Walter F.: Ein höfisches Portrait des Franz Xaver Winterhalter. Napoleon III zieht im Heeresgeschichtlichen Museum ein, in: Heeresgeschichtliches Museum (Hrsg.): Viribus unitis, Wien 2013, S. 27-44.

Kamp 2005

Kamp, Michael: Das Museum als Ort der Politik. Münchner Museen im 19. Jahrhundert, München 2005.

Karnapp 1987

Karnapp, Birgit-Verena: Basilika und Kloster St. Bonifaz, Karlstraße, München, 1828-1850, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, München 1987, S. 263-268.

Karnapp 1988

Karnapp, Birgit-Verena: Die Architektur unter König Maximilian II., in: Haus der Bayerischen Geschichte (Hrsg.): König Maximilian II. von Bayern 1848-1864, Rosenheim 1988, S. 237-246.

Karnapp 1997a

Karnapp, Birgit-Verena: Königliche Bauten und Projekte, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 235-237.

Karnapp 1997b

Karnapp, Birgit-Verena: Projekt Wittelsbachisches Museum in der Herzog-Max-Burg, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 269-271.

Karnapp 2006

Karnapp, Birgit-Verena: "diese Mir lieb gewordene Idee ..." - Zur Baugeschichte des alten Bayerischen Nationalmuseums an der Maximilianstraße, in: Eikelmann, Renate und Bauer, Ingolf (Hrsg.): Das Bayerische Nationalmuseum 1855 - 2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, München 2006, S. 59-71.

Katalog 1982

AK Bayern-Preussen. Preussen-Bayern. Ausstellung des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz, Berlin, der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen und der Bayerischen Vereinsbank, München 1982.

Kemp 1992a

Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992.

Kemp 1992b

Kemp, Wolfgang: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992, S. 7-27.

Kemp 2008

Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans, Dilly, Heinrich, Kemp, Wolfgang, Sauerländer, Willibald und Warnke, Martin (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 2008, S. 247-265.

Kemper 1995

Kemper, Thomas: Friedrich Wilhelm IV. und Charlottenburg, in: Gaethgens, Thomas W. (Hrsg.): Schloß Charlottenburg, Berlin, Antwerpen 1995, S. 96-101.

Kerautret 2006

Kerautret, Michel: Frankreich und Bayern in den Jahren 1805 und 1806, in: Schmid, Alois (Hrsg.): 1806 Bayern wird Königreich. Vorgeschichte, Inszenierung, Europäischer Rahmen, Regensburg 2006, S. 105-125.

Kessler Aurisch 2015a

Kessler Aurisch, Helga (Hrsg.): AK Franz Xaver Winterhalter. Maler im Auftrag Ihrer Majestät, Stuttgart 2015.

Kessler Aurisch 2015b

Kessler Aurisch, Helga: Der vollendete Hofmaler, in: Kessler Aurisch, Helga (Hrsg.): AK Franz Xaver Winterhalter. Maler im Auftrag Ihrer Majestät, Stuttgart 2015, S. 14-23.

Kiessling und Schmid 1976

Kiessling, Rolf und Schmid, Anton (bearb.), unter Mitwirkung von Blessung, Werner K.: Die bayerische Staatlichkeit, in: Bosl, Karl: Dokumente zur Geschichte von Staat und Gesellschaft in Bayern, Abt. 3, Bayern im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 2, München 1976.

Kirsch 1999

Kirsch, Martin: Monarch und Parlament im 19. Jahrhundert. Der monarchische Konstitutionalismus als europäischer Verfassungstyp – Frankreich im Vergleich, Göttingen 1999.

Klingensmith 1993

Klingensmith, Samuel John: The Utility of Splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800, Chicago und London 1993.

Kluxen 1989

Kluxen, Andrea M.: Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848, München 1989.

Knels 2019

Knels, Eva: Der Salon und die Pariser Kunstszene unter Napoleon I. Kunstpolitik, Künstlerische Strategien, Internationale Resonanzen, Hildesheim, Zürich und New York 2019.

Knopp und Kuhn 1988

Knopp, Guido und Kuhn, Ekkehard: Das Lied der Deutschen. Schicksal einer Hymne, Berlin 1988.

Kobler 1980

Kobler, Friedrich: „Charta magna Bavariae“ die sinnbildliche Wiedergabe von Bayerns Verfassung 1818, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III/1: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 114-120 und Tafel 3-15.

Koch 1997a

Koch, Florian: Bayerisches Nationalmuseum, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 294-298.

Koch 1997b

Koch, Florian: Maximilianstraße, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 277-288.

Koch 1997c

Koch, Florian: Maximilianeum, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 297-298.

Kock 2006

Kock, Peter Jakob: Das Maximilianeum. Biografie eines Gebäudes, München 2008.

Köglmeier 2005

Köglmeier, Georg: Der Rücktritt König Ludwigs I., in: Bonk, Sigmund und Schmid, Peter (Hrsg.): Königreich Bayern. Facetten bayerischer Geschichte 1806-1919, Regensburg 2005, S. 65-74.

Kohle 2008

Kohle, Hubertus: Die Münchner Akademie in den Jahren 1849-1886. Glanzzeit und Krisenphänomene, in: Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (Hrsg.): 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, München 2008, S. 44-53.

Kommission für bayerische Landesgeschichte 2014
Kommission für bayerische Landesgeschichte (Hrsg.): Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Bd. 77, Heft 3: König Maximilian II. von Bayern, München 2014.

Kopp 2013

Kopp, Pierre-Guillaume: Die Bonapartes. Französische Cäsaren in Politik und Kunst, München 2013.

Kopp-Schmidt 2004

Kopp-Schmidt, Gabriele: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung, Köln 2004.

Korioth 1998

Korioth, Stefan: „Monarchisches Prinzip“ und Gewaltenteilung – unvereinbar? Zur Wirkungsgeschichte der Gewaltenteilungslehre Montesquieus im deutschen Frühkonstitutionalismus, in: Der Staat, Vol. 37, No. 1, 1998, S. 27-55.

Körner 2006a

Körner, Hans-Michael: Geschichte des Königreichs Bayern, München 2006.

Körner 2009

Körner, Hans-Michael: Die Wittelsbacher. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 2009.

Körner 2012

Körner, Hans-Michael: Der König und seine Denkmäler. Grundlinien der Denkmalpolitik Ludwigs I. von Bayern, in: Wagner, Christoph (Hrsg.): Die Befreiungshalle Kelheim. Geschichte, Mythos, Gegenwart, Regensburg 2012, S. 99-116.

Körner 2014

Körner, Hans-Michael: Zwischen Revolution und Kulturkampf. Konturen der Kirchen- und Religionspolitik König Maximilians II., in: Kommission für bayerische Landesgeschichte (Hrsg.): Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Bd. 77, Heft 3: König Maximilian II. von Bayern, München 2014, S. 757-766.

Korsch 2005

Korsch, Evelyn: Galerien, in: Paravicini, Werner (Hrsg.): Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe, Ostfildern 2005, S. 213-215.

Kösters 1991

Kösters, Klaus: Herrscherporträts, Westfalen-Lippe 1991.

Köstler 1998

Köstler, Andreas: Das Portrait: Individuum und Image, in: Köstler, Andreas und Seidl, Ernst (Hrsg.): Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Köln, Weimar, Wien und Böhlaus 1998, S. 8-14.

Köstler 2011

Köstler, Andreas: Bildakte ersehnter Verfassung. Visualisierungsstrategien konstitutioneller Ordnung im preußischen Vormärz, in: Knauer, Martin und Kümmel, Verena (Hrsg.): Visualisierung konstitutioneller Ordnung 1815-1852, Münster 2011, S. 165-186.

Kramer 2005a

Kramer, Ferdinand: Bayerns Weg zum Königreich, in: Bonk, Sigmund und Schmid, Peter (Hrsg.): Königreich Bayern. Facetten bayerischer Geschichte 1806-1919, Regensburg 2005, S. 10-30.

Kramer 2005b

Ferdinand Kramer: Bayerns Erhebung zum Königreich. Das offizielle Protokoll zur Annahme der Königswürde am 1. Januar 1806, in: Kommission für bayerische Landesgeschichte (Hrsg.): Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Bd. 68, Heft 2: Festgabe für Alois Schmid zum 60. Geburtstag, München 2005, S. 815–834.

Kramer 2006a

Kramer, Ferdinand: Fest, Symbol, politisches Programm. Die Feierlichkeiten zur Annahme der Königswürde in Bayern 1806, in: Schmid, Alois (Hrsg.): 1806 Bayern wird Königreich. Vorgeschichte, Inszenierung, Europäischer Rahmen, Regensburg 2006, S. 127-145.

Kramer 2006b

Kramer, Ferdinand: Der Weg zur Königswürde, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S.17-23.

Kraus 1984

Kraus, Andreas: Grundzüge der Geschichte Bayerns, Darmstadt 1984.

Kraus ²2003

Kraus, Andreas: Die Regierungszeit Ludwigs I. (1825-1848), in: Schmid, Alois (Hrsg.): Handbuch der Bayerischen Geschichte, begründet von Max Spindler. Bd. 4.1: Das Neue Bayern 1800 bis zur Gegenwart. Staat und Politik, München ²2003, S. 127-234.

Krauss 1997

Krauss, Marita: Herrschaftspraxis in Bayern und Preußen im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1997.

Krauss 2014

Krauss, Marita: Maximilian II. – symbolische Herrschaft im konstitutionellen Staat, in: Kommission für bayerische Landesgeschichte (Hrsg.): Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Bd. 77, Heft 3: König Maximilian II. von Bayern, München 2014, S. 739-755.

von Krauss-Meyl 2014

von Krauss-Meyl, Sylvia: Ein Wissenschaftler auf dem Thron. Die Wissenschaftspolitik König Maximilians II., in: Kommission für bayerische Landesgeschichte (Hrsg.): Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Bd. 77, Heft 3: König Maximilian II. von Bayern, München 2014, S. 767-780.

Kreutz 2009

Kreutz, Wilhelm: Wie pfälzisch war das Königreich Bayern - wie bayerisch war die Pfalz? Pfälzisch-bayerische Beziehungen im Zeitalter der Monarchie 1806/16-1918, in: Hambach-Gesellschaft für historische Forschung und politische Bildung e. V.: Jahrbuch der Hambach Gesellschaft 17, Speyer 2009, S. 119-130.

Kreutz 2017

Kreutz, Wilhelm: Die Pfalz und Bayern zwischen den Revolutionen von 1849 und 1919, in: Ruppert, Karsten (Hrsg.): Wittelsbach, Bayern und die Pfalz: das letzte Jahrhundert, Berlin 2017, S. 47-63.

Kroll 1990

Kroll, Frank-Lothar: Friedrich Wilhelm IV. und das Staatsdenken der deutschen Romantik, Berlin 1990.

Kruse 1991a

Kruse, Holger: Pelikan/St. Georg (1444), in: Kruse, Holger, Paravicini, Werner und Ranft, Andreas (Hrsg.): Ritterorden und Adelsgesellschaften im spätmittelalterlichen Deutschland. Ein systematisches Verzeichnis, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1991, S. 347-351.

Kruse 1991b

Kruse, Holger: St. Georgs-Ritterorden (1469), in: Kruse, Holger, Paravicini, Werner und Ranft, Andreas (Hrsg.): Ritterorden und Adelsgesellschaften im spätmittelalterlichen Deutschland. Ein systematisches Verzeichnis, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1991, S. 407-416.

Kruse 1991c

Kruse, Holger: St. Georg (1492), in: Kruse, Holger, Paravicini, Werner und Ranft, Andreas (Hrsg.): Ritterorden und Adelsgesellschaften im spätmittelalterlichen Deutschland. Ein systematisches Verzeichnis, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1991, S. 458f.

Kruse 1991d

Kruse, Holger: St. Georg (1493), in: Kruse, Holger, Paravicini, Werner und Ranft, Andreas (Hrsg.): Ritterorden und Adelsgesellschaften im spätmittelalterlichen Deutschland. Ein systematisches Verzeichnis, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1991, S. 460-465.

Kruse und Ossoba 1991

Kruse, Holger und Ossoba, Wilko: St. Hubertus (1444/1445), in: Kruse, Holger, Paravicini, Werner und Ranft, Andreas (Hrsg.): Ritterorden und Adelsgesellschaften im spätmittelalterlichen Deutschland. Ein systematisches Verzeichnis, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1991, S. 352-376.

Kügler 1998

Kügler, Martin: Bärenfell und Pickelhaube, in: Doosry, Yasmin und Schoch, Rainer (Koord.): AK 1848: Das Europa der Bilder. Bd. 2: Michels März, Nürnberg 1998, S. 189f.

Lacaille 2014

Lacaille, Frédéric: Le dernier sacre des Bourbons, in: Patrimoine Centre des Monuments Nationaux (Hrsg.): AK Sacre Royaux. De Louis XIII à Charles X, Paris 2014, S. 11-16.

Lampugnani 2017

Magnago Lampugnani, Vittorio: Die Stadt von der Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert. Urbane Entwürfe in Europa und Nordamerika, Berlin 2017.

Langenstein 1983

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

Langer 1997

Langer, Brigitte: Leo von Klenze und die Möbel für den Königsbau, in: Hojer, Gerhard und Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Die Möbel der Residenz München, Bd. III: Möbel des Empire, Biedermeier und Spätklassizismus, München und New York 1997, S. 32-47.

Langer 2006

Langer, Brigitte: Vom kurfürstlichen zum königlichen Herrschersitz. Die Münchner Residenz unter Max Joseph und Karoline, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 50-61.

Langer 2009a

Langer, Brigitte: Ahnengalerie und Residenzkapelle, in: Langer, Brigitte und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK „Ewig blühe Bayerns Land“ Herzog Ludwig X. und die Renaissance, Regensburg 2009, S. 349.

Langer 2009b

Langer, Brigitte: „Ewig blühe Bayerns Land“: Ludwigs Vermächtnis, in: Langer, Brigitte und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK „Ewig blühe Bayerns Land“ Herzog Ludwig X. und die Renaissance, Regensburg 2009, S. 381.

Langer und Heinemann 2009

Langer, Brigitte und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK „Ewig blühe Bayerns Land“ Herzog Ludwig X. und die Renaissance, Regensburg 2009.

Laudel 1997

Laudel, Heidrun: Auf der Suche nach dem Stil. Maximilian II. und Gottfried Semper, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 64-79.

Lauterbach, Endemann und Frommel 1998

Lauterbach, Iris, Endemann, Klaus und Frommel, Christoph Luitpold (Hrsg.): Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung, München 1998.

Lehmbruch 1987

Lehmbruch, Hans: Seit Nero keiner mehr – Die Ludwigstraße und die Stadtplanung Ludwigs I. für München, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, München 1987, S. 17-34.

Lentz 2014

Lentz, Thierry: 1815. Der Wiener Kongress und die Neugründung Europas, München 2014.

Lerche 2015

Lerche, Uta: Max I. Joseph in Generalsuniform, in: Hamm, Margot (Hrsg.): AK Napoleon und Bayern, Darmstadt 2015, S. 154.

Leutheusser und Nöth 2009

Leutheusser, Ulrike und Nöth, Heinrich (Hrsg.): "Dem Geist alle Tore öffnen" König Maximilian II. von Bayern und die Wissenschaft, München 2009.

Liebhart ²1997

Liebhart, Wilhelm: Bayerns Könige. Königtum und Politik in Bayern, Frankfurt a. M. ²1997.

Liess 2006

Liess, Albrecht: Kronprinz Ludwig von Bayern und Napoleon, in: Hetzer, Gerhard (red.): France – Bayern. Bayern und Frankreich. Wege und Begegnungen. 1000 Jahre bayerisch-französische Beziehungen, Waakirchen 2006, S. 203-210.

Lloyd 2007

Lloyd, Christopher: Portraits of Sovereigns and Heads of State, in: Royal Academy of Arts (Hrsg.): AK Citizens and Kings. Portraits in the age of revolution, 1760-1830, London 2007, S. 58-79.

Loers 1978

Loers, Veit: Walhalla und Salvatorkirche. Der Ehrentempel zwischen Bildungsgarten und ästhetischer Landschaft, in: Sonderdruck aus Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, Bd. 118, Regensburg 1978, S. 137-171.

Ludwig 1981

Ludwig, Horst: Bernhardt, Joseph, in: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 1: Adam-Gaupp, München 1981, S. 90-92.

Ludwig 1982

Ludwig, Horst: Hailer, Max, in: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 2: Gebhardt-Küstner, München 1982, S. 87.

Malettke 2008

Malettke, Klaus: Die Bourbonen, Bd. II: Von Ludwig XV. bis zu Ludwig XVI. 1715 - 1789/92, Stuttgart 2008.

Malettke 2009

Malettke, Klaus: Die Bourbonen, Bd. III: Von Ludwig XVIII. bis zu Louis Philippe 1814-1848, Stuttgart 2009.

Maral 2014

Maral, Alexandre: Le sacre royal des Bourbons sous l'Ancien Régime, in: Patrimoine Centre des Monuments Nationaux (Hrsg.): AK Sacre Royaux. De Louis XIII à Charles X, Paris 2014, S. 4-10.

Marin 2005

Marin, Louis: Das Porträt des Königs, Berlin 2005.

Meiner und Werquet 2014

Meiner, Jörg und Werquet, Jan (Hrsg.): Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Politik, Kunst, Ideal, Berlin 2014.

Meitinger 1987

Meitinger, Otto: Die Baugeschichtliche Entwicklung der Münchner Residenz, in: Walz, Tino; Meitinger, Otto und Beil, Toni (Hrsg.): Die Residenz zu München. Entstehung - Zerstörung - Wiederaufbau, München 1987.

Memmel 2008

Memmel, Matthias: Der Odysee-Zyklus von Ludwig Michael Schwanthaler für die Münchner Residenz, 2008, online einsehbar unter <https://epub.ub.uni-muenchen.de> (Zugriff am 24.01.2019).

Menke-Schwinghammer 1994

Menke-Schwinghammer, Annemarie: Weltgeschichte als "Nationalepos": Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin, Berlin 1994.

Menzel ²2006

Menzel, Michael: Ludwig der Bayer. Der letzte Kampf zwischen Kaisertum und Papsttum, in: Schmid Alois und Weigand, Katharina (Hrsg.): Die Herrscher Bayerns. 25 historische Portraits von Tassilo III. bis Ludwig III., München ²2006, S. 106-117.

Merz ²2006

Merz, Johannes: Max II. Die soziale Frage, in: Schmid Alois und Weigand, Katharina (Hrsg.): Die Herrscher Bayerns. 25 historische Portraits von Tassilo III. bis Ludwig III., München ²2006, S. 330-342.

Meuer 1975

Meuer, Michael: Die gemalte Wittelsbacher Genealogie der Fürstenkapelle zu Scheyern, München 1975.

Meyer-Stoll 2005

Meyer-Stoll, Cornelia: Die Regulierung der bayerischen Landesmaße. Ein Beitrag über den Akademiker Carl August Steinheil (1801-1870), in: Akademie aktuell, Bd. 3, 2005, S. 20-25, online einsehbar unter <https://www.badw.de> (Zugriff am 23.04.2020).

Mieck 1992

Mieck, Ilja: Preußen von 1807 bis 1850. Reformen, Restauration und Revolution, in: Büsch, Otto (Hrsg.): Handbuch der preußischen Geschichte, Bd. II: Das 19. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens, Berlin und New York 1992, S. 3-292.

Milza ²2006

Milza, Pierre: Napoléon III, Paris ²2006.

Möckl 1979

Möckl, Karl: Der moderne bayerische Staat. Eine Verfassungsgeschichte vom aufgeklärten Absolutismus bis zum Ende der Reformepoche, in: Bosl, Karl (Hrsg.): Dokumente zur Geschichte von Staat und Gesellschaft in Bayern, Abt. 3, Bayern im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 1, München 1979.

Möckl 1999

Möckl, Karl: Zwischen zwei Kaiserwahlen: die Epoche von 1742 bis 1871, in: Erichsen, Johannes und Brockhoff, Evamaria (Hrsg.): AK Bayern & Preußen & Bayerns Preußen. Schlaglichter auf eine historische Beziehung, Regensburg 1999, S. 73-75.

Mösslein 2007

Longin Mösslein: Vom armen Bauernbuben zum geadelten Bildhauer. Der märchenhafte Aufstieg des Bildhauers Johann von Halbig aus Donnersdorf, in: Bayerischer Landesverein für Heimatpflege (Hrsg.): Schöner Heimat, Heft 2, 2007, S. 101-106.

Müller 1964

Müller, Günther: König Max II. und die soziale Frage, München 1964.

Müller 2002

Müller, Siegfried: Kleider machen Nationen: Das Beispiel der altdeutschen Tracht, in: Müller, Siegfried und Reinbold, Michael (Hrsg.): AK Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, Oldenburg 2002, S. 47-50.

Müller ⁴2012

Müller, Frank Lorenz: Die Revolution von 1848/1849, Darmstadt ⁴2012.

Müller 2020

Müller, Jürgen: Deutscher Bund und deutsche Staatenwelt, in: Eke, Norbert Ott (Hrsg.): Vormärz-Handbuch, Bielefeld 2020, S. 29-39.

von Müller 1959

von Müller, Karl Alexander: Der Hofmaler Joseph Stieler, in: Porträts aus acht Jahrhunderten, München 1959, S. 181-190.

Müller und Geise ²2015

Müller, Marion G. und Geise, Stephanie: Grundlagen der Visuellen Kommunikation, Konstanz und München ²2015.

Müller-Meiningen 2000

Müller-Meiningen, Johanna: Der blaugestreifte Reiter. Gemälde aus dem Münchner Stadtmuseum, München 2000.

Murr 2006

Murr, Karl Borromäus: Dem "Volk zu Ehr und Vorbild"? - Wittelsbachische Traditionsstiftung in den Anfängen des Bayerischen Nationalmuseums, in: Eikermann, Renate und Bauer, Ingolf (Hrsg.): Das Bayerische Nationalmuseum 1855 - 2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, München 2006, S. 13-30.

Murr 2008

Murr, Karl Borromäus: Das Mittelalter in der Moderne. Die öffentliche Erinnerung an Kaiser Ludwig den Bayern im Königreich Bayern, München 2008.

Murr 2012

Murr, Karl Borromäus: Ludwig I. Königtum der Widersprüche, Regensburg 2012.

Murr 2014

Murr, Karl Borromäus: Monarchie in der Defensive. Die Geschichtspolitik Maximilians II. zur Förderung eines bayerischen Nationalgefühls, in: Kommission für bayerische Landesgeschichte (Hrsg.): Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Bd. 77, Heft 3: König Maximilian II. von Bayern, München 2014, S. 781-818.

Nerdinger 1987a

Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, München 1987.

Nerdinger 1987b

Nerdinger Winfried: Weder Hadrian noch Augustus – Zur Kunstpolitik Ludwigs I., in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, München 1987, S. 9-16.

Nerdinger 1987c

Nerdinger, Winfried: Planung und Ausbau der Ludwigstraße in München, 1816-1852, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, München 1987, S. 125f.

Nerdinger 1997a

Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997.

Nerdinger 1997b

Nerdinger, Winfried: Zwischen Glaspalast und Maximilianeum – Aufbruch und Rückbild, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 8-15.

Nerdinger 2000

Nerdinger, Winfried: AK Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, München 2000.

Neumeyer 2018

Neumeyer, Teresa: Staatsporträt König Maximilians II., online einsehbar unter <https://bavarikon.de> (Zugriff am 23.01.2019).

Nimmergut und Nimmergut 2019

Nimmergut, Jörg und Nimmergut, Anke: Deutsche Orden und Ehrenzeichen 1800-1945, Regenstauf 2019.

Oidtmann 1904

Oidtmann, Heinrich: Die Hubertusschlacht bei Linnich in Dichtung, Sage und Geschichte. Der hohe Orden vom h. Hubertus, in: Jülich 1904, online einsehbar unter <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de> (Zugriff am 13.03.2019).

Olausson und Viliinbachov 2010

Olausson, Magnus und Viliinbachov, Georg (Koord.): AK Staging power. Napoleon, Charles John, Alexander, Stockholm 2010.

Olausson 2011a

Olausson, Magnus: The State Portrait – the Image of the Prince as an Icon, in: Cavalli-Björkman, Görel (Hrsg.): AK Face to Face. Portraits from Five Centuries, Stockholm 2001, S. 71-79.

Olausson 2011b

Olausson, Magnus: The Role of Greatness, in: Cavalli-Björkman, Görel (Hrsg.): AK Face to Face. Portraits from Five Centuries, Stockholm 2001, S. 187-194.

Otten 1967

Otten, Frank: Ludwig Michael Schwanthaler 1802-1848. Studien über sein Werk, München 1967.

Otten 1970

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

Ottomeyer 1979

Ottomeyer, Hans: Die Kroninsignien des Königreiches Bayern, München und Zürich 1979.

Ottomeyer 1980a

Ottomeyer, Hans: Prinz Ludwig als der zukünftige Herrscher Bayerns, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III/2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 93f.

Ottomeyer 1980b

Ottomeyer, Hans: Das Pfalz-Bayerische Wappen als Federbild, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III/2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 211.

Ottomeyer 1980c

Ottomeyer, Hans: Das Staatsratszimmer König Max Josephs, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III/2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 306.

Ottomeyer 1997

Ottomeyer, Hans: Möblierung und Ausstattung der Münchner Residenz unter König Max I. Joseph (1799-1825), in: Hojer, Gerhard und Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Die Möbel der Residenz München, Bd. III: Möbel des Empire, Biedermeier und Spätklassizismus, München und New York 1997, S. 9-19.

Pigeard 2013

Pigeard, Alain: L'Allemagne de Napoléon. La Confédération du Rhin (1806-1813), Paris 2013.

Plank 2016

Plank, Horst F.: Die Waffen der königlich bayerischen Armee, 1806-1918, Bd. III: Blankwaffen, Zweibrücken 2016.

Puchta 1980

Puchta, Hans: Max I. Joseph in französischen Diensten, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III/2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 76.

Panofsky 1975

Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie, erstmals auf Deutsch publiziert 1975, in dieser Arbeit zitiert nach: Erwin Panofsky: Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell, Köln 2006.

Patrimoine Centre des Monuments Nationaux 2014

Patrimoine Centre des Monuments Nationaux (Hrsg.): AK Sacre Royaux. De Louis XIII à Charles X, Paris 2014.

Paul 1988

Paul, Ina-Ulrike: Die bayerische Trias-Politik in der Regierungszeit König Maximilians II. Zu Vorgeschichte, Idee und Wirklichkeit, in: Haus der Bayerischen Geschichte (Hrsg.): König Maximilian II. von Bayern 1848-1864, Rosenheim 1988, S. 115-129.

Paul und Puschner 1986

Paul, Ina-Ulrike und Puschner, Uwe: „Walhalla's Genossen“, in: Erichsen, Johannes und Puschner, Uwe (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 9: Aufsätze, München und Regensburg 1986, S. 469-495.

Perrin 2016

Perrin, Paul: Intentions et ambitions du Portrait peint sous le Second Empire, in: Cogeval, Guy, Badetz, Yves, Perrin, Paul und Vial, Marie-Paule (Hrsg.): AK Spectaculaire Second Empire, Paris 2016, S. 84-103.

Pfäfflin 2010

Pfäfflin, Anna Marie: Kunstansichten zur Walhalla. Die „poetische Idee“ Leo von Klenzes, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 73, Heft 1, Berlin und München 2010, S. 67-98.

Pfäfflin 2016

Pfäfflin, Anna Marie: Die Ludwigstraße. Eine Architektur-Galerie, in: Albrecht, Stephan und Höppl, Martin (Hrsg.): München. Stadtbaugeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Petersberg 2016, S. 154-173.

von Pfeffer 2002

von Pfeffer, Dietlind: Die Historische Galerie im Maximilianeum, in: Stiftung Maximilianeum (Hrsg.): 150 Jahre Stiftung Maximilianeum 1852-2002, München 2002, S. 239-272.

Philipp 1997

Philipp, Klaus Jan: Die Anfänge der Stildiskussion in Deutschland, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 52-63.

Pohlsander 2008

Pohlsander, Hans A.: National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany, Bern 2008.

Poisson 1985

Poisson, Georges: Les statues du pont de la Concorde, in: Bulletin de la Société d'Histoire de Paris et de l'Île-de-France, Bd. 112, Paris 1985, S. 173-193.

Porterfield 2006

Porterfield, Todd: David's Sacre, in: Porterfield, Todd und Siegfried, Susan L. (Hrsg.): Staging empire. Napoleon, Ingres and David, Pennsylvania 2006, S. 113-169.

Porterfield und Siegfried 2006

Porterfield, Todd und Siegfried, Susan L. (Hrsg.): Staging empire. Napoleon, Ingres and David, Pennsylvania 2006.

Präsidium der Ludwig-Maximilians-Universität München 2010

Präsidium der Ludwig-Maximilians-Universität München (Hrsg.): Die Ludwig-Maximilians-Universität München in Geschichte und Gegenwart, Haar bei München 2010.

Preimesberger 1999

Preimesberger, Rudolf: Einleitung, in: Preimesberger, Rudolf, Baader, Hannah und Suthor, Nicola (Hrsg.): Porträt, Berlin 1999, S. 13-64.

Probst 1998

Probst, Hansjörg (Hrsg.): Mit Zorn und Eifer. Karikaturen aus der Revolution 1848/49, der Bestand des Reiss-Museums Mannheim, Berlin und München 1998.

Putz 2006

Putz, Hannelore: Ludovicianische Kunstprojekte und Strategien zu ihrer Durchsetzung am Beispiel der Alten Pinakothek (1822-1825), in: Franziska Dunkel, Hans-Michael Körner und Hannelore Putz (Hrsg.): Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, München 2006, S. 53-79.

Putz 2011

Putz, Hannelore: Die Propyläen in München als Monument des griechischen Befreiungskampfes und der wittelsbachischen Sekundogenitur in Griechenland, in: Fenn, Monika und Meilchen, Georg (Hrsg.): Bayerische Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, München 2011, S. 63-82.

Putz 2013

Putz, Hannelore: Für Königtum und Kunst. Die Kunstförderung König Ludwigs I. von Bayern, München 2013.

Putz 2014

Putz, Hannelore: Die Leidenschaft des Königs. Ludwig I. und die Kunst, München 2014.

Quaeitzsch 2015

Quaeitzsch, Christian: Nehmen Sie doch Platz! – Der Thronessel Ludwigs I., 2015, online einsehbar unter <https://schloesserblog.bayern.de> (Zugriff am 20.01.2019).

Quaeitzsch 2017

Quaeitzsch, Christian: Ein dynastisches Schwergewicht kehrt zurück – Ludwig der Reiche und die „bronzenen Wittelsbacher“ im Foyer des Herkulesaals, 2017, online einsehbar unter <https://schloesserblog.bayern.de> (Zugriff am 20.01.2019)

Quaeitzsch 2018

Quaeitzsch, Christian: Verfasst, erfasst, geliebt oder gehasst? Die bayerische Verfassung im königlichen Staatsporträt, 2018, online einsehbar unter <https://schloesserblog.bayern.de> (Zugriff am 20.01.2019).

Quint 1971

Quint, Wolfgang: Souveränitätsbegriff und Souveränitätspolitik in Bayern. Von der Mitte des 17. bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Berlin 1971.

Rall 1980

Rall, Hans: Die Hausverträge der Wittelsbacher: Grundlagen der Erbfälle von 1777 und 1799, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III.1: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München und Zürich 1980, S. 13-48.

Rall 1987

Rall, Hans: Die landes- und reichsrechtliche Funktion des Hausvertrages von Pavia in der Politik Kaiser Ludwigs des Bayern, in: Rall, Hans (Hrsg.): Wittelsbacher Hausverträge des späten Mittelalters. Die haus- und staatsrechtlichen Urkunden der Wittelsbacher von 1310, 1329, 1392/93, 1410 und 1472, München 1987, S. 42-63.

Rall 1988

Rall, Hans: Die Symposien Maximilians II., in: Haus der Bayerischen Geschichte (Hrsg.): König Maximilian II. von Bayern 1848-1864, Rosenheim 1988, S. 63-70.

Rall 2011

Rall, Hans: Wittelsbacher Lebensbilder. Von Kaiser Ludwig bis zur Gegenwart. Führer durch die Münchner Fürstengräfte, neu bearbeitet von Gerhard Immler, München 2011.

Rall und Rall 2005

Rall, Hans und Rall, Marga: Die Wittelsbacher in Lebensbildern, München 2005.

Ramm 2009

Ramm, Amanda: Die Grüne Galerie in der Münchner Residenz von 1737 bis 1836, München 2009.

Rank 2002

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

Ranke 1977

Ranke, Winfried: Joseph Albert - Hofphotograph der bayerischen Könige, München 1977.

Rapport 2011

Rapport, Mike: 1848. Revolution in Europa, Ulm 2011.

Rausch 1998

Rausch, Ulrike: Souveränität, in: Nohlen, Dieter, Schultze, Rainer-Olaf und Schüttemeyer, Suzanne S. (Hrsg.): Lexikon der Politik. Bd. 7: Politische Begriffe, München 1998, S. 586f.

Reidel 1987

Reidel, Hermann: Die Walhalla bei Regensburg 1814-1842, in: Winfried Nerdinger (Hrsg.): AK Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, München 1987, S. 168-171.

Reinle 1984

Reinle, Adolf: Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert, Zürich 1984.

Reiser 1978

Reiser, Rudolf: Die Wittelsbacher in Bayern, München 1978.

Regner 1986

Regner, Konrad (Red.): "Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek (Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986), München 1986.

Riehl 1987

Riehl, Hans: Märchenkönig und Bürgerkönige. Wittelsbacher Geschichte(n) 1806-1918, Bindlach 1987.

Ries 2020

Ries, Klaus: Befreiungskriege und Wiener Kongress, in: Eke, Norbert Ott (Hrsg.): Vormärz-Handbuch, Bielefeld 2020, S. 21-28.

Roeck 1980

Roeck, Bernd: Herzog Albrecht V., in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. II.2: Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I., München und Zürich 1980, S. 38.

Roth 2001

Roth, Brigitta: Bayern in Zitaten der Welt, München 2001.

Roth 1971

Roth, Eugen: Der Glaspalast in München. Glanz und Ende 1854-1931, München 1971.

Röttgen 1980a

Röttgen, Steffi: Max I. Joseph in der Kommandeursuniform des Regiments „Alsace“, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III/2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 75f.

Röttgen 1980b

Röttgen, Steffi: Pfalzgraf Max Joseph in der Uniform eines Obersten des Regiments Alsace sowie Auguste Wilhelmine Marie von Hessen-Darmstadt, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III/2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 80f.

Röttgen 1980c

Röttgen, Steffi: Max I. Joseph, König von Bayern, im Krönungsornat, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. III/2: Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat, München 1980, S. 207.

Rumschöttel 2006

Rumschöttel, Hermann: Montgelas und das bayerische Königtum, in: Schmid, Alois (Hrsg.): 1806 Bayern wird Königreich. Vorgeschichte, Inszenierung, Europäischer Rahmen, Regensburg 2006, S. 69-81.

Rumschöttel 2014

Rumschöttel, Hermann: Exzellenzoffensive und Verwaltungskultur im 19. Jahrhundert. König Maximilian II. von Bayern (1848-1864), in: Kommission für bayerische Landesgeschichte (Hrsg.): Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Bd. 77, Heft 3: König Maximilian II. von Bayern, München 2014, S. 707-719.

Salmon 2014

Salmon, Xavier: AK Peintre des rois, roi des peintres. François Gérard (1770-1837). Portraitiste, Paris 2014.

Sälzle 1966

Sälzle, Karl: Deutsches Jagdmuseum München, München 1966.

Sametschek 1941

Sametschek, Gottlieb: Trauungssäle in München und Augsburg, in: Baumeister, 39. Jg., Heft 4 (April), München 1941, S. 104-107.

Schad 1999

Schad, Martha: Bayerns Königshaus. Die Familiengeschichte der Wittelsbacher in Bildern, Augsburg 1999.

Schad ⁴2017

Schad, Martha: Bayerns Königinnen, München ⁴2017.

Schattenhofer 1972

Schattenhofer, Michael: Das alte Rathaus in München. Seine bauliche Entwicklung und seine stadtgeschichtliche Bedeutung, München 1972.

Schatz ²2011

Schatz, Uwe Gerd: König Maximilian II., in: Faltlhauser, Kurt (Hrsg.): Die Münchner Residenz. Geschichte, Zerstörung, Wiederaufbau, Ostfildern ²2011, S. 130-133.

Schedler 1988b

Schedler, Uta: Die Freskenzyklen Ludwigs I. in den Hofgartenarkaden, in: von Buttlar, Adrian und Bierler-Rolly, Traudl (Hrsg.): Der Münchner Hofgarten. Beiträge zur Spurensicherung, München 1988, S. 92-101.

Scherer 1998

Scherer, Karl: Zum Verhältnis Pfalz-Bayern in den Jahren 1816-1848, in: Fenske, Hans (Hrsg.): Die Pfalz und Bayern 1816-1956, Speyer 1998, S. 9-40.

von Schick 2014

von Schick, Hartmut: Musikalische Impulse eines unmusikalischen Königs. Maximilian II., das Volkslied und die Tonkunst, in: Kommission für bayerische Landesgeschichte (Hrsg.): Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Bd. 77, Heft 3: König Maximilian II. von Bayern, München 2014, S. 819-832.

Schickel 1987a

Schickel, Gabriele: Typisierung und Stilwahl im Sakralbau, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, München 1987, S. 54-67.

Schickel 1987b

Schickel, Gabriele: Ludwigskirche, Ludwigstraße, München 1828-1844, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, München 1987, S. 257-263.

Schieder 2014

Schieder, Martin: Abdankung, in: Fleckner, Uwe; Warnke, Martin und Ziegler, Hendrik (Hrsg.): Politische Ikonographie. Ein Handbuch, Bd. 1: Abdankung bis Huldigung, München 2014, S. 15-21.

Schild 1998

Schild, Wolfgang: Das Portrait des gerechten Herrschers, in: Köstler, Andreas und Seidl, Ernst (Hrsg.): Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Köln, Weimar, Wien und Bählau 1998, S. 65-84.

Schleier 1980

Schleier, Erich: Herrscherbild und Staatporträt, in: Hüfler, Brigitte (Red.): AK Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes, Berlin 1980, S. 197-238.

Schmid 1996

Schmid, Elmar D.: König Ludwig II. im Portrait, Dachau und München 1996.

Schmid 2006a

Schmid, Alois (Hrsg.): 1806 Bayern wird Königreich. Vorgeschichte, Inszenierung, europäischer Rahmen, Regensburg 2006.

Schmid 2006b

Schmid, Alois Die bayerische Königspolitik im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, in: Schmid, Alois (Hrsg.): 1806 Bayern wird Königreich. Vorgeschichte, Inszenierung, Europäischer Rahmen, Regensburg 2006, S. 17-38.

Schmid 2008

Schmid, Alois (Hrsg.): Die bayerische Konstitution von 1808. Entstehung – Zielsetzung – Europäisches Umfeld, München 2008.

Schmidt 2003

Schmidt, Christoph: Russische Geschichte 1547-1917, München 2003.

Schmitz 1986

Schmitz, Walter: Der Deutsche der Deutschen... – Ludwig I. und die nationale Bewegung, in: Erichsen, Johannes und Puschner, Uwe (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 9: Aufsätze, München und Regensburg 1986, S. 125-152.

Schneider 2002

Schneider, Eva Maria: Herkunft und Verbreitungsformen der "Deutschen Nationaltracht der Befreiungskriege" als Ausdruck politischer Gesinnung, Bonn 2002.

Schneider 2013

Schneider, Richard: Das Berliner Schloss in historischen Photographien, Berlin 2013.

Schnupp, Stefan o. J.

Schnupp, Stefan: Vater König Maximilian II. von Bayern, online einsehbar unter <https://bavarikon.de> (Zugriff am 13.10.2023).

Schnupp 2006

Schnupp, Stefan: König Maximilian II. von Bayern. Seine Persönlichkeit und seine Einflussnahme auf die bayerische Politik, in: aventinus 2006, online einsehbar unter <https://www.aventinus-online.de> (Zugriff am 09.09.2020).

Schnupp 2016

Schnupp, Stefan: Die Maximilianstraße. In diesem Stil sollt Ihr bauen, in: Albrecht, Stephan und Höppl, Martin (Hrsg.): München. Stadtbaugeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Petersberg 2016, S. 174-193.

Schöbel 2017

Schöbel, Anja: Monarchie und Öffentlichkeit. Zur Inszenierung der deutschen Bundesfürsten 1848-1918, Köln, Weimar und Wien 2017.

Schoch 1975

Schoch, Rainer: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1975.

Scholl 2012

Scholl, Christian: Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der "neudeutschen Malerei" 1817-1906, Berlin 2012.

Scholz 2006

Natalie Scholz: Die imaginierte Restauration. Repräsentation der Monarchie im Frankreich Ludwigs XVIII., Darmstadt 2006.

Schreiber 1964

Schreiber, Georg: Die Bayerischen Orden und Ehrenzeichen. Herausgegeben und eingeleitet von Alexander Freiherr von Reitzenstein, München 1964.

Schulten 2006

Schulten, Holger: Der "Wittelsbacher"-Zyklus in den Hofgartenarkaden München, 2006, online einsehbar unter <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de> (Zugriff am 22.10.2016).

Schulze 1992

Schulze, Hagen: Preußen von 1850 bis 1871. Verfassungsstaat und Reichsgründung, in: Büsch, Otto (Hrsg.): Handbuch der preußischen Geschichte, Bd. II: Das 19. Jahrhundert und Große Themen der Geschichte Preußens, Berlin und New York 1992, S. 293-378.

Schütz 1980

Schütz, Alois: Der Kampf Ludwigs des Bayern gegen Papst Johannes XXII., in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. I.1: Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern, München und Zürich 1980, S. 388-397.

Schwab 2008

Schwab, Ingo: Kaspar von Steinsdorf 1854-1870, in: Hettler, Friedrich H. und Sing, Achim (Hrsg.): Die Münchner Oberbürgermeister. 200 Jahre gelebte Stadtgeschichte, München 2008, S. 46-55.

Schwarz 2013

Schwarz, Jörg: König Ruprecht von der Pfalz (1400-1410) und Königin Elisabeth, in: Wieczorek, Alfried, Schneidmüller, Bernd, Schubert, Alexander, Weinfurter, Stefan (Hrsg.): AK Die Wittelsbacher am Rhein. Die Kurpfalz und Europa, Bd. 1: Mittelalter, Regensburg 2013, S. 261-271.

Schweers 1981

Schweers, Hans F.: Gemälde in deutschen Museen. Katalog der in der Bundesrepublik Deutschland ausgestellten Werke, Bd. 1: A-K, München, New York, London und Paris 1981.

Schweers 1982

Schweers, Hans F.: Gemälde in deutschen Museen. Katalog der in der Bundesrepublik Deutschland ausgestellten Werke, Bd. 2: L-Z, München, New York, London und Paris 1982.

Schweickard 2010

Schweickard, Peter: Auf der Suche nach F. T. Berg. Wer malte 1818 das bayerische Kronprinzenpaar mit dem Aschaffenburg Schloß im Hintergrund?, in: Mitteilungen aus dem Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg, Bd. 9, Heft 6, Juli 2010, S. 361-368.

Seelig 1980

Seelig, Lorenz: Die Ahnengalerie der Münchner Residenz. Untersuchungen zur malerischen Ausstattung, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, München 1980, S. 253-331.

Seelig 1982

Seelig, Lorenz: Künstlerische Beziehungen zwischen Brandenburg-Preußen und Bayern. Von der Renaissance bis zum Ende der Monarchie, in: AK Bayern-Preussen. Preussen-Bayern. Ausstellung des Geheimes Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz, Berlin, der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen und der Bayerischen Vereinsbank, München 1982, S. 43-57.

Seidu 2013

Seidu, Nadine: Immer Ärger mit den Pfälzern. Bayerisch-pfälzische Konflikte im 19. Jahrhundert, in: AK Königreich Pfalz, Landau 2013, S. 50-53.

Sellin 2001

Sellin, Volker: Die geraubte Revolution. Der Sturz Napoleons und die Restauration in Europa, Göttingen 2001.

Siegfried 2006a

Siegfried, Susan L.: Staging an Empire, in: Porterfield, Todd und Siegfried, Susan L. (Hrsg.): Staging empire. Napoleon, Ingres and David, Pennsylvania 2006, S. 1-22.

Siegfried 2006b

Siegfried, Susan L.: Ingre's Napoleon I on His Imperial Throne, in: Porterfield, Todd und Siegfried, Susan L. (Hrsg.): Staging empire. Napoleon, Ingres and David, Pennsylvania 2006, S. 23-112.

Sing 1996

Sing, Achim: Die Wissenschaftspolitik Maximilians II. von Bayern (1848 - 1864). Nordlichterstreit und gelehrtes Leben in München, Berlin 1996.

Sing 1997a

Sing, Achim: Die Memoiren König Maximilians II. von Bayern 1848-1864, München 1997.

Sing 1997b

Sing, Achim: Maximilian II. und „die Frage, ob die Wissenschaft oder die Kunst dauernden Ruhm gewähren“, in: AK Nerding, Winfried (Hrsg.): Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997, S. 47-51.

Sing 1998a

Sing, Achim: „So standen damals die Dinge“. Die Revolution in den Memoiren Maximilians II., in: Weidner, Thomas (Hrsg.): AK Lola Montez. Oder eine Revolution in München, Eurasburg 1998, S. 81-93.

Sing 1998b

Sing, Achim: Maximilian II. und die Märzrevolution. 1848 stieg in Bayern ein neuer König auf den Thron, in: Der Staatsbürger. Informations- und Presseamt, Bayerische Staatsregierung, Heft 3, München 1998, S. 1-6.

Six 2012

Six, Barbara: Denkmal und Dynastie. König Maximilian II. auf dem Weg zu einem Bayerischen Nationalmuseum, München 2012.

Six 2013

Six, Barbara: Materialisierte Erinnerung. König Maximilian II. und die Denkmäler des Hauses Wittelsbach in Burghausen, in: Schmid, Alois und Rumschöttel, Hermann (Hrsg.): Wittelsbacher-Studien. Festgabe für Herzog Franz von Bayern zum 80. Geburtstag, München 2013, S. 819-834.

Slama 2002

Slama, Wilfried: Anna Pawlowna, Großfürstin von Russland, vermählte Königin der Niederlande, in: Österreichische Nationalbibliothek und Königlich Niederländische Botschaft, Wien (Hrsg.): AK Oranien. 500 Jahre Bildnisse einer Dynastie aus der Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien und der niederländischen Königlichen Sammlung, Den Haag, Wien 2002, S. 92-94.

Spanke 2004

Spanke, Daniel: Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst, München 2004.

Spensberger 1998

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

Spindler 1942

Spindler, Max: Kronprinz Ludwig von Bayern und Napoleon I. Nach Aufzeichnungen Ludwigs über Napoleon, München 1942.

Spindler 1986

Spindler, Max: Ludwig I. als Regent, in: Erichsen, Johannes und Puschner, Uwe (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 9: Aufsätze, München und Regensburg 1986, München 1986, S. 29-48.

Smolka 1988

Smolka, Wolfgang J.: Maximilianeum – Bildungsstätte und Nationalbau, in: Haus der Bayerischen Geschichte (Hrsg.): König Maximilian II. von Bayern 1848-1864, Rosenheim 1988, S. 285-291.

Stabenow 1986

Stabenow, Cornelia: Der durch die Geburt Ludwigs gesicherte Fortbestand der Wittelsbachischen Dynastie wurde in allegorischen Darstellungen gefeiert, in: Erichsen, Johannes und Henker, Michael (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 8: Katalog zur Ausstellung, München und Regensburg 1986, S. 41.

Stadelmann 2008

Stadelmann, Matthias: Die Romanovs, Stuttgart 2008.

Stankiewitz 2008

Stankiewitz, Karl: Prachtstraßen in München. Ludwig- und Maximilianstraße, Dachau 2008.

Steger 2011

Steger, Simone: Die Bildnisbüsten der Walhalla bei Donaustauf. Von der Konzeption durch Ludwig I. von Bayern zur Ausführung (1807-1842), München 2011.

Stiftung Maximilianeum 2002

Stiftung Maximilianeum (Hrsg.): 150 Jahre Stiftung Maximilianeum: 1852 - 2002, München 2002.

Still 2020

Still, Sonja: Joseph Stieler. Der königlich-bayerische Hofmaler, München 2020.

Stolz 1977

Stolz, Ruprecht: Die Walhalla. Ein Beitrag zum Denkmalsgedanken im 19. Jahrhundert, Köln 1977.

Stopfner 2015

Stopfner, Maria: Wie kommuniziert man Legitimation? Sprachliche und außersprachliche Strategien der Politik im historischen Vergleich – eine linguistische Deutung historischen Arbeitens, in: von Schlachte, Astrid, Forster, Ellinor und Schnegg, Kordula (Hrsg.): Wie kommuniziert man Legitimation? Herrschen, Regieren und Repräsentieren in Umbruchsituationen, Göttingen 2015, S. 9-26.

van Straten³2004

van Straten, Roelof: Einführung in die Ikonographie, Berlin³2004.

Straub 1994

Straub, Eberhard: Die Wittelsbacher, München 1994.

Tarasov 2011

Tarasov, Oleg: Framing Russian Art. From Early Icons to Malevich, London 2011.

Tchernodarov 2011

Tchernodarov, Andrej: Macht, Pracht, Herrlichkeit. Die Moskauer Zarenkrönung von 1856. Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Repräsentationskultur, Berlin 2011, online einsehbar unter <http://www.tchernodarov.de>.

Telesko 1998

Telesko, Werner: Napoleon Bonaparte. Der „moderne Held“ und die bildende Kunst 1799-1815, Wien, Köln und Weimar 1998.

Telesko 2006

Telesko, Werner: „Der Mensch steckt nicht im König, der König steckt im Menschen“ Herrschaftsrepräsentation und bürgerliches Bewusstsein in der habsburgischen Porträtkunst von Joseph II. bis Ferdinand I., in: Grabner, Sabine und Krapf, Michael (Hrsg.): AK Aufgeklärt bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750-1840, München 2006, S. 71-84.

Thamer 1994

Thamer, Hans-Ulrich: Ludwig XVIII., in: Hartmann, Peter Claus (Hrsg.): Französische Könige und Kaiser der Neuzeit. Von Ludwig XII. bis Napoleon III. 1498-1870, München 1994, S. 367-388.

Thum 2011

Thum, Veronika: Weltgeschichte in Bildern. König Maximilian II. und seine Historische Galerie im Maximilianeum, München 2011.

Thum 2019

Thum, Veronika: Die Historische Galerie des Maximilianeums, in: Weigand, Katharina und Stein, Claudius (Hrsg.): Die Sammlungen der Ludwig-Maximilians-Universität München gestern und heute. Eine vergleichende Bestandsaufnahme 1573-2016, München 2019, S. 447-479.

Till und Weidner 2008

Till, Wolfgang und Weidner, Thomas (Hrsg.): Typisch München! Stadtgeschichte und Geschichten. Das Jubiläumsbuch des Münchner Stadtmuseums, München 2008.

Till und Weidner ²2012

Till, Wolfgang und Weidner, Thomas (Hrsg.): Typisch München! Stadtgeschichte und Geschichten. Das Jubiläumsbuch des Münchner Stadtmuseums, München ²2012.

Tillmann 2006a

Tillmann, Max: Napoleon als Königsbäcker, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 202.

Tillmann 2006b

Tillmann, Max: So genannte Krone Karls des Großen, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 204.

Tillmann 2006c

Tillmann, Max: Degen des Kaisers Napoleon, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 220.

Tönnesmann 1998

Tönnesmann, Andreas: Die Zeugung des Bauwerks. Herzog Ludwig X. von Bayern und die Landshuter Residenz, in: Lauterbach, Iris, Endemann, Klaus und Frommel, Christoph Luitpold (Hrsg.): Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung, München 1998, S. 23-28.

Traeger ²1980a

Traeger, Jörg (Hrsg.): Die Walhalla. Idee, Architektur, Landschaft, Regensburg ²1980.

Traeger ²1980b

Traeger, Jörg: Die Walhalla. Ein architektonischer Widerspruch und seine landschaftliche Aufhebung, in: Traeger, Jörg (Hrsg.): Die Walhalla. Idee, Architektur, Landschaft, Regensburg ²1980, S. 19-40.

Traeger 2006

Traeger, Jörg: Die Walhalla. Eine romantische Architectur parlante?, in: Dunkel, Franziska, Körner, Hans-Michael und Putz, Hannelore (Hrsg.): König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, München 2006, S. 273-292.

Traeger 2008

Traeger, Jörg: Die Spur Napoleons in der Kunst. Bilder aus Bayern, in: Dewes, Eva und Duhem, Sandra (Hrsg.): Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext, Berlin 2008, S. 501-532.

Treml 2017

Treml, Manfred: Verfassungsgeschichte visuell – der bayerische Frühkonstitutionalismus in Dokumenten, Bildern und Realien, in: Blätter für deutsche Landesgeschichte, Bd. 152 2017, S. 29-80.

Ullrich 1989

Ullrich, Ruth-Maria: Glas-Eisenarchitektur. Pflanzenhäuser des 19. Jahrhunderts, Worms 1989.

Vanja 1989

Vanja, Konrad: Der Männerohrring, in: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin (Hrsg.): Auf's Ohr geschaut. Ohrringe aus Stadt und Land vom Klassizismus bis zur neuen Jugendkultur, Berlin 1989, S. 79-123.

Vehse 1994

Vehse, Carl Eduard: Die Höfe zu Bayern. Von Kurfürst Carl Theodor bis König Maximilian II. Joseph, 1777 bis 1852, Leipzig 1994.

Vignau-Wilberg 2003

Vignau-Wilberg, Thea (Bearb.): Spätklassizismus und Romantik. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Gemäldekataloge der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen IV, München 2003.

Volkert 1980

Volkert, Wilhelm: Die Bilder in den Wappen der Wittelsbacher, in: Glaser, Hubert (Hrsg.): AK Wittelsbach und Bayern, Bd. I.1: Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern, München und Zürich 1980, S. 13-28.

Volkert ²2003

Volkert, Wilhelm: Die politische Entwicklung von 1848 bis zur Reichsgründung 1871, in: Schmid, Alois (Hrsg.): Handbuch der Bayerischen Geschichte, begründet von Max Spindler. Bd. 4.1: Das Neue Bayern 1800 bis zur Gegenwart. Staat und Politik, München ²2003, S. 237-317.

Volz 1998

Volz, Günther: Der Rheinkreis im Königreich Bayern (1830) - Der Regierungsbezirk Pfalz im Freistaat Bayern (1925), in: Fenske, Hans (Hrsg.): Die Pfalz und Bayern 1816-1956, Speyer 1998.

Wackernagel 2002

Wackernagel, Rudolf H. (Hrsg.): Staats- und Galawagen der Wittelsbacher. Kutschen, Schlitten und Sänften aus dem Marstallmuseum Schloß Nymphenburg, 2 Bde., Stuttgart 2002.

Wagner 1989

Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära, Tübingen 1989.

Wagner 2004

Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. Genese - Inhalt - Hintergründe. Ein Beitrag zum Münchner Historismus, München 2004.

Wagner 2012

Wagner, Christoph (Hrsg.): Die Befreiungshalle Kelheim. Geschichte Mythos Gegenwart, Regensburg 2012.

Wagner 2018

Wagner, Enrico: Die Nationaltrachtdebatte im 18. und 19. Jahrhundert: Motivation und Durchsetzung einer nationalen Kleidertracht in Schweden, Deutschland und Dänemark, Berlin 2018.

Warnke 2014

Warnke, Martin: Herrscherbildnis, in: Fleckner, Uwe, Warnke, Martin und Ziegler, Hendrik (Hrsg.): Politische Ikonographie. Ein Handbuch, Bd. 1: Abdankung bis Huldigung, München 2014, S. 481-491.

Wartena 2009a

Wartena, Sybe: Der Bau der Landshuter Stadtresidenz. Mit einem Beitrag von Johannes Erichsen, in: Langer, Brigitte und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK „Ewig blühe Bayerns Land“ Herzog Ludwig X. und die Renaissance, Regensburg 2009, S. 83-101.

Wartena 2009b

Wartena, Sybe: Der Deutsche und der Welsche Bau: Ludwigs Neue Residenz, in: Langer, Brigitte und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK „Ewig blühe Bayerns Land“ Herzog Ludwig X. und die Renaissance, Regensburg 2009, S. 275.

Wasem 1981

Wasem, Eva-Maria: Die Münchener Residenz unter Ludwig I. Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten, München 1981.

Weber 1998

Weber, Wolfgang: Restauration, in: Nohlen, Dieter, Schultze, Rainer-Olaf und Schüttemeyer, Suzanne S. (Hrsg.): Lexikon der Politik. Bd. 7: Politische Begriffe, München 1998, S. 562.

Weidner 1998a

Weidner, Thomas (Hrsg.): AK Lola Montez. Oder eine Revolution in München, Eurasburg 1998.

Weidner 1998b

Weidner, Thomas: Kaulbach malt Lola Montez, in: Weidner, Thomas (Hrsg.): AK Lola Montez. Oder eine Revolution in München, Eurasburg 1998, S. 236-247.

Weigand 2002

Weigand, Katharina: Bayerische Geschichtspolitik im 19. Jahrhundert: Max II., in: Baumgärtner, Ulrich und Fenn, Monika (Hrsg.): Geschichte zwischen Kunst und Politik, München 2002, S. 173-184.

Weigand 2005a

Weigand, Katharina: Maximilian II. Joseph, in: Hans-Michael Körner (Hrsg.): Große Bayerische Biographische Enzyklopädie, Bd. 2, München 2005, S. 1276f.

Weigand 2005b

Weigand, Katharina: König Maximilian II. Kultur- und Wissenschaftspolitik im Dienst der bayerischen Eigenstaatlichkeit, in: Bonk, Sigmund und Schmid, Peter (Hrsg.): Königreich Bayern. Facetten bayerischer Geschichte 1806-1919, Regensburg 2005, S. S. 75-94.

Weigand 2015

Weigand, Katharina: Rezension von Thomas Schuler: "Wir sind auf einem Vulkan". Napoleon und Bayern, München 2015, in: sehepunkte 15 (2015), Nr. 12 [15.12.2015], online einsehbar unter www.sehepunkte.de (Zugriff am 07.06.2020).

Weigand 2019

Weigand, Katharina: Königlich-bayerische Träume von einem Dritten Deutschland, in: Willoweit, Dietmar (Hrsg.): Föderalismus in Deutschland. Zu seiner wechselvollen Geschichte vom ostfränkischen Königtum bis zur Bundesrepublik, Wien, Köln und Weimar 2019, S. 297-311.

Weis 1986

Weis, Eberhard: Die politischen und historischen Auffassungen Ludwigs I. in der Kronprinzenzeit, in: Erichsen, Johannes und Puschner, Uwe (Hrsg.): AK „Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., Bd. 9: Aufsätze, München und Regensburg 1986, S. 11-28.

Weis ²2003

Weis, Eberhard: Die Begründung des modernen bayerischen Staates unter König Max I. (1799-1825), in: Schmid, Alois (Hrsg.): Handbuch der Bayerischen Geschichte, begründet von Max Spindler. Bd. 4.1: Das Neue Bayern 1800 bis zur Gegenwart. Staat und Politik, München ²2003, S. 3-126.

Weis 2008

Weis, Eberhard: Montgelas. Eine Biographie 1759-1838, München 2008.

Weitlauff 2006

Weitlauff, Manfred: Wilhelm IV. und Ludwig X. Die Auseinandersetzung mit der Lehre Luthers, in: Schmid, Alois und Weigand, Katharina (Hrsg.): Die Herrscher Bayerns. 25 historische Portraits von Tassilo III. bis Ludwig III., München 2006, S. 158-172.

Wieczorek 1999

Wieczorek, Alfred (Hrsg.): AK Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724-1799) zwischen Barock und Aufklärung, 2 Bde., Regensburg 1999.

Wieczorek, Schneidmüller, Schubert und Weinfurter 2013

Wieczorek, Alfred, Schneidmüller, Bernd, Schubert, Alexander, Weinfurter, Stefan (Hrsg.): AK Die Wittelsbacher am Rhein. Die Kurpfalz und Europa, 2 Bde., Regensburg 2013.

Wiercinski 2010

Wiercinski, Thomas: König Max I. Joseph im Krönungsornat, in: Glück-Christmann, Charlotte (Hrsg.): AK Die Wiege der Könige. 600 Jahre Herzogtum Pfalz-Zweibrücken, Zweibrücken 2010, S. 379.

Willms 2008

Willms, Johannes: Napoleon III. Frankreichs letzter Kaiser, München 2008.

Wittmann 2013

Wittmann, Heiner: Napoleon III. Macht und Kunst, Frankfurt a. M. 2013.

Woldt 2014

Woldt, Isabella: Freiheit, in: Fleckner, Uwe, Warnke, Martin und Ziegler, Hendrik (Hrsg.): Politische Ikonographie. Ein Handbuch, Bd. 1: Abdankung bis Huldigung, München 2014, S. 372-380.

Wolf 2016

Wolf, Michael: Die „Pickelhaube“ als soziales Phänomen. Zwischen Militarismus und Symbolismus, Analyse und Rekonstruktion des soziokulturellen Wandels eines deutschen Symbols, Gießen 2016, online einsehbar unter <http://geb.uni-giessen.de> (Zugriff am 19.07.2020).

Wolf, Brockhoff, Handle-Schuber, Jell und Six 2014

Wolf, Peter, Brockhoff, Evamaira, Handle-Schubert, Elisabeth, Jell, Andreas Th. sowie Six, Barbara (Hrsg.): AK Ludwig der Bayer. Wir sind Kaiser!, Augsburg 2014.

Wünschel 1998

Wünschen, Hans-Jürgen: Anmerkungen zum pfälzisch-bayerischen Verhältnis 1866-1914, in: Fenske, Hans (Hrsg.): Die Pfalz und Bayern 1816-1956, Speyer 1998, S. 131-161.

Wutzel 1974

Wutzel, Otto (Hrsg.): Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848. Vom Barock zum Klassizismus, Linz 1974.

Zander-Seidel 1998

Zander-Seidel, Jutta: „Er trug – denkt euch – ‚ne rote Feder!“ Vestimentäre Gesinnungszeichen der Revolution von 1848/49, in: Doosry, Yasmin und Schoch, Rainer (Koord.): AK 1848: Das Europa der Bilder. Bd. 2: Michels März, Nürnberg 1998, S. 34-41.

Zeidler und Erichsen 2006

Zeidler, Oliver und Erichsen, Johannes: Entwurf für das Wandbild ‚Beschwörung der Konstitution von 1818‘ im ersten Bayerischen Nationalmuseum, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, in, München 2006, S. 188f.

Zeidler und Ritter von Kern 2006

Zeidler, Oliver und Ritter von Kern, Georg: Der Königlich Bayerische Militär-Max-Joseph-Orden, gestiftet von Max I. Joseph, 1. März 1806, in: Erichsen, Johannes und Heinemann, Katharina (Hrsg.): AK Bayerns Krone 1806. 200 Jahre Königreich Bayern, München 2006, S. 181.

Zerback 1997

Zerback, Ralf: München und sein Stadtbürgertum: Eine Residenzstadt als Bürgergemeinde 1780–1870, München 1997.

Ziegler 1998

Ziegler, Hannes: Das pfälzisch-bayerische Verhältnis zwischen Revolution und Reichsgründung, in: Fenske, Hans (Hrsg.): Die Pfalz und Bayern 1816-1956, Speyer 1998, S. 113-130.

Zimmermann 1987a

Zimmermann, Florian: Allerheiligenhofkirche in der Residenz, München, 1826-1837, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, München 1987, S. 216-220.

Zimmermann 1987b

Zimmermann, Florian: Hauptpost am Max-Joseph-Platz, München, 1833-1838, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): AK Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, München 1987, S. 430-433.

Zitzlsperger 2013

Zitzlsperger, Philipp: Distanz und Präsenz. Das Porträt in der Frühneuzeit zwischen Repräsentation und Realpräsenz, in: Hengerer, Mark (Hrsg.): Abwesenheit beobachten. Zu Kommunikation auf Distanz in der Frühen Neuzeit, Wien 2013, S. 41-78.

Joseph Bernhardt d. Ä.: Bildnisse Maximilians II. und Ludwigs II. von Bayern

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Abteilung III Geheimes Hausarchiv

Die folgenden Einträge der Königlichen Kabinettskasse sind chronologisch sortiert, innerhalb der Zeiträume zwischen den verschiedenen Büchern (Hauptjournal, Duplicat Hauptrechnung und Tagebuch) unterschieden. Während das Hauptjournal und das Duplicat Hauptrechnung die Einträge thematisch, das Tagebuch chronologisch gliedern [Anm. der Autorin].

1856/1857

- Haupt-Journal über Einnahme u. Ausgaben der Königl. Kabinets Kasse 1856/57 (Hofsekretariat 452)
 - S. 35
25. Febr. 1857 (Nr. 418) Bernhardt J. Abschlagszahlung für das zu fertigende Porträt S^r M. des Königs 150 fl.
 - S. 48
24. April 1857 Bernhardt Jos. den Rest seiner Rechnung zu 275 fl. für das Bildniß S^r M. des Königs (: ad N^o 418) 125 fl.
demselben als Abschlagszahlung für das lebensgroße Gemälde S^r M des Königs 150 fl.
 - S. 74
10. Juli 1857 Bernhardt Jos. Abschlagszahlg für das Bildniß S^r Majestät 350 fl.
 - S. 128
23. Dez. Bernhardt Jos. als 2^{te} [sic! *eigentlich die dritte*] Abschlagszahlung für das zu liefernde lebensgroße Bildniß S^r M. des Königs Max II. 500 fl.
 - S. 134
16. Februar 1858 Bernhard Jos. 3^{te} [sic! *eigentlich die vierte*] Vorschuß Rate für das lebensgroße Bildniß S^r M. des Königs 200 fl.
29. April Bernhard Jos. letzte Rate für das lebensgroße Bildniß S. M. des Königs 300 fl.

- Duplicat Hauptrechnung der königlichen Cabinets=Cassa pro 1856/57 (Hofsekretariat 370)
 - S. 56
 - Anschaffung von zwei Portraits S. M. des Königs
An Bernhardt Joseph, Portraitmaler laut allerhöchst genehmigten Vertrags vom 2 Januar 1857:
 - a. für ein Brustbild Seiner Majestät des Königs in Lebensgröße 275 fl.
 - b. für ein Bildniß Seiner Majestät des Königs in ganzer Figur in Lebensgröße 1500 fl.
 - An Radspieler Joseph für 2 vergoldete Rahmen sammt Packkisten 114 fl.
- Tagebuch 1856/57 (Hofsekretariat 453) *ohne Seitenangaben*

25. Februar 1857	Maler Bernhardt, Abschlagszahlung	150 fl.
24. April 1857	Maler Jos. Bernhardt Rest auf ein Bild	125 fl.
	demselben Vorschuss auf ein Bild	150 fl.
10. Juli 1857	Bernhardt Jos: Maler Ratenzahlung	350 fl.
23. Dezember 1857	<i>kein Vermerk zu einer Zahlung an Bernhardt</i>	
16. Februar 1858	Maler Bernhardt Abschlagsz. auf ein Bild	200 fl.
29. April 1858	Maler Joseph Bernhardt auf ein Bild	300 fl.
		letzte Rate
31. Mai 1858	Bernhardt Jos:, für ein Bildniß Sr: M: d: Kgs:	275 fl.
	Radspieler Jos: für 1 Rahmen hiezu	52 fl.
27. Juli 1858	Radspieler Joseph, f: 1 grss: gold: Portraitrahmen	192,24 fl.

1857/58

- Hauptbuch der königl. Cabinets=Cassa pro 1857/58 (Hofsekretariat 404)
 - S. 52
 - 16. Febr. Bernhard, Jos. Maler für ein lebensgroßes Bildniß S. M. des Königs über bereits empfangene 1000f. weitere 200 fl.
 - 29. April 1858 Bernhard, Jos. Maler für ein lebensgroßes Bildniß S. M. des Königs den Rest des Accord-Betrags von 1500fl. mit 300 fl.
/: Rest an dem Accord Betrage pr. 1500 f. hienach 300 f.
:/
:
 - S. 56
 - 25. Febr. An Bernhardt, J. Maler Abschlagszahlung auf ein Portrait S. M. des Königs 150 fl.
 - 24. April Bernhard Joseph Maler für ein Portrait S. M. des Königs, Brustbild 275 f. über Abzug der bereits empfangenen Abschlagszahlung von 150 f. /: N^o 64 :/ 125 fl.
 - 24. April Bernhardt, Jos. Abschlagszahlung auf ein lebensgroßes Portrait S. M. des Königs 150 fl.
 - S. 57
 - 10. Juli Bernhardt Jos. 2^{te} Abschlagszahlung auf ein lebensgroßes Bildniß S. M. des König zu bereits erhaltene 150 f. weitere 350 fl.
 - S. 58
 - Radspieler erneut genannt für 2 vergoldete Rahmen zu Portraits, sammt Kiste* 114 fl.
 - S. 60
 - 23. Dez. Bernhard Jos. für ein lebensgroßes Bildniß S. M. des Königs über bereits erhaltene 500f. weitere 500 fl.
- Hauptbuch der königl. Cabinets=Cassa pro 1857/58 (Hofsekretariat 405)
 - S. 50
 - 31. Mai Bernhardt, Joseph, für ein Bildniss Seiner Majest. des Königs /: Geschenk an das 4^{te} Chevauleg. Reg. „Koenig“ :/ 275 fl
 - als nächster Eintrag vermerkt*
 - 31. Mai Radspieler, Jos. für einen verg. Rahmen zu diesem Bilde, sam̄t Kiste 52 fl.
 - S. 59
 - 27. Juli Radspieler, Joseph für einen vergoldeten Rahmen zum lebensgroßen Bildnisse SM des Königs von Bernhard 192 fl. 24 kr.

- Haupt-Journal über Einnahme und Ausgaben der Kgl. Cabinets Cassa 1857/58 (Hofsekretariat 453)
 - S. 82

31. Mai	Bernhard Jos. /Portrait :/ Transport III5	275 fl.
	Radspieler / Rahmen hiezu :/ Transport III5	52 fl.
 - S. 95

27. Juli	Radspieler J., f. 1 gold: Rahmen Transport III 82	192,24 fl.
----------	---	------------

- Duplicat Hauptrechnung der königl. Cabinets=Cassa pro 1857/58
 - S. 60

Kunstaussstellung allgemeine deutsche, im Glaspalaste in München 1858		
Eintrittsgabe S. M. des Königs		100 fl.
 - S. 61

Radspieler Joseph für einen vergoldeten Rahmen zum lebensgroßen Bildniß S. M. des Königs		192,24 fl.
--	--	------------

Im Zeitraum von 1857/1858 erhielt Joseph Bernhardt den Auftrag für drei Bildnisse des Königs, ein lebensgroßes sowie zwei Brustbilder, zu denen der Vergolder Joseph Radspieler die vergoldeten Rahmen lieferte [Anm. der Autorin].

1860/1861

- Hauptrechnung der koeniglichen Cabinets-Cassa pro 1860/61 (Hofsekretariat 374)
 - S. 55f.

Bernhardt, Joseph, Porträtmaler dieser, für ein in Oel gemalten Brustbild Seiner Majestät des Königs in preussischer Husaren=Uniform		275 fl.
für das Einrahmen dieses Brustbildes		
Anbetrag		275 fl.
durch Vergolder Joseph Radspieler dahier inclusive der Zugabe einer Kiste zur Verpackung		49,42 fl.

dieses Bild erhielt zufolge allerhöchster Verfügung vom 13. Januar 1861 das 8^{te} preussische Husaren=Regiment, dessen Inhaber Seine Majestät der König ist, zum Geschenke.
 - S. 65

An Bernhardt Joseph, Porträtmaler dieser, für ein Oel gemalten Bildniß Seiner Majestät des Königs in Marschalls=Uniform		275 fl.
---	--	---------

- Tagebuch über Einnahmen und Ausgaben pro 1860/61 (Hofsekretariat 457)
 - S. 47
 - Bernhardt Jos:, für 1 Bildniß Sr: M: des Königs in preuß: Hus: Uniform
Übertrag III5 275 fl.
 - als nächster Eintrag vermerkt:*
 - Radspieler Jos: 1 vergold. Rahmen hiezu
Übertrag III5 49,42 fl.
 - S. 59
 - Bernhardt Joseph, für 1 Bildniß Sr. M: d: Königs in Marschalls=Uniform
Übertrag III 275 fl.

- Hauptbuch der königl. Cabinetts=Cassa pro 1860/61 (Hofsekretariat 408)
 - S. 69
 - 13. Mai Bernhardt, Joseph für ein in Oel gemaltes Brustbild
Seiner Majestät des Königs /: Geschenk an das 8^{te}
preußische Husaren Regiment in Paderborn :/
275 fl.
 - als nächster Eintrag vermerkt [Anm. der Autorin]*
 - Radspieler, Joseph, für ein Goldrahmen zu diesem Brustbilde 46 fl. 12 Kr, dann für
1 Kiste sam̄t Verpackung 3 fl 30 kr
49,42 fl.
 - S. 79
 - 22. Juli Bernhardt, Joseph, für ein Bildniss S^r Majestät des
Königs in Marschalls=Uniform /: vorräthig gehalten :/
275 fl.

1860/1861 wurde Joseph Bernhardt erneut beauftragt zwei Brustbilder (eines in der preußischen Husarenuniform, das andere in Marschallsuniform) des Königs zu fertigen [Anm. der Autorin].

1863/1864

- Hauptbuch d. Königl. Cabinetts=Cassa pro 1863/64 (vom 11^{ten} März mit 30^{ten} Septbr. 1864) (Hofsekretariat 412)
 - S. 34
15. Juli Bernhardt Joseph für 1 Oelgemälde /: Portrait Sr. M. des Königs Maximilian II ./ Geschenck an Abt Haneberg
275 fl.
- Hauptrechnung der Cabinets,, Cassa Sr. M. des Koenigs Ludwig II pro 1863/64
 - S. 34
Nr. 138: Bernhardt Joseph, Portraitmaler dahier, für eine Copie des Bildnisses Sr. M. des Königs Maximilian II ./ Geschenck an den Abt D^r Haneberg ./ 275 fl.
- Tagebuch pro 1863/64 (Hofsekretariat 461)
 - S. 23
15. Juli Bernhard Jos. für ein Oelgemälde (S. M. Kg. Max II)
Übertrag III2 275 fl.

*1863/1864 fertige Bernhardt ein Brustbild des Königs (dem Preis nach im kleineren Format)
[Anm. der Autorin].*

1864/1865

- Hauptrechnung der Cabinets,, Cassa pro 1864/65 (Hofsekretariat 379)
 - Alphabetisches Register zur Jahresrechnung der königl. Cabinets,, Cassa pro 1864/65 unter ‚B‘: Bernhardt S. 38 Belegnr. 301-3030
 - S. 38 Belegnr. 301 & 302:
Bernhardt Joseph, Portraitmaler, welcher laut Vertrages N^o 5 Juni 1865 die Ausführung eines in Oel auf Leinwand gemalten lebensgroßen Bildnisses seiner Majestät des Königs Ludwig II von Bayern um den Preis von 2000fl. übernommen hat,
als Anzahlung
diese 500 fl. bleiben in Vermerkung
 - 303: Bernhardt Joseph, für ein Portrait Sr. M. des Königs in Oel gemalt, Brustbild
300 fl.

- Hauptbuch der Königl. Cabinetts=Cassa pro 1864/65 (Hofsekretariat 413)
 - S. 117
 - 4. Juni Bernhardt Joseph, k. Professor
 - 24. August Anzahlung an den contractmäßigen Preise von 2000fl.
für ein von ihm zu fertigendes Portrait Sr. M. des Königs
in Lebensgröße
500 fl.
 - 25. Sept. Bernhardt Joseph, k. Professor , 2^{te} Zahlung an dem
contractmäßigen Preise von 2000 fl. für das von ihm zu
fertigende Portrait Sr. M. des Königs in Lebensgröße
300 fl.

- Tagebuch 1864/65 (Hofsekretariat 462)
 - S. 46
 - 4. Juni Bernhardt, Joseph, k: Professor, Anzahlung an den
contractmäßigen Preise von 2000 fl. für ein zu
fertigendes Portrait Sr M: des Königs in Lebensgröße
500 fl.
 - S. 72
 - 25. September Bernhardt, Jos. Professor II^{te} Zahlung an den
contractmäßigen Preise von 2000 fl. für das
Lebensgröße zu malende Bild Sr M des Königs
300 fl.

1864/1865 erfolgte erstmals die Beauftragung Bernhardts durch König Ludwig II (ein lebensgroßes Bildnis) [Anm. der Autorin].

1866/1867

- Hauptbuch 1866/67 (Hofsekretariat 414)
 - S. 76
 - 23. Januar Bernhardt Joseph für ein Oelgemälde Bildniß Sr. M. des
Königs
150 fl.

Ein Bildnis [Anm. der Autorin]

1877

- Hauptbuch 1877 (Hofsekretariat 425)
 - S. 258
14. Januar Bernhardt, Jos. für 1 Oelgemälde Brustbild Sr. M. des Königs in Marschallsuniform 1000 Mk.

1 Brustbild [Anm. der Autorin]

1881

- Hauptbuch 1881 (Hofsekretariat 429)
 - S. 317
31. Mai Bernhardt Jos. I Abschlagszahlung an dem Honorar von 800 M. für 1 Portrait Sr. M. des Königs 500 Mk.
 - S. 320
1. Oktober Bernhardt Jos. Restzahlung für 1 Oel=Portrait Sr. M. des Königs 300 Mk.

1 Portrait des Königs [Anm. der Autorin]

1882

- Hauptbuch 1882 (Hofsekretariat 430)
 - S. 295
22. Juli Bernhardt Jos für 1 Oel=Portrait Sr. M. des Königs Ludwig II 800 Mk.
 - S. 342
9. Januar Bernhard Jos [?] der k. Briefpost für 241 Expressbriefe à 25 M im Jahre 1882 an p. v. Bürkel 60,25 Mk.

1 Portrait des Königs [Anm. der Autorin]

1883

- Hauptbuch 1883 (Hofsekretariat 431)
 - S. 306
21. November Bernhardt, Josef für 1 Bildniß Sr. Majestät des Königs Ludwig II 800 Mk.

1 Portrait des Königs [Anm. der Autorin]

Anhang Tabelle

Bayerische Nationalmuseum	Maximilianeum	Hofgartenarkaden	Stiftersaal Alte Pinakothek
Pfalzgraf Arnulfs Tod			X
Heinrich gründet München			X
Otto von Wittelsbach erhält Bayern		X	X
<u>Erbrg.</u> Otto m. <u>Pfzg.</u> Agnes		X	
<u>Sieg bei Ampfing</u>		X	
Krönung Kaiser Ludwigs d. Bayern	X	X	
Hausvertrag von <u>Pavia</u>	X (außen)		
Ludwig d. Reiche siegt bei Giengen		X	X
Gründung Universität Ingolstadt	X (außen)		
Herzog Albrecht Primogenitur		X	
Wilhelm V. <u>wohltät.</u> Fürst			X
Maximilian I. erhält d. Kurwürde			X
Maximilian Emanuel erstürmt Belgrad		X	X
Maximilian III. Joseph stiftet die Münchner Akademie		X	
W. v. Eschenbach a. Wartburg (Sängerstreit)		X (außen)	
König Maximilian I. <u>Joseph überg.</u> Verfassung		X	

Katalog

Kat. 1



Max Hailer: König Maximilian II. im Krönungsornat, 1850, Öl auf Leinwand,
161 x 120 cm, München, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. GM Ila/34

Max Hailer stellt den dritten bayerischen König ganzfigurig im Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz auf einer Estrade erhöht dar (ein reich verzierter Teppich bedeckt den Boden, im Bildvordergrund ist eine Stufe erkennbar). Rechts¹ neben ihm ein Präsentationstisch mit seiner Proklamation, der bayerischen Verfassung, Zepter und Krone darauf, links schräg hinter dem Monarchen sein Thronsessel. Den Körper im Kontrapost und sogenannten Tanzmeisterschritt leicht nach rechts gewendet, richtet Maximilian II. den Blick nach links. Sein Gesicht erscheint somit im Dreiviertelprofil und von der Betrachterin/vom Betrachter abgewandt, was eine gewissen Distanz zwischen diesen und Maximilian II. erzeugt. Maximilian II. trägt das vollständige bayerische Krönungsornat. Dieses besteht aus einem weißen Untergewand mit Goldstickerei, in welche wiederum die bayerischen weiß-blauen Rauten integriert sind, aus einem einarmigen rotsamtenen mit Hermelfell gesäumten Mantel, auf dessen Feld sich ebenfalls Goldstickereien und die weiß-blauen Rauten finden, sowie einem gleichermaßen aus Hermelfell gearbeiteten Schulterüberwurf. Der hochgeschlossene Spitzenkragen wird durch ein Spitzenjabot ergänzt, das über den Hermelinkragen fällt. Darüber trägt Maximilian II. die Collane mit dem Bruststern des Hubertusritterordens. Insbesondere der Stern des Ordens erfährt durch das ihn hinterfangende Spitzenjabot eine zusätzliche Betonung. Maximilians II. im Gegensatz zur rechten Hand behandschuhte Linke umfasst die mit rotem Samt und goldenen Stickereien gearbeitete Scheide des mit Edelsteinen besetzten Schwerts der bayerischen Könige, das er mit einer weiß-goldenen Schärpe um seine Hüfte gegürtet hat. Anhand des Tragens beziehungsweise Nichttragens des Handschuhs wird zwischen der sakrosankten Insignie des Königsschwerts und der veröffentlichten Proklamation Maximilians II., auf die der Monarch mit seiner rechten unverhüllten Hand deutet, differenziert. Mit der Geste seiner rechten Hand lenkt er den Blick der Betrachterin/des Betrachters auf das Schriftstück. Diese liegt auf einem mit einem rotem und mit goldener Bordüre verzierten Tuch bedeckten Präsentationstisch und entrollt sich über dessen Kante. Hinter Maximilians II. Hand und über der Proklamation ruht die in blauen Samt gebundene Prunkausgabe der bayerischen Verfassung von 1818. Zu erkennen sind die weiß-blaue Schnur an deren Buchrücken sowie die beiden silbernen Quasten, welche ebenfalls an der Tischkante aufliegen und so gleichzeitig die Proklamation Maximilians II. zieren. Die runde silberne Siegelkapsel der Verfassung, die das rote königliche Wachssiegel schützt, ist hinter den Quasten schräg an die Verfassung gelehnt, so dass sie zum einen deutlich in Erscheinung tritt und zum anderen die Verfassung teilweise verdeckt beziehungsweise verschattet. Das Zepter der bayerischen Könige liegt auf der Verfassung und kreuzt deren silberne Siegelkapsel. Bei genauer Betrachtung des Gemäldes fällt ein kleines Stoffstück zwischen Verfassung und Zepter auf, hierbei könnte es sich um den abgelegten Handschuh für Maximilians II. rechte Hand handeln. Hinter und gleichzeitig über dieser Konstellation aus Proklamation, Verfassung und Zepter befindet sich die mit Edelsteinen verzierte – der Blaue Wittelsbacher ist deutlich erkennbar – bayerische Königskrone, als einzige Insignie in diesem Gemälde, auf einem roten eigens für die Insignien angefertigten Präsentationskissen mit Goldstickereien. Durch diese erhöhte Inszenierung erfährt die Krone eine herausragende Positionierung auf dem Tisch und damit eine besondere Betonung in dem Werk. Hinter Maximilian II. steht der rot-goldene Thronsessel des Thronsaals im Festsaalbau der Residenz, auf dessen Rückenlehne der goldene Buchstabe M zu lesen ist. Eine ornamentierte grünliche Draperie, auf welcher wiederum das bayerische Staatswappen von 1835 abgebildet wurde, bildet circa Zweidrittel des Hintergrundes. Bei genauerer Betrachtung des Wappens entsteht der Eindruck, dass das Gemälde beschnitten ist: so fehlen dem Wappen der obere Abschluss mit der Königskrone und

¹ Wo nicht anders erwähnt, sind die Bezeichnungen ‚rechts‘ und ‚links‘ vom Dargestellten aus gesehen.

die Köpfe der beiden Löwen. Goldene Kordeln und ein kleines goldenes Wappen (ob sich auf dem Wappenschild eine Verzierung oder Darstellung befindet, ist derzeit leider weder am Original noch auf Digitalisaten zu eruieren) rafften die Draperie zusammen, so dass sich von der Betrachterin/vom Betrachter aus links neben der Draperie der Bildraum weiter nach hinten öffnet. Dieser Teil des Hintergrundes gibt den Blick frei auf eine Reihe aus kannelierten Säulen mit antikisierenden Kapitellen, zwischen denen drei Herrscherstatuen Aufstellung finden, Kaiser Ludwig der Bayer sowie König Ruprecht III. aus dem Hause Wittelsbach sind eindeutig zu identifizieren. Während die Figur Maximilians II. sowie sein Thronsessel von der Draperie umfassen werden, bildet deren Raffung nicht nur eine vertikale Trennung des Bildhintergrundes, sondern ordnet den Insignientisch und hierbei durch ihre exponierte Präsentation vor allem die bayerische Königskrone den Herrscherstatuen im Hintergrund zu.

Kat. 2

a)



Joseph Bernhardt d. Ä.: König Maximilian II. von Bayern, 1858, Öl auf Leinwand, 179 x 123,5 cm, München, Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Inv. Nr. B I a 376 (derzeit ausgestellt im Museum der bayerischen Könige in Hohenschwangau)

b)



Joseph Bernhardt d. Ä.: König Maximilian II. von Bayern, 1859/nach 1864 (?),
Öl auf Leinwand, 264 x 167 cm, München, Stiftung Maximilianeum

c)



nach (?) Joseph Bernhardt d. Ä.: König Maximilian II. von Bayern, um 1860,
Öl auf Leinwand (auf Sperrholzplatte geklebt), 246,8 x 168,5 cm,
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 14121

Der bayerische Monarch Maximilian II. steht in ganzer Figur in einem Innenraum und durch eine Stufe erhöht.² Zu seiner rechten Seite befindet sich ein hüfthoher mit einem rotem und mit goldener Bordüre verzierten Tuch bedeckter Präsentationstisch mit den beiden Insignien Krone und Zepter sowie der bayerischen Verfassung. Links hinter Maximilian II. steht ein rot-goldener Sessel. Den Blick nach links von der Betrachterin/vom Betrachter abgewendet, seine linke Hand an einem Schleppsäbel, die rechte zur Seite ausgestreckt, steht Maximilian II. im sogenannten Tanzmeisterschritt, in leichtem Kontrapost. Bernhardt d. Ä. zeigt Maximilian II. frontal auf die Betrachterin/den Betrachter ausgerichtet. Maximilian II. trägt in diesem Porträt vom bayerischen Krönungsornat nur den Hermelinmantel – die weiß-blauen Rauten auf dem Feld des Mantels sind deutlich zu erkennen. Ansonsten weicht seine Kleidung vom Ornat ab. Maximilian II. erscheint in Generalsuniform mit weißer Hose, kniehohen schwarzen Stiefeln, dunkelblauem Waffenrock „der Generale mit der Kragenstickerei als Feldmarschall“ (nach Auskunft von Dr. Stein an die Autorin vom 26.11.2020) und roter Schärpe über der wiederum die Collane und Stern des Hubertusritterordens zu sehen sind. An der Brust des Königs, teilweise durch die Schärpe und den Krönungsmantel leicht verdeckt, befinden sich drei Ordensbruststerne: der des zu der Kette gehörige Hubertusritterorden, der des Georgsritterorden und der des Militär-Max-Joseph-Orden. Maximilian II. tritt der Betrachterin/dem Betrachter somit mit den Bruststernen der beiden Hausritterorden der Wittelsbacher (Hubertus- und Georgsritterorden) sowie dem wichtigsten militärischen Orden seines Königreichs (Militär-Max-Joseph-Orden) entgegen. Von allen drei Orden war der bayerische Monarch Großmeister. Während die beiden Bruststerne der Hausritterorden den Bezug zu dem Geschlecht Wittelsbach herstellen, betont derjenige des Militär-Max-Joseph-Ordens, gleich der Uniform, Maximilians II. Stellung innerhalb der bayerischen Armee: Er trägt das Großkreuz des Ordens, was nur Generalen möglich war. Auch das Schwert, Teil der bayerischen Kroninsignien, ist einem Schleppsäbel (das untere Ende der Scheide ist mit einem sogenannten Schleifeisen/Schleppeisen versehen) mit Portepée gewichen. Befestigt ist dieser an einer rot-silbernen Schwungkuppel mit silberner Löwenkopfschließe, vermutlich die Kuppel wie sie ab 1836 von allen bayerischen Generälen getragen wurde. Darüber ist ein weiß-blau gestreifter mit silberner Paspel eingefasster Leibgurt um Maximilians II. Hüfte geknotet, dessen abschließende silberne Quaste neben seinem Bein zu erkennen ist. Mit seiner Rechten greift Maximilian II. den Bügel des Säbels, seine Linke liegt auf der Königskrone. Indem Maximilian II. einen weißen Handschuh in der rechten Hand lediglich festhält, während er das Gegenstück an der linken Hand trägt, wird der sakrosankte Charakter der Krone als Insignie der bayerischen Könige (im Gegensatz zu dem Schleppsäbel) verdeutlicht. Die Krone ist auf ein rot-goldenes Präsentationskissen gebettet, welches von den für die Kroninsingien gefertigten Kissen abweicht. Weder die charakteristischen bayerischen Rauten noch die die Eckquasten haltenden Löwenköpfe verziern dieses neue Kissen. Es ist vielmehr mit einer zusätzlichen goldenen Bordüre auf der Oberseite verziert und flacher gehalten als die eigentlichen zu den Insignien gehörenden Präsentationskissen. Hinter der Krone sind das Zepter sowie (gerade noch) die bayerische Verfassung sichtbar. Die nach hinten vom Präsentationskissen gerutschte Verfassung wird sowohl vom königlichen Zepter überragt als auch von Maximilians II. Hermelinmantel verdeckt. Sie ist somit deutlich in den Hintergrund gerückt. Lediglich ihr großes Siegel beziehungsweise die silberne Siegelkapsel befindet sich erkennbar auf dem Präsentationskissen neben der Krone. Daraus folgt, dass lediglich der Teil der Verfassung von 1818 neben der Krone präsentiert wird, der das königliche Siegel Maximilians I. enthält – und damit den entscheidenden Verweis auf den ‚Stifter‘ der Verfassung. Schräg hinter Maximilian

² Die Bildbeschreibung bezieht sich, entsprechend der ersten Ausführung Bernhardts d. Ä., auf die ganzfigurige Darstellung Maximilians II.

II. steht zu dessen linker Seite ein prachtvoll gestalteter rot-goldener Sessel mit rechteckiger Rückenlehne und Löwenmonopodie. Es handelt sich hierbei um den heute zerstörten Thronstuhl Ludwigs I. aus dem Thronsaal des Königsbaus der Münchner Residenz. Der Hintergrund des Gemäldes ist zweigeteilt: hinter dem König selbst sind eine steinerne Architektur, eine kannelierte Halbsäule sowie ein Pilaster (je mit ihren Basen) zu erkennen. Der andere Teil gibt durch Maximilians II. Wintergarten der Münchner Residenz, genauer durch ein mit filigranem Rahmen und Sprossen gestaltetes und mit Rankpflanzen begrüntes Fenster den Blick auf das Maximilianeum frei.

Kat. 3



Moritz Kellerhoven: König Maximilian I. von Bayern, 1806/07, Öl auf Leinwand, 308 x 205 cm, München, Bayerischer Landtag (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlung), Inv. Nr. 10375

Maximilian I. tritt der Betrachterin/dem Betrachter stehend in einem geschlossenen Innenraum mit Säule und Draperie entgegen, rechts neben ihm ein Präsentationstisch mit Krone und Zepter, hinter ihm ein Prunksessel. Der König ist in ganzer Figur, in leichtem Tanzmeisterschritt, im vollständigen bayerischen Krönungsornat mit weißem, mit Goldstickereien verziertem Untergewand dargestellt. Er trägt Collane und Stern des Hubertusritterordens sowie einen Spitzenkragen mit -jabot. Die Hermelineinfassung des Krönungsmantels, auf dessen Feld einige der bayerischen Rauten erscheinen, ist dergestalt auf Maximilians linker Schulter umgeschlagen, dass sie sowohl den Hermelinschulterüberwurf als auch die Collane teilweise verdeckt, dafür aber den linken Ärmel des Untergewandes und den weißen Schwertgürtel mit einem dahinter auszumachenden Schwertgriff besser erkennen lässt. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um das Schwert der bayerischen Könige, sondern um den sogenannten Degen Napoleons I. Seinen Blick hat Maximilian I. entgegen seiner Körperausrichtung, von der Betrachterin/vom Betrachter nach links abgewandt, sein Gesicht erscheint im Dreiviertelprofil. Anhand der Lichtführung hinter Maximilian I. erscheint der Bereich um Kopf- und Schulter des Königs deutlich heller als die restliche Fläche wodurch die Figur Maximilians I. eine zusätzliche Betonung erfährt. Während er seinen linken Arm ohne spezifische Geste entspannt nach unten hängen lässt, stützt er die Fingerspitzen seiner rechten Hand neben die Insignien Krone und Zepter auf dem rechts neben ihm abgebildeten Präsentationstisch mit Sphingenmonopodien ab. Krone und Zepter sind gemeinsam auf einem der für diese angefertigten roten Präsentationskissen gebettet, wobei die Krone vor dem Zepter liegt, das Zepter somit deutlich in den Hintergrund gerückt und sogar am linken Bildrand beschnitten ist. Hinter Maximilian I. ist ein in rot-goldener und mit rechteckiger Rückenlehne gestalteter Sessel zu erkennen, dessen Armstützen in zwei Löwenmonopodien münden. Auf der Sitzfläche liegt ein Teil des Krönungsmantels auf. Der Sessel scheint in einer nicht sehr tiefen Nische zu stehen. Ein seitlicher Pfeiler mit darauf ansetzendem Bogen sowie ein ionisches Kapitell, darüber ein Fries mit einer löwen- beziehungsweise sphingenartigen Figur an der Rückwand, bilden die einzige detailliertere Gestaltung der Architektur des Hintergrundes. Anhand der roten Draperie mit Goldborte, über und neben Maximilian I., die zudem die beiden Kroninsignien Krone und Zepter hinterfängt, erfahren der König sowie dessen Insignien eine weitere Akzentuierung. Der Boden ist mit opus sectile gestaltet.



Moritz Kellerhoven: König Maximilian I. im Krönungsornat, 1818, Öl auf Leinwand, 260 x 194 cm, München, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Residenz München), Inv. Nr. ResMü. G 1254

Kellerhoven inszeniert Maximilian I. in ganzer Figur in einem durch Draperien und Teppichboden gestalteten Innenraum, rechts vom König ein Präsentationstisch mit Krone und der bayerischen Verfassung, links hinter ihm sein Thronsessel. Den Kopf im Dreiviertelprofil nach rechts gewendet, sieht Maximilian I. die Betrachterin/den Betrachter dennoch direkt an und tritt somit in Kontakt zu diesen. Mit einer sehr ähnlichen Körperhaltung wie im ersten Staatsporträt von 1806/07 zeigt sich der bayerische Monarch im bayerischen Krönungsornat mit Collane des Hubertusritterordens und einem Schwert an seiner Seite, bei dem es sich nicht um das Schwert der bayerischen Könige handelt, allerdings auch nicht um den von Napoleon I. als Geschenk erhaltenen Degen. Der bayerische Monarch hat seinen rechten Arm ausgestreckt, seine Fingerspitzen der rechten Hand kommen auf der neu entstandenen bayerischen Verfassung zum Liegen. Der porträtierte Monarch lenkt den Blick der Betrachterin/des Betrachters somit auf dieses Dokument. Es handelt sich um die 1818 hergestellte Prunkausgabe der Verfassung. Die Verfassung befindet sich, gleich der bayerischen Königskrone, auf einem der 1806 hergestellten Präsentationskissen, die Kissen wiederum liegen auf dem mit einem blauen mit Goldstickerei und Goldbordüre verzierten Samtstoff verdeckten Präsentationstisch. Zwar befinden sich Verfassung und Krone auf je einem Präsentationskissen und damit auf gleicher Höhe, die Verfassung erscheint jedoch vor der Krone. Auch die Lichtführung im Gemälde, von oben links, hebt die Verfassung hervor. Die Krone ist dagegen eher im Schatten positioniert. Die Geste Maximilians I., die Positionierung der Verfassung selbst sowie die Lichtführung in dem Gemälde unterstreichen die Bedeutung dieses Elements. Krone und Verfassung erfahren durch eine direkt hinter dem Präsentationstisch befindliche Säule eine weitere Akzentuierung. Hinter Maximilian I. steht sein Thronsessel aus dem großen Sessionszimmer der Staatsratszimmer der Münchner Residenz. Auf der runden Rückenlehne ist das in Gold gestaltete Monogramm Maximilians I., die ineinander verschlungenen Buchstaben M und J, lesbar. Die Schleppe des Mantels liegt auf einem rotfarbenen Teppichboden vor dem Thronsessel auf. Zwei verschiedenfarbige Draperien – eine rote und eine graublau – gestalten den Hintergrund, so dass keinerlei Hinweise auf die eigentliche Architektur oder gar eine konkrete Verortung Maximilians I. gegeben sind. Die rote, kunstvoll geraffte Draperie ist zur Seite geschlagen und gibt den Blick auf die bereits erwähnte Säule frei. Der rot-goldene Thronsessel hebt sich dagegen von der graublauen Draperie hinter diesem deutlich ab. Der mehrfach in dem Gemälde als Gestaltungselement ausgeführte blau-rote Farbkontrast findet insbesondere bei diesem Staatsporträt als Kompositionsmittel Anwendung und verstärkt, zusätzlich unterstützt durch die Lichtführung, die Hervorhebung wichtiger Bildelemente: Anhand des dunkelblauen Samtstoffes, der den Präsentationstisch neben Maximilian I. verdeckt, tritt das rote Krönungsornat des Königs und somit die Figur des Monarchen selbst deutlich in den Vordergrund. Auf Maximilian I. fällt kein Schatten, auch nicht von dem Präsentationstisch beziehungsweise den diesen verdeckenden dunkelblauen Samtstoff. Der Bereich hinter Maximilians I. ausgestrecktem rechten Arm liegt fast ganz im Dunkeln, so dass die Geste des Monarchen deutlich in den Vordergrund rückt. Ebenso akzentuiert der dunkelblaue Stoff des Tisches die beiden roten Präsentationskissen, der Blick wird auf die beiden wichtigen Elemente Krone und Verfassung gelenkt. Hier betont der stärkere Farbkontrast der blauen Verfassung zum roten Präsentationskissen die Verfassung zusätzlich. Wie bereits ausgeführt, erfährt diese im Vergleich zur bayerischen Königskrone anhand der Ausleuchtung eine weitere Betonung. Während der rote Vorhang des Hintergrundes zum einen die dunklere Säule präsenter erscheinen lässt, führt auch sie zum anderen den Blick zu Krone und Verfassung. Zusätzlich unterstreicht auch hier die Lichtführung diese Wirkung. Die ausgeleuchtete Seite der Säule entspricht derjenigen über Krone und Verfassung. Dagegen lässt die graublau Draperie des Hintergrunds neben der Figur des Königs

auch den Thronsessel deutlich hervortreten. Die graublaue Draperie ist hinter beziehungsweise über dem Thronsessel am deutlichsten durch Falten und insbesondere durch eine entsprechende Lichtführung ausgestaltet, so dass auch hier eine Pointierung innerhalb des Hintergrundes stattfindet.

Kat. 5



Joseph Karl Stieler: König Maximilian I. im Krönungsornat, 1822, Öl auf Leinwand, 245,0 x 173,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Alte Pinakothek), Inv. Nr. 1021

In dem ganzfigurigen Bildnis präsentiert sich Maximilian I. im vollständigen bayerischen Krönungsornat vor einer Draperie, die den Blick auf eine Architektur freigibt. Links vom bayerischen Monarchen befinden sich auf einem Tabouret Krone und Zepter, rechts hinter ihm sein Thronsessel. Im Tanzmeisterschritt ist der Körper des Königs von der Betrachterin/vom Betrachter aus nach rechts gewandt, durch die leichte Schrittstellung und den gebeugten linken Arm wirkt es, als sei der König in der Bewegung festgehalten. Sein Blick folgt der Körperdrehung, so dass das Gesicht Maximilians I. im Dreiviertelprofil erscheint. Deutlich sichtbar ist der Ohrring des ersten bayerischen Königs. Maximilian I. trägt das weiß-goldene Untergewand des bayerischen Ornaments, darüber den Krönungsmantel, dessen Schleppe in mehreren Lagen neben der Figur des Herrschers liegt, den aus Hermelin gearbeiteten Schulterüberwurf, Collane und Stern des Hubertusritterordens sowie einen weit ausgreifenden Spitzenkragen mit Spitzenjabot. In seiner rechten Hand hält er einen schwarzen Hut mit weißen Federn, in der linken ein mit Goldstickereien verziertes weißes Handschuhpaar. Außerdem befindet sich Maximilians I. linke Hand auf Höhe der Parierstange des Schwerts der bayerischen Könige, welches er um die Hüfte gegürtet trägt. Der Monarch steht, durch eine Estrade im mit rotem Teppich bedeckten Boden vom Betrachterstandpunkt aus erhöht, zwischen seinem Thronsessel und einem mit zwei rot-samtenen Stoffen bedecktem Tabouret. Auf letzterem ruht eines der für die Kroninsignien gefertigten Präsentationskissen, auf diesem Krone und Zepter. Zusätzlich erscheint über der linken Lehne des Thronsessels, oberhalb des schwarzen Federhuts, ein weiteres rotes Stoffstück mit goldener Borte. Ob es sich um ein Stück der benannten Samtdecke handelt, bleibt unklar. Mehr als die Hälfte des Hintergrunds wird von einer dunklen, gerafften Draperie mit Goldbordüre und goldenen Quasten eingenommen, welche die Figur des Königs sowie seinen Thronsessel, auf dessen runder Rückenlehne das Monogramm Maximilians I. zu erkennen ist. Die Quasten hängen auf beiden Seiten des Königs oberhalb des Thronsessels und oberhalb von Krone und Zepter herab. Somit lenken sie den Blick auf diese und akzentuieren sie damit. Direkt hinter Krone und Zepter ist eine rotbraune Fläche zu erkennen, ob es sich um eine weitere Draperie oder sogar Architektur handelt, bleibt unklar. Den restlichen Hintergrund bildet ein zum Teil verschatteter Raum, welcher sich nach hinten öffnet: Beginnend mit einem Pfeiler, welcher einen kassettierten Gurtbogen stützt, sind zwei glatte Säulen mit ionischen Kapitellen und einem mit Girlanden ausgestatteten Fries darüber zu erkennen, deren Fluchtpunkt im Bereich hinter der Draperie liegt. Der Bereich über dem Fries scheint als plane Wand gestaltet zu sein. Ebenfalls kaum zu erkennen, ist eine (Architektur?-)Form zwischen Königskrone und Pfeiler.



Joseph Karl Stieler: König Ludwig I. von Bayern im Krönungsornat, 1826, Öl auf Leinwand, 244,0 x 171,0 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Neue Pinakothek), Inv. Nr. 1062

Stieler zeigt den zweiten bayerischen König ganzfigurig im vollständigen bayerischen Krönungsornat auf einer durch zwei Stufen erhöhten Estrade, ein Arkadengang eröffnet den Ausblick auf eine Landschaft im Hintergrund. Links hinter ihm der Thronsessel, zu seiner rechten ein durch ein rotes und mit Goldstickereien verziertes Tischtuch verdeckter Präsentationstisch mit Krone, Zepter und der Verfassung. Ludwig I. steht in klassischer Kontraposthaltung, den Körper in Dreivierteldrehung von der Betrachterin/vom Betrachter aus nach links gewandt. Sein Gesicht dagegen erscheint in Frontalansicht, den Blick richtet der König aus dem Bild heraus direkt auf die Betrachterin/den Betrachter. Unter dem Krönungsmantel trägt Ludwig I. das weiße Gewand des Krönungsornats. Durch die Positur Ludwigs I. rückt die offene Seite des Mantels in den Vordergrund, das weiße Untergewand und die sich darunter abzeichnende Kontraposthaltung des Königs sind so deutlich zu erkennen. Auch Ludwigs I. linke in die Hüfte gestemmte Hand und das bayerische Königsschwert erfahren durch die Körperdrehung eine zusätzliche Betonung. Umgekehrt unterstreicht die in die Hüfte gestützte Hand den Kontrapost Ludwigs I. Dagegen gerät der Ärmel des Krönungsmantels und damit das charakteristische, von Napoleons I. Krönungsmantel entlehnte, Element in den Hintergrund. Die Schleppe des Mantels ist in Falten links neben den König voluminös vor dem Thronsessel drapiert, ein Teil fällt über die Stufe der Estrade. Über dem aus Hermelin gearbeiteten Schulterkragen sind die Collane mit Stern des Hubertusritterordens sowie ein weißer Spitzenkragen, der sogenannte altdeutsche Kragen, zu erkennen. Seine linke behandschuhte Hand hat Ludwig I., wie erwähnt, in die Hüfte gestemmt, gleichzeitig liegt sie auf der Parierstange des Schwerts der bayerischen Könige auf. Das zu den bayerischen Kroninsignien gehörende Schwert ist mit einer weiß-goldenen Schärpe um die Hüfte gegürtet. Das Zepter fest in der ebenfalls behandschuhten Rechten haltend, stützt sich der bayerische Monarch auf die Verfassung Bayerns von 1818. Nicht nur Schwert und Zepter erhalten anhand Ludwigs I. Arm- beziehungsweise Handhaltung eine Akzentuierung, ihr sakrosankter Charakter wird zusätzlich durch das Tragen der Handschuhe hervorgehoben. Darüber hinaus unterstreicht Ludwigs I. gesamte Pose sein wortwörtliches Stützen auf die bayerische Verfassung. Sogar die Schrittstellung des Königs, insbesondere die Positionierung seines rechten Fußes in einer Bildachse mit Verfassung, rechter Hand, Zepter und Krone, scheint diese Betonung zu verstärken. Auffällig ist, dass nur die Verfassung auf einem der speziell für die königlichen Insignien gefertigten Präsentationskissen ruht. Prominent inszeniert ist die silberne Siegelkapsel der Verfassung. Direkt oberhalb der Verfassung, hinter der Hand des Monarchen und dem Zepter, liegt außerdem die bayerische Königskrone. Während Ludwig I. selbst im Bild erhöht steht und auf die Betrachterin/den Betrachter herabblickt, erscheinen die Insignien und die Verfassung in Seitenansicht und damit auf Augenhöhe der Betrachterin/des Betrachters. Links hinter Ludwig I. ist der Thronsessel seines Vaters zu erkennen, allerdings ist das goldene Monogramm ‚MJ‘ auf der Rückenlehne durch ein goldenes ‚L‘ in Frakturschrift ersetzt worden. Die Figur Ludwigs I. wird von einer Wand hinterfangen, auf welcher direkt über dem Thronsessel der Schriftzug *Gerecht und Beharrlich* zu lesen ist – das Regierungsmotto Ludwigs I. Der linke Bildhintergrund öffnet sich in einen Arkadengang. Zu sehen sind drei Säulen toskanischer Ordnung, von den Kapitellen gehen Gurtbögen für ein Gewölbe ab. Die Arkaden geben wiederum den Blick in eine hügelige Landschaft mit der Walhalla frei, hinter dieser wiederum Sonnenstrahlen an einen Sonnenaufgang erinnern und so dieser Bereich des Bildhintergrunds eine besondere Hervorhebung erfährt.



Nach Franz Xaver Winterhalter (Original verbrannt): Napoleon III., Kaiser der Franzosen, vor 1861 (Original 1853), Öl auf Leinwand, 242,5 x 156,5 cm, Versailles, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. Nr. MV 8189

Winterhalter inszeniert Napoleon III. in ganzer Figur auf einem roten Teppich stehend, den Körper leicht nach rechts gewendet und den Blick direkt aus dem Bild gerichtet. Zu seiner Rechten befindet sich ein hüfthoher Präsentationstisch mit den Insignien seiner Macht. Hinter dem Tisch ist nur noch die Rückenlehne seines Thronsessels auszumachen, welcher in seiner Form denjenigen Napoleons I. referiert. Zum rechten Hintergrund öffnet sich die geschlossene Räumlichkeit hinter dem Kaiser der Franzosen und gibt den Blick auf eine Palastarchitektur frei. Napoleon III. erscheint in Uniform des Generalmajors, bestehend aus dunkelblauem Waffenrock mit goldenem Kragen und Schulterstücken, weißen Hosen sowie schwarzglänzenden Stiefeln. Über dem Waffenrock ist um die Hüfte ein rotgoldener Gürtel gebunden, quer über Napoleons III. Brust eine rote Schärpe. Napoleon III. trägt die Collane sowie den Stern des Großmeisters der Légion d'honneur. Weitere Orden sind auf seiner linken Brust sichtbar. Der rote, mit Hermelin ausgefütterte Krönungsmantel liegt auf den Schultern des Kaisers auf, gehalten wird er von einer goldenen Kette um Napoleons III. Brust. Während seine linke Hand seitlich an einem Degen ruht, hält er mit seiner Rechten die main de justice fest umschlossen. Handschuhe trägt der Kaiser der Franzosen nicht. Neben ihm, auf einem Überwurf aus rotem Samt verdeckten Präsentationstisch, ruhen auf einem roten Kissen seine Kaiserkrone sowie ein Kurzzepter. Das Kissen und der Samtüberwurf sind sich materiell sehr ähnlich, sodass sie als Einheit erscheinen. Beide sind mit goldenen Bordüren, Bändern sowie Kordeln geschmückt. Die Kaiserkrone Napoleons III. ist deutlich an den goldenen Adlern zu erkennen, das Zepter ragt ein gutes Stück über das Kissen hinaus. Auch ein Stück des Krönungsmantels liegt auf dem Kissen auf, worauf Napoleon III. wiederum die rechte Hand mit der main de justice abgelegt hat. Der Thronstuhl liegt in einem verschatteten Bereich der Szene, was den Eindruck verschärft, dass dieses Bilddetail in den Hintergrund gerückt ist. Die Figur des Kaisers und die Möbelstücke werden von einer roten Draperie umfassen, welche gemeinsam mit einer zum Großteil verdeckten Säule einen Teil des Hintergrunds bildet. Direkt über dem Stuhl befindet sich auf der Draperie noch eine Verzierung, wahrscheinlich das Wappen Napoleons III. in einem Lorbeerkranz gefasst wie es der Gestaltung des Thronsaals im Palast der Tuileries entspräche. Dieser Bereich ist jedoch stark verschattet, so dass diese Verzierung nicht eindeutig zu erkennen ist. Am rechten Bildrand gewährt die den Hintergrund dominierende Draperie einen Blick ins Freie, auf eine Palastarchitektur, Thronstuhl, Draperie sowie die restliche Hintergrundgestaltung sprechen für eine Verortung Napoleons III. in seinem Thronsaal der Tuileries mit Blick auf den Louvre.



Joseph Karl Stieler (zugeschrieben): König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, nach 1851,
Öl auf Leinwand, 300 x 199 cm,
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv. Nr. GK I 51371

Friedrich Wilhelm IV. steht in ganzer Figur auf einer Stufe und damit gegenüber der Betrachterin/dem Betrachter leicht erhöht, gekleidet in Uniform und Krönungsmantel. Rechts neben ihm sind seine Insignien Krone, Reichsapfel und Zepter auf einem Tabouret präsentiert, dahinter sein Thronsessel. Der Hintergrund ist zweigeteilt: Während sich Friedrich Wilhelm IV. noch in seinem Thronsaal des Berliner Schlosses befindet, öffnet sich dieser zu seiner linken Seite. Eine Draperie umfängt am (von der Betrachterin/vom Betrachter aus) linken und oberen Bildrand die Szenerie. Der preußische Monarch trägt einen dunklen Waffenrock mit goldenem Kragen und goldenen Ärmelaufschlägen sowie eine helle Hose und schwarze Schuhe. Über dem Waffenrock liegt der Krönungsmantel mit Schulterüberwurf aus Hermelin auf. Friedrich Wilhelm IV. trägt Ordensabzeichen seines Reiches, sie liegen an Collanen auf dem Schulterüberwurf des Krönungsmantels auf. Die Collane und Kreuz des Schwarzen-Adler-Ordens sind über den Schulterüberwurf gelegt, auf dem Krönungsmantel ist der Bruststern angebracht. An einer kürzer gearbeiteten Collane erscheint außerdem der Stern des Königlichen Hausordens von Hohenzollern. Am goldenen Kragen ist außerdem ein weiterer Stern angebracht, der jedoch kaum zu erkennen ist. An ein helles Hüftband gegürtet, ist an Friedrich Wilhelms IV. linker Seite ein Degen zu erkennen. Der Monarch hält in seiner linken Hand, vor dem Degen, die preußische Pickelhaube eines Generals mit schwarz-weißem Federbusch. Seine Rechte hat der Monarch in die Hüfte gestemmt. Auf einem Tabouret mit darauf liegendem rotgoldenem Kissen rechts neben Friedrich Wilhelm IV. ruhen die preußischen Herrschaftsinsignien: Krone, Zepter und Reichsapfel. Ein Vorhang verdeckt teilweise Tabouret und Kissen, ebenso Krone und Reichsapfel, wodurch diese fast beiläufig wirken. Hinter dem preußischen König und den Insignien befindet sich sein Thronsessel. Dieser Bereich des Bildhintergrunds nimmt die Ausstattung des Rittersaals (auch Thronsaal) des königlichen Schlosses zu Berlin auf. Friedrich Wilhelm IV. tritt der Betrachterin/dem Betrachter folglich in seinem Thronsaal in seiner Residenzstadt Berlin entgegen. Der Ausblick im Bildhintergrund verdeutlicht den erhöhten Standpunkt Friedrich Wilhelms IV. und gibt den Blick frei auf die Plastik des südlichen Rossebändigers des Bildhauers Pjotr Clodt von Jürgensburg. Hinter dem Rossebändiger zeigt das Gemälde die Straße Unter den Linden, die Fassade des Zeughauses und das Reiterstandbild Friedrichs II. (Friedrich der Große).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1



Ferdinand von Piloty d. J.: König Ludwig II. von Bayern, 1865, Öl auf Leinwand, 240 x 160 cm, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Inv. Nr. L.II.Mus 901

Abb. 2

a)



a) Ferdinand Schorn: Maximilian II. Kronprinz von Bayern, 1832, Druckgraphik, München, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. GM III/632

b)



b) Franz Hanfstaengl: Maximilian Kronprinz von Bayern, 1834, Druckgraphik, München, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. GM II/1731

Abb. 3



Wilhelm von Kaulbach: König Maximilian II. von Bayern als Hubertusritter, nach 1854, Öl auf Leinwand, 352 x 263 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Neue Pinakothek), Inv. Nr. 7780

Abb. 4

a)



b)



c)



- a) N. N.: Maximilian II. von Bayern, Fotografie, München, Bayerische Staatsbibliothek (Bildarchiv), Bildnr. port-009250
- b) Franz Hanfstaengl: Maximilian II. von Bayern, um 1860, Fotografie, München, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. FM 85/101-40
- c) Franz Hanfstaengl: Maximilian II. von Bayern, o. J., Fotografie, München, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. FM 85/101-47

Abb. 5



Leo Schöninger: Maximilian II., König von Bayern, um 1848, Galvanographie, Blattmaß: 80,8 x 60,7 cm; Plattenrand: 67,8 x 50,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin (Kunstabibliothek, Sammlung Modebild), Ident. Nr.: 14136103

Abb. 6



Gabriel Schachinger: König Maximilian II., 1887, Öl auf Leinwand, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Residenz München), Inv. Nr. ResMü. G1255

Abb. 7



Hyacinthe Rigaud: König Ludwig XIV. von Frankreich, 1701, Öl auf Leinwand, 277 x 194 cm, Paris, Musée du Louvre, Sammlung Ludwig XIV., Inv. Nr. 7492

Abb. 8
a)



François Gérard: Napoleon I. im Krönungsornat, 1805, Öl auf Leinwand, 225,5 x 145,5 cm, Paris, Musée du Louvre (ausgestellt im Musée du Château, Versailles), Inv. Nr. MV 5321

b)



Robert Lefèvre: Napoleon I. im Krönungsornat, 1807, Öl auf Leinwand, Paris, Musée national de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie, Inv. Nr. 04380

c)



Devilliers nach Robert Lefèvre: Napoleon I. im Krönungsornat, 1806

Abb. 9



Franz Xaver Kleiber (nach Moritz Kellerhoven): König Maximilian I. im Krönungsornat, nach 1818, Öl auf Leinwand, 258,5 x 197,5 cm, München, Münchner Stadtmuseum (Sammlung Graphik/Gemälde), Inv. Nr. GM Ila/33,

Abb. 10

a)



a) Max Hailer (nach Joseph Stieler): König Ludwig I., München, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. GM Ila/35

b)



b) Max Hailer (nach Joseph Stieler): König Ludwig I., Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Schloss Johannisburg, Aschaffenburg), Inv. Nr. Asch. G0018

Abb. 11

a)



Martin-Guillaume Biennais und Werkstatt: Kroninsignien des Königreichs Bayern: Reichsapfel, Krone (auf dazugehörigem Präsentationskissen), Siegelkasten, Zepter und Schwert mit Schwertscheide, Paris 1806/07, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Residenz München, Schatzkammer), Inv. Nr. ResMüSch. 245-251

b)



b) Collane und Stern des St.-Hubertus-Ordens (Hubertusritterordens), wohl Mannheim oder Heidelberg, gegen 1708, Gold, teilweise geschmolzt, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Residenz München, Schatzkammer), Inv. Nr. ResMü. 293 oder 294

c)



c) Blanchon Cortet: Krönungsmantel der bayerischen Könige, Lyon 1806/07, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Sammlung König Ludwig II.-Museum), Inv. L.II.-Mus. 3189 (L.II.-Mus.-Kat. 7).

Abb. 12



Nicolaus Bauer: Staatsporträt König Maximilians II., 1851, Öl auf Leinwand, 148 x 94 cm, Wasserburg, Rathaus (Lichthof, Leihgabe des Heimathauses Wasserburg)

Abb. 13



N. N. (deutsch): Maximilian II. im Krönungsornat, 19. Jahrhundert, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften

Abb. 14



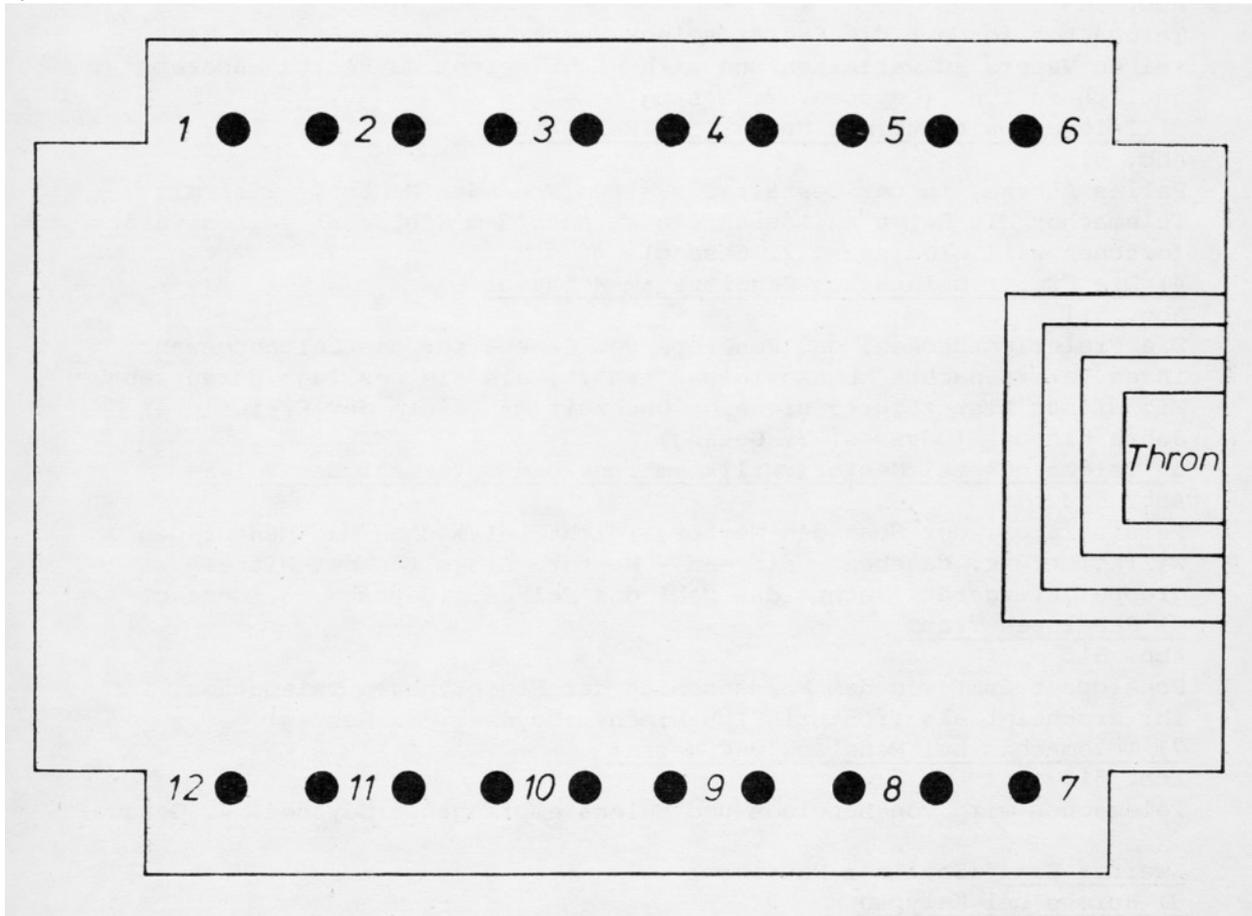
Die Verfassung für das Königreich Bayern von 1818, München, 26. Mai 1818, Prunkausgabe, 38 x 28 cm, München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Sign.: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bayerischer Landtag 10295

Abb. 15
a)



Tino Walz: Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz, 1943, Fotografie, München, Bayerische Staatsbibliothek (Bildarchiv, Fotoarchiv Tino Walz), Bildnr.: walz-0982

b)



Zwölf Erzfiguren, feuervergoldet, Höhe 2,80 m ohne Sockel, Entwurft und Gipsmodell: L. M. Schwanthaler, Guß: J. B. Stiglmayer, Feuervergoldung: F. v. Miller

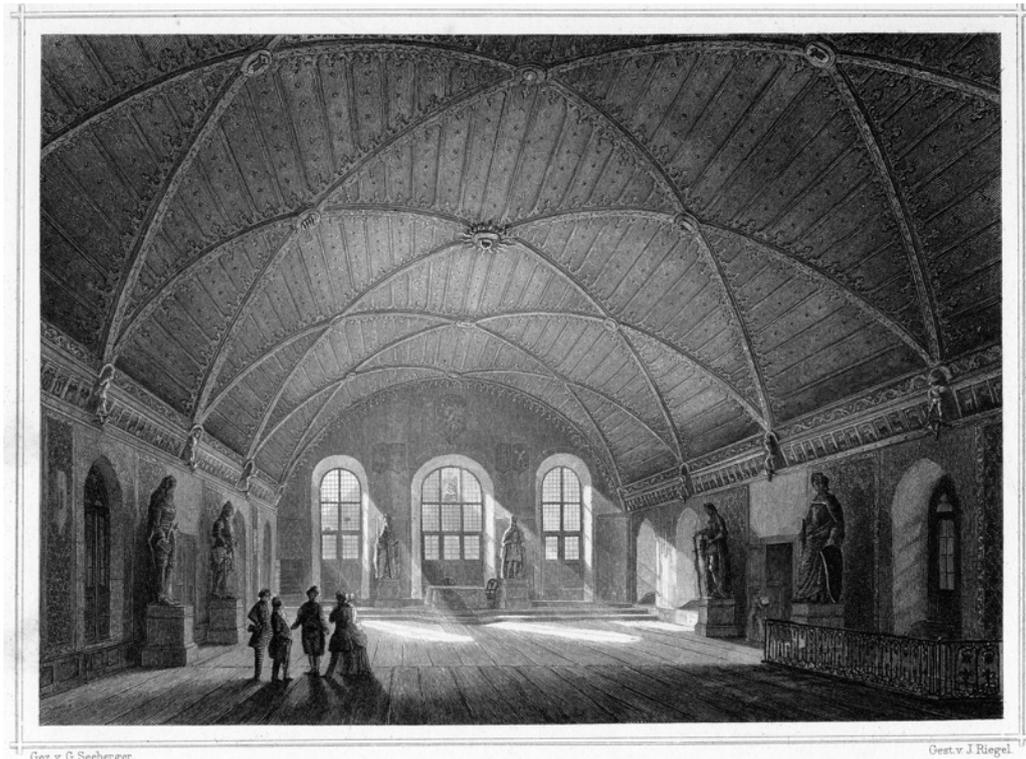
- 1) Otto der Erlauchte, Pfalzgraf bei Rhein, Herzog von Bayern 1231-1253
- 2) Ludwig der Bayer, Kaiser 1294-1347
- 3) Ruprecht von der Pfalz, Kaiser 1398-1410
- 4) Friedrich der Siegreiche, Churfürst von der Pfalz 1449-1479
- 5) Ludwig der Reiche, Herzog von Bayern-Landshut 1450-1479
- 6) Albrecht IV. der Weise, Herzog von Bayern 1460-1508
- 7) Friedrich II. der Weise, Churfürst von der Pfalz 1544-1556
- 8) Albrecht V. der Großmüthige, Herzog von Bayern 1550-1579
- 9) Maximilian der Große, Churfürst von Bayern 1598-1651
- 10) Karl XI. König von Schweden, Herzog von Zweibrücken 1660-1697
- 11) Johann Wilhelm, Churfürst von der Pfalz 1690-1716
- 12) Karl XII. König von Schweden, Herzog von Zweibrücken 1697-1718

Embleme:

Thronwand: Wappen von Alt- und Neubayern, Gerechtigkeit, Weisheit, Beharrlichkeit

Eingangswand: Wappen, Throphäen, Kränze reichende Viktorien

Abb. 16



DER GROSSE SAAL IM RATHHAUS ZU MÜNCHEN.

Gustav Seeberger: Der Festsaal im Alten Rathaus in München, um 1860, Aquarell, München, Münchner Stadtmuseum (Sammlung Graphik/Plakat/Gemälde), Inv. Nr. Ilg/9

Abb. 17



Residenz München, „Großes Sessionszimmer“ der Staatsratszimmer, R. 116, mit dem Thron Maximilians I., Baldachin und Thronwandbespannung mit erstem bayerischem Königswappen, vor 1944, Fotografie, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen

Abb. 18

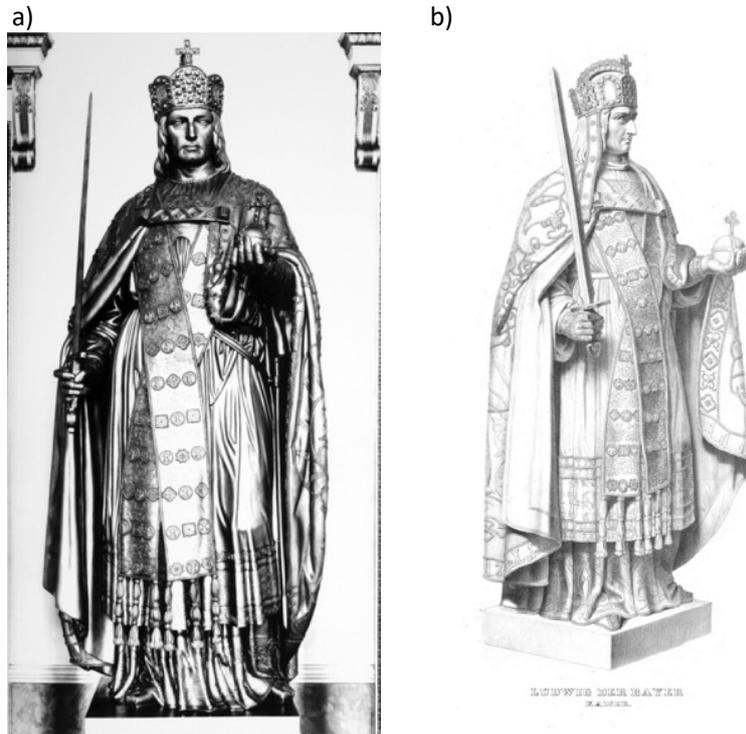
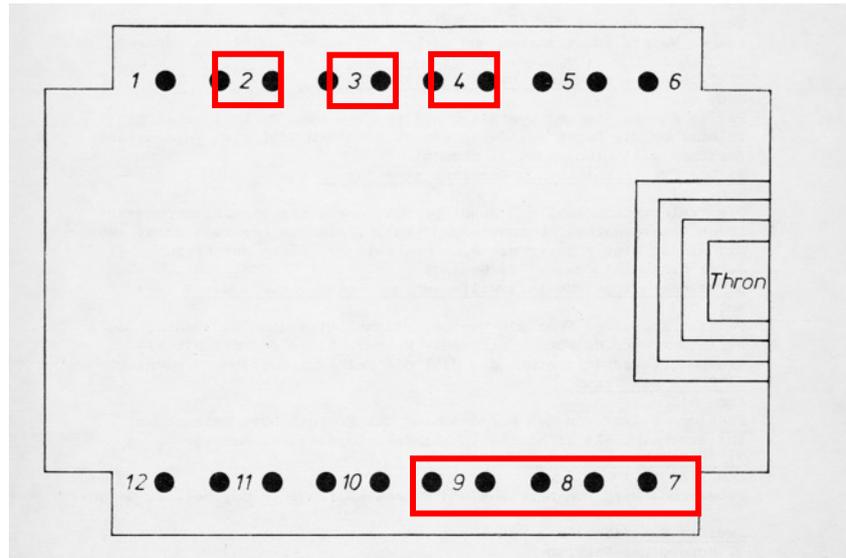


Abb. 19

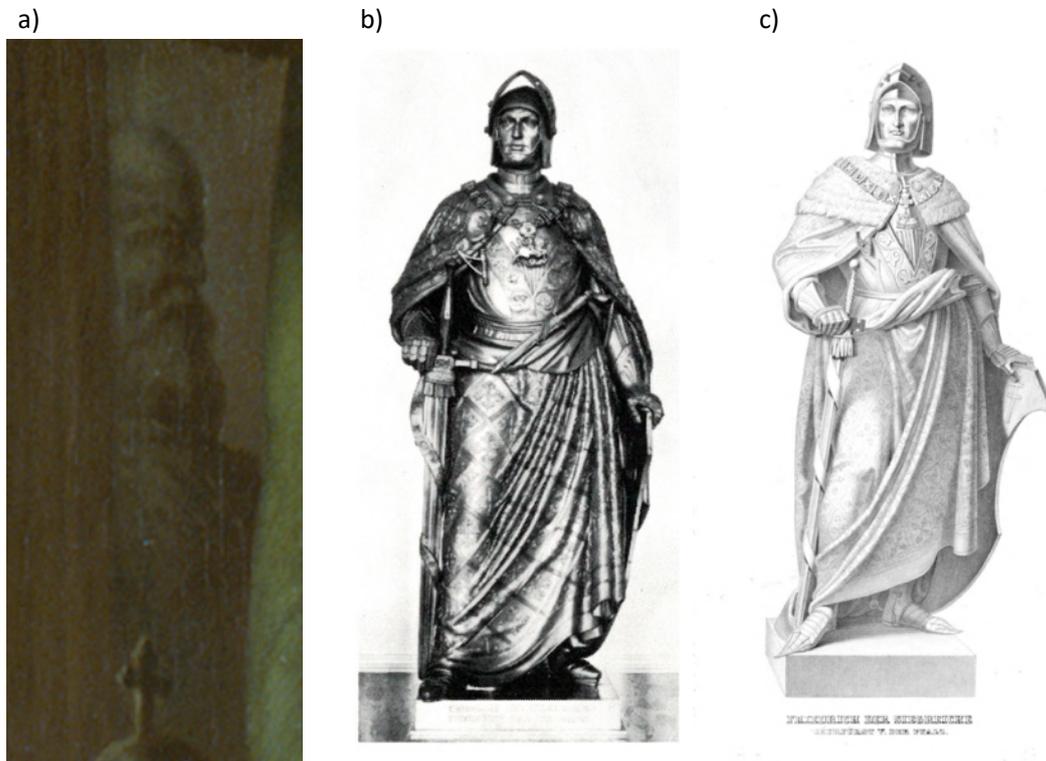


Abb. 20



- 2) Ludwig der Bayer, Kaiser 1294-1347
- 3) Ruprecht von der Pfalz, Kaiser 1398-1410
- 4) Friedrich der Siegreiche, Churfürst von der Pfalz 1449-1479
- 7) Friedrich II. der Weise, Churfürst von der Pfalz 1544-1556
- 8) Albrecht V. der Großmüthige, Herzog von Bayern 1550-1579
- 9) Maximilian der Große, Churfürst von Bayern 1598-1651

Abb. 21



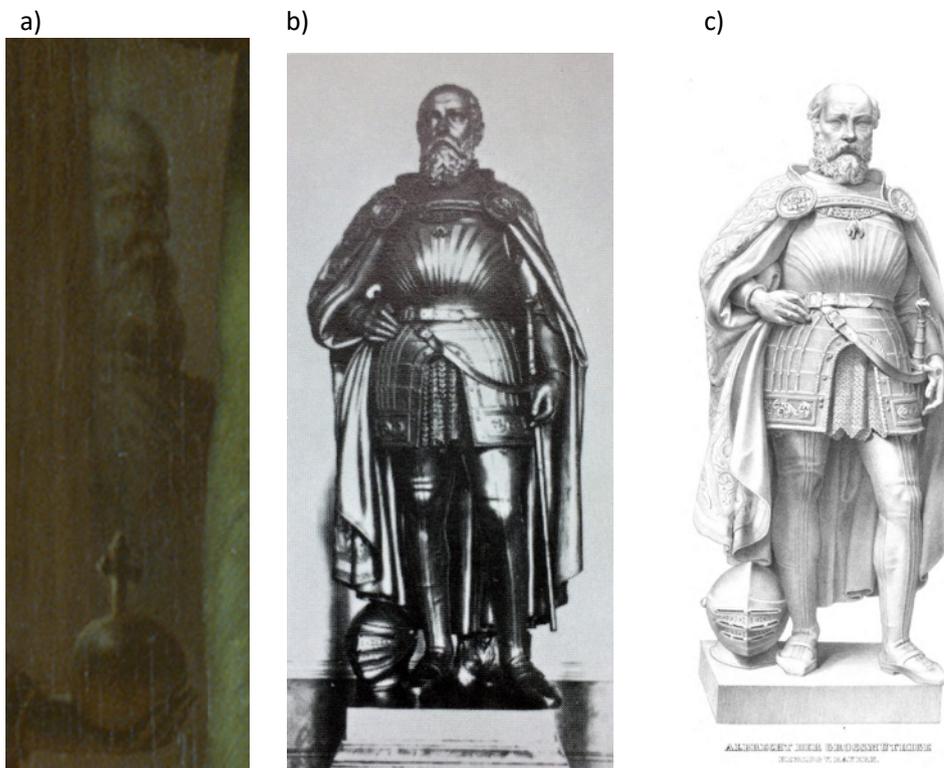
Gegenüberstellung der hinteren Ahnenfigur in Hailers Darstellung Maximilians II. (a) mit der ausgeführten Statue Friedrichs des Siegreichen im Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz (b) sowie des Schwathalerschen Entwurfs (c)

Abb. 22



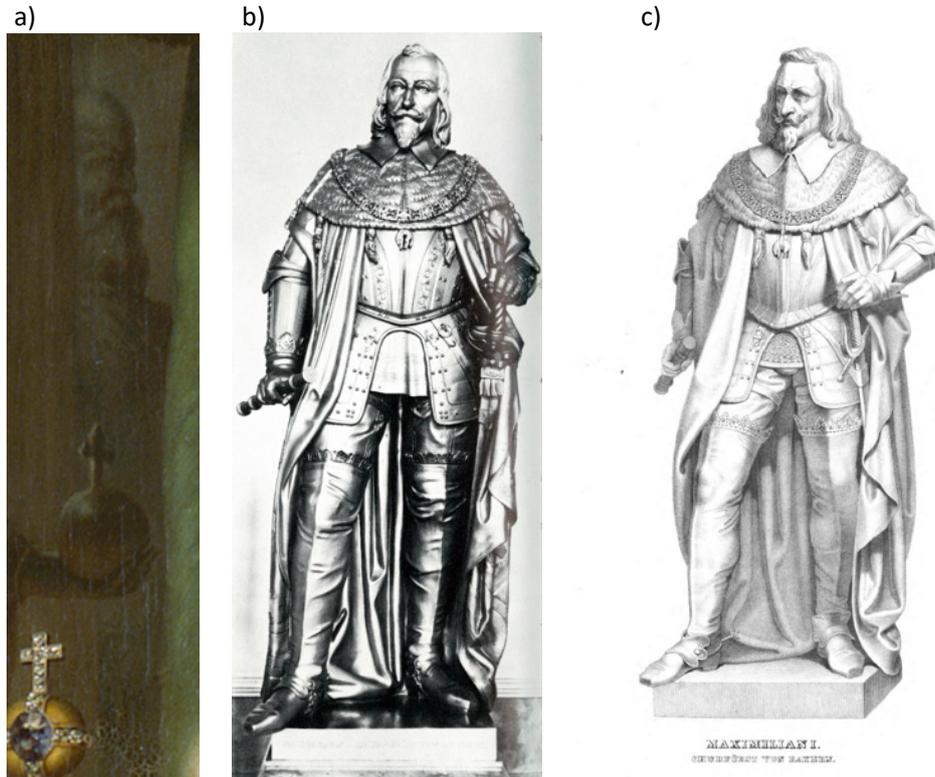
Gegenüberstellung der hinteren Ahnenfigur in Hailers Darstellung Maximilians II. (a) mit der ausgeführten Statue Friedrichs II. im Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz (b) sowie des Schwathalerschen Entwurfs (c)

Abb. 23



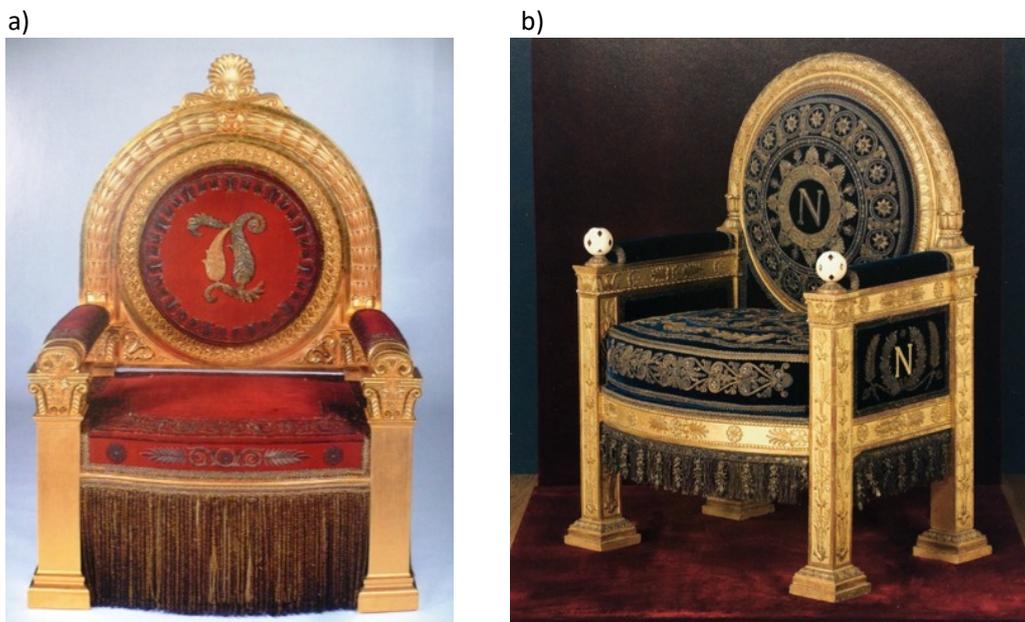
Gegenüberstellung der hinteren Ahnenfigur in Hailers Darstellung Maximilians II. (a) mit der ausgeführten Statue Entwurfs Albrechts V. im Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz (b) sowie des Schwathalerschen Entwurfs (c)

Abb. 24



Gegenüberstellung der hinteren Ahnenfigur in Hailers Darstellung Maximilians II. (a) mit der ausgeführten Statue Kurfürst Maximilians I. im Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz (b) sowie des Schwathalerschen Entwurfs (c)

Abb. 25



- a) Leo von Klenze (Entwurf), Melchio Frank (Schreinerarbeit): Thronsessel Ludwigs I. aus dem Thronsaal des Festsaalbaus der Münchner Residenz, 1841/42, Nadelholz, Linde, vergoldet, roter Seidensamt mit Goldstickerei und Fransen, 159 x 112 x 84 cm, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Residenz München), Inv. Nr. ResMü M1032
- b) Jacob-Desmalter nach einem Entwurf von Charles Percier und Pierre Fontaine: Thronsessel Napoleons I., 1804, Holz vergoldet, blauer Samt mit Goldstickerei, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. GMT C 2

Abb. 26



Staatswappen des Königreichs Bayern von 1835, Federzeichnung, koloriert, auf Papier, 26,5 x 21,5 cm, München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Bayer. Gesandtschaft Bundestag 70

Abb. 27

a)



b)



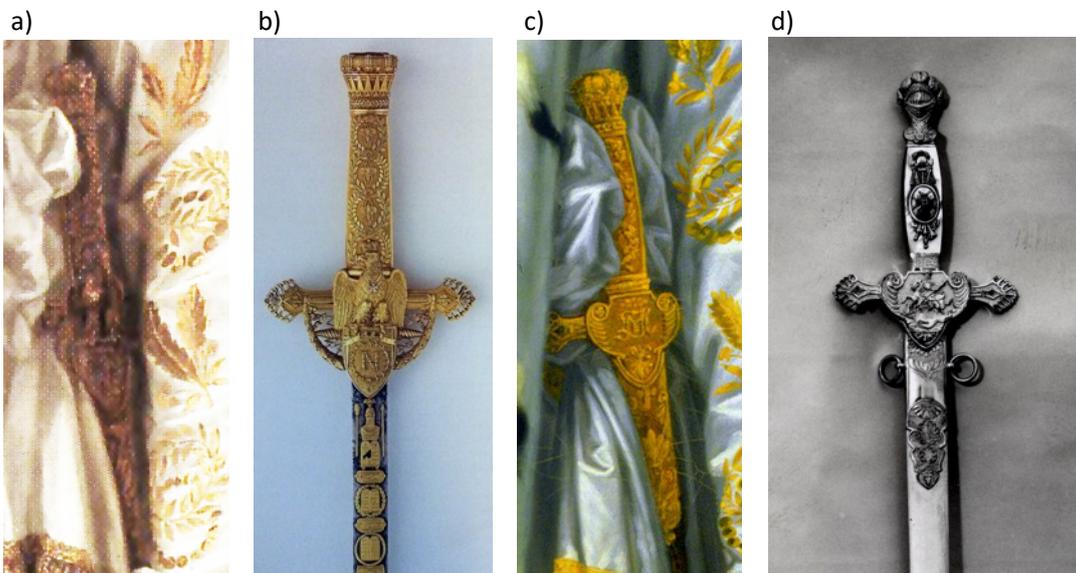
- a) Moritz Kellerhoven: Kurfürst Maximilian IV. von Bayern, 1800, Öl auf Leinwand, 87 x 71 cm, Regensburg, Museen der Stadt Regensburg, Inv. Nr. HV 1327
- b) Moritz Kellerhoven, Kurfürst Maximilian IV. von Bayern, um 1820 (Datierung des Münchner Stadtmuseums) wohl eher vor 1806, München, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. GM IIa/5

Abb. 28



N. N. (Deutsch 19. Jahrhundert): König Maximilian I., 176,5 x 134,1 cm, Öl auf Leinwand, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 13449

Abb. 29



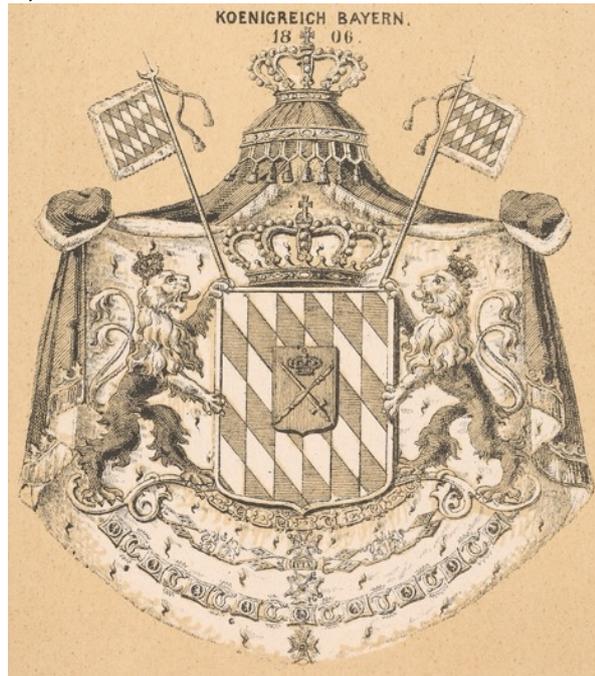
- a) Moritz Kellerhoven: Maximilian I. im Krönungsornat, Detail von Kat. 3 (Degen Napoleons I.) 1806/07
- b) Martin-Guillaume Biennais (wohl nach Charles Persier): Degen Kaiser Napoleons I., 1804, Gold, vergoldetes Silber und Stahl, 90,5 x 11,5 cm, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Residenz München, Schatzkammer), Inv. Nr. ResMü. Schk. 243-244-WL
- c) Moritz Kellerhoven: Maximilian I. im Krönungsornat, Detail von Kat. 4 (Schwert), 1818
- d) Johann Stroblberger, München (Hersteller): Degen des St.-Georg_ordens (Georgiritterordens, Detail), wohl um 1870, 79,5 cm, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Residenz München, Schatzkammer), Inv. Nr. Schk. II, 261

Abb. 30

a)



b)



a) Erstes Königswappen des bayerischen Königs Maximilian I. Joseph mit weiß-blauen Rauten, Kunsthandwerk, 1806, Bamberg, Staatsarchiv Bamberg, Rep. A 302, Nr. 156

b) Zweites Wappen des Königreichs Bayern, 1808

Abb. 31



N. N.: König Maximilian I. in Generaluniform, zwischen 1. Januar 1806 und 6. August 1806, Ingolstadt, Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt, Inv. Nr. C 3262

Abb. 32

a)



b)



a) N. N.: König Maximilian I. von Bayern, um 1806, Öl auf Leinwand, 68 x 49 cm, München, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. GM 67/257

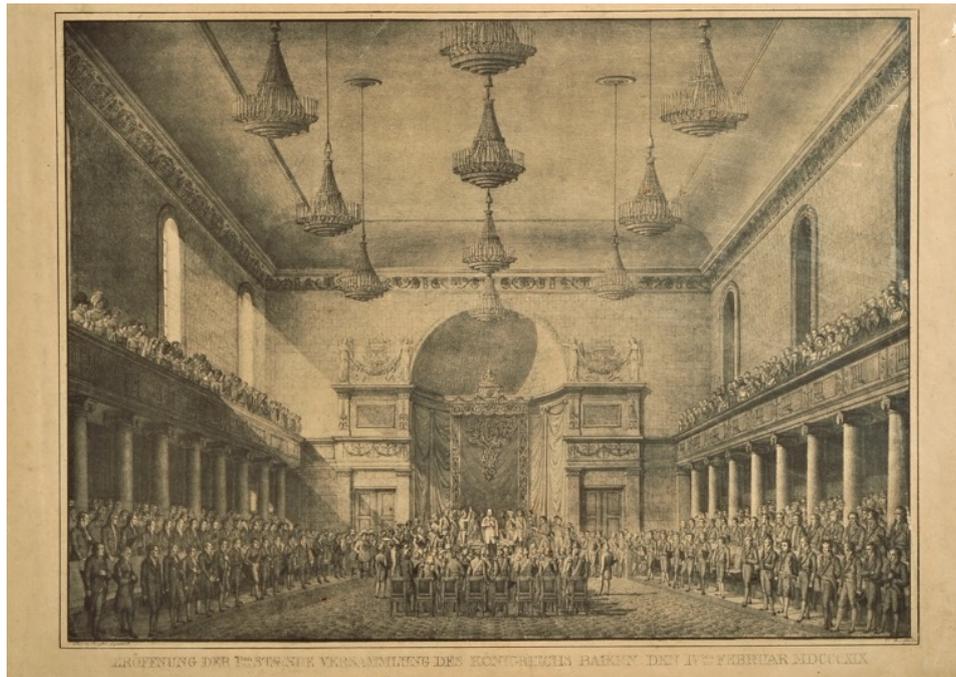
b) N. N.: Caroline, Königin von Bayern, um 1806, Öl auf Leinwand, 69,3 x 49 cm, München, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. GM 67/258

Abb. 33



Oskar Rickerl: Sitzungssaal der Kammer der Abgeordneten im alten Ständehaus zu München, 1884, Aquarell, München, Bayerischer Landtag (Bildarchiv)

Abb. 34



Lorenz Quaglio, Domenico Quaglio: Eröffnung der Iten Stände Versammlung des Königreichs Baiern den IVten Februar MDCCCXIX, 1819, Lithographie, München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, W.B., Kg. Max I. Joseph IV 2 /49

Abb. 35



Theodor Leopold Weller nach Peter von Hess: In der Mitte der Seinen. 1819, 1824, Lithographie nach dem Transparentbild der Festdekoration zum 25-jährigen Regierungsjubiläums Maximilians I., 32 x 47 cm, München, Stadtarchiv, BuR 122

Abb. 36



Johann Baptist Seele: König Friedrich I. von Württemberg, 1806, Öl auf Leinwand, 259 x 157,5 cm, Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv. Nr. NN 74

Abb. 37

a)



Georg Desmarées und Werkstatt: Kurfürst Karl Albrecht von Bayern als Kaiser Karl VII, 1742-1745, Öl auf Leinwand, 295 x 193 cm, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Schloss Nymphenburg), Inv. Nr. Ny.G112

b)



c)



b) N.N. (deutsch): Kurfürst Max III. Joseph von Bayern, 18. Jh., 226 x 147 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 3351

c) Pompeo Girolamo Batoni: Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz und Bayern, 1775, Öl auf Leinwand, 244,5 x 172 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Alte Pinakothek), Inv. Nr. 181

Abb. 38

a)



b)



a) Hyacinthe Rigaud: Ludwig XV. im Krönungsornat, 1730, Öl auf Leinwand, 276,5 x 186 cm, Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Inv. Nr. MV 7083

b) Louis-Michael van Loo (Atelier): Ludwig XV. im Krönungsornat, ca. 1761-1771, Öl auf Leinwand, 235 x 188 cm, Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Inv. Nr. MV 7238

c)



d)



- c) Antoine-François Callet: Ludwig XVI. im Krönungsornat, 1788, Öl auf Leinwand, 278 x 196 cm, Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Inv. Nr. MV 3890
d) Joseph Siffred Duplessis: Ludwig XVI. im Krönungsornat, 1776, Öl auf Leinwand, 235 x 187 cm, Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Inv. Nr. MV 7083

e)



f)



- e) Antoine-Jean Gros: Ludwig XVIII. im Krönungsornat, um 1817, Öl auf Leinwand, 292,5 x 204,5 cm, Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Inv. Nr. MV 6325
f) Robert Lefèvre: Ludwig XVIII. im Krönungsornat, 1816 (Original 1814), Öl auf Leinwand, 292 x 217 cm, Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Inv. Nr. MV 6326

Abb. 39

a)



b)



- a) Joseph Karl Stieler: Königin Therese von Bayern, 1827, Öl auf Leinwand, 247 x 172 cm, München, Wittelsbacher Ausgleichsfonds (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Leihgabe an Schloss Nymphenburg), Inv.-Nr. B I a 237
b) Joseph Karl Stieler: Ludwig I. im Krönungsornat, 1826, siehe Kat. 6

Abb. 40



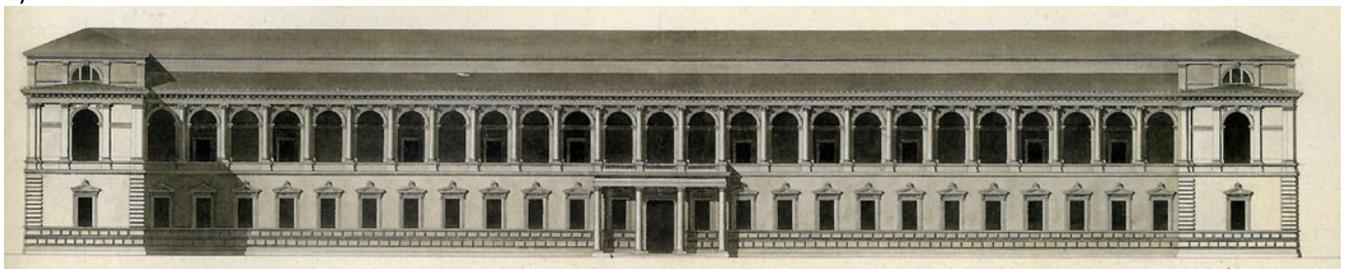
Charles Elie (Verleger/Drucker; Druckgrafiker): T. donnant une leçon de grace et de dignité impériale (T., der eine Lektion in kaiserlicher Anmut und Würde erteilt), 1814-1815, handkolorierte Radierung, 244 x142 mm, London, British Museum, Inv. Nr. 2002,0224.9

Abb. 41
a)



Leo von Klenze: Alte Pinakothek München, Blick in die Loggien der Südseite (vor der Zerstörung) 1930, Fotografie, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

b)



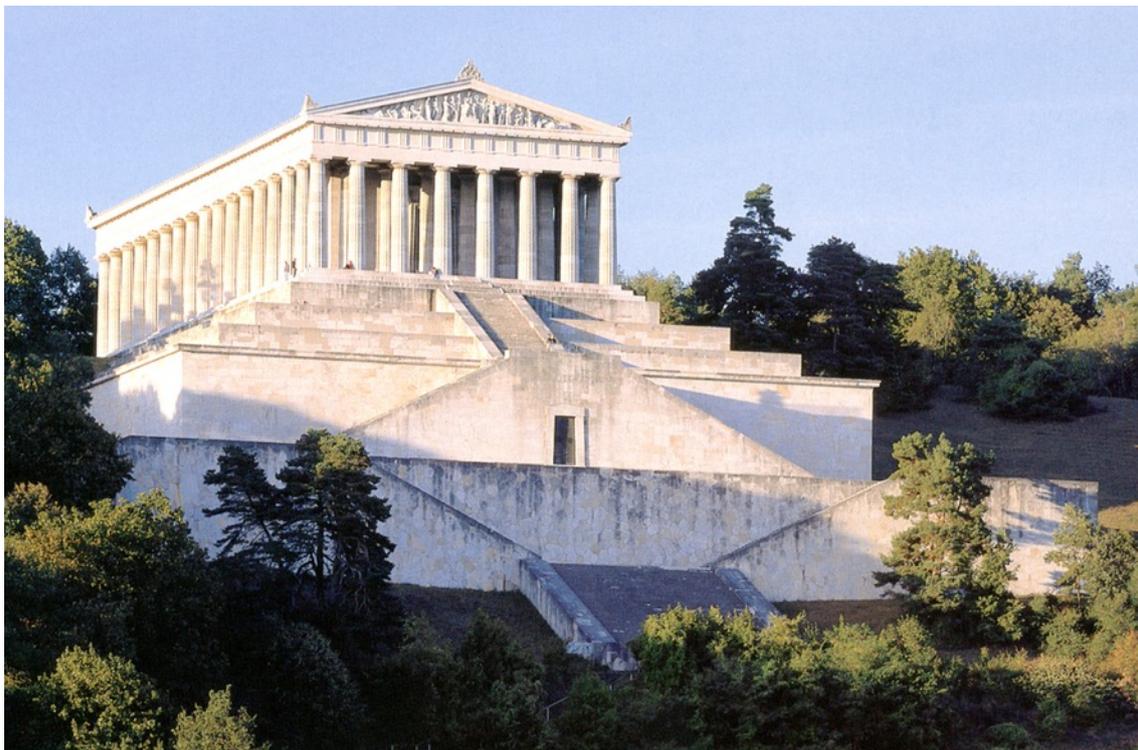
Leo von Klenze: 3. Planungsstufe der Alten Pinakothek (Ausführungsentwurf), Aufriss der Südseite (Hauptfassade), 1823, Feder, grau laviert, 93,7 x 57,2 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 26471

Abb. 42



Stadtresidenz Landshut, Blick in den Innenhof (Italienischer Bau), 1537 (Grundsteinlegung)

Abb. 43
a)



Leo von Klenze: Walhalla, Donaustauf (bei Regensburg), 1814-1842 (Planung und Fertigstellung), Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen

b)



Leo von Klenze: Entwurf zur Walhalla mit „Halle der Erwartung“, 1821, Zeichnung, München, Bayerische Staatsbibliothek München, Sign. Klenzeana IX.17.5 = C 103

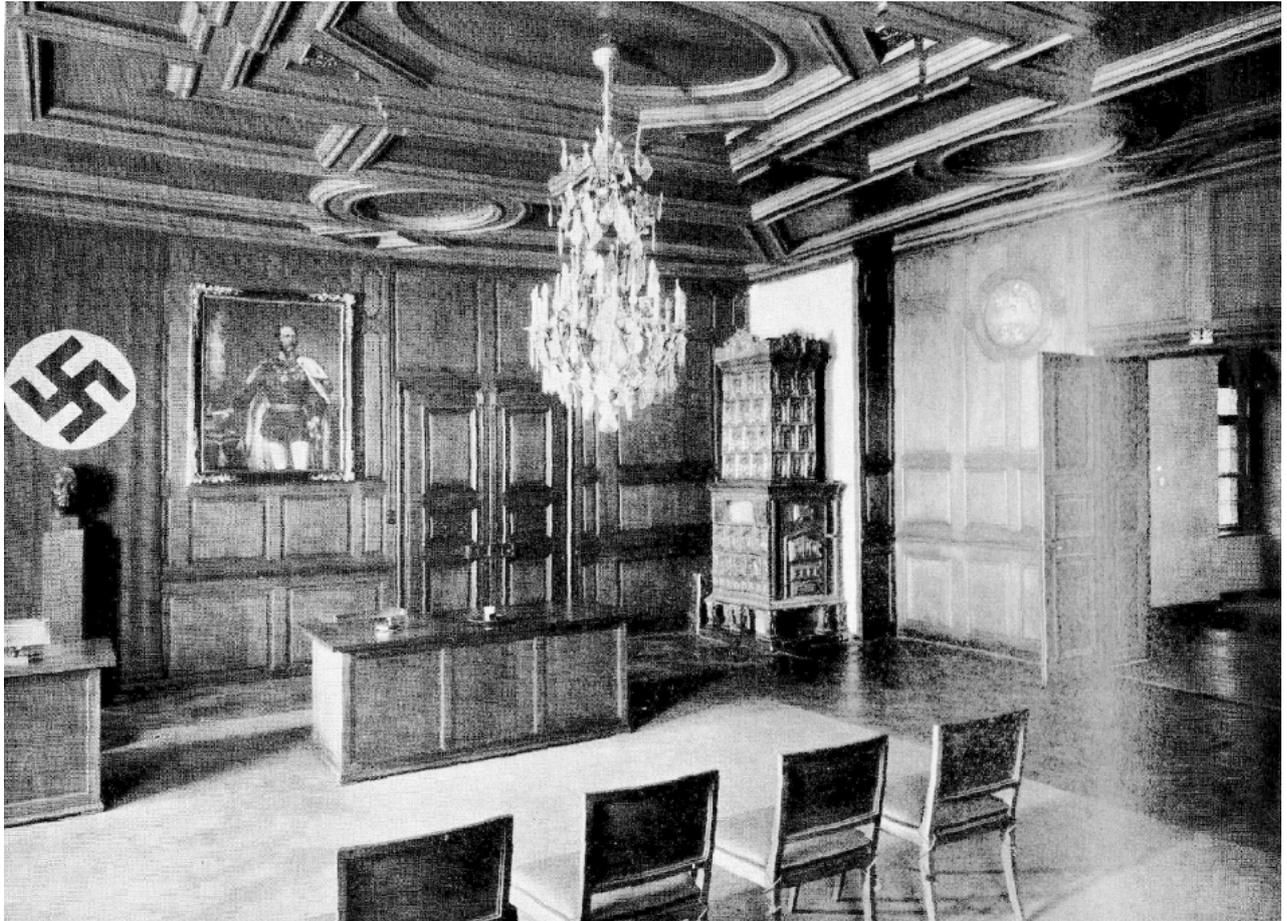
Abb. 44



Johann Obernetter nach Ludwig Schwanthaler: Ludwig I. legt den Grundstein zur Walhalla, 1842, Lithographie eines der Relieftondi im Stiftersaal der Alten Pinakothek, aus: Leo von Klenze, Sammlung architectonischer Entwürfe welche ausgeführt, oder für die Ausführung entworfen wurden, Detail aus 5. Lieferung, Tab. I, München 1830-1850

Abb. 45

a)



a) Trauungssaal des Standesamtes München I, früheres Ratsplenum, 1941, Fotografie

b)



b) N. N.: Maximilian II., König von Bayern, Öl auf Leinwand, 144 x 112 cm (geschnitzter Holzrahmen, Ecken vergoldet), München, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München (langfristige Leihgabe an das Marstallmuseum Schloss Nymphenburg), Inv. Nr. K 4901

Abb. 46



Josef Valentin: König Maximilian II. von Bayern, um 1860, Öl auf Leinwand, 235 x 161 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Dauerleihgabe an das Bayerische Staatsministerium für Wirtschaft, Landesentwicklung und Energie), Inv. Nr. 8917

Abb. 47

a)



b)



a) Gabriel Schachinger (nach Bernhardt): König Maximilian II. 1865, Leinwand, 233 x 161,5 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum München, Inv. Nr. R7722

b) Thomas Driendl: König Maximilian II. von Bayern, um 1857/59, Zinkographie auf Papier, auf Leinwand geklebt, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 8916

Abb. 48



Joseph Bernhardt d. Ä.: König Maximilian II. von Bayern in der Ahnengalerie in der Residenz München, 1875, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Residenz München, Ahnengalerie, R.4), Inv. Nr. ResMü Gw0020

Abb. 49



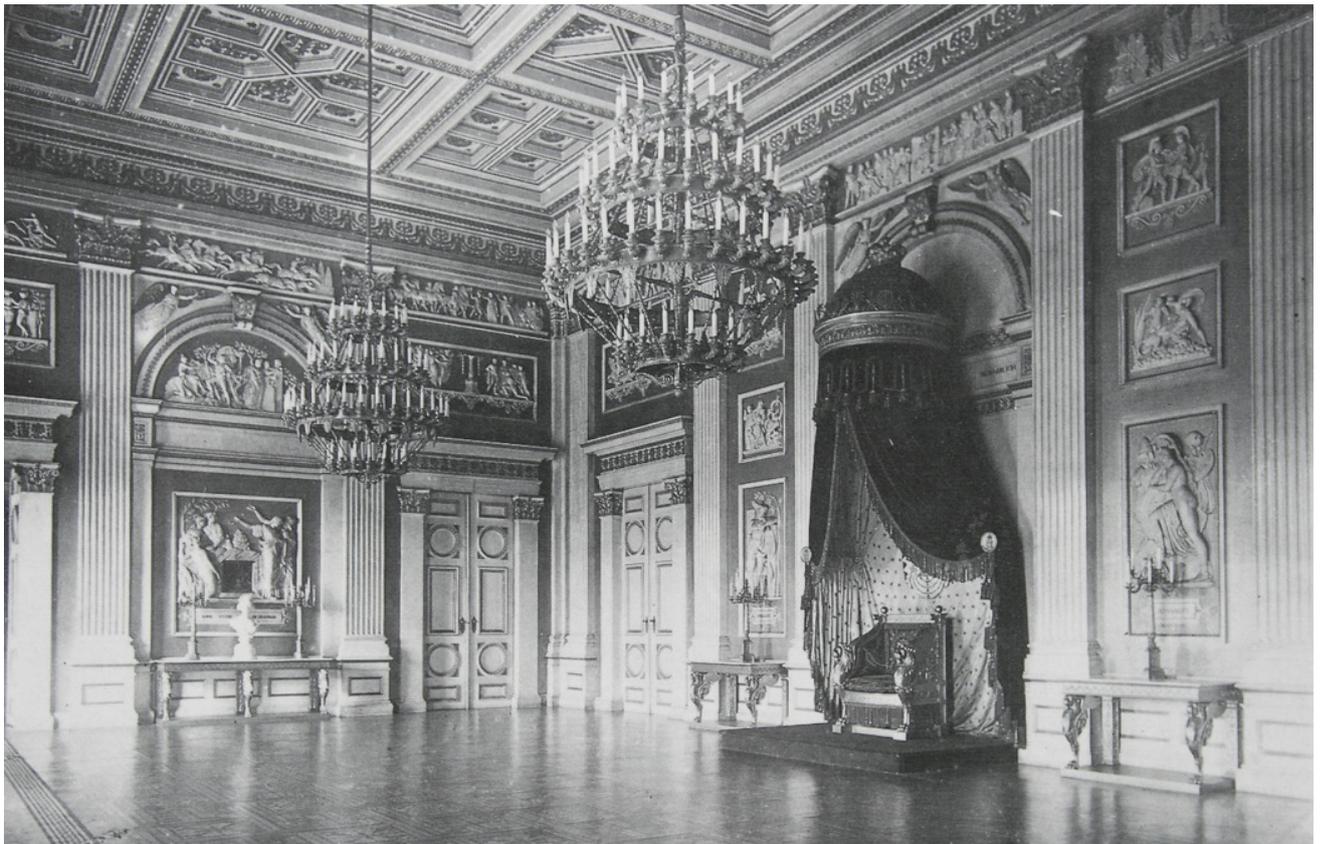
Joseph Bernhardt d. Ä.: Maximilian II. in Uniform, um 1850, München, Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. GM 30/2058

Abb. 51



Orientierungsplan zur Deutschen Allgemeinen und Historischen Kunstausstellung im Glaspalast München, 1858, Detail von Abb. 50 (Loge Sr. Majestät des Königs Maximilian II.)

Abb. 52



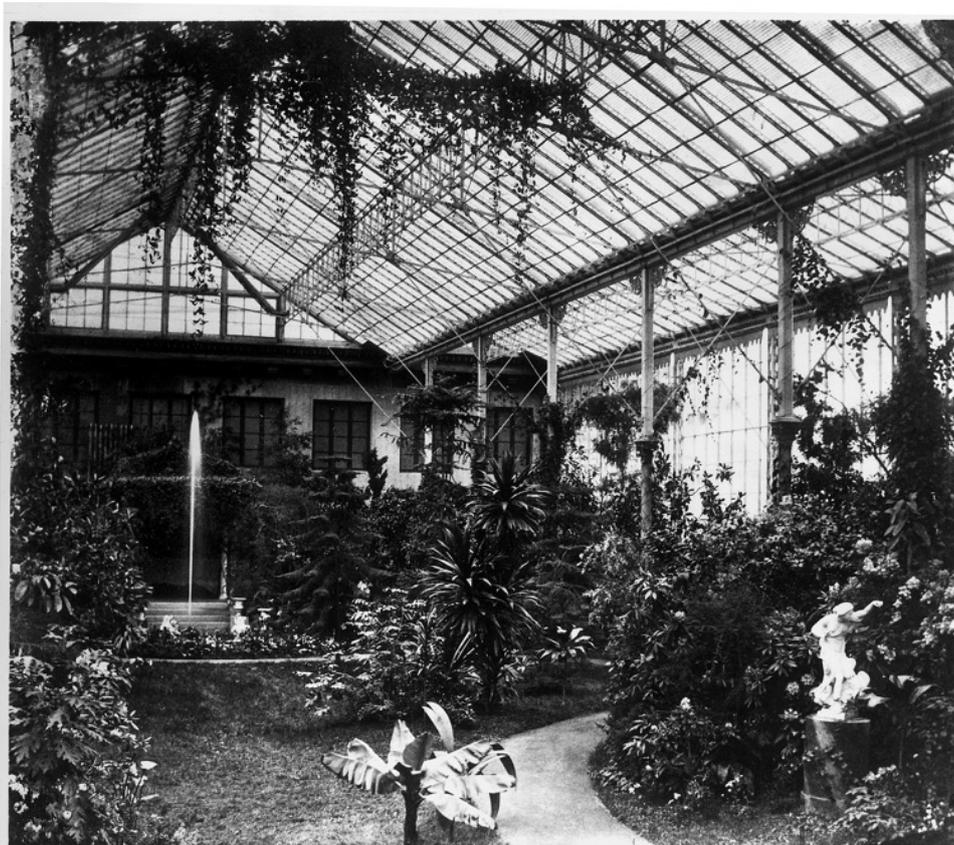
Leo von Klenze: Königsbau der Münchner Residenz, Thronsaal des Königs, Raumansicht mit West- und Nordwand, vor der Zerstörung 1944, Fotografie, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen

Abb. 53



Joseph Albert: Altes Bayerisches Nationalmuseum in der Maximilianstraße München, um 1860, Fotografie, München, Bayerische Staatsbibliothek (Bildarchiv), Bildnr. port-031234

Abb. 54
a)



Wintergarten in der königl. Residenz zu München.

Joseph Albert: Münchner Residenz, Wintergarten Maximilians II., Blick Richtung Theater, 1856, Fotografie, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Sammlung König Ludwig II.-Museum, Depot)

b)



c)

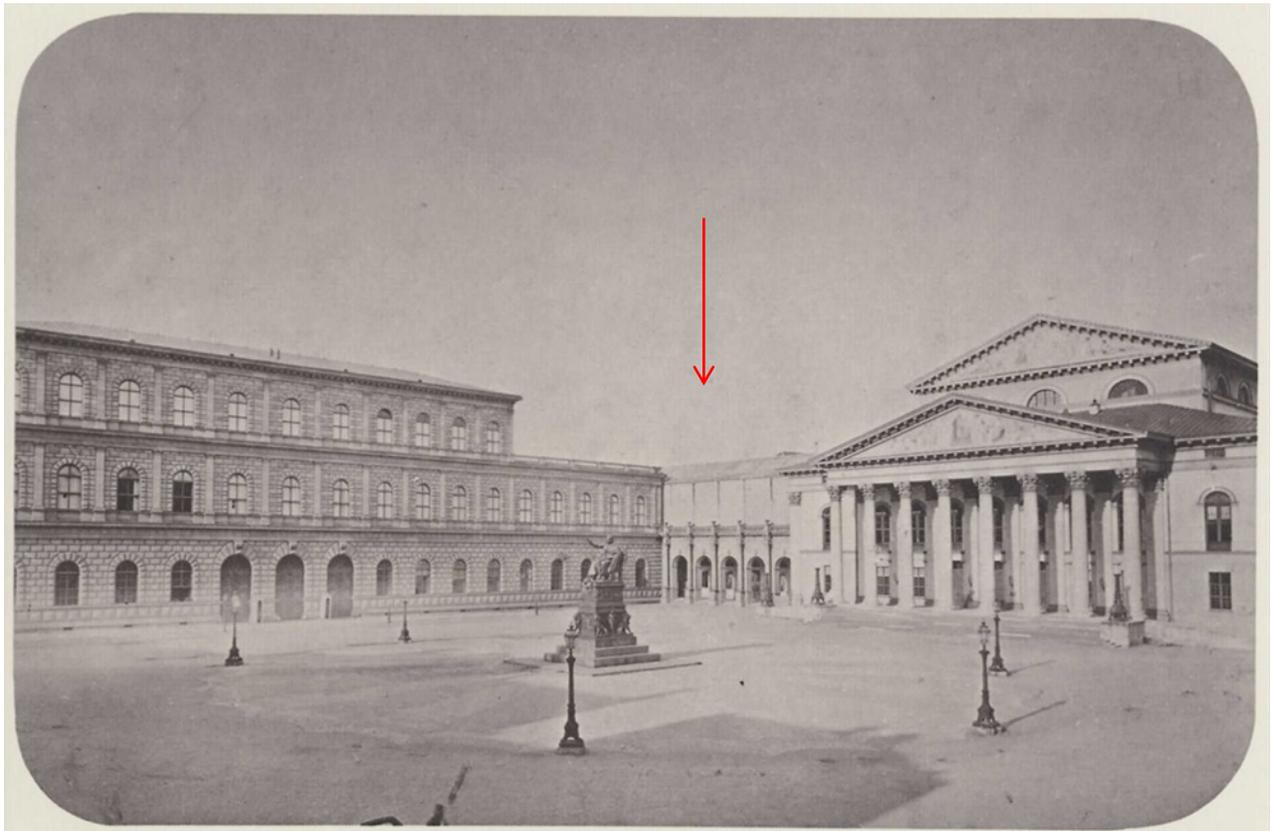


d)



- b) Joseph Bernhardt d. Ä.: König Maximilian II. von Bayern, Detail (Stützen), 1859/nach 1864 (?)
c) Wintergarten Maximilian II., Blick Richtung Theater, Detail von Abb. 54a (Stützen), vor 1921, Fotografie
d) Max August Nohl: Innenansicht des Glaspalastes, 1855/1857, Detail von Abb. 56b

Abb. 55



Joseph Albert: Max-Joseph-Platz in München mit Königsbau, Wintergarten (roter Pfeil) und Nationaltheater, um 1860, Fotografie (auf Albuminpapier), 15,5 x 23,5 cm, München, Münchner Stadtmuseum (Graphische Sammlung), Inv. Nr. 76/25

Abb. 56
a)



August von Voit: Ansicht des Glaspalastes in München von Südwesten, 1854, kolorierter Druck, 36,2 x 50,5 cm, München, Technische Universität, Universitätsbibliothek, Architekturmuseum - Sammlung, Sign. voit-6-56

b)



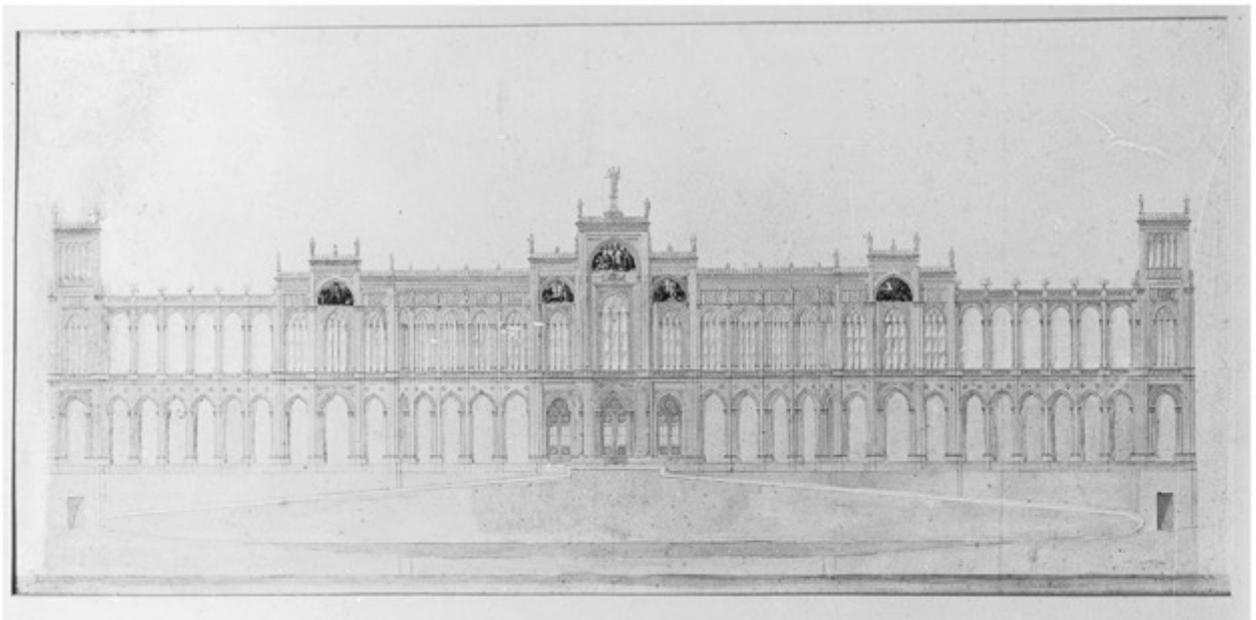
Max August Nohl: Innenansicht des Glaspalastes, 1855/1857, Zeichnung, 25,3 x 35,5 cm, München, Münchner Stadtmuseum (Sammlung Graphik/Gemälde), Inv. Nr. G-MIII/162

c)



Johann Gabriel Friedrich Poppel und Georg Michael Kurz (Stecher): Das Innere des Glaspalasts München, Papier, 62,4 x 44,3 cm, Technische Universität München, Universitätsbibliothek, Architekturmuseum – Sammlung, Sign. voit-6-45

Abb. 57
a)



Friedrich Bürklein: Entwurf Maximilianeum mit Spitzbogen, um 1855, Federzeichnung, München, Bayerischer Landtag (Bildarchiv)

b)



Das Maximilianeum um 1900, Fotografie, München, Bayerischer Landtag (Bildarchiv)

Abb. 58



Franz Xaver Winterhalter: Louis-Philippe I., König der Franzosen und die Charte von 1830, 1839, Öl auf Leinwand, 263,5 x 189 cm, Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Inv. Nr. MV 5219

Abb. 59
a)



Nikolay Argunov (auch Nikolai Iwanowitsch Argunow): Paul I. von Russland, 1797,
Öl auf Leinwand, 285 x 206 cm, Schloss Ostankino (Russland)

b)



b) François Gérard und Werkstatt: Zar Alexander I. (Skizze, Original verschollen), 1814/1810-25,
Öl auf Leinwand, 33,8 x 23,4 cm, Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon,
Inv. Nr. MV 4907

c)



c) George Dawe: Zar Nikolaus I., 1826, Öl auf Leinwand, 348 x 199,4 cm, Chatsworth, Derbyshire
(England), The Devonshire Collections, Bildnr. CTS336334

a)



b)



a) Joseph Paelnick: König Wilhelm I. der Niederlande, 1819, Öl auf Leinwand, 227 x 155,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. SK-C-1460,

b) Nicolaas Pieneman: König Wilhelm II. der Niederlande, 1849, Öl auf Leinwand, 286 x 200 cm, Sankt Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. ГЭ-5976

c)



d)



c) Nicolaas Pieneman: Die Amtseinführung von König Wilhelm II. in der Nieuwe Kerk in Amsterdam am 28. November 1840 (Ausschnitt), 1840-45, Öl auf Holz, 46,5 x 55,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. SK-A-3852

d) Nicolaas Pieneman: König Wilhelm III. der Niederlande, 1856, Öl auf Leinwand, 93 x 62,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. SK-A-1701

Abbildungsnachweis / Bildrechte

Bayerische Akademie der Wissenschaften, München: Abb. 13
Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt: Abb. 31 (Foto: Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt)
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München: Abb. 14, 26
Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, München: Abb. 34, 50, 51 (Detail von Abb. 50)
Bayerische Staatsbibliothek, München/Bildarchiv: Abb. 4a, 15a, 43b, 53
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: Kat. 2c (<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/9pL3Mj54eb>, zuletzt aktualisiert am 25.05.2023, Zugriff am 12.11.2023), 5 (<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/01G1yQnGkE>, zuletzt aktualisiert am 19.07.2023, Zugriff am 12.11.2023), 6 (<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ApL8gP7xN2>, zuletzt aktualisiert am 19.06.2023, Zugriff am 12.11.2023), Abb. 3 (<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Qm45Q2q4No>, zuletzt aktualisiert am 19.06.2023, Zugriff am 12.11.2023), 28 (<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ZKGPQDR4gA>, zuletzt aktualisiert am 23.09.2020, Zugriff am 12.11.2023), 37b (<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/gR4kPWrxEe>, zuletzt aktualisiert am 19.06.2023, Zugriff am 12.11.2023), 37c, 39b (Detail von Kat. 6), (<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/wE4KJ7BGZ5>, zuletzt aktualisiert am 19.06.2023, Zugriff am 12.11.2023), 47b (<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Qm45bVlxNo>, zuletzt aktualisiert am 19.06.2023, Zugriff am 12.11.2023)

Bayerisches Staatsministerium für Wirtschaft, Landesentwicklung und Energie, München: Abb. 46
Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen: Kat. 4, Abb. 1, 6, 10b, 11a (Maria Scherf/Rainer Herrmann, München), 11b (Ulrich Pfeuffer, München), 11c (Lucinde Weiss, München), 17 (Maria Scherf, München), 18a, 19a, 21b, 22b, 23b, 24b, 25a, 29b, 29c (Detail von Kat. 4), 29d, 37a, 42a, 48, 52, 54a, 54c (Detail von 54a)
Bildarchiv Bayerischer Landtag, München: Kat. 3, Abb. 29a (Detail von Kat. 3), 33, 57a, 57b
Bildarchiv Foto Marburg: Abb. 47a (Fotograf: Carl Teufel)
bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Abb. 41a
Bridgeman Images: Abb. 59c
British Museum, London (The Trustees of the British Museum): Abb. 40 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2002-0224-9, Zugriff am 12.11.2023)
Chaussard 1806, Pl. XV: Abb. 8c
Eremitage, Sankt Petersburg: Abb. 60b (<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/25983>, Zugriff am 12.11.2023)
an der Heiden 1987, S. 364 (Abb. 109.6): Abb. 41b
Heinemann 2006, S. 135: Abb. 35
Hölz 1997b, S. 250: Abb. 55
Landesmuseum Württemberg, Stuttgart: Abb. 36 (P. Frankenstein; H. Zwietasch, CC BY-SA, https://www.landeshmuseum-stuttgart.de/sammlung/sammlung-online/dk-details?dk_object_id=567, Zugriff am 12.11.2023)
Münchner Stadtmuseum, München: Kat. 1, Abb. 2a, 2b, 4b, 4c, 9, 10a, 16, 21a, 22a, 23a, 24a (Abb. 21a bis 24a: Details von Kat. 1), 27b, 32a, 32b, 49 (alle Abb.: <https://muenchner-portraitsammlung.bavarikon.de>, Zugriff am 12.11.2023), 54d (Detail von 56b), 56b (<https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de>, Zugriff am 12.11.2023)
Musée du Louvre, Paris: Abb. 7 (2009 RMN-Grand Palais, Stéphane Maréchalle, Permalien: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066115>, Zugriff am 12.11.2023), 8a (RMN-Grand Palais, Gérard Blot, Permalien: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010057769>, Zugriff am 12.11.2023), 25b (2006 RMN-Grand Palais, Jean-Gilles Berizz, Permalien: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010117332>, Zugriff am 12.11.2023)
Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Versailles: Kat. 7, Abb. 38a, 38b, 38c, 38d, 38e, 38f, 58, 59b (alle Abb.: <http://collections.chateauversailles.fr>, Zugriff am 12.11.2023)
Musée National de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie, Paris: Abb. 8b
Museen der Stadt Regensburg: Abb. 27a (Foto: Michael Preischl)
Piloty und Löhle 1840: Abb. 18b, 19b, 21c, 22c, 23c, 24c
Pfäfflin 2010, S. 93: Abb. 44
Siebmacher, Johann: Grosses und allgemeines Wappenbuch: in einer neuen, vollst. geordneten und reich verm. Bd. 1 Abt. 1, Die Wappen der Souveraine der deutschen Bundesstaaten, Taf. 22: Abb. 30b (Polnische Nationalbibliothek, Warschau: <https://polona.pl/item-view/5c3c5a05-08b6-4258-9ecd-1a7c3d988c3d?page=106>, Zugriff am 12.11.2023)
Rijksmuseum Amsterdam: Abb. 60a (URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.11886>, Zugriff am 12.11.2023), 60c (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.10018>, Zugriff am 12.11.2023), 60d (URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.7474>, Zugriff am 12.11.2023)
Sametschekt 1941, S. 105: Abb. 45a (Fotos Anker)
Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek: Abb. 5 (Fotografin: Anna Russ, permalink: <https://id.smb.museum/object/1946096>)
Staatsarchiv Bamberg: Abb. 30a
Stadt Wasserburg: Abb. 12
Stiftung Maximilianeum, München: Kat. 2b, Abb. 54b (Detail von Kat. 2b)
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: Kat. 8
Technische Universität München, Universitätsbibliothek, Architekturmuseum - Sammlung: Abb. 56a (URL: <http://mediatum.ub.tum.de?id=1656115>, Zugriff am 12.11.2023), 56c (URL: <http://mediatum.ub.tum.de?id=917219>, Zugriff am 12.11.2023)
Toni Ott: Abb. 42
Wackernagel 2002, Bd. 1, S. 197: Abb. 45b
Wasem 1980, S. 338f.: Abb. 15b, 20 (jeweils Abb. und Text)
Wittelsbacher Ausgleichsfonds, München: Kat. 2a, Abb. 39a
World History Archive / Alamy Stock Foto: Abb. 59a