

Das fürstlich Thurn- und- Taxische Schloß St. Emmeram in Regensburg.
B a n d 1

Das fürstlich Thurn- und- Taxissche Schloß St. Emmeram
in Regensburg.
Architektur und Zimmerdekorkationskunst im Historismus
1872-1912.

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
(Philosophie, Sport, Kunstwissenschaft)
der
Universität Regensburg
vorgelegt von

Wolfgang Georg Eduard Baumann
aus Regensburg

Regensburg

1991

Erstgutachter:

Prof. Dr. Karl Möseneder

Zweitgutachter:

Prof. Dr. Jörg Traeger

Inhalt

Band 1

	Seite:
Vorwort	7
Einleitung	9

Erster Teil:

A.	Das Historismus-Schloß als Monument fürstlichen Traditionsbewußtseins - Quellen, Erhaltungszustand und Hausgeschichte	
I.	Die Quellenlage und die Wirkungsgeschichte bis heute	11
1.	Die zeitgenössischen Quellen und die Bilddokumente	11
2.	Die Bedeutung des Schloßkomplexes in der Literatur und populären Grafik	14
3.	Der Erhaltungszustand als Folge der "Traditionskultur"	26
II.	Die Geschichte des Fürstenhauses Thurn und Taxis und seiner Residenzen	29
1.	Die Standeserhebungen und ihre Manifestationen in Kunst	29
2.	Das mediatisierte Fürstenhaus und sein "neues" Palais <i>St. Emmeram</i> in Regensburg von 1812 bis 1872	38
B.	<i>St. Emmeram</i> und sein Ausbau zum Historismus-Schloß von 1872-1912	
I.	... <i>was der Fürst alles selbst "erdichtet"</i>	51
1.	Erbprinzessin Helene (1834-1890)	55
2.	Der Hofkavalier Freiherr Hermann von Reichlin von Meldegg (1832-1914)	58
3.	Fürst Maximilian Maria (1862-1885)	60
4.	Fürst Albert (1867-1952)	64
5.	Fürstin Margarete (1870-1955)	67
II.	Das fürstliche Schloßbaubüro und seine Architekten	77
1.	Baurat Ludwig Degen (1826-1908, tätig 1871-1893)	78
2.	Oberbaurat Max Schultze (1845-1926, tätig 1872-1913)	79
3.	Oberbaurat Carl Schad (1880-1931, tätig 1911-1931)	96
III.	Der <i>Neubau</i> und <i>Umbau</i> des Schlosses <i>St. Emmeram</i> 1883-1890	97
1.	Die Ausgangssituation: Historisierende Neugestaltungen im Schloß und Park 1872-1878	97
2.	Die Planungsgeschichte des Südflügel- <i>Neubaues</i>	103
3.	Die Baugeschichte des Südflügel- <i>Neubaues</i>	113
4.	Die Geschichte der Innenausstattung	130
5.	Die mobile <i>Zimmerdekorkunst</i> und ihre Dokumentation durch zwei historische Photoserien	152
6.	Der <i>Umbau</i> des Ostflügels 1890/91	159
IV.	Der weitere Ausbau des Schloßkomplexes	
1.	Die Hauskapelle und ein Festsaalprojekt im Ostflügel	165
2.	Das <i>Emmeramer Tor</i> und die Baumaßnahmen im Hofgarten	167
3.	Marstall-, Dienst- und Wirtschaftsgebäude, sowie die Gestaltung des Straßenverlaufes <i>Helenestraße/Waffnergasse</i>	173
4.	Im Dienste der Hofhaltung: Theaterloge, Salonwagen und Gewächshäuser	182
5.	Die Wappenfiguren der Fürstin <i>Margit Valsassina</i>	186
6.	Der Einfluß des Historismus-Schloßbaues auf die Architektur und das Kunstgewerbe in Regensburg	189

C.	Architektur und <i>Zimmerdekorkationskunst</i> des Historismus am Beispiel von Schloß St. Emmeram	Band 1
I.	Der Bautypus	
	1. Der Grundriß und die Funktionalität des Südflügels	193
	2. Vom Cottage zum Landschloß - Exkurs: Schloß Babelsberg	197
II.	Die Stilmoden und der Stilpluralismus	
	1. Die <i>Stilrichtung</i> der <i>deutschen Renaissance</i> in München und Wien	203
	2. Zur Rezeption der Louis-Stile und zum "Dritten Rokoko" in München	212
	3. Stile und Assoziationen - zur Ausprägung einer Stilikonologie	217
III.	Die <i>Zimmerdekorkationskunst</i>	
	1. Georg Hirths Theorie der <i>Zimmerdekorkationskunst</i>	223
	2. Der Wandel in der Raumausstattung vom <i>gêne</i> zum <i>comfort</i> im Klassizismus und Historismus	227
	3. Der Makartstil oder der <i>Ateliêrgeschmack</i> - der Stilpluralismus und das Malerische	236
IV.	Zur "Ikonologie" des Historismus	
	1. Die <i>Dekorationsmalerei</i> und traditionelle Ikonographie im Südflügel	242
	2. Die "Ikonologie" der Beleuchtungstechnik in den Treppenhäusern	248
	3. Der Zeitraum - der "Concetto" des Historismus ?	255
	Zusammenfassung	259

Zweiter Teil:

	Katalog	Band 2
	Abkürzungsverzeichnis	5
	Inhaltsverzeichnis zum Katalog	8
A.	DER SCHLOSSKOMPLEX ST. EMMERAM Kataloge (Kat.) und Raumkataloge (RK).	11
B.	MAX SCHULTZE	
	I. Quellen, Literatur, Porträts	327
	II. Max Schultze und seine Zeit - tabellarische Biographie und Chronologie seines Werkes, eingebettet in die Ereignisse am Fürstenhof	332
	III. Werkverzeichnis (WV 1-51)	344
	IV. Die Privatbibliothek Schultzes (PBS)	506
C.	VERZEICHNISSE	
	I. Verzeichnis der für das Fürstenhaus bzw. Max Schultze tätigen Personen und Firmen (PV)	519
	II. Quellenverzeichnis zu Personen (QVP)	567
	III. Quellen zu fürstlichen Festen im Schloß St. Emmeram (QFF)	581
	IV. Weitere benutzte Archivalien	585
	V. Literaturverzeichnis	587

ABBILDUNGEN

Band 3

Vorwort

Dank gesagt sei an erster Stelle meinen Eltern. Sie ermöglichten mir das Studium und finanzierten die viereinhalb Jahre dauernde Arbeit an dieser kunsthistorischen Dissertation.

Im Februar 1987 hatte der Hausherr des Schlosses, Seine Durchlaucht Fürst Johannes von Thurn und Taxis (+ 14. Dez. 1990), die Besichtigung der nicht öffentlich zugänglichen Wohnräume zur wissenschaftlichen Bearbeitung in Form einer Dissertation gestattet. Wer die Schwierigkeiten bei Dokumentationen von Privatbesitz kennt, kann erlauben, daß es sich hierbei nicht um eine Selbstverständlichkeit gehandelt hat.

Die zahlreichen Räume und die mit ihnen verbundenen Traditionen erschloß mir in unermüdlicher Hilfsbereitschaft und in der den fürstlichen Handwerkern eigenen "Traditionskultur" Herr Oberschloßverwalter Rudolf Pompe, dem ich zu großem Dank verpflichtet bin.

Das äußerst zahlreiche Archivmaterial konnte vor Ort gleichsam angesichts des Untersuchungsobjektes im fürstlichen Zentralarchiv bearbeitet werden. Für die angenehme Zusammenarbeit sei Herrn Archivdirektor Dr. Martin Dallmeier, Herrn Erwin Probst und den freundlichen Damen der fürstlichen Hofbibliothek gedankt. Die Baupläne zum Schloßkomplex des Historismus gehörten 1987 noch zum Bestand der fürstlichen Bauabteilung. Zur Erlangung der Zitierfähigkeit mußten über 1000 Baupläne geordnet, katalogisiert und teilweise fotografisch dokumentiert werden. Dieses Unternehmen wurde mit einem Beitrag aus der Franz-Marie-Christinen-Stiftung - gestiftet 1926 von Fürst Albert von Thurn und Taxis - gefördert.

Der Senat der Universität Regensburg gewährte mir von 1988 bis 1990 ein Promotionsstipendium. Dies erleichterte die Anfertigung von über 2000 Arbeitsfotos vom Schloß, seiner Innenausstattung und dem Planmaterial. Für die oft schwierigen Fernleihbestellungen sei auch der Universitätsbibliothek ein großes Lob ausgesprochen.

Am 24./25. September 1988 besuchte ich die Feierlichkeiten zur Hundertjahrfeier der alten "Regensburger Hütte" im Grödnertal, einer ehemaligen Schutzhütte für Bergsteiger. Es zeigte sich, daß der Name des Architekten der Berghütte, Max Schultze, nicht mehr bekannt war. Um das Schloß St. Emmeram auch als Hauptwerk Max Schultzes darstellen zu können, erstellte ich ein Werkverzeichnis zu diesem weitgehend unbekanntem Regensburger Architekten.

Es konnten noch Personen befragt werden, die den Baumaßnahmen am Regensburger Schloß sehr nahestanden: So war der Sohn des Bauherren, Pater Emmeram OSB in Prüfening (1902-1994) bereit, mir Auskunft zu geben. Er kannte den Architekten Max Schultze noch persönlich. Der ebenfalls inzwischen verstorbene Jakob-Josef Helmer (1902-1992), der Sohn des damals am Schloßbau tätigen Bildhauers Jakob Helmer sen., erinnerte sich noch an den kleinwüchsigen Max Schultze. Ein Gespräch mit dem fürstlichen Baurat a.D. Hermann Rau zu den Restaurierungen und seinen Erfahrungen mit dem Schloßbau aus der Sicht eines historisch interessierten Architekten waren sehr aufschlußreich.

Durch den singulären Erhaltungszustand der mobilen, äußerst vergänglichen Innenausstattung kommt dem Südflügel-Neubau des Schlosses St. Emmeram eine überregionale Bedeutung zu: In Wien gibt es zum Beispiel nichts Vergleichbares.¹ Zum Hundertjährigen Jubiläum der Fertigstellung des Südflügels 1890 - 1990 versuchte mein Artikel im Regensburger Almanach², auf die Bedeutung dieses Bauwerkes aufmerksam zu machen.

Interessant war es, mich mit Personen wie dem zweiten Bauherren Fürst Albert und der dilettierenden Künstlerin Fürstin Margarete näher zu beschäftigen. Sie zählten zu den in den Erzählungen mythisch fortlebenden Kunden meines Großvaters, des Kunsthändlers Ludwig Baumann (1886-1946).

Die Arbeit möchte schließlich eine denkmalpflegerische Lanze für die Historismusarchitektur in Regensburg brechen, einer Stadt, die ausschließlich als "Mittelalterliches Wunder" touristisch vermarktet wird. Die Diskussionen und die durch private Initiative 1990 erzwungene Anerkennung der Denkmalwürdigkeit des 1897/98 erbauten Velodroms in Regensburg beweisen, wie wenig bekannt diese Zeit und damit ihre Wertschätzung ist. Der Umgang der bürgerlichen Gesellschaft mit den Bauten des Historismus - ihrer ureigensten Epoche - zeigt, welche Öffentlichkeitsarbeit hier die Kunstgeschichte als eine gegenüber Rentabilitätsdenken und Verkehrsplanung unabhängige Instanz noch zu leisten hat.

Für die Hilfe und Anteilnahme bedanke ich mich bei Christiane Bartosch M.A., Dr. Norbert Blößner, Dr. Hubert Emmerig, Elisabeth Fendl M.A., Dr. Bettina Paust, Ulrike Weiß und nicht zuletzt meiner Frau Senta Wiedl-Baumann M.A. sowie den Damen und Herren der besuchten Bibliotheken, Archive und Museen. Dem Möbelfachmann und damaligen Hauptkonservator am Bayerischen Nationalmuseum, Herrn Dr. Georg Himmelheber verdanke ich ein längeres, ermunterndes Gespräch zu diesem Historismusthema.

Für die Beratungen und Begutachtungen dieser Regensburger Dissertation durch meinen Doktorvater Prof. Dr. Karl Möseneder sei herzlich gedankt, ebenso dem Zweitgutachter Herrn Prof. Dr. Jörg Traeger.

Die Dissertation war im Juni 1991 am Prüfungsamt der Universität Regensburg eingereicht worden. Das Promotionsverfahren fand seinen Abschluß im Februar 1992.

¹ Zum Erhaltungszustand der Hermesvilla s. Walther 1980, S. 196, 202.

² Baumann 1989, S. 301-305.

Einleitung

Im April 1812 übergab das Königreich Bayern das säkularisierte Benediktiner-Reichsstift St. Emmeram in Regensburg dem Fürstenhaus Thurn und Taxis. Aus einer Klosteranlage innerhalb an der südwestlichen Stadtbefestigung entwickelte sich ein Schloß mit einer Parkanlage. Der Hauptwohnsitz des Fürstenhauses führte nach dem Patron des Klosters die Bezeichnung *Palais St. Emmeram* oder seit den 1870er Jahren meist *Schloß St. Emmeram*.

Die größten baulichen Veränderungen erfolgten in dem Zeitraum von 1872 bis 1912. Verantwortlich war dafür zunächst die seit November 1871 in Vormundschaft regierende Erbprinzessinwitwe Helene, die ältere Schwester der Kaiserin Sisi¹; nach 1883 bzw. 1888 ihre beiden volljährig gewordenen Söhne, die regierenden Fürsten Maximilian Maria (+ 1885) und Albert. 1912 war der Schloßkomplex wie er sich heute zeigt weitgehend vollendet. Diese vierzigjährige Entstehungsgeschichte fällt mit der Dienstzeit des fürstlichen Architekten Max Schultze zusammen. Er entwarf den Schloßkomplex in seiner heutigen, historisierenden Form.

Es soll die Baugeschichte der Schloßanlage und die Entwicklung der Innenausstattung der Hauptwohnbereiche vorgestellt werden. Exemplarisch wird versucht, aristokratische Wohnkultur im Historismus als *Dekorationskunst* zu beschreiben. Ihr Erhaltungszustand ist eng verbunden mit einer bis heute gepflegten "Traditionskultur". Diesem Traditionsbewußtsein, das der bürgerlich denkenden Gesellschaft des 20. Jahrhunderts weitgehend fremd ist, verdanken wir - neben der Kontinuität des Besitzes - die einzigartige Erhaltung des Hofgartens, der Schloßgebäude und ihrer sehr vergänglichen Interieurs. Darin besteht die überregionale Bedeutung des Regensburger Schlosses.

Zur Hofhaltung in Regensburg zählten auch Bauten und Monumente fürstlicher Repräsentation, die außerhalb des Terrains des Schloßkomplexes errichtet oder ausgestattet worden sind. Die fürstliche Gewächshäuseranlage lag einen Kilometer Luftlinie südlich des Schloßkomplexes in Kumpfmühl. Sie gehörte wie das Erbprinzenpalais am Bismarckplatz verwaltungstechnisch zum Regensburger *Ressort* des fürstlichen Hofmarschallamtes.² Die Ausstattung der fürstlichen Theaterloge 1889 ließ Fürst Albert zum Schloßinventar rechnen.³ Selbst auf den Schienensträngen zwischen Budapest und Paris dientem dem fürstlichen Komfort angemessene Eisenbahnsalonwägen.⁴ Alle diese Bereiche gestaltete Max Schultze. Ein Werkverzeichnis (WV) versucht diese fast vergessene Architektenpersönlichkeit des Historismus in Bayern, den Hofkünstler und Privatmann, zu erfassen; den Landschaftszeichner, Maler, Antiquitätensammler, Hochtouristen und Amateurphotographen oder, wie er sich selbst einmal bezeichnete, den *Apostel für die Schönheit der Umgebung Regensburgs*.

Für die Kunstgeschichte Regensburgs wird damit nach den beiden Dissertationen von Hermann Reidel⁵ über Emanuel Joseph von Herigoyen (1746-1817) und von Rosa Mikus über Ludwig Foltz (1809-1867)⁶, sowie der Magisterarbeit von Christiane Bartosch über

¹Ohne "ss" ist die authentische Schreibweise für den Kosenamen.

²WV 25 und 33.

³WV 17.

⁴WV 18.

⁵Reidel 1982.

⁶Mikus 1985.

Adolf Schmetzer (1854-1943)⁷, ein weiterer hier tätiger Architekt des 19. Jahrhunderts vorgestellt. Als vorbildliche Einzeluntersuchungen zur *hochherrschaftlichen* Architektur des Historismus in Süddeutschland seien die 1985 von Karen A. Kuehl fertiggestellte Disseration zum Faber-Castellschen Schloß in Stein westlich von Nürnberg und die Publikation von Wend von Kalnein über Schloß Anif bei Salzburg genannt.⁸

Bewußt wurde auf Anekdoten, wie etwa der Baronin Redwitz, und Bemerkungen des befragten Bauherren-Sohnes Pater Emmeram OSB nicht verzichtet. Sie charakterisieren die Funktion und den Umgang mit Kunst in einem zum Gesamtkunstwerk stilisierten Leben der Hofgesellschaft.

⁷Bartosch 1988.

⁸Kuehl 1985 und Kalnein 1988.

A. Das Historismus-Schloß als Monument fürstlichen Traditionsbewußtseins - Quellen, Erhaltungszustand und Hausgeschichte

Die wichtigste Quelle für die Kunstgeschichte ist das Denkmal selbst. Von seinem heutigen Zustand muß die Untersuchung ausgehen. Geistig läßt sich mit Hilfe von schriftlichen und bildlichen Quellen der Originalzustand rekonstruieren. Die Quellenlage ist für das Schloß St. Emmeram optimal. Dennoch ist das Erleben von Architektur und Räumen nur im heutigen Zustand möglich.

Der Erhaltungszustand ist das Ergebnis der "Wirkungsgeschichte": Nicht die Denkmalpflege und die Kunstgeschichte als Kräfte von außen waren hier verantwortlich; es ist die Achtung und Pflege der Tradition von seiten des Fürstenhauses, eine "Traditionskultur", der das Historismus-Schloß Entstehung und Erhaltung verdankt.

I. Die Quellenlage und die "Wirkungsgeschichte" bis heute

Die schriftlichen und bildlichen Quellen zu einzelnen Bauten des Schlosses werden im Katalog jeweils bei den Einzelobjekten aufgeführt. Die Wirkungen auf Zeitgenossen und die Beurteilung in der Literatur bis heute, sowie die Dokumentation von Veränderungen an Hand von Bildquellen sind unter dem Begriff "Wirkungsgeschichte" zusammengefaßt. Sie soll chronologisch die geistige Rezeption des Schloßkomplexes rekonstruieren.

1. Die zeitgenössischen Quellen und die Bilddokumente

Planbestand, Architektenbriefe und historische Photographien

Mehr als eintausend, als Voraussetzung für diese Arbeit katalogisierte Pläne - Bauaufnahmen, Projekte und Ausführungsentwürfe - seit der Besitznahme durch das Fürstenhaus 1812 belegen die architektonischen Ideen und Baumaßnahmen im ehemaligen Klosterkomplex St. Emmeram. Davon dürften aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schätzungsweise 10 bis 20 Prozent des ehemaligen Bestandes erhalten sein.¹ Ab 1883 bis 1890 sind für den Südflügel-Neubau mehr als 90 Prozent der gezeichneten Pläne von der Entwässerung bis zu den Detailplänen der Innenausstattung im Original erhalten. Der Neubau an der Waffnergasse 1904-1910 ist durch extrem wenige Pläne im fürstlichen Besitz dokumentiert. Komplette Plansätze besitzt dazu die Registratur des Stadtbauamtes.²

¹Vgl. hierzu die "Sammeltätigkeit" von Carl Schad, s. S. 96.

²s. Kat. 09.

Die Planungsgeschichte für den zentralen Südflügel-Neubau des Schloßkomplexes läßt sich an Hand der teilweise auf den Monat genau datierten Planentwürfe rekonstruieren. Mit dem Beginn der intensiveren Planungsphase im Juli 1883 setzten auch die Architektenbriefe ein, die vollständig in Kopiebüchern erhalten sind. 3375 Briefe von Max Schultze und seinen Mitarbeitern dokumentieren vom 25. Juni 1883 bis zum 25. November 1901 die Aufgabenbereiche, welche der "Hofkünstler" zu bewältigen hatte.³ Der Großteil entstand auch hier im Zusammenhang mit dem Südflügel-Neubau. Die Briefe lassen die Schwierigkeiten in der Planung und Ausführung erkennen. Zusammen mit den Kontrakten und leicht dezimierten Rechnungsbelegen, die als Unterlagen für das fürstliche Rechnungswesen unmanipuliert und als authentische Quellen zu bewerten sind, klären die Briefkopien zudem die anderswo kaum klärbare Autorschaft für die kunsthandwerklichen Arbeiten der Innenausstattung.

Zwei Photographien dokumentieren den Bauplatz nach dem Abbruch des alten Südflügels.⁴ Vier Außenaufnahmen zeigen den Neubau nach der Fertigstellung um 1887 bzw. 1889. Gleichzeitig wurden Interieurphotographien von den bisher eingerichteten Räumen angefertigt: 46 verschiedene Aufnahmen sind erhalten. Eine zweite Photoserie dokumentiert mit 101 Aufnahmen den Zustand der Innenräume im Süd- und Ostflügel im Jahre 1895.⁵ Durch die beiden Serien historischer Photographien wird die Rekonstruktion des Originalzustandes bzw. der Erstausrüstung von 1888 und der großangelegten Veränderung vor 1895 möglich.

Abb. 89
90
98
Abb. 7

Die Zeitungsberichte zum Baufortgang und die Vorlagebücher zum Südflügel-Neubau 1883-1895

Zu Beginn und während des Schloßneubaues berichtete im September 1883 und Juni 1884 zweimal die deutsche Bauzeitung kurz über die Baumaßnahme in Regensburg.⁶ 1883 wird der nur auf dem Papier existierende Schloßneubau bereits als eine zukünftige Sehenswürdigkeit gesehen:

*Die alterwürdige Stadt Regensburg wird somit zu ihren weithin berühmten Baudenkmalern, dem herrlichen Dome, den in der nächsten Umgebung befindlichen Ruhmestempeln Walhalla und Befreiungshalle ein weiteres Bauwerk erhalten.*⁷

Das von Schultze entworfene und von der Münchner Firma Steinmetz ausgeführte, große Büffet für den Großen Speisesaal des Südflügels (RK 04.01.11) war im November 1886 in den Ausstellungsräumen des Bayerischen Kunstgewerbevereins in München zu besichtigen. Die Kritik in der Münchner Zeitung lobte an erster Stelle den Entwurf des Möbels wegen seiner *großartig einfachen Gliederung ohne Ueberladung mit allerelei Zierwerk.*⁸ Die Münchner Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins berichtete 1888 über die an der Innenausstattung beteiligten großen, bayerischen Firmen Pössenbacher, Fritzsche, Eysser und Wagner, sowie über den Entwurf zu den Intarsien des Jagdsaales (RK 04.00.27) von

Abb. 208a

Abb. 231

³s. Kat. B.I.1 CB = *Copie-Bücher*.

⁴s. S. 121.

⁵s. S. 152.

⁶DBZ 17, 1883, S. 460 (26. September) und DBZ 18, 1884, S. 364 (Juni).

⁷DBZ 17, 1883, S. 460.

⁸s. RK 04.01.11

Professor Widmann.⁹

Abb. 232

1888 waren auf der *Deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung* in München am Schloßbau beteiligte Firmen mit Objekten vertreten, die Max Schultze teilweise für den Südflügel entworfen hatte.¹⁰ Vom Regensburger Schloß-Neubau selbst waren Photographien ausgestellt. Friedrich Pecht kritisierte an Hand der Aufnahmen den Südflügel als *trockene* Architektur:

Abb. 249
296
343

Interessant waren dann auch die Photographien des von Baurat Schultze in Regensburg in deutscher Renaissance ausgeführten Palastes des Fürsten Taxis, bei denen man nur bedauerte, daß sie so arm an Bildhauerei und Malerei sind. Daß die Architekten beide noch immer nicht ausreichend zu verwenden verstehen, um ihren Bauten das Trockene zu nehmen, das sah man an nur zu vielen Entwürfen, nicht nur an Thierschs Justizgebäude, das in der Kunststadt München von beiden fast ganz abstrahiert, <...>¹¹

Nach der Fertigstellung des Südflügel-Neubaues und Ostflügel-Umbaues 1890 erschienen Ende 1893 oder 1894 die Entwürfe Max Schultzes zum Schloßneubau in einem zweibändigen, großformatigen Tafelwerk.¹² Mit photomechanischen Lithographien vervielfältigte die Regensburger Druckerei Xaver Rief die von Schultzes Freund Bernhard Johannes gefertigten Photographien von drei Fassadenansichten und 144 Bauplänen. Die wenigen nicht mehr erhaltenen Pläne - meist dekorativere Blätter - sind damit dokumentiert. Da es sich dabei wohl zuerst um ein Vorlagenwerk handelte, gibt es keinen Textteil, den wir für die Interpretation aus zeitgenössischer Sicht ersehnen würden.

Die von Professor Lorenzo Pillon entworfenen und ausgeführten Dekorationsmalereien im Südflügel publizierte der Künstler als Vorlagenwerk 1895 in Form von Lichtdrucktafeln nach Photographien.¹³ Auch dazu erschien kein Kommentar, so daß ikonographische Deutungen nur durch Traditionen und Vergleiche erschlossen werden können.

Abb. 264a

⁹ZBKV 37, 1888, S. 10-12, 25 und 63.

¹⁰s. WV 12.

¹¹Pecht 1889, S. 56f.

¹²Neubau und Umbau ... (= NUB). - s. WV 2.6.

¹³s. Kat. 04.III/1

2. Die Bedeutung des Schloßkomplexes in der Literatur und populären Grafik

Für den Südflügel-Neubau des Regensburger Schlosses und die in seinem Gefolge durchgeführten *Adaptierungen* fehlt bisher eine Monographie. Der Literaturbericht muß sich meist mit kurzen Erwähnungen in Kunstführern durch die Stadt begnügen. Die gelegentlich durchschimmernden, persönlichen Werturteile der Autoren ergeben gleichsam ein Spiegelbild für die Rekonstruktion einer allgemeinen Wirkungsgeschichte dieses Schloßbaues.

Was die Interpretation des Neubaus und der Umbauten des Regensburger Schlosses erschwert, ist das Fehlen einer zeitgenössischen Baubeschreibung seitens des Architekten oder eines Kunstkritikers. Die erste kunsthistorische Beurteilung erfuhr der Südflügel erst 1910.¹ Nur selten sind persönliche Bemerkungen den geschäftsmäßigen Architektenbriefen zu entnehmen. Gerade für die Epoche des Historismus wäre eine beschreibende Publikation eines Luxusbaues - die Bau- und Ausstattungskosten beliefen sich auf über 2,6 Millionen Mark - nichts Ungewöhnliches gewesen. Die beiden, großen Publikationen und Selbstdarstellungen des Fürstenhauses Thurn und Taxis am Ende des 19. Jahrhunderts beziehen sich auf die Familiengeschichte und die Besitzerwerbungen mit den damit verknüpften Rechten: Die *Geschichte und Rechtsverhältnisse des Fürstenhauses* verfaßte 1895 der fürstliche Justiz- und Domänenassessor Anton Lohner. Der katholische Geistliche Johann Baptist Mehler (1860-1930) schrieb 1899 zum 150jährigen Residenzjubiläum in Regensburg eine umfassende Festschrift. Auf acht Seiten wird *Der Umbau des fürstlichen Palais St. Emmeram und das Kunstgewerbe* behandelt.² Die wissenschaftliche Schriftenreihe der "Thurn- und Taxisstudien", die sich mit der Familien-, Kunst- und Postgeschichte auseinandersetzt, wurde erst 1961 begründet.

Abb. 36

Die *Hofchronik* der Baronin Redwitz - Gefühle und Klatsch

Umso bedeutender für das Erkennen der zeitgenössischen Gefühle und Werte, die beim Betrachter die Innenräume des Südflügels weckten, sind die 1924 unter dem Titel *Hofchronik 1888-1921* erschienene tagebuchartigen, persönlichen und amüsant verfaßten Erinnerungen einer Hofdame: Marie Freiin von Redwitz war *Aushilfshofdame* der Prinzessin Amalie Marie, genannt Amelie (1865-1921), der ältesten Tochter Herzog Karl Theodors (1839-1909), eines jüngeren Bruders der Fürstenmutter Helene. In dieser Stellung erlebte die Baronin alle gesellschaftlichen Ereignisse der Familienmitglieder und Verwandten des Herzogs Max in Bayern. Sie war dabei, als ihre 24jährige Herrin am 10. Januar 1889 in Regensburg eintraf. Amelie war einer Einladung ihres 22jährigen Cousin Fürst Albert zur Besichtigung des neuerbauten Schloßflügels gefolgt. Neben Beschreibungen des Aussehens der Personen und ihres Benehmens, begeistert sich die Hofdame auch für die geschmackvolle Schloßausstattung: Aufsehen erregten vor allem die Kegelbahn, aber auch das Marmorstiegenhaus und die Wohnräume Alberts. Letztere erschienen ihr für einen Mann als zu feminin eingerichtet. Als sie das zweite Mal vom 27. bis 30.

Stammbaum
S. 53

Abb. 239,
240, 113-
124, 148-
183

¹s. S. 19.

²Mehler 1899, S. 121-128.

Februar 1892 in Regensburg war, schildert sie mehr die Romance ihrer Herrin mit dem Herzog Wilhelm von Urach, der im Sommer ihr Gemahl wurde.³

Der Schloßneubau in der Firmenwerbung

Als Quellen, aber auch als Beleg für die Werbewirksamkeit und Vorbildlichkeit adeliger Kultur ist die Firmenwerbung heranzuziehen. Verschiedenen Firmen diente der Schloßneubau als beste Referenz.⁴

Die Firma Riedinger, die viele Beleuchtungskörper für das Schloß lieferte, zählte 1891 unter den von ihr belieferten fürstlichen Schlössern - Babelsberg, Bukarest, Dresden, Münchener Residenz, Sigmaringen, Sinaia und dem Strassburger Kaiserpalast - das *Thurn u. Taxis'sche Palais* in Regensburg auf.⁵ Es zeigt sich, daß der Regensburger Neubau um 1890 zu den großen Schloßprojekten deutscher Fürstenhäuser - in Rumänien mit dem Sommersitz Sinaia herrschte als König ein Fürst Hohenzollern-Sigmaringen - gezählt wurde.

Stammbaum
S. 53/Luisa

Villeroy & Boch warb 1896 für seine baukeramischen Produkte: Der Südflügel ist in Tafelgröße abgebildet und dreisprachig betitelt.⁶ Hier fand die in bayerischen Architektenkreisen offensichtlich noch wenig bekannte Art von Baukeramik neben den älteren Fassadendekorationen von Schloß Herrenchiemsee eine frühe Verwendung.⁷

Noch nach 1910 führt der Katalog der oberpfälzer *Kunsttöpferei* Karl Fischer in Sulzbach eine Liste auf von den *höchsten fürstlichen und gräflichen Häusern*, die mit seinen Prunköfen beliefert worden sind; darunter auch *S. D. der Fürst von Thurn und Taxis in Regensburg*.⁸

³Bayern, Adalbert von 1979, S. 368.

⁴Zur Gebräuchlichkeit des Begriffes Referenz z.B. Amtl.K., S. 153 (Inserat Helmer).

⁵Typen aus dem Muster-Album 1891, S. VII.

⁶Villeroy & Boch 1896, Taf. 10. - Freundlicher Hinweis von Frau Margit Weber M.A.

⁷s. S. 123 f.

⁸Fischer Firmenkatalog. - s. RK. 04.00.27. Die Öfen des Sulzbacher Hafnermeisters sind nicht eindeutig bestimmbar, da sie über das Einrichtungshaus Fleischmann bezogen worden sind.

Die Wirkungsgeschichte in Wort und Bild von 1886 bis 1934

Als der Gewerbeverein, dem auch Schultze als Mitglied angehörte, am 21. März 1886 beschloß in Regensburg eine *Lokal-Industrie- und Gewerbeausstellung 1887* zu veranstalten, verschob man auf Anregung *größerer Industrieller der Stadt* den Termin auf den Regierungsantritt des Fürsten Albert 1888,

*um dadurch dem hochfürstlichen Hause den Dank des Gewerbestandes der Stadt zu bekunden für die Förderung, die er durch den Schloßneubau in so reichem Maße erfuhr.*¹

Die Ausstellung kam schließlich aus einem anderen Anlaß erst 1910 zustande (WV 50). Abb. 388

Die wohl erste, publizierte Ansicht vom Südflügel zeichnete zur Zeit der Fertigstellung der Außenarchitektur 1886 der Regensburger Illustrator und Architekturzeichner Johann Graf²: In Schrägsicht erfaßte er von Südwesten die Alleefassaden, die von nun an zur populären Idealansicht vom *neuen Schloß* werden. Abb. 6a

Seit der Fertigstellung 1890 beschäftigen sich die Fremdenführer-Literatur und die Zeitungen mit dem komfortablen Wohn- und Repräsentationsbau. Es handelt sich dabei meist um kurze, allgemeine Erwähnungen zum Stil und standesgemäßen Komfort. Dieses populäre Interesse beruht in der bürgerlichen Bewunderung der *feenhaften* Adelskultur. In diesem Zusammenhang fand die Atmosphäre historistischer Raumdekoration bis in die 30er Jahre hinein eine Wertschätzung.

Der Münchner Professor Dr. Bertold Riehl erwähnt 1893 im Zusammenhang mit dem alten und modernen Regensburg auch das *prächtige moderne Fürstenschloß*³. Neben dem Schloß fanden in den 90er Jahren weitere fürstliche Baumaßnahmen Eingang in Publikationen: Der fürstlichen Gewächshäuseranlage in Kumpfmühl (WV 24) widmete Ludwig Möller 1895 eine detaillierte Beschreibung, auf die 1897 der Aufsatz von F. Tschaffon zurückgriff.

Der Anspruch, der für den Südflügelneubau im Vergleich zum Dom und den Denkmalbauten Ludwig I. in der *Deutschen Bauzeitung* 1883 prophezeit wurde, erfüllte sich: 1896 wird in dem auflagenstarken, *illustrierten Familienblatt der Gartenlaube* das Schloß vorgestellt als

*eine der stolzesten Residenzen, die das Deutsche Reich aufzuweisen hat.*⁴

Ein doppelseitiger Holzstich illustriert die Sehenswürdigkeiten Regensburgs.⁵ Die Abbildung vom Südflügel-Neubau mit seinen Alleefassaden folgt der älteren Ansicht Grafs. Abb. 6b

Der Zeichner für die Gartenlaube Richard Püttner (1842-1913) erweiterte zusätzlich in künstlerischer Freiheit die Parkanlage vor der Fassade: Der so in seiner Wirkung gesteigerte Südflügel flankiert als Pendant zur *königlichen Villa* das Chorhaupt des Regensburger Domes, das im Zentrum des Bilder-Potpourries steht. Abb. 6a

Der Südflügelneubau wird in verschiedenen Varianten und Blickwinkeln seit den 90er Jahren zu dem Postkartenmotiv des Fürstensitzes. Die Jubiläumspostkarte zum Residenzjubiläum 1998/99 zeigte den Haupttrakt des Südflügels mit dem Wintergarten

¹OKA 1911, S. 1.

²Kat. 04.B.IX/BQ 2.

³Riehl 1893, S. 59.

⁴Haushofer 1896, S. 78.

⁵Kat. 04.B.IX/BQ 4. - zu Püttner s. Kunstverein 1914, S. XXV.

und Eckturm der Ostflügelfassade.⁶ 1904 und in einer Neuauflage 1910 erschien eine Postkarte, die den zweiten Bauherren Fürst Albert in alter Porträttradition zusammen mit dem von ihm vollendeten Südflügel im Blickwinkel auf die Allee Fassaden vorstellte.⁷ Selbst ein in einem Regensburger Haushalt zur Weihnachtszeit benutztes, wohl nicht singuläres Gebäckmodell zeigt den Fassadenausschnitt mit dem Turm. Der Bildhauer benutze eine Postkarte als Vorlage.⁸ Daß der Südflügel ein fester Bestandteil der Sehenswürdigkeiten der Stadt war, beweist ein weiteres, gleichformatiges Gebäckmodell: Von ihm konnte die Hausfrau das Alte Rathaus in Teig abformen. Den Dom und die Walhalla gab es ebenso als Modeln.

Der Regensburger Architektenkollege Julius Poverlein stellte 1896 die Bedeutung Schultzes als Lehrer und die Funktion der *Prachtbauten Sr. Durchlaucht* als Erprobungsfeld für den Aufschwung der *Kunst im Regensburger Handwerk* heraus.⁹ Gleichzeitig lobte der große Lokalhistoriker Regensburgs Hugo Graf von Walderdorff (1828-1918)¹⁰ in der vierten Auflage seines Regensburg-Standardwerkes die Umbaumaßnahmen von 1873 im Ostflügel als eine *stilgemäße Restaurierung*:

Der architektonisch werthlose und unschöne südliche Flügel sei von Grund aus umgebaut und durch einen geschmackvollen Renaissancebau ersetzt worden.

Fortfahrend kritisiert er aber die *Uniformierung* der Fassaden der Klosterbauten, die zum Schloßhof eine Dekoration im *gleichen Stile* wie der Südflügel-Neubau erhalten hatten. Er bemerkt die vom Fürstenhaus beabsichtigte Wandlung des *Charakters der alten Reichsabtei*; ein Wandel, der für ihn als Denkmalpfleger einen Verlust bedeutet:

Allein historische Gebäude, wie Schlösser und Abteien, gewinnen durch die in der Verschiedenheit des Stiles ihrer einzelnen Theile ausgedrückte Baugeschichte mehr an Bedeutung, Interesse und Reiz als durch eine Uniformierung, welche dieselben in einer Weise dekorirt, die ihrer ursprünglichen Anlage fremd ist und daher doch keine volle Harmonie hervorzubringen vermag.¹¹

Damit setzt bereits eine Geringschätzung des Schloßneubaues vor allem bei den am mittelalterlichen Regensburg interessierten Historikern ein. Sie bedauern den Verlust des Charakters der Klostergebäude, den die Reiseschriftsteller der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kritisiert hatten.¹² So beachtete 1908 der Kunsthistoriker Professor Georg Dehio (1850-1932) in seinem *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* das im Sinne deutscher Renaissance umgebaute Schloß wenig. Vielmehr interessierten den Spezialisten für die mittelalterliche Sakralarchitektur außer dem *schönen Kaiserbrunnen* von 1579¹³ die bei der teilweisen Neugestaltung der Fassade des westlichen Nordflügels 1887 zum Vorschein gekommenen, *romanischen Bauteile*¹⁴. Bereits 1896 hatte Walderdorff kritisiert, daß man die aufgedeckten Rundbogenfenster

Abb. 15
Abb. 96
97

⁶Kat. 04.B/IX.Pk 15.

⁷Kat. 04.B.IX/Pk 6 und 7.

⁸Kat. 04.B.XI/BQ 6.

⁹Poverlein 1896, S. 546. - s. auch WV 35.

¹⁰Bauer 1988, S. 87f.

¹¹Walderdorff 1896, S. 367f.

¹²s. S. 46.

¹³Kat. 11.XI.1.

¹⁴Dehio 1908, S. 408 übernahm die falsche Jahreszahl 1889 von Walderdorff s.u.

nicht sichtbar belassen und restauriert hat: Sie hätten dem Schlosse wohl zur großen Zierde gereicht.¹⁵ Immerhin ließ Schultze die Entdeckung zeichnerisch dokumentieren.¹⁶

Abb. 97a

Der populäre Regensburgführer des Gymnasialprofessors J. Fink beschreibt in seiner fünften Auflage 1898 die Umgestaltung der ehemaligen Abtei zu einer

*prachtvollen Residenz. Besonders gilt dies von dem südlichen Flügel, der nach den Plänen des fürstlichen Oberbaurates Schul(t)ze sehr geschmackvoll im Renaissancestil aufgebaut und im Innern prunkvoll ausgestattet wurde, so dass das Schloß jetzt eine hervorragende Sehenswürdigkeit ist.*¹⁷

Der Führer zeigt die Idealansicht der Alleefassaden des Südflügel-Neubaues als Reproduktion der oben bereits erwähnten Grafik von Johann Graf. Das Schloß sei jetzt zu einer Sehenswürdigkeit geworden.¹⁸

Als am 22. März 1898 in der Walhalla die Büste Kaiser Wilhelms I. aufgestellt worden war, gab nach der Dombesichtigung Fürst Albert abends eine *Galatafel*¹⁹ im *taxis'schen Schlosse*: Prinzregent Luitpold und der Stellvertreter Kaiser Wilhelms II., Prinz Friedrich Heinrich von Preußen, betraten den *im hellsten Lichterglanz erstrahlenden Saal* im Ostflügel. Eine Festtafel für 51 Personen erwartete im großen Rokokosaal die Gesellschaft, wie die Regensburger Zeitungen berichteten.²⁰

Verstärktes, allgemeines Aufsehen erregte der Regensburger Schloßkomplex wieder 1904 bis 1908 mit dem von Schultze an der Waffnergasse entworfenen Bauten (Kat. 09). Der erste Bauabschnitt, das Hofmarschallamtsgebäude, wird 1906 im Regensburger Anzeiger als eine *große Verschönerung für die Stadt* gelobt.²¹

Abb. 349

Der Fasching 1910 ließ das Schloß St. Emmeram die Vollendung eines Historismusschlusses erleben; einen "Maskenball der Stile"²²: Die Hofgesellschaft und ihre Gäste verkleideten sich in Kostüme von der Renaissance bis zum Biedermeier, Kleider in jenen Stilen, in denen die Schloßräume ausgestattet bzw. möbliert waren. In historisierenden, affektierten Posen ließ man sich im Kostüm photographieren und schickte einen signierten und oft datierten Abzug dem Gastgeber, der die Aufnahmen schließlich geschlossen dem Archiv übergab.²³

Abb. 32-35

Auf der Oberpfälzischen Kreissausstellung (WV 50) anlässlich der 100jährigen Zugehörigkeit Regensburgs zum Königreich Bayern 1910 repräsentierte gleichsam das Fürstenhaus die Stadt, ihre Leistungen in Architektur und Kunstgewerbe: Der fürstliche Architekt Schultze ist der Verantwortliche für die Ausstellungsarchitektur. Der Ehrenpräsident Fürst Albert erscheint auf einer Sonderpostkarte, dem neu aufgelegten Postkartenentwurf von 1904, wieder zusammen mit der Südflügelansicht des Schlosses. Am Vorabend der Ausstellungsöffnung lädt das Fürstenpaar unter Anwesenheit des Kronprinzen Rupprecht (1869-1955), des Protektors der Ausstellung, zu einem *Diner* im Ostflügel ein. Die Ausstel-

Abb. 15

¹⁵Walderdorff 1896, S. 367. - s. Kat. 01.20.A.

¹⁶Kat. 01.V/01.20A.

¹⁷Fink 1898, S. 58.

¹⁸s. Kat. 04.B.IX/BQ 3.

¹⁹Mehler 1899, S. 120.

²⁰RAnz 146, 23. III. 1898, fol. 1. - RTgbl 81, 23. III. 1898, fol. 1v.

²¹s. Kat. 09.I/Q.

²²Grote 1965, S. 112.

²³OFF 6.

lungszeitung beschreibt den Festverlauf und die Repräsentationsräume im Ostflügel. Der Bericht ist eine ausführliche Quelle für die Wirkungen des Arragements einer fürstlichen Galatafel des Historismus: *Zahlreiche Dienerschaft in Rokokotracht* servierte bei Tafelmusik unter anderem aus Wagneroperen und Operetten von Johann Strauß und Franz Lehar. Die Farbe *Rot in zarten Schattierungen* bestimmte neben dem Glanz von Silber, Vermeil und Porzellan die Tafel im Rokokosaal, der von der elektrischen Beleuchtung in *eine Flut von Licht* getaucht wurde. An der Tafel mit 55 Gedecken saß rechts zu seiten des Kronprinzen und der Fürstin Margarete Oberbaurat Schultze.²⁴

Abb. 37c

Das ganze Arrangement, das neben der höchsten Pracht die größte Harmonie verkündet, verließ mancher Gast im Glauben, in Träumerei versunken zu sein und ein Märchen aus Tausend und Eine Nacht erlebt zu haben.²⁵

Abb. 52

In der Haupthalle der Kreisausstellung waren zwei Baumodelle vom Südflügel und dem Hofmarschallamt mit dem Alberttrakt zu sehen. Sie gaben den Anlaß zur ersten kunsthistorischen Beschreibung der beiden größten Baumaßnahmen des Historismuschlosses. Der Bonner Kunsthistoriker Johannes Schuhmacher war der Arrangeur der *kunsthistorischen Ausstellung*, die gleichzeitig 1910 im Reichssaal und weiteren Räumen des Alten Rathauses gezeigt wurde.²⁶ Während Schuhmacher sich beim Südflügel für die Stilformen der deutschen und italienischen Renaissance 1910 nicht mehr begeistern kann und sie als zeitbedingt hinstellt, lobt er die geschickt gewählte Struktur der Baugruppen, ihrer Fassaden- und Dachgliederungen. Er sieht den Regensburger Bau im Vergleich zum Schweriner Schloß und Schloß Chambord - worin man ihm auch aus heutiger Sicht zustimmen muß - und erkennt Fensterformen florentinischer Paläste. Am Komplex an der Waffnergasse mit den *französischen Motive verratenden Kaminen* beeindruckt Schuhmacher die Vielfalt und *Eigenart* der Bauformen.²⁷

Abb. 399

In dem 1910 erschienenen Reiseführer der Reihe *Berühmte Kunststätten* beginnt der Autor Dr. Hans Hildebrandt unter der Rubrik *Moderne Bauten* mit dem Südflügel: Der *Palast* sei *prunkvoll*, folge *weitgedehnt dem Zug der Parkanlagen* und zeige die *Formen deutscher Spätrenaissance*, während die Nebengebäude *mittelalterlichen Charakter* besitzen.²⁸ Anlässlich eines Wohltätigkeitsfestes unter dem Protektorat der Fürstin Margarete - des *Kinder-Margareten-Tages* - im März 1911 gestaltete die photographische Kunstanstalt M. Laifle und Co. eine Schaufensterdekoration im Laden der Möbelfabrik L. Göschel in der Ludwigstraße: Es war ein

*Tableau aufgestellt, welches eine größere Anzahl herrlicher Originalaufnahmen aus den Prunkgemächern des fürstlich Thurn und Taxis'schen Schlosses St. Emmeram zeigt.*²⁹

²⁴Diner 1910.

²⁵bis auf den Sitzplan vollständig wiedergegebenes Zitat s. QFF 7.

²⁶Schuhmacher 1910 (1). - s. WV 50.1.

²⁷Schuhmacher 1910 (2), s. Kat. 04/Literatur, Anhang.

²⁸Hildebrandt 1910, S. 245.

²⁹RAnz., Nr. 126, 11. März 1911: *Kinder-Margaretentag*. - Aufnahmen dieser Serie sind bisher unbekannt.

Das *entschlossen als neu* hingestellte 'Helenentor' mit der neuen Straßenführung und der dadurch ermöglichten geschickten Erhaltung des Emmeramer Tores stellte Albert Erich Brinckmann 1911 als vorbildlich hin. Über den technisch modern ausgestatteten Marstallneubau, den Alberttrakt (Kat. 09) verfaßte 1912 aus der Sicht des *Hippologen* der königlich preußische Major a.D. Richard Schoenbeck aus Potsdam eine 16 Seiten umfassende, aufschlußreiche Publikation mit 73 Abbildungen.¹

Abb. 353b

Abb. 351
352

Der entwerfende und leitende Architekt Max Schultze ging Ende Januar 1913 in den Ruhestand. Er verließ Regensburg und bezog sein von ihm erbautes Künstlerheim in Oberbayern, seinem Geburtsort Partenkirchen. Damit geriet der Neugestalter des Regensburger Schlosses für Regensburg in Vergessenheit. Anlässlich des 70. und 80. Geburtstages von Schultze erinnerte Carl Schad 1915 und 1925 an seinen Vorgänger in fürstlichen Diensten: Für die Erarbeitung des Werkverzeichnisses war der Aufsatz Schads von 1915, der auf genauen Angaben Schultzes beruhen muß, die wichtigste Sekundärquelle. Auf ihn stützen sich alle späteren Kurzbiographien. In dem kürzeren Zeitungsartikel 1925 wiederholt der Biograph Schad Passagen seines älteren Aufsatzes. Schad hatte 1922-23 den Schloßkomplex mit der Errichtung eines Beamtenwohnhauses (Kat. 13.IV) in einem ionischen, neoklassizistischen Stil am Ägidienplatz abgerundet. In der Bauzeitung war dazu 1925 eine Würdigung erschienen.² Dies war die letzte größere Neubaumaßnahme im Schloßbereich St. Emmeram.

Abb. 391
392

Die Autoren der Reiseführer in den 20er Jahren betonen wieder den märchenhaften Reichtum und den Glanz, wie man ihn romanhaft ideal von einem Fürstenhaus erwartet: Die ausführlichste Beschreibung, die zum Schloßkomplex in den damaligen Regensburgführern erschien, widmete 1924 der Regensburger Studienrat am Neuen Gymnasium Eugen Trapp (1884-1955) dem *nach den großartigen Plänen des fürstlichen Oberbaurates Max Schultze* errichteten *imposanten Bauwerk im Stil der deutschen Spätrenaissance*. Er unterstreicht die Bedeutung dieses Bauunternehmens für das einheimische Kunstgewerbe:

*Der pompös ausgestattete Rokokotanzsaal rufe im Glanze seiner zahlreichen Lichter einen geradezu feenhaften Eindruck hervor. Das ganze Schloß ist überaus reich an Kunstwerken und Kleinodien aller Art: ungemein wertvolle Schätze ...*³

Natürlich sieht auch der fürstliche Oberarchivar Dr. Rudolf Freytag den Süd- und Ostflügel positiv. Er berichtet von dem *in gefälligen Renaissanceformen gebauten Fürstensitz* (1926) oder erwähnt *das neue imposante Schloß mit seinen prächtigen Empfangs- und Wohnräumen* (1927).⁴

Seit 1925 gab es in der Regensburger Stadtplanung Bestrebungen, die strukturschwache Provinzstadt zu einer Fremdenverkehrsstadt aufzuwerten. Die Stadt ließ von der Bayerischen Landesfilmstelle 1926 den Werbefilm *Regensburg - die alterwürdige Donaustadt* drehen. Als Autor bzw. Verantwortlicher ist der Direktor der Landesfilmstelle Walter Sensburg zu lesen. Es ist bekannt, daß

¹Schoenbeck 1912.

²Steinlein 1925.

³Trapp 1924, S. 146f.

⁴Freytag 1926, S. 155. - Freytag 1927, S. 21.

der Stummfilm in Wien und Budapest zu sehen war:⁵ Aus dem fürstlichen Schloßbereich zeigt der Film neben dem frühgotischen Kreuzgang, das Emmeramer Tor, die Ostfassade des Ostflügels und das Gartenschlößchen Theresienruh.

Abb. 332-
333, 361

Woerl's Reisehandbuch *Regensburg und Umgebung* von 1931 informiert den Leser, daß der alte, südliche Flügel des Stiftes einem *stattlichen Renaissanceneubau* Platz gemacht habe. Das Schloß sei *prunkvoll* ausgestattet, *jedoch dem allgemeinen Besuch nicht zugänglich*.⁶ Der in der Reihe *Deutschland-Bildhefte* um 1933 erschienene Fremdenführer *Regensburg und Umgebung* wurde für Regensburg vom hiesigen Hapag-Reise- und Verkehrsbüro initiiert.⁷ Die Einleitung schrieb Adolf Schmetzer, der wohl auch bei der Auswahl der 44 Abbildungen beteiligt war: Der Südflügel ist nicht mehr dabei. Wie im Werbefilm wurde das klassizistische Theresienruh und aus dem Kreuzgang von St. Emmeram die reiche Arkadenfolge des Nordflügels abgebildet. Im *Fränkischen Kurier* erschien am 19. Juni 1934 noch ein einseitiger, bebildeter Aufsatz über das *Thurn- und- Taxisschloß zu Regensburg*. Man sprach noch vom *Neubau*, der die

*eigentlichen Gesellschaftsräume besitze, denen die herrlichen Gobelins das besondere Gesicht geben. Als Kuriosum sei registriert, daß auf der Kegelbahn des Schlosses die Namen der Fürsten und Gäste des fürstlichen Hauses in die Wandvertäfelung eingelassen sind, die auf dieser Kegelbahn 'Alle Neune' geschoben haben. Erwähnt sei auch die stimmungsvolle Schloßkapelle mit ihrer einzig schönen Lichtwirkung.*⁸

Abb. 238-
240

Abb. 69
70

Dieses Qualitätsempfinden für die Historismusatmosphäre von Interieurs hatte hiermit ihr Ende erreicht.

⁵Einleitung von G. Reindl anlässlich der Vorführung des Filmes durch die Volkshochschule am 15.I.1991.

⁶Woerl's Reisehandbücher 1931, S. 36.

⁷Regensburg 1933, Abb. S. 14 und 34.

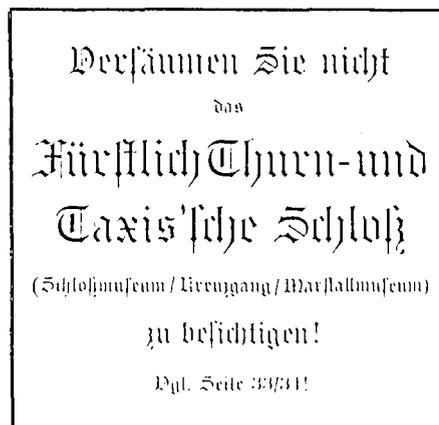
⁸Thurn- und Taxisschloß 1934, S. 9.

Die Schloßbesichtigungen

Seit den 30er Jahren war es auch nicht geladenen Personen möglich, Räume des Schlosses zu besichtigen. 1939 erschien der vom Oberbaurat a.D. Adolf Schmetzer (1854-1943) verfaßte *Regensburger Fremdenführer*, der den Umbau des Ostflügels und den prächtig ausgestatteten *Neubau*¹ beschreibt:

*Das fürstliche Schloß enthält bemerkenswerte künstlerische und kulturhistorische Sammlungen, die seit mehreren Jahren zur öffentlichen Besichtigung freigegeben worden sind. Sie bergen prachtvolle Gobelins von einzigartigem Wert, historische Rüstungen und Waffen sowie kostbare Möbel aller Stilarten. Die Besichtigung des Schlosses, der Kreuzgänge und der fürstlichen Gruftkapelle ist nach Anmeldung beim Schloßportier jederzeit möglich.*²

Im Führer warb eine Annonce für die Besichtigung des *Schloßmuseums*. Zu besichtigen waren wohl wie auch heute die Repräsentationsräume im Ostflügel, der Kreuzgang und das damalige Marstallmuseum im Alberttrakt.



Werbung für die Schloßbesichtigung 1939

Schmetzer 1939. S. 63.

Die Besichtigung der Gruftkapelle war seit ihrer Fertigstellung 1841 im Zusammenhang mit der Bildergalerie, die von 1830 bis 1883 öffentlich zugänglich war, möglich.³ Die von Schönbeck 1912 als *Museum* bezeichnete Wagenhalle bzw. die 1938 als *fürstliches Marstallmuseum*⁴ geführten Räumlichkeiten im Alberttrakt (Kat. 09.V.1) an der Waffnergasse waren seit der Einrichtung 1910 wohl zunächst für Interessierte zu besichtigen. Es handelt sich somit um den ersten, zumindest teilweise genutzten Museumsbau Regensburgs. Das heutige, neue Marstallmuseum in der Reithalle und in den anschließenden Marstallflügeln Metiviers wurde erst 1964 eingerichtet.⁵

Abb. 370a

Abb. 352

Abb. 355a
355b

¹Schmetzer 1939, S. 33f.

²Ebd. S. 34.

³s. S. 47.

⁴Schönbeck 1912 und K.R. 1938.

⁵s. Kat. 09.V.1.

Der Wandel in der kunsthistorischen Beurteilung 1933-1979

Die Kunstgeschichte verlieh der Kritik, die leise mit Walderdorff 1896 und Dehio 1908 begonnen hatte, inzwischen Allgemeingültigkeit. Das Verdikt kunstloser Stilwiederholung war dem damals noch nicht so genannten 'Historismus' nun endgültig aufgeprägt.

Der Kunsthistoriker und Bearbeiter der Kunstdenkmäler Bayerns, Stadt Regensburg, Felix Mader legte 1933 den "kunstgeschichtlichen Schwerpunkt" auf den Kreuzgang und die ehemaligen Klostergebäude. Immerhin nennt er noch Schultze als Architekten des Südflügels, der an Stelle "belangloser Nebenbauten" errichtet worden sei.⁶ Mader geht auf die Bauten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Werke Herigoyens, Metiviers und Keims, näher ein. Zum Südflügel zitierte er wohl eher der Vollständigkeit halber das Vorlagenwerk Pillons und den Aufsatz von Tschaffon, der allerdings nicht hierher gehört, da er nicht über den Südflügel, sondern über die fürstlichen Gewächshäuser berichtet.⁷

Walter Boll (1900-1985), seit 1927 städtischer Konservator und "Matador" der Denkmalpflege in Regensburg, beurteilte 1955 die historistisch adaptierte, einstige barocke Hoffassade des Ostflügels als *wenig glücklich den Schloßumbauten angepaßt*.⁸ 1961 gab es erneut Diskussionen zur Freilegung der romanischen Rundbogenfenster an der Hoffassade des westlichen Nordflügels. Der Kunsthistoriker Fritz Arens forderte wegen "der großen baugeschichtlichen Bedeutung dieser Erdgeschoßwand (...) die falschen Rustikaquadern" von 1887 abzunehmen. "Wo gibt es noch romanische Refektorien mit einer solch wohlerhaltenen Wand, mit einer völlig ungestörten Fensterreihe?"⁹ Der damalige Leiter des Schloßbaubüros Hermann Rau widersetzte sich jedoch erfolgreich einer Purifizierung der gesamten Fassade.¹⁰ Vier Fenster wurden schließlich wiederaufgedeckt; die Historismusfassade und das damit ungestörte Hofensemble blieben erhalten.

In dem von Reinhardt Hootz herausgegebenen Bildhandbuch "Bayern südlich der Donau" wird in der zweiten Auflage 1967 der Schloßbau des Historismus nicht angeführt.¹¹ In der neunten Auflage des "Fremdenführers" 1967 "Regensburg das mittelalterliche Wunder Deutschlands" erwähnt Sigfrid Färber den ersten Bauherren und einige Räumlichkeiten der Privatgemächer im Südflügel.¹² Der "Kunsthistorische Wanderführer Bayern südlich der Donau" von den Professoren der Kunstgeschichte Herrmann Bauer und Bernhard Rupprecht übergeht 1973 den Schloßbau des Historismus ganz.¹³ In den Baualtersplänen zur Stadtsanierung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege nennt der für die Erforschung der mittelalterlichen Architektur Regensburgs verdiente Kunsthistoriker Richard Strobel¹⁴ 1974 nicht einmal mehr den Namen des Architekten. Vom Südflügelbau wird erwähnt, daß er als Ersatz für den alten, äußeren Südflügel in "Neorenaissanceformen" errichtet worden ist. Ein Hinweis auf eine Bedeutung des Historismus-

Abb. 96a,b
366b
97a

⁶Mader (KDB) 1933, I, S. 336f.

⁷Ebd., S. 333.

⁸Boll 1955, S. 52: Bildtext Nr. 85.

⁹Arens 1961, S. 251: Anm. 93.

¹⁰Freundlicher Hinweis von Herrn Oberbaurat a.D. Hermann Rau.

¹¹Hootz 1967, S. 394.

¹²Rothammer (Hg.) 1967, S. 35.

¹³Bauer 1984 (Erstausgabe 1973), S. 438.

¹⁴Strobel 1974 (BAP II), S. 69.

Schloßbaues lag damals noch nicht vordringlich im Gesichtsfeld der staatlichen Denkmalpflege in Bayern.

Obwohl bereits im November 1962 der "Arbeitskreis Kunstgeschichte" der Fritz Thyssen-Stiftung zur Förderung der Forschungen zur "Geistes- und Sozialgeschichte des 19. Jahrhunderts" gegründet worden war¹⁵, dauerte es noch, bis die Architektur und zum besonderen der Schloßbau des Historismus als Forschungsfeld aktuell werden sollte. Noch im Oktober 1963 mußte anlässlich des Symposiums "Historismus und bildene Kunst" in München und auf dem Historismusschloß Anif über die Rechtfertigung des Historismus apologetisch diskutiert werden: Der bedeutendste Teilnehmer Nikolaus Pevsner modifizierte seine eigene, negative Historismus-Definition und stellte fest, daß "alle Anwesenden versuchen, das 19. Jahrhundert genauso anzusehen, wie das 9. Jahrhundert".¹⁶ Der Engländer betont, daß die Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts in England "vorne" sei, während in Deutschland die Situation gerade bei "öffentlichen Denkmälern" schlecht sei.¹⁷

Die 1972-74 geführten Diskussionen zum Abbruch des Parkhotels Maximilian im Stil des "Dritten Rokoko" bestätigen die Einschätzung des "Zuckerbäckerstiles" in Regensburg.¹⁸ Hier waren teilweise dieselben Kunsthandwerkerfirmen tätig wie im gleichzeitigen Schloßbau. Die Stadtverwaltung drängte auf Abbruch, den letztlich allein die finanziellen Probleme vereiteln konnten. 1979 wird "Regensburgs 'Herrenchiemsee'" als "einmaliges Beispiel des Historismus" journalistisch zum "Come back" aufgewertet.¹⁹ In dieser Situation der 60er und 70er Jahre war die Traditionskultur des Fürstenhauses allein für den Erhaltungszustand des Schlosses St. Emmeram verantwortlich.

Im Zusammenhang mit der "Nostalgie-Welle" Mitte der 70er Jahre sah die Kunsthistorikerin Wagner-Rieger das vermehrte Interesse an der Historismusepoche: Im September 1973 fand wieder in einem Historismusschloß, auf dem im Stil der Tudorgotik erbauten Landsitz Schloß Graffenegg bei Krems in Niederösterreich, das Symposium "Der historistische Schloßbau in Mitteleuropa" statt: Die Ergebnisse wurden in dem inzwischen als 28. Band der in der Reihe der Fritz-Thyssen-Stiftung 1975 erschienenen Publikation "Historismus und Schloßbau" von Renate Wagner-Rieger und Walter Krause herausgegeben.²⁰ Der Band behandelt hauptsächlich die Schlösser der Habsburger-Monarchie.

Bevor die Kunstgeschichte die Architektur des Historismus-Schloßbaues in ihrer historischen Dimension als einen Bedeutungsträger verstand, bedurfte es eines Historikers: Heinz Gollwitzer hatte mit seiner 1957 und in zweiter, ergänzter Auflage 1964 erschienen Untersuchung zu den "Standesherrn" die sozialhistorische Grundlage dazu bereitet. Die "Standesherrn" - zu ihnen zählt auch das Fürstenhaus Thurn und Taxis - hatten, obwohl oder gerade deshalb weil sie nicht regierende Fürsten waren, zumindest "quantitativ" einen großen Anteil an den Schloß-Neubauten und - Umbauten der Zeit von 1815-1912 in Deutschland und Österreich. Auch wenn man der "imitativen Architektur im Dienst mediatisierter Bauherren höchst kühl gegenüber" stehe, dürfe man sie nicht rein ästhetisch, was Gollwitzer gleichsetzt mit "kunsthisto-

¹⁵Grote 1965, S. 7.

¹⁶Grote 1965, S. 91.

¹⁷Grote 1965, S. 92f. und 94.

¹⁸Färber 1980, S. 46-48.

¹⁹MZ, 1979 I 30 (verfaßt von Bibberger).

²⁰Wagner-Rieger 1975.

risch", betrachten. Die Schloßbauten will er "sozialpsychologisch als Denkmale fürstlichen Selbstbewußtseins" betrachtet wissen.²¹ In seiner Aufzählung "standesherrlicher Baukultur" nennt er auch die "neue Residenz des Hauses Taxis St. Emmeram".²²

Ursula Pfistermeister würdigte in dem Büchlein "Schlösser der Oberpfalz" 1975 das Regensburger Schloß: Neben den Landschlössern Leonberg und Schwarzenfeld habe hier der Historismus "seine eindrucksvollste Ausprägung" in der Oberpfalz erfahren.²³ Der vom fürstlichen Archivdirektor Max Piendl (1918-1989)²⁴ verfaßte erste Schloßführer erschien 1977; die zweite Auflage 19.. und die dritte 1988.

Aus Anlaß der 1800-Jahrfeier der Stadt ließ 1979 Fürst Karl August (1898-1982), der zweitgeborene Sohn Alberts, die Ausstellung "Ein Jahrhundert Schlossbaugeschichte Regensburg 1812-1912" durchführen. Im Ausstellungskatalog publizierte Piendl seine archivalische Aufarbeitung der Schloßbaugeschichte. Erstmals wurde die fürstliche Bautätigkeit im Historismus nach 1872 berücksichtigt. Piendl bemerkt, daß das Werk Max Schultzes einer kunsthistorischen Untersuchung bedürfte.²⁵ 1980 geht nun auch der Oberpfalz und Niederbayern-Kunstführer des DuMont-Verlages, verfaßt von Werner Dettelbacher, auf die Prunkräume des Schlosses, die durch die Schloßführung zugänglich sind ein.²⁶ Erwin Koller beschäftigte sich 1985 aus der Sicht der Landespflege in einer Diplomarbeit mit der Entstehung des Schloßparkes und der Beschreibung seines Pflanzenbestandes und -zustandes.²⁷ 1987 vermißt Brönner in seinem Buch "Die bürgerliche Villa 1830-1890" eine Publikation zum Südflügel.²⁸

²¹Gollwitzer 1964, S. 290.

²²Gollwitzer 1964, S. 289.

²³Pfistermeister 1975, S. 28, s. auch S. 107f.

²⁴zu Piendl s. Dallmeier 1991, S. 303f.

²⁵Piendl 1979, S. 27.

²⁶Dettelbacher 1980, S. 81.

²⁷Koller 1985.

²⁸Brönner 1987, S. 38: Anm. 204.

3. Der Erhaltungszustand als Folge der "Traditionskultur"

Der Südflügel wurde bis 1955 von der Fürstin Margarete, der Gemahlin des zweiten Bauherren, und dann von ihren Söhnen bis zum Tod des Fürsten Karl August 1982 bewohnt. Da Fürst Johannes (1926-1990) die Wohnstätte seines Vaters unberührt ließ und im Ostflügel wohnte, blieb der Südflügel seit 1982 unverändert. Er dient heute als Gästetrakt. Fürst Johannes zeigte den Wohnstil als Kuriosum gerne seinen geladenen Gästen. Wollte man die für die Historismusepoche interessanten Räume im Südflügel mit ihrer charakteristischen, vollen Möblierung und Ausstattung in die Schloßführungslinie integrieren, würde die notwendige museale Absicherung der Räume ihre Zerstörung bedeuten.

Das Regensburger Schloß war der Sitz eines mediatisierten Hauses, das Palais eines nicht regierenden Fürsten ohne Souveränität, Staat und Untertanen. Als Privatbesitz und durch die geschickte Politik der fürstlichen Verwaltung, vor allem des fürstlichen Baurates Carl Schad, überlebte das Schloß das Ende des Ersten Weltkrieges und die Revolution. Schad verfaßte 1925 zu dieser kritischen Situation einen Bericht: Am 10. Januar 1919 gab es in Regensburg Plünderungen bei wohlhabenden Privatleuten. Als am 7. April in Regensburg die Räterepublik ausgerufen worden war, wurden "in den kommenden Nächten (...) die Kostbarkeiten der Silberkammer verräumt, die Gobelins geborgen, und im fürstlichen Schloss Regensburg Schlupfwinkel geschaffen"¹. Der Arbeiter- und Soldatenrat wollte angeblich das Schloß mit Arbeiterfamilien belegen. Schad verhandelte: Die fürstliche Verwaltung stellte außerhalb des Schloßkomplexes die Wohnungen im fürstlichen Besitz, auch im Erbprinzenpalais, dem städtischen Wohnungsamt zur Verfügung. Die höheren Beamten wurden im Schloßbereich aufgenommen. Wie kritisch die Lage war, zeigt, daß man die Räumung der Generalkasse, Waffnergasse 8 vermied, "da es in jenen Tagen nicht ratsam erschien, mit dem schwierigen Transport der Kassenschränke über die Strasse die Bevölkerung zu reizen"². Schad resümierte 1925: "Tatsächlich blieb das fürstliche Schloss in Regensburg vor fremden Eingriffen bewahrt und dürfte damit unter sämtlichen deutschen Schlossanlagen in grösseren Städten die einzige Ausnahme bilden."³

Die regierenden Häusern verloren mit ihren Kronen ihre Residenzen. Die staatlichen Repräsentationsräume blieben zwar meistens als Museen erhalten; die privaten Wohnbereiche der Herrscherfamilien wurden aufgelöst: Biedermeiermöbel und neueres Mobiliar aus den Wohnräumen der Münchner Residenz und aus anderen königlichen Schlössern wurden seit 1918, da sie nicht zur originalen Renaissance- oder Barockausstattung gehörten, in ein Münchner Zentraldepot aussortiert. Ein Teil dieser Gebrauchsmöbel wurde an Beamte der bayerischen Schlösserverwaltung als Ersatz für die Besoldung durch den zahlungsunfähigen Staat abgegeben. Der Regensburger Oberschloßverwalter der königlichen Villa konnte 1924 Möbeln von der ehemaligen Krongutverwaltung erwerben. Bis in die 40er Jahre fanden Verkäufe statt.⁴

¹PA 12721, fol. 82b.

²Ebd., fol. 82b.

³Ebd., fol. 82b.

⁴Ottomeyer 1987, S. 98 und 100.

Das Inventar des zerstörten Berliner Stadtschlusses war 1918 versteigert worden. Das fast komplette Mobiliar des Schlafzimmers Wilhelms II., das der *Hof-Kunsttischler* Julius Zwiener nach 1895 gefertigt hatte, galt lange Zeit als zerstört.⁵ Am 29. Juni 1989 konnten in New York die im Stil Louis XV. in Tulpenholz und Palisander furnierten und mit Bronzen von Otto Rohloff versehenen Möbel zum Zuschlag von 408.000 DM für Schloß Charlottenburg ersteigert werden.⁶

Die mit dem Regensburger Schloß in ihrem privaten Charakter vergleichbare, 1882-1886 erbaute Hermesvilla der Kaiserin Sisi im Lainzer Tiergarten wurde nach 1919 Museum. Die Plünderungen durch die Besatzer 1945 zerstörten vieles. So ist heute kein Raum mit einer originalen Wandbespannung erhalten. Dennoch gilt die in Privatinitiative restaurierte Villa als das "einzigste Denkmal kaiserlicher Privatwohnkultur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Österreich"⁷. Die Hofburg zeigt in den "Schauräumen" eine museal präparierte Ausstattung der Kaiserappartements.⁸

Das 1844-1857 erbaute Schloß Schwerin, die Residenz des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin, wurde nach 1918 Schloßmuseum, bis 1945 seine Innenausstattung zerstört wurde.⁹ Schloß Friedrichshof, erbaut 1889-1893 für die Tochter der Königin Victoria und Kaiserinwitwe Friedrich III., dient heute zum Beispiel als Hotel und Restaurant.¹⁰

Abb. 399

Der einzige, größere Verkauf von Kunstgegenständen aus dem Regensburger Schloß fand im April 1929 im Auktionshaus Hugo Helbing in München statt: Fürst Albert ließ die Sammlung alter Gläser des 16. bis 18. Jahrhunderts, die auf den beiden Kaminsimsen im Großen Speisesaal und nach 1895 auf dem Kranzgesims der Vertäfelung des Jagdsaaes dekoriert war, versteigern. Neben Keramik und Zinn erzielte noch eine Elfenbeintafel aus dem fürstlichen Besitz einen guten Preis, so daß der Archivar Rudolf Freytag als *Reinerlös* der Auktion ca. 40.000 M. auf dem Katalogumschlag notieren konnte.¹¹

Abb. 212b
228b, 229b

"Weil sie nie regierten, regieren sie noch immer."¹² Die Formulierung trifft den Sachverhalt. Ohne das sensible Traditionsbewußtsein und wohl auch die Pietät vor ihrem Vater, des erst 1952 verstorbenen Bauherren Fürst Albert, hätten die nachfolgenden Söhne, Fürst Franz Joseph (1893-1971) und Fürst Karl August (1898-1982), wohl radikaler renoviert. Als 1955 die Fürstenmutter Margarete starb, sorgte ihr Sohn Pater Emmeram als Nachlaßverwalter dafür, daß das Atelier der Verstorbenen dem "Hause" erhalten blieb.¹³ Das Fürstenhaus hält die im Historismus ausgeprägten Repräsentationsformen am Leben: 1963 lud Fürst Franz Joseph (1893-1971) den Bundeskanzler und den bayerischen Ministerpräsidenten anläßlich des 300jährigen Jubiläums des Immerwährenden Reichstages zu einem Empfang im Rokokosaal ein.¹⁴ 1969 illustriert ein Farbfoto mit livrierten Dienern am geschmückten Buffet im Rokokofestsaal den Aufsatz "Adel und Tradition ver-

Abb. 329

⁵Himmelheber 1973, Abb. 906 (hist. Photographie).

⁶WK 16, 1989, S. 2276f. mit Abb. vom Bett. - WK 24, 1989, S. 4035.

⁷Eggert 1963, S. 10.

⁸Kastner 1989.

⁹Biehn 1970, S. 304f.

¹⁰Biehn 1970, S. 321 - 328, 356, Abb. 66f.

¹¹AuK. Helbing 1929. Exemplar der FHB.

¹²Thoma 1970, S. 191.

¹³Gespräch mit Pater Emmeram, 13. Juni 1990.

¹⁴Piendl 1980, Abb. S. 207.

pflichten", der unter dem Namen des Enkels Fürst Alberts, des damaligen Prinzen und Chefs der Gesamtverwaltung Johannes von Thurn und Taxis, im Regensburger Almanach erschien.¹⁵ Zum Empfangszimmer im ersten Obergeschoß des Südflügels ließ das Hofmarschallamt die "Postprominenz" anlässlich eines Diners zum Beginn der Feierlichkeiten des 500jährigen Postjubiläums am 20. Januar 1990 hinaufsteigen. Der Postminister defilierte an der in der Mitte des Raumes stehenden Fürstenfamilie vorbei.¹⁶

Abb. 144-
147

Während die bürgerliche Gesellschaft nach 1945 mit ihrer ureigenen Geschichte, dem sogenannten bürgerlichen Zeitalter seit 1871 brach - unsere Städte zeigen dies -, pflegte offensichtlich der Adel verstärkt eine als standesgemäß geltende Traditionskultur. Die wirtschaftliche Sicherheit des Fürstenhauses Thurn und Taxis war für das Regensburger Schloß zudem ein Glücksfall. So liegt die überregionale Bedeutung des Regensburger Schloßkomplexes im ungewöhnlich gepflegten Erhaltungszustand der Innenräume mit ihrer originalen, mobilen Ausstattung. Für ihre weitere Pflege und Erhaltung will die Dissertation mit dem Raumkatalog (RK)¹⁷ eine wissenschaftliche Grundlage anbieten.

Zusammenfassung

Der 1883-1890 errichtete und ausgestattete Südflügel zählt mit den fast vollständig erhaltenen Bauplänen, den Archivalien - vor allem den Architektenbriefen - und den beiden äußerst wertvollen Serien historischer Photographien wohl zu den am besten dokumentierten Bauten Bayerns. Eine Monographie zum Schloßkomplex fehlte bisher.

Die wertvollste Quelle ist das Baudenkmal in seinem überdurchschnittlich guten Erhaltungszustand, der die überregionale Bedeutung des Historismus-Schlusses St. Emmeram ausmacht. Der Zustand ist eine Folge der privaten Stellung des mediatisierten Fürstenhauses, sowie seiner finanziellen Unabhängigkeit und der Pflege einer standesgemäßen Traditionskultur.

¹⁵Thurn und Taxis, Johannes von 1969, FAbb. S. 22.

¹⁶MZ 24. Januar 1990.

¹⁷Zur Definition des Raumkataloges s. Bd. 2, S. 3.

II. Die Geschichte des Fürstenhauses Thurn und Taxis und seiner Residenzen

Die Voraussetzung zum Verständnis des historistischen Bewußtseins der sich seit 1650 Thurn und Taxis nennenden Adelsfamilie ist die Kenntnis der Hausgeschichte. Kunstwerke unterschiedlicher Epochen und aus verschiedenen Residenzen des Fürstenhauses fanden im Schloßkomplex von St. Emmeram eine "Wiederverwendung". Sie stehen meist im Zusammenhang mit Standeserhebungen und dokumentieren somit den Aufstieg und die Blütezeiten des Hauses.

Es waren zwei gesellschaftspolitische Funktionen der Familie, die zwar ihr Ende gefunden hatten, aber auf die man im Historismus traditionsbewußt zurückgreifen konnte: 377 Jahre hatte man die Entwicklung der Post geprägt und 57 Jahre als Stellvertreter des Kaisers am Regensburger Reichstag repräsentiert. Dieses Prinzipalkommissariat endete 1806 mit dem Heiligen Römischen Reich. Der Thurn- und- Taxisschen Post bereitete die Hegemonie Preussens 1867 ein plötzliches Ende. "Reliquien der Geschichte" ins rechte Licht zu setzen, war eine der Hauptaufgaben des Schlosses St. Emmeram. An die Posttradition zu erinnern, vermied man nach der politisch bedingten Niederlage zunächst in auffallender Weise, während man den Baldachin der Prinzipalkommissariatszeit 1873 zentral im Festsaal, seit 1891 im Thronzimmer aufstellte.

Abb. 48

Abb. 56

1. Die Standeserhebungen und ihre Manifestationen in Kunst

1490 fiengen die posten an bestellet zu werden auß befelch Maximiliani I. deß römischen königs, von Oesterich biß in die Niderland, in Franckreich und biß nacher Rom. Es lag allweg 5 Meil wegs ein Post von der andern.¹

Janetto de Tassis erhielt unter dem eingedeutschten Namen *Johannes Dachs* - die Tassis führten den nach rechts schreitenden Dachs im Wappenfeld - laut Rechnungsbuch der oberösterreichischen Rechnungskammer 1490 in Innsbruck königlichen Sold. Maximilian - seit 1489 römischer König - hatte 1477 durch die Heirat der Tochter des Herzogs von Burgund mit den reichen niederländischen Provinzen das neben Italien wichtigste Weltwirtschaftszentrum erworben. Zwischen diesen Zentren galt es über Innsbruck eine Staatsstaffette einzurichten.

Vorbildlich war das italienische Nachrichtenwesen, die seit 1305 von der Republik Venedig eingerichtete Botenanstalt der Signoria² oder der erstmals für 1425 nachzuweisende Pferdewechsel - ohne Botenwechsel - an Stationen im Herzogtum Mailand³. Die unter anderem aus dem Bergdorf Cornello bei Bergamo stammenden⁴ Tassis standen wie mehrere bergamasker Familien bereits in Kurierdiensten für die Signoria. Von 1474 bis 1539 waren Tassis

¹Memminger Chroniken, zit. nach Behringer 1990, S. 26. - AK. FJP, Kat. Nr. A.I.5.

²AK. FJP, S. 23.

³Behringer 1990, S. 20. - AK. FJP, S. 22.

⁴AK. FJP, S. 23.

päpstliche Postmeister.⁵ Durch die neue Logistik des personellen Wechsels, systematisch an Poststationen, brachen die Tassis mit der alten Tradition, wonach der Bote persönlich die Nachricht dem Empfänger zu übergeben hatte. Zusammen mit der Regelmäßigkeit des Postverkehrs war ein neues Nachrichtensystem entstanden. Als ihre *Erfinder* galten seit einer 1557 ausgestellten Urkunde Philipps II. von Spanien die Tassis.⁶

Die Residenz in Brüssel 1501-1702/24

Der Bruder des Janetto, Francisco de Tassis oder Franz von Taxis (1459-1517), ging nach Brüssel und wurde 1501 Hauptpostmeister am Hof des Sohnes Königs Maximilians, des Erzherzogs Philipp des Schönen. Sein Dienstherr war durch die Heirat der Donna Johanna von Kastilien Anwärter auf Spanien. Als König Philipp I. von Spanien - seit 1504 - unterzeichnete er im Januar 1505 in Brüssel das "erste internationale Postabkommen", einen kaufmännischen, gleichberechtigten Vertrag, mit Franz von Taxis.⁷ Brüssel wurde nun das Zentrum der europäischen Postverwaltung in Form eines selbständigen Unternehmens.⁸

1512 wurde Franz Taxis, seine Brüder und Neffen in den deutschen "Reichsadler" aufgenommen.⁹ Der nach rechts schreitende Dachs erhielt nun darüber ein Feld mit einem "wachsenden", schwarzen Reichsadler. Das berühmte Porträt Franz von Taxis - eines von fünf erhaltenen - zeigt ihn als Kaufmann mit Botenstab und gelangte erst nach 1931 in fürstlichen Besitz.¹⁰ Franz von Taxis stiftete kurz vor seinem Tode im Querhaus der Kirche Notre Dame du Sablon in Brüssel eine der Hl. Ursula geweihte Grabkapelle für seine Familie. Vier Brüsseler Wirkteppiche nach Kartons des kaiserlichen Hofkünstlers Bahrend Van Orley haben sich von dieser ersten, 1518 datierten Ausstattung in Brüssel erhalten.¹¹ Mehrmals wird porträtgetreu der verstorbene Stifter in der Bilderfolge der Prozession des Gnadenbildes der Maria nach Notre Dame du Sablon verewigt; einer Prozession bei der die Kaiser Friedrich III., Maximilian I. und König Karl I. von Spanien, der spätere Kaiser Karl V., teilnehmen.

In der ersten gedruckten Hausgeschichte von 1645 wird die im Beschlagwerkstil ausgestattete Kapelle in einem Kupferstich als Monument des Hauses Thurn und Taxis wiedergegeben.¹² 1650/60 erfolgte eine Neugestaltung mit weißem und schwarzem Marmor, an der auch der Bildhauer Jérôme Duquesnoy tätig war.¹³ Die Grabkapelle spiegelt in ihren Ausstattungen die Loyalität zu den Römischen Kaisern und die Karriere der 'Postfamilie' zu ihrer privilegierten Stellung wieder: Die "Fides" wird zur idealen Personifikation der Post; gemäß der Thurn- und- Taxisschen Hausdevise "Perpetua fide". Max Schultze stellte Mehler, dem Verfasser der Festschrift zum Residenzjubiläum 1899, zwei Photographien vom Eingangsportal und Inneren der Brüsseler Gruftka-

⁵AK. FJP, S. 23.

⁶Behringer 1990, S. 13.

⁷AK. FJP, Kat. A.II.1.

⁸Behringer 1990, S. 34f.

⁹AK. FJP, Kat. B.III.1.

¹⁰AK. FJP, Kat. A.II.2.

¹¹Piendl 1967, S. 8., Abb. S.10.

¹²Piendl 1967, Abb. S.16. - AK. FJP, Kat. B.IV.a.9

¹³Piendl 1980, S. 41f.

pelle zur Verfügung. Der Amateurphotograph hat die Aufnahmen wohl nicht selbst gefertigt.¹⁴

Von Karl V. erhielt 1520 in Gent der Neffe des Franz von Taxis, Johannes Baptista (+1541), die Bestallungsurkunde zum Generalpostmeister, das "entscheidende Privileg zum Aufstieg des Hauses und Vorraussetzung zum Erhalt des Postgeneralats für das Reich und die Niederlande".¹⁵ Um 1540 stiftete Johannes Baptista ein Triptichon, das 1843 Fürst Maximilian Karl vom Pfarrvikar in Notre Dame du Sablon erwerben ließ.¹⁶ Unter den Adoranten sind auch folgende Söhne dargestellt: Der älteste Sohn Roger (1513-1593) wurde ein hoher Geistlicher und Kanzler der Universität in Löwen. Der vierte Sohn, Leonhard I. (1523-1612), baut Brüssel als Sitz des Generalpostmeisters zum Zentrum des Familienunternehmens und der Post aus. Ihm wurde laut Tradition wegen seiner Treue zum König von Spanien während des Aufstandes in den Niederlanden, von Philipp II. die Devise *Perpetua fide* verliehen. Diese Devise sei nach Mehler 1899 ständig geführt worden und zeige *die dem Hause Habsburg stets bewiesene Treue*.¹⁷

Der uneheliche Sohn des Johannes Baptista, Antonio de Tassis (gest. 1651), begründet die Amtwerpener Linie. Nach dem Tod seiner Frau wurde er Geistlicher, sammelte Kunst und ließ sich und seine Tochter Maria Louisa (1611-38) von Anthony van Dyck (1599-1641) um 1630 porträtieren.¹⁸ Vor allem das attraktive Porträt der Tochter, das sich seit 1710 in der Gemäldesammlung der Fürsten von Liechtenstein befindet, sollte im Historismus öfter kopiert werden. Es entsprach dem Geschmack der von Makarts Damenporträts in Renaissancekostümen geprägten Zeit. 1837 erwarb das Fürstenhaus eine Teilkopie¹⁹. Die zweite, 1847 erworbene, vollständige Kopie²⁰, hing im Wohnzimmer Fürst Alberts (RK 04.01.27), später im Alkoven des ehemaligen Paradeschlafzimmers (RK 02.01.187).

Abb. 167b
Abb. 62

1553 wird erstmals die heute nicht mehr existente Residenz in Brüssel erwähnt. Die Witwe des Johann Baptista von Taxis verkaufte an ihren Sohn, den Generalpostmeister, das väterliche Anwesen, das an der Südseite der Kirche Notre Dame du Sablon lag; jener Kirche, in der die oben beschriebene Familienkapelle sich heute noch befindet.

Mit dem Vertrag von 1598 wird der Abschluß der Entwicklung des Reichspostgeneralats zum Reichsregal angesetzt.²¹ Am 16. Januar 1608 wurde das Haus Thurn und Taxis in den Reichsfreiherrnstand, am 8. Juni 1624 in den Reichsgrafenstand erhoben, nachdem zuvor 1615 bzw. 1621 das Generalpostmeisteramt ein Erbmannlehen bzw. Weiberlehen geworden war.²²

Graf Lamoral Claudius Franz (1621-1676) war der größte Auftragegeber der Thurn und Taxis für Künstler und Ahnenforscher im 17. Jahrhundert. 1646 ließ er einen Wirkteppich mit Reiterbildnissen seiner Eltern anfertigen: Er zeigt aufeinander zureitend den Vater und ersten Reichsgrafen des Hauses Thurn und Taxis Leonhard II. (1594-1628) und seine Mutter Alexandrine. Putten

¹⁴Mehler 1899, Abb. S. 13 und 15, Abbildungsnachweis S. 288: *Von M. Schultze*.

¹⁵Piendl 1980, S. 12f.

¹⁶Staudinger 1990, Kat. Nr. 105. - AK. FJP, Kat. A.II.7 mit FAbb.

¹⁷Mehler 1899, S. 8.

¹⁸s. RK 04.01.27.

¹⁹Staudinger 1990, Kat.Nr. 106 mit Abb.

²⁰Staudinger 1990, Kat.Nr. 151 mit Abb.

²¹Piendl 1980, S. 20.

²²Mehler 1899, S. 8. - Piendl 1967, S. 18.

halten die Grafenkrone über ihre Häupter. Für diesen berühmtesten Wandteppich des Hauses war wohl seit 1883 im großen Speisezimmer (RK 04.01.11) des Regensburger Südflügelneubaues eine ausreichend große Wand reserviert, an der das Stück heute noch hängt.²³ Abb. 212a

Bei Chifletius Antwerpen 1645 und Engelbert Flacchio wurden genealogische Werke in Auftrag gegeben. Nikolaus Van der Horst (1597/98-1646) entwarf für Chifletius Ahnenbilder. 36 Entwurfszeichnungen sind erhalten.²⁴ Die Ausführungen in lebensgroßen Ölbildern kamen vom Frankfurter Palais nach Regensburg. Im Südflügel-Neubau wurden sie in der Ahnengalerie im zweiten Obergeschoß - einst von Oberlicht beleuchtet - aufgehängt. Um 1650 beauftragte der Graf den Maler Quellinus und Engelbert Flacchio mit Schlachtengemälden und Porträts als Entwürfen zu Wandteppichen.²⁵ Um 1660 wurde Schloß Beaulieu als Sommer- und Jagdsitz außerhalb Brüssels errichtet.²⁶ In seinem Testament erklärte der Graf 1669 drei Wirkteppiche als unveräußerlichen Bestand des Familienbesitzes.²⁷ Abb. 310
311

Sein Sohn Eugen Alexander (1652-1714) heiratete 1678 die Prinzessin Anna Adelheid zu Fürstenberg-Heiligenberg. Bei dem Maler Victor Honore Janssens gab man ein Deckenbild in Auftrag: Eine Kohlezeichnung der alten, fürstlichen Grafiksammlung zeigt die Fama.²⁸ Diese Ikonographie findet sich wieder in den Grotteskenbildern der beiden Stiegenhäuser im Neubau - 1887 gemalt. Am 19. Februar 1681 ernannte König Karl II. von Spanien den Grafen zum erblichen Fürsten der Krone Spaniens. Eine Stichserie von 1686 zeigt als Festpublikation die Residenz in Brüssel als Festschauplatz anlässlich der Feier der Eroberung Budapests durch Kaiser Leopold I.: Der Amsterdamer Maler und Radierer Romeyn de Hooghe zeigt als Blatt drei die Auffahrt vor dem Palais, auf Blatt fünf den Tafelsaal und auf dem siebenten Stich den Garten.²⁹ Der bereits von Mehler 1899 publizierte Kupferstich mit der Festtafel läßt die Schlachten-Wandteppiche erkennen.³⁰ Im Stich mit dem Garten ist die Statue der Palas Athene zu sehen, die im Südflügel des Regensburger Schlosses im Treppenauge des Marmorstiegenhauses in Regensburg seit hundert Jahren steht. Abb. 119f
Abb. 124

Am 9. Oktober 1687 erfolgte mit der Verleihung des Ordens vom goldenen Vließ eine gesellschaftlich hohe Auszeichnung für das Haus.³¹ Die folgenden Familienchefs sollten nun von den österreichischen Habsburgern alle bis auf Fürst Franz Josef (1893-1971) und Fürst Johannes diesen vornehmen Orden erhalten. Am 4. Oktober 1695 erhob Kaiser Leopold I. die Thurn und Taxis in den erblichen Fürstenstand des Heiligen Römischen Reiches.³²

Da 1701 bis 1715 die niederländischen Besitzungen der französischen Konfiskation verfallen waren, siedelte Eugen Alexander 1702 nach Frankfurt über, das zur neuen Zentrale des Familienunternehmens werden sollte.³³ 1776 wurde das Brüsseler

²³s. RK 04.01.11.

²⁴AK. FJP, Kat. B.II.9

²⁵AK. FJP, Kat. B.III.10

²⁶Kupferstich bei Piendl 1980, Abb. S. 169.

²⁷Piendl 1980, S. 37.

²⁸AK. FJP, Kat. B.IV.a.7 mit Abb.

²⁹AK. FJP, Kat. B.IV.a.4-6.

³⁰Kupferstich von 1686 bei Mehler 1899, Abb. S. 11. und Piendl 1980, Abb. S. 170.

³¹AK. FJP, Kat. B.II.15.

³²Mehler 1899, S. 10. - Piendl 1980, S. 43. - AK. FJP, Kat. B.III.12.

³³Piendl 1980 S. 44f.

Palais verkauft³⁴; 1835 die Herrschaften Impden und Braine-le-Château, sowie der Maierhof la Houssière in Haute-Ittre. 1872 endete mit dem Verkauf von vier großen Wiesen in Laeken bei Brüssel das belgische Besitztum. Der darauf erbaute Güterbahnhof erhielt den Namen *Tour et Tassis*.³⁵

Das Palais in Frankfurt am Main 1731-1895

Da Kaiser Karl VI. wünschte, daß der Reichsgeneralpostmeister im Reiche wohnen sollte, teilte der Kaiser 1724 der Stadt Frankfurt als einer der *vornehmsten kaiserlichen Poststationen* die Wahl des Fürsten zum Wohnsitz mit. Im selben Jahr erwarb man über einen Mittelsmann inkognito den *Weidenhof* an der Großen Eschenheimer Gasse. Erst nach Verhandlungen mit der auf ihre Souveränität bedachten Reichsstadt, die einem Fürsten in ihren Mauern den Grunderwerb verbot, konnte ein Neubau entstehen. Nach den Entwürfen Robert de Cottés und unter der Bauleitung seines Schülers Guillaume Hauberat wurde von 1731-1743 eine Dreiflügelanlage um einen Ehrenhof errichtet und bis 1740 ausgestattet; die bedeutendste Residenz des Fürstenhauses bis zu dem Historismus-Neubau in Regensburg.³⁶

Von 1816-1866 tagten hier die Gesandten des Deutschen Bundes und residierte der Präsident, der österreichische Gesandte.³⁷ 1873 ließ Helene die ersten Wirkteppichen aus Frankfurt nach Regensburg abtransportieren.³⁸ Für die Rokokozimmer im Südflügel-Neubau wurden seit 1888 Vertäfelungen ausgebaut und nach Regensburg geschickt. Für den Regensburger Festsaal im Ostflügel ließ Schultze 1890 Gipsabgüsse von Stuckpartien im Ovalsaal in Frankfurt anfertigen. Der Gartenpavillon wurde 1893 nach Regensburg überführt.³⁹

1891 mietete und zum 1. April 1895 erwarb die Reichspost für 1,5 Millionen Mark von Fürst Albert das Palais.⁴⁰ Vorher wurde der größte Teil der Ausstattung nach Regensburg geholt. Die Anlage zerstörten 1943 und 1944 zwei Luftangriffe. Heute sind nur noch die abschließenden Pavillons der Ehrenhofflügel erhalten.

Abb. 53
55
282b
300a
51

³⁴AK. FJP, S. 91.

³⁵Piendl 1980, S. 102. - AK. FJP, S. 91.

³⁶zum Palais s. WV 11.

³⁷AK. FJP, Kat. B.IV.b.14.

³⁸SBG, S. 25.

³⁹s. Kat. 11.XII.

⁴⁰Mehler 1899, S. 24. - AK. FJP, Kat. B.IV.b.17.

Das Benediktinerkloster St. Emmeram als Residenz der Prinzipalkommissare in Regensburg

Der Reichstag, die Versammlung der privilegierten Reichstände, war seit 1594 stets in Regensburg abgehalten worden. Für die 1662 vom Kaiser ausgeschriebene Versammlung wegen Unterstützung gegen die Türken beauftragte der Kaiser den Erzbischof von Salzburg mit der Erledigung seiner Geschäfte. Der am 19. August 1662 feierlich in Regensburg eingezogene Erzbischof bezog bei den Benediktinern in St. Emmeram Quartier. Im Mai 1663 waren die Gelder bewilligt, die Gesandten der Fürsten blieben zur Erledigung der restlichen Geschäfte in Regensburg und da es zu keinem formalen Reichsabschied kam, entstand so der Immerwährende Reichstag. Von nun an unterhielten die Repräsentanten des Kaisers, die Prinzipalkommissare, in Regensburg eine Residenz im Kloster St. Emmeram.

Die Räumlichkeiten befanden sich im südlichen Teil des Ostflügels, in der Länge der Fassade zum heutigen großen Schloßhof, dem damaligen Ehrenhof. 1740/42 erfolgte eine größere Umbaumaßnahme: Ein zweites Obergeschoß wurde dem Ostflügel aufgesetzt und an das südöstliche Eck ein Turm gebaut, der zum nordöstlichen Turm beim Priorat ein Pendant bildete. Die Ostfassade des Klosterkomplexes hatte dadurch eine architektonisch einheitliche Ansicht zur Feldseite der Stadt erhalten; die barocke Idealplanidee aus der Zeit um 1680¹ war nun verwirklicht. Eine Vogelschau von 1750 zeigt diesen Zustand: Der Kupferstich wird 1899 in der Festschrift zum 150jährigen Residenzjubiläum ganzseitig abgebildet. Auf die *Wohnung des Prinzipalkommissärs* und damit auf die politische Tradition des Ortes wird eigens hingewiesen.²

Das alte und neue Äußere Palais in Regensburg 1748-1797

1748 wurde mit der Ernennung des Erbgeneralpostmeisters Fürst Alexander Ferdinand zum Prinzipalkommissar am 25. Januar erstmals ein nicht geistlicher Reichsfürst Repräsentant des Kaisers. Bis zur Auflösung des Hl. Römischen Reiches 1806 verblieb dieses kostenintensive Amt beim Hause Thurn und Taxis. Der weltliche Fürst ging nicht nach St. Emmeram; er mietete am 13. Februar vom Bischof von Freising und Regensburg den größeren Freisinger Hof an der Nordseite des Emmeramsplatzes³ und ließ die 40 Räume mit einem Festsaal von seinem Baumeister Anton Franz Zoffany (1699-1771) ausstatten. Ein Brand am 6. Mai 1792 zerstörte dieses erste *Äußere Palais*.⁴

Am 18. Mai 1792 mietete der Fürst vom Abt von St. Emmeram das an der Ostseite des Emmeramsplatzes gelegene, zweiflügelige Anwesen (C 149), den heutigen nördlichen Teil des Regierungsgebäudes Emmeramsplatz 8. Der fürstliche Baudirektor Joseph Sorg (1749-1808) entwarf eine neue Fassadendekoration⁵ und leitete die Umbauten für die klassizistische Neuausstattung. Erhalten blieben das Treppenhaus und im zweiten Obergeschoß teilweise Repräsentationsräume; darunter der Festsaal. Über seinen Eingangsportalen ist jeweils am Architrav der ädikulaartigen Portalrahmung zu

¹KBG, S. 298, Abb. 57.

²Kat. A.I/BQ 5. - Mehler 1899, Abb. S. 59.

³Emmeramsplatz Nr. 9 (C 53,54,63). - Strobel (BAP II) 1974, S.71 mit Lit..

⁴AK. FJP, S. 102, Kat. B.IV.c.12 mit Abb. (Kupferstich 1766) und 14.

⁵Strobel (BAP II) 1974, S. 70f. mit Lit., Abb. 61. (StM: Fassadenansicht) - Bauer 1988, S. 298.

lesen: Am nördlichen Portal *APOLLINI ET CONVIVIS* und am südlichen das Datum der Vollendung *IN AUG. NONIS NOV MDCCXCII*. Demnach bezog der Prinzipalkommissar Karl Anselm am 9. November 1792 das neue *Äußere Palais*.⁶

Seine Schwiegertochter, Erbprinzessin Therese, die Schwester der berühmten Königin Luise von Preußen, beschreibt in einem Brief vom 8. November 1792 ihrem Bruder die Prunkräume: Das Palais enthielt insgesamt 54 Räume. Im zweiten Obergeschoß lagen der große Tafelsaal mit Vorzimmer, das gelbe Zimmer, das grüne und das blaue Gesellschaftszimmer, ein Cabinet, das Audienzzimmer mit dem Baldachin und Bild des Kaisers, das Cabinet des Fürsten, das Orgelzimmer und das Glaszimmer am Saal. Das erste Obergeschoß mit seinen 21 Räumen diente mit vier Räumen, in Grün, Gelb, Blau und Rot ausgestattet, der Beherbergung von Gästen. Hier befand sich auch ein Bilderzimmer.⁷

Abb. 59
60

Das *Innere Palais* im Ostflügel des Klosters St. Emmeram

Ab 1749 hatte der Fürst Thurn und Taxis nach und nach im Ostflügel von St. Emmeram Räumlichkeiten der ehemaligen Enfilade seiner Vorgänger im Prinzipalkommissariat angemietet, die nun als *Innere Palais* von den Erbprinzen des Hauses bewohnt wurden.⁸ Hier residierten von 1753-1773 Erbprinz Carl Anselm und von 1789-1797 Erbprinz Karl Alexander (1770-1827). Als letzterer 1797 wegen der schlechten Gesundheit seines Vaters Fürst Carl Anselm vom Kaiser zum Prinzipalkommissar ernannt worden war⁹, blieb er trotz der neuen Würde in seinem Erbprinzenpalais. Wohl damals mietete man zusätzlich im Ostflügel einige nördlich angrenzenden Räume des Conventbereiches an. Von dieser Vergrößerung berichtet der letzte Fürstabt Coelestin Steiglehner (1738-1819) in einem Brief an Dalberg vom 21. Juni 1803: Man habe *erst vor wenigen Jahren diese Zimmer vermehrt* und den fürstlichen Wohntrakt nach Norden erweitert.¹⁰

Die Erwerbungen von Grundbesitz in Regensburg 1794-1806

Dem Fürsten gelang es am 27. Februar 1794 für 22.000 fl. die Brandstätte des Freisinger Hofes und damit den ersten Grundbesitz in der Reichsstadt zu erwerben. Während die Reichsstadt einem Fürsten Grunderwerb verbot, war dies in dem Fall möglich, weil das abgebrannte Gebäude ein *Freihaus* war. Der fürstlich Fürstenbergische Baudirektor Valentin Lehmann und der fürstbischöflich Eichstädtische Baudirektor Mauritio Pedetti erhielten Aufträge zur Ausarbeitung von Neubauplänen¹¹. Der Bau unterblieb. 1804 wurde das Grundstück an Fürstprimas Carl von Dalberg, der seit 1803 das geistige Fürstentum Regensburg regierte, veräußert.

Mit diesem Verkauf an den wohlgesonnenen Dalberg und den Erwerb von Gründen anschließend an den Klosterkomplex zeigt sich, daß man nach der allgemeinen Säkularisierung 1803 nun auf das schließlich erst 1810 säkularisierte Kloster spekulieren konnte:

⁶Piendl 1980, S. 66-68. - Bauer 1988, S. 298. - Kraus/Pfeiffer 1979, Abb. 355.

⁷Piendl 1980, S. 67.

⁸KBG 1986, S. 331-340.

⁹Piendl 1980, S. 80. - Piendl KBG, S. 338f.

¹⁰Piendl KBG, S. 339.

¹¹Reidel 1986.

1805 wurden Befestigungsanlagen um St. Emmeram angekauft; die *Emmeramer Bastei* für 1692 fl. und das *Emmeramer Torwerk* zusammen mit dem Stadtgraben vom Ballhaus bis zum Prinzengarten (Albertstr. 1) für 8000 fl.¹² Vor dem Südflügel und an der Emmeramer Bastei im Anschluß an den von den Prinzipalkommissaren schon immer genutzten Conventgarten vor der Ostfassade konnten nun im englischen Stil verschlungene Wege¹³ angelegt werden. 1804 hatte der Fürst für 2000 fl. das seit 1760 von seinem Hof als Theatergebäude genutzte Ballhaus am Ägidienplatz 7 erworben.¹⁴ Dalberg hatte 1803-04 ein neues Theatergebäude mit Redoutensaal von seinem Hofarchitekten Herigoyen errichten lassen.¹⁵

Abb. 5

Das Ende des Reiches und des Prinzipalkommissariates 1806 veränderten die Situation des Fürstenhauses. Am 27. November 1806 sicherte eine Deklaration des Fürstprimas Dalberg dem Fürsten Thurn und Taxis, der seinen dauernden Aufenthalt in Regensburg beschlossen hat, Privilegien zu, die die Zivilgerichtsbarkeit über seine Dienerschaft und Hausgenossen betrafen.¹⁶ Dalberg versuchte das Fürstenhaus für den verbleib in seiner Residenzstadt Regensburg zu gewinnen. Nachdem 1805 Fürst Carl Anselm verstorben war, ließ Dalberg *Dem ersten Stifter der Anlagen, Karl Anselm von Thurn und Taxis 1806* einen Obelisken errichten.¹⁷ Der mediatisierte Fürst blieb nun als Privatmann in Regensburg. Die politischen Ereignisse überstürzten sich, die Not ließ die Kunst ruhen.

Am 12. Februar 1810 berichtete Fürstin Therese aus Paris nach Regensburg, daß das Dalbergische Fürstentum Bayern zufallen werde. Wie Dalberg versucht nun auch Bayern den Fürsten zum Verbleib in Regensburg zu bewegen: Am 4. Mai wird die höchste königliche Entschließung mitgeteilt, daß man geneigt sei, *diejenigen Vorzüge und Vergünstigungen dem Herrn Fürsten von Thurn und Taxis zu bewilligen, welche ihm von dem bisherigen Regenten Regensburgs zugestanden waren.*¹⁸

Zu den architektonischen Aktivitäten des Fürstenhauses in Regensburg bis 1806

Die Bautätigkeit des Fürstenhauses hatte sich in Regensburg - sieht man von Sorgs Fassadendekoration am neuen Äußeren Palais ab - auf innenarchitektonische Neuausstattungen beschränkt. Die fürstliche Neuausstattung des 1760 von der Stadt mietweise überlassenen *Kommödianten- und Redoutenhauses* fand der preußische Architekt Friedrich Gilly (1772-1800) 1797 so interessant, daß er sie in zwei Skizzen festhielt.¹⁹ Von städtebaulicher und kulturgeschichtlicher Bedeutung ist die 1779-1781 erfolgte Anlage einer Allee um die Stadt, die der Freimaurer Fürst Carl Anselm

¹²24. Juli 1805; - Koller 1985, S. 7. und Anhang Plan III.

¹³Kat. A.I/SPL. 2 (Katasterplan von 1812).

¹⁴1804 XII 3, Piendl 1963, S. 105.

¹⁵Einweihung 2. September 1804, Reidel 1982, S. 63.

¹⁶Piendl 1980, S. 82, 84.

¹⁷Mehler 1899, S. 83-86. - Bauer 1989, S. 482f. - Beide Publikationen bilden die nach 1813 entstandene Lithographie von J. Bichtel ab.

¹⁸Piendl 1980, S. 105.

¹⁹Kat. 13.I/BQ 2.

gestiftet hat.²⁰ Sie bedeutete den ersten Schritt zur Umorientierung des Klosterkomplexes nach Süden; eine Entwicklung, die nach Erweiterung der Parkanlagen durch Grundstückserwerbungen mit dem Südflügel-Neubau im Historismus seinen adäquaten Abschluß erfahren sollte.

²⁰Mehler 1899, S. 83-86. - Strobel (TTS 3) 1963, S. 229-267. - Traeger 1987, S. 121-124, 208.

2. Das mediatisierte Fürstenhaus und sein "neues" Palais St. Emmeram in Regensburg von 1812 bis 1872

Am 23. Mai 1810 wurde das bereits am 9. Mai in französische Verwaltung übernommene, geistliche Kurfürstentum Regensburg im Bischofshof - wie am 28. Februar von Napoleon vertraglich zugesichert - dem König von Bayern übergeben.¹ Spätestens seit dem Tagebucheintrag des Emmeramer Historikers P. Roman Zirngibl am 30. April 1811², war es offensichtlich, daß die Thurn und Taxis St. Emmeram erhalten werden. Im August 1811 besichtigten Herren der königlichen Baubehörde das Kloster.³ Vielleicht veranlaßten sie die Anfertigung der Zieglerschen Pläne: Der bayerische Maurermeister Andreas Ziegler (1768-1828)⁴ aus Stadtamhof führte eine Bauaufnahme des *Reichs-Stiftes St. Emeram* durch. Zwei Grundrißpläne vom ersten und zweiten Geschoß⁵ - der Erdgeschoßplan fehlt - dokumentieren die Raumstruktur der Klosteranlage vor Beginn der Umgestaltung zum Schloß.

Der Vertrag zwischen dem König Max I. und dem Fürsten Karl Alexander (reg. Fürst 1805-1827) wurde am 28. März 1812 unterzeichnet. Die königliche Finanzdirektion benachrichtigte am 12. April den Prior Baumann vom Tausch des Klosters.⁶ Dieser sandte am 16. April das Ausweisungsdekret mit den Unterschriften der fünfzehn, im Stift wohnenden Conventualen an die bayerische Regierung zurück. Pater Puchner hatte seiner Unterschrift die Bemerkung hinzugefügt:

*humane Logis-Aufsagung an Hausleute nach 11 hundert
jährigem Besitze.*⁷

Mit dem Lehenbrief vom 23. April 1812 erhielt der Fürst als Entschädigung für die jährliche Postrente von 60 000 fl. als Erbmannslehen der Krone Bayern die Klostergebäude von St. Emmeram "nebst Zubehör" und weitere Besitzungen.⁸ Die Stiftskirche wurde Pfarrkirche. Im Oktober/November 1812 verließ der Fürstabt Coelestin Steiglehner (1738-1819) das Kloster.⁹ Erst 1852 wandelte ein Vertrag mit Bayern das Lehen formalrechtlich in Eigentum um.¹⁰

Die Räumlichkeiten des Klosters ließen sich teilweise ohne große Veränderungen für die Bedürfnisse der fürstlichen Hofhaltung nutzen. Die Klosterbibliothek wurde zur Hofbibliothek, der Nachtchor der Klosterkirche zur Schloßkapelle umfunktioniert. Die seit 1750 als Begräbnisort des Fürstenhauses dienende Wolfgangskrypta durfte weiterhin als fürstliche Gruft benutzt werden¹¹. Diese drei Bereiche entfielen - was die Gruft und die Kapelle anbelangte zunächst - als Bauaufgaben. Man beschränkte sich auf die Renovierung bestehender Räumlichkeiten: 1813 beliefen sich die Baurechnungen auf 10 243 fl., wovon 539 fl der Maler

¹Gumpelzhaimer IV, 1838, S. 1891-1893.

²Schlaich 1956, S. 316.

³Schlaich 1956, S. 316.

⁴s. PV Ziegler.

⁵Kat. 01.I/1 und 2.

⁶Schlaich 1956, S. 318.

⁷Zit. nach Schlaich 1956, S. 319, Fußn. 46.

⁸Lohner 1895, S. 24f. - Mehler 1899, S. 90. - SBG, S. 8.

⁹Schlaich 1956, S. 323.

¹⁰Behringer 1990, S. 236.

¹¹Lohner 1895, S. 24, Fußn. 8. - Schlaich 1956, S. 318.

Zacharias erhielt¹², dem man deshalb auch die Neuausmalung der Hofbibliothek zuschreibt.

Die Hofbibliothek

Nachdem bereits am 18. Januar 1811 der Codex Aureus das Stift verlassen hatte, zogen sich die Verhandlungen wegen der Klosterbibliothek mindestens bis August 1812 hin.¹³ 1812 soll die Verlegung der fürstlichen Hofbibliothek vom Kanzleigebäude in der Gesandtenstraße nach St. Emmeram erfolgt sein.¹⁴

Der von Johann Michael Prunner entworfene Bibliotheksbau des Klosters wies Bauschäden im Gewölbe, vor allem einen Riß am Gewölbescheitel von Norden nach Süden auf. Das zudem unmoderne und klösterliche Dekorationsprogramm verursachten eine Übermalung der Fresken Cosmas Damian Asams im klassizistischen Stil: Nach dem Vorbild des Pantheons wurden angeschnittene, kassettierte Kuppeln mit Öffnungen in den blauen Himmel illusioniert. Die reine Architekturmalerie über den toskanischen Säulenstellungen verwandelte den zweigeschossigen Raum in einen "Weisheitstempel". Die Ausführung wurde dem in Graz ausgebildeten und in Regensburg ansässigen, katholischen Freskant Matthias Schiffer (1744-1827) oder dem Dekorationsmaler Joseph Zacharias (1765-1842) - konkrete Archivalien fehlen - zugeschrieben.¹⁵

Abb. 370b

Mit der Renovierung der ehemaligen Stiftsbibliothek war diese Bauaufgabe für das Regensburger Schloß gelöst. Die Bibliothek erhielt um 1900 eine wohl von der Regensburger Schreinerei Wild ausgeführte, neogotische Möblierung mit Sesseln und Schaukästen. Photographien von 1905 dokumentieren diesen Zustand:¹⁶ Neben und zwischen den Säulenpaaren sind auf vieleckigen, konisch zugespitzten, hohen und kürzeren Sockeln weiße Gipsbüsten von Thurn und Taxis-Fürsten plaziert. Die vielleicht von dem Stadthofer Bildhauer Friedrich Preckl nach historischen Bildvorlagen modellierten Ahnenporträts verwandelten den Weisheitstempel in eine "Thurn und Taxis-Walhalla".

Abb. 370c

Abb. 370b

Die fürstliche Hauskapelle

Im Zusammenhang mit der Barockisierung der Klosterkirche St. Emmeram durch Johann Michael Prunner und die Gebrüder Asam, war hinter der Hochaltarwand in der zweigeschossig ausgebauten Hauptchorapsis im Obergeschoß 1731 ein *Nachtchor* eingerichtet worden.

Im dem heute noch vorhandenen originalen Chorgestühl nahm ab 1812 die fürstliche Familie unter dem Deckenfresko von Johann Gebhard (?) Platz. Sie benützte den eigens vertraglich in fürstlichen Besitz übergegangenen Sakralraum in der Pfarrkirche als Schloßkapelle. Der Raum ist seitdem nur noch vom inneren Ostflügel aus über eine repräsentative, barocke Doppeltüre zu erreichen. Ein Grundriß von 1871 dokumentiert den Zustand des Nachtchores in dieser Nutzung.¹⁷

Auch nach der Einrichtung der Hauskapelle im Ostflügel (RK Abb. 69

¹²SBG, S. 10.

¹³Schlaich 1956, S. 359f.

¹⁴SBG, S. 9.

¹⁵s. Kat. 01.VI.3.

¹⁶Kat. 01.VI.3/PhA.

¹⁷s. Kat. 01.III.

02.01.205) behielt der Raum in der Apsis der Basilika bis heute seine Funktion für das Fürstenhaus: In ihm wurde Fürst Albert 1983 getauft, während seine Schwestern in der Ostflügelkapelle die Taufe empfangen hatten.

70

Der Fürstengarten

Am Anfang der außenarchitektonisch wirksamen Schloßbaugeschichte steht die Anlage eines englischen Landschaftsgartens. Der Stadtplan von 1809¹⁸ zeigt östlich vor dem Ostflügel im Norden den Conventgarten und durch eine Mauer oder einen Zaun abgetrennt im Süden vor dem Ostflügel-Teil, den der Fürst bewohnte mehrere kleinere Bauten. Diese wurden wohl mit der Erstürmung Regensburgs durch Napoleon im April 1809 weitgehend zerstört. Eine gärtnerische Gestaltung ist in dem 1805 erworbenen Zwingerbereich vom Ballhaus bis vor den Südflügel zu erkennen: Verschlungene Wege im englischen Gartenstil durchziehen den langen schmalen Streifen entlang der Stadtbefestigung. Gleich nach der Inbesitznahme im April 1812 muß die traditionelle Anlage des auch heute noch so gestalteten Rondells oder Parterres im Zentrum vor dem Ostflügel verwirklicht worden sein.¹⁹

Abb. 2

Die Vergrößerung des Parkes nach Osten bis zur beinahe heutigen Größe gelang 1812 und 1813 mit der Erwerbung bzw. zunächst Pachtung von zwei großen Gärten.²⁰ Darunter befand sich auch der 1,5 Tagwerk große *Sternberg-Garten* mit Villa und wertvollstem Baumbestand. Die *Theresiens-Ruhe* - später *Theresienruhe* - genannte Villa renovierte man als Parkschlößchen für die Aufnahme der Privatbibliothek der Fürstin Therese (1773-1839). Die unter Helene 1879 durch Schultze abermals renovierte Villa erfuhr nach 1910 die Wertschätzung der Kunsthistoriker.²¹ 1825 erfolgte westlich der Theresienruhe die Anlage eines Weihers, auf den Enten ausgesetzt wurden.²² Mit dem Ankauf des restlichen Stadtgrabens beim Prinzengarten und eines Stückes bis zum St. Peterstor war 1832 das Gelände für den Hofgarten arrondiert. In der Fremdenführerliteratur ist es der Hofgarten, der stets Erwähnung findet; so 1845 im Vergißmeinnicht:

Abb. 361

Abb. 3
362a

*An der Ostseite des Schlosses breitet sich ein schöner Lustgarten aus, der sogenannte Fürstengarten, welcher von dem menschenfreundlichen Besitzer dem allgemeinen Besuche geöffnet ist.*²³

Die Parkfassade des Ostflügels von 1814

Artikel 17 der Deutschen Bundesakte vom 8. Juni 1815 sicherte dem Haus Thurn und Taxis als dem einzigen namentlich genannten, mediatisierten Fürstenhause ein ehemaliges Regal, den *Besitz und Genuß der Posten in den verschiedenen Bundesstaaten* zu. Ausdrücklich wurden die *auf Belassung der Posten oder auf eine angemessene Entschädigung gegründeten Rechte und Ansprüche versichert.*²⁴

¹⁸Kat. A.II/SP1. 1.

¹⁹Kat. A.II/SP1. 2 (Katasterplan 1812).

²⁰s. Kat. 11.

²¹Kat. 11.VI.

²²Koller 1985, S. 15.

²³Müller 1845, S. 39.

²⁴Zit. nach Behringer 1990, S. 157.

Artikel 14 bestätigte für alle mediatisierten Fürsten die weitere Zugehörigkeit zum hohen Adel und die Ebenbürtigkeit mit den regierenden Häusern. Dies wiederholte auch die bayerische Verfassung von 1818.²⁵ Der Fürst von Thurn und Taxis rangierte in der Kammer der Reichsräte als Kron-Oberst-Postmeister an vierter Stelle unter den Kronbeamten nach den volljährigen Prinzen des Königshauses.²⁶

Ausgehend von dieser rechtlichen und wirtschaftlichen Absicherung als Voraussetzung für größere, bauliche Aktivitäten datierte Piendl das Umbauprojekt des Nicolas Alexandre Salins de Montfort (1753-1839) für St. Emmeram um 1815/16.²⁷ Da das Projekt archivalisch noch nicht faßbar ist, muß es jedenfalls nach der Besitzübernahme des Klosterkomplexes 1812 datiert werden. Einziger Hinweis ist ein undatierter Grundrißplan zum ersten Obergeschoß, der bel etage, mit einer Reitschule und Schloßzufahrt²⁸ in der Bibliothèque Nationale, Paris. Salins ist bekannt durch die innenarchitektonische Neugestaltung in der Würzburger Residenz 1807ff., die sog. Toskanazimmer für den Bruder des österreichischen Kaisers, Großherzog Ferdinand III. von Toskana.²⁹

Während das große Umbau- und Neubauprojekt zum Schloß St. Emmeram unterblieb, wurde eine kleine Lösung von Salins geplant und wohl ab 1814 ausgeführt: Zwei Entwürfe für Gesimsprofile und einer zu den Freitreppen der Ostfassade sind erhalten.³⁰ Die zentrale Altane und die flankierenden Freitreppenanlagen müssen damals errichtet worden sein. Sie bedeuteten eine Umorientierung der alten Hauptansicht des Ostflügels vom Schloßhof zum Fürstengarten hin. Überliefert ist, daß im Jahre 1814 und den folgenden Jahren

*der sich bei den fürstlichen Bauvorhaben dahier ergebene Schutt an mehreren Stellen der inneren Stadtgrabenmauer eingeschüttet worden sei.*³¹

Archivalisch lassen sich für die Jahre 1816 bis 1819 größere Ausgaben für Baumaßnahmen fassen: 12.502 fl. , 19.761 fl. bzw. 15.980 fl.³²

Vor 1822 muß zumindest die südliche der beiden fürstlichen Kronen auf den Ecktürmen des Ostflügels aufgesetzt worden sein. Dies läßt die Lithographie von Martin Joseph Bauer von 1822 erkennen.³³ Da beide Kronen sich in der technischen Ausführung leicht unterscheiden, ist es möglich, daß sie nicht gleichzeitig gefertigt worden sind. Die Fürstenkronen als Bekrönung der Dachhelme auf den Ecktürmen des Ostflügels waren beim Blick vom Süden auf die Stadt lange Zeit die einzigen sichtbaren Hinweise auf ein Fürstenhaus als Besitzer des säkularisierten Klosterkomplexes. Sie bestanden aus einem edelsteinbesetzten Reif mit lilienförmigen Zacken ohne Bügeln.

Abb. 331a
330a

Abb. 330b
Abb. 1c

²⁵Mehler 1899, S. 90. - Behringer 1990, S. 229, 235f..

²⁶Lohner 1895, S. 122: Fußn. 37.

²⁷Kat. 01.I/3.

²⁸SBG, S. 40.

²⁹S. PV Salins.

³⁰Kat. 02.018.01-03.

³¹Ludwig I. Chronik, Bd. 2, S. 350.

³²SBG, S. 10f.; Archivalien zur detaillierten Bestimmung der Baumaßnahmen fehlen.

³³Kat. 03.IV/BQ 2.

Die Empire-Enfilade 1816-1818

1816 bis 1818 wurden *Herrschaftswohnräume* im Ostflügel teilweise neu gestaltet. Rechnungsbelege überliefern die ausführenden Handwerker von 1816 bis 1818. Für die Innenausstattung wurden 1816 23.175 fl. und 1817 11.736 fl. ausgegeben¹. Eindeutige Hinweise auf den entwerfenden Architekten fehlen.

Für das Bauwesen verantwortlich war damals der Hofkavalier und Architekturdilettant Graf Ignaz von Klenau², dem aber hier³ wohl eher eine koordinierende und beratende Funktion zukam. Da dem Baumeister Herrn Kleinz aus München 1817 Reisediäten und 1818 dem königl. Baudirektor Klenz aus München Diäten in der stattlichen Höhe von 640 fl. bezahlt wurden, schrieb Piendl den Entwurf zumindest des noch erhaltenen Parade-Schlafzimmers dem Architekten Leo von Klenze zu.⁴ Genaue stilistische Vergleiche des Schlafzimmers mit den Innenarchitekturen Salins könnten vielleicht eine Neuzuschreibung an den Würzburger Hofarchitekten zur Folge haben.⁵ Es ist naheliegend, daß der Fertiger der Pläne für die Freitreppen der Gartenfassade auch für die Innenausstattung herangezogen worden ist.

Abb. 331a

Drei 1826 datierte Interieurveduten der dilettierenden Schwestern (?) Marriet und Catharine von Reigersfeld dokumentieren den damaligen Zustand der in kräftiger Farbigkeit ausgestatteten Repräsentationsräume des fürstlichen Palais': Im Alkoven des Paradeschlafzimmers (RK 02.01.187) stand quer das Schwanenbett. Der Blick in den Roten Salon (RK 02.01.193) geht auf einen großen Spiegel, der am nördlichen Ende der Enfilade diese spiegelbildlich verlängert. Die dritte Vedute zeigt aus diesem letzten Raum der Enfilade einen Blick durch die Zimmerflucht nach Süden.⁶ Eine Raumaufnahme zeigt den Zustand des Tafelsaales vor dem Umbau 1872/73.⁷

Abb. 61a
63

65

47

Der *neue Tafelsaal* entstand durch Vergrößerung des *Rittersaales*, des alten Festsaales der Prizipalkommissariats-Residenz, nach Süden. Der so auf sechs Fensterachsen verlängerte Saal erhielt einen neuen Plafond. 1817 führte der Baumeister Andreas Ziegler die Verputzarbeiten für 207 fl. aus. 1818 wurden zwei runde⁸ Gußeisenöfen aus dem *Leuchtenbergischen Berg- und Hüttenamt Obereichstädt* für 171 fl. aufgestellt. Darauf kamen 2 große Statuen - wohl Terrakottaplastiken - zur Aufstellung, für die der Stuttgarter Bildhauer Johann Heinrich Dannecker 1818 253 fl. erhielt. An den Wänden waren zwei große französische Wandteppiche, Geschenke Dalbergs, aufgehängt: Das Gastmahl in Sion - heute in dem als Speisezimmer konzipierten Magdalenensalon (RK 02.01.200) - ist ein Teppich der Manufaktur Audran in Paris von 1776. Die Vestalin Coelia wurde nach einem Entwurf von J.B.Suvée in der Manufaktur M.-H. Covette 1781 gewebt.⁹

Abb. 68b

An den *neuen Tafelsaal* schloß sich nach Norden die Empire-Enfilade mit fünf weiteren Räumen an: 1817 werden das blaue und lila Zimmer, das Spiegelzimmer, das Schlafzimmer und das rote

¹FZA: HMA 779. - SBG, S. 10-15.

²SBG, S. 13 (auf Anbefehlung des Herrn Grafen von Klenau). - S. PV.

³Während die Kegelbahn von ihm entworfen worden ist. s.u.

⁴SBG, S. 11 und 13.

⁵zum Nachlaß Salins s. PV.

⁶RK 02.01.187/BQ. - RK 02.01.193/BQ.

⁷RK 02.01.175.I/02.036.02.

⁸s. Grundriß RK 02.01.175.I/02.036.02.

⁹s. RK 02.01.175.I.

Zimmer genannt.¹⁰ Das 1803 mit Vertäfelungsteilen und Spiegeln von 1792 aus dem neuen Äußeren Palais eingerichtete Spiegelzimmer ist heute noch erhalten. Von den anderen repräsentativ modern in Empire eingerichteten Räumen besteht noch das grüne Schlafzimmer in einem rekonstruierten Zustand. Abb. 59
60
61b

Gleichzeitig war im Dezember 1818 nach einem Entwurf des Hofkavaliere Graf von Klenau¹¹ vom Baumeister Andreas Ziegler¹² für 8.806 fl. ein eingeschossiges Gebäude für *Kegelbahn und Billiard im Zwinger*¹³ vor dem alten Südflügel errichtet worden. Das selbständige Gebäude wurde 1883 anlässlich des Südflügel-Neubaues abgerissen.¹⁴ 84a

Die Ostflügel-Verbreiterung 1826-1828

Im Juli 1826 erhielt der fürstliche Architekt Karl Victor Keim (1799-1876) die Genehmigung, die von ihm projektierte Verbreiterung des Ostflügels in der Länge des später sogenannten Davidhofes nach Westen hin *in möglicher Bälde herstellen zu lassen*.¹⁵ Der Anbau mit der architektonisch anspruchslosen Westfassade vergrößerte die Wohnungen der Fürstin Therese (1773-1839) und ihrer Tochter Sophie (1800-1870). Die Prinzessin heiratete im April 1827 - ihre Räume im Nordeck des Ostflügels wurden frei - und nach dem Tod des Fürsten Karl Alexander im Juli 1827 favorisierte der junge baufreudige Fürst Maximilian Karl den Münchner Hofbaudekorateur und Baurat Johann Baptist Metivier. Er übertrug ihm den Neubau der Reitschule und der Marstallflügel des Schlosses. Nach Metiviers Entwürfen wurden auch die neuen Räume des Anbaues im Ostflügel 1827 und 1828 ausgestattet. In dem von Metivier in Französisch verfaßten Werkverzeichnis steht: Abb. 38c

"Nr. 33 Neuausstattung und Dekoration eines Teiles der Residenz des Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg, 1827/28".¹⁶

Von dieser Innenausstattung scheint nur noch im Badezimmer (RK 02.01.196) das kulturhistorisch interessante Marmorbasin mit einem schmiedeeisernen Geländer und einer Treppe erhalten zu sein.¹⁷ Abb. 67b

Am 1. Februar 1829 legte Keim ein Projekt¹⁸ zum Anbau eines Treppenhauses anstelle der barocken Freitreppe der Hoffassade des Ostflügels vor. Es wurde nicht ausgeführt. Anschließend an die Westfassadengestaltung des Anbaues schlug Keim neue Fassaden am großen Schloßhof - zumindest am Ostflügel und am alten Südflügel - vor, die dem Schloßhof eine klassizistische Vereinheitlichung aufgeprägt hätte.

¹⁰SBG, S. 11f.

¹¹HMA an Mag. 1819 I 19: RSBA, Emmeransplatz 5,6,7, fol. 83.

¹²Ebd., fol. 74.

¹³SBG, S. 11.

¹⁴s. S. 121.

¹⁵SBG, S. 14. - Kat. 02.I/02.A und B. - s. auch PV Keim.

¹⁶Übersetzung von Rose 1934, S. 67, Nr. 33. - AK. Romantik 1987, Kat.Nr. 161.

¹⁷RK 02.01.196/02.035.

¹⁸SBG, Kat.Nr. 14 mit Abb.

Die Eingangstoranlage, Reitbahn und Stallungen 1827-1832

Fürst Maximilian Karl beginnt mit seinem Regierungsantritt 1827 die ersten Neubaumaßnahmen im Klosterkomplex von tiefgreifender Veränderung: Metivier entwirft einen Generalplan für die Bebauung westlich der Schloßstraße und die Schaffung einer schloßgemäßen Eingangssituation.¹ Bis 1832 war eine *Reitbahn* mit tricliniumsförmig anschließenden Flügeln für Pferdestallungen errichtet. Das nördlich anstoßende, fürstliche Verwaltungsgebäude der Klosterzeit wurde mit einer klassizistischen Fassadengestaltung dem neuen Ensemble an der Schloßstraße angepaßt.²

Für die Errichtung des heutigen Eingangsgitters mit den beiden Toren am Emmeramsplatz mußten zwei Wohngebäude der Klosterzeit abgerissen werden. Die *Abgrabung und Planierung der alten Einfahrtsstraße von Emmeramer Platz hierher in das Fürstl. Palais* erfolgte im Oktober 1831.³ Das Zusammentreffen der beiden Einfahrtswege vor der Schloßstraße zeichnet der hierher versetzte Kaiserbrunnen aus⁴. Damit erhielt der ehemalige Klosterkomplex im Zufahrtbereich erstmals architektonisch einen Schloßcharakter.

Die Kapelle und Familiengruft⁵ 1835-1841

Die Thurn und Taxische Gruftkapelle als stilgeschichtlich früher, ausgeführter Bau der Neogotik neben Ohlmüllers Mariahilfkirche in der Au (Grundsteinlegung 1831) interessierte neben dem Marstall die archivalische Forschung und Kunstwissenschaft.

Fürst Maximilian Karl lies nach einem Entwurf seines Domänenrates Karl Viktor Keim, begutachtet vom königlichen Architekten und Akademieprofessor Friedrich von Gärtner, in den ehemaligen Kreuzgang des 13. Jahrhunderts *in dem nämlichen Baustil nach einer von Gärtner vollkommen gebiligten Zeichnung⁶* eine Gruftkapelle errichten. Die mittelalterliche Architektur schrieb man damals - zumindest Grueber im Vergißmeinnicht 1845 - dem *11ten Jahrhundert* zu und das vermauerte Nordportal zur Basilika wurde erst anlässlich der durch den Gruftbau bedingten Restaurierung des Kreuzganges als *herrliches byzantinisches Portal, das lange mit Mörtel überkleidet war⁷*, aufgedeckt.

Der zweigeschossige Bau mit der *Familiengruft* und der darüberliegenden *Kapelle* war die zweite größere Baumaßnahme im Schloßkomplex nach der Reitschule. Die Wahl des gotischen Stiles entschied wohl zunächst weniger die Umgebung des Bauplatzes. Man wählte vielmehr den Hof des gotischen Kreuzganges, weil er zum gotischen Stil eines Mausoleums paßte. Nach der Fertigstellung der Gruftkapelle ließ der Fürst die Umgebung mit einem plätschernden Brunnen zum Garten umgestalten, worin sich die Herkunft vom Gartenmausoleum des englischen Landschaftsgartens verrät. War die Bauplatzwahl getroffen, paßte Keim im Detail - wie etwa der Übernahme von Rippenprofilen - das Mausoleumsprojekt dem Kreuzgangstil an. Schenks kurzgeschlossener, oben zitierter Erklä-

¹Kat. 05/05.045.

²Kat. 06.

³RSBA: Emmeramsplatz 5,6,7, fol. 92-95.

⁴SBG, S. 17.

⁵Gebäudebezeichnung der Bauinschrift im Marienfenster.

⁶Spindler: Briefwechsel Schenk-Ludwig I., S. 337.

⁷Müller 1845, S. 38.

rungsversuch zur Stilwahl und Keims für seine Entwürfe werbende Bauerklärung vereinfachen diesbezüglich und verstellen die geistesgeschichtlichen Wurzeln des Entstehungsprozesses. Sie liegen einerseits in der Technik der barocken Altarinszenierung, umgesetzt in Formen der Gotik, andererseits leitet sich die Stilwahl vom Mausoleum im englischen Landschaftsgarten her:

1810 entwarf Schinkel zwei Projekte zum Mausoleum für die Königin Luise (+ 19. Juli 1810), der Tante des Regensburger Bauherren, im Schloßpark zu Charlottenburg. Ausgeführt wurde auf persönlichen Wunsch des Königs ein im 19. Jahrhundert immer wieder erweiterter, dorisch-klassizistischer Gruftraum. Schinkel dagegen favorisierte eine gotisierende Grabkapelle. Er verbindet die antike Architektur mit der Vorstellung des *in Rücksicht des Todes trüben und finsternen Heidentums*⁸. In der Assoziation christlicher Hoffnung mit der Architektur des *religiösen Mittelalters* bevorzugte Schinkel die Gotik, wozu ihm *das religiöse Mittelalter einen Fingerzeig gab*. Geboren in der Idee des englischen Landschaftsgartens, sollte das gotische Mausoleum im Park *jedem zur Erbauung seines Gemüts offenstehen*. Über eine Freitreppe erreicht man eine dunkle Vorhalle, *tritt mit einem sanften Schauer in ihr Dunkel ein*. Der Gruftraum wird als *liebliche Palmenhalle* mit der Grabplastik der schlafenden schönen Königin Daniel Rauchs im Zentrum in Licht von *rosenroter Farbe* getaucht. In Regensburg ist es die seinerzeit als Kunstwerk hochgeschätzte Christusstatue Danneckers im hellen Chor der Oberkirche, die das erhellte Raumzentrum bildet, während das dunklere Langhaus mit der Treppenvorhalle die Funktion der Schinkelschen Vorhalle übernimmt.⁹ Die Sarkophage finden durch eine langsame Versenkungsmaschinerie im Rahmen der Bestattungsliturgie ihren Platz im Untergeschoß; wo sie von Bronzesarkophagen nach Entwürfen Foltzs und Max Schultzes umhüllt stehen.

Abb. 370a

1840 wurde in der fürstlichen Kapelle im Chor der Oberkirche die 1827 für den geplanten Gruftbau in Neresheim bei Johann Heinrich Dannecker in Auftrag gegebene Marmorstatue des verklärten Christus in ungewöhnlicher Weise aufgestellt. Sie steht an Stelle eines üblichen Altarretabels über dem Altar auf einer *beweglichen Scheibe, so dass sie umgedreht und beliebig von den Seiten und im Rücken betrachtet werden kann*¹⁰. Neben diesem detaillierten Kunstgenuß, vergleichbar mit dem einer Statue in einer Antikensammlung, liegt eine raumumfassende Inszenierung vor. Die Architektur ist so angelegt und mit Glasmalereien von Sauterleute¹¹ verglast, daß sie den Eintretenden in *ein feierliches Halbdunkel*¹² hüllt und vor ihm die indirekt beleuchtete Statue als Illusion im Chor erscheinen läßt.

*Zwei Fenster, mit weissem, matt geschliffenem Glase versehen, werfen auf die Statue ein schönes, gleichmäßiges Licht. Diese Fenster sind dem Auge ganz verborgen, wenn man im Schiffe der Kapelle steht, und es erscheint daher das helle Licht als von der Statue ausgehend.*¹³

Die Inschrift am Schlußstein gibt die Ikonologie der Inszenierung an: *Licht, Wahrheit, Friede*. Auf der Statuenbasis steht: *Durch*

⁸Und folgende Zitate zit. nach AK. Karl Friedrich Schinkel 1982, S.56f.

⁹Kraus/Pfeiffer 1979, Abb. 358 (Stahlstich von Bernhard Grueber).

¹⁰Müller (2. Aufl.), S. 44.

¹¹Müller (2. Aufl.), S. 48.

¹²Müller (2. Aufl.), S. 43.

¹³Müller (2. Aufl.), S. 44.

mich zum Vater. Im Lichte der Wahrheit leuchtend erscheint eine Christusstatue, die die im ewigen Frieden ruhenden Verstorbenen des Hauses Thurn und Taxis *zum Vater* führt.

Diese Inszenierung hat eine ikonologische Funktion wie auch die Wahl des Stiles auf Grund seiner bedeutungstragenden Eigenschaft erfolgte. Die Stile werden im Historismus im verstärkten Maße zu Bedeutungsträgern kultiviert.¹⁴ Zudem wird in der Profanisierung der Glasfenster im Gruft-Untergeschoß die Geschichte als Legitimation pseudosakral aufgewertet - eine weitere, zentrale Leitidee der Historismusepoche, auf die später näher eingegangen werden soll.¹⁵

*Die ...zu sehr den klösterlichen Charakter an sich
tragenden Gebäude*

Der 1844 erschienene, englische Reisebericht *The Danube* von Dr. William Beattie (1793-1875) illustriert St. Emmeram mit einem Stahlstich von William Henry Bartlett (1809-1854): Im Kreuzgang werden - historisierend in die Klosterzeit zurückversetzt - drei wandelnde Mönche gezeigt.¹⁶ Das Kloster zeige sonst nichts Herausragendes was den Stil oder die Architektur - *present nothing preeminet in styl or architecture* - anbelange. Der nachdenkliche Besucher lese hier ein einprägsames Kapitel der Instabilität menschlicher Institutionen, sowohl weltlicher als auch sakraler.¹⁷ Einer Beschreibung von M. Keysler folgend berichtet der Engländer noch von der bevorzugten Begräbnisstätte, der Reliquie des Heiligen Dionysius, dem Goldaltar der Karolingerzeit und dem Prinzipalkommissar Sachsen-Zeit (1666-1725), der hier bedeutende Feste gefeiert hatte.¹⁸ In der Sakristei besichtigte er die Silberschreine der Heiligen Wolfgang und Emmeram.

Trotz der Neubauten der Reitschule und Gruftkapelle, behielten die ehemaligen Klostergebäude außenarchitektonisch den *klösterlichen Charakter*. Der Verfasser des *Regensburger Vergißmeinnicht* - 1. Auflage 1845 - Bernhard Grueber vermißt an der rangmäßig ersten Profanarchitektur Regensburgs einen zu erwartenden Schloßcharakter:

Unter den weltlichen Gebäuden Regensburg's steht das fürstlich Thurn- und Taxis'sche Palais oben an. Es umfasst die weitläufigen, in der Anlage grossartigen, aber zu sehr den klösterlichen Charakter an sich tragenden Gebäude der oben erwähnten Reichsabtei St. Emmeran. Den schönsten Theil des Schlosses bilden die von dem jetzigen Fürsten ausgeführten Neubauten, insbesondere die Gruftkapelle, die Stallungen und die Reithahn. Letztere erkennt man sogleich an Schwanthaler's herrlichem Hautrelief ober dem Eingange.¹⁹

¹⁴s. S. 217 - 222.

¹⁵s. S. 255 - 258.

¹⁶Beattie 1844, S. 53: *Abbey of St. Emmeram*. - Hietsch 1986, S. 206.

¹⁷Beattie 1844, S. 53f.

¹⁸Möseneder 1986, Nr. 40, 43, 45, 46 und 47.

¹⁹Müller (2. Aufl.), S. 41f.

Dem Verfasser des *Regensburger Vergissmeinnichts*, Adalbert Müller, erschienen neben dem *Fürstengarten* noch die Sammlungen des Fürstenhauses bemerkenswert:

*Eine weitere Sehenswürdigkeit des fürstlichen Schlosses ist die Bildergalerie, Werke neuerer Maler, zumeist Münchner Schule umfassend. Die Gewehr- und die reiche Schatzkammer u.a.m. sind nur für speziell eingeführte Personen sichtbar.*¹

In der *Bildergalerie* im westlichen Teil des Nordflügels waren Werke der Münchner Schule, *meist neuere Bilder* (...) auch eine *Todtenmaske Napoleon's I.*, wie Walderdorff 1876 schreibt, zu besichtigen. Der Regensburger Geistliche A. Niedermayer bewertete 1857 die Sammlung *als nicht zu bedeutend*.² Die seit den 30er Jahren für Fremde zugängliche Galerie war seit 1863 wie auch die Gruft regelmäßig täglich von *11-12 Uhr* geöffnet.³ Mit dem Beginn des Südflügel-Neubaues Ende 1883 wurde die Galerie aufgelöst.⁴ Max Schultze richtete die Räume für den Bauherren Maximilian Maria als provisorische Wohnung her.⁵ Ein Teil der Bilder diente nun zum Schmuck der Räume im neuen Südflügel, vor allem in den Gästezimmern.⁶ Zu den damals gerühmten Sammlungen gehörten auch die fürstliche *Kupferstichsammlung*, die 1864 20.000 Blätter zählte, und eine *Münzsammlung*.⁷

Abb. 87

Die wissenschaftlich vorbildlich bearbeitete⁸ und heute noch weitgehend komplett im Regensburger Schloß erhaltene Bildergalerie Maximilian Karls repräsentiert ein für bayerische Aristokraten des Historismus typisches Sammelgebiet; zum Beispiel die Sammlung Ludwig I. in der Neuen Pinakothek und die des Grafen Graf Alois von Arco-Stepperg in Schloß Anif⁹. Die Münchner Schule mit ihrem unheroischen Bildmotiven und Vorlieben für ländlich volkstümliche Idyllen bildet die Wurzel für die am Ende des Historismus um 1900 als Stil entdeckte "Volkskunst".

Ein Südflügel-Projekt Metiviers von 1846 ?

Zwei Fassadenentwürfe von Jean Baptiste Metivier gehören zu einem Konvolut von Zeichnungen des Künstlers in der Technischen Hochschule München. Sie sind 1846 datiert und wurden von Reidel im Gefolge von Rose (1934)¹⁰ mit einem Fragezeichen versehen als Entwürfe für ein Palais des Fürsten von Thurn und Taxis eingeordnet.¹¹ Reidel stützt seine These mit dem Werkverzeichnis Metiviers: "Nr. 140 Reinzeichnung zum Bau eines Palais für den

¹Müller (2. Aufl.), S. 48.

²Niedermayer 1857, S. 143f.

³Walderdorff 1876, S. 223 mit Fußnote. - Staudinger 1990, S. 12f.

⁴Walderdorff 1896, S. 369: Die Galerie wird nicht mehr erwähnt. - Staudinger 1990, S. 27.

⁵Kat. 01.V.3.

⁶zum Beispiel RK 04.01.18/Sammlungen (Wallensteinporträt).

⁷Mehler 1899, S. 126f. - Ramisch 1963, S. 328.- Pfeiffer 1978, S. 401.

⁸Staudinger 1988.

⁹Kalnein 1988, S. 87.

¹⁰Rose 1934, S. 70, Nr. 140: "Möglicherweise dazugehörig T.H. Nr. 30, 32, 38."

¹¹AK. Romantik und Restauration 1987, Kat. Nr. 161 (bearbeitet von Hermann Reidel), FAbb. 161.1 und 161.2.

Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg im Jahre 1850¹². Die Jahreszahl weicht allerdings von der Datierung der erhaltenen Entwürfe ab. Dennoch könnte es sich bei dem Entwurf Nr. 40 um ein Neubauprojekt für einen Südflügel in der Länge vom südlichen Ostflügelende bis zum Abteitrakt bzw. in der Länge des heutigen Haupt- und Turmtraktes handeln.

Für das Haus Thurn und Taxis spricht der von Reidel angeführte heraldische Hinweis des Blattes: Auf ein Fürstenhaus deutet der Fürstenhut, der das Wappen an der Fassade bekrönt. Metivier, der durch die Raumdekorationen im Ostflügel und den Reitschulbau die Situation in Regensburg gut kannte, hätte damit im rechten Winkel zum Marstallkomplex mit dem von ihm errichteten Verbindungsteil zum alten Abteiflügel seine architektonische Sanierung des Klosterkomplexes nach Süden fortgesetzt.

1852 war durch einen Vertrag mit Bayern das Schloß St. Emmeram zusammen mit den übrigen Postentschädigungsgrundbesitzungen formalrechtlich vom Thronlehen in Eigentum umgewandelt worden.¹³ Zu der 1846 projektierten Neubauidée Metiviers lassen sich keine Zusammenhänge herstellen.

Das Ende des Postfürstentums 1867

Während die Abtretung der Post im Königreich Württemberg 1851 freiwillig erfolgt war, erzwang Preußen im "Mainfeldzug" des "Deutschen Krieges" 1866 die Übergabe der Thurn- und- Taxisschen Lehenpost: Am 16. Juli 1866 marschierten preußische Truppen in Frankfurt am Main ein. Die Redaktion der großdeutsch orientierten Frankfurter Oberpostamtszeitung und die Generaldirektion der Thurn und Taxis Post wurden beschlagnahmt. Es erfolgte eine friedliche Übergabe der Post unter die königlich preußische Administration. Die Erträge flossen weiterhin dem Fürsten zu.¹⁴

In Würzburg fanden am 11. und 12. August erste Unterredungen zwischen Preußen, dem Administrator der Generalpostdirektion Heinrich Stephan (1831-1897), und dem Fürstenhaus, dem Chef der Gesamtverwaltung Dörnberg, statt. Am 25. August verhandelte Erbprinz Maximilian in Berlin wegen der Entschädigungssumme: Er forderte 18 Millionen Gulden.¹⁵ Stephan berichtete am 22. September nach Berlin:

Es ist das politische Königgrätz (...). Nie hat die Preußische Post, so lange sie besteht, eine größere und für sie wichtigere Zeit gesehen.¹⁶

Nach der staatsrechtlichen Annektion Frankfurts ins Preußische Territorium am 8. Oktober 1866, wurde auf dem Thurn- und-Taxisschen Hauptpostgebäude in Frankfurt, dem *Roten Haus*, die preußische Flagge gehißt.¹⁷

Im Januar 1867 war an den Postablösungsverhandlungen fürstlicherseits der Bevollmächtigte Freiherr Franz Joseph von Gruben (1829-1888) tätig.¹⁸ Am 28. Januar 1867 kam der Postabtretungsvertrag mit Gültigkeit ab 1. Juli 1867 zustande. Am 3. Juli 1867 erfolgte die Übergabe der Post an Preußen. Preußen hatte fünf

¹²Übersetzung von Rose 1934, S. 70, Nr. 140.

¹³Behringer 1990, S. 236.

¹⁴Behringer 1990, S. 185.

¹⁵AK. FJP, S. 60, Kat. C.II.30.

¹⁶Zit. nach AK. FJP, S. 60, Kat. C.II.27.

¹⁷Behringer 1990, S. 185. - AK. FJP, Kat. C.II. 28.

¹⁸Sitta 1953, S. 44.

Millionen Gulden zu bezahlen. Das *Postfürstentum* war zu Ende. Was dem Hause Thurn und Taxis verblieb war die Portofreiheit und der Titel *Erbgeneralpostmeister*.¹⁹ Seit 1871 stand als *Generalpostmeister* der 1885 geadelte Heinrich von Stephan der 1806 aufgelösten und nun wieder gegründeten, zweiten *Reichspost* voran.²⁰

¹⁹Behringer 1990, S. 184, 187.

²⁰Behringer 1990, S. 190.

B. *St. Emmeram* und sein Ausbau zum Historismus-Schloßkomplex
von 1872 bis 1912

Im April 1872 war die Übersiedlung der Hofhaltung der Erbprinzessinwitwe Helene nach St. Emmeram erfolgt. Größere Modernisierungsmaßnahmen begannen im Ostflügel. Zum 1. Mai wurde Max Schultze in fürstliche Dienste genommen. Er wird als leitender Architekt und Entwerfer bis 1912/13 den Schloßkomplex neu gestalten.

I. ... was der Fürst alles selbst "erdichtet"

Für die Epoche des Historismus wurde in der Forschung der schöpferische Anteil des Bauherren bzw. der Bauherrin besonders herausgestellt.¹ Was früheren Auftraggeberinnen und -gebern weniger möglich war, war im Historismus bereits die Wahl des Stiles, in dem man ein Bauwerk zu errichten beabsichtigte. Obwohl sich ein Kanon der Stile für bestimmte Bauaufgaben herauskristallisiert hatte, war es üblich geworden, vor allem in der Innenausstattung den Geschmack, Charakter und Lebenswandel der Bewohnerin oder des Bewohners geradezu kriminalistisch erkennen zu wollen.

Künstler wenigstens in der Wahl zu sein war die Aufforderung Jakob von Falkes:

Wir sollten (...) unbekümmert um die Mode (...) *unsere eigenen Ideen, unsere Ideale von Wohnräumen (...)* auf Grundlage der in der Natur der Dinge liegenden Gesetze in Ausführung zu bringen trachten.²

Diese Gesetze glaubte man erlernen zu können. Ihre Befolgung war Zeichen eines guten Geschmacks.

Die Kaiserin hat Alles angeordnet, jedes Stück selbst gewählt. Deshalb sieht man aber auch hier das innerste Wesen der hohen Bewohnerin sich abspiegeln.

Die 1896 publizierte Schilderung von Konstantin Christomanos, des Griechischlehrers und Verehrers der Kaiserin Elisabeth, deutet die Innenausstattung des Schlosses Achilleion in Corfu als Spiegel der Seele der Bewohnerin.³

Die folgenden Biographien sollen die Auftrageberinnen und Fürsten, sowie die beratenden und planenden Personen vorstellen. Den Architekten kam dabei was ihre öffentliche Wirksamkeit anbelangte eine mehr untergeordnete Rolle zu; zumal es sich ja nun um fürstliche Beamte handelte. Im Zentrum des Ruhmes der fürstlichen Baumaßnahmen standen für die Hofgesellschaften die geschmackvoll wählende Bauherrin oder der Bauherr, der *alles selbst "erdichtet"*⁴ habe. Das fürstliche Bauwesen und ihre Leitung stand dabei meist im Hintergrund, wie es für eine Klassengesellschaft selbstverständlich war.

¹Biehn 1970, z.B. S. 253. - Eggert 1976, S. 25.

²Falke 1883, S. 335. - Zit. von Eggert 1976, S. 25.

³Zit. nach AK. Elisabeth 1986, S. 235.

⁴s. S. 65.

Die verwandtschaftlichen Beziehungen der Thurn und Taxis

Die verwandtschaftlichen Beziehungen lassen erahnen, was man an Architektur und Innenausstattung kennen konnte. Das Fürstenhaus Thurn und Taxis war im 19. Jahrhundert mit den bedeutendsten regierenden Häusern des Deutschen Bundes, Hohenzollern, Wittelsbach, Wettin und Habsburg verwandt:

Fürstin Therese von Thurn und Taxis (1773-1839) - eine geborene Mecklenburg-Strelitz - war eine Schwester der Königin Louise von Preußen (1776-1810), deren zweitgeborener Sohn 1871 in Versailles zum deutschen Kaiser Wilhelm I. (1797-1888) ausgerufen worden war. Ihre Nichte, Therese von Sachsen-Hildburghausen hatte 1810 den Kronprinzen und späteren König Ludwig I. von Bayern geheiratet.

Thereses Sohn Maximilian Karl (1802-1871) ging 1828 offensichtlich eine Liebesheirat ein. Er wählte die nicht als ideal ebenbürtig angesehene, rangmäßig zu niedrige Reichsfreiin Wilhelmine von Dörnberg (1804-1835) als Frau. Ihr Antlitz verewigte Daniel Rauch in einer Marmorbüste für die Herzbestattung. Den Makel seiner früh verstorbenen Mutter verspürte der Erbprinz Maximilian Anton Lamoral (1831-1867). Er wollte die von den Müttern als Kaiserbraut vorgesehene Helene, die ältere Schwester der schließlich zur Kaiserin von Österreich erkorenen Sisi, heiraten. Erst die Intervention Kaiser Franz Josephs bei König Maximilian II. von Bayern ermöglichte es, daß die Hochzeit 1858 stattfinden konnte.⁵ Damit war das Fürstenhaus mit dem Kaiser von Österreich verschwägert.

Abb. 8

Helenes Tanten - Schwestern der Mutter Ludovika - waren hochrangig verheiratet: Elisabeth Ludovika (1801-1873) war die Gemahlin von König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Das Kronprinzenpaar hatte sich als Sommersitz von Schinkel nach englischen Vorbild das Cottageschloß Babelsberg erbauen lassen. Amalie Auguste (1801-1877) residierte als Königin von Sachsen im Dresdener Stadtschloß der Renaissancezeit, das für die Stilwahl in Regensburg vorbildlich sein konnte. Tante Sophie (1805-1877) war die Mutter Kaiser Franz Josephs. Helenes Schwester Marie (1841-1925) war seit 1859 mit dem letzten König von Neapel-Sizilien, Franz II. (1836-1894) vermählt, mit dem sie seit 1861 im Exil lebte.

Abb. 396
397
398

Bei dem folgenden für Regensburg archivalisch belegbaren Ideenaustausch spielt zwar die verwandtschaftliche Beziehung keine Rolle, aber die der Zugehörigkeit zur Hocharistokratie. Er begann mit dem Besuch des Großherzogs Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin im Regensburger Schloß 1849. Der Großherzog sah dabei die Bronzesarkophage in der Familiengruft und verlangte Zeichnungen und Kostenverzeichnisse zu den von Ludwig Foltz entworfenen Sarkophagen. Er wollte nach Regensburger Vorbild einen Übersarkophag für den Sarg seines verstorbenen Vaters herstellen lassen.⁶ Der Großherzog war der Bauherr des ersten deutschen Schloßbaues, der im Stil der französischen Renaissance in Ergänzung bestehender norddeutscher Renaissancearchitektur im 19. Jahrhundert errichtet worden war. Der bedeutende Architekt und Kunsttheoretiker Gottfried Semper (1803-1879) war dabei für einen maßgebenden Konkurrenzentwurf herangezogen worden.

Abb. 399a

⁵Hamann 1982, S. 122.

⁶Micus 1986, S. 146.

Helene Carolina Therese
Erbprinzessin
Herzogin in Bayern
Sternkreuzordensdame¹

Prädikat: Königliche Hoheit

Helene Carolina Therese war am 4. April 1834 in München als Tochter Herzogs Max in Bayern (1808-1888) und der Ludovika (1808-1892) geboren worden. Die Mutter war die zweitjüngste Stiefschwester König Ludwigs I.. Am 24. August 1858 heiratete die vierundzwanzigjährige Helene in Possenhofen den Erbprinzen Maximilian Anton von Thurn und Taxis (1831-1867).

Abb. 8

Von ihren vier Kindern waren die beiden ersten Töchter: Luisa Mathilde Wilhelmine wurde am 1. Juni 1859 in Schloß Taxis geboren. Sie heiratete am 21. Juni 1879 in Regensburg den Prinzen Friedrich Eugen Johann von Hohenzollern-Sigmaringen. Die zweite Tochter Elisabeth Maria Maximiliane gebar Helene am 28. Mai 1860 zu Dresden-Neustadt. Die Siebzehnjährige, genannt *Liese*², heiratete am 17. Oktober 1877 in Regensburg Miguel von Portugal, Herzog von Braganza. Sie lebte eine Zeit lang in Venedig und bewohnte dort Räume im Palazzo Vendramin.³ In Ödenburg verstarb sie bereits am 7. Februar 1881. Nach den Prinzessinen wurden 1862 der Erbprinz Maximilian Maria und 1867 Albert - die beiden Bauherren des Späthistorismus - geboren.

Stammbaum
S. 53Abb. 9
11a

10

Abb. 11b

14a

15

20a

Am 10. November 1871 verschied der neunundsechzigjährige Fürst Maximilian Karl. Da sein Sohn, der Erbprinz, bereits 1867 verstorben war, leitete nun die siebenunddreißigjährige Erbprinzessinwitwe Helene in *Vormundschaft und Vertretung des regierenden Fürsten Maximilian Maria* - ihres ältesten, neunjährigen Sohnes - das Fürstenhaus.

Helene verlegte im April 1872 ihre Hofhaltung vom Erbprinzenpalais am heutigen Bismarckplatz ins Schloß St. Emmeram.⁴ Der Hauptwohntrakt, der Ostflügel, erhält nun teilweise eine Neuausstattung. Sie unterzeichnete die Ernennung Max Schultzes (1845-1926) zum Bauinspektor in fürstlichen Diensten zum 1. Mai 1872 und ließ in den folgenden Monaten unter Leitung des fürstlichen Baurates Degen (1826-1908) im Ostflügel das Treppenhaus und den nicht mehr erhaltenen *Marmorsaal* im italienischen Renaissancestil, sowie einen blau/silbernen Salon im sogenannten Rokostil ausstatten.⁵ Die Neugestaltung des Schloßparkes als Landschaftsgarten vor der Ostfassade wurde dem königlichen Hofgartendirektor Carl Effner (1831-1884) übertragen.⁶ 1874 war Schultze erstmals selbständig tätig, indem er Kostenanschlag, Pläne und *Details der Dekoration* für die Hauskapelle und fünf Salons erstellte.⁷

Abb. 373a

Abb. 39-

43

48

46

357

Abb. 69

68a

Helene ließ 1872/73 für 1.200.000 Gulden bedeutenden Grundbesitz in Kroatien erwerben, obwohl sie angeblich diese rasante

¹Lohner 1895, Taf. XXII, Nr. 122.

²Prinzessin Elisabeth an Maximilian Maria 1877 .. 29: QVP 4, HFS 4202 c).

³Prinzessin Elisabeth an Maximilian Maria 1878 .. 27: QVP 4, HFS 4202 c).

⁴SBG, S. 23.

⁵RK 02.00.142. - RK 02.01.175.II. - RK 02.01.180.

⁶s. PV Effner.

⁷RK 02.01.193.I

Erwerbungs politik ihres Chefes der Gesamtverwaltung, des Freiherrn von Gruben, nicht immer gerne sah.⁸ Geschickt erließ sie noch unter Vormundschaft am 26. Mai 1881 eine *Dienstpragmatik*. Damit erfuhren nach der Beurteilung des fürstlichen Justiz- und Domänenassessors Anton Lohner *die Verhältnisse des fürstl. Justiz- und Verwaltungspersonals eine gründliche und wohlwollende Regelung*.⁹ 1888 erwarb sie für 350.000 Mark das südlich ihrer Heimat, Schloß Possenhofen, gelegene Schloßchen Garatshausen am Starnberger See von ihrem Schwager, dem Exilkönig Franz II. von Neapel-Sizilien. Max Schultze fügte in ihrem Auftrag dem alten Schloß einen Neubau hinzu.¹⁰ Abb. 375

Die unter Helene begonnenen Baumaßnahmen im Schloß St. Emmeram wurden in größerem Stil noch unter ihrer Vormundschaft von ihrem Sohn Fürst Maximilian Maria mit der Errichtung des Südflügels fortgesetzt. Nach dem Tod ihres ältesten Sohnes im Juni 1885 leitete Helene in Vertretung des noch minderjährigen Fürsten Albert bis Ende 1886 die Innenausstattung des Südflügels. Spätestens ab März 1887 überließ sie offensichtlich dem im Mai 1888 die Regierung des Hauses antretenden Albert die Regie zur Einrichtung seiner Wohnung.¹¹ Abb. 157
165

Helene starb am 16. Mai abend 7 Uhr nach vollendetem 56. Lebensjahr.¹² Das Schlafzimmer der 1890 Verstorbenen ließ 1893 Fürst Albert zur Vergrößerung der Hauskapelle verwenden.¹³ Abb. 70

Die Hofdame Baronin Redwitz beschreibt am Anfang ihrer *Hofchronik* die Kinder der alten Herzogin Ludovika. Helene charakterisierte sie so:

*Die älteste Tochter, Helene, geb. 1834, war Witwe des Erbprinzen von Thurn und Taxis, der nach sehr glücklicher Ehe 1867 starb. Sie war die einzige Tochter, die nie hübsch und nicht schlank geblieben ist. Sie lebte meist in Regensburg, galt als etwas sonderlich, sehr fromm und kirchlich und so unpünktlich wie möglich. Sie war nie wirklich gut angezogen, obwohl sie die schönsten Toiletten besaß, und nie ordentlich frisiert, trotzdem lange Zeit darauf verwendet wurde. Gescheit und wohlunterrichtet, liebte sie Diskussionen. Im Vatikan hielt man ob ihrer Kirchlichkeit und Opferwilligkeit für diese Zwecke viel von ihr, aber - sie hat auch den Papst warten lassen, und das nahm man ihr sehr übel.*¹⁴

Anläßlich der Besichtigung des Südflügels im Regensburger Schloß im Januar 1889 erinnert sich die Baronin an die Wohnräume Helenes im Ostflügel:

Im entgegengesetzten Flügel des Schlosses lebte die Mutter des Fürsten, Erbprinzessin Helene, mit eigener Hofhaltung. Sie führte dort ein ziemlich einsames, ewig verspätetes Dasein, aß meist allein und kam nie dazu, ihre Sachen zu ordnen. Da niemand diese anrühren durfte, lagen Stöße von Büchern auf den Möbeln und lehnten Bilder gegen die Wand. Das ganze Jahr kaufte

⁸Piendl 1980, S. 103.

⁹Lohner 1895, S. 33.

¹⁰WV 7.2.

¹¹s. S. 140, 144f.

¹²Todesanzeige in StA: ZR 14.004 384d.

¹³RK 02.01.205.II.

¹⁴Redwitz 1924, S. 18. - zur Papstbeziehung s. Brief Miguel von Braganza 1879 III 3: QVP IV, HFS 4202 f).

sie für Weihnachten ein und schenkte ungemein viel und gerne. Trotz ihrer eigenen Unordnung soll sie während der Minderjährigkeit ihres Sohnes dessen Vermögen mit viel Verständnis und gutem Erfolg administriert haben. Ihr Kavalier und ihre Hofdame langweilten sich immer schrecklich, und wenn die eine Dame ins Kloster gegangen, so hat die nächste aus Verzweiflung den Kavalier geheiratet. Da aber der jetzige, Baron Hermann Reichlin, selbst Ehemann war, so blieb Gräfin Marie <S.43|44> Buttler, die keine Lust zum Kloster hatte, nichts anderes übrig, als mit den wenigen Zerstreungen der Stadt vorlieb zu nehmen. Doch um den alten Brauch treu zu bleiben, hat sie später Baron Washington geheiratet, der früher beim Fürsten in Dienst gestanden.¹⁵

¹⁵Redwitz 1924, S. 43f.

2. Der Hofkavalier Freiherr Hermann von Reichlin von Meldegg
(1832-1914)

Hermann Josef Wilhelm Maria Gundaccar

Freiherr von Reichlin von Meldegg
Ritter des k.k. Ordens der eisernen Krone III. Klasse,
Commandeur des päpstlichen Ordens Gregor des Großen,

des kgl. sächsischen Albrechts- und

des herzoglich anhaltischen Ordens Albrecht des Bären,
Ritter des fürstlichen hohenzollerschen Hausordens II. Klasse und
Rechtsritter des neapolitanischen Constantin Sankt Georgs-Ordens¹

Abb. 12

Herrmann Josef Wilhelm Maria Gundaccar Freiherr von Reichlin von Meldegg² war der Sohn des Regensburger Gerichtsassessors Ludwig Carl August (1803-1865) und der Reichsgräfin Wilhelmine, geborenen Seinsheim. Die Beamtenfamilie Reichlin hatte zum Fürstenhaus enge Beziehungen. Der Urgroßvater, Johann Franz Xaver Ignatz Andreas (1711-1788) war Thurn- und- Taxisscher Geheimrat und Hofmarschall, der sich 1750 Schloß Höfling erbaut hatte.³ Mit dem in Regensburg als *Kreisbau-Ingenieur und Civil-Bauinspektor* tätigen Friedrich Reichlin (1805-1850), der einer anderen Linie angehörte, war er nur entfernt verwandt.⁴

Der am 31. Juli 1832 in Regensburg geborene Herrmann hatte die militärische Laufbahn einzuschlagen, während seine jüngere Schwester Adolfine (1839-1907) - spätere Hofdame der Herzogin Louise in Bayern - künstlerisch im Malen und Zeichnen als Schülerin von August Spiess ausgebildet wurde.⁵ Nach seiner Ausbildung an der k.k. österreichischen Cadeten-Compagnie in Graz trat Reichlin 1849 in die k.k. Armee ein und wurde 1857 Rittmeister im 3. Ulanen-Regiment *Erzherzog Carl*. Seine zeichnerischen Fähigkeiten nutzte das Militär: Bei der vom *topographischen Büro des Generalquartiermeisterstabes* herausgegebenen Karte zu historischen Kriegsschauplätzen der Jahre 1800 bis 1815 wird Reichlin als Zeichner genannt.⁶ 1859 erhielt er den Titel eines k.k. österreichischen Kämmerers. 1861 bewarb sich der Freiherr erfolgreich als Hofkavalier bei der Erbprinzessin Helene und kehrte im Rang eines Majors in seine Geburtsstadt zurück. Daß ein k.u.k. Offizier eine sehr einflußreiche Rolle am Hofe der Schwester der Kaiserin spielen konnte, war sicher im Sinne Kaiser Franz Joseph I.: Als Hofkavalier Helenes hatte er in zweiter Funktion auch die *Leitung des Haushaltes S.D. des Erbprinzen Maximilian Maria* zu besorgen.⁷ Vom Dezember 1871 bis April 1878 war er Hofmarschall. Dann sollten bis zu seiner Pensionierung am 1. Juni 1890 ihm *nur die Dienstleistungen eines Hofcavaliers obliegen*.⁸

Abb. 13

¹Reichlin 1881, S. 127.

²Gothaisches genealogisches Taschenbuch der Freiherrlichen Häuser. Jg. 77, Gotha 1927, S. 532. - Reichlin 1881, S. 126f.

³Reichlin 1881, S. 119f.

⁴Reichlin 1881, S. 138, 172.

⁵Reichlin 1881, S. 127. - Bauer 1988, S. 365. - Th.-B. 28, S. 108.

⁶QVP III.2/BQ 1.

⁷1861 III: Gerichtsakt 3774.

⁸h.Ent. Helene 1871 XII 18 und 1878 IV 16; h.Ent. Albert 1890 V 25: Gerichtsakt 3774.

Seit 1856 war Reichlin mit Pauline von Lesniowska und Zimnavoda (geb. 1835), einer k.k. Sternkreuzordensdame, verheiratet. Sein drittes, 1864 geborenes Kind erhielt den Vornamen seiner Gönnerin, der Erbprinzessin Helene. 1870-73 war Reichlin Abgeordneter des Wahlkreises Neumarkt in der Oberpfalz auf dem Berliner Reichstag. Dabei entdeckte der historisch Interessierte in Berlin 1870 bei dem Antiquar E. Mai eine handschriftliche Regensburg-Reimchronik eines gewissen Jakob Sturm.⁹ Er publizierte 1875 die Chronik mit einem Abriß der Geschichte der Reimchroniken Regensburgs in den Verhandlungen des Historischen Vereins Bd. 31: *Jakob Sturms Historisch-poetische Zeit-verfassende Beschreibung der Stadt Regensburg*.¹⁰ Das Original stellte er dem Historischen Verein zur Verfügung. 1881 übergab er die *Geschichte der Familie Reichlin von Meldegg* bei Friedrich Pustet in Regensburg dem Druck.

Reichlin begleitete den jungen Fürsten Maximilian Maria bei seinem Universitätsstudium. Zur Erinnerung an diese Zeit stellte er ein Album mit Photographien der Universitätsgebäude, der vom Fürsten bewohnten Quartiere und von den Mitstudierenden zusammen:

Abb. 13

*Zur Erinnerung an die Zeit vom 15. Juni 1881 bis zum 24. Juni 1883*¹¹.

Die ihm dabei gewährte *Personalzulage* von 2.400 M ließ der junge Fürst im Oktober 1883 auch nach der Beendigung des Studiums auf persönliche Rechnung weiterzahlen.¹² Der Hofkavalier zählte demnach neben dem Architekten Schultze zu den engsten Beratern beim Südflügel-Neubau, für den Reichlin einen 1883 datierten, entscheidenden Vorentwurf der *Belle Etage* gezeichnet hat.¹³ Helene beauftragte nach dem Tod des Maximilian Maria im Juni 1885 Reichlin, die *Leitung des fürstlichen Haushalts- und Stalldepartements zu führen*. Der Fürstliche Justiz- und Domänen-Assessor Freiherr von Aretin wurde dieser Funktion enthoben.¹⁴

Abb. 79

Die Orden des Hofkavaliers, die Verwandte Helenes vergaben, verraten das Ansehen und Vertrauen, das Reichlin in der Umgebung Helenes genoß. Er verstarb am 25. November 1914 in München und wurde im Schwabinger Friedhof bestattet.

⁹Reichlin 1875, S. 1.

¹⁰Sonderdruck in FHB, s. QVP III.2.

¹¹s. QVP IV/FHB: Pr.D. 1881/83.

¹²1883 X 23: Gerichtsakt 3774.

¹³Kat. 04.A.III.

¹⁴h.Ent. Helene 1885 VI 23: Gerichtsakt 3774.

3. Fürst Maximilian Maria (1862-1885)

Maximilian Maria Lamoral
Fürst von Thurn und Taxis,
Fürst zu Buchau und zu Krotoszyn,
gefürsteter Graf zu Friedberg-Scheer,
Graf zu Valle-Sassina, auch zu Marchtal, Neresheim ec.,
Erbgeneral- und Erblandpostmeister bzw. Kronoberstpostmeister,
erbl. Reichsrat in Bayern und Österreich,
erbl. Mitglied der ersten Kammer in Württemberg
und des preußischen Herrenhauses,
Inhaber des kgl. bayer. II. Chevauxlegersregimentes "Taxis",
Ritter des Goldenen Vließes (23. November 1884)
und des St. Hubertusordens (24. Juni 1883),
Träger des Großkreuzes des päpstlichen, heiligen Gregoriusordens
(3. Mai 1881).¹

Abb. 11b

Prädikat: Seine fürstliche Durchlaucht

Persönliche Devise: Fides turri fortior.²

Der am 24 Juni 1862 auf Schloß Taxis geborene Maximilian erhielt, da sein Vater, Erbprinz Maximilian bereits 1867 verstorben war, mit dem Tod seines Großvaters, Fürst Maximilian Karl am 10. November 1871 als Neunjähriger den Titel eines Fürsten von Thurn und Taxis. Seine Mutter Helene leitete bis zur Volljährigkeit am 24. Juni 1883 in *Vormundschaft und Vertretung des regierenden Fürsten* das Fürstenhaus.

Der von den Familienmitgliedern *Bubi* genannte³ Maximilian erhielt im Internat und Elitegymnasium der Jesuiten *Stella matutina* in Feldkirch/Vorarlberg eine standesgemäße Erziehung. Zu seinen väterlichen Erziehern zählten wohl Baron von Weichs⁴ und der Hofkavalier Hermann von Reichlin von Meldegg. In Begleitung des letzteren studierte er sechs (?) Semester Philosophie, Jura und Nationalökonomie an den Universitäten in Bonn, Straßburg und Göttingen: In Bonn war er vom 15. Juni bis 15. August 1881. Danach verbrachte er die Ferien auf dem Schachen, wo er am 20. August 1881 den Erhalt seines monatlichen Taschengeldes von 2000 M. gittierte⁵. Ob er dort im *Fremdenzimmer* im Erdgeschoß des 1870-1872 errichteten Schweizerhauses als Gast des meist zur Zeit seines Geburtstages am 25. August hier weilenden Königs Ludwig II. logierte⁶, muß offen bleiben.

Abb. 12
13

Der Neunzehnjährige mag sich wohl für die Architekturideen des königlichen Verwandten interessiert haben; dennoch Maximilians Vorliebe galt der Renaissance, nicht den Louis-Stilen. Es ist bekannt, daß der Fürst die Trausnitz in Landshut mit ihren Grotteskenmalereien kannte. Die dort für König Ludwig II. eige-

Abb. 207

¹Lohner 1895, Taf. XXII. Nr. 139. - Mehler 1899, S. 106. - Bonn 1885, S. 1 und 3 (mit Datumsangaben der Ordensverleihungen).

²QVP IV/M 3.

³Prinzessin Elisabeth an Maximilian Maria *Correspondenzkarte* und Briefe 1877/78: QVP IV/ HFS 4202 c).

⁴Vgl. Ph mit Baron von Weichs.

⁵FHB: Freytag'slg. TT.A.VI.39a.

⁶Hoyer 1988, Abb. Grundriß des Erdgeschosses mit *Fremdenzimmer* von 1883.

richtete Wohnung im Stil der italienisch/deutschen Renaissance bewohnte Ludwig II. nie.

226b

Maximilian setzte das Studium in Straßburg vom 2. November 1881 bis 13. März 1882 und 2. Mai bis 6. August 1882 fort. In Göttingen war er vom 2. November 1882 bis 24. Juni 1883.⁷ Anfang Dezember 1883 wünschte Reichlin in einem Brief aus Altötting, wo er gerade zusammen mit Helene weilte, dem *Göttinger Examinanden* glücklichen Erfolg.⁸

Wie sein Erzieher Reichlin war Maximilian historisch interessiert. 1883 ließ er eine Goldmünzensammlung und 1884 einen bedeutenden Münzfund von 5000 Stück Regensburger Pfennige erwerben.⁹ Er war Mitglied der bayerischen numismatischen Gesellschaft (seit 1884)¹⁰ und Ehrenmitglied des historischen Vereines in Neuburg an der Donau. Der junge Fürst wollte eine Geschichte seines Hauses verfaßt wissen, wozu er am 10. Dezember 1883 eine höchste Entschliebung erließ¹¹. Als Protektor unterstützte Maximilian Maria den Regensburger Kunstverein und bezuschulte das Theater.¹² Wenn es auch zur Topik eines gebildeten Adligen gehören mag, war er wohl tatsächlich ein Sammler, wie ihn Mehler panegyrisch schildert:

*Fürst Maximilian Maria war ein eifriger Förderer der Kunst und Wissenschaft. Wertvolle Antiquitäten, vorzügliche Arbeiten der Goldschmiedekunst u.s.f. zierten seine Gemächer. Der südliche Flügel der alten Reichsabtei St. Emmeram, welcher sich in einem schlechten baulichen Zustande befand, wurde neu erbaut, erweitert und prachtvoll ausgestattet. Die Erbauung eines fürstlichen Jagdschlusses in der Nähe des abgebrannten Donaustauferschlusses wurde angeordnet.*¹³

Während der Bau des Jagdschlusses Thiergarten¹⁴ erst kurz vor seinem Tode angeordnet und der früheste Plan Oktober 1885 vorgelegt worden ist, lief seit Juli 1882 die Planung zum Südflügel-Neubau, dessen Initiator und erster Bauherr er war.

Am 24. Juni 1883, seinem 21. Geburtstag, übernahm Maximilian Maria die Regierung seines Hauses. Die Beamten überreichten ihrem Herren eine *Huldigungsmedaille*.¹⁵ Der Regensburger Archivar bei der Regierung und Numismatiker Wilhelm Schratz hat die Rückseite mit dem Wappen entworfen: In einem gotisierenden Dreipaß erscheint das aktuelle Fürstenwappen, hinterfangen von einem Wapenmantel mit Helm im Stil der Medaille des Antonius Taxis von 1552¹⁶. Die historisierende Helmzier besteht aus Pfauenfedern mit einem Posthorn der alten Form.

Abb. 14a

14b

In den Südflügel-Neubau flossen wohl Kenntnisse des Bauherren von den Schloß- bzw. Villenbauten seiner Verwandten in Oberbayern - Schachenhaus und wohl auch Linderhof - in Wien, Berlin und Dresden mit ein. Maximilian mußte den Sommersitz

⁷QVP IV/*Zur Erinnerung...*, Taf. 4, 7f., 11.

⁸Reichlin an Maximilian Maria 1883 XII 8: QVP IV/ HFS 4202 i).

⁹Schratz 1885, S. 139.

¹⁰Schratz 1885, S. 139.

¹¹J. Rübsam in ADB 37 (1894), S. 520.

¹²Schratz 1885, S. 139.

¹³Mehler 1898, S. 108. - Ders. in ADB 37 (1894), S. 520. - Der Südflügel wurde erst seit 1888 freilich mit vielen Gegenständen aus Maximilians Nachlaß ausgestattet.

¹⁴s. QVP VII.2.

¹⁵QVP IV/M 2.

¹⁶AK. FJP, Kat. B.II.7.

Kaiser Wilhelms I. in Babelsberg - dessen Schloßcharakter auf Schinkel zurückgeht - gekannt haben. Das Renaissanceschloß in Dresden dürfte den Antiquitäten des 16. Jahrhunderts sammelnden Fürsten interessiert haben. Hasenauers Pläne vom kaiserlichen Jagdschloß, der später sogenannten Hermesvilla, im Lainzer Tiergarten bei Wien, ausgeführt 1882-1886, könnte ihm sein Onkel Kaiser Franz Joseph oder seine Tante gezeigt haben. Von einer Auerhahnjagd im Lainzer Tiergarten (?) seines Onkels kehrte er bereits krank 1885 von Wien nach Regensburg zurück. Der an einer Lungenkrankheit Leidende lehnte - wie der fürstliche Präsident Franz Bonn (+1895) im Nekrolog schreibt - es ab,

daß der Bau <des Südflügels> eingestellt wurde, wohl nur, weil dadurch viele Arbeiter momentan brotlos geworden wären, und ertrug geduldig den Lärm, den der fortschreitende Bau mit sich brachte.¹⁷

Der junge Fürst scheint an den Höfen in Wien und Berlin als Persönlichkeit aufgefallen zu sein. Erzherzogin Marie Valerie, die Tochter von Maximilians Tante, der Kaiserin Elisabeth, bemerkt in ihrem Tagebuch: Maximilian sei *das einzige Kind, das Mama außer mir je gern hatte*¹⁸. Die Kaiserin widmete ihrem Neffen zwei Gedichte in ihrem Tagebuch. Das erste ist ein fiktiver Gruß mit dem Untertitel *Von der Zwieselalpe nach St. Emmeran*, verfaßt während ihres Sommeraufenthaltes in Bad Ischl 1885 und veranlaßt durch den Tod Maximilians am 2. Juni. Sie nennt den Verstorbenen den *jüngsten Engel oben*.

*Glaube, Hoffnung, Liebe
Von der Zwieselalpe nach St. Emmeran.*

*Alpengrüsse, Alpenrosen
Kommen wir aus lichter Höh';
Noch vom Morgentau begossen
Und doch schon umflort mit Weh!*

*Treue Liebe beut uns eilen
Über Berg und über Strom,
Bis wir endlich welkend weilen
Unter hohem Säulendom.*

*Während wir erblassen müssen
Auf dem kalten Sarkophag.
Steigt der Kranz aus Freudesgrüssen
auf zum lichtumfloss'nen Tag.*

*Und der jüngste Engel oben
Nimmt ihn lächelnd in Empfang;
Glaube, Hoffnung, fest verwoben,
Sendet er zurück als Dank.¹⁹*

¹⁷Bonn 1885, S. 4.

¹⁸Hamann 1984, S. 312.

¹⁹Hamann 1984, S. 64. Die Biographin konnte die Beziehung zum Neffen der Sisi nicht erkennen, da sie *St. Emmeran* auf die Basilika, nicht auf das Schloß bezog.

Das zweite Gedicht zu Maximilian Maria entstand anlässlich ihres Besuches in Regensburg im Oktober 1887. Es trägt den Titel *Während Manni sang*. Die Kaiserin beschreibt eine Messe wohl in der Hauskapelle. Albert, genannt *Manni*, singt und erinnert die Dichterin an den vor zwei Jahren verstorbenen Maximilian.

Das von Kaiser Wilhelm I. an Helene gesandte Telegramm, publizierte bereits Mehler 1899:

*"Bei der besonderen Zuneigung, mit welcher Ich dem Verstorbenen wegen seiner vortrefflichen Charaktereigenschaften zugethan war, hat mich der unerwartete Hingang desselben in dem jugendlichen Alter von noch nicht 23 Jahren schmerzlich berührt. So oft der Dahingeschiedene in Meiner Residenz weilte, war er Mir stets ein gern gesehener angenehmer Besuch, dessen Ergebenheit für Mich und Mein Haus in dankbarer Erinnerung in Meinem Herzen fortlebt."*²⁰

Zum Tode erschien im Auftrag der numismatischen Gesellschaft, der Maximilian Maria angehörte, eine *Sterbe-Münze*.²¹ Die bei Drentwett in Augsburg geprägte Medaille zeigt das Bildnis des Fürsten und eine Gedenkschrift mit der persönlichen Devise des Fürsten
FIDES TURRI FORTIOR.

Den Übersarkophag in *Phosphor=Bronze* für den Sarg des Fürsten entwarf sein Architekt Max Schultze im Renaissancestil. Ein ganzes Jahr soll der Regensburger Gürtlermeister Götz daran gearbeitet haben.²²

²⁰zit. nach Mehler 1899, S. 109.

²¹QVP IV/M 3.

²²WV 32.7.

Albert Maria Lamoral	Abb. 15
Fürst von Thurn und Taxis,	20a
Fürst zu Buchau, Fürst zu Krotoszyn,	25
Herzog von Wörth und Donaustauf (8.V.1899) ¹ ,	26
gefürsteter Graf zu Friedberg-Scheer,	
Graf zu Valsassina, zu Marchtal und Neresheim,	
Erbgeneralpostmeister bzw. Kronoberstpostmeister in Bayern,	
Erbliches Mitglied	
des Herrenhauses des österreichischen Reichsrates,	
der Kammer der Reichsräte in Bayern,	
des preussischen Herrenhauses und	
der Kammer der Standesherren in Württemberg,	
Inhaber des kgl. bayerischen II. Chevauxlegersregiments "Taxis",	
Ritter des Goldenen Vlieses	
und des kgl. bayer. St. Hubertusordens,	
Großkreuz des herzogl. Anhaltischen Ordens Albrecht des Bären	
und des herzogl. Sächsischen Ernestinischen Hausordens,	
Großkreuz des Herzog von Mecklenburgschen Hausordens	
der wendischen Krone und	
Ehrenkreuz I. Klasse des fürstl. Schaumburg-Lippeschen Hausordens,	
Dr. phil h.c. ² ,	
Träger der Regensburger Goldenen Bürgermedaille (8.V.1913)	
und der Albertus Magnus Medaille (15.XII.1949),	
Ehrenbürger Regensburgs (22.VI.1950) ³	

Prädikat: Seine hochfürstliche Durchlaucht

Persönliche Devise: Virtus turri fortior.⁴

Albert Maria Lamoral wurde am 8. Mai 1867 in Regensburg geboren. Sein Taufpate war Helenes Cousin⁵, Kronprinz - seit 1873 König - Albert von Sachsen (1828-1902)⁶. Nach dem frühen Tod seines kaum dreiundzwanzigjährigen Bruders Maximilian Maria folgte Albert am 2. Juli 1885 zunächst unter Vormundschaft seiner Mutter Helene als achter Fürst in der Regierung des Hauses. Albert besuchte die Universitäten in Würzburg, Freiburg und Leipzig.⁷ In Würzburg muß den jungen Fürsten die Residenz stark beeindruckt haben.⁸

Abb. 172
290

Am 8. Mai 1888 volljährig geworden, bezog er den Südflügel. Aus diesem Anlaß ließ er dem Architekten Schultze ein *Ehrenschenk* von 20.000 Mark überreichen. Für die Innenausstattung, die sich nach der *Intention* des Fürsten zu richten hatte, war spätestens ab März 1887 Albert verantwortlich. Der "Bauherr-

¹Piendl 1980, S. 133. - Probst 1975, Sp. 2901. - s. auch WV 41.

²GHB FH, Bd. XII, 1984, S. 365.

³Lohner 1895, Taf. XXIII. - Mehler 1899, S. 112. - StA: ZR 14008 384h, 22 I 1952.

⁴QVP V/M 1.

⁵Sohn der Königin Amalie von Sachsen (1801-1877), Schwester von Helenes Mutter Ludovika. s. Stammbaum S. 53.

⁶Sachsen, Albert von (MZ) 1988.

⁷Piendl 1980, S. 132.

⁸s. S. 145.

Architekt"⁹ Albert hatte eine besondere Vorliebe für das modische 'Dritte' Rokoko: Die Ausstattung, die ursprünglich ausschließlich im Renaissancestil vorgesehen war, mußte nun vor allem in den privateren Wohnräumen im frühen Rococo und Rococo erfolgen. Baronin Redwitz charakterisiert in ihrer Hofchronik zum Jahre 1888 den einundzwanzigjährigen Fürsten, der stolz auf seinen Südflügel-Neubau war:

Fürst Albert von Thurn und Taxis war ein sehr hübscher junger Mann, elegant in der Erscheinung und ausgesucht elegant in der Kleidung. Er war zweiundzwanzig Jahre alt, und wie man sagte, so gut wie verlobt mit der Erzherzogin Margarethe von Österreich, Tochter des Erzherzogs Josef.¹⁰ <...>

Fürst Albert Taxis hatte die Hoheiten und Prinzessin Amelie nach Regensburg eingeladen, damit sie den nun vollendeten Umbau des Schlosses kennenlernten. <...>

Den 10. Januar (1889) kamen wir in Regensburg an und verbrachten den ersten Abend in der schönsten Kegelhahn, die es wohl gibt. Sie hat Parkett, herrliche Möbel, elektrisches Licht und daran anstoßend eine Reihe entzückender Zimmer, alle in prachtvollstem Renaissancestil eingerichtet.

Das Schloß, ein fast ganz geschlossenes Viereck, ist das einstige Kloster St. Emmeram. Schon das Stiegenhaus weckt die Bewunderung. Aus verschiedenen Marmorsorten hergestellt, repräsentiert es einen schönen einheitlichen Gedanken, und rote Plüschteppiche geben ihm Wärme.

<S. 43:>Der Speisesaal im ersten Stock und noch etliche Zimmer mit Täfelungen und Gobelins sind von gediegenem ernstem Geschmack. Der jung verstorbene ältere Bruder von Fürst Albert hat das noch angegeben. Fürst Albert selbst bevorzugt das Rokoko und Empirestil, und alles, was er veranlaßt, ist hell und heiter. Jedes Stück ist echt, kostbar und original, alle Nippsachen sind einzig in ihrer Art. Wollte man dennoch Kritik anlegen, könnte man sagen, diese Räume seien eher die Wohnung einer Dame als die eines Herrn.

Als Wirt war der Fürst unendlich liebenswürdig, und es machte ihm selbst Spaß, alles zu zeigen. Jetzt, da er mit den eigenen Gemächern fertig, begann er die der künftigen Fürstin auszustatten, womöglich noch prächtiger als die ersteren. Ihr Bild stand in einem von Ihr selbst gemalten Rahmen auf seinem Schreibtische, und es lagen Musikkompositionen von Ihr im Zimmer. Der Fürst war sehr verliebt und hoffte Ende März sich offiziell verloben zu dürfen. Bis jetzt zeigte sich die Schwiegermutter, obgleich die Sache schon so weit gediehen, noch immer nicht ganz einverstanden.

Die Zimmer, die die Prinzessin und ich bewohnten, sind wunderbar schön, fast nur zu groß, die Kammerfrau war ganz weg vor Entzücken und bestaunte den ganzen Tag, was der Fürst alles selbst "erdichtet", wie sie sagte. <... S. 44:> Die Tage in St. Emmeram waren eine erfreuliche Abwechslung, und wir kamen, ihrer vergnügt gedenkend, nach München zurück.¹¹

156
165
182
186

Abb. 235-
240

113

139

205-

213

243-

255

18

158

⁹s. S. 146.

¹⁰Redwitz 1924, S. 28.

¹¹Redwitz 1924, S. 42-44.

Am 12. Mai 1889 durfte sich Albert mit der Erzherzogin Margarete verloben. *"Gott sei Dank" rief alles und "Deo gratias" telegraphierte ihm Prinzessin Amelie.*¹²

Fürst Albert sollte mit den "Adaptierungen" von Fassaden zum Südflügel und Neubauten erst jetzt gegen Ende des 19. Jahrhunderts, von 1888-1912 den Klosterkomplex zu einem scheinbar altväterlichen "Stammschloß"¹³ des Fürstenhauses verwandeln.

Hochgeachtet verstarb der Fürst am 22. Januar 1952 in Regensburg.

¹²Redwitz 1924, S. 59.

¹³DBZ 17, 1883, S. 460. - vollständig zit. auf S. 118.

5. Fürstin Margarete (1870-1955)

Margarete Clementine Marie

Erzherzogin von Österreich
königliche Prinzessin von Ungarn und Böhmen
Sternkreuzordensdame¹

Prädikat: Ihre kaiserliche und königliche Hoheit

Margarete war am 6. Juli 1870 auf Schloß Alcsut im Weißenburger Komitat geboren worden. Sie gehörte der ungarischen Linie des Erzhauses Habsburg-Lothringen an und zählte damit zum Kaiserhaus. Nach dem Familiengesetz unterstanden alle Nachkommen Maria Theresias und Franz von Lothringens dem souveränen Oberhaupt der Großfamilie, dem Kaiser Franz Joseph I. (1830-1916), der die oberste juristische Instanz darstellte. Stammbaum
S. 71

Margits Großvater, Erzherzog Joseph Anton Johann (1776-1847) war der sechste von sieben Söhnen Kaiser Leopolds II. (1747-1792) und ein Enkel von Maria Theresia (1717-1780). Ölbilder ihrer großen Ahnin und des Kaisers Franz I. von Lothringen waren im Regensburger *Schreibzimmer* der Fürstin als Pendants aufgehängt.² Der Großvater war in Ungarn hoch geachtet. Als Palatin von Ungarn repräsentierte er bis zu seinem Tod 1847 nach dem Kaiser den höchsten Würdenträger der Monarchie. Er war dreimal verheiratet. Die Mutter von Margaretes Vater war seine dritte Gemahlin Maria Dorothea Wilhelmine Karoline, Herzogin von Württemberg (1797-1855).

Ein 1879 anlässlich der Silberhochzeit des Kaiserpaares aus Photographien zusammengesetztes und als Holzstich³ populär gewordenes Gruppenporträt zeigt die damals lebenden Mitglieder des Kaiserhauses. Im Zentrum direkt bei der Kaiserin Elisabeth sitzt auf einem Hocker die kleine Margit, wie man Margarete auf ungarisch im Familienkreis nannte. Später unterzeichnete sie als Fürstin mit *Margit*. Abb. 16

Die Erzherzogin erhielt wohl - wie im Hause Habsburg gern gesehen - eine strenge, dem Militärischen nahestehende Erziehung. Die Fürstin sagte einmal von sich, daß sie eine "Soldatentochter" sei: Ihr Vater, Erzherzog Joseph Karl Ludwig (1833-1905), war militärisch wegen seiner logistischen Fähigkeiten auf dem böhmischen Kriegsschauplätzen 1866 hervorgetreten und 1874 vom Feldmarschall zum General der Kavallerie befördert worden.⁴ Pater Emmeram (* 1902) erzählt, daß um 1910 seine Mutter während einer Operation am Genick nach einem Pferdesturz unbeirrbar eine Krawatte gestrickt habe.⁵ Zu dieser militärischen Härte paßte auch die Ausbildung als ausdauernde Reiterin; einen Sport, den Margarete bis zu ihrem achtzigsten Lebensjahr pflegte. Bezeichnend war auch ihr streng geradezu militärisch geregeltes Morgenprogramm: Sie stand stets morgens um fünf Uhr auf, auch wenn Bälle, Theaterbesuche und Feste bis ein Uhr nachts dauerten. Sie hat wohl "etwas zu wenig auf die Angestellten Rücksicht genom-

¹Lohner 1895, Taf.XXVIII. - Mehler 1899, S. 112. - AK. Vier Künstlerinnen 1982.

²RK 04.01.48

³QVP VI.4/BQ 1.

⁴Hanann 1988, S. 193f.

⁵Pater Emmeram.

men", meint Pater Emmeram. Um sechs Uhr ritt sie aus; im Sommer im Freien, im Winter in der Reithalle.⁶ Acht Uhr war die Hl. Messe.⁷

Die Familie, in der man ungarisch sprach, stand der Kultur des Landes ethnographisch interessiert gegenüber: Der Vater war Mitredakteur des 1884 vom Kronprinzen Rudolf initiierten Werkes *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*.⁸ Er verfaßte ein Werk zur Flora auf seinem Alcsuter Mustergut und stellte den mit Aquarellen Margaretes 1903/05 bebilderten *Atlas der Heilpflanzen* zusammen. Anlaß war eine erfolgreiche Kur bei Sebastian Kneipp in den 90er Jahren.⁹ 1902 erschien in Budapest seine Grammatik der Zigeunersprache. Als Margarete einmal dem Kaiser vorgestellt worden sei, habe dieser bemerkt: "Sie spricht sogar deutsch." Wie in der Familie üblich hatte Margarete die Sprachen der Monarchie zu erlernen. Sie sprach sehr gut Italienisch; Tschechisch konnte sie nicht.¹⁰

Als Erzherzogin wurde ihr eine musisch vielseitige Ausbildung zuteil. Sie spielte die Harfe, das klassische weibliche Instrument für die Salonmusik seit dem 18. Jahrhundert. Dabei scheint sie musikalisch eine Vorliebe für die ungarische Volksmusik entwickelt zu haben. Nach Regensburg holte die Fürstin später einen Zymbalspieler. Sie selbst soll kleinere Kompositionen geschrieben haben, wie die Baronin Redwitz überliefert¹¹; von denen aber Pater Emmeram nichts bekannt ist. Die noch erhaltene Pedalarfe begleitete die Fürstin bei ihren längeren Aufenthalten. Das Instrument stammt von der bedeutenden Firma Erard in Paris und stand später immer im Emmeramer Turm. Den Musiksalon (RK 04.02.79) im fürstlichen Schloß ließ sie mit Gestühl und Vertäfelung aus Platanenholz einrichten, das von einer Allee ihres Geburtsortes Schloß Alscut geholt worden war.¹² Aus ihrem Zeichen- und Malunterricht entstand eine Liebhaberei: Redwitz erblickt auf dem Schreibtisch Alberts 1889 eine Porträtphotographie Margaretes *in einem von ihr selbst gemalten Rahmen*¹³, die sie ihrem Verehrer Fürst Albert geschenkt hat.

Abb. 292a
341b
328c

Abb. 18

Die Hochzeit 1890

Zur Vorgeschichte der Verbindung des Hauses Thurn und Taxis mit dem Erzhaus Habsburg berichtet Pater Emmeram folgende Geschichte, die ihm seine Mutter erzählte: Demnach habe der sechsjährige Albert der dreijährigen Margit bereits versprochen, sie einmal zu heiraten.¹⁴ Die Partie mit dem Hause Thurn und Taxis erschien der Mutter Margaretes zunächst als zu wenig attraktiv, wie die Baronin Redwitz in ihrer Hofchronik durchblicken läßt.¹⁵ Die

⁶Schirndings Angaben 1989, 3. Teil, sind ungenau.

⁷Pater Emmeram.

⁸Hamann 1988, S. 193f. - Zum *Kronprinzenwerk* AK. Rudolf 1989, Kat. Nr. 17/35 - 17/45.

⁹s. QVP VI.5.

¹⁰Pater Emmeram.

¹¹Redwitz 1924, S. 43; s.o. Zitat S. 65.

¹²RK 04.02.69.

¹³Redwitz 1924, S. 43; s.o. Zitat S. 65. - s. auch 04.01.25/PhJ 35 mit der Photographie auf dem Schreibtisch.

¹⁴Gespräch mit Pater Emmeram, Kloster Prüfening 13. Juni 1990.

¹⁵Redwitz 1924, S. 43. s.o. Zitat S. 65.

Mutter Clotilde Marie-Adelaide Amalie (1846-1927)¹⁶ war eine geborene Prinzessin von Sachsen-Coburg und Gotha, Herzogin zu Sachsen. Sie hatte für Margarete den Herzog Louis Philipp von Orleans (1869-1926) - Anwärter der Krone Frankreichs - vorgesehen¹⁷, der dann 1896 die ältere Schwester Margaretes, Maria Dorothea (1867-1932) geheiratet hat.¹⁸ Philipp soll ein Lebemann gewesen sein, so daß Margarete die bessere Wahl getroffen habe, wie Pater Emmeram bemerkt. Die Verlobung fand im Mai 1889 statt.¹⁹

Am 15. Juli 1890 heiratete Fürst Albert in Budapest die zwanzigjährige Erzherzogin Margarete. Bei der Trauung, die wohl in der Kapelle der Budapester Burg stattfand²⁰, gab Albert sein Jawort auf Ungarisch.²¹ Zur Hochzeitsfeier in Budapest wurde ein *Albert csárdás* komponiert, dessen Noteneinband Max Schultze entworfen hatte.²² Mit dem von Schultze kurz zuvor modernisierten Salonwagen²³ reiste das Paar sogleich nach Regensburg, wo man am 16. Juli mit der Großgalakutsche vom Bahnhof in einem festlichen Zug durch die Stadt ins Schloß fuhr. Größere Feierlichkeiten mußten wegen der Trauer um die am 16. Mai verstorbene Fürstinmutter Helene ausfallen. Die kranke Helene hatte gewünscht, daß die Hochzeit im Falle ihres Todes nicht verschoben werde. Schultze überreichte dem Paar als persönliches Hochzeitsgeschenk ein von ihm gemaltes Scheibenbild mit einer Ansicht von Schloß St. Emmeram.²⁴

Abb. 19a

Die neuvermählte Fürstin hat allen den vorteilhaftesten, angenehmsten Eindruck gemacht. Ihr Wesen war so sympathisch, verbindlich und einfach, so ausgeglichen und wohlwollend. Ihre Erscheinung war groß, elegant und schlank und wirkte sehr vornehm, auffallend graziös war ihr Gang wie auch ihre sonstigen Bewegungen. Sie schritt so ruhig und schön, daß ich immer gezwungen war, ihr nachzusehen.

So charakterisierte die Baronin Redwitz in ihrer "Hofchronik" die junge Fürstin.²⁵

Fürst Albert erwarb in Paris von einem Händler ein besonderes Hochzeitsgeschenk, das aus der berühmten Versteigerung des Kronschatzes des Zweiten, französischen Kaiserreiches 1887 stammte. Es erinnerte an das tragische Schicksal der Tochter Maria Theresias, an die Schwester des Urgroßvaters der Braut. Nach der "mythischen" Tradition gehörte das Hochzeitsgeschenk "der unglücklichen Königin Marie Antoinette von Frankreich", wie etwa 1930 der Regensburger Anzeiger berichtete.²⁶ Tatsächlich handelt es sich um ein Perlendiadem, das der Pariser Juwelier Gabriel Lemonnier gefertigt hatte: Bei ihm hatte es 1853 Kaiser Napoleon III. unter Verwendung von Diamanten und Perlen aus dem alten Staatsschatz Frankreichs anfertigen lassen. Bereits damals diente das Diadem als Geschenk zur Hochzeit mit der Gräfin

Abb. 20b
21a

¹⁶Bokelberg 1881, Abb. S. 63. (Porträtphotographie).

¹⁷Hinweis von Pater Emmeram.

¹⁸Hamann 1988, S. 318.

¹⁹s. S. 66.

²⁰Das Hochzeitsquarell (QVP V/BQ 1) zeigt einen kleinen Barockaltar.

²¹Redwitz 1924, S. 94.

²²WV 21.1

²³WV 17.

²⁴s. WV 21.2

²⁵Redwitz 1924, S. 117.

²⁶Zum 60. Geburtstag 1930, fol. 2r.

Eugenie Montijio - die ob ihrer Schönheit neben der Sisi am meisten gefeiertste Monarchin des 19. Jahrhunderts.²⁷ Margarete trug das Perlendiadem zum Beispiel bei "größeren Dinern"²⁸ und bei der Fronleichnamprozession. Zwei große Bodenvasen im Regensburger Südflügel²⁹ sind laut Tradition das Hochzeitsgeschenk des "Zaren" an das Brautpaar Albert und Margarete. Es war damit wohl der Onkel Margaretes - ein Bruder der Mutter - Zar Ferdinand von Bulgarien gemeint.

Wie die Erzherzöge den Orden des Goldenen Vlieses erhielten, so bekam die Erzherzogin Margarete als Mitglied der Habsburgerdynastie mit ihrem 21. Geburtstag, der Volljährigkeit, automatisch den Sternkreuzorden.³⁰ Zu diesem Anlaß malte 1891 in Budapest der ungarische Piloty-Schüler und Budapester Professor Benczur Gyula (1844-1920) das brillante Porträt Margaretes. Es ist als Gegenstück zum Fürsten konzipiert und zeigt die junge Fürstin in schwarzer Abendtoilette mit dem berühmten Perlendiadem.

Abb. 20b

Margaretes Bruder Erzherzog Joseph August (1872-1962), der die militärische Laufbahn einschlug, war im Ersten Weltkrieg populärer Feldmarschall der ungarischen Armee und 1919 kurzzeitig Reichsverweser von Ungarn. Er hatte 1893 Prinzessin Augusta Maria Luise von Bayern (1875-1964), Tochter des Prinzen Leopold, des kaiserlichen Schwiegersohnes, geheiratet. Bedingt durch den Zweiten Weltkrieg zog der Erzherzog mit seiner Gemahlin 1944 nach Regensburg und bewohnte im zweiten Obergeschoß die seither "Erzherzog Joseph"- Zimmer genannten Räume. Er verstarb 1962 in Schloß Rain bei Straubing. Margaretes jüngste, unverheiratete Schwester Erzherzogin Elisabeth Klothilde (1883-1958) lebte und verstarb in Regensburg.³¹

Zur Hochzeit der Kousine *Amelie*, der ältesten Tochter des Onkels Herzog Karl Theodor, mit dem Herzog Wilhelm von Urach am 4. Juli 1892 reiste das Fürstenpaar Thurn und Taxis nach Schloß Tegernsee.³² Dem in *baierischer Gala* teilnehmenden Kaiser Franz Joseph fiel *Margit* besonders auf: In einem Brief an Sisi schreibt der in Repräsentationsangelegenheiten geschult beobachtende Monarch,

*daß Margit an täglich einige Male wechselnden éléganten Toiletten mit wunderschönem Schmucke das brillianteste leistet. Sonst hat sie enorm gewonnen, Manni hat sie gut erzogen. Sie ist unendlich aimable, gracious, spricht bereits fast so schnell wie andere Menschen, mit einem Worte eine sehr élégante Weltdame*³³.

Auch die Baronin Redwitz berichtet zu diesem Anlaß, daß die Fürstin Taxis die eleganteste der Damen war.³⁴

²⁷AK. Pariser Schmuck 1989, Kat.Nr. 105, FAbb.

²⁸Pater Emmeram.

²⁹Inv.Nr. St.E.

³⁰Heizler 1989, S. 7f., 25f. - Urkunde im FZA.

³¹Hamann 1988, S. 243.

³²Redwitz 1924, S. 147 (Liste der bedeutendsten Gäste).

³³Nostitz-Rienecke, Bd. I, 1966, S. 235.

³⁴Redwitz 1924, S. 148.

Die als Malerin und Bildhauerin dilettierende Fürstin

Die Erzherzogin oder Fürstin erhielt möglicherweise ihren ersten Malunterricht von der österreichischen Aquarellmalerin Anna Lynker (*1834), deren Anwesenheit in Regensburg 1893 nachweisbar ist.¹ Die in Wien geborene und in Graz und dann in Abbazia, südöstlich von Triest, lebende Lynker war Schülerin der Karlsruher Malerakademie unter Johann Wilhelm Schirmer. Sie fertigte eine Aquarellserie mit Ansichten von fürstlichen Besitzungen, darunter zwei undatierte Aquarelle vom Südflügel² vor 1896, an. Als Lehrerin gesichert ist die bedeutende Wiener Impressionistin und Pianistin Olga Wisinger Florian (1844-1926). Sie soll auch der älteren Schwester Margaretes, Maria Dorothea, Malunterricht gegeben haben.³ Margarete betreute sie zum Beispiel in Schloß Taxis beim Malen eines "Blumenstillebens mit Kupferkessel", wie mir Pater Emmeram erzählte: Er beschreibt das auffallende, struppig abstehende Haar der Künstlerin. Der Stil der Blumenbilder, Landschaften und Interieurs von Wisinger Florian beeinflusste den Malstil der Fürstin.⁴

Abb. 100
101

70a

Ludwig Hevesi zählte 1903 Margarete bei den künstlerisch tätigen Mitgliedern der Erzhauses Österreich auf: Er nennt den *Tiermaler* Erzherzog Otto, den *Stimmungslandschafter* Erzherzog Karl, dessen Gemahlin Maria Theresia als *Blumenmalerin*, die Pastellporträtistin Erzherzogin Maria Josefa und die *Erzherzogin Margarethe Klementine (Fürstin Thurn und Taxis) als kühne Stimmungslandschafterin (Kastanienallee im Herbst)*.⁵

Das früheste, mir bisher bekannt gewordene, datierte Blumenbild in Öl, eingesetzt in die Vertäfelung des Toilettzimmers Fürst Alberts in Thiergarten, ist 1893 datiert. Im Mai 1893 bestellte Schultze bei Schachinger & Hermann in München 15 *Leinwandrahmen* 0,75 mal 0,575 mit der Bemerkung: *Frau Fürstin will selbst Sopraportas für Jagdhaus (Hütte) malen*.⁶ Die Maleereien im Speisenbau der Hütte sind *Margit 1897* signiert und datiert⁷. Einige sind teilweise im Urlaub in Caen entstanden.⁸ Baronin Redwitz erwähnt die Blumenmalereien im Jagdschloß Thiergarten und auf der Hütte, wo sie *vor keinem Format zurückschreckte*.⁹ Margaretes Blumenarrangements zieren Wände, Holz- und Spiegelflächen von Vertäfelungen ganzer Räume im Regensburger Ostflügel und Emmeramsturm, sowie im Sommersitz Garatshausen. Ganz ähnlich im Bildausschnitt bemalte Türfüllungen waren in den Kreisen der Arts-and-Crafts-Bewegung bereits in den 1880er Jahren modern und stilbildend für den Jugendstil.¹⁰ Auch bemalte sie Ziervasen aus weißem Glas an der Innenseite mit deckenden Farben, wie sie ähnlich zum Beispiel von dem Leipziger *Atelier Merkur* und später 1920-1930 von der Firma Karl Neidhardt in Hohenberg im Landkreis Wunsiedl hinterglas mit Blumendekor gemalt worden

Abb. 57

¹s. FV.

²s. Kat. 04.B/BQ 5 und 8.

³QVP VI.7/BQ

⁴s. FV Wisinger-Florian.

⁵Hevesi 1903, S. 271.

⁶Sch. an Schachinger & Hermann 1893 V 25: CB IV, 634; weitere Bestellung V 31: CB IV, 646.

⁷WV 26.

⁸Pater Emmeram.

⁹Redwitz 1924, s. WV 26.

¹⁰Thornton 1985, FAbb. 456.

sind.¹¹

Wie ihr Vater ein Werk über die Flora seines Alcsuter Gutes veröffentlichte, so aquarellierte Margarete 168 Pflanzenbilder für den 1903 erschienenen *Atlas der Heilpflanzen*.¹² Blumenaquarelle waren beliebte Geschenke der Fürstin.¹³ Der Sohn und Nachfolger des im Musiksalon einst tätigen Bildhauers Jakob Helmer sen. erzählte mir, daß er als junger Bildhauer anlässlich eines beruflich bedingten Besuches im Schloß spontan von der Fürstin persönlich ein von ihr gemaltes Aquarell geschenkt bekam.¹⁴ Das Aquarell mit dem nördlichen Eckturm des Ostflügels entstand zur Zeit der Rhododendronblüte 1946.¹⁵ Abb. 334a

Nach 1900 betätigte sich Margarete auch als Bildhauerin. Ihr Hauptwerk ist der 1910 fertiggestellte Fries des Speisezimmers im Neubau von Schloß Garatshausen.¹⁶ Der Raum zählt zu den bedeutenden, erhaltenen Jugendstil-Interieurs in Bayern; ein Raum, der wohl nach einer Konzeption der Fürstin in Zusammenarbeit mit Max Schultze entstanden ist. Mit Modellierten erarbeitete sie Reliefs und freiplastische Figuren. Die luftgerockneten Tonmodelle wurden dann in Gips abgegossen, um so als dauerhafte Gipsmodelle für die Ausführung in Bronze oder Stein verwendet zu werden. Jakob Helmer sen. übertrug das Gipsmodell mit dem Baumeisterporträt von Max Schultze in Stein. Die Modelle der Wappenfiguren 1912/13 und der Heiligenstatuen in Herz Jesu 1929/30 übertrug der Münchner Bildhauer Otto Straub in Stein. Bei letzteren trägt Albertus Magnus die Züge von Margaretes Sohn, des 1922 in den Benediktinerorden eingetretenen Prinzen Max Emanuel, der den Klostersnamen Emmeram erhielt. Im verdankt der Verfasser wertvolle Hinweise zu seiner Mutter. 376

Im Atelier unterstützte laut Pater Emmeram ein "Münchner Stukkateur" die Fürstin.¹⁷ Der Fries für Garatshausen ist laut Bestätigung von Pater Emmeram¹⁸ das gemeinsame Werk seiner Mutter und des älteren, österreichischen Majors Hoffmann. August Hoffmann von Vestenhof war 1849 in Ölmütz geboren worden. Er lebte als Maler, Illustrator und Bildhauer in München. Als ihren "künstlerischen Beistand" und Zeichenlehrer der Kinder nennt mir Helmer den Architekten Christian Metzger (1874-1942).¹⁹ Der in Simbach am Inn gebürtige Architekt, Bildhauer und Kunstgewerbler war in Regensburg als *Eisenbahnoberingenieur* beschäftigt. 30
366
367

Ihre Hofdamen dienten Margarete - wie Freytag²⁰ überliefert, aber Pater Emmeram bezweifelt - als Modelle zu dem von ihr modellierten und gestifteten Motivdenkmal in Dechbetten, das sie anlässlich eines Sturzes vom Pferd auf dem Rennplatz um 1910/12 bei der Wallfahrtskirche aufstellte: Als weibliche Engelsgestalten wurden die Gräfin Rita Helmstadt, die Baronin Betti Rolshausen und die Baronin Mac Neven an dem heute verschollenen Monument dargestellt. Die gleichen Figurentypen tauchen wieder im Winterfries des Garatshausener Speisesaales auf. Die Gräfin Rita Helmstadt ist selbst als Zeichnerin mit einer Ansicht des Abb. 334b

¹¹Röder 1988.

¹²s. QVP VI.5.

¹³Schirnding 1989, 3. Teil.

¹⁴Freundlicher Hinweis von Herrn Jakob Helmer jun.

¹⁵Kat. 02.V./BQ 4.

¹⁶s. WV 7.4.

¹⁷Haustradition, mitgeteilt von Herrn Pompe, bestätigt von Pater Emmeram.

¹⁸auch von Freytag notiert, s. WV 7.2.

¹⁹Jakob Helmer jun. 31. März 1990; bestätigt von Pater Emmeram.

²⁰PhA, FHB: Freytagslg. TT.A.XIV.15.

Ostflügels, die 1914 als Kalenderblatt erschien, zu fassen.²¹ Sie heiratete den fürstlichen Dirigierenden Geheimen Rat Josef von Mallinckrodt. *Fräulein Slansky*, die Tochter des fürstlichen Gewerksamterverwalters²² Josef, diente Margarete als Modell zu einer Lautenspielerin.²³ Sie ist wohl identisch mit der jungen, schlanken Tochter eines Schloßbediensteten, die nach der Haus-tradition für die Aktfigur der Valsassina bzw. Girlandenträgerin Modell stand und später einen Regensburger Theaterdirektor (?) heiratete.²⁴ Die Fürstin signierte ihre plastischen Arbeiten mit *MV*, *M Valsassina* oder *Margit Valsassina*; die Werke der Malerei allein mit ihrem Kosenamen *Margit*. Prinz Karl August versuchte sich ebenfalls im Bildhauern. Er modellierte einen Mops und eine Katze. Letztere übertrug Helmer in Stein.²⁵

Abb. 368

Als erstes, reines Maleratelier benutzte Margarete den Turmsalon im ersten Obergeschoß des Südflügels.²⁶ Hier entstanden ihre frühen Blumenbilder, die sie gelegentlich mit Schmetterlingen belebte. Dabei diente ihr eine Schmetterlingsammlung als Modell. Der bayerische Hofphotograph Teufel überliefert um 1893/96 das Atelierarrangement.²⁷ Ende 1896 war der Emmeramer Torturm mit dem Südflügel durch einen Schwibbogen verbunden worden, um nun der Fürstin als Atelier zu dienen.²⁸

192
341
342

Das heute noch weitgehend erhaltene und eingerichtete, *Atelier*²⁹ befindet sich im Dachgeschoß des Südflügel-Haupttraktes. *Margit* malte es 1921 in einem Interieuraquarell.³⁰ Es wird von den Giebelfenstern des westlichen Hof-Seitenrisalites ideal mit Nordlicht beleuchtet. Speziallampen mit einer 500 Watt-Birne ermöglichten künstliche Beleuchtungen. Zusammen mit dem westlich anschließenden, kleineren Raum erfolgte der Ausbau des Dachbodens und die Einrichtung wohl um 1913/14. Das Atelier ist ein seltenes Denkmal für eine dilettierende Aristokratin oder - wie Hevesi 1903 gesagt hätte - der *Kunstübung des Hochadels*³¹. Im Atelier stehen und hängen die bedeutendsten, in Gips haltbar abgegossenen Modelle. Als Testamentvollstrecker trug Pater Emmeram 1955 Sorge dafür, daß das Atelier seiner Mutter "dem Hause" erhalten blieb.

329

1913 würdigte der Herausgeber der Münchner Zeitschrift *Die Plastik*, Alexander Heilmeyer den Garatshausener Fries, sowie die Bronzefiguren *Mädchen mit Girlande* und die *Ährenleserin*:

Abb. 368b

*Vom dekorativen Raumschmuck ging sie zur freien Rundplastik, und vom malerischen Reliefstil zu strenger statuarischer Bildhauerei über.*³²

Im Frühjahr 1922 veranstaltete die Fürstin in der Theresienruhe eine Verkaufsausstellung von 71 Bildern zu Gunsten des Kinderspietals. Dabei waren auch Plastiken zu besichtigen.³³

²¹Kat. 02.V./BQ 3.

²²Adreßbuch Regensburg 1923, S. 161.

²³PhA, FHB: Freytagslg. TT.A.XIV.30.

²⁴Freundlicher Hinweis von Herrn Pompe.

²⁵Freundliche Mitteilung von Helmer.

²⁶RK 04.01.34 und 35.

²⁷RK 04.01.34/PhT 1.18.

²⁸Kat. 08.IX.

²⁹RK. 04.03.01 - Das Wiederaufhängen der Photographien wäre wünschenswert.

³⁰RK 04.03.1/BQ.

³¹Hevesi 1903, S. 271.

³²Heilmeyer 1913, S. 94.

³³s. Kat. 02.III./Lit.

Fürstin Margarete verstarb am 2. Mai 1955 in Regensburg. Ihr Leibpferd folgte dem Sarg über den Schloßhof.³⁴ In der Gruftkapelle war die Fürstin entsprechend ihrer Weisung in der Tracht einer Rot Kreuz-Schwester aufgebahrt. Ihr Bronzesarkophag war wie der ihres Gemahls bereits zu Lebzeiten gefertigt worden.

³⁴Roser 1986, S. 61: Abb. 5.

II. Das fürstliche Schloßbaubüro und seine Architekten

Zur Entwicklung des fürstlichen Bauwesens bis 1890

Die Geschichte der fürstlichen Bauaufgaben zeigt, daß das Fürstenhaus mit der Planung anspruchsvoller Bauprojekte namhafte Architekten beauftragte. Für die Planung des Neubaus in Frankfurt wandte man sich um 1731 an Robert de Cotte. Die Bauleitung hatte Guillaume Hauberat. Der in Frankfurt zur Innenausstattung (- 1740) herangezogene fürstliche Hofschreiner Anton Franz Zauffaly (1699-1771) erhielt zwar 1756 den Titel eines *fürstlichen Hofbaumeisters*, dennoch plante der Vater des in England berühmt gewordenen Porträtisten Johann Zoffany (Zauffaly), keine repräsentativen Neubauten. 1798¹ erhielt Joseph Sorg (1749-1808) den Titel eines *fürstlichen Baudirektors*. Er hatte 1792 die Fassade und den Umbau im neuen Äußeren Palais entworfen und geleitet.²

Für das Neubauprojekt an Stelle des abgebrannten Freisinger Hofes entwarfen 1794 wieder auswärtige Architekten Pläne: der fürstlich Fürstenbergische Architekt Valentin Lehmann und der fürstbischöflich Eichstättische Baudirektor Mauritio Pedetti. Auch für das erste Umbauprojekt der Klosteranlage von St. Emmeram holte man sich den Würzburger Hofarchitekten Nikolas Alexandre Salins de Montfort. Salins entwarf 1814 die Umgestaltung der Gartenfassade des Ostflügels und war vielleicht am Entwurf der dortigen Empire-Enfilade beteiligt. Die Bauausführung lag dabei in den Händen des Stadtamhofer Baumeisters Ziegler, von dem auch die ersten Grundriß-Bauaufnahmepläne zum Komplex St. Emmeram stammen.³

Abb. 331a
61
63
65
38a

Erst allmählich baute sich die Bürokartie eines fürstlichen Bauwesens auf: 1820 wurde das Baubüro dem Immediatbüro bzw. der Domänenkammer unterstellt.⁴ Die 1828 gegründete fürstliche *Ökonomiekommission* wurde 1872 durch das wiederbegründete Hofmarschallamt ersetzt. 1853 war ein Baubezirk St. Emmeram mit Sitz in Regensburg gebildet worden.⁵ Von 1872 bis 1881 gab es eine Oberschloßverwaltung, deren Aufgaben dann die Domänenkammer übernahm.⁶ Die zur Vorlage bei der Stadt Regensburg bestimmten Pläne sind vom fürstlichen Hofmarschall unterzeichnet, dem alle Baumaßnahmen im Schloßbereich unterstanden.

Die erste größere, künstlerische Bauaufgabe, die ein "hauseigener" Architekt für St. Emmeram besorgte, war Karl Victor Keim (1799-1876)⁷ - ein Schüler Karl von Fischers - mit seiner Gruftkapelle. Keim war seit 1823 in fürstlichen Diensten. Mit den Sarkophagentwürfen und den Umbau in Schloß Taxis holte man wieder von "außen" Ludwig Foltz (1809-1867). Keim durfte zwar den Anbau am nördlichen Ostflügel 1826 planen, die Innenausstattung wurde Metivier anvertraut, dem auch der Neubau der Reitschule und der Marstallflügeln übertragen worden war. Erst mit Degen 1871 und für über vierzig Jahre 1872-1912/13 mit Schultze hatte man in der eigenen fürstlichen Verwaltung Architekten, denen Helene und ihre

Abb. 370a
38c
67b
355

¹Piendl 1963, Anm. 93. - SBG, Handzettel.

²s. S. 34.

³Piendl 1963, Anm. 164. - Kat. 01.I/1 und 2.

⁴Probst TTS 10, S. 306.

⁵1853 VII 1, Probst TTS 10, S. 358.

⁶Lohner 1895, S. 121; Fußn. 34.

⁷SBG, S. 39. - s. PV.

Söhne nahezu alle Aufgaben künstlerischer Gestaltung - auch die Entwürfe zu Innenausstattungen - anvertrauten.

Die in Seide gebundene Widmungsadresse fürstlicher Beamter zur Hochzeit Alberts und Margaretes 1890 zeigt den Personalstand und die Hierarchie der mit dem fürstlichen Bauwesen beschäftigten Beamten.⁸ Dem dienstälteren Degen als *fürstlichen Baurath* folgen Max Schultze *fürstlicher Baurath* und Max Neidhardt *fürstlicher Bauinspector*. Zum Personal des Bauwesens zählten desweiteren J. Espoulliez *fürstlicher Baumeister*, Wangemann *fürstlicher Ingenieur* und Schöninger *fürstlicher Ingenieur*. Das Baupersonal der Rentkammer St. Emmeram bestand aus Anton Burhmann *fürstlicher Ingenieur* und Ferdinand Brandt *Bauassistent*.

1. Baurat Ludwig Degen (1826-1908, tätig 1871-1893)

Ludwig Degen wurde am 26. März 1826 in Betwar in Unterfranken geboren. Er war in München als Stadtarchitekt tätig. Am 1. Mai 1871 trat er als Nachfolger Keims in fürstliche Dienste, am 1. Juli 1893 in den Ruhestand. Er verstarb am 29. August 1908 in München. Das Werk des Architekten ist weitgehend unbearbeitet.⁹

Der Chef der fürstlichen Gesamtverwaltung, Graf Ernst Friedrich von Dörnberg (1801-1878), beauftragte den Münchner Stadtarchitekten Degen mit dem Entwurf von Plänen zu Gartengebäuden und einer Glashausanlage. Dem Hofgärtner Effner übertrug er 1864/67 die Gestaltung der Vergrößerung seines Parkes. Durch Dörnberg waren beide Künstler nach Regensburg gekommen und wurden wohl Helene empfohlen. Die Erforschung der Genese des englischen Landschaftsgarten des Dörnbergparkes mit seinen Bauten steht noch aus: Das Gesellschaftshaus mit Salon und Nebenräumen im Nordteil des Parkes und das Schweizerhaus, das heute sogenannte "Rosarium", sind, wenn auch teilweise ungepflegt, noch gut erhalten. Das Gewächshaus mit Glashaus ist heute durch einen Neubau vom Park abgetrennt.¹⁰ Vor allem das Gesellschaftshaus mit dem vielfältigen Materialwechsel von Hausteinsockel, sichtbaren Ziegelmauerflächen und betonten Rahmenelementen zeigt große Ähnlichkeiten zum Jagdschloß Thiergarten.

Degens erste, große Aufgabe für die Erbprinzessinwitwe Helene war 1872 bis 1874 der Umbau im Ostflügel.¹¹ Das zweite, größere Projekt war das Jagdschloß Thiergarten. Es war als Ersatz für das am 4. März 1880 abgebrannte Schloß in Donaustauf 1885 noch von Fürst Maximilian Maria initiiert worden.¹² Degen legte das Projekt im Oktober 1885 der in Vormundschaft regierenden Helene vor: Die geschickt aufgeteilten Räume im Erdgeschoß und ihre solide Ausstattung mit Vertäfelungen und Holzdecken zeigen Degen als einen Kenner moderner Villenarchitektur. Die Innenausstattung mit Vertäfelungen ist aufwendiger als in der nahe gelegenen, fürstlichen Jagdhauskolonie *Hütte* (WV 27) und entspricht der einer großbürgerlichen Villa. Das Schloß und der von Max Kolb angelegte englische Landschaftsgarten sind heute an den Golf- und Landclub Regensburg e.V. verpachtet.

⁸Pr.D. 1890 (Widmungsadressen).

⁹QVP VII.

¹⁰QVP VII.1.

¹¹s. S. 97-99.

¹²QVP VII.2/OP.

Der vergessene Regensburger Architekt

Bei den älteren Regensburgern leben der Bauherr, der elegante Fürst Albert und die hilfsbereite Fürstin Margarete wie in einem Mythos fort.¹ Der Architektename des Neugestalters vom Schloß Max Schultze ist nicht präsent. Er blieb jedoch im Zusammenhang mit der Bezeichnung eines Wanderweges, des *Max Schultze Steiges* (WV 47) bekannt. Damit hat sich der fürstliche Architekt und Alpinist selbst ein Denkmal geschaffen: 1906 hatte er Felsenpartien südwestlich von Regensburg zum Schutz vor dem Kalkabbau erworben. Das von ihm zusammen mit dem Waldverein zu einem alpinen Steig erschlossene Gelände im malerischen Stil eines Landschaftsgartens schenkte er 1912 der Stadt Regensburg. Kurz nach der Schenkung wurde die Bezeichnung *Max Schultze-Weg* am 11. Dezember 1912 vom Gemeindebevollmächtigten Pustet beantragt.² Im Mai 1925 gratulierte der Oberbürgermeister dem Stifter des *Max Schultze Steiges* in Partenkirchen brieflich zu seinem 80. Geburtstag. Der alte Schultze beantwortete das Schreiben mit sichtlicher Freude:

Abb. 390

⟨...⟩ daß meine im lieben, alten Regensburg verbrachten 42 Lebensjahre nicht spurlos vorübergegangen sind, sondern man sich meiner und meiner dortigen Tätigkeit auch jetzt noch immer liebevoll erinnert. ⟨...⟩ Wäre ich doch auch im Ruhestande bis zu meinem Ende am liebsten in der alten Ratisbona verblieben, wenn ich es über mich gebracht hätte, untätig und nur als Zuschauer an der Stätte früherer, emsiger Tätigkeit zu weilen.³

In Wirklichkeit sollte sein Name und seine Bedeutung für die Architektur und das Kunstgewerbe in Regensburg vergessen werden. Während die Stadtverwaltung ihren städtischen Architekten Oberbaurat Adolf Schmetzer nach dessen Tod 1943 mit einem Straßennamen in Erinnerung hielt⁴, kam der in Partenkirchen 1926 verstorbene, fürstliche Architekt in der Stadt seines Wirkens nicht zu diesen Ehren.

Für die Kunsthistoriker hatte Max Schultze seinen Platz in der bayerischen Kunstgeschichte im Zusammenhang mit der Kunst um Ludwig II. als Entwerfer des Projektes Burg Falkenstein (WV 9). Er verdankte diese Stellung der Faszination, die von seinem berühmtesten Auftraggeber, König Ludwig II. ausgeht. Bereits 1900 wird er von Louise von Kobell in ihrem Werk - in der Tradition des Herrscherlobes - *Ludwig II. von Bayern und die Kunst* gebührend erwähnt.⁵ Noch kurz vor seinem Tod schenkte Schultze dem 1924 gegründeten Ludwig II. Museum in Herrenchiemsee ein Ölbild (WV 1.3/1) zu diesem nicht ausgeführten, königlichen Burgentraum. Der Kunsthistoriker Heinrich Kreisel sprach noch persönlich mit Schultze über dieses königliche Projekt.⁶

Daß der Südflügel des Regensburger Fürstenschlosses (Kat.

¹z.B. Schirnding 1989 (Süddeutsche-Zeitung). - Wanner 1991 (MZ-Artikel über den Schneider von Fürst Albert).

²s. WV 47.

³Sch. an Oberbürgermeister 1925 V 5: StA, ZR 5721.

⁴Paulus (BAP VII) 1986, S. 37. - Bartosch 1988, S. 15.

⁵Kobell 1900, S. 286.

⁶Kreisel 1945, Anm. 55.

04) das Hauptwerk Schultzes und ein Gipfelwerk des bayerischen Kunstgewerbes des Historismus darstellt, wurde von der Kunstgeschichte bisher nicht gewürdigt. Erstmals seit Schad 1915 bzw. 1925 stellte wieder Karl Bauer 1988 in seinem Regensburg-Standardwerk die in der Stadt noch erhaltenen Werke Max Schultzes zusammen.⁷ Insofern ist es schon bemerkenswert, daß 1989 in der englischen Wohnzeitschrift "The world of interieurs" der Autor Guy Nevill "the architect Maximilian Schultze" in seinem mit ästhetisierenden Farbbildern ausgestatteten Bericht zur Neueinrichtung des fürstlichen Sommerschlusses Garatshausen überhaupt nennt.⁸ Abb. 375c

Zur sozialen Herkunft Schultzes

Anton Pössenbacher, dem als *kgl. bayer. Hof-Möbelfabrikanten* die Kunst der Titulatur vertraut sein mußte, adressierte 1888 eine Rechnung an den *Hochwohlgeborenen Herrn Max Schultze*⁹: Tatsächlich entstammt Schultze einer pfälzisch bayerischen Forstbeamtenfamilie, deren Mitglieder mit der Verleihung von Verdienstorden in den niedrigen, persönlichen, bayerischen Adelsstand erhoben worden waren. Seine Mutter Marie war eine geborene Baur Freiin von Heppenstein. Über sie war Schultze mit der bedeutenden Münchner Malerfamilie Dorner verwandt.

Schultzes Großvater, Christian Albert senior¹⁰ (1781-1851), war im heutigen französischen Harskirchen im damaligen Fürstentum Nassau Saarbrücken 1781 geboren worden. Von 1801 bis 1805 war er in bayerisch pfälzischen Forstdienst zum Forstinspektor aufgestiegen. Die Karriere setzte sich im Königreich Westfalen fort, bis er am 1. Mai 1806 mit der Besitzergreifung der linksrheinischen Pfalz durch Bayern als Oberforstmeister in bayerischen Diensten bestätigt wurde. 1825 zog er als Oberinspektor der Forste und als Ministerialrat nach München. Er stieg 1849 zum obersten bayerischen Forstbeamten auf. 1832 war ihm der persönliche Adel verliehen worden.

Sein Sohn Friedrich Albert junior¹¹ (1808-1875) war seit 1840 Forstmeister im oberbayerischen Partenkirchen, dem heutigen Garmisch-Partenkirchen, als am 4. Mai 1845 dort Max Schultze geboren wurde. Die Mutter Marie von Schultze (1810-1882) war eine Tochter des hohen, bayerischen Militärbeamten Friedrich Carl Baur (Bauer) Freiherr von Heppenstein (1782-1848). Schultzes Großmutter mütterlicherseits Maria Anna Baur Freifrau von Heppenstein (1788-1830) war eine Tochter des Landschaftsmalers Johann Jakob Dorner des Älteren (1741-1813) und Schwester des Landschafters und Galerieinspektors Johann Jakob Dorner des Jüngeren (1775-1852).

Schultze erbte einige, aus dem Besitz der Familie Dorner stammende Porträts, die sein Urgroßvater Johann Jakob Dorner der Ältere gemalt hatte. Ein Selbstbildnis zeigte den Künstler in einem Laden als Stoffhändler zusammen mit seiner Frau als Kundin und Tochter Amalie als Helferin.¹² Ein weiteres Ölbild porträtiert Schultzes Großmutter Maria Anna mit ihrer älteren Schwester

Abb. 394b

394c

⁷s. Kat. B./Lit. - Bauer 1988.

⁸Nevill 1989, S. 138.

⁹R. 1888 VII 12: HMA 838, Bel.Nr. 206.

¹⁰ADB 32, 1891, S. 731-733.

¹¹ADB 32, 1891, S. 734f.

¹²AuK. Helbing 1926, Kat.Nr. 324, Abb. Taf. 6.

Amalie im Stil des Holländers Gerard Dou.¹³ In "Freiburger Tracht" waren die UrUrgroßeltern verewigt.¹⁴ Eine Elfenbeinminiat-
tur mit dem Bildnis des Urgroßvaters und einer Haarlocke befand
sich ebenfalls in Schultzes Besitz.¹⁵ Eine Kopie nach Gerard Dou,
einige "alte Meister", darunter Niederländer¹⁶ hatte Schultze
wahrscheinlich auch aus dem ehemaligen Dornerbesitz geerbt. Die
Rezeption von niederländischen Landschaftsbildern war für Johann
Jakob Dorner den Jüngeren¹⁷ prägend gewesen. Dessen richtungswei-
sende Entdeckung der Gebirgslandschafts-Vedute griff Schultze mit
seinen Landschaftslithographien (WV 1.1 und 2.5) auf.

Abb. 394d

Schultze, der auf seinen Geburtsort Partenkirchen stolz
war¹⁸, hatte die Gebirgsgegend mit zwei Jahren 1847 verlassen.
Die steile Karriere seines Vaters führte die Familie 1847 nach
Augsburg und 1858 nach München. Hier verblieb die Familie und Max
erhielt als Sohn einer höheren Beamtenfamilie eine standesgemäße,
humanistische Ausbildung am kgl. Max Gymnasium. Die Karriere
seines Vater verlief wie die des Großvaters: Zum 1. November 1872
erreichte er als Ministerialrat die Stellung des obersten,
technischen Leiters der bayerischen Forstverwaltung. 1874 wurde
er mit der Verleihung des Civilverdienstordens in den persönli-
chen Adelsstand erhoben. Am 9. April 1875 verstarb Schultzes
Vater in München. Die Grablege Heppenstein/Schultze im Alten
Südlichen Friedhof ist noch erhalten.¹⁹

¹³AuK. Helbing 1926, Kat.Nr. 325, Abb. Taf. 6.

¹⁴Ebd., Kat.Nr. 323, Abb. Taf. 6.

¹⁵AuK. Helbing 1926, Kat.Nr. 394, Abb. Taf. 5.

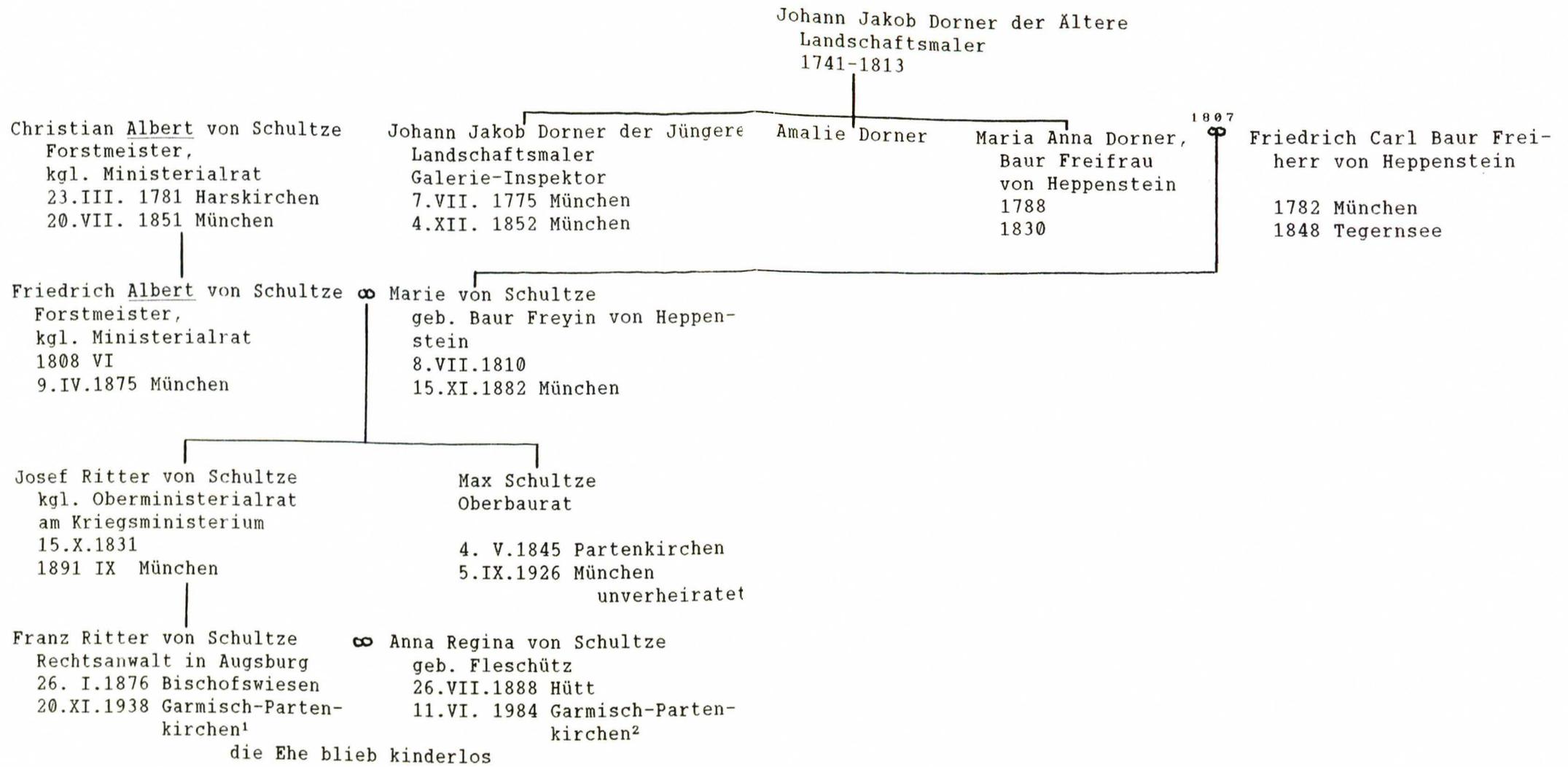
¹⁶Ebd., Kat. Nr. 326, 380f.

¹⁷AK. Münchner Landschaftsmalerei 1979, Kat.Nr. 127-132, FAbb. S. 193.

¹⁸s. WV 51.

¹⁹s. Kat. B.I.3.

' Die Familien Schultze, Heppenstein und Dorner



¹Lebensdaten: freundl. Auskunft von Herrn Eitzenberger, AMGP, 10.11.1990.

²Lebensdaten: freundl. Auskunft von Herrn Eitzenberger, AMGP, 10.11.1990.

Die Ausbildung

Max studierte Architektur und Ingenieurwesen an der *kgl. polytechnischen und Ingenieur-Schule* in München, Damenstiftgasse 2: An die seit 1833 bestehende, alte *kgl. polytechnische Schule* im Rang eines Lyzeums war 1840 die sogenannte *Technische Hochschule* als *Ingenieurkurs* - die Keimzelle der 1868 angelaufenen Technischen Universität München - angegliedert worden.¹ 1859/60 verlängerte man die dreijährige Ausbildung durch Anfügung eines 2. Ingenieurkurses auf vier Studienjahre.²

Schultze mußte vier, sogenannte Kurse zu je zwei Semestern absolvieren: Im 1. Kurs erlernte er das Ornamentzeichnen, das seit 1852 Ludwig Foltz (1809-1867)³ und sein Stellvertreter Rudolf Wilhelm Gottgetreu (geb. 1821)⁴ unterrichteten. Gottgetreu entwarf für München im Maximilianstil das 1856-58 errichtete Hotel "Vier Jahreszeiten" und im Stil der Neogotik die evangelische Kirche St. Markus an der Gabelsbergerstraße (Wettbewerb 1869, Ausführung 1873-77)⁵. Foltz hatte seit 1865/66 als Assistenten Rancher und seinen Schüler den Kunsthandwerker-Architekten Adolph Seder (1841/1842-1881)⁶. Da Foltz bereits 1867 verstarb, ist er für eine Empfehlung Schultzes an das Fürstenhaus, für das dieser seit 1845 als kunstgewerblicher Entwerfer und Architekt gewirkt hatte, nicht verantwortlich.

Im 2. Kurs hatte Schultze wohl den Gärtnerschüler Gottfried von Neureuther (1811-1887) als Lehrer für Civilbaukunde. In den anschließenden, beiden Ingenieurkursen - 3. und 4. Kurs - unterrichtete Dr. Karl Max von Bauernfeind (18818-1894), Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (1865) und späterer erster Direktor der Technischen Universität. Letzterer war zudem bei der Obersten Baubehörde im Eisenbahn- und Brückenbau tätig und vermittelte vielleicht Schultze die erste Arbeitsstelle.

Erste Tätigkeit beim Eisenbahnbau

Als *Ingenieur-Assistenten der kgl. Generaldirektion* war Schultze von 1868 bis 1873 - unterbrochen durch den Krieg 1870/71 - beim Eisenbahnbau der Strecken Gemünden-Ulm und Schweinfurt-Meinigen beschäftigt.⁷ Bei letzterer Strecke war er wohl Assistent des ab Februar 1870 in Neustadt/Saale tätigen Sektionsingenieurs Karl Fischer.⁸

Später zeigte sich die Beziehung zum Eisenbahnbau bei seinem 1884 gehaltenen Vortrag *Über die großen Alpenbahnen* (WV 3.2) sowie im Brückenbau und Stahlbau: Die elegante Brücke in Haimhausen (WV 28.5) und die Helenenbrücke (Kat. 9.IV) können an den mit Brückenkonstruktionen vertrauten Eisenbahningenieur erinnern. Bei der gewaltigen, nicht mehr bestehenden, fürstlichen Gewächshäuseranlage in Kumpfmühl (WV 25) und der noch bestehenden Einspannhalle im Marstallhof von 1910 (Kat. 9.VI) kamen ihm wohl

Abb. 346d

374

¹AK. Gottfried v. Neureuther 1976, S. 66.

²Micus 1986, S. 28f.

³Micus 1986, S. 27-29.

⁴Thieme-Becker Bd. 14, S. 421.

⁵Lieb 1977, S. 293, 304.

⁶Hoyer 1986, S. 462.

⁷PA 8660, *Personalliste*. - dazu keine Archivalien im Verkehrsmuseum Nürnberg, 20.III.1989 Vm 1112.

⁸Lutz 1883, S. 129.

Erfahrungen von Perronhallenbauten zugute.

An den Kriegen 1866 und 1870/71 nahm Schultze als Leutnant teil, wofür er 1899 die *Kaiser Wilhelm Erinnerungsmedaille* erhielt.⁹

Der vielseitige Hofkünstler

Nachdem zum ersten Mai 1871 der Münchener Stadtarchitekt Ludwig Degen (1826-1908) zum Baurat in fürstlich Thurn- und Taxis'schen Diensten in Regensburg ernannt worden war, folgte ein Jahr später die Ernennung eines weiteren Architekten in fürstliche Dienste: Die Ernennungsurkunde Schultzes zum *Bauinspektor* bei der Domänenoberadministration unterzeichnete Erbprinzessin-Witwe Helene.¹⁰ Der junge Architekt, dem die Szenerie des durch Ludwig II. stark geförderten Münchner Kunsthandwerkes offensichtlich wohl vertraut war, erregte die Aufmerksamkeit Helenes. Sie zog Schultze seit 1874 als künstlerischen Entwerfer dem älteren Baurat Degen vor.

Zum 1. Oktober 1877 wurde Schultze Baurat. Mit diesem Titel wird er auch im Mitgliederverzeichnis des Bayerischen Kunstgewerbevereins geführt.¹¹ 1879 ernannte ihn der österreichische Kaiser zum Ritter des k. k. österr. Franz-Josephs-Ordens: Schultze hatte in Kroatien zum Schutze der von ihm angelegten Eisenbahntrasse durch die fürstlichen Waldgüter *Uferschutzbauten* an der Save errichtet (WV 5).

Seit Juli 1882 arbeitete Schultze an dem Südflügel-Neubau für den jungen Fürsten Maximilian Maria, dem als Berater der Hofkavaliere Hermann von Reichlin von Meldegg zur Seite stand: Bis 1890 entwarf Schultze die Pläne zum Bau und zur Innenausstattung (s. RK 04). Es sollte sein Hauptwerk werden:

Ein Mitarbeiterstab zeichnete die zahlreichen Ausführungspläne. Schultze entwarf die Kassettendecken bzw. die Stuckplafonds, die Vertäfelungen und Türen. Die bedeutendsten Ausstattungstücke wie *Eckdekorationen*¹², Konsolen, Rokoko-Fenster- bzw. Portieren-Gallerien¹³ und wichtige Möbelstücke¹⁴ wurden nach seinen Entwürfen für das Schloß gefertigt. Der Großteil der Sitzmöbel war nach Standardmodellen der Möbelfabriken bestellt worden.¹⁵ Die Dekorationsmalereien von Pillon und Wagner führten diese nach eigenen Zeichnungen aus. Die Keramiköfen waren ebenfalls meist Standardmodelle, die nach Schultzes Vorstellungen auf die hochherrschaftliche Zimmerhöhe aufgestockt wurden: Das Modell eines Rokoko-Kaminofens wurde nach Schultzes Entwurf eigens für den Südflügel ausgeführt (RK 04.01.34/35; WV 12.2). Beim Südflügel-Neubau war es Schultze in einer Art Sonderstellung gestattet worden, unter Umgehung des Hofmarschallamtes als vorgesetzte Instanz, direkt mit den Fürsten oder den Hofkavalieren bei Entscheidungsfragen zu verhandeln. 1893/94 wurden die Baupläne zum Südflügel, zu den Fassaden-Adaptierungen und zur Umgestaltung des Ostflügels in zwei Bänden (WV 2.6) als Vorlageblätter veröffentlicht.

Nach dem Tod des jungen Fürsten Maximilian Maria 1885 war

Abb. 72-
329

Abb. 157
195, 110
149, 163
164, 172
191, 208a
281,

249

⁹PA 8660, vor 1899 II 9.

¹⁰Vertrag München 1872 III 30/Regensburg IV 6 und 18: PA 8660.

¹¹AK. 125 Jahre 1976, S. 407. - s. WV 2.3.

¹²RK 04.01.25/04.235-237.

¹³RK 04.01.34/04.245; für die Räume 04.01.47-51.

¹⁴RK 04.00.12/04.154; 04.00.61/04.190f.; 04.01.11/04.214a; 04.01.25/04.236f.

¹⁵Sitzmöbel nach Schultzes Entwürfen: RK 04.01.11/Stühle; RK 04.01.50/Fritzsche.

Schultze unter Erbprinzessin Helene und ab 1888 unter dem "Bauherrenarchitekten" Fürst Albert das Faktotum in Kunstfragen: Alles was mit Kunsthandwerk im Dienste fürstlicher Repräsentation zu tun hatte, lief über Schultzes Schreib- und Zeichentische. Entwürfe für Schatullen (WV 8; 22.2), eine Silbergardiniere (WV 14), eine Damenuhr (WV 6), Fahnenbänder (WV 29), Photorahmen (WV 40.4) und für fürstliche Gebrauchsgrafik (WV 2.2; 22.1; 41.3). Der von ihm komfortabel eingerichtete, erste Eisenbahnsalonwagen repräsentierte das Fürstenhaus auf den Bahnhöfen von Budapest bis Paris (WV 18.1). Die Ausstattung der fürstlichen Mittelloge im Regensburger Stadttheater zog die Anpassung des gesamten Zuschauerraumes an diese nach sich (WV 17). Der Aufwand fürstlicher Galauniformen und historisierender Livreen (WV 24) geht wohl größtenteils auf Farbentwürfe des Hofkünstlers zurück. Der *Historische Festzug* der Handwerker 1890 (WV 22.4) und der *Große historische Festzug* zum Residenzjubiläum 1899 (WV 40.2) verlangten Kenntnisse im Kostümentwurf. Die Integration alter Ausstattungsstücke aus dem Frankfurter Palais im Regensburger Schloß (WV 11.II) zeigt ihn als historistisch dogmatischen Innenarchitekten.

Die Betreuung und Bauleitung von technischen Anlagen im fürstlichen Bergwerk (WV 4), von Damm- und Eisenbahnbauten in Kroatien (WV 5), von Stallungen und Remisen (Kat. 9; WV 36) gehörten ebenso zu seinen Aufgaben als Ingenieur. Denkmalpflegerische Aufgaben hatte Schultze bei der Restaurierung der Mittelkuppel von Neresheim (WV 44) und der vorbildlichen Unterführung des Plazidusturmes zu bewältigen. Die Grenzen in diesem Bereich zeigt der von ihm betriebene Abrißplan der Stadtmauerpartie am Kohlenturm, der 1909 zu einem langen Konflikt mit dem *Generalkonservatorium der Kunstdenkmale Bayerns* führte (Kat. 11.VIII).

Um 1908 porträtierte die Fürstin den Hofkünstler als "Fenstergucker" in einem Relief, das Jakob Helmer sen. in Kalkstein ausgeführt hat.¹⁶ Es wurde am nördlichen Flankenturm der Westfassade des Alberttraktes angebracht. Als Gegenstück am südlichen Flankenturm modellierte Margit auch als Halbfigurenporträt ihren Gemahl im Renaissancekostüm: Der Architekt blickt herab zu dem hinaufschauenden Bauherren. Es wurde in der fürstlichen Familie erzählt, daß Fürst Albert ironisch bemerkt habe, daß Schultzes Porträt höher an der Fassade angebracht sei als sein Bildnis.¹⁷

Abb. 9c
19a, 20c
22a-c

372

37

19b

51, 57
58

359a,b
364

30

*der mit seiner Kunst... Königen und andern höchsten Herrschaften gedient hat*¹⁸

Schad berichtet 1915, daß Schultze Träger des *Kgl. sizilianischen Ordens Franz I.*¹⁹ sei: Dieser Orden war 1829 von Franz I., König von Sizilien und Neapel, für Zivilverdienste u.a. "in Verbreitung der Wissenschaften" und "in den schönen Künsten" gestiftet worden. Der im Exil lebende König Franz II. von Neapel-Sizilien war ein Schwager Helenes, für den Schultze 1874/1879 im Zusammenhang mit dem Schloßchen Garatshausen am Starnberger See tätig war (WV 7.1).

Für das Fürstenhaus war es wohl zunächst ehrenvoll, daß der bayerische König Ludwig II. (1845 - 13.VI.1886) den fürstlich Thurn- und- Taxisschen Architekten zur Planung der Burg Falken-

¹⁶Kat. B.I.5/SQ.

¹⁷Anekdote, erzählt von Baurat Rau.

¹⁸Sch. an Ebner von Eschenbach 1912 IV 11: WV 51/Anhang 1.

¹⁹Schad 1915, S. 95.

stein bei Pfronten (WV 9) im Juni 1884 heranzog. Der König wollte seine eigene zum Sparen gemahnende Baubehörde umgehen und erhoffte sich vielleicht vom verwandten Fürstenhaus auch finanzielle Unterstützung. Bis 14. September 1885 erarbeitete Schultze zusammen mit drei Mitarbeitern - darunter der Münchner Architekt Heinrich Vogt und der Techniker Franz Lütke - in einer als Planungsbüro angemieteten Wohnung in Regensburg das Projekt, das über aufwendig kolorierte, perspektivische Ansichten bis zu einem Baumodell gedieh²⁰: Im gotisierenden Stil sollte der romantische Traum von einer Ritterburg gebaut werden. Allerdings mußte wie in Versailles das königliche Schlafzimmer als zentraler, pseudosakraler Zentralraum konzipiert werden. Er wurde im byzantinisierenden Stil im Modello eines Ölbildes dem König vorgelegt. Für den Entwurf eines Waschtisches verwendete Schultze Formen vom Tabernakel der Markuskirche in Venedig. In Venedig lebte seit 1877 Helenes Tochter Elisabeth und bewohnte 1878 den Palazzo Vendramin.²¹ Schultze zeichnete vor Ort in dieser Stadt, wie ein erhaltenes Vorlagenblatt (WV 2.1/3) belegt. Bei den Dekorationsmalereien für Falkenstein arbeiteten August Spieß, Josef Munsch und Herrman Kaulbach mit Schultze zusammen: Ein wohl vom König gestelltes Thema war Ariosts Orlando Furioso, den Schultze gelesen haben dürfte. Eine deutsche Ausgabe befand sich in seiner Privatbibliothek.²² Falkenstein blieb "nur ein schön gedacht Projekt"²³. Als Honorar erhielt Schultze 12.000 Mark.

Im Auftrag des Fürsten Albert plante und beaufsichtigte Schultze für dessen mit einem Hohenzollern-Prinzen verheiratete Schwester Luisa von 1891 bis 1896 die Erbauung des Palais Hohenzollern in München (WV 25). Das heute veränderte Palais liegt an der Prinzregentenstraße beim Friedensengel und war die erste Villa im Bereich des vornehmsten Münchener Villenviertels der 90er Jahre, in dem die Stuckvilla und das Prinzregententheater errichtet werden sollte.

Abb. 9a,b

Für den Industriellen James Eduard von Haniel - dessen Beziehungen zum Fürstenhaus noch unklar sind - plante der fürstliche Architekt den Umbau des Rokoko-Schlusses Haimhausen, nordöstlich von Dachau (WV 27): Aus dem Schloß wurde ein Landhaus, das zu den wichtigen Historismusbauten Bayerns zu zählen ist. Bemerkenswert ist die Erhaltung bzw. historistische Ergänzung der Fassaden bei einer weitgehenden Entkernung des Gebäudeinneren. Diese Praxis sollte bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts als denkmalpflegerische Sanierungslösung gültig sein. In Regensburg wurde sie erstmals von Josef Koch, der in Haimhausen mit Schultze zusammengearbeitet hat, bei der Restaurierung des Goliathhauses, Goliathstraße 4, angewendet.²⁴

Abb. 298
378

²⁰Schröppel 1985, S. 44, Abb. S. 30-57, 63 und 65 (=WV 9./1).

²¹s. S. 55.

²²PBS/Anhang 2: Nr. 499.

²³So zitiert Schad 1915 Schultze. S. 94.

²⁴s. PV, Koch.

Der stilsichere Entwerfer

Die Stilsicherheit von der Gotik über die Renaissance und die Stile des 18. Jahrhunderts bis zur "Volkskunst als Stil" zeigen die Entwürfe von Bronzesarkophagen (WV 31), einer Kapellen- (WV 38) und Gruftausstattung (WV 39) bis zu Bauten der Sommerresidenz Prüfening (WV 41), der Jagdhauskolonie (WV 27) und des Sommerschlusses Garatshausen (WV 7). Abb. 377

Kunstgeschichtlich läßt sich Schultze als ein "dogmatischer Historist"²⁵ beschreiben: Vorlageblätter kopieren Intarsien eines Reisebettes im Bayerischen Nationalmuseum (WV 2.1/1-2) und des Chorgestühles von S. Marco in Venedig (WV 2.1/3). 1885 entwarf er für den Regensburger Südflügel im Stil des Dritten Rokoko einen Stuckplafond, der in Variationen öfter ausgeführt worden ist (RK 04.01.51; WV 13.1/1 und WV 28.3). Dabei orientierte sich Schultze am Hohlkehlenstück des Festsaales im Neuen Schloß in Bayreuth.²⁶ Abb. 375

Für die Gestaltung des Stuckplafonds im Boudoir (RK 04.01.49) des Südflügel-Neubaues von Schloß St. Emmeram kopierte Schultze weitgehend einen Plafond im Schloß Benrath. Als Vorlage diente ihm ein 1884 in Form einer photographischen Reproduktion erscheinendes Vorlagenblatt.²⁷ Schloß Benrath war 1755-1773 für Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz durch den Architekten Nicolas de Pigage (1723-1796) erbaut worden. Als Stukkateure waren Guiseppe Antonio Albuzzi und Giuseppe Pozzi tätig.²⁸ 1890 verlangte der fürstliche Baurat genaue Kopien alter Ornamentpartien für den Festsaal im Ostflügel (RK 02.01.175/III): Mittels Gipsabformungen von originalen Stuckpartien im Frankfurter Taxis-Palais entstanden in Regensburg Ornamentkopien. Diese gelangen an der Decke so gut, daß der Kunsthistoriker Felix Mader 1933 diese für "ursprünglich" hielt (RK 02.01.175/III). Den Stuck der Ostfassade in Schloß Haimhausen (WV 28.2) ließ er mit Abformungen originaler Motive von der Westfassade in dem modernen Material Romanzement "rekonstruieren". Galerien für Fenstervorhänge und Portieren, die es im 18. Jahrhundert in diesen Formen nicht gab, entwarf Schultze im *Charakter der Frankfurter Sachen*.²⁹ Für die *Rococothüren* zu diesem und den folgenden Räumen hatte er *Motive* <...> *französischen Originalen entnommen*. Die Sitzgarnitur des Wohnzimmers von Fürst Albert entwarf er nach einem Vorbild in der Würzburger Residenz (RK 04.01.27).³⁰ Die Formen des seit 1835 modernen Zweiten Rokoko kritisierte er an den von dem Münchner Händler Steinharter dem Fürsten angebotenen Sitzmöbeln: Steinharter Garnitur stamme 296b

aus einer Zeit, in welcher das Verständnis für Rococco Stil bei den Gewerbetreibenden noch nicht wieder soweit vorgeschritten war, wie heute (Sch. an Baron 1887 XI 22: CB III, fol. 44). 284a

Dennoch zeigt er sich auch wieder als Praktiker: zum Beispiel als es um die Art der Fassung von Türen im Südflügel 04.01.33 und 34 ging. Der Vorschlag des Münchner Vergolders Radspieler, die Türen (Entwurf RK 04.01.33/04.243.01) mit Leimfarbe zu fassen, lehnt Schultze ab: 284b

Echt ist diese Manier gewiß, denn man hat es ja zur 51

²⁵Zum Begriff des "dogmatischen Historismus" Himmelheber 1973, S. 176-178.

²⁶Jahn 1990, Abb. 102f. - Zum ersten Entwurf 1885 s. S. 144.

²⁷Pabst 1884, Taf. XIV, im Besitz der FHB.

²⁸Zu Schloß Benrath zuletzt: Wappenschmidt 1991 (2).

²⁹RK 04.01.47/Galerien.

³⁰s. S. 145.

Zeit des Roccoco allgemein so gemacht. Allein praktisch ist es nicht. (Sch. an Radspieler 1887 XII 9: CB III, Fol. 73*).

Schultze war Mitglied des *Bayerischen Kunstgewerbevereins*³¹, deren Mitglieder die historischen Stile konservativ gegenüber der modernen Richtung des aufkommenden Jugendstils verteidigten. Der Theoretiker der historistischen Zimmerdekorkunst der 1880er Jahre Georg Hirth trat nach einer Wandlung deshalb 1893 aus dem Münchner Verein aus, weil dort *neben der vielliebten Renaissance und dem in sie eingeschmuggelten Rokoko für die Pflege der von Japan und Amerika kommenden stilistischen Anregungen kein Boden zu gewinnen war.*³² Als Gegenpol bildeten sich 1898 die dem Münchner Jugendstil aufgeschlossenen *Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk* in München.³³

Schultze hatte 1900 die Weltausstellung in Paris besucht. Er war somit mit den traditionell nationalen und modern internationalen Stilrichtungen vertraut. Als Kunstkritiker bezieht er dazu in einem im Selbstverlag erschienenen Büchlein Stellung (WV 2.7):

Die Weltausstellung zu Paris 1900. Ein Kritischer Rückblick mit besonderer Betonung der Architektur und des Kunstgewerbes.

Bibliophil versah Schultze den in lateinischer Schrift eigenhändig geschriebenen Text mit Randzeichnungen, Rahmen im Renaissance- bis Jugendstil. Er spürt im Paris von 1900 das Ende der Historismusepoche und kritisiert den *modernen Exotismus*:

Reine Renaissance, Barock, Gothik, Rococo und klassizierenden Stil der letzten Jahrhunderte anzuwenden, ist verpönt, weil "historisch". Aber Motive des modernen Baustils aus dem assyro-egyptischen, aus dem griechischen Stil mit Beimengungen aus dem japano-chinesischen, selbst aus dem altnordischen Stil zu holen, das soll neu, das soll "modern" sein ³⁴

Dem Jugendstil mußte sich Schultze 1910 und 1912 wohl auf Wunsch der Fürstin Margarete mit den modernen Interieurs des Musiksalons (RK 04.02.79) und des Speisesaales in Garatshausen (WV 7.4) zuwenden. Diese ist auch als dilettierende Bildhauerin einem Neoklassizismus zuzuordnen. Insofern ergibt sich hier in der Wiederentdeckung des Klassizismus, der Vorliebe für das Empire und Biedermeier um 1900, eine Fortsetzung der Stilskala des Historismus im Jugendstil und seinen vielfältigen Varianten.

Abb. 325-
328, 376

³¹PBS/Anhang 1/ZBKV.

³²Zit. nach Dreesbach 1979, S. 167.

³³Ziffer 1990, S. 48.

³⁴Schultze 1900, S. 27.

Der Hochtourist

Was für Schultzes Vater zum Beruf eines Forstmannes gehörte, Gebirgswälder zu durchstreifen, wurde für ihn, den *Hochtouristen*, zum Urlaubsvergnügen und Sport. Als Beamten stand ihm damals selbstverständlich Urlaub zu, damit der im Büro Arbeitende in dieser Zeit die Möglichkeit habe, frische Luft atmen zu können. Der oft mit ärztlichen Attesten empfohlene Urlaub wurde Schultze stets vom Fürsten genehmigt. Nicht nur in dem Sommermonaten, sondern auch im Winter bereiste er die Alpen.

Schultze war Mitglied der 1870 gegründeten Sektion Regensburg des Deutschen Alpenvereines. Hier begann seine publizistische Tätigkeit. Von 1880 bis 1895 hielt er 19 Vorträge. Der Vortrag von 1881 über das Alpenpanorama der Zugspitze (WV 3.2) fand in dem Aufsatz *Das Panorama der Zugspitze* in Alpenistenkreise weitere Verbreitung. Von 1888-1890 erschien in fünf Lieferungen Schultzes *Alpines Skizzenbuch - Ansichten aus den Deutschen und Österreichischen Alpen, zugleich Vorlageblätter für landschaftliches Zeichnen* (WV 2.5) mit fünfzig Lithographien. Der Architekt versteht sich hier als Künstler, als Landschaftsvedutenzeichner in der Tradition seiner Dorner-Vorfahren, der zudem Vorlagenblätter liefern will. Die fünfzig Lithographien dokumentieren die Reiseziele des fürstlichen Beamten.

Von 1883 bis 1905 war Schultze Vorstand der Regensburger Sektion des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins. 1892 fand in Regensburg wohl einer der ersten Lichtbildervorträge - *Skioptikondemonstrationen* - im Alpenverein durch den Himalayareisenden Dr. Boeck statt.¹ Die frühe Amateurphotographie war eng mit dem Hochtourismus verbunden. Schultze ließ sich wohl von seinem Freund, dem in Partenkirchen geborenen, k. und k. Hofphotographen Bernhard Johannes in der Gebirgs- und Landschaftsphotographie unterrichten. Seine bisher früheste, zu datierende Photographie stellt eine Gebirgsaufnahme mit der Regensburger Hütte da, die vor 1895 entstanden sein muß (WV 2.7/T3). 1905 erwarb die Regensburger Sektion den ersten *Projektionsapparat* für Lichtbilder.

Am 26. August 1888 wurde die Schutzhütte der Regensburger Sektion im damaligen österreichischen Grödnertal eingeweiht. Schultze hat den Platz ausgewählt, das Giebelhaus geplant und die Bauausführung geleitet; eine neue Bauaufgabe des 19. Jahrhunderts (WV 15). Kurz zuvor hatte er am 30. Juli 1888 die Zweitbesteigung des Wasserkofels mit den Führern Vinatzer und Fistil durchgeführt. Letzteren hat er als im Grünen schlafenden Burschen gezeichnet; ein Bildmotiv der Münchner Schule, wie es der frühe Lehnbach gewählt hatte.² Die "Alte Regensburger Hütte" wurde bei einer rasanten Entwicklung des Bergtourismus 1897, 1899, 1905 und 1908 mit einem *Damenzimmer* ausgestattet und immer wieder vergrößert. Für die Festschrift zum 25jährigen Bestehen der 1870 gegründeten, alten Sektion entwarf Schultze nicht nur die Illustrationen, sondern verfaßte auch einen langen Aufsatz (WV 2.7):

Auf zur Regensburger Hütte !

Humorvoll zitierte er dabei auch amüsante Bemerkungen im Hüttenbuch. So berichtet er vom Besuch der *bekanntesten, kühnen Bergsteigerin Frau Jeanne Immink aus Holland* am 24./25. August 1893. Sie schrieb ins Hüttenbuch:

Abb. 389a

389c

389b

¹s. WV 3.2.

²AK. Franz von Lehnbach 1987, Kat. Nr. 61 mit FAbb.

*"Schenkte der Hütte eine Toilettenseife und Handtüchel."*³

Die Aprilscherzzeitung der Sektion zum 1. April 1903 (WV 2.9) zeigt den Vorstand Schultze als Karikaturisten in der Tradition der "Fliegenden Blätter". Er macht sich über die *Thalshohlenläufer* und den Tourismus in Zukunftsfiktionen lustig. Abb. 389d
389e

Als im September 1988 die Hundertjahrfeier der Regensburger Hütte bzw. heute Rifugio Firenze in St. Christina begangen wurde, gab es im Festzug einen "carro allegorico dell Rifugio Firenze", einen Festwagen mit einem Aufbau in Form der ersten Regensburger Hütte. Der Name Max Schultze wurde aber kein einziges Mal im Fest erwähnt.

Der Apostel für die Schönheit der Umgebung Regensburgs⁴

Als Wanderer und "Vedutenmaler mit der Kamera" entdeckte der Landschaftsphotograph Schultze die Umgebung Regensburgs, das Donau-, Altmühl-, Laaber-, Naab- und Regental. 200 Photographien (WV 3.5), 414 Photoplatten (WV 3.4) und 197 Diapositive (WV 3.3) übergab Schultze vor seinem Tod dem Freund und Herausgeber der Oberpfalz-Zeitschrift, dem Lehrer Johann Baptist Laßleben. Zu den seltenen Aufnahmen mit Personen zählen die 1901 datierten *Genreaufnahmen* mit zwei strickenden Mädchen auf Felsen bei Schönhofen.⁵ Gelegentlich photographierte er sich selbst im verlorenen Profil, als Rücken- oder als entfernte Staffagefigur.⁶ Abb. 29a
Seine Landschaftsphotographien dienten ihm als Vorlage zu Federzeichnungen. Erstmals illustrierte er damit seine Aufsatzfolge *Über heimische Bauweise*, die in der Oberpfalzzeitschrift und 1911 in Buchform bei Laßleben in Kallmünz erschien (WV 2.10).

Wie eine *Künstlergemeinde* - unter anderen Wassily Kandinsky und Gabriele Münter - Kallmünz im Naabtal entdeckt hatte, so habe - wie Schultze 1919 schrieb - die 1902 gegründete Waldvereinssektion Regensburg, der Schultze seit 1907 als Ehrenmitglied angehörte, das Laabertal aus dem *Dornröschenschlaf* erweckt.⁷ Schultze bevorzugte den malerischen Ort Laaber. Dieses Wandern im Laabertal stellte er 1904 bis 1907 in drei Fortsetzungen eines Lichtbildervortrages mit *selbstgefertigten Projektionsbildern* und ab 1905 mit dem Apparat des Alpenvereines im Vereinslokal, dem Sternbräu in der Maximilianstraße, vor (WV 3.3):
29b

Die landschaftliche Umgebung Regensburgs in künstlerischer Beziehung.

1919 schrieb er aus seinen Aufzeichnungen diesen Vortrag für Johann Baptist Laßleben nieder.⁸ Die an Laßleben geschickten Diapositive sind im Verlag in Kallmünz noch erhalten. Als selbstgedichtetes *Motto* stellt er dem Vortrag voran:

*Zu hocken immer zuhause nur,
das überlaß' ich den Andern;
Mich treibt es hinaus in die Natur,
Ich liebe ein fröhliches Wandern.
Die Eisenbahn geht mir zu schnell,
zu viel muß ich verlieren,
drum zieh' ich es vor, als Wandergesell*

³Schultze 1895, S. 59.

⁴Sch. an Laßleben 1920 I 1, fol. 1r: VML.

⁵WV 3.5/128 und 129.

⁶WV 3.5/180 und 181; 3.5/108-110 und 3.5/120.

⁷Aus meinen Vorträgen 1919: WV 3.3/Q 1, fol. 8v.

⁸WV 3.3/Q 1.

zu schauen und zu studieren.

Schultze wollte dem Wanderer das Sehen der Landschaft lehren. Er spricht vom "Herausschneiden" von Bildern. Während es dem Berufsphotographen um das Abbilden zum Beispiel eines Wirtshauses ginge, das als Postkartenabzug dem Wanderer zur Erinnerung verkauft wird, propagiert er die malerische Sicht von Architektur eingebettet in die Landschaft. Solche *künstlerischen* Postkartenabzüge würden sich schlecht verkaufen, stellt Schultze fest. Der Wanderer habe diese Art des Sehens noch nicht gelernt.

Es gehörte zur offensichtlich besonderen Vortragstechnik Schultzes, daß er die *Projektionsbilder* nicht als Nachspann zum Vortrag, sondern als Gegenstand und Lehrvorbild zum Gesprochenen einsetzte; als Schule des Sehens *künstlerischer* Bilder für jedermann. Wenn man so will, praktiziert hier Schultze eine vom Optimismus zur Verbesserung der *Kunstindustrie* des 19. Jahrhunderts oder der Kunsttheorie kommende Technik des Belehrens durch Vorlageblätter und Kunstgewerbemuseen bzw. durch theoretische Lehrwerke; wie es zum Beispiel Georg Hirth zur *Zimmerdekortationskunst* für jedermann zu leisten glaubte⁹.

1919/20 entstanden nach Photographien Federzeichnungen von Schultze als Illustrationen für eine Aufsatzfolge von Laßleben über das Laabertal, die zunächst 1920 in der Oberpfalz-Zeitschrift erschienen sind. 1924 folgt eine Max Schultze gewidmete Buchausgabe:

Wellen und Wiesen . Eine Wanderung durch das Tal der Schwarzen Laber (WV 2.11).

Schultzes letzte Publikation beschäftigte sich 1925 mit der Zugspitze und der Veränderung des Landes durch den *Tourismus* (WV 2.12).

Als aktiver *Apostel für Schönheit der Umgebung* zeigte sich Schultze auch 1906 bei der Rettung der Felsenlandschaft des später nach ihm benannten Max Schultze-Steiges, den er generös der Stadt Regensburg 1912 geschenkt hat.

Abb. 390

ein künstlerischer Aristokrat - Schultzes gesellschaftliche Stellung in Regensburg

1910 charakterisierte der gebürtige Oberpfälzer und Aschaffenburg-Tabakfabrikant Anton Wiener in der Oberpfalz-Zeitschrift einen Aufsatz Schultzes, daß dieser so brillant geschrieben sei, *wie ihn nur ein künstlerischer Aristokrat schreiben kann.*¹⁰ Damit ist auch die Stellung des angesehenen und verdienstvollen fürstlichen Oberbaurates in Regensburg umschrieben.

Für einen erfolgreichen Künstler angemessen sowie dem aristokratischen Milieu verpflichtet war die Einrichtung von Schultzes Wohnhaus. Der fürstliche Baurat hatte die nahe des Dörnbergparkes gelegene, zweigeschossige Villa Dechbettnerstraße 4a erworben. In dieser geräumigen Villa war eine Architekten-Bibliothek untergebracht, die, wie er selbst formulierte, zur *künstlerischen Weiterbildung* unentbehrlich gewesen sei.¹¹ Große Teile dieser Bibliothek ließ Fürst Albert für das Schloßbaubüro 1912 zum Preis von 3500 Mark erwerben. Ausgestattet war Schultzes Villa mit Möbeln und Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts. Neben

Abb. 393

⁹s. S. 223.

¹⁰Wiener 1910, S. 201.

¹¹s. PBS 2.

Erbstücken - den Denner-Porträts - hingen Niederländer an den Wänden und standen auf Schränken und einem *Schweizer Buffet*¹² Fayencen, rheinische Steinzeugkrüge und Zinngegenstände.¹³ Zwei Standuhren der Regensburger Uhrmachermeister Cornelius und Johann Albrecht Lerb dürfte Schultze wohl in Regensburg erworben haben.¹⁴ Eine Bauertruhe hat der Alpenist in St. Ulrich im Grödnertal gekauft.¹⁵ Sein geschnitzter Bauernschrank war 1910 auf der Oberpfälzischen Kreisausstellung ausgestellt (WV 50.3). Weitere *Bauernmöbel* belegen das Interesse des Architekten an der Volkskunst.¹⁶

394

Der fürstliche Architekt entwarf sechs Privatbauten für angesehene Regensburger Bürger. Es ist anzunehmen, daß er diese anonymen Planentwürfe weniger wegen des Architektenhonorares, sondern wohl meist aus gesellschaftlicher Verpflichtung oder Freundschaft ausgeführt hat. Drei Bauten sind noch weitgehend erhalten:

Das westlich des Bischofshofes gelegene Geschäftshaus Watmarkt 9 mit drei Fassaden in der städtebaulich bedeutenden Ecksituation zur Goliathstraße entstand für den Apotheker Leixl 1887 (WV 11). In der Weißenburgerstraße 17 entwarf er 1890 die Villa seines Hausarztes Dr. August Popp (WV 20): Die zwei Seitenrisalite zur Straßenfront werden von dem von Schultze gern rezipierten Heidelberger Giebelmotiv abgeschlossen, das er auch für das Wohnhaus des Likörfabrikanten und Freundes Carl Mayer, Ecke Sternbergstraße/Luitpoldstraße (WV 30), 1894 verwendete. Bei letzterem Bau führte Schultze auch die Bauaufsicht ohne - laut Familientradition der Eigentümer - dafür Geld anzunehmen. Mit Ausnahme des letzten Gebäudes hat man bisher die Entwürfe zu den Bauten dem ausführenden Baumeister Christian Zinstag zugeschrieben.¹⁷

Abb. 380

383

76

384

Zerstört ist die architekturgeschichtlich für Regensburg nicht unbedeutende Villa des königlichen Amtsrichters Kempf (WV 20). Erst die noch ausstehende Untersuchung der Villenbauten Regensburg außerhalb der Stadtmauern wird die hier 1890 - vielleicht erstmals (?) in Regensburg - angewendete, asymmetrische Grundrißlösung in der Tradition der Cottage¹⁸ würdigen können. Schultzes Neubau an der Stelle des 1889 abgebrochenen Dollingerhauses am Rathausplatz 3 (WV 19) ist durch die Entfernung des Fassadenputzes "purifiziert" worden. Ebenso problematisch ist Schultzes Neubau von 1888 nach dem Abbruch des mittelalterlichen Patrizierkomplexes der Auer in der Ecklage Ludwigstraße 2 und 4 / Am Römling 14 (WV 10). Vom Verhältnis Schultzes zu diesen Abbrüchen ist nichts bekannt. Das 1896 entworfene Wohnhaus für den Arzt Dr. Ludwig Eser, Hemauerstraße 1, ist im Kern der 1990 zum Abbruch freigegebenen ehemaligen, städtischen Kinderklinik noch vorhanden (WV 36).

Abb. 382

381

379

386

Für den Regensburger Gewerbeverein entwarf er 1895 Sgraffitti-Dekoration ihres Vereinslokales in der Ludwigstraße 6 (WV 34). 1904/05 beauftragte das Offizierskorps des Regimentes "Von der Tann" Schultze mit dem Entwurf eines Denkmals (WV 45).

385

¹²AuK. Helbing 1926, Kat.Nr. 189-194, Taf. 3.

¹³AuK. Helbing 1926, Kat.Nr. 3ff., 32ff., 90ff.

¹⁴AuK. Helbing 1926, Kat.Nr. 274 und 275, Taf. 4.

¹⁵AuK. Helbing 1926, Kat.Nr. 240.

¹⁶AuK. Helbing 1926, Kat. Nr. 236-243.

¹⁷s. dazu WV 20.

¹⁸s. S. 197-202.

Erstmals war Schultze 1888 in München auf der Deutsch-Nationalen Kunstgewerbeausstellung als Entwerfer für ausgeführte kunsthandwerkliche Arbeiten vertreten (WV 13). Sein Rokosalon wurde prämiert (WV 13.1). 1896 arrangierte Schultze die *Sondergruppe Oberpfalz* der Landesausstellung in Nürnberg (WV 34). Anlässlich dieser Ausstellung stellte der Architektenkollege Julius Poverlein Schultzes Bedeutung für die Entwicklung des Regensburger Kunstgewerbes in den 1880er und 90er Jahren, der Zeit des Südflügel-Neubaues, als bedeutend heraus.¹⁹ 1899 konzipiert Schultze zusammen mit seinem städtischen Kollegen Adolf Schmetzer den *Großen historischen Festzug* anlässlich des 150jährigen Residenzjubiläums (WV 40). Die Vorbereitung der großen Oberpfälzer Kreisausstellung 1910 - das größte Ausstellungsunternehmen bis heute - war *in den glücklichen Händen eines gewiegten Fachmannes*²⁰; Schultze war der Leiter des Bauausschusses (WV 50.1), der am 16. November 1908 erstmals zusammengetreten war. Beim Gala-Diner zur Ausstellungeneneröffnung am 10. Mai 1910 saß Schultze an der Tafel in dem von ihm im Rokostil gestalteten fürstlichen Festsaal. Bei der Schlußfeier erhielt er den Michaelsorden 3. Klasse im Auftrag des Prinzregenten verliehen.²¹

1912 - das Ende der Schloßbauepoche für St. Emmeram

Mit den Schauffassaden an der Waffnergasse (Kat. 07), verbunden mit dem Entwurf des Jugendstilinterieurs des Musiksalons (RK 04.02.179), endeten 1912 die größeren Baumaßnahmen im Schloßkomplex St. Emmeram. Nahezu alle Bereiche des fürstlichen Besitztumes im Schloßkomplex - mit Ausnahme des Ballhauses am Ägidienplatze (Kat. 13) - waren nun größtenteils unter Max Schultze historistisch gestaltet worden. Obwohl sich Schultzes Dienstzeit offiziell noch bis zum 1. Februar 1913 erstreckt hat, sei das Jahr 1912²² hundert Jahre nach der Besitzübernahme des Reichsstiftes 1812 und 40 Jahre nach Schultzes Dienstbeginn als chronologisches Enddatum verwendet.

Anfang Juni 1912 ließ Fürst Albert sein Bildnis dem Oberbaurat Schultze zum 40jährigen Dienstjubiläum überreichen.²³ Nachdem Schultze 1910 vom Baureferat der Domänenkammer zurückgetreten war, war er noch Leiter des dem Hofmarschallamt unterstellten Schloßbauwesens.²⁴ Im August 1912 bat er Fürst Albert um die *endgültige Versetzung in den dauernden Ruhestand*.²⁵ Am 21. November 1912 diktierte Albert ein *höchstes Handschreiben*, in dem er Schultze seine Bitte zum 1. Februar 1913, dem Bauabschluß an der östlichen Fassadenneugestaltung an der Waffnergasse, gewährt. Die im Folgenden aus dem Konzept zitierte Passage wurde schließlich gestrichen und gelangte nicht in die für Schultze bestimmte Ausführung:

Eine Reihe fürstlicher Schlösser und Bauten haben Sie ... vervollkommnet und verschönt, bis in die kleinsten Details haben Sie praktischen Sinn mit künstlerischer Schaffenskraft vereint, mit feinem Verständnis sind Sie

¹⁹WV 35. - S. 189f.

²⁰AZ OKA 20, fol. 1v.

²¹s. WV 50.

²²auch in Tradition zu Piendl's "Schloßbaugeschichte 1812-1912" von 1979.

²³Sch. an HMA 1912 VI 8: PA 8662. - wahrscheinlich AuK. 1926, Kat.Nr. 405.

²⁴Gesuch 1910 III 31: PA 8660.

²⁵Gesuch 1912 VIII 22: PA 8660.

dabei allen Meinen Wünschen entgegengekommen und haben Mich so nach jeder Richtung zufrieden gestellt. ... Unermüdlich tätig in erstaunlicher Vielseitigkeit haben Sie es verstanden, auch bei Ausgestaltung der Innenräume mit hochkünstlerischem Geschmacke auf meine Wünsche einzugehen.²⁶

Das Künstlerheim Villa Heimat

Schultze errichtete sich in seinem Geburtsort Partenkirchen die "Villa Heimat" als Alterssitz (WV 51). Für seine aus Regensburg mitgebrachten Antiquitäten baute er eine Villa mit Atelierzimmer. Der moderne barockisierende Villenbau erregte das Mißfallen des Vereines für Volkskunde in München, der eine ländliche Gebirgsbauweise propagierte. Der alte Architekt Schultze war empört über diese Kritik. Einen Bau in Form eines sogenannten Bauernhauses lehnte er für sich ab:

*Dazu kann ich mich, beim besten Willen, unter keinen Umständen verstehen. Denn es bedeutet für mich einen inneren Widerspruch, wenn in einem Hause, das nach außen ein Bauernhaus vorstellt, Leute wohnen, die ganz andere Lebensformen haben und auch keinen Geschmack daran finden, äußerlich die Maske eines Bauern zu tragen.*²⁷

Schultze war als Maler in Öl- und Aquarelltechnik noch erfolgreich tätig. Seine Bilder verkauften sich offensichtlich gut.²⁸ Auf einer Ausstellung im Münchner Kunsthaus Brakl zeigte er neun Landschaftsbilder unter dem Künstlernamen Schultze-Partenau. Schultze führte die königliche Prinzessin Gundelinde von Bayern durch die Ausstellung. Diese erwarb von ihm das Bild *Landschaft an der Nab* (WV 1.3/4).

Am 5. September 1926 starb Max Schultze in Partenkirchen. Am 9. September erfolgte die von der katholischen Kirche damals verbotene Einäscherung²⁹ im Schwabinger Friedhof in München. Die Urne wurde im alten Südfriedhof, Grabsektor 24, Familiengrabstätte Heppenstein - Schultze beigesetzt: Da den Katholiken die Teilnahme an der Beisetzung einer Urnenbestattung untersagt war, konnte das Fürstenhaus keinen Vertreter schicken.³⁰ Vom eingeebneten Grab steht noch der neugotische Grabstein in Granit.³¹ Testamentsvollstrecker und Miterbe war Schultzes Neffe, der Rechtsanwalt Franz Xaver Ritter von Schultze in Augsburg. Zwei Monate später wurde am 16. und 17. November 1926 Schultzes Nachlaß bei Hugo Helbing in München versteigert. Dadurch ist Schultzes Sammlung dokumentiert. Seine Villa in Partenkirchen wurde von den Erben 1951 verkauft. Sie wird mit historischem Bewußtsein vom jetzigen Besitzer gepflegt erhalten.

²⁶FZA: PA 8660, 1912 X 21.

²⁷Sch. an Bezirksamt Garmisch 1912 IV 12: s. WV 51/Anhang 2.

²⁸Sch. an Laßleben 1920 I 31: WV 2.11/Q 7, fol. 2v. zit. unter Erstpublikation.

²⁹Zur Feuerbestattung in München mit dem 1912 eingerichteten Krematorium im Ostfriedhof s. AK. Letzte Reise 1984, S. 222f.

³⁰PA 8660.

³¹Abschrift der Grabinschrift s. Kat.B.

Es leben heute kaum noch Regensburger, die Max Schultze persönlich gekannt haben: Von Statur war er klein. Daran erinnert sich noch der Regensburger Bildhauer Jakob Helmer jun., der als kleiner Bub seinen Vater auf der Baustelle beim Alberttrakt besucht und dort den Architekten gesehen hat. Der Junggeselle muß ein Vielarbeiter gewesen sein, der auch an Wochenenden im Baubüro saß. Dies erzählte mir Oberbaurat Rau, der eine Bedienstete Schultzes noch befragen konnte. Pater Emmeram kennt Schultze als den im Rauchsalon des Südflügels sitzenden Architekten, dessen Südflügel-Neubau er als gute Architektur schätzt.

3. Oberbaurat Carl Schad (1880-1931, tätig ab 1911)

Als Sohn des *Kuttlermeisters* Georg Schad wurde Carl am 10. Mai 1880 in Bamberg geboren.¹ Nach dem Besuch der *kgl. Realschule* in Bamberg (1890-1896) und der *Industriellenschule Nürnberg* (1896-1898) studierte er an der *Architekten-Abteilung* der *kgl. technischen Hochschule* in München. Nach zweijähriger Tätigkeit am Landbauamt Bamberg holte ihn zum Wintersemester 1904/05 Professor Emil Edler von Mecenffy als *Assistent 1. Ordnung an der Lehrkanzel für Hochbaukonstruktion* nach München.

Nach insgesamt neunjähriger Praxis, zuletzt bei der Münchner Lokalbaukommission für Schwabing West - wo er im Bauboom 1911 zeitweise 150 bis 160 Baustellen zu beaufsichtigen hatte - bewarb sich Schad als Nachfolger Max Schultzes. Zum 1. Dezember 1911 trat er als *Bauinspektor* in fürstliche Dienste. Im Oktober 1912 beurteilte Schultze seinen designierten Nachfolger. Demnach habe er er sich bisher *den ihm gestellten Aufgaben gewachsen erwiesen*.² Am 1. Dezember 1912 wurde er *Oberbauinspektor*. Am 15. Februar 1913 übertrug ihm Fürst Albert die Leitung des fürstlichen Bauwesens und bestimmte,

daß Oberbauinspektor Schad diese Geschäfte in gleicher Weise zu besorgen hat, wie dies seither von Unserem Oberbaurat Max Schultze geschehen ist.³

Piendl schrieb den Entwurf des Musiksalons am Südflügel von 1912 Schad zu, was allerdings archivalisch nicht abzusichern ist.⁴ Daß der Raum Dekorationsmalereien erhalten sollte bestimmte jedenfalls noch Schultze.⁵

Abb. 325
-328

Schad erwarb sich am Ende des Ersten Weltkrieges große Verdienste um die Bewahrung des Schlosses vor Plünderungen und Einquartierungen. Im Gegensatz zu Schultze hatte Schad nach dem Krieg und dem Ende des monarchischen Staatensystems keine großen Bauaufgaben mehr zu bewältigen. Der Schloßkomplex war weitgehend unter seinem Vorgänger umgestaltet worden. Lediglich der Magdalensalon im Ostflügel (RK 02.01.200.II) wurde 1914/15 unter ihm als Neues Speisezimmer neugestaltet. 1922/23 vollendete Schad mit der Errichtung des Beamtenwohnhaus am Ägidienplatz⁶ den Historismus-Schloßkomplex. 1929/30 lag in seinen Händen der Entwurf und die Bauausführung der Herz Jesu-Kirche in Regensburg.⁷ Schad starb am 27. März 1931 in Regensburg.

Abb. 68b

Schad war ein Sammler von Plänen klassizistischer Architektur. Steinlein beendet 1925 seinen Aufsatz zum *Ausbau des Ägydienplatzes in Regensburg* mit dem Wunsch,

daß die umfangreiche Sammlung Schads über das "klassizistische Regensburg" der Allgemeinheit durch eine gute Veröffentlichung zugänglich gemacht würde.⁸

Es ist legitim zu vermuten, daß sich darunter auch Bestände des Schloßbaubüros befanden, da gerade zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unverhältnismäßig wenige Pläne vorhanden sind.

¹SBG, S. 41. - Archivalien s. QVP VIII.

²Sch. 1912 X 17: PA 12721.

³h. Ent. Albert 1913 II 15: PA 12721, fol.24.

⁴SBG, S. 41.

⁵s. RK 04.02.79.

⁶Steinlein 1925, S. 187.

⁷Braun 1935. - Schiekofer 1980.

⁸Steinlein 1925, S. 188. Die unpublizierten Sammlung ist verschollen.

III. Der *Neubau* und *Umbau* des Schlosses St. Emmeram 1883-1890

Die Überschrift greift den Titel des 1893/94 erschienen, zweibändigen Tafelwerkes¹ mit den ausgeführten Planentwürfen des fürstlichen Architekten Max Schultze zu den Bautätigkeiten am Schloßkomplex von 1883 bis 1890 auf:

Neubau und Umbau des fürstlich Thurn und Taxis'schen Schloßes Sct. Emmeram - Bauzeit Ende 1883 bis Ende 1890.

Die darin abgebildeten Pläne sind größtenteils noch im Original erhalten. Mit *Neubau* ist die Errichtung des Südflügels bezeichnet. Dieses aufwendigste Bauunternehmen der Historismusepoche im Schloßkomplex setzte den Maßstab für angleichende *Umbauten* an weiteren Gebäudeflügeln der ehemaligen Klosteranlage.

Mit dem Entwurf und der Bauleitung wurde der bewährte und vertraute fürstliche Baurat Max Schultze beauftragt. Er hatte sich in den 70er Jahren vor allem als Innenarchitekt profiliert:

1. Die Ausgangssituation:
Historisierende Neugestaltungen im Schloß St. Emmeram
1872-1878

Im April 1872 konnte die Erbprinzessinwitwe Helene nach dem Tod ihres Schwiegervaters Fürst Maximilian Karl am 10. November 1871 mit ihren Kindern den Wohnsitz vom Erbprinzenpalais am 'Bismarckplatz' in das Schloß St. Emmeram verlegen.² Ihr ältester Sohn Maximilian Maria war nun nominell Fürst. In *Vormundschaft und Vertretung* regierte Helene: Im Ostflügel läßt sie nun größere Umbaumaßnahmen ausführen und sorgt sich um die Ausgestaltung des Parkes.

Der Umbau und die Neuausstattung im Ostflügel unter Degen
1872-1874

Am 1. Mai 1872 trat der in München ausgebildete Architekt und Ingenieur Max Schultze als Bauinspektor bei der fürstlichen Domänenoberadministration in fürstliche Dienste. Die Planungen zu größeren Umbauarbeiten im Ostflügel waren wohl bereits angelaufen.³ Die Ausführung begann im Juni 1872. Der junge Bauinspektor Schultze wurde unter der Leitung des fürstlichen Baurates Ludwig Degen herangezogen. Ihm sind die Reinzeichnungen der drei Grundrißaufnahmen zum Ostflügel zuzuschreiben.⁴

Die fürstlichen Repräsentationsräume im ersten Obergeschoß des Ostflügels waren wie zu Zeiten der Prinzipalkommissare über eine verdachte zweiläufige Treppenanlage an der Hoffassade zu

Abb. 38d
39

¹s. WV 2.6.

²s. WV 33.

³Die Pläne zur Zentralheizung RK 02.01.175.II/02.044.01-09 sind 17. Mai folgende 1872 datiert.

⁴Kat. 02.I/02.001.01-03.

erreichen. Diese barocke Situation, die ein Kupferstich um 1750 als Hauptansicht der *Residenz* zeigt⁵, war 1870 weitgehend unverändert.⁶ 1829 hatte Keim ein Treppenhaus in einem Mittelrisalit mit Dreiecksgiebel an Stelle der Außentreppe vorgeschlagen.⁷ Der fürstliche *Werkmeister* Auernhammer entwarf 1853 ebenfalls ein Projekt: In einem altanenartigen Vorbau mit Balkon wird die Durchfahrt zum Hof verlängert und seitlich führt je ein angewendelter Treppenlauf zu einem gemeinsamen Podest im ersten Obergeschoß.⁸ Abb. 40a

Ludwig Degen gab 1872 den Standpunkt der alten Freitreppe auf und plante eine neue Treppe im Gebäudeinneren. Die alte Freitreppe sollte abgerissen und dafür ein Portikus mit Balkon den Eingang zur Durchfahrt auszeichnen. Südlich anschließend an die neu stuckierte Durchfahrt im Bereich der vier westlichen Joche der alten zweischiffigen Marstallhalle situierte er eine dreiläufige Treppenanlage. Eine von Degen oder Schultze gezeichnete perspektivische Ansicht war wohl zur Vorlage bei der Erbprinzessinwitwe bestimmt.⁹ Nach modisch englischen Vorbildern entwarf Degen eine Eichtreppe mit Vertäfelungen und einer *Holzdecke* (02.00.142). Der 1871 aus München in fürstliche Dienste geholte Degen beauftragte mit der Ausführung 1872/73 den Münchner *Zimmermeister* Georg Dosch. Während die "Madonnentreppe" - benannt nach der östlich des ersten Treppenlaufes angebrachten Hausmadonna - mit Veränderungen noch erhalten ist, wurde der Portikus 1886 von Schultze durch die heutige größere Anlage ersetzt. Abb. 38d

Zuerst wurde im Mai 1872 von der Firma Johannes Haag in Augsburg eine *Heißwasserheizung* geplant. Diese wohl erste Zentralheizung in Regensburg beheizte das Treppenhaus mit der Waffenhalle und im ersten Obergeschoß die drei Vorräume mit dem *Festsaal* und den ihn flankierenden Räumen, dem südlichen *Kleinen Speisesaal* und dem nördlichen "Silbersalon". Im Treppenauge verkleidete eine Kachelofenimitation eines Nürnberger Ofens des 17. Jahrhunderts die Heizschlangen. Da die *Halle* auch als *Orangerie* genutzt werden sollte, mußte sie zusätzlich beheizbar sein: Im gefliesten Boden waren entlang der Wände Schächte ausgespart. Darin waren Metallrohre verlegt, in denen Heißwasser zirkulierte. Über Metallgitter, welche die Heizungsschächte abdeckten, konnte die Wärme hochsteigen. Der Festsaal wurde ebenso durch Schächte im Parkettboden beheizt. An Stelle der runden, klassizistischen Kachelöfen wurden Kamine - *Cheminees* - mit Spiegeln, die von Karyatidenthermen flankiert wurden, plaziert. Abb. 42
43
40b

Laut Akkord vom Juni 1872 wurden mit dem Münchner *Stuccator*-Firma Karl Rottenhöfer die Stuckarbeiten in der *Vorfahrtshalle* (02.00.143a) und die Ausführung des Stuckmarmors im *gr<oßen>. Festsaal*, dem später sogenannten Marmorsaal (02.01.175/II) vereinbart. Der Festsaal zeigte sich 1872 in dem Zustand, den er im Zusammenhang mit der Ausstattung der Empire-Enfilade um 1816/18 erhalten hatte. Damals war der alte Festsaal der Prinzipalkommissare - genannt *Rittersaal* - nach Süden um drei Fensterachsen zu einem zwanzig Meter langen und 10 Meter breiten *Tafelsaal* vergrößert worden. Die Ausstattung bestand wohl aus einer Vertäfelung mit klassizistischen Dekorationsmalereien. Degen behielt Abb. 41
Abb. 41b

Abb. 47
Abb. 38a

⁵Kat.A.I/BQ 5; s. auch BQ 2, 4 und 6.

⁶Kat. 02.II/BQ 2.

⁷Kat. 02.II/BQ 1.

⁸Kat. 02.II/02.007.01.

⁹RK 02.00.142/02.028.2.

die klassizistische Raumgröße bei. Eine Kassettendecke wurde anstuckiert. Die Wände erhielten in Stuckmarmor ionische Pilaster und gefelderte Wandflächen unter einem Architrav mit Festonbesatz. In der Mitte der Längswand wurde der alte Thron der Prinzipalkommissarszeit als ein Monument ehemaliger politischer Bedeutung des Fürstenhauses aufgestellt. Eine historische Photographie überliefert den Raum im Zustand von 1889.¹⁰ In einem am 27. Mai 1873 verfaßten Rechtfertigungsbericht beschreibt Degen den Zustand des alten klassizistischen Saales vor seinen Umbaumaßnahmen:

Abb. 48

*Der Festsaal, decorirt mit hölzernen theatermäßig bemalten Pilastern habe den Eindruck eines Tanzsaales in einem Bauern Wirtschaftshause erweckt. Wie zum Hohne hatte man zwei Wände mit Gobelins bedeckt, ein widerliches Gemisch von Schmutz und Pracht.*¹¹

Dem Festsaal vorgelagert wurde ein Raum im Rokokostil neu ausgestattet: Die damals renomierteste Münchner Firma für Ausstattungen im Rokokostil Radspieler lieferte 1873¹² den in Silber und Blau gehaltenen *Silbersalon* (02.01.180). Der Entwurf stammt wohl kaum von Degen. Der für Ludwig II. tätige Radspieler¹³ arbeitete hier wohl nach eigenem Entwurf bzw. nach dem eines seiner Entwerfer. Das im Saal auftauchende Monogramm "M" steht für den damals minderjährigen Fürsten Maximilian Maria.

Abb. 46

Der südlich an den *Festsaal* anschließende Raum erhielt als *kleines Speisezimmer* im nordwestlichen Eck eine Cheminee, die zentral beheizt wurde. Zusammen mit dem folgenden Raum kamen hier wie auch im Treppenhaus wieder alte Wandteppiche zu Ehren: Am 8. Mai 1873 erteilte Helene der Oberschloßverwaltung den Auftrag aus Frankfurt Ausstattungsstücke, Gobelins und Vorhänge an Degen zum Zwecke der Ausschmückung des fürstl. Schlosses Sct. Emmeram zu übergeben.¹⁴ Auf Grund weiterer Anordnungen Helenes vom Mai bis August 1873 wurden aus Frankfurt Ölbilder, Lüster in Bronze und mit Glasdillen, Armleuchter, Vorhänge, Draperien und Gobelins nach Regensburg geholt. Die zu den Gobelins in Frankfurt gehörigen *Goldleisten* sollten laut Entschließung Helenes im Juli 1873 nicht wiederverwendet werden.¹⁵ Darin zeigt sich die historische Tendenz der Ablehnung goldgerahmter und dadurch abgegrenzt isolierter Bildwerke. Vielmehr sollten sich die Wandteppiche dekorativ einem dunkeltonigem Raumbild unterordnen. Im September begannen die Anordnungen zu Lieferungen von Mobilien aus dem Frankfurter Palais, die bis zum Januar 1874 dokumentiert sind.

Abb. 53

Abb. 55

Woran Schultze im Einzelnen beteiligt war, läßt sich nicht klären. Der junge Bauinspektor ist der Erbprinzessin offensichtlich aufgefallen und wurde am 28. November 1873 belohnt:

*Er erhielt aus Anlaß der Restauration und des inneren Umbaues des fürstlichen Schlosses zu St. Emmeram eine Extragratification von 300 M.*¹⁶.

¹⁰s. RK 04.01.175.II/PhJ.

¹¹Bericht Degens 1873 V 27: HFS 3378.

¹²zur Datierung s. 02.01.180/Tapeziererarbeiten: Sch. an Steinmetz 1890 X 23.

¹³s. PV. Radspieler

¹⁴h. Entschließung 1873 V 8: HMA 1658.

¹⁵h. Entschließung Helenes 1873 VII 29: HMA 1658.

¹⁶Bericht der DOA, Beilage 4: gemäß h. Rescript 1873 XI 28: PA 8660.

Die Umgestaltung des Hofgartens durch Effner 1872-1874

Die Münchner Schriftstellerin Annette Kolb (1870-1967) berichtet, daß ihr Vater vom Fürsten in Regensburg "den ersten monumentalen Auftrag zur Anlage eines Gartens und Parks erhalten hatte"¹⁷. Der königliche Oberhofgärtner Effner¹⁸ habe den seit 1869 mit der technischen Oberleitung der städtischen Anlagen Münchens betrauten Max Kolb (1829-1915) dem Fürsten vorgeschlagen. Da sein Pflegevater Gärtner in Schloß Possenhofen war¹⁹, war Kolb der Erbprinzessin Helene wohl von ihrem Elternhaus her bekannt. Gegen 1870 sollen die "Regensburger Gärten und Parkanlagen vollendet"²⁰ gewesen sein. Zu den Tätigkeiten Kolbs für das Fürstenhaus fehlen bisher genauere Untersuchungen.²¹ Belegbar ist für ihn die Anlage des Parkes um das Jagdschloß Thiergarten.²²

1872²³ beauftragte Helene den königlichen Hofgartendirektor Carl Joseph von (seit 1877) Effner (1831-1884)²⁴ mit Arbeiten am fürstlichen Hofgarten. Effner war 1850 in Schönbrunn/Wien bei Heinrich Wilhelm Schott, in Sanssouci/Potsdam bei Peter Josef Linné, in Belgien bei Houttes und auf Reisen in England, Schottland, Irland und Frankreich ausgebildet worden. In Regensburg hatte Effner zwischen 1864 und 1867 den Landschaftspark für den Grafen Dörnberg angelegt.²⁵ Was der Landschaftsgärtner und Schöpfer historisierender, französischer Anlagen für Ludwig II. am Fürstenpark konkret ausgeführt hat, konnte auch die Diplomarbeit Kollers nicht eindeutig klären: Effners Pläne sind verschollen.

Bekannt ist, daß am 18. März 1873 der Plan vom Zivilcollegialgericht Regensburgs genehmigt worden ist.²⁶ Die Ausführung der Planung Effners lag unter seiner *Oberleitung* in den Händen des Garteningenieurs Graevell.²⁷ Effner erhielt für

die Vorarbeiten zur Herstellung eines Planes, für Herstellung dieses Planes selbst, sodann für die Oberleitung der in befriedigender Weise erfolgten Durchführung des Planes 2000 M.

Bis zum Dezember 1874 hatte die Neuanlage 60 000 fl. gekostet.²⁸ 1874 wurde als *Hauptzufahrtsweg* die Allee mit der Einfahrt beim Petersweg wie sie heute noch besteht angelegt. Der Weg führt am nördlichen Rande des Parkes in einer Allee an die in Schrägsicht auftauchende Schloßfront, der Ostfassade des Ostflügels, heran. Die zentrale Achse des Parkes blieb weiterhin dem alten Parterre mit Blick auf den *Fürstensee* - in dem angeblich das Spiegelbild des Domes zu sehen war (??) - und die weiter entfernte Parkvilla Theresienruhe vorbehalten.

¹⁷Kolb 1947, S. 50.

¹⁸Kolb 1947, S. 52.

¹⁹NDB 12, S. 438.

²⁰Kolb 1947, S. 57.

²¹Die Diplomarbeit von Koller 1985 erwähnt nicht Max Kolb.

²²QVP VII.2: HMA 855.

²³Koller 1985, S. 17.

²⁴Koller 1985, S.43f.

²⁵Bauer 1988, S. 523f.

²⁶Koller 1985, S. 17.

²⁷Koller 1985, S. 18.

²⁸Koller 1985, S. 21.

Die Fortsetzung der inneren Ausstattung im Ostflügel
nach Entwürfen Schultzes 1874-1878

1874 plante Helene die Neuausstattung der nördlichen Raumflucht im ersten Obergeschoß des Ostflügels. Sie übergab Degen und den alten, kränklichen *Baureferenten* Keim und beauftragte damit Max Schultze. Der Neunundzwanzigjährige konnte nun seine ersten, eigenständigen Raumdekorationen im Schloß St. Emmeram verwirklichen. Ab 14. Februar 1874 sollte sich Schultze im Immediatbüro einfinden und ab Ende Juni die Vertretung für Degen besorgen.¹ Gemäß hoher EntschlieÙung vom 5. August 1874 wurde Schultze beauftragt,

in kürzester Zeit die Pläne und Details für die Dekoration einiger Räume im fürstl. Schlosse Sct: Emmeram anzufertigen. Man geht davon aus, daß innerhalb 10 Tage die Zeichnungen hergestellt werden können.

Am 23. August 1874 lag ein von Schultze ausgearbeiteter *Vorbericht* und Kostenvoranschlag in Höhe von 16.900 M. zur *Fortsetzung der inneren Ausstattung des fürstl. Schlosses St. Emmeram*² vor:

Das *NO Erkerzimmer* mit dem westlich anschließenden *Vorzimmer* schlägt Schultze als Hauskapelle und Sakristei zu nutzen vor. Er erklärt in seinem Bericht Helene, daß er für das Erkerzimmer einen *Plafond mit Engelköpfen und Rippen mit Akanthusblättern ein Motiv aus der Akademie in Venedig* verwendet habe. Der Raum wurde 1876 als Hauskapelle eingerichtet und erhielt ein Altarbild des Düsseldorfer Spätnazareners Professor Deger (RK 02.01.205).

Abb. 69

Die *5 Wohnzimmer*, die anschließend an das nördliche Erkerzimmer neu auszustatten waren, zählte Schultze von Norden nach Süden durch:

Das *1. Wohnzimmer* direkt neben der Hauskapelle war in Gelb gehalten und diente der Erbprinzessinwitwe als Schlafzimmer (heute integriert in die Hauskapelle RK 02.01.205).

Das *2. Wohnzimmer* lag an der Freitreppe zum Park (RK 02.01.119) und erhielt eine *Creton-Bespannung* mit einer *Stofftapete* der Pariser Tapetenfabrik Balin.

Das *3. Wohnzimmer* in *rothseide* ausgestattet besaß zwei Fenster und wurde 1914 zusammen mit dem folgenden Raum zum großen Magdalenensalon (RK 02.01.200) umgebaut. Der Raum ist als einziger der frühen Schultze-Ausstattungen photographisch im Zustand um 1895 überliefert.³ Eine kräftige Stuckleiste grenzt am Plafond ein zentrales Medaillon in Anlehnung einer Kassettierung aus.

Abb. 68

Das *4. Wohnzimmer* war in Grau mit roten Sitzmöbelbezügen und Vorhängen gehalten.

Das *5. Wohnzimmer* diente mit seiner Türe nach Westen als Gang und war mit *dunklem Creton* bespannt (RK 04.01.194)

Vom 31. August bis 2. November 1874 war Schultze in Vertretung für Degen tätig. Am 18. Juni 1875 odnete eine EntschlieÙung Helenes an, daß die Domänenoberadministration den bei ihr tätigen Bauinspektor Schultze als Urlaubsvertretung für den Baurat Degen

¹s. auch zu den folgenden EntschlieÙungen Helenes und Zitaten RK 02.01.193.I.

²Bericht Schultzes 1874 VIII 23: HFS 3378.

³RK 02.01.200.I/PhT.

an das Immediatbüro abzuordnen habe, nur für einige Stunden des Vormittags im Arbeitszimmer des Bauraths, während der übrigen Zeit verbleibe er im Dienst der Domänenoberadministration. Vom 26. August bis 6. September war Schultze wieder in Vertretung für Degen tätig. Am 11. November 1876 ordnete Helene an, Max Schultze aus Anlaß seiner besonders angestregten und erspriesslichen Dienstleistung während der letzten und langen Krankheit des verlebten Baureferenten Keim und seiner Tätigkeit bei den Schloßbauten zu St. Emmeram eine Extragrattifikation von 500 M ... zu bewilligen.

Der Domänen- und Baurat (seit 1833) Karl Victor Keim war am 1. Juli 1876 verstorben. Belegbar ist für Februar 1876 der Beschluß zur Einrichtung der Hauskapelle (RK 02.01.205.I), sowie für den August der Ankauf und die Leitung der Restaurierung eines Renaissance-Schranks aus der Sakristei St. Emmeram durch Schultze (RK 04.02.63).

1877/78 fanden im alten Südflügel, dem Abteiflügel und im nördlichen Flügel größere Renovationen statt. Die hohen Kosten beliefen sich auch 100.000 Mark. Helene bzw. ihr beratender Hofkavalier Reichlin ließen alte Trumeautische aus dem Frankfurter Palais in den neu, wohl barockisierend ausgestatteten Zimmern des nördlichen Flügels aufstellen.⁴

Zusammenfassung

Die Baumaßnahmen unter der Erbprinzessinwitwe Helene konzentrierten sich auf den Park und die Innenaustattung des Schlosses. Die klassizistischen Raumfluchten wurden modern historisierend im italienischen Renaissancestil oder barockisierend neu ausgestattet. Der Raum mit seiner blau/silbernen Münchner Rokokostil-Ausstattung ist der Kunst um König Ludwig II. zuzurechnen. Erstmals leistete sich in Regensburg Helene den Komfort einer zentralen Heißwasserheizung und ließ 1873 größere Bestände "antiken" Mobiliars des 18. Jahrhunderts und alter Wandteppiche aus dem Frankfurter Palais nach Regensburg holen. Mit ihrem Ankauf des Sakristeischrankes aus St. Emmeram läßt sich die vor allem unter ihrem Sohn Maximilian Maria ausgeprägte Sammeltätigkeit von sogenanntem Renaissance-Mobiliar des 17. Jahrhunderts belegen. Wenn auch die Räume im Zustand kurz nach der Fertigstellung bildlich nicht überliefert sind, muß man annehmen, daß sie Maßstäbe für den Komfort und die Ausstattungsqualität künftiger Raumdekorationen gesetzt haben.

Mit der Wahl des Gartenarchitekten Effner zeigt sich der Anspruch, den Helene für das Regensburger Schloß wünschte. Der noch unter ihrem Schwiegervater ins fürstliche Baubüro berufene Ludwig Degen entsprach nicht ihren Qualitätsanforderungen. Der junge Architekt Max Schultze dagegen wurde von ihr protegiert.

⁴Kat. 03.I/3.

Die regierende Erbprinzessinwitwe Helene und der noch minderjährige Fürst Maximilian Maria, dem der Hofkavalier Reichlin zur Seite stand, wünschten zur Volljährigkeit bzw. zum Regierungsantritt des jungen Fürsten im Juni 1883 ein komfortables und repräsentatives Neubau-Projekt. Ein Jahr vor dem Termin beauftragte man den hauseigenen Architekten Max Schultze mit der Planung. Konkurrenz-Entwürfe anderer Architekten gab es nicht.

Der alte Südflügel

Für den Neubau war vom Anbeginn der Planung als Bauplatz der Standort des 'alten' Südflügels vorgesehen. Der am südwestlichen Stadtrand Regensburgs gelegene ehemalige Klosterkomplex wurde im Süden zur Feldseite hauptsächlich von Wirtschaftsgebäuden begrenzt: Eine Vogelschau von 1619 lokalisiert hier laut Legende die *Pfisterei*, die Klosterbäckerei.¹ Im 18. Jahrhundert befand sich im westlichen Teil des zweigeschossigen Flügels die *Emmeramsche Braun=Bierschenck*, die der Engelbrecht-Kupferstich um 1750 in der Legende eigens bezeichnet.² Die Brauerei existierte dort bis 1862.³ Die Mitte des Südflügels bildete die Schmalseite des in Nordsüdrichtung verlaufenden Abteiflügels. Nur hier in der ehemaligen Prälatur besaß der Südflügel Wohnräume von "herrschaftlicher" Qualität.

Umbauten und Aufstockungen glichen den Trakt höhenmäßig dem seit 1742 dreigeschossigen Ostflügel an. Seit dem frühen 19. Jahrhundert bis 1883 zeigte sich die lang gestreckte Südfassade über dem Stadtgraben als dreigeschossiger Trakt mit Dachgauben über den Fensterachsen. So zeichnete ihn Martin Joseph Bauer 1822 von der Kumpfmühler Straße aus in seiner lithographischen Ansicht auf Regensburg von Südwesten.⁴ Genauer zeigt die Fassade in Schrägansicht von Südwesten eine undatierte Lithographie um 1820, die das fürstliche *Palais* von der Allee beim Emmeramer Tor aus erfaßt.⁵ Undatierte Bauaufnahmen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts⁶ überliefern den Zustand bis zum Neubaubeginn 1883.

Abb. 1b

Abb. 71

Die fürstlichen Hauptwohnräume des Schlosses lagen nicht im sonnigen Südflügel, sondern traditionell im Ostflügel und im Abteiflügel. Im Abteiflügel war 1854 für die geschiedene Tochter Maximilian Karls, die Ex-Herzogin Therese Mathilde Amalie (1830-1883), ein Appartement eingerichtet worden⁷; Räume die 1877 unter Schultze nochmals renoviert und teilweise aufwendig neu möbliert worden waren.⁸ Im südöstlichen Eck des alten Südflügels befand sich das 1876 durch Schultze für den vierzehnjährigen Fürsten Maximilian Maria umgebaute Appartement.⁹

¹Piendl 1988, Abb.S. 6.

²Kat. A.I/BQ 4.

³Kat. 05.018-020 Bauaufnahmen von 1855 und 1860. - Freytag 1930, S. 10.

⁴Kat. 03.III/BQ 2.

⁵Kat. 03.IV/BQ 1.

⁶Kat. 03.III/03.010. und 03.I/03.002.02.

⁷Kat. 03.I/03.006-008.

⁸Kat. 03.I/3.

⁹Kat. 03.I/2.

Inwieweit der alte Südflügel als Bauplatz für einen projektierten Neubau und eine Umorientierung des Schloßkomplexes mit seiner Hauptfassade nach Süden - wie es nach 1883 geschah - von Metivier bereits 1846 projektiert war, ließ sich archivalisch noch nicht klären.¹⁰

Der Vorentwurf mit symmetrischer Palastfassade
vom Juli 1882

Die Planungsgeschichte beginnt mit einem durch vier Skizzen überlieferten Vorentwurf im Juli 1882.¹¹ Vorgegeben war dem Architekten Max Schultze neben dem Bauplatz wohl der Stil für den Neubau. Die Wahl des Stiles der *deutschen Renaissance* traf wohl der Bauherr Maximilian Maria. Diese Stilvorgabe galt für alle Vorentwürfe und wurde nie - auch nicht in einem Alternativentwurf - in Zweifel gezogen. Die Neorenaissance war nicht nur modisch, sondern erschien der ersten Blütezeit des fürstlichen Hauses im 16. und 17. Jahrhundert als ideal angemessen. Der Fürst hatte Antiquitäten, unter anderem auch Renaissancemöbel gesammelt und wollte wohl auch für den seit alters unveräußerlichen Familienbesitz der Bildteppiche passende Räume schaffen. In den späteren, detaillierten Ausführungsplänen ist die Hängung der großen Teppiche im Grundriß¹² und in Aufrissen¹³ eingetragen.

Abb. 72
73
74
75

Der Grundriß des ersten Projektes muß aus einer Skizze zum zweiten Obergeschoß¹⁴ erschlossen werden: Die Länge des Südflügels wird im Osten vom Südwesteck des Ostflügels und im Westen vom Südosteck des Marstallflügels bestimmt. Das zweite Obergeschoß zeigt an der Südseite eine Enfilade, die durch dreizehn Räume gelegt ist. Diese Konzeption darf man wohl auch für das erste Obergeschoß erschließen. Dort war die Enfilade um einen Raum länger: Der Grundriß zeigt am östlichen Ende vor der Schmalseite des Ostflügels die *halbkreisförmige Glaseindeckung* eines über zwei Geschosse gehenden *Wintergartens*. Ein in der Gebäudemitte des zweiten Obergeschosses verlaufender *Corridor* sollte *mit Oberlicht* erhellt werden. Zu den nördlichen Höfen schauen untergeordnete Räume.

Abb. 72

Der Grundriß des zweiten Obergeschosses läßt westlich des Hofseitigen, westlichen Seitenrisalites ein dreiläufiges *Stiegenhaus* erkennen. Man muß es sich so vorstellen, daß es traditionell anschließend an die Hauptdurchfahrt im Erdgeschoß beginnend die beiden Obergeschosse erschließen sollte. Ein Querschnitt durch den östlichen Seitenrisalit der Hofseite¹⁵ verrät, daß hier ein zweites dreiläufiges Treppenhaus allerdings nur bis zum Hauptgeschoß im ersten Stockwerk gehen sollte. Darüber ist im zweiten Obergeschoß ein im Grundriß als *Vorplatz* bezeichneter Raum mit einer Vertäfelung im Stil der deutschen Renaissance entworfen.

Abb. 75

Die schattierte Ansicht der langen Alleefassade und der zweite, ebenso sorgfältig ausgeführte Aufriß der Fassade zum *Großen Schloßhof*¹⁶ überliefern die Fassadengliederungen und geben Hinweise zum Problem der verkehrstechnischen Erschließung

Abb. 73
74

¹⁰s.o. S. 47f.

¹¹Kat. 04.A.I.

¹²RBP 01.

¹³RK 04.01.22/04.225 und 227.

¹⁴Kat. 04.A.I/4.

¹⁵Kat. 04.A.I./3.

¹⁶Kat. 04.A.I/3 und 4.

des Schloßprojektes:

Die Alleefassade zeigt sich als ein symmetrischer dreigeschossiger Baublock auf einem Souterrain als Basis und einer niedrigen Attika als Abschluß zum durchgehenden Walmdach. Der Bau wird zentriert von einem niedrigen Mittelrisalit, der nur so breit ist wie das von einem toskanischen Säulenpaar flankierte Durchfahrtsportal. Der auf der vorgekröpften Attika aufgesetzte Risalitgiebel wird von einem Palladiomotiv so stark durchfenstert, daß er filigran vorgeblendet zum dahinter aufsteigenden Glockenturm wirkt. Dieser ragt am höchsten, die Dachlandschaft zentrierend, über die Firstlinie empor und wiederholt somit eine Idee der barocken Hoffassade des Ostflügels.

Den fünfsachsigen Mittelbau begrenzen breitere Risalite mit Erker und Giebel, der so leicht verändert am Friedrichsbau 1601-1607 des Heidelberger Schlosses vorkommt. Am breitesten sind die Eckrisalite ausgebildet. Ihre allerdings etwas niedrigeren Giebel mit Wimpergen ragen wie die statuenbesetzten der beiden mittleren Risalite nur wenig über den Dachfirst hinaus. Auf der Attika, die über die Risalite verkröpft durchgezogen ist, ornamentieren Lukarne fluchtend mit der Fassade die Dachfläche.

Das Erdgeschoß ist rustiziert. Die beiden Obergeschosse sind mit toskanischen Pilastern oder - als Alternativvorschlag - mit rustizierten Lisenen instrumentiert. Diese tragen ein zweites und drittes Geschoß trennendes Gebälk bzw. das Kranzgesims mit der Attika. Die Wahl der Fensterformen zeichnet die Risalite aus. Sie sind geschoßweise entgegengesetzt den Öffnungsformen der übrigen, traufseitigen Fassadenbereiche gebildet: Im Rustikageschoß besitzen die Risalite Rechtecköffnungen, wo die Restfassade Rundbogenfenster zeigt; in den Obergeschossen werden dann entsprechend umgekehrt Rundbögen an den Risaliten den Rechtecköffnungen gegenübergestellt.

Für die Fassadenteile zwischen Eckrisalit und Mittelbau schlägt der Aufriß Alternativen vor: Der linke Vorschlag ist von Schultze als *Projekt mit gekuppelten Fenstern* bezeichnet. Die Rustika zeigt Rundbogenfenster mit Maßwerk, wie es seit dem Palazzo Medici - von Michelozzo 1444 begonnen - zur Palastfassade gehört. Die filigrane Ausführung erinnert aber eher an Venezianisches, z.B. Palazzo Vendramin-Calergi am Canal Grande von Mauro Codussi und Tullio Lombardi (1504 vollendet). Bereits Gärtner griff diesen Fenstertyp im Rustikageschoß der Münchner 'Staatsbibliothek' (1832/43) auf. Die *gekuppelten* Fenster der Obergeschosse werden aus zwei hochrechteckige Öffnungen gebildet, die nur von einem Mittelpfosten getrennt sind. Die vom Kranzgesims angeschnittenen Dreiecksgiebel sind im ersten Obergeschoß gesprengt und im zweiten geschlossen. Dieser Fenstertyp ist wieder am Heidelberger Friedrichsbau zu finden. Rechts beim *Projekt mit einfachen Fenstern* sind die doppelte Anzahl an schmälere Rundbogenfenstern bzw. Rechteckfenstern entsprechend gezeichnet. Hier werden im ersten Obergeschoß statt der Pilaster genutete Lisenen vorgeschlagen.

Die Eckrisalite, die von der traufseitigen Fassade zu unterscheidende Fensterformen systemgerecht aufweisen, sind nach dem Rustikageschoß aufwärts mit Rundbögen ausgezeichnet. Dabei entwickelt Schultze wohl als Alternativvorschlag beim linken, westlichen Risalit im ersten Obergeschoß aus den drei Rundbogenfenstern durch eine daruntergefügte Balustrade eine dreibogige Loggia. Die mittleren Risalite besitzen erst ab dem zweiten Obergeschoß gekuppelte und einfache Rundbogenfenster. Das aus dem System fallende Rechteckfenster im oberen Giebelgeschoß erklärt sich aus der Heidelberger Kopie, wozu auch die Wappenkartuschen

Abb. 77

Abb. 77

gehören. Der Giebeltyp der Eckrisalite mit vier Rundbogenstellungen, Pilastern und den Pyramidenaufsätzen wiederholt Proportionen wie man sie bei dem damals berühmten, 1945 zerstörten Nürnberger "Viatishaus"¹⁷ Königsstraße 2, das bereits 1876 in Nürnberg rezipiert worden ist, - finden konnte. Abb. 77
78

Die Achsensymmetrie der Alleefassade wird von einer zweiten, nur mit einer flankierenden toskanischen Säule als Nebenportal ausgewiesenen Durchfahrt im Osten gestört. An dieser zweiten Durchfahrt liegt das nur bis zum Hauptgeschoß führende, zweite Treppenhaus. Zudem war sie wegen einer reibungslosen Rückfahrt der Kutschen in den Hof verkehrstechnisch gefordert. Eine Nebenbemerkung am Plan sieht nachträglich eine dritte Durchfahrt im Westen architekturensymmetrisch ungünstig, nämlich in der Fensterachse neben dem Eckrisalit vor. Sie hätte eine Zu- und/oder Ausfahrt direkt von/zur Schloßstraße erlaubt. Im symmetrischen Alleefassaden-Aufriß wurde bezeichnender Weise der östlich asymmetrisch anstoßende Wintergarten mit seiner Glas-Eisenkonstruktion als störend empfunden und nicht wiedergegeben.

Nach Norden mußte das Südflügel-Projekt wegen des anzubindenden alten Abteiflügels in zwei Fassaden zum *Großen Schloßhof* bzw. zu einem Innenhof zerlegt werden. Die westliche Nordfassade zum Innenhof war architektonisch durch den alten, zweigeschossigen *Verbindungsgang* Metiviers zum Marstallkomplex verbaut. Die Große Hoffassade dagegen sollte in sich möglichst symmetrisch sein. Bei ihr konnte zwar die Hauptdurchfahrt im westlichen Seitenrisalit platziert werden, die zweite Durchfahrt aber erschien eine Achse westlich neben dem östlichen Seitenrisalit; eine architektonisch äußerst unbefriedigende Lösung. Abb. 74

Die Störungen der Symmetrie, vor allem an der Hoffassade, gaben wohl den Ausschlag dieses Projekt aufzugeben. Es hatte versucht ein strenges, blockhaftes Palastgebäude zu entwerfen. Die Achsensymmetrie um eine zentrale Durchfahrt wird letztlich in der Tradition der Florentiner Pallazzi von den Stadtresidenzen des Barock und Klassizismus - zum Beispiel vom Palais Leuchtenberg in München¹⁸ - übernommen. Lediglich durch die unitalienische Betonung des französischen Mansarddaches mit Lukarnen und durch die Verwendung des Heidelberger Giebelmotives bzw. die Anlehnung an Nürnberger Giebelformen hatte Schultze versucht den vom Bauherren verlangten Charakter der seit 1870 modischen "deutschen Renaissance" zu erzeugen. Wie schon 1843 Semper bei seinem Projektierungsvorschlag für das Schweriner Schloß waren es aber die französischen Loire-Chateaux der Renaissance mit ihren Donjons, die vorbildlich wirkten und so ihrerseits das Interesse an der Denkmalpflege deutscher Renaissancearchitektur geweckt hatten. Abb. 399a

Die genotypische Struktur der klassizistischen Palastfassade - Blockhaftigkeit, Symmetrie, Dreigeschossigkeit und Attikazone - wird durch eine verunklärnde Instrumentierung mit malerischen Giebelaufsätzen und Risaliten im Stil der deutschen Renaissance phänotypisch verkleidet.

¹⁷Lübke 1914, Bd. II, S. 180. - Schwemmer 1972, S. 76, T 76b. - Zur Rezeption: Götz 1981, S. 186, Abb. 50.

¹⁸Das 1817 von Leo von Klenze entworfene Palais ist nicht historisch exakt wiederaufgebaut: Haller 1987, Abb. S. 87, 107 und S. 144.

Der malerische Vorentwurf mit rechteckigem Turm
vom Februar 1883

Im Februar 1883 legt Schultze ein neues Südflügelprojekt vor, das überarbeitet und teilweise verändert schließlich ausgeführt werden sollte. Der Architekt hat die vier erhaltenen Entwürfe genau datiert: *Entworfen und gezeichnet <...> im Februar 1883*¹

Im Unterschied zum Projekt mit der symmetrischen Palastfassade gibt Schultze den blockhaften Baukörper auf. Die circa 150 m lange Front zur Allee wird in drei Trakte gegliedert. Der östliche Haupttrakt wird bestimmt von der Länge der Nordfassade zum Großen Schloßhof. Er kann dadurch achsensymmetrische Fassaden sowohl zur Allee als auch zum Schloßhof aufweisen. Ideal liegt in der Symmetrieachse die Durchfahrt. Die beiden nach Westen folgenden Bauteile sind zurückgestaffelt. Zunächst markiert der Turmtrakt die Nahtstelle zwischen Neubau und altem Abteiflügel. Am weitesten zurückgesetzt ist der Westtrakt, der vom Turmtrakt und dem integrierten Emmeramer Tor gleichsam flankiert wird. Diese malerische Staffelung der Fassaden an der Allee setzte sich gegen die alte Palazzostruktur durch. Zu dem Projekt hat sich leider kein Aufriß der Alleefassaden erhalten. Das erste und zweite Obergeschoß sind durch Grundriß-Entwürfe überliefert:²

Abb. 80a

80a
80b

Von der zentralen Durchfahrt im Haupttrakt erreicht man über ein gangartiges Vestibül das im hofseitigen Seitenrisalit untergebrachte, dreigeschossige Treppenhaus. Die *Herrschaftlichen Wohnräume* sind entlang der Südfassade in einer großen Enfilade aufgereiht. *Galerien* entlang der Nordfassade erschließen parallel zur Enfilade die Räume. Eine weitere Enfilade mit *Herrschaftlichen Wohnräumen und Fremdenzimmern* wiederholt sich im zweiten Obergeschoß. Der hier in der Gebäudelängsachse verlaufende *Corridor* wird von *Oberlicht* beleuchtet.

Der westlich folgende, leicht zurückversetzte, schmale Turmtrakt ist als einziger Fassadenteil unsymmetrisch. Eine Loggia wird zwischen dem Seitenrisalit des Haupttraktes und einem rechteckigen Turm eingespannt. Dieser Fassadenbereich verdeckt geschickt den Anschluß an den alten Abteiflügel. Der Turm bildet architektonisch gleichsam eine Gelenkstelle zu dem am weitesten zurückgesetzten Westtrakt. Das *Turmzimmer* sieht Schultze als *Schlafzimmer* vor. Diese absolutistisch geprägte Betonung des Schlafzimmers sollte während der Planung seine Bedeutung verlieren. Die im Abteiflügel untergebrachte *Verbindungs-Galerie* erlaubt außerhalb der Enfilade die Erschließung des stark zurückgestaffelten Westtraktes.

Der dritte Alleefassadenteil ist wieder achsensymmetrisch um eine zweite Durchfahrt konstruiert. Ein zweites Treppenhaus ist nun im Westtrakt hofseitig angelegt. Die nach Süden gelegenen fünf, *herrschaftlichen Wohnräume* verbindet eine kleine Enfilade. Auffallender Weise ist nun auch die Lage des Emmeramer Tores im Grundriß eingetragen. Das Bauwerk wird in die malerische Fassadenkonzeption miteinbezogen.

Die Verteilung der Räume zeigt neben einem geschickt verborgenen Corridor- und Treppensystem für die Bediensteten gleichsam als Rückgrat inmitten des Baues, die Herrschaftsräume an der Südseite. Sie sind in Enfiladen aufgebaut. An der in diesem Planungsstadium voll entwickelten Grundrißdistribution sollte sich für das Ausführungsprojekt nicht mehr viel ändern.

¹Kat. 04.A.II.

²Kat. 04.A.II/1 und 2.

Das Februar-Projekt 1883 skizziert eine stilistische Anpassung der flankierenden Hoffassaden des Ost- und Abteiflügels zum Südflügelprojekt.³ Die Westfassade des Ostflügels erhält Seitenrisalite, einen neuen Turmaufsatz und einen neuen Portikus. Mit dieser Fassadengestaltung korrespondiert die Skizze des zum Südflügel auch baulich erweiterten - zu adaptierenden - Abteiflügels.

Abb. 96a

Der Entwurf des Architekturdilettanten Freiherrn von Reichlin 1883

In der fürstlichen Bauabteilung fand sich unter den Plänen Schultzes zum Südflügel-Neubau ein Grundrißentwurf zur *Belle Etage* eines weiteren Südflügelprojektes.⁴ Der Entwurf ist *Reichlin 1883* signiert. Signatur und Zeichnung sind von derselben Hand und mit der gleichen Feder in grauschwarzer Tinte ausgeführt. Leider ist der Entwurf nicht auf den Monat genau datiert.

Abb. 79

Der Hofkavaliere und Begleiter des jungen Fürsten, Freiherr Hermann von Reichlin von Meldegg⁵, unterteilt die Allee-front in zwei Teile. Der Haupttrakt erstreckt sich in der Länge der Hoffassade einschließlich der Breite des Abteiflügels. Der Westtrakt ist zurückgestaffelt. Dadurch gewinnt er Raum für eine diagonale Durchfahrt im Abteiflügel vom Schloßhof zur Südfassade des Westtraktes. Traditionell schließt an die Durchfahrt direkt das Treppenhaus im hofseitigen Seitenrisalit des Abteiflügels an. Die verkehrstechnisch notwendige, zweite Durchfahrt legt er durch den Westtrakt. Ein zweites Treppenhaus wird hofseitig am Nordostende des Haupttraktes im Anschluß an den Ostflügel vorgeschlagen. Ein Wintergarten verbindet - wie seit dem Vorprojekt mit symmetrischer Allee-fassade Schultzes - den Neubau mit dem Ostflügel. Die Haupttraktfassade zur Allee ist in sich symmetrisch und wird von Rundtürmen, Risaliten und Erkern geprägt. Je ein großer Flankenturm ist an den Flügelenden über Eck gestellt. Den Mittelrisalit mit *Balkon* flankieren zwei runde, über Eck gesetzte Erker - wohl kaum bis zum Erdgeschoß reichende Türmchen (?). Ein dritter, kleinerer Rundturm steht am Südwesteck des Westtraktes.

Abb. 12

War vielleicht der mit dem Bauherren vertraute Reichlin der Initiator der moderneren malerischen Schloß-Idee mit dem zurückgestaffelten Westtrakt? Entstand der erhaltene Grundriß vor dem Februar 1883? Archivalisch lassen sich diese Fragen nicht beantworten. Reichlin, der den Fürsten bei seinem Universitätsstudium in Bonn, Straßburg und Göttingen begleitete und zudem die architektonischen Ideale der aristokratischen Kreise in Wien, Berlin, München und Dresden bei Familienbesuchen kennenlernen konnte, war in Fragen der Architekturmode dem Architekten Schultze sicher voraus. Daß Reichlins Dilettantenentwurf eine Vorstufe zu Schultzes neuem Projekt war, ihn zum Umdenken veranlaßte, könnte die noch ungeschickte Lösung der Durchfahrt quer durch den Abteiflügel, den jetzigen Turmtrakt, nahelegen. Schultzes Vorschlag war dagegen besser. Sowohl Schultzes Februar-Vorentwurf als auch Reichlins Grundriß zeigen beide die Baulinien der alten Vorgängerbauten einschließlich der Kegelbahnanlage vor dem alten Südflügel. War Reichlins Idee eine notwendige Vorstufe zum Februar-Projekt Schultzes ?

Abb. 80a
79

³Kat. 04.A.II/4.

⁴Kat. 04.A.III.

⁵Biographie s.o. S. 58f.

Das Ausführungsprojekt

Der Mainzer Domkapitular und Kunsthistoriker Dr. Friedrich Schneider (1836-1907)⁶ war mehrmals zur Begutachtung der Pläne im *Atelier* Schultzes nach Regensburg gereist. Den Besuch im April 1883 nennt er in einem Brief an Schultze die *jüngste Anwesenheit* (<...> *bei der Besprechung der Pläne zum Schloßbau*.⁷ Schneider war eine über Mainz hinausgehende Autorität in Kunst- und Architekturfragen, zudem Verfasser von Publikationen zur mittelhessischen Kunstgeschichte: Zum Auktionskatalog der Sammlung des verstorbenen Dekorationspapstes Lorenz Gedon in München sollte er 1884 das Vorwort verfassen.⁸ Sein Buch über den *Dom zu Mainz* von 1886 gilt noch heute als Standardwerk. 1888/95 gab er zusammen mit dem Mainzer Architekten Conrad Sutter (1856-1927) das *Thurmbuch, ein Nachschlagewerk für den Handgebrauch unserer Baukünstler* heraus.⁹ Das Werk war in Schultzes Privatbibliothek (PBS 2.). In Mainz war er Gutachter in der Wettbewerbsjury zur Neugestaltung des Schloßplatzes, die er *unter die malerische Gesamthaltung* untergeordnet wissen wollte.¹⁰

Die Pilastergliederung und die trennende Horizontalgliederung der beiden Obergeschosse wird aufgegeben. Wie beim Typus des Wiener Zinspalais' sollen die beiden Obergeschosse nun als eine Einheit wirken und sind nur vom rustizierten Erdgeschoß abgesetzt; mit rötlich ockerfarbenem Haustein gerahmte Fenster erscheinen auf einer dunkleren, in gebranntem Siena Braun gestrichenen Putzfläche. Dies war die farbliche Vorstellung Schultzes, die ausgeführt wurde. Schneider empfahl ihm, für die ornamentale Fassadendekoration *Mettlach-Merziger Fabrikate* - Baukeramik - zu verwenden.¹¹

Über den aus Konsolen und Metopen bestehenden Kranzgesims sollte zunächst wieder eine niedrige Attika aufsitzen.¹² An der Allee front beschränkte sie sich auf den Haupttrakt, der dadurch ausgezeichnet wurde.¹³ Schließlich gab man die klassizistisch traditionelle, durchgehende Attika auf; nur die Lukarne, die Erkertürme zeigen diese Restschicht.¹⁴ Das Dach mit seiner malerischen Dachsilhouette wird ganz gezeigt. Ziergitter mit vergoldeten Lilienspitzen besetzten die unterschiedlich hohen Firstlinien. Ihre Enden betonen Wimperge, die man für unverzichtbare Merkmale der Dachgestaltung im Stil der deutschen Renaissance schätzte. Die bei den Loireschlössern übliche Schieferbedeckung ist rautenförmig in einem rose schimmernden Hellgrau auf schwarzem Grund - so auf den Plänen aquarelliert - gemustert.

Der zuerst rechteckig entworfene Turm weicht einem Rundturm, wie er auch in der Thurn und Taxis Heraldik als Wappenbild der Torriani auftaucht. Er überragt die Gesamtanlage und hätte mit seinen in die vier Himmelsrichtungen orientierten Lukarnen, die in das Kegeldach hineinragen, eine Panoramaaussicht auf die Stadt und ihr Umland ermöglicht. Dieser Dachraum wurde aber dafür nie repräsentativ ausgestattet. Die Fenster der beiden Obergeschosse

Abb. 83a

Abb. 92a
93

84b

85a

83a

83b

95

366a:Nr.3

⁶Sutter 1987, Einleitung zum Reprint von Hans J. Böker und Heiner Sadler, S. 8.

⁷Schneider an Sch. 1883 V 3: HMA 848, Mettlach.

⁸AuK. Heberle 1884.

⁹Sutter Reprint 1987, S. 6. 8.

¹⁰Ebd., S. 8.

¹¹Schneider an Sch. 1883 V 3: HMA 848/Mettlach

¹²Nordfassaden Kat. 04.A.IV/6 und 7.

¹³Perspektivische Ansicht Kat. 04.A.IV/8 und Aufriß 04.A.IV/5.

¹⁴04.B.IX/04.101.01.

sind untereinander durch Lisenen verbunden und bilden so drei Fensterachsen. Während im Rustikageschoß die Rundfenster die Achsen aufnehmen, folgen die Lukarne nicht wie bei den Loire-Chateaux und Sempers Schweriner Schloßdonjon den Fensterachsen. Sie orientieren sich nach den Hauptrichtungen der Fassaden. Die darunter liegenden drei Fensterreihen beleuchten möglichst gut die Turmräume und ermöglichen beim Fensterausblick, bequem das Fassadenrelief in Schrägansicht streifen zu können. Genotypisch läßt sich der Turm am ehesten von Aussichtsplattformen sommerlicher Lusthäuser und vom Turm mit Belvedere der italienischen Villa ableiten. Durch die Auszeichnung mit dem fürstlichen Wappen in Rotmarmor, erhält der auch heraldisch vom Torrianiwappen ableitbare Rundturm, die Bedeutung die seit der palladianischen Villa der heraldisch besetzte Frontispiz des Mittelrisalites¹⁵ hatte. Durch seine dezentralisierende Wirkung auf die Folge der in sich symmetrischen Fassaden verleiht der Rundturm der zur Feldseite der Stadt und zur Allee gewandten Gartenfront des Neubaus einen ländlich, burgenartig malerischen Charakter.

Abb. 399

Im Bereich um den Turmtrakt wird eine Terrasse geplant, zu der man vom Gartensalon aus hinaustreten kann. Ein im Sommer aufgestelltes Zelt sollte später als Sonnenschutz dienen. Im Obergeschoß anschließend an den großen Speisesaal war die Natur im Wintergarten selbst in der widrigsten Jahreszeit zu genießen. Später an den Wänden angebrachte Spiegel ergaben hier noch eine Steigerung durch den Panoramaeffekt. Bei den Fenstern der fürstlichen Wohnräume verbat sich später Fürst Albert Gardinen, was sich nur mit dem Wunsch nach einer ungehinderten Aussicht erklären läßt.¹⁶

Abb. 100

Der Blick nach Süden gewährte damals bei der noch niedrigen Parkbepflanzung die Ansicht auf den Kumpfmühler Berg mit einigen Sommerhäusern und Gärten des 18. und 19. Jahrhunderts, eventuell auf die beiden Turmspitzen von Karthaus-Prüll¹⁷ und die sich zum Ostbahnhof (1857-1859) bündelnden Schienenstränge mit der 1873 errichteten Kumpfmühler Straßenbrücke. Die drei exedrenförmigen Rundschuppen für die Lokomotiven südlich der Gleisanlagen wurden erst im Zuge der Bahnhofserweiterung seit 1889 und dem Hauptbahnhofneubau 1886-1891 gebaut. Den die Landschaft durchfahrenden Zug bewertete man auch wohl damals noch eher als ein ästhetisches Phänomen. Man verdankte das Empfinden dieser Landschaftsqualität der Schulung im Landschaftserlebnis durch die Idealbilder Claude Lorrains. Dort durchschneiden meist am Horizont lange Brückengebilde die Hügel. Einen solchen Ausblick hatte man vom Babelsberg auf die lange Glienicke Brücke Schinkels, errichtet 1831-1834, die an der engsten Stelle die sonst seenartig sich weitende Havel überspannte und so eine ähnliche Zäsur in der Landschaft bildete wie der Schienenstrang vor dem Regensburger Südflügel.¹⁸

Die von Anfang an vorgesehene Raumdistribution wurde in das Ausführungsprojekt übernommen: Das Appartement des Fürsten befindet sich im ersten Obergeschoß des Haupttraktes, den eine Enfilade durchzieht. Sie führt vom Empfangssalon im Mittelrisalit nach Westen auf das Wohnzimmer mit dem Erker und erschließt nach Osten repräsentative Gesellschaftsräume, die entsprechend im "großen Speisesaal" mit Erker enden. Daran eröffnet sich der

Abb. 82a

¹⁵Bentmann 1970, S. 166.

¹⁶Sch. an Rübsam 1887 VI 11: CB II, 576.

¹⁷Vgl. Stahlstich vom Bahnhofsgebäude mit den in der Ferne sichtbaren Turmspitzen: Zeitler 1985, Abb. S. 47.

¹⁸Jerchel 1941. Abb. 166.

Wintergarten, der den Zugang zu den großen Repräsentationsräumen mit dem Festsaal im Ostflügel erlaubt. Änderungen während der Ausstattungszeit sollten schließlich die privatesten Räume in den zurückgesetzten Westtrakt verlegen; im Erdgeschoß das Schlafzimmer des Fürsten, darüber das Appartement der Fürstin. Abb.

Im Erdgeschoß liegen weitere Gesellschaftsräume, die direkt von der Durchfahrt aus zu erreichen sind: Jagdsaal, Kegelbahn und Billardsaal. Unter dem Großen Speisesaal ist im Erdgeschoß die Silberkammer gelegt. Die Küche im Souterrain ist über einen Speisenaufzug mit den kleineren, alltäglichen Speisezimmern im westlichen Seitenrisalit an der Hoffassade verbunden; das im ersten Geschoß war für die Familie, das im zweiten Obergeschoß für die logierenden Gäste vorgesehen. Abb. 81

Die Gestaltung repräsentativer Fassaden einer Stadtresidenz mit einer malerischen Gesamtwirkung unter Einbeziehung des mittelalterlichen Emmeramer Tores zu erreichen, war das Problem der Planung. Die weitgehend traditionell festgelegte Raumdisposition war weniger Gegenstand der Planungsdiskussionen zwischen dem Bauherren, dem Hofkavalier Reichlin, dem Kunsthistoriker Schneider und dem fürstlichen Baurat Schultze.

Zusammenfassung

Schultze ging beim Entwurf des Vorprojektes im Juli 1882 von einer langen Südfassade aus: Dem Architekten war die symmetrische Fassadengliederungen mit einer zentralen Durchfahrt wichtig. Da der Bauherr für die verkehrstechnische Erschließung des Neubaus auch eine Durchfahrt direkt bei der Schloßstraße für das An- und Abfahren der Kutschen verlangte, brachen die architektonischen Symmetrieeen des ersten Vorprojektes völlig zusammen. Abb. 74a

Der Hofkavalier Reichlin brachte wohl die zwei entscheidenden Ideen zum Ausführungsprojekt 1883 ein: Er teilte erstens die zu lange Alleefassade in zwei Trakte und setzte zweitens den Westtrakt zurück. Die Durchfahrt wird untergeordnet schräg durch den Abteiflügel geführt. Eine zweite Durchfahrt wird direkt zur Schloßstraße angelegt. Sein wichtigstes Argument war wohl die ästhetisch befriedigende Einbeziehung des angrenzenden Emmeramer Tores. Das Projekt favorisierte eine moderne, malerische Architekturauffassung - wie sie für Landsitze üblich war - gegenüber einer traditionellen, repräsentativen Stadtresidenz. Abb. 79

Schultzes zweites Vorprojekt vom Februar 1883 mit dem eckigen Turm entwickelt die malerische Aufteilung der Alleefront weiter. Er zerlegt ausgehend von den Hoffassaden den Südflügel in drei Gebäudeteile: Den größten Komplex bildet der Haupttrakt in der Länge der Haupthoffassade mit einer zentralen Durchfahrt und einem dezentralisierten Haupttreppenhaus im östlichen Seitenrisalit zur Hoffassade. Auf den alten Abteiflügel antwortet in dessen Breite der Turmtrakt. Zurückgesetzt bis etwa in die Fluchtlinie der Nordseite des gotischen Emmeramer Stadtores wird der Westtrakt angelegt. Dieses Tor wird nun ästhetisch zum Neubau integrierend gesehen. Der Westtrakt erhält ein zweites Haupttreppenhaus, das über ein Vestibül mit der zentralen Durchfahrt bei der Schloßstraße verbunden ist. Beide Treppenhäuser sind dreigeschossig angelegt und erschließen somit auch das zweite als Gästetrakt bestimmte Obergeschoß. Die Treppe im Haupttrakt wird im Ausführungsprojekt durch eine Verkleidung mit echtem Marmor gegenüber dem Stuckmarmor der Westtrakt-Treppe ausgezeichnet. Im Osten bleibt seit der ersten Planung der Wintergarten der Breite des Ostflügels vorgelegt. Abb. 80

Das Ausführungsprojekt - seit April (?) 1883 - integriert durch die um den Rundturm gelegte Terrasse die Architektur mit dem so "bewohnbar" gewordenen Park. Die Alleefassaden zeigten sich in malerischen Ansichten: Vor allem die ideale Schrägansicht mit dem *markanten Turm* (Schad 1925), den hellen und verschatteten Fassaden wird zum populären Bild vom Regensburger Schloß vom Holzstich über die Postkarte¹⁹ bis zum Buchumschlag des Kataloges "Ein Jahrhundert Schloßbaugeschichte" 1979²⁰.

Abb. 81
83

98-103
6, 15

¹⁹S. S. 16-21.

²⁰SBG, Buchumschlag.

Die Entscheidung zur Bauausführung

Am 24. Juni 1883 wurde Fürst Maximilian Maria volljährig und trat nun die Regierung des fürstlichen Hauses an. Der Einundzwanzigjährige besaß nun die Mittel und fällte die Entscheidung, die Entwürfe zum Südflügel als Teil der Idee eines umfassenden Schloßumbaues auszuführen. Letztlich sollten der Wohlstand und das Traditionsbewußtsein des Hauses in Architektur ihren neuen Ausdruck finden und den Prestigeverlust des nicht regierenden Hauses vergessen lassen. Diese Vorstellungen und psychologischen Erwartungen, die man mit einem Regierungsantritt standesgemäß verknüpfte, dürften auch im Sinne der Mutter des Fürsten gewesen sein. Sie waren vorteilhaft für die aktuelle Heiratspolitik mit ihrem hoffnungsvollen Sohn.

Offensichtlich mit dem Tag des Regierungsantrittes bekam Schultze - wenn auch noch inoffiziell und nicht verwaltungstechnisch formal korrekt - den Auftrag, nun die *Projektierung* des Südflügel-Neubaues beschleunigt voranzutreiben. Am nächsten Tag verfaßte Schultze den ersten Brief betreffend die Baumaßnahmen. Damit beginnt die Reihe von insgesamt fünf erhaltenen *Copiebüchern*, die zusammen 3375 Briefe enthalten. Vier Bücher überliefern uns die Korrespondenz des Architekturbüros zum Südflügel-Neubau und den folgenden Umbauten lückenlos in 3107 Briefen.¹ Gelegentlich sind auch Briefe in anderen Angelegenheiten, die zum Aufgabenbereich Schultzes gehörten, enthalten. Wenig ist zu den Regensburger Handwerkern vorhanden, da hier mündliche Absprachen leicht möglich waren.

Das Schloßbaubüro

Das Schloßbaubüro erwartete ein großes Arbeitspensum. Eine personelle Vergrößerung für den Zeitraum der Ausarbeitung der Pläne und der Bautätigkeiten war das erste Problem, das Schultze zu lösen hatte. Sein erster Brief ging am 25. Juni 1883 an seinen Freund, den *städtischen Baubeamten Löwel in München*. Der am *Stadt-Bauamt München* tätige Bauamtmann, spätere Baurat, Friedrich Loewel² war Mitarbeiter am Münchner Bahnhofsbau 1876-1884, der zur Zeit seiner Fertigstellung der größte deutsche Bahnhof war.³ Er hatte 1881/82 das städtische Pensionat Mathildenstr. 9a im Stil der deutschen Renaissance geplant.⁴

Da Schultze gerade mit der *Ausarbeitung des Projektes über einen neuen Schloßflügel dahier beschäftigt* sei, benötige er eine *Hilfskraft zur Unterstützung*. Vom fürstlichen Baupersonal sei niemand *entbehrlich*. Loewel wäre *am ehesten in der Lage* eine geeignete Person zu empfehlen:

Dieselbe muß künstlerisch <...?> gebildet sein, daß sie mir in der Detaillierung des <...?> sowohl, als der Innenräume gut behilflich sein kann, <auch ?>

¹Kat. B.I.1/CB. - Das fünfte Copiebuch enthält 268 Briefkopien vor allem zum Palais Hohenzollern (WV 26).

²s. PV.

³Krings 1985, S. 186.

⁴Bayerischer Architektenverband 1912, S. 644 mit Abb. und Grundriß.

gewandt in der Fertigung von Kostenanschlägen sein Neben der verlangten Berufserfahrung, betont Schultze, daß er nur auf eine *streng solide, fleißige* (...) *Persönlichkeit reflektire*. Loewel solle Umschau halten, vielleicht könne ihm auch Wilhelm Fischer *jetzt nach nahezu erfolgter Fertigstellung des Bahnhofs Jemanden empfehlen*. Der von Schultze ebenfalls als Freund angesprochene Wilhelm Fischer war wie Loewel damals Mitarbeiter am Münchner Bahnhofsprojekt. Im März 1883 war die vierte und letzte Perronhalle fertiggestellt worden.⁵ Loewel solle auch bei Direktor Lange anfragen. Es eile, da das *Projekt sofort zu geschehen hätte*.⁶

Loewel empfahl postwendend am 26. Juni den Münchner Architekten M. Voigt: Er sei sieben Jahre am Stadtbauamt tätig gewesen. Er war Bauführer bei der Errichtung der höheren Töchtererschule, Luisenstr. 13 und Architekt des Hauses Burgstr. 18. *Hauptsächlich ist derselbe in der Stylrichtung, welche Du Deinem Schloßneubau in Anwendung bringst, sehr bewandert*.⁷ Voigt war Kompanion des *Ateliers für Architektur und Kunst-Gewerbe* Dietrich & Voigt. Er besuchte Schultze in Regensburg. Der Fürst hatte dem *Eintritt in das Bureau* bereits zugestimmt⁸, als Voigt am 4. Juli⁹ schließlich doch ablehnte, *da das Geschäft, dessen Teilhaber er ist, dies nicht zulasse*¹⁰. Wieder wird Loewel beauftragt, sich bei Fischer, Direktor Lange, Hauberrisser oder Gabriel Seidl (1848-1913) nach einem Architekten zu erkundigen:

*Ich erlaube mir hizu zu bemerken, daß meine Projektierungsarbeiten soweit gediehen sind, daß ich der gesuchten Hilfskraft nunmehr dringendst bedarf*¹¹.

Am selben Tag, dem 5. Juli, schreibt Schultze auch noch an seinen *Freund*, den *Sektions Ingenieur* Wilhelm Fischer in München.¹² Er verlangt eine *konstruktiv und künstlerisch* gebildete Person, die Kostenanschläge fertigen könne, als Bauführer zu verwenden sei und Berufserfahrung besitze.¹³ Fischer wandte sich an den Münchner Architekten Karl W. Ellersdorfer, der am 1. August nach Regensburg reiste.¹⁴ Nach Auskunft Löwels war der *strebsame* Ellersdorfer Architekt bei *Prof. Thiersch jun.*, August Thiersch. Hervorgetreten sei Ellersdorfer bei der Konkurrenz zum Münchner Rathaus, zu der er zugelassen worden war. Sein eingereichtes Projekt war im Glaspalast ausgestellt.¹⁵ Schultze stellte Ellersdorfer zum 1. August ein, nachdem er seine Zeugnisse und Zeichnungen gesehen hatte.¹⁶ Nach der vierzehntägigen Probezeit ermächtigte der Fürst Schultze am 23. August 1883 einen Vertrag mit Ellersdorfer zu schließen. Für ein Monatsgehalt von 300 M wurde der Architekt *als Hilfsarbeiter bei der Projektierung und Ausführung des Neubaus des südlichen Flügels zu St. Emmeram*¹⁷

⁵Krings 1985, S. 186.

⁶Sch. an Löwel 1883 VI 25: CB I, 1f.

⁷Löwel an Sch. 1883 VI 26: HMA 848, Personal.

⁸Sch. an Voigt 1883 VII 2: CB I, 3f.

⁹Voigt an Sch. 1883 VII 4: HMA 848, Personal.

¹⁰Sch. an Voigt 1883 VII 5: CB I, 5f.

¹¹Sch. an Löwel 1883 VII 5: CB I, 5f.

¹²Visitenkarte Wilhelm Fischer 1883 VII 9: HMA 848, Personal.

¹³Sch. an Fischer 1883 VII 5: CB I, 7f.

¹⁴Ell. an Sch. 1883 VII 9 und 18: HMA 848, Personal.

¹⁵Löwel an Sch. 1883 VII 9: HMA 848, Personal.

¹⁶Sch. an Ellersdorfer 1883 VII 12 und 17: CB I, 11 und 12.

¹⁷h. Entschließung 1883 VIII 23: HFS 3378.

bis Ende Oktober 1887 beschäftigt.¹⁸

Gleichzeitig war vom 1. August an, jedoch nur bis zum 14. Oktober 1883 der Bauzeichner Heinrich Meidinger tätig. Er erhielt Taggelder; ebenso vom 18. September 1883 bis 31. Mai 1888 der Bauzeichner Otto Meckes, mit dem Schultze voll zufrieden war. Er wurde zur rechten Hand in seinem Büro, besorgte bei seiner Abwesenheit die Korrespondenz und schickte Schultze Berichte über den Baufortgang. Später wurden noch zwei weitere Zeichner herangezogen: Im Zusammenhang mit dem Marmortreppenhaus wird ein *Assistent* Weiß genannt. Vom März 1884 bis Oktober 1886 bezog der *Zeichnungslehrer* Franz Weiß als Bauzeichner Taggelder. Vom 22. April bis 21. Oktober 1885 erhielt Eugen Zink, *Lehrer der k. Baugewerkschule Nürnberg als Hilfsarbeiter* einen Funktionsbeitrag.¹⁹

Die technische Ausstattung des Baubüros wurde verbessert. Schultze bestellte Anfang Oktober 1883 1 Stück *Zeichentafel* bei der Stuttgarter Firma Eugen Buschle.²⁰ Im Januar 1884 schreibt Schultze erneut wegen der Anfertigung einer *Zeichentafel* nach Stuttgart.²¹ Auch die Plankopien mußten von Hand auf Transparentpapier übertragen werden. Öfter gebrauchte Pläne ließ man von Xaver Rief lithographisch vervielfältigen. 1893 erkundigte sich Meckes bei der *Fabrik technischer Papiere* Arndt & Troop in Frankfurt/Main über einen *Apparat zur Vervielfältigung der Pläne*, einem *Lichtpausapparat* für die Domänenkammer.²²

Abb. 342b

Über die Praxis im Baubüro ist wenig Konkretes zu ermitteln. Schultze skizzierte wohl meist mit Bleistift seine Idee und überließ die Reinzeichnungen seinen Hilfskräften. Der Großteil der Pläne muß von der Hand Otto Meckes stammen. Viele Baupläne wurden wohl erst kurz vor der Publikation um 1890 lavierend schattiert. Es fällt nämlich auf, daß von den Alternativen, stets nur die ausgeführte Variante und demnach die für die Publikation bestimmten Planteile laviert sind. Einige Pläne sind von Schultze signiert und datiert, wobei es aber fraglich bleibt, ob diese so herausgehobenen Entwürfe auch von ihm rein gezeichnet worden sind. Sicher von Schultzes Hand sind einige Aquarelle und Bleistiftzeichnungen.

Abb. 140
238

108a, 344a
85b

Das Hausteinmaterial der Fassaden aus Ansbach und Heigenbrücken

Am 21. Juli 1883 bat Schultze die Bayreuther Baumeister Karl Wölfel und Johann Weiß, ihm *Probewürfel von Bayreuther Sandstein* zu schicken. Den *Steinen von hell rötlich gelben Ton* würde Schultze den Vorzug geben.²³ Schultze wollte für den Außenbau einen Sandstein, bei dem neben der Härte vor allem die Farbe sehr wichtig war. Der *grüne* Kelheimer Sandstein, der für die alte Pinakothek verwendet worden war, schied für ihn aus: *Ich brauche eben einen warmen, gelblich grauen, eher ins Rötliche gehenden Steinton.*²⁴

Aus Bodenwöhr. Heigenbrücken und Ansbach ließ sich Schultze

¹⁸HMA 407. fol. 23.

¹⁹Zu den Besoldungen für den Neubau s. HMA 407, fol. 23-25. und PV.

²⁰Sch. an Buschle 1883 IX 29, X 4: CB I, 29, 34.

²¹Sch. an Buschle: 1884 I 14: CB I, 89.

²²Meckes an Arndt & Troop 1893 VI 23: CB IV, 666.

²³Sch. an Wölfel bzw. Weiß 1883 VII 21: CB I, 14 bzw. 15.

²⁴Sch. an A. Lang, Kelheim 1883 VIII 8: CB I, 20.

Steinproben von den Steinbruchbesitzern - dem in Landshut ansässigen Baron von Hirschberg und den Baumeistern Heiter und Förch - schicken. Das oberpfälzische, Bodenwöhrer Material schied wegen der schlechten Qualität sofort aus.²⁵

Die vom *Steinbruchbesitzer* und *Bauunternehmer* G.(?) Heiter im August zugesandten Steinmuster gefielen Schultze sehr: Das zweite Muster, ein *weißer Stein*, sei das ideale Material für die *Fenster-Einfassungen* der Obergeschosse, für das Hauptgesims und die Giebel.²⁶ Schultze besichtigte Mitte September die Steinbrüche in Heigenbrücken im Spessart, östlich von Aschaffenburg.²⁷ Am 13. Oktober wird ein Liefervertrag mit Daniel Heiter zur Lieferung von Sandsteinen geschlossen.²⁸ Heiter lieferte die nach Bruchzetteln des Schloßbaubüros fertig gehauenen Steine nach Regensburg, wo er sie auch selbst versetzte.²⁹ Anfang November traf der erste Eisenbahnwaggon aus Heigenbrücken ein.³⁰

Abb. 93

Abb. 94

Von der Farbe und Qualität des Materials aus den Sandsteinbrüchen³¹ des Baumeisters Carl Förch in Ansbach überzeugte sich Schultze am 8. Oktober³² vor Ort. Verträge mit dem Baumeister Förch zur Lieferung von *Steinhauerarbeiten* wurden am 24. Oktober und 10. November geschlossen. Der Fürst erteilte dazu am 15. November 1883 in Taxis und zu einem *Nachvertrag*³³ im März 1884 in Berlin die Genehmigungen.³⁴ Für Stufen bestellte man bei Max Ernst in Blaumberg aus dem dortigen Granit eine *Musterstufe nach vorgezeichnetem Profil*.³⁵

Im Eisenbahn-Zeitalter war es möglich geworden, auch das in großen Mengen benötigte Baumaterial aus entfernten Gegenden zu verwenden. Die farbliche Variationsbreite für Hausteine war somit im Historismus erheblich breiter als für die Architekten vor der Erfindung der Eisenbahn. Was heute als ortsfremdes Baumaterial eher für unpassend erklärt wird, besaß für die damaligen Zeitgenossen sicher eine zusätzliche, heute nur mehr schwer nachvollziehbare Qualität.

²⁵Sch. an Baron von Hirschberg 1883 VII 23 und VIII 8: CB I, 17 und 21.

²⁶Sch. an Heiter 1883 VIII 23: CB I, 23f.

²⁷Sch. an Heiter 1883 IX 4: CB I, 24.

²⁸*Lieferungsvertrag* 1883 X 13: HFS 3378.

²⁹Sch. an Heiter 1883 X 16: CB I, 35.

³⁰Sch. an Heiter 1883 XI 7: CB I, 38f.

³¹Sch. an Förch 1883 VII 23: CB I, 18.

³²Sch. an Förch 1883 X 4: CB I, 33.

³³Sch. an Heiter 1884 I 12: CB I, 101.

³⁴Verträge 1883 X 24 und XI 10; Bericht des HMA 1883 XI 16 und 1884 III 12: HFS 3378.

³⁵Sch. an Ernst 1883 X 20: CB I, 36.

Die höchste EntschlieÙung zur Bauausföhrung

Drei Monate nach seinem Regierungsantritt ordnete Fürst Maximilian Maria am 21. September 1883 offiziell formell mit einer höchsten EntschlieÙung den Abbruch des alten Südflügels und den Neubau an. Sobald eine provisorische neue Wohnung für ihn eingerichtet worden sei, könne begonnen werden:

Wir haben beschloÙen, den in schlechtem Bauzustande befindlichen südlichen Flügel Unseres SchloÙes zu St. Emeram samt den dazu gehörigen Nebengebäuden dem Abbruch zu unterstellen und an dessen Stelle nach dem bereits gefertigten u. teilweise noch in Arbeit befindlichen Plänen des f. Baurathes Schultze einen neuen SchloÙflügel zu errichten.

Wir übertragen nunmehr <...> die Bauausföhrung an den Genannten, während die rechnerische Gebahrung, die Auszahlung der Gelder etc. dem f. Hofmarschallamt zugewiesen wird, zu welchem Zweck über den Bau eine eigene Rechnung zu föhren ist.

Der Vorlage eines Gesamtkostenanschlages wird noch entgegen <ge>sehen; um die einstweiligen anfallenden und die bereits in Vorschuß geföhrten Kosten bestreiten zu können, wird dem f. Hofmarschallamt hiermit ein Credit von 25 000 M, <...> als erste Rate ertheilt.

Mit dem Abbruch des alten Flügels kann sofort begonnen werden, wenn wir Unsere Übersiedlung in andere Wohnräume werden vollzogen haben

*<... gezeichnet> Max <imilian Maria>
Schultze ¹*

Damit war die Bauleitung nicht der übergeordneten Verwaltung, dem Hofmarschallamt, sondern direkt Schultze übertragen, der direkt mit dem Fürsten bzw. dessen Berater verhandelte. Schultze schloÙ auch die Akkorde mit den Handwerkern, die dann nur noch der Genehmigung durch den Fürsten bedurften. Über die zum Baufortgang notwendigen Gelder berichtete der Architekt dem Fürsten, der dann einen Betrag genehmigte, indem er dem Hofmarschallamt eine bestimmte Summe Credit zuteilte. Den ersten Credit in Höhe von 25.000 Mark eröffnete Fürst Maximilian Maria gleichzeitig mit der höchsten EntschlieÙung zum Neubau am 21. September. Das Hofmarschallamt bezahlte auf Weisung Schultzes die von ihm überprüften Rechnungen.

Wie vom Fürsten angeordnet, föhrte man für die Einnahmen und Ausgaben des Neubaus eigene Rechnungsbücher. Die Gesamtkosten von über 2,6 Millionen Goldmark errechnen sich aus zwei, getrennt geföhrten Rechnungsbüchern: Eines erfaÙte die Baukosten einschließlich der festen Teile der Innenausstattung von 1883-1889 mit der Gesamtsumme von 2.100.510,20 Mark.² Die zweite Rechnung für die mobilen Einrichtungsgegenstände von 1887-1891 ergab die Summe von 528.562,32 Mark.³ So gehörten zum Beispiel die Kosten für die Wandbespannungsstoffe als Teil der festen Ausstattung zur ersten Rechnung, die Ausgaben für Möbelbezüge und Vorhänge zur zweiten, auch wenn es sich dabei um den gleichen Stoff handelte.

¹h. Ent. Maximilian Maria 1883 IX 21: HFS 3378.

²Manual HMA 406; Reinschrift HMA 407; 2. Exemplar HMA 852. - s. Kat. 04.I.

³Manual HMA 408; Reinschrift HMA 409; 2. Exemplar HMA 854.

Am 26. September 1883 berichtete die *Deutsche Bauzeitung*:

Umbau des Fürstl. Thurn und Taxis'schen Schlosses zu Regensburg. Der junge in diesem Jahre majorenn gewordene Fürst von Thurn und Taxis hat seine Regierung mit mehreren bedeutungsvollen Akten eingeleitet. Als der wichtigste hiervon ist sein Beschluss anzuführen, das alte Stammschloss in Regensburg in einer des fürstlichen Hofes würdigen Weise umzubauen.

Zunächst soll - im November d.J. - der lange südliche Flügel vollständig eingelegt und dafür vom nächsten Frühjahr ab ein Neubau, der um ein Beträchtliches über die jetzige Flucht hinausgerückt wird, aufgeführt werden. Die Pläne hierzu, nach denen der Bau eine reiche Renaissance-Architektur erhalten soll, sind schon seit längerer Zeit vollständig ausgearbeitet. Die alterwürdige Stadt Regensburg wird somit zu ihren weithin berühmten Baudenkmalern, dem herrlichen Dome, den in der nächsten Umgebung befindlichen Ruhmestempeln Walhalla und Befreiungshalle ein weiteres Bauwerk erhalten.

Als erwähnenswerth ist außer dem Umstande, dass zur Erlangung von Plänen für den Bau nicht eine Konkurrenz veranstaltet, sondern der Entwurf desselben dem fürstlichen Bau-Büreau übertragen worden ist, noch anzufügen, dass auf persönlichen Wunsch des Fürsten alle Lieferungen und Arbeiten, wenn irgend thunlich, nur an Regensburger Unternehmer und Geschäftsleute übertragen werden sollen.

S. 4

Der unter *Vermischtes* stehende Artikel ist mit S. unterzeichnet. Er beruht sicher auf Informationen Schultzes, die er oder das Hofmarschallamt veröffentlichten; fraglich bleibt ob mit dem Siegel S. Schultze gemeint ist. Wenn man die nicht veranstaltete Konkurrenz als leise Kritik interpretiert, scheidet Schultze natürlich als Verfasser, zumindest dieser Passage, aus.

Der Bericht der in Berlin erschienenen *Deutschen Bauzeitung* belegt zusammen mit den Entwürfen zu den Hoffassaden vom Februar 1883, daß der Südflügel-Neubau zu einem *Umbau* gehört, der einen Großteil des Schloßkomplexes umfassen und vereinheitlichen soll. Der *zunächst* durchgeführte, größte Bauabschnitt dieses Projektes war der Südflügel-Neubau. So wird es auch verständlich, daß die Planpublikation Schultzes mit dem Titel *Neubau und Umbau* nicht allein den Südflügel-Neubau erfaßt, sondern auch den *Umbau* von angrenzenden Fassaden.

Im September 1883 waren demnach die Pläne weitgehend *vollständig ausgearbeitet*. Gemeint sind damit die Pläne für die Maurerarbeiten. Die Detailpläne wurden während des Baufortganges je nach Aktualität angefertigt. Ein vom Schreiner Rosenmeier für 754 Mark angefertigtes und dementsprechend aufwendiges *Gypsmodell* des Neubaues muß damals fertig gewesen sein.⁵ Es stand nach Fertigstellung des Neubaues in der Raummitte der sogenannten *Modellhalle* (04.01.37). Das mit einem Teppich drapierte Podest erhob das Modell zu einem Zimmerdenkmal fürstlichen Mäzenaten-

Abb. 86
200

⁴DBZ 17, 1883, S. 460.

⁵Kat. 04.A.VII.

tums. Es ist heute nicht mehr erhalten. Den Kostenvoranschlag zum Neubau konnte Schultze erst am 22. Oktober 1884 fertig dem Bauherren vorlegen.⁶

Zu den weiteren, zukünftigen Bauabschnitten dürfte es Skizzen und erste Entwürfe gegeben haben: Die *Adaptierungen* der Hoffassaden des Abteiflügels und des Ostflügels waren zumindest seit 1883 vorgesehen. Der Südflügel darf nicht isoliert betrachtet werden; er ist auch funktionell nur ein Teil des Schlosses: Die Bibliothek, die in keinem Schloß des 19. Jahrhunderts fehlen durfte, war im mittleren Nordflügel, ein großer Festsaal im Ostflügel vorhanden. Durch den Tod des 1885 verstorbenen Initiators sollte sich das Unternehmen verzögern. Der Nachfolger Fürst Albert führte das Projekt fort und vollendete 1890 die seit 1882/83 greifbare Idee des Fürsten Maximilian Maria, *das alte Stammschloss in Regensburg in einer des fürstlichen Hofes würdigen Weise umzubauen.*

Der Anspruch, der für den Südflügelneubau im Vergleich zum Dom und den Denkmalbauten Ludwig I. in der *Deutschen Bauzeitung* erhoben wird, galt wie die Wirkungsgeschichte in Wort und Bild belegt bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts: Der Südflügel sollte - was die Regensburgführer und die populäre Grafik belegen⁷ - schnell zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt zählen.

Die Akkorde mit den Regensburger Maurer- und Zimmerermeistern

Die Maurer- und Zimmererarbeiten wurden an Consortien Regensburger Firmen vergeben: Zu den Maurerarbeiten schloß Schultze am 20. Oktober 1883 einen Akkord mit den Regensburger Maurermeistern Johann Wagner, Christian Zinstag, Thomas Luger und Josef Mayer, den der Fürst in Taxis am 2. November genehmigt hat.⁸ Am 21. November stimmte der Fürst dem am 16. November vereinbarten Vertrag zwischen Schultze und dem Zimmerermeister Alois Kroen *et Consorten* zu.⁹ In einem Nachtrag wurde mit fürstlicher Zustimmung die von den Zimmerern zu stellende *Caution* von ursprünglich 18.000 auf 10.000 Mark reduziert.¹⁰ Neben Kroen waren Josef Zimmermann, Ludwig Hofmeier und Johann Fuchs beteiligt. Die hohen Anforderungen, die Schultze an die Handwerker stellte, zeigt sich in der Ausführung des Dachstuhles, dessen Balken gehobelt sind.

⁶SBG, S. 28.

⁷s. S. 16-21.

⁸Akkord 1883 X 23(?): HFS 3378. - HMA 836, VI.1. - zu den Firmen s. PV.

⁹Vertrag und Bericht des HMA 1883 XI 16: HFS 3378.

¹⁰Bericht HMA 1883 XII 27: HFS 3378.

Die provisorische Wohnung des Fürsten

Bevor der alte Südflügel abgerissen werden konnte, mußte wie der Fürst angeordnet hatte eine *Provisorische* Wohnung geschaffen sein. Man fand dafür Räume im ersten Obergeschoß des westlichen und mittleren Nordflügels. In den beiden größten Räumen im westlichen Flügel war die öffentlich zugängliche Bildergalerie untergebracht, die nun aufgelöst wurde.

In zwei großen Räumen der *vormaligen Bildergalerie* stellte der Regensburger Hafner Johann Herdegen im Oktober 1883 je einen *neuen grünen großen Ofen* auf.¹ Zacharias strich das erste 9,38 Meter breite Zimmer *bronze grün*, das zweite 9,92 Meter breite *roth braun*. Die *breite Hohlkehle* wurde gestrichen und mit *neuen passenden Gesimsen verziert*.² In einer Rechnung Zacharias vom 17. Dezember 1883 wird das *Provisorische Appartement* beschrieben mit *vier Wohnzimmern*, einem *Gewölbezimmer* und einem *Eckzimmer*. Zacharias hatte zehn Fenster zu streichen und *Dekorationsmalereien* auszuführen.³ Degener lieferte Tapeten.⁴

Abb. 87

Im *altdeutschen Gang* der *südlichen Etage* wurde etwas später ein weiterer *grüner Ofen* Herdegens für 320 M. aufgestellt.⁵ Die Münchner Firma Wachter und Morstadt wurde zur Gasbeleuchtung eines *Corridors* und *Stiegenhauses* am 12. November 1883 angeschrieben: Die Wandarme sollen *etwas elegantes sein, entweder in Messing oder grün bronzirt, mit matt geschliffenen Kugeln*.⁶ Durchlaucht wählte Ende Januar 1884 das Petroleum Wandarm-Modell Nr. 161, von dem sieben bestellt wurden.⁷ Bei derselben Firma suchte Schultze eine Gaslampe für das Billiard des Fürsten.⁸ Schließlich hat aber der Regensburger Schmiedemeister Johann Loritz für 180 M. einen *eisernen Armleuchter mit Flaschenzug mit 2 Glasstürzen* geliefert.⁹ Das Billiard mit der Billiardbeleuchtung wurde für das Billiardzimmer im Neubau (RK 04.00.30) übernommen. Die im November 1884 von Loritz in Rechnung gestellten schmiedeeisernen *Seilträger mit Laub* sind noch im Treppenhaus des mittleren Nordflügels erhalten. Durch sie verläuft ein als Handlauf dienendes Seil. Die vier *neuen Treppenseile* zur *nördlichen Treppe* lieferte Seyboth.¹⁰

Abb. 235a

Eine Zeichnung Schultzes entwirft Türbeschläge im Renaissancestil, die für das Eingangsportal im Erdgeschoß und wohl für eine Verglasungen des gewölbten Treppenaufganges verwendet wurden.¹¹

Abb. 88

¹HMA 836, Bel.Nr. 1123.

²HMA 836, Bel.Nr. 1138.

³R. 1883 XII 17: HMA 836, Bel.Nr. 1138.

⁴HMA 836, Bel.Nr. 1146.

⁵R. 1883 XII 11: HMA 836, Bel.Nr. 1123.

⁶Sch. an Wachter u. Morstadt 1883 XI 12, s. auch 1884 I 21: CB I, 40, 96.

⁷Sch. an Wachter & Morstadt 1884 II 1: CB I, 105.

⁸Sch. an Wachter u. Morstadt 1883 XII 14: CB I, 69.

⁹R. 1884 II 20: HMA 836, Bel.Nr. 1150.

¹⁰HMA 836, Bel.Nr. nach 1157.

¹¹Eine ausgebauten Türanlage ist deponiert.

Der Abbruch des alten Südflügels

Der Magistrat der Stadt Regensburg erhielt 10 Planzeichnungen in duplo, datiert 20. November 1883. Die baupolizeiliche Genehmigung wurde am 23. November zu den Plänen erteilt, da sie einen Anlaß zu einer Erinnerung nicht gegeben haben.¹²

Nach der Räumung des alten Südflügels und dem Abtransport von Möbeln in das Wagenhaus am Agidienplatz, bzw. der herrschaftlichen Möbel nach Alteglofsheim¹³ waren die Abbrucharbeiten seit dem 5. November im Gange.¹⁴ Der erste am 21. September 1883 gewährte Credit von 25 000 M. wurde für den Abbruch und das Schuttabführen ausgegeben. Diese Arbeiten waren Anfang Januar 1884 soweit vorangeschritten, so daß Schultze nun um eine Crediterhöhung bat, da nun die durch höchste Entschliebung gnädigst genehmigten Akkordarbeiten und Material Lieferungen beginnen. Für diese Maurerarbeiten und die Steinlieferungen wurde der Credit vom Fürsten am 14. Januar auf 125 000 M. erhöht.¹⁵ Den Bauzustand beschreibt Schultze am 20. Februar 1884 so:

Auch sind die Fundamentarbeiten schon soweit gediehen, daß bei Fortdauer der günstigen Witterung in 6 Wochen die Terrainhöhe erreicht sein wird.

Anfang März könne mit dem Bearbeiten und Versetzen der Heigenbrücker Steine begonnen werden.¹⁶

Daß dieser Bericht - wohl um den Lieferanten zur Eile anzutreiben - sehr optimistisch abgefaßt ist, zeigen die beiden, wohl im März entstandenen Aufnahmen der Abbruchstelle: Zahlreiche Arbeiter sind noch mit dem Abbrechen beschäftigt. Schutt wird weggefahren. Der führende Regensburger Photograph und erste bayerische Hofphotograph Regensburgs - seit 1887 - Johann Laifle dokumentierte den Bauplatz. Für photographische Aufnahmen des Bauplatzes erhielt Laifle 61. Mark.¹⁷ Zwei großformatige Photographien sind erhalten: Der Bauplatz ist bis auf Reste von Kellergewölben des alten Südflügels fertig abgerissen. Das Baubüro steht fertig errichtet hinter einem Rest des Kegelbahngebäudes. Wie ein Feldherr verfolgt Max Schultze umringt von seinen Mitarbeitern das dokumentierungswürdige Ereignis. Für die Errichtung der Bauhütte, die provisorischen Charakter trägt, hatte Schultze am 16. Februar 1884 den Magistrat um eine Baugenehmigung ersucht.¹⁸ Da der Bauzaun beim Emmeramer Tor auch schon zu sehen ist, muß die Aufnahme nach dem 23. Februar, wohl im März entstanden sein. Am 23. Februar hatte das Hofmarschallamt die Pläne zur Errichtung einer Bretterplanke an der Straße Hinter St. Emmeram eingereicht. Der Zaun trennte die Baustellenzufahrt vom westlichen, öffentlichen Weg, der noch durch das Tor mit der Brücke über den Stadtgraben führte.¹⁹

Abb. 89

Abb. 90b

Abb. 90

Ende März 1884 wurde bei dem Regensburger Eisenhändler Schöpf Material für die Wellblechdecken bestellt.²⁰ Schultze hatte nun den ersten Vorausmaß-Anschlag zum Neubau zusammenge-

¹²Magistrat 1883 II 23: RSBA, Emmeramsplatz 5,6,7, lfd.Nr. 160f.

¹³HMA 836, Bel.Nr. 1084, 1087.

¹⁴... an Sch. mit der Bemerkung, daß für die Abbrucharbeiten Tagelöhner ab dem 5. November benötigt werden: HMA 848, Gesuche.

¹⁵Bericht HMA 1884 I 11: HFS 3378.

¹⁶Sch. an Förch 1884 II 20: CB I, 123.

¹⁷Rechnungsbeleg Nr. 790 ist verloren; s. Gesamtabrechnung HMA 407, fol. 35.

¹⁸HMA an Magistrat 1884 II 16: RSBA: Emmeramsplatz 5,6,7, lfd.Nr. 162.

¹⁹Kat. 08.IV.

²⁰Sch. an Schöpf 1884 III 27: CB I, 189.

stellt.²¹ Die Kostenvoranschläge in Höhe von 1.412 000 M. billigte der Fürst in Berlin am 4. April.²² Eine zweite *Credithöhung* auf 225 000 M. unterzeichnete²³ er in Wien am 9. Mai. In Berlin wurde dem Fürsten am 2. Juni der Vertrag zu Marmor- und Steinmetzarbeiten zwischen Schultze und dem *Bau- und Steingeschäft* Zwiesler und Baumeister in München vorgelegt.²⁴ Am 26. Juli teilte das Hofmarschallamt dem Fürsten die Höhe der bisherigen Ausgaben mit 179.475 m 86 Pf. mit.²⁵ Abb. 113a

Das Erdgeschoß war im Juli 1884 zur Hälfte hochgezogen. Die *Deutsche Bauzeitung* berichtete:

Der Bau des Fürstlich Thurn- und Taxis'schen Schlosses zu Regensburg (...) schreitet rüstig vorwärts: das Erdgeschoß ist mehr als zur Hälfte bereits aufgeführt. Der Neubau erhält die respektable Länge von nahezu 150m und wird außer dem Erdgeschoss aus 2 Obergeschossen nebst Mansarde bestehen.

Das Erd- und I. Obergeschoss werden in den Umfassungen ganz aus Hausteinen, das II. Obergeschoss in den Flächen aus Backstein-Mauerwerk, welches Zementverputz erhält, hergestellt. Als Material kommen Sandstein von Ansbach, Aschaffenburg und Bamberg zur Verwendung. Ein mächtiges abgebandenes Gerüst ist auf die ganze Länge des Baues errichtet.²⁶

Die Konstruktion des Holzgerüsts überliefern Pläne.²⁷ Zu oberst auf dem Gerüst konnte auf Schienen ein Lastenwagen geschoben werden. Abb. 91

²¹HMA 849.

²²Bericht HMA 1884 III 27: HFS 3378.

²³Bericht HMA 1884 V 7: HFS 3378.

²⁴Bericht HMA 1884 V 31: HFS 3378.

²⁵Bericht HMA 1884 VII 26: HFS 3378.

²⁶DBZ 18, 1884, S. 364.

²⁷Kat. 04.B.XIII.

Die Architekturkeramik

Durch den Mainzer Kunsthistoriker Dr. Friedrich Schneider, der bereits im April 1883 anlässlich einer *Besprechung der Pläne zum Schloßbau* in Regensburg war¹, wurde Schultze auf die *Mettlach-Merziger Fabrikate* aufmerksam.² Im Mai 1883 beginnt die Korrespondenz zwischen Villeroy & Boch in Mettlach bzw. Merzig mit Schultze.

Es geht um ornamentale Architekturglieder die passend zur Farbe der Hausteinteile als *Imitation in terracotta* hergestellt wurden. Im Mai 1884 ist Schultze mit der Terrakotta-Farbe zufrieden; sie *stimmt mit dem Stein überein*.³ Schultze schickte seine Entwurfszeichnungen nach Merzig. Villeroy & Boch ließ durch einen *Modelleur* Modelle anfertigen, die zur Begutachtung nach Regensburg gesandt wurden. Zu den Terrakotten mit Schildern warnte er den Modell-Bildhauer,

bei der Modellierung mit dem Effekt eher zurückhalten zu lassen, da die Schilder sonst allzu lebhaft wirken.⁴

Diese waren wegen des Schwindens des Tones durch den Brand um 8% größer als das fertige Keramik-Bauglied. Um die Farbe des fränkischen Sandsteines genau imitieren zu können, schickte man eine *Sandsteinprobe* nach Merzig.⁵ Die Keramiken wurden in zwei verschiedenen Farbnuancen, bezeichnet *roth* und *grau*⁶, geliefert.

Mit dem anfangs Oktober 1884 nach Regensburg abgesandten Modell des *Delphin-Aufsatzes*, einer Fensterverdachung, war Schultze nicht zufrieden. Der Merziger Modelleur, der Schultzes *Zeichnung zu mager in der Wirkung*⁷ hielt, war vom Entwurf abgewichen, was Schultze kritisierte:

Da mein Bau im Charakter deutscher Renaissance gehalten ist, so ist das übersandte Modell viel zu modern realistisch gehalten.⁸

Schultze wollte ornamental stilisierte Delphine, nicht *modern realistisch* modellierte Plastiken. Er ließ deshalb in Regensburg ein neues Modell für den Delphinaufsatz wohl von seinem Bildhauer Friedrich Preckl anfertigen.⁹

Abb. 93a

Die Herstellung des zweiten Fensterverdachungstypes mit der *Fratze* verlief problemlos. Bei den Wappenschildern *aus rotem feinkörnigen Sandstein*-Imitat bittet er ausdrücklich die *Embleme ... ganz flachreliefartig zu halten*¹⁰. Die Lieferungen dauerten bis Oktober 1885. Die Rechnungen - die Hauptrechnung vom 20. November 1885 datiert - beliefen sich einschließlich der Modellkosten, die sich aus 7 1/2 % von der Gesamtsumme berechneten, auf über 25.000 Mark.¹¹

Abb. 93b

An den Fassaden des Südflügels sind aus Terrakotta: im Erdgeschoß die Baluster, die Schilde mit und ohne Wappenemblem an den Keilsteinen der Fenster, im ersten Obergeschoß die Schilde in

¹s. S. 109.

²Schneider an Sch. 1883 V 3: HMA 848, Mettlach.

³Sch. an V & B 1884 V 6: CB I, 226*.

⁴Sch. an V & B 1884 VII 17: CB I, 303.

⁵V & B an Sch. 1884 X 20: HMA 848, Mettlach.

⁶R. 1885 XI 20: HMA 848, Mettlach.

⁷V & B an Schultze 1884 X 20: HMA 848, Mettlach.

⁸Sch. an V & B 1884 X 17: CB I, 429.

⁹V & B an Sch. 1884 X 20: HMA 848, Mettlach. - zu Preckl s. PV.

¹⁰Sch. an V & B 1884 X 25 (?): CB I, 436.

¹¹R. 1885 XI 20 und zwei undat. R.: HMA 848, Mettlach.

den Dreiecksgiebeln des ersten OG, am zweiten Obergeschoß die vier Fensterverdachungstypen - mit Delphinen, Masken, Tafeln und mit Kugeln - die *Kapitäle* und *geschlossenen Giebel* an den *gekuppelten* Fenstern der Risalite, die *Consolen* und *Metopenschilde* des Hauptgesimses, darüber die Pilaster mit Kapitellen, Aufsatzmuscheln, große und kleine *Obelisk*en, Giebelaufsätze, Seitenvoluten mit Obelisken und Kaminaufsätze. Von letzteren sind an einer uneinsichtigen Stelle an der Ostseite zwischen Abteiflügel und Haupttrakt, einige Exemplare erhalten. Abb. 93b

Die auf den Giebelvoluten aufgestellten *Obelisk*en sind heute entfernt. Ein Exemplar ist erhalten.¹² Der über einer Plinthe auf eingezogen profilierter Basis stehende, mit Diamantquadern besetzte Obelisk¹³ folgt den in der Renaissance üblichen Typen; zum Beispiel dem Vorlagenblatt des niederländischen Architekten und Theoretikers Hans Vredeman de Vries (1527-1604/23) von 1565.¹⁴ Abb. 92a
Abb. 92b

¹²Freundlicher Hinweis von Herrn Rudolf Pompe.

¹³Kat. 04.B.X/04.113.

¹⁴Gehring, Abb. S. 15.

Der Baufortgang von Osten nach Westen

Am 29. August 1884 war der Vertrag mit Zwisler und Baumeister zum zweiten Stiegenhaus genehmigt.¹ Der Neubau wurde von Osten nach Westen vorangetrieben. Der Haupttrakt mit den Fassadenabschnitten VII und VIII sollte zuerst unter Dach kommen.² Die *beiden großen Hofgiebel* und der *Mittelgiebel* waren im Oktober 1884 im Gespräch.³ Ende November berichtete Schultze dem Grafen (?), daß man das Dach provisorisch mit Ziegeln decken werde, um die Schiefereindeckung auf das Frühjahr 1885 verschieben zu können.⁴ Vom *Zimmermeister Consortium* wird am 19. Dezember 1884 verlangt, daß der Dachstuhl bis Neujahr stehen müsse.⁵

Im Januar wird wegen dem *Muschelaufsatz vom Mittelrisalit der Gartenfacade* nach Merzig geschrieben⁶; im März wegen Details zu den *gekuppelten Fenstern des 2. Obergeschosses* und der *Fensteraufsätze am Mittelrisalit des Haupttraktes 2. Obergeschoß*.⁷

Am 13. März 1885 sandte Schultze dem Münchner Bildhauer Josef von Kramer für das Wappen am Turm die *Wappen-Embleme und vom goldenen Vließ* Pläne zu. Gemeint sind mit den *Wappen-Emblemen* die Wappenschilder, aus denen sich das große Fürstenwappen zusammensetzt. Das goldene Vließ zeichnete Schultze nach dem Original, das dem Bauherren am 23. November 1884 verliehen worden war.⁸ Der Entwurf Kramers zur Wappenkartusche gefiel dem Fürsten. Dafür sollte *rötlicher Marmor des Hofbruches Oberalm am Untersberg oder bei Hallein* von Zwisler und Baumeister bestellt werden.⁹ Zunächst war beabsichtigt das große Wappen vom *hiesigen Bildhauer*, wohl Friedrich Preckl, ausführen zu lassen¹⁰; dann überließ man die Ausführung im November 1885 trotz der höheren Münchner Löhne der Firma Zwisler und Baumeister.¹¹

Abb. 100

Ende März 1885 war die Versetzung der Giebel der großen Hoffassade geplant.¹²

Im April werden die *grauen Konsolen, Metopen, Fensteraufsätze* und *Tragornamente* benötigt, da die *Verputzarbeiten an der Facade mit dem grauen Sandstein* begonnen werden könnten.¹³ Da die grauen Terakotten noch nicht da sind, soll Aufschläger mit dem Verputzen an der Fassade mit *Lichtenauer Material anfangen*.¹⁴ Mitte Mai waren die *Versetzarbeiten der grauen Terrakotten* (...) *im besten Gang*.¹⁵ Es handelte sich dabei wohl um die in Grau gehaltenen Fassaden des Abteiflügels.

Den *Bruchzettel der rosa Steine* für die *Brüstungen der kleinen Dachgiebel* sendete Ellersdorfer am 29. Mai 1885 Heiter

¹Sch. an Zwiesler & Baumeister 1884 VIII 29: CB I, 377.

²Sch. an Heiter 1884 IX 30: CB I, 409.

³Sch. an Förch: CB I, 435.

⁴Sch. an Graf 1884 XI 25: CB I, 483.

⁵Sch. an *Zimmermeister Consortium* 1884 XII 19: CB I, 514.

⁶Sch. an V & B 1885 I 13: CB I, 529.

⁷Sch. an V & B 1885 III 3: CB I, 555f.

⁸Sch. an von Kramer 1885 III 13: CB I, 564.

⁹Sch. an Kramer 1885 IV 4: CB I, 589.

¹⁰Sch. an Zwiesler & Baumeister 1885 IV 15: CB I, 599.

¹¹Sch. an Zwiesler & Baumeister 1885 XI 17: CB I, 778.

¹²Sch. an Förch 1885 III 28: CB I, 578.

¹³Sch. an V & B: 1885 IV 21: CB I, 606.

¹⁴Sch. an Aufschläger 1885 IV 22: CB I, 607.

¹⁵Sch. an V & B 1885 V 11: CB I, 622-624.

zu.¹⁶

Von einer Auerhahnjagd seines Onkels Kaiser Franz Josephs von Wien nach Regensburg zurückgekehrt, lehnte - wie der fürstliche Präsident Franz Bonn (+1895) im Nekrolog schreibt - der an einer Lungenkrankheit leidende Fürst es ab,

*daß der Bau <des Südflügels> eingestellt wurde, wohl nur, weil dadurch viele Arbeiter momentan brotlos geworden wären, und ertrug geduldig den Lärm, den der fortschreitende Bau mit sich brachte.*¹⁷

Der Fürst ließ sein Krankenlager im nördlichsten Raum der *provisorischen Wohnung* aufbauen. Am 2. Juni 1885 starb Maximilian Maria. Schultze teilte den Handwerkern mit, daß durch den Tod des Fürsten die Vollendung des Baues vom vorgesehenen Zeitpunkt 1886 zunächst auf 1887 und kurz danach auf 1888 verschoben worden sei.¹⁸

Abb. 87

Anfang Juli 1885 war der Westflügel soweit fertig, daß das Hauptgesims an der kleinen Hoffassade und die vier Giebelaufsätze gesetzt werden konnten.¹⁹ Ellersdorfer berichtete am 14. August Schultze, daß der *westliche große Giebel des Westflügels* fertig wird und nächste Woche mit der Fassade *X (Wintergarten)* begonnen werde.²⁰ Mitte September ist die *Terrasse um den großen Turm* im Gespräch.²¹ Die Stufen der *Freitreppe* der Terrasse sind aus *blauem Granit* von Blauberg gefertigt.²²

Abb. 94

Das Dach wurde mit dunklem Schiefer hell gemustert gedeckt. Das Ornament bestand aus einer auf der Spitze stehenden, großflächigen Raute, die fast quadratisch war und in der Mitte eine weitere Raute mit Eckquadraten besetzt einschloß. Die Muster variierten; zur *Gartenfacade* war es beim Westtrakt reicher. Die qualitätvolle Deckung wurde nach dem Zweiten Weltkrieg einfarbig schwarz erneuert. Auch die von Zacharias echt vergoldeten Spitzen auf dem Ziergeländer des Daches wurden um 1963/64 entfernt.²³

Abb. 95a

Ende des Jahres 1885 muß der Außenbau weitgehend fertig gewesen sein. Am 19. Januar 1886 erfolgte die Abrechnung mit Aufschläger zum Versetzten der Terrakotten.²⁴ Wegen der Rückgabe der Pläne wird Förch am 23. Januar angeschrieben.²⁵ Am 25. Juni erfolgte mit dem Steinlieferanten die Abrechnung *über Facadenarbeiten*.²⁶ In der zweiten Hälfte des Jahres 1886 wurden die Fassaden gestrichen.

Abb. 95b

Der Um- und Anbau des Abteiflügels

Der an den Südflügel anstoßende alte Abteiflügel, dessen südliche Teile abgerissen worden waren, mußte gleichzeitig mit dem Neubau aufgeführt bzw. umgebaut werden. Er ist funktionell mit dem Südflügel eng verknüpft. Im südlichen Risalit zur Hoffassade waren Hallen und Verbindungsgänge zum zurückversetzten Westtrakt

Abb. 82

¹⁶Ell. an Heiter 1885 V 29: CB I, 638.

¹⁷Bonn 1885, S. 4.

¹⁸CB I, 648-650, 661-663.

¹⁹Sch. an Aufschläger 1885 VII 7: CB I, 676.

²⁰Ell. an Sch. 1885 VIII 14: CB I, 701-704.

²¹Ell. an Heiter 1885 IX 15: CB I, 717.

²²Ell. an Granitwerk Blauberg 1885 X 14: CB I, 739.

²³Kat. 04.B.VII/04.265.A.

²⁴Sch. an Aufschläger 1886 I 19: CB II, 38.

²⁵Sch. an Förch 1886 I 23: CB II, 42.

²⁶Sch. an Förch 1886 VI 25: CB II, 139.

unterzubringen. Hier wurde unter Beibehaltung der alten barocken Außenmauern im Inneren weitgehend neu gebaut.

Der nördliche Risalit mit dem alten Treppenhaus blieb im Inneren unangetastet. Der dazwischen liegende Fassadenteil wurde zum Hof hin um die Breite eines Ganges vergrößert. Dieser vorgeblendete Anbau und die alten Seitenrisalite erhielten eine neue Instrumentierung im Renaissancestil, die sich vom Südflügel unterscheidet. Die Planung der Adaptierung geht auf das Projekt vom Februar 1883 zurück.²⁷ Lediglich die Versetzung des alten Barockportales, das zum Treppenhaus im nördlichen Risalit des Abteiflügels führte und durch den Anbau verbaut wurde, ist als Planänderung bemerkenswert.²⁸ Es wurde als Eingangsportal am südlichen Risalit wiederverwendet.

Hier wurden keine Terrakotten verwendet: Die Fensterrahmen und Verdachungen der Hoffassade des Abteiflügels stuckierte 1887 der Regensburger Norbert Veil. An der Nordfassade des Abteiflügels zur Schloßeinfahrt wurde nichts verändert.

Die Adaptierung der Hoffassade des Ostflügels 1886

Bereits in der Planungsphase im Februar 1883 war eine Angleichung der Hoffassade des Ostflügels vorgesehen.²⁹ Seitenrisalite sollten vorgelegt und der Turm neu instrumentiert werden. Während 1883 beabsichtigt war, den von Degen angebauten Portikus zu integrieren, war die detaillierte Planung 1885 großzügiger.

Am 26. Dezember 1885 schloß Schultze mit dem *Maurermeister-Consortium zum fürstlichen Schloßbau* einen Vertrag zur Neugestaltung der Hoffassade des Ostflügels.³⁰ Zunächst wurde die an den Südflügel-Neubau anstoßende, südliche Fassadenhälfte im Stil der Renaissance angepaßt und im zweiten Obergeschoß die an der Hoffassade liegenden Räume weitgehend neu gebaut. Die Fassade erhielt einen dreiachsigen Seitenrisalit und einen neu vorgeblendeten Mittelrisalit. Der alte Vorfahrts-Portikus wurde abgerissen und durch einen neuen ersetzt. Die im großen Maßstab gezeichneten Pläne zur Fassade sind demnach spätestens in der zweiten Hälfte des Jahres 1885 entstanden.³¹

Die Ausführung der Baumaßnahme - zumindest des südlichen Fassadenteiles - erfolgte ab dem Frühjahr 1886. Der barocke Uhrturm wurde völlig neu instrumentiert und mit einem neuen Zwiebelturm mit Laternenaufsatz versehen.³²

Die Adaptierung der Hoffassade des westlichen Nordflügels 1887

Im April 1887 schlug man den Verputz an der Hoffassade des westlichen Nordflügels ab. Dabei kamen im Erdgeschoß zwei Folgen von acht bzw. fünf romanischen Rundbogenfenstern zum Vorschein, die Schultze denkmalpflegerisch vermessen und zeichnerisch dokumentieren ließ. Der Rustikasockel der neuen Fassadeninstrumentierung verdeckte diesen Fund wieder, was Walderdorff 1896 als Uniformierung kritisierte.

²⁷Kat. 04.A.II/4; FBA.

²⁸Kat. 04.B.XII/04.135.

²⁹Kat. 04.A.II/2

³⁰Kat. 02.I/02.005.

³¹Kat. 02.II/02.008 a und b; 02.009.

³²Kat. 02.II/02.011.

Die erste Planung sah eine Ersetzung der Prunnerfassade des Bibliothektraktes durch eine Giebelfassade im Renaissancestil vor. Schließlich entschied man sich 1887 für die Erhaltung der Barockfassade. Nur der traufseitige Fassadenteil mit seinen dreizehn Fensterachsen wurde adaptiert: Zwei "Heidelberger Giebel" über der fünften und zehnten Fensterachse beleben die Dachfläche. Die Stuckierung der Fensterachsen mit Gewänden und Verdachungen besorgte wohl auch hier die Firma Veil.

Abb. 97b

Abb. 76

Für die Erhaltung der dekorativen Barockfassade war wohl die Vorliebe Fürst Alberts für das gerade in Mode gekommene "Dritte Rokoko" ausschlaggebend.

Zur ersten Farbgebung der Fassaden 1886/87

Am 25. Juni 1886 erkundigte sich Schultze beim Steinlieferanten Carl Förch, ob zum *Abfärben von Haustein* ein Anstreichen mit der *Keim'schen Mineralfarbe* ratsam sei.³³ Otto Zacharias senior hat nach dem 25. Juni 1886 mit drei Mann in 37 Tagen die Fassaden des ganzen neuen Schloßbaues den Mörtel mit der *Keim'schen wetterfesten Kalkfarbe gestrichen*. Zacharias stellte das Gerüst selbst auf und hat nicht nur die Putzflächen, sondern wohl in der Farbigkeit herausfallende Hausteine gefaßt: *sowie an den Hausteinen verschiedene Sachen nachgestrichen*. Gerüst- und Lohnkosten betragen 740 Mark, die Materialkosten 260 Mark.

Der folgende, eigene Rechnungsposten faßte die 1887 durchgeführten Malerarbeiten an den Hoffassaden des Abteiflügels zusammen. Die Fassaden waren demnach wohl 1887 von Veil stuckiert worden: *Ebenso auch die Facade gegen den Schloßhof vom Abteiflügel mit derselben Farbe* (wie bei den Südflügel-Neubau-Fassaden) *gestrichen samt Gerüst Arbeitslohn & Material. Das Hauptgesims mit Oelfarb gestr. & gesandelt* (...) 336 Mark. Den Stuck der Fassade führte Feil aus, der ihn offensichtlich färbte: *Zu dieser Facade zum Mörtelmischen Farben abgegeben für (Feil)*

50 Umbra

60 Oker

20 Schwarze Farbe

Aus den Kiloangaben könnte sich ungefähr das Mischungsverhältnis ergeben, das freilich für die Stuckfärbung bestimmt war und wohl noch nicht die sichtbare Farbigkeit darstellte. Zacharias strich 1887 mit seinen Leuten 12 Stück Dachrinnen *mit Ölfarbe auf Leitern 1 mal zur Fassade paßend nach*.

Zum Ostflügel, der in der Farbigkeit wohl mit dem Südflügel übereinstimmen sollte, sind die Mischfarben - nicht aber ihr Mischungsverhältnis - überliefert. Zacharias berechnete zum *Abfärben der Hauptfassade gegen Hofgarten samt den beiden Flankentürmen die Kalkfarbe gemischt aus keimi'schen wasserfesten Farben & zwar: 180 Killo Steingrün & Umbra & Oker a 80 Pf. 144 Mark*³⁴

Die erste Farbgebung der Fassaden überliefert die beiden Aquarelle von Lynker.³⁵ Die Putzflächen waren in einem siena-farbenen Ton gestrichen. Die ins Rötliche gehende Brauntönung entsprach der Vorstellung von verputzter Renaissancearchitektur. Carl Graeb ließ 1880 in seiner Idealansicht vom Berliner Schloß die der Spree zugewandten Renaissancefassaden in diesem Ton

Abb. 100

101

³³Sch. an Förch 1886 VI 25: CB II, 139.

³⁴HMA 839, Bel.Nr. 126.

³⁵Kat. 04.B.IX/BQ 5 und 7.

erscheinen.³⁶ Kurz vor dem August 1908³⁷ kehrte sich zumindest an den Alleefassaden die Farbigkeit der dunklen Putzflächen und helleren Hausteine um. Am Ostflügel war die alte Färbung noch 1946 erhalten, wie das Aquarell der Fürstin belegt³⁸. Die dem Jugendstil-Empfinden entsprechende Fassaden-Neufärbung am Südflügel wählte für den Verputz ein helles Grau oder gar Weiß. Davon hoben sich die rötlich gelben Hausteine dunkel ab. Die heutige Farbgebung nach der Putzerneuerung von 1953 entspricht weitgehend dieser Zweitfassung.

Abb. 103

Abb. 334a

Zusammenfassung

Spätestens seit dem September 1883 war die Idee entwickelt, ausgehend von dem komfortablen Neubau des Südflügels, *das alte Stammschloss in Regensburg in einer des fürstlichen Hofes würdigen Weise umzubauen*.³⁹ 1886 war der Südflügel außenarchitektonisch fertiggestellt. Dazu passend zeigten sich die Fassaden am großen Schloßhof im Stil der deutschen Renaissance. Sie waren mit Ausnahme von Prunners dekorativer Barockfassade zwischen 1885 und 1887 umgestaltet worden.

³⁶Kern 1988, S. 65: FAbb. 6.

³⁷Kat. 04.B.IX/Ph 3.

³⁸Kat. 02.V/BQ 5.

³⁹DBZ 17, 1883, S. 460; s. vollständiges Zitat S. 118.

Die Intention des Fürsten Maximilian Maria

Für die Planung der Innenausstattung war von Anfang an der Renaissancestil vorgeschrieben. Unter den ersten Vorentwürfen vom Juli 1882 befindet sich ein Schnitt durch das Treppenhaus¹: Abb. 75
 Pilaster begrenzen Blendarkaden, Rundbögen als Durchgänge, ein Palladiomotiv und eine Statuennische; Motive wie sie in der italienischen Renaissance vorkommen. Über dem nur zweigeschossigen Treppenhaus ist ein Raum im Stil *deutscher Renaissance* mit Holzvertäfelung und darüber hoch platzierten Bildern entworfen.

Da mit Ausnahme des aquarellierten Ausführungsentwurfes zum Marmortreppenhaus, der zum Kontrakt vom 24. Mai 1884 gehörte, Abb. 113
 keiner der erhaltenen Vorentwürfe zu Innenräumen datiert ist, bleibt es fraglich, welche Ideen noch dem Fürsten Maximilian Maria vorgelegt worden sind.

Zu den ersten Versuchen Schultzes, dem Bauherren oder der nachfolgenden Bauherrin Helene, eine Vorstellung vom künftigen Ensemble eines Raumes im Südflügel zu geben, zählt wohl der sorgfältig lavierend kolorierte und schattierte Vorentwurf zum Vorzimmer zwischen den Galerien im ersten Abb. 130
 Obergeschoß des Haupttraktes (RK 04.01.18): Neben der festen Innenarchitektur sind auch Möbel, Dekorationsgegenstände und der Fenstervorhang gezeichnet.² Die Vertäfelung zur anschließenden östlichen Galerie Abb. (RK 04.01.08) wurde am 17. Juli 1885 mit

dem Schreinermeister Wild akkordiert. Die Ausführungsentwürfe Abb. 125
 dazu könnte der am 2. Juni verstorbene Fürst noch gesehen haben, zumindest entspricht er der Intention des ersten Bauherren.³ Auch die Wahl des Regensburger Schreinermeisters folgt der Idee des Maximilian Maria, der Regensburger Handwerker bevorzugt wissen wollte.

Daß Maximilian Maria neben dem allgemeinen Trend der Zeit auch persönlich eine Vorliebe für die *deutsche Renaissance* hatte, läßt sich belegen: Schultze nennt die Malereien auf der Trausnitz, die nach der Intention des Maximilian Maria vorbildlich für die Dekorationsmalereien im Großen Speisesaal (RK 04.01.11) sein Abb. 207
 sollten.

In der Burg Trausnitz über Landshut war 1870-1878 für König Ludwig II. ein Königsappartement eingerichtet worden.⁴ Georg Dollmann und der wohl mehr ausführende, lokale Leiter Bernhard Schmidtner (gest. 1873) richteten im zweiten Obergeschoß des Fürstenbaues acht Räume ein. Die feste Ausstattung zeigte sich im Stil der italienischen Renaissance, auch wenn die Kassettendecken im Schlaf- und Arbeitszimmer aus Holz waren. Der Audienzsaal besaß ein großes zentrales Deckenbild umgeben von Kassetten, von denen die rechteckigen mit Kartuschen ausgefüllt waren. Dieses - allerdings auch sonst vorkommende - Motiv kehrt im Großen Speisesaal in Regensburg wieder. Im Eck stand ein Kachelofen, der mit Ausnahme der wohl sehr bunten Glasuren formal ein Original kopierte. Das Mobiliar folgte dem Geschmack der deutschen Renais-

¹Kat. 04.A.I/2.

²RK 04.01.18/04.219.

³RK 04.01.08/Vertäfelung.

⁴Nöhbauer 1985. S. 90-92 mit drei Abb. von hist. Interieuraufnahmen: Schlaf-, Arbeits- und Audienzraum.

sance. Der König bewohnte die Räume nie. Am 21. Oktober 1961 wurden sie wie die darunterliegenden, original freskierten Räume des 16. Jahrhunderts durch einen Brand zerstört. Diese Räume mit ihren Grottesken schwebten dem Fürsten als Vorbild für die Dekorationsmalereien seines Neubaus vor. Von ihnen fertigte Rudolph Gehring 1884 Pausen die er teilweise in Originalgröße als Vorlageblätter lithographierte: Ein Exemplar besitzt die Hofbibliothek.⁵ Motive sind in den Grottesken des Südflügels wieder zu erkennen.

Abb. 138
226

Die Zentralheizung

Eine der ersten Aufgaben nach der Raumaufteilung der Planungsphase war für Schultze die technische Ausstattung des Gebäudes. Für den Südflügel war wie 1872/73 für die Gesellschaftsräume im Ostflügel eine Zentralheizung zu erstellen. Schultze holte im November und Dezember 1883 Angebote zu einer Zentralheizung bei Johannes Haag in Augsburg, der Firma Gebrüder Körting in Hannover, bei dem Münchner Ingenieur Oskar Krell, dem *Ingenieur und Maschinenfabrikanten* Reinhardt in Würzburg und dem Eisenwerk in Kaiserslautern ein.⁶

Die der Firma Haag zugesandten 4 *Grundrißpläne* - die genauso ausgesehen haben wie die noch erhaltenen, an Oskar Krell zugesandten - erläutert Schultze:

Abb. 104

Es sind die Räume, die mit Zentralheizung ausgestattet werden sollen, rot bezeichnet. Die eigentlichen Wohnräume sollten traditionell mit Kachelöfen beheizt werden; die Vorplätze, Stiegenhäuser, Corridore, Vorzimmer mit einer modernen Warmwasserheizung.⁷

Schultze erkundigt sich bei dem Eisenwerk Kaiserslautern wegen Heizkörper, die in Nischen versteckt werden und keinesfalls in Ofenform gestaltet sein sollten, da sie durch *Chemineés* maskiert werden. Im Wintergarten werde eine Temperatur bis zu 17° R verlangt.⁸ Hier zeigt sich eine typische Erscheinung des Historismus, die moderne Technik zu maskieren. Sie hätte sonst das Raumbild der vergangenen Epochen zerstört.

Nachdem Schultze sich bei seinem Freund Löwel über Krell erkundigt hatte⁹, genehmigte am 15. März 1884 der gerade in Berlin sich aufhaltende Fürst Maximilian Maria den Vertrag zur Warmwasserheizung mit dem *Civil-Ingenieur* Oskar Krell in München.¹⁰ Zentral zu beheizen waren neben dem Wintergarten die Treppenhäuser, Corridore oder Galerien und Vorräume. Wegen der exponierten Lage schien in den Räumen des Turmes die sonst übliche Kachelofenheizung nicht ausreichend zu sein.

In den beiden Treppenhäusern sind die *liegenden Heizkörper* in den Fensternischen hinter vergoldeten Eisengittern verborgen. Der zentral im Treppenauge aufgestellte *stehende* Heizkörper wird von einem Piedestal mit Zierritterfüllung versteckt. Im Marmortreppenhaus (RK 04.00.08) sollte 1888 die Büste des ersten Bauherren, im westlichen Treppenhaus (RK 04.00.60) eine Vase

Abb. 105

Abb. 123

⁵Gehring 1884.

⁶CB I, 53, 58, 66, 72-79, 156f.

⁷Sch. an Haag 1883 XI 24: CB I, 53.

⁸Sch. an Eisenwerk 1883 XII 20: CB I, 75-77.

⁹Sch. an Löwel 1884 II 9: CB I, 116f.

¹⁰Vertrag 1884 II 29; Bericht HMA 1884 III 4 mit 11 Beilagen: HFS 3378.

aufgestellt werden.¹¹ Die Athenastatue und die Vestalin fanden schließlich hier ihre Plätze. Die aufwendigste Maskierung - für 2000 M. - war die des Marmorkamines oder der *Marmorcheminee* im zentralen Empfangsalon des ersten Obergeschosses (RK 04.01.22). Der farbig aquarellierte Entwurf Schultzes von 1885 legte die auf die Hausfarben abzielende Farbigkeit der zu verwendenden Marmorarten fest.¹² Keramik-*Cheminees* der Firma Hausleiter *maskieren* auf den Gängen und in weiteren Vorräumen und -plätzen die Heizkörper. 1887 entwarf Schultze für die Turmräume zur Maskierung Keramikkamine mit Spiegelaufsätzen. Hinter dem Spiegelaufsatz befand sich der Heizkörper.

1893 wurde die Anlage Krells durch eine *Niederdruck-Warmwasserheizung* der renommierten Augsburger Firma Johannes Haag ersetzt.¹³

Abb. 124
271a
144-147

Abb. 106
132

191
320f

Die Cheminee-Kachelöfen und Kamine

Bei der führenden Dresdner *Ofenfabrik* Christian Seidl & Sohn erkundigte sich Schultze zu ihren *Ofenfabrikaten* bereits am 20. Februar 1884.¹⁴ Sehr früh in der Planungsphase beschäftigte sich Schultze mit den Kachelöfen. Verwendet wurde neben dem traditionellen Kachelofen der Typus des *Cheminee-Ofens* oder des *Kamin-Ofens*, der über eine Öffnung im Unterbau wie ein offener Kamin die Wärme abgab. Beide sind Hinterlader. Die Vorbilder der Cheminee-Kachelöfen sind entsprechend ihrer Kombination der offene, italienisch-französische Kamin im Unterbau mit einem Aufbau, welcher der heimischen Kachelofen-Tradition folgt. Die Fabriken besaßen fertige Typen. Es galt die Modell-Nummern auszuwählen, die mit dem Stil der Raumentwürfe übereinstimmten und dem Bauherren gefielen. Der Keramikofen sollte zunächst farblich mit der Vertäfelung und den Plafonds abgestimmt sein.

Bis auf einen Ofentyp wurden im Südflügel Standardmodelle der Firmen aufgestellt. Während die Dresdener Ofenfabrik Christian Seidel & Sohn als traditionsreiches Unternehmen galt, waren am Ende der 80er Jahre in *Süddeutschland bedeutende Konkurrenten entstanden*, wie Schultze im April 1887 nach Dresden schrieb.¹⁵ Man bezog wie schon früher von den Regensburger Hafnermeistern Johann Preitauer und J.G. Herdegen Öfen, allerdings für untergeordnete Räume. Die anspruchsvollen Öfen lieferten die Firmen L. Seiler in Bayreuth, Christian Seidel & Sohn in Dresden, J.F.P. Hausleiter in Nürnberg und das Nürnberger 'Einrichtungshaus' Fleischmann. Schultze veränderte meist die Modelle, indem er sie durch Hinzufügung einer *Bekrönung* oder zusätzlicher Kachelreihen der "herrschaftlichen" Raumhöhe im Schloß anpaßte. Selbst diese Veränderung eines Firmenmodells ließ der Bayreuther Ofenfabrikant Seiler zu Werbezwecken in einem Katalogbild mit der Bemerkung *Ergänzt von M Schultze* photographieren.¹⁶

Abb. 314
319
156,199
201,204
213,257

233

165

280a

Im April 1887 interessierte sich Schultze erneut bei der Dresdner Firma Seidel & Sohn, diesmal konkret für das *Ofen-Modell No 72* mit der bereits oben zitierten Bemerkung, daß in *Süd-*

¹¹RK 04.00.08/04.151.02 und 03; 04.151. - RK 04.00.60/04.189.01.

¹²RK 04.01.22/04.229.

¹³Kat. 04.B/04.016; 04.029.

¹⁴Sch. an Seidl 1884 II 20: CB I, 119.

¹⁵Sch. an Seidl & Sohn 1887 IV 4: CB II, 431.

¹⁶z.B. RK 04.00.27/04.171.02.

deutschland bedeutende Konkurrenten entstanden seien.¹⁷ Eine zugesandte Glasurprobe wünscht Schultze *um eine bedeutende Nuance heller*, was dem Geschmack Seiner Durchlaucht entspräche, den er kenne.¹⁸ Bestellt wurden im Mai drei Cheminee-Öfen im Rokokostil für Räume des Appartements der Fürstin (RK 04.01.47; 49 und 51).¹⁹

Abb. 283b
288,289
302
249

Ein Ofentyp im Stil des "Dritten Rokoko" wurde eigens für das Regensburger Schloß nach einem Entwurf von Max Schultze durch die *Kunsttöpferei und Ofenfabrik* Hausleiter, dem Konkurrenten der Dresdner Firma, gefertigt. Ein elfenbeinfarben glasiertes und vergoldetes Exemplar war 1888 in München ausgestellt und prämiert worden (WV 13.2). Der Unterbau des Chemineeofens konnte auch allein als *Kamin* zum Beispiel in den Südflügel-Turmräumen (RK 04.00.47, 04.01.34 und 35) und im Salon auf der Münchner Ausstellung (WV 13.1) verwendet werden.

191a,194
255b,297

In der Stilwahl stand der Ofen - zumindest seit 1887 unter Fürst Albert - offensichtlich näher der mobilen Ausstattung. Einmal gewählte Öfen waren somit stilbildend für die Möblierung: Zum Beispiel wünschte Fürst Albert im März 1887, daß in seinem Wohnzimmer (RK 04.01.27) unter der Kasettendecke im Stil des 17. Jahrhunderts ein elfenbeinfarbener Ofen mit Regence-Bandwerk der Firma Hausleiter, zu dem die 'Barockeinrichtung' paßte, aufgestellt werde. Schultze hatte hier im Dezember 1886 noch einen farbigen Ofen mit ockergrundiger Glasur vorgesehen, mit dem Argument, daß er die Farbigkeit der Glasur *passend zur <...> Wandvertäfelung*, dem hellen Eschenholz, gewählt habe.²⁰

Abb. 166

Abb. 165

¹⁷Sch. an Seidl 1887 IV 4: CB II, 431.

¹⁸Sch. an Seidel & Sohn 1887 V 12: CB II, 505.

¹⁹Sch. an Seidel & Sohn 1887 V 16: CB II, 509.

²⁰s. RK 04.01.27/Cheminee.

Die Angebote und Ankäufe alter Einrichtungsteile und Möbel

Es entsprach dem Zeitgeschmack und wohl auch dem persönlichen Wunsch des Bauherren alte, innenarchitektonische Ausstattungsteile in den Neubau zu integrieren. Für das Speisezimmer im Obergeschoß suchte Schultze eine alte Vertäfelung und eine reich profilierte Kassettendecke. Bereits am 7. Juli 1883 bot der Besitzer H. Weißbecker in Rothenburg die berühmte Vertäfelung seines Hauses dem Fürsten zum Verkauf an. Schultze besichtigte die Stube in Rothenburg und schlug einen *Ankaufspreis* von 4000 Mark vor. Schultze wartete die weiteren Angebote ab und kaufte ein gutes Jahr später, im August 1884, zum vorgeschlagenen Preis die mit ihren großflächigen Intarsien einzigartige Wandvertäfelung ohne Decke.¹ Schultze, der zunächst auch eine alte Kassettendecke einbauen wollte, plädierte schließlich für eine neu gefertigte Holzdecke. Diese könne genau nach seinem bereits festgelegten Raumgrundriß ausgeführt werden. Die Rothenburger Vertäfelung wurde im *Rothenburger Zimmer*, dem kleinen Speisesaal (04.01.26) eingebaut.

Abb. 140

Vom Juli 1883 bis zum Ankauf der Rothenburger Vertäfelung und darüber hinaus erfolgten zahlreiche Angebote, die Schultze teilweise besichtigte:

Eine *Zimmervertäfelung in Tirol* bot der *Antiquitätenhändler* Karl Zischank in München Arcostr. 5 am 23. September 1883 an.² Schultze entgegnete zur *Südtiroler Decke*, daß sie erst in zwei Jahren gebraucht werden würde.³

Der zu den bedeutenderen Antiquitätenhändlern Münchens zählende Adolf Steinharter offerierte am 27. September 1883 *Plafonds*.⁴

Ein Henry Weisenbeck in München, Bayerstr. 13 bot am 3. Januar 1884⁵ seiner Durchlaucht einen *Plafond ... für ein herrschaftliches Schloß* passend an. Der Fürst übergab das Angebot Schultze, der sich über die *Stilart*, den Zustand und die Maße erkundigte. Bezeichnend ist die Reihenfolge. Als Stil kam nur die Renaissance in Betracht: *Was die Wandvertäfelung anlangt, so entnehme ich Ihrem Briefe, daß dieselbe in Roccoco ist, es wird diese Vertäfelung sonach kaum für unseren Zweck passen*.⁶ Derselbe Händler (?) machte Schultze auf eine *Roccoco Wandverkleidung* und noch zwei Holzdecken aufmerksam: Der erste Plafond im Haus Hirschelgasse 2 / Ecke Webersplatz war im Besitz von Carolina Brigleb. Der Händler legte im Brief eine Zeichnung von Professor Eberlein bei, für die er Schultze acht Mark berechnete. Schultze, der zur Besichtigung beider Plafonds nach Nürnberg reiste, kritisierte an der ersten Decke das *gewöhnliche Holz* und die *nüchterne* Profilierung. Die zweite im *Gasthaus Eisen am Spitalplatz 1* war ebenfalls *kein Stück, mit welchem man in einem fürstlichen Schloß Staat machen könnte*. Die Vertäfelung in Bamberg lohne sich gar nicht anzusehen, da sie ja Rokoko sei.⁷

Der königl. bayer. Hoflieferant C.W. Fleischmann in Nürnberg

¹Sch. an Weißbecker 1884 VIII 29: CB I, 378f.

²Zischank 1883 IX 23: HMA 848, *Alterthümer*.

³Sch. an <Zischank> 1883 ..: CB I, 31f.

⁴Steinharter 1883 IX 27: HMA 848, *Alterthümer*. - Zum Kunsthandel in München s. Möller 1988, S. 248-252.

⁵Weisenbeck an S.D., Geschäftskarte 1884 I 3: HMA 848, *Alterthümer*.

⁶Sch. an Weisenbeck 1884 I 7 und 12: CB I, 82 und 86.

⁷Weisenbeck an Sch. 1884 I 8, 11 und 15: HMA 848, *Alterthümer*. - Sch. an Weisenbeck 1884 I 21: CB I, 97f.

bot im Januar 1884 einen *Renaissance-Schrank* an. Schultze, der an dem Möbel *viele neue Theile* vermutet, ersucht Fleischmann um eine Garantie, daß damit ein *schönes altes Stück* erworben würde. Fürst Maximilian Maria kaufte den Schrank für 800 Mark.⁸ Helene hatte 1876 für den Sakristeischrank aus St. Emmeram 300 Mark bezahlt.⁹

Dem Angebot von *Plafonds* des königl. bayer. Hofantiquars Scharold in Würzburg entgegnet Schultze:

Vor Allem muß ich wissen in welcher Stilart sich die Ihnen nach ihrem Briefe in Aussicht stehenden Plafonds bewegen; ich kann nur solche brauchen, welche in guter Renaissance deutschen Stils gefertigt sind, ob einfacher oder reicher ist schließlich ohne Bedeutung, wenn es nur gute und gut erhaltene Arbeit ist.

Der Preis für eine neue Decke sei meist *dieselbe Summe*.¹⁰ Denn bei den *heutigen Hilfsmitteln* kann man um *dasselbe Geld etwas machen, was aber dann vollkommen paßt*.¹¹

Am *Bayerdissener (?) Plafond*, den der Architekt (?) Hasselmann in München offerierte, war Schultze die *Cassettirung ... nicht tief, nicht fein genug profiliert*.¹² Der Münchner Antiquar Georg Mössel am Frauenplatz 5 verlangte im November 1884 für eine *Zimmertäfelung bei Nürnberg* 8000 Mark.¹³ Die *Zeichnungen von Schränken* gefielen Seiner Durchlaucht.¹⁴ Georg Mössel läßt sich für 1888 als Inhaber des *Kunst-Auktionshauses* am Rindermarkt 2 belegen.¹⁵

Im November 1884 bat Schultze seinen Bruder, den *Kriegsrath* Franz Schultze, in München sich erstens zu erkundigen ob der Plafond im Schloß Höchstädt an der Donau, *einer der edelsten Renaissance Plafonds*, vom Architekt Siebert für das neue Landtagsgebäude *in Aussicht genommen* ist und zweitens ob die *Renaissance Vertäfelung* aus der Garnisonskirche in Ingolstadt zu erwerben wäre.¹⁶ Franz Schultze teilte seinem Bruder mit, daß der *Höchstädter Plafond* eine *Verwendung* im Landtagsgebäude, für *Fraktionsberathungs Säle* finden werde. Ein Plafond aus dem Bezirkstagsgebäude in Donauwörth komme in das Stiegenhaus des Nationalmuseums. Er erwähnt noch den Plafond im Fuggerschloß Kirchheim.¹⁷ Das Chorgestühl hinter dem Hochaltar in der seit 1852 auch als Garnisonskirche dienenden Kirche des Franziskanerklosters in Ingolstadt stammt von 1613 und befindet sich noch an seinem Ort.

Auf das Angebot einer alten Inneneinrichtung in Mühlau bei Innsbruck entgegnete Schultze im Dezember 1884 der Händlerin (?) Walburga Matscher in München, Schützenstraße, daß er von Seiner Durchlaucht angewiesen sei, Plafonds und Vertäfelung nur nach *Autopsie* anzukaufen. Gelegentlich seiner *Ausflüge ins Hochgebirge*, die er *alljährlich zwischen Weihnachten und Neujahr*

⁸Sch. an Fleischmann 1884 I 21 u. 23, II 1: CB I, 99, 102f.

⁹RK 04.01.63/Möbel.

¹⁰Sch. an Scharold 1884 II 8: CB I, 113f.

¹¹Sch. an Fleischmann betreffend *Würzburger Plafond* 1884 II 1: CB I, 104.

¹²Sch. an Hasselmann 1884 VI 6: CB I, 261.

¹³Mössel an Sch. 1884 XI 16: HMA 848, *Alterthümer*.

¹⁴Sch. an Mössel 1884 XI 29: CB I, 490.

¹⁵AuK. Mössel 1888.

¹⁶Sch. an Franz Schultze 1884 XI 22: CB I, 477-479.

¹⁷Franz Sch. an Sch. 1884 XI 23: HMA 848, *Alterthümer*.

unternehme, könne er eine Besichtigung vornehmen.¹⁸

Dem Münchner Antiquar Friedrich Röhm wird am 10. Dezember 1884 eine *Schrankphotographie* zurückgesendet.¹⁹ Steinharter in München (s.o.) bietet im Januar 1885 mit einer Photographie einen Renaissanceschrank an, wobei er Schultze 5% Provision verspricht. Den Preis von 3500 Mark bezeichnet Schultze als *exorbitant*.²⁰ An den Münchner Kunsthändler Julius Böhler (gest. 1934) wird ebenfalls die Photographie eines unbekanntes Angebotes zurückgesendet.²¹

Die *Kunst & Alterthümer Handlung* J. Spengel in München am Promenadeplatz 17/I wußte im August 1885 ein zum Verkauf stehendes *rococo Getäfel ... in der Nähe von Regensburg*. In die Wandvertäfelung mit einer *Camini Wand* seien neben Spiegel *Landchaftsbilder und die bay. Fürsten Portraits* eingelassen. Schultze teilte der Frau Spengel mit, daß die Innendekoration für später vorbehalten bleibt.²² Nach der Beschreibung muß es sich um das heute im Bayerischen Nationalmuseum eingebaute "Landshuter Zimmer" handeln. Die Regencevertäfelung aus dem Palais der loyalen Herren von Strommer in Landshut weist neben einem Kaminspiegel Ideallandschaften und Portraits der kurfürstlichen Familie auf.²³

Noch im Juli 1888 (?) schickte Friedrich Steffel, der in Nürnberg eine *mechanische Papier & Pappenfabrik* besaß, eine Zeichnung von einem *Wandtäfelwerk in Wendelstein 1632*.²⁴ Der Ort liegt südlich von Nürnberg.

Charlotte Schanzenbach, geborene Freiin von Harff, in München, Gabelsbergerstr. 86/0 bot für 7000 Mark eine in Nußbaum gearbeitete Vertäfelung in Bruckmühl bei München, die angeblich aus *Kloster Ottobeuron* stammte, an.²⁵ Die Antiquitätensammlung des 1887 verstorbenen Dr. Otto von Schanzenbach war im Februar 1888 bei Georg Mössel versteigert worden.²⁶

Zwei intarsierte Renaissanceportale ließ Helene Ende 1885 aus dem Kloster Seckau in der Obersteiermark für über 2000 M. erwerben.²⁷ Um die Höhe für die Türen der herrschaftlichen Enfilade zu erreichen wurden die alten Portale erhöht und neue doppelflügelige Türblätter geschaffen. Eine alte Vertäfelung des 17. Jahrhunderts aus dem Nachlaß des verstorbenen Bildhauers und Dekorateurs Lorenz Gedon wurde ergänzt. Die Portale und die Vertäfelung fanden im Obergeschoß, im ersten Raum westlich des Vorzimmers - dem *Seckauer Saal* (04.01.24)-, ihren Platz. Während die Portale noch erhalten sind, ist die Vertäfelung verschollen.

Abb. 148
150a,b

Abb. 151
152

Das Regensburger Beispiel dokumentiert, wie begehrt damals Vertäfelungen, Decken und Mobiliar des 16. und 17. Jahrhunderts zur Einrichtung eines *deutschen Zimmers* in Süddeutschland waren. Zimmerdekorationstheoretiker Georg Hirth charakterisierte 1878

¹⁸Matscher an Sch. 1884 X 5: HMA 848, *Alterthümer*. - Sch. an Matscher 1884 XII 4: CB I, 501.

¹⁹Sch. an Röhm 1884 XII 10: CB I, 507.

²⁰Steinharter an Sch. 1885 I 4 und 9: HMA 848, *Alterthümer*. - Sch. an Steinharter 1885 I 10: CB I, 526.

²¹Sch. an Böhler 1885 I 27: CB I, 541.

²²Sch. an Spengel 1885 VIII 25: CB I, 706.

²³BNM Führer 1983, S. 100 mit Abb. Der Brief gibt die originalen Raummaße an. Spengel an Sch. 1885 VIII 4: HMA 848, *Alterthümer*

²⁴Steffel an Sch. 1888 VI 19: HMA 848, *Alterthümer*.

²⁵Schanzenbach an Sch. 3 Briefe IV 6, V und V 27: HMA 848, *Alterthümer*.

²⁶AuK. Mössel 1888: HMA 848, *Alterthümer*.

²⁷RK 04.01.24/Gedons Vertäfelung und die Seckauer Portale.

diesen Sammeleifer transportabler Denkmale:

Was in Nürnberg, Ulm, Augsburg ec., was in Tyrol und der Schweiz an solchen Sachen noch zu erhaschen war, das wanderte meistens nach München. Die Überbleibsel alter Kunst nun bilden in Hunderten von Häusern die Grundlage, den ehrwürdigen Kern, welchen die übrigen Einrichtungen nach besten Ermessen <...> angepaßt wird.²⁸

Alte Bauteile aus dem Kloster St. Emmeram

Bereits 1876 hatte Helene einen Sakristeischrank vom Pfarrer von St. Emmeram erworben.²⁹ Das wertvolle Mobiliar der Klosterzeit - vor allem das der Prälatur - war der Säkularisation zum Opfer gefallen. Zwei Bau- bzw. Ausstattungsstücke der Klosterzeit wurden - archivalisch belegbar - in den Südflügel-Neubau integriert:

Im Kostenvoranschlag - fertiggestellt am 16. Oktober 1884³⁰ - war schon die Transferierung des Portals am Eingang zum Stiegenhaus des Immediatbureaus nach dem Abteivorsprung vorgesehen.³¹ Zuerst zeigte hier Schultzes Entwurf ein Portal im Neorenaissancestil. Aus demselben Stiegenhaus des Immediatbüros stammt das Barockgitter vom Regensburger Schmiedemeister David Nordmann, das Schultze im Originalzustand gezeichnet hat und im Vestibül (RK 04.00.12) vor dem Marmortreppenhaus aufstellen ließ.³²

Diese Zweitverwendungen eines Barockportales und eines barocken Eisengitters aus der Zeit des 18. Jahrhunderts sind insofern interessant, als bereits 1884 die von Fürst Albert ab 1886 favoritierte Zeitmode des "Dritten Rokoko" vorweggenommen wird, während die Prunnersche Hoffassade vor 1887 abgeschlagen werden sollte³³.

²⁸Hirth 1879 (1), S. 3.

²⁹RK 04.02.63/Möbel.

³⁰HMA 850.

³¹HMA 850, V.

³²RK 04.00.11/04.153f.

³³s. S. 127f.

Das Marmorstiegenhaus (04.00.08)

Im Zusammenhang mit dem Bau des Haupttraktes mußte auch die Innenausstattung des Marmortreppenhauses festgelegt werden. Konstruktive Glieder wie die Marmorsäulen und Archivolten waren mit dem Emporwachsen des Traktes ab der zweiten Hälfte des Jahres 1884 zu versetzen.

Während das zweite Treppenhaus im Westtrakt des Südflügel-Neubaues nur eine Stuckmarmorverkleidung erhielt, wurde diese Repräsentationstreppe mit echtem Marmor nach einem Entwurf Schultzes von der Münchner Firma Zwisler und Baumeister für 41.352 Mark verkleidet. Die Marmorarten sind im Kostenvoranschlag und im meisterlich aquarellierten Entwurf Schultzes, der auch als Urkunde zum Kontrakt vom 28. Mai 1884 diente, mit lateinischen und arabischen Zahlen durchnummeriert. Bei der Wahl der Marmorarten war die Farbigkeit ausschlaggebend. Es sollten die fürstlichen Hausfarben Blau und Rot vertreten sein. Es dominieren die rötlichen Marmorarten,

Abb. 113a

Vorarlberger rother Marmor,

deutsch roth,

Trientiner roth,

Rose de Var

Abb. 113c

und die blaugrauen,

Portor,

deutsch grau,

Gris Violet,

Belgischer Granit.

Verwendet wurden noch *Trientiner weiß, Siena, St. Nazaire oder gelber Trientiner und Carrara oder St. Nazaire.*³⁴

³⁴s. RK 04.00.08 Marmorarbeiten.

Die Detailplanung und die Firmenbewerbungen für die
Innendekorationsarbeiten

Der in Regensburg geborene Bildhauer Rudolf Maison (1854-1904) war der erste, der sich um Arbeiten für die Innenausstattung bewarb. Schultze teilt ihm mit, daß es *noch keine detaillierten Entwürfe zur decorativen Innenausstattung* gebe.¹ Ende August 1884 war Schultze *in der Lage die Innendekoration des Neubaues ernstlich in Angriff zu nehmen.*² Die Detailpläne für die Plafonds, Öfen, Vertäfelungen und Türen entstanden wohl hauptsächlich ab August 1884. Der Firma L. Seiler & Mercy in Bayreuth teilte Schultze Ende November 1884 mit, daß die *Innendekoration im Planen* begriffen sei, aber noch nicht fest stehe.³ Der im Dezember nochmals nachfragenden Firma entgegnet Schultze, daß ein Besuch erst wünschenswert sei, wenn *vorher schon mehr von der Innendekoration entworfen* ist.⁴

Der *Carton mit Zeichnungen*, mit dem sich die *Möbelfabrikanten* Ziegele & Hauck in Führt bewarben wurde im August 1884 zurückgesendet.⁵

Am 8. Januar 1885 versicherte Schultze dem großen fränkischen Möbelfabrikanten Johann Adam Eysser, ihn seiner Durchlaucht zu empfehlen. Momentan seien die *Innendekorationsarbeiten noch nicht soweit.*⁶ Von den im Bahnhof in Hof ausgeführten Arbeiten hatte sich Schultze überzeugt.⁷ Eysser sendet im Februar Schultze *alte Nürnberger Zeichnungen*. Die Entwürfe findet Schultze *interessant* und schickt sie erst Ende Juli an die Nürnberger Filiale zurück.⁸

Die fuerther Firma Aichholz & Co, offerierte das Schultze *wohlbekannte schwarze Zimmer mit weißen Einlagen, nach H. Professor Wealther's Entwurf*. Schultze lehnte das Angebot ab, da die Ausstattung kaum zum Stil des Regensburger Neubaues passe.⁹

Der berühmte Mainzer Möbelfabrikant A. Bembe bewarb sich im April 1885 für einen Auftrag mit Photographien der von ihm gearbeiteten Ausstattungen vom *maurischen* Schloß Sinaia in Rumänien. Nach dem Tod des Fürsten sendet Schultze die Aufnahmen zurück mit der Bemerkung, daß die Innenausstattung erst 1886 beginnen werde und er von den *höchsten Intentionen zur Zeit nicht unterrichtet* sei.¹⁰

¹Sch. an Maison 1884 II 20: CB I, 118.

²Sch. an Weißbeck 1884 VIII 29: CB I, 379.

³Sch. an Seiler & Mercy 1884 XI 25: CB I, 486.

⁴Sch. an Seiler & Mercy 1884 XII 1: CB I, 494.

⁵Ell. an Ziegele & Hauck 1884 VIII 6: CB I, 341.

⁶Sch. an Eysser 1885 I 8: CB I, 519.

⁷Sch. an Eysser 1885 I 9: CB I, 525.

⁸Sch. an Eysser 1885 II 20 und VII 30: CB I, 548 und 687.

⁹Sch. an Aichholz & Co: 1885 I 8: CB I, 523.

¹⁰Sch. an Bembe 1885 IV 16 und VI 30: CB I, 606 und 670.

Die höchsten Intentionen nach dem Tod des Fürsten und
der Beginn der Innenausstattung Ende 1885

Nach dem Tod des ersten Bauherren Maximilian Maria am 2. Juni 1885, ordnete die in Vormundschaft erneut regierende Helene ein Hinausschieben des für 1886 vorgesehenen Fertigstellungstermines auf das Jahr 1887¹¹ bzw. zum Beginn des Jahres 1888¹² an. Die in Auftrag gegebenen Bauarbeiten wurden ausgeführt und von Helene die von Schultze beantragten Geldsummen - genannt *Credite* - genehmigt. Zur Ausarbeitung der Detailpläne zur Innenausstattung fehlten Schultze vorläufig die Kenntnis der *höchsten Intentionen*. Die noch unter Maximilian Maria im Renaissancestil entworfene Vertäfelung zu der an das Marmortreppenhaus anschließenden Galerie (RK 04.01.08) war im Juli 1885 bei dem ersten Regensburger Schreiner Wild in Auftrag gegeben worden.¹³ Obwohl die wenigsten Detailpläne datiert sind, läßt sich auf Grund der Archivalien vermuten, daß erst nach dem Tod des ersten Bauherren unter Helene Ende des Jahres 1885 Schultze intensiv mit dem Entwerfen begann: Im November 1885 kündigt Schultze dem Tapezierer Steinmetz an, eine *Farbskizze* für das *Interieur* des Speisesaales (RK 04.01.11) anfertigen zu wollen.¹⁴ Erst im April 1887 war der Entwurf zum Renaissance-Baldachinbett *nahezu fertig*.¹⁵

Abb. 125

Abb. 149

Bis spätestens März 1887¹⁶ bestimmte Helene weitgehend die Gestaltung der Innenausstattung. Sie ließ Ende 1885 die beiden alten Portale aus Seckau erwerben und die Interieurs im Stil der deutschen Renaissance im Sinne ihres verstorbenen Sohnes entwerfen. Über den früheren Chef der Gesamtverwaltung (1882 VII - 1883 X) Baron Karl von Hoiningen, genannt von Huene, der *im Auftrag ... für Helene*¹⁷ handelte, erhielt Schultze die Anweisungen. Ansprechpartner für Schultzes Korrespondenz war - archivalisch faßbar seit dem 28. Mai 1886 - ein nur als *Baron*¹⁸ betitelter Adressat; wohl der vertraute Hofkavalier Baron von Reichlin. Dem Baron schickte Schultze aquarellierte Entwürfe mit einem Kommentar zu; so zum Beispiel im Juni 1886 eine *Farbskizze* des Malers Gebhardt zu den Dekorationsmalereien im Speisesaal. Dabei mußte der Architekt mit Nachdruck auf die Intentionen des verstorbenen Fürsten verweisen: Die Dekorationsmalereien sollten auf Wunsch des verstorbenen Fürsten *im Stil der Malereien auf der Trausnitz* ausgeführt werden.¹⁹

Ab Mai 1886 wurde beginnend mit der Vergabe der Stuckaufträge der Innenausbau forciert.

¹¹Sch. an Aufschläger 1885 VI 11: CB I, 648.

¹²Sch. an Nutzinger 1885 VI 20: CB I, 661. - Bericht Schultzes 1885 VI 12/13: HuF 3378.

¹³RK 04.01.08/04.210 und 04.212

¹⁴Sch. an Steinmetz 1885 XI 10: CB I, 765. s. auch 780.

¹⁵1887 IV 2: s. RK 04.01.23/Himmelbett.

¹⁶s.u. S. Bauherren-Architekt Fürst Albert.

¹⁷Sch. 1886 V 27: CB II, 95.

¹⁸Sch. an Baron 1886 V 28: CB II, 99. - s. auch Sch. an Baron 1886 VI 16: HMA 848/Malerarbeiten.

¹⁹Sch. an Baron 1886 VI 16: HMA 848/Malerarbeiten.

Die Konkurrenz um die Stuckarbeiten

Am 30. April 1886 teilte Schultze dem *Bildhauer und Stukkateur* Georg Biehl mit, daß die *Konkurrenz* für die Stuckarbeiten ausgeschrieben sei.¹ Er schrieb noch die beiden Fürther Firmen Gebrüder Beckert und Fr. Scherrbacher, die Münchner Firmen Marone Rappa & Gröbbe und den *Hofgypsformator*² Adolf Merk (Mark?), Carl Hauer und Johann Bucher in Deggingen, an.³ Schultze plädierte schließlich für Biehl, dem er die Stiegenhäuser zudachte, und für Hauer, der die übrigen Stuckarbeiten ausführen sollte. Gegenüber dem Baron von Huene argumentierte er mit der *Unterstützung der vaterländischen Arbeit*; Rappa sei Italiener.⁴

Die elektrische Beleuchtung

In seinem Kostenvoranschlag 1884 sah Schultze für die *Durchfahrten, Stiegenhäuser, Corridore und Nebenräume* eine Gasbeleuchtung vor. Für die Beleuchtung der *herrschaftlichen Wohnräume* wird im Voranschlag *wie bisher Beleuchtung mittelst Kerzen (Lusters) und mittelst Lampen mit Öl* angenommen. In Klammern schlug Schultze aber bereits eine elektrische Beleuchtung vor:

*Sollte später sich für theilweise Anwendung elektrischer Beleuchtung entschieden werden, so müßte hierfür ein Nachtragsbetrag besonders genehmigt werden.*⁵

Ende Oktober 1885 beschrieb Schultze der Firma Schuckert in Nürnberg die bisherigen Beleuchtungsarten im Schloß: Die Höfe, Corridore Stiegen und Vorzimmer wurden mit Gas beleuchtet; die *herrschaftlichen Wohnzimmer und Säle mit Brennöllampen oder Wachskerzen.*⁶

Am 19. Juli bzw. am 3. November 1886⁷ wurde eine *partielle*, elektrische Beleuchtung genehmigt. 1887 erfolgte die Erbauung der *Beleuchtungsstation* - auch *Centrale* genannt - an der Margaretenstraße mit Dampfmaschine und Akkumulatoren der Firma Schuckert (Kat 14.V). Im Dezember 1889 ordnete Fürst Albert die elektrische Beleuchtung sämtlicher Räume und eines Teiles des Schloßgartens an.⁸ Die Vergrößerungen der Anlage wurden 1889 und 1890 vom Magistrat genehmigt. Erweiterungen folgten bis zum Anschluß an das städtische Stromnetz am 22. Februar 1900.

Das fürstliche Schloß war mit der wohl Ende 1887 erfolgten Inbetriebnahme⁹ das erste auf Dauer elektrisch beleuchtete Gebäude Regensburgs. Eine Aufstellung der *Lampenverteilung* um 1890 nennt 830 *Glühlampen* mit zusammen 440 Ampere, 14 *Bogenlampen* zu je 6 Ampere und 6 *Bogenlampen* zu je 9 Ampere.¹⁰ Die *Bogenlampen* beleuchteten die Zufahrtswege und den Schloßhof.

Die Geschichte der gestaltenden Benutzung des elektrischen Lichtes beginnt im traditionellen Bereich der Festillumination, die permanent wird: 1878 installierte der Nürnberger "Elek-

Abb. 345

¹Sch. an Biehl 1886 IV 30: CB II, 73.

²Sch. an Mark 1886 VI 10, CB II, 123.

³Sch. 1886 IV 30: CB, 74-80.

⁴Sch. an Huene 1886 V 31: CB II, 104.

⁵HMA 850, Nr. XXXV.

⁶Sch. an Schuckert 1885 X 26: CB I, 747.

⁷1886 XI 3: HuF 3378.

⁸1889 XII 10: HuF 3378.

⁹vgl. Datierung Kat. 14.V/14.005.

¹⁰Kat. 14.V/14.021.

tropionier" Sigmund Schuckert (1846-1895) für Schloß Linderhof die "erste bleibende elektrische Bogenlampen-Beleuchtung in Bayern mit anfänglich 3 Lampen zur nächtlichen Beleuchtung der Springbrunnen des Schloßparks"¹¹ 1883 erhellen 17 neue Edison-Glühlampen die Büros im Geschäftshaus der Firma Schuckert Schlos-säckerstraße 41 in Steinbühl.¹² Schuckert war "der erste, der hier mit der Parallelschaltung von Glühlampen und der paarweisen Verbindung von Bogenlampen die Frage der Stromverteilung löste."¹³ Am 18. Januar 1885 war im königlichen Nationaltheater in München eine dauernde, elektrische Beleuchtung in Betrieb genommen worden, die damals neben Berlin zu den größten Anlagen im Reich zählte.¹⁴ Zur Beleuchtung eines Festplatzes fand am 20. Juli 1885 in Regensburg elektrisches Licht Verwendung.¹⁵

Die Dekorationsmalereien

Im Juli 1886 begannen mit dem bedeutendsten für das Schloß tätigen Dekorationsmaler Professor Lorenzo Pillon die Verhandlungen¹⁶ über die Dekorationsmalereien. Der 1841 in Venedig geborene Lorenzo Pillon läßt sich als *Architektur-Maler und Professor der K.K. Gewerbeschule zu Salzburg* erstmals fassen. König Ludwig II. von Bayern berief ihn am 6. September 1878 zum *Professor für Dekorationsmalerei an der Königlichen Kunst-Gewerbe-Schule* in Nürnberg unter dem Direktor (1876-1884) Adolf Gnauth (1840-1884) ernannt worden ist. Vor seiner Professur in Nürnberg war er *meist in Italien wohnhaft*, schreibt Pillon dem Staatsminister der Finanzen anlässlich der Versetzung in den dauernden Ruhestand 1901, den er in der Nähe seiner *Geburtsstadt Venedig* verbringen wolle.¹⁷

An Hand der Pläne des Schloßbaubüros erarbeitete Pillon Entwürfe. Nur ein einziger, Pillon zuzuschreibender, aquarellierter Vorentwurf¹⁸ zu den beiden Plafonds (RK 04.00.64 und 65) des Vestibüls beim westlichen Treppenhaus konnte aufgefunden werden. Für die Entwurfsarbeiten wurden im Februar und März 1887 die ersten Abschlagszahlungen von insgesamt 2000 M. geleistet.

Abb. 264b

Auf Wunsch Schultzes wurde mit dem Marmorstiegenhaus (RK 04.00.08) begonnen, für das mit Pillon 8600 M. akkordiert wurden. Für das westliche, um den Risalitvorsprung kleinere Treppenhaus (RK 04.00.60) vereinbarte man 8000 M; für die 5 Gewölbe mit den Gurtbögen der westlichen Durchfahrt (RK 04.00.68 und 69) 2000 M und für den heute überweißen Vorzimmer-Plafond im 2. Stockwerk (RK 04.02.15) 500 M.. Nach Abschluß des Akkordes vom 3. Mai 1887 in Höhe von 19.100 M begann Pillon mit Hilfe eines von ihm in Vertrag genommenen Mitarbeiterstabes die Malereien im Marmortreppenhaus, das die Signatur *Professor L. Pillon 1887* trägt. Im Akkord haftete Pillon für die

114-115

118-121

265-270

261, 262

Dauerhaftigkeit der hergestellten Malereien ... auf die Dauer von 3 Jahren nach Fertigstellung. Als Vollendungstermin für die Malereien im Stiegenhaus

¹¹Teschemacher 1997, S. 232.

¹²Teschemacher 1989, S. 232f.

¹³Teschemacher 1989, S. 233.

¹⁴Blätter der Bayerischen Staatsoper V, 1984/85, S. 3f.

¹⁵Baumann 1986 (3), S. 501f.

¹⁶s. RK 04.00.08 Grottesken.

¹⁷ Pillon an Staatsminister der Finanzen 1901 III 31: QVP IX/Q.

¹⁸RK 04.00.64/04.192

des Haupttraktes wird der 15t Juni d.J. <1887>, für die übrigen Malereien aber der 30t September d.J. hiermit festgesetzt. Für jede Woche Terminüberschreitung wird hiermit eine Conventionalstrafe von 100 M ... bestimmt.¹⁹

Am 31. August wurde der Akkord um die Plafonds des westlichen Vestibüls (04.00.64; 04.00.65; 04.00.67) zu 1000 M. erweitert. Pillon erhielt 20.100 M.; unter den Akkordanten die größte Summe für Dekorationsmalereien.²⁰ Abb. 264

Als Vorlageblätter publizierte 1895 Pillon mit Erlaubnis des fürstlichen Hauses in Leipzig bei dem *Fachverlag für Dekorationsmalerei* Jüstel & Göttel die von ihm entworfenen und ausgeführten Grottesken in Form von 24 Lichtdrucktafeln nach Photographien:

Decken- und Wandmalereien aus dem Fürstl. Thurn- und Taxis'schen Schlosse zu Regensburg. Entworfen und ausgeführt von Professor Pillon, Lehrer an der Kgl. Kunstgewerbeschule zu Nürnberg.

Ein Exemplar²¹ besitzt die Fürstliche Hofbibliothek. Die Lichtdrucktafeln sind eine bedeutende Quelle für die Rekonstruktion des Originalzustand. Beim Neuausmalen der Wände wurden später oft auch die Voute und Rahmenteile der Plafonds, die ornamental bemalt oder farblich abgesetzt bzw. vergoldet waren, über tüncht.²² Abb. 264a
Abb. 264c
264d

Die Nürnberger Firma Jordan und Müller, die Pillon empfohlen und deren Leute teilweise auf Rechnung Pillons an dessen Grottesken mitgearbeitet hatten, erhielt laut Abrechnung vom 4. Juni 1888 17.410 M. für wohl einfachere, im Auftrag Schultzes im Südflügel ausgeführte *Plafondmalereien* und *Vergolderarbeiten*.²³

Die nächst größere Rechnung nach Pillon war an den Dekorationsmaler Professor Karl Gebhardt in Höhe von 19.390 M. bezahlt worden.²⁴ Der Münchner *Kunstmaler* Joseph Watter verlangte 4000 M. für ein Deckengemälde der "Musik" in Öl auf Leinwand. Professor Franz Widmann entwarf die Intarsien der Wandvertäfelung für den Jagdsaal und malte den darüber integrierten Jagdfries für zusammen 231,232
230
105-106
316,317
206,214-218
182

Der *Decorationsmaler* Joseph Wagner wurde im Dezember 1886 zur Bewerbung eingeladen²⁵ und stellte am 5. Oktober 1887 eine Rechnung in Höhe von 9.391,40 M..²⁷
243
244
242
225

Als einziger Regensburger führte Otto Zacharias sen. anspruchsvollere, dekorative Malereien aus. Im Gartensalon (RK 04.00.38) zierte er nach einem Entwurf Schultzes den Plafond mit Grottesken im Stil Gillots. Renaissancegrottesken mit Trausnitzmotiven und Regence-Ornament-Versatzstücken auf weißem Grund malte er in *Temperafarben* im anschließenden Raum 39 und wohl auch in der Galerie (RK 04.00.21) zum Jagdsaal.

¹⁹HMA 837, Bel.Nr. 2697.

²⁰HMA 407, fol. 115.

²¹FHB: Taf. 106. - s. Kat. 04.III/1.

²²Vgl. z.B. RK 04.00.64.

²³HMA 407, fol. 116.

²⁴HMA 407, fol. 115.

²⁵HMA 407, fol. 115.

²⁶Sch. an Wagner 1886 XII 4: CB II, 269.

²⁷HMA 407, fol. 116.

Der Turmsalon im Stil des Dritten Rokoko 1886

Während Schultze seit 1883 Vertäfelungsangebote des 18. Jahrhunderts für den Neubau als stilistisch unpassend ablehnte, wandelte sich die Stilfrage 1886: Die perspektivische Raumansicht zum Turmsalon (RK 04.01.35) im Stil des "Dritten Rokoko" ist 1886 datiert.¹ Der im Original nicht mehr erhaltene, wohl farbig aquarellierte Entwurf besitzt einen Modello-Charakter und war wohl zur Vorlage bei den höchsten Herrschaften bestimmt. Abb. 186b

Am 15. Januar 1887 begann ein *Roccocostukkateur* der Firma Biehl mit der Ausführung des *Figürlichen* im Turmzimmer. Die Firma Biehl beherrschte die alte Technik des freien Antragens auf den Plafond. Am 22. Januar ist von zwei Bildhauern Biehls die Rede: zwei Spezialisten, von denen der eine das *Figürliche*, der andere das *Ornamentale* ausgeführt hatte. Die ihre Proben nun zur Besichtigung durch Schultze - zur *Correctur* - fertig hätten.² Schultze hatte als Entwerfer nun eventuelle Korrekturen zu veranlassen bzw. seine Zustimmung zur Ausführung der beiden Plafonds - im Turmzimmer (35) und Vorraum (34) - zu geben. 188,189

Die weiteren Entwürfe Schultzes zu den Stuckplafonds für die Rokokozimmer im Westtrakt (RK 04.01.47-51) sind nicht datiert. Es scheint aber der Turmsalon der erste Raum im Südflügel und nach der Ausstattung des Silbersalons im Ostflügel von 1873 (RK 02.01.180) der zweite, aufwendig gestaltete Luxusraum des Neorokos im Schloß St. Emmeram gewesen zu sein. Abb. 46

Später im November 1888 rechtfertigte Schultze die Überschreitung seines Kostenvoranschlages damit, daß

*im 1. Stock eine Reihe von Salons im Turm u. Westtrakt in reichsten Rococo-Stil ausgeführt werden mußten, wogegen im ursprünglichen Plan u. Kostenschlag eine Innendekoration im einfacheren Renaissance-Stil vorgesehen war.*³

Entgegen der Intention des ersten Bauherren wurde Schultze zum Stilwandel 1886 wohl durch Helene oder den jungen Fürsten Albert veranlaßt. Die Heiratspolitik mag dabei eine Rolle gespielt haben: Aussichten auf eine Verbindung mit dem Erzhaus Habsburg verlangten einen gesteigerten Raumschmuck. Räume für eine zukünftige Fürstin im Stil des als feminin erachteten 18. Jahrhunderts auszustatten, war damals - 1886 - stilikonologisch wohl fast selbstverständlich.

Fürst Albert als "Bauherr-Architekt" und seine Vorliebe für das "Dritte Rokoko"

Am 17. März 1887 läßt sich archivalisch die erste Planänderung nach dem persönlichen Geschmack Alberts nachweisen: Seine Durchlaucht wünschte den am 6. Dezember 1886 von Schultze für das Wohnzimmer (RK 04.01.27) bestellten Renaissanceofen durch einen *Ofen eigener Wahl* zu ersetzen. Ebenso sollte der für sein Schreibzimmer (RK 04.01.25) noch im Dezember 1886 genehmigte Renaissanceofen von Seiler durch einen *Ofen anderen Stils* ersetzt werden.⁴ Schultze wandte sich daraufhin an die Firma Hausleiter, die für Ofen im Barockstil offensichtlich geeigneter war. Abb. 165
166
156a
156b

¹RK 04.01.34/NUB. - s. auch S. 87.

²s. RK 04.01.34/35 Stuckplafonds.

³Sch. 1888 XI 6: HuF 3378.

⁴RK 04.01.25.

valisch belegbar besichtigte Albert den Neubau am 29. und 30. März 1887.⁵ Damals wurden auch die von Eysser auszustattenden Wohnräume des Fürsten besprochen.⁶ Abb. 154-173

Im April 1887 begannen die Verhandlungen zum Schreibtisch Fürst Alberts. Dieser stellte sich ein Prunkmöbel, gefertigt nach dem Vorbild von König Ludwig II., vor.⁷ Albert wünschte sich für den Plafond des Barocksaales (04.01.33), *der im Übergangsstil von Barock zu Roccoco gehalten ist* ein Bild. Das Thema sollte der ausführende Künstler wählen, nur den Stil schrieb Durchlaucht vor: *in der Art des Watteau*.⁸ 163,164 182

Albert war offensichtlich während seiner Studienzeit in Würzburg von der Residenz, dem damaligen königlichen Schloß, stark beeindruckt worden. Dies wußte Schultze und legte seinem Entwurf zur Sitzgarnitur für das Wohnzimmer Seiner Durchlaucht einen Stuhl aus der Würzburger Residenz zugrunde. Bei Eysser, dessen Entwürfe Albert im April 1887 abgelehnt hatte, entschuldigte sich Schultze ausdrücklich: Eysser solle durch den Gegenentwurf nicht gekränkt sein, da ihm *die Intentionen des Herrn Fürsten besser bekannt sind*.⁹ Seine Durchlaucht wünsche *Meubel aus der Übergangszeit oder früh Rococo*, wie Schultze den Stil beschreibt. Die Vorbilder für die Sitzmöbel in Nußbaum mit Gold seien angeblich Geschenke Ludwig XIV. an den Fürstbischof gewesen. Im Besitz von Albert befand sich bereits eine exakte Kopie eines berühmten Ecksofas der Würzburger Residenz. Bei dem Original handelt es sich um ein Bildhauermöbel von Johann Köhler von 1763. Die Kopie ließ Albert 1888 im Boudoir aufstellen.¹⁰ Abb. 172 290a 290b

Im Mai 1887 war Albert in Paris und erwarb dort Möbel in Louis-Stilen.¹¹ Eine weitere Besichtigung ist für den 6. Juni 1887 belegt.¹² Im September 1887 wünschte Albert, daß der westlichste Rokokosalon statt in Gold in Silber ausgeführt werde. Schultze teilte sofort der Dresdener Firma Seidel & Sohn mit, *für die Staffierung dieses Ofens in Silber die nöthigen Schritte zu thun*.¹³ Vielleicht hatte zwischenzeitlich Albert bei seinen Berliner Verwandten Räume des friederizianischen Rokocos bzw. deren Rezeption in Grün und Silber gesehen.¹⁴ Abb. 295 300-306

Bis Weihnachten 1887 sollte das ganze erste Stockwerk *mit Ausnahme der Roccocozimmer fertig* sein.¹⁵ Am 9. Januar 1888 gab Albert anlässlich einer Besichtigung zusammen mit Schultze *Anordnungen*, die der Baurat aufnotierte. Damit läßt sich - was selten möglich ist - die persönliche Tätigkeit des Bauherren bei der Einrichtung belegen.¹⁶ Wohl am Tag seiner Volljährigkeit, dem 8. Mai 1888, oder kurz danach bezog Albert den Südflügel. Am 11. Mai ließ er anlässlich seiner Beziehung Max Schultze ein sehr hohes *Ehrengeschenk* von 20.000 Mark überreichen;

<...>für die meisterhafte Ausführung des von Ihnen in

⁵CB II, 411.

⁶Sch. an Eysser 1887 IV 1: CB II, 423 und 421.

⁷RK 04.01.25.

⁸RK 04.01.33/Deckenbild.

⁹Sch. an Eysser 1887 IV 18: CB II, 456. - Zum Folgenden RK 04.01.27/Sitzgarnitur. - Zu Interieurveduten der Würzburger Residenz um 1870 s.Roda 1984.

¹⁰RK 04.01.49/Kopie des Würzburger Ecksofas.

¹¹Sch. an Eysser 1887 V 18: CB II, 527.

¹²Sch. an Steinmetz 1887 VI 7: CB II, 557.

¹³Sch. an Seidel & Sohn 1887 IX 15: CB II, 723.

¹⁴s. S. 214.

¹⁵Sch. an Baron 1887 XI 23: CB III, 48.

¹⁶*Anordnung Seiner Durchlaucht* (= ASD) 1888 I 9: HMA 848, Altertümer.

allen seinen Theilen so künstlerisch entworfenen und unter Ihrer umsichtigen und unermüdlischen Leitung so gelungen durchgeführten Bauwerkes.¹⁷

Der englische Kunsthistoriker und Spezialist für Innenarchitektur Peter Thornton mißt dem aristokratischen "Bauherren-Architekten" große Bedeutung zu: Der Adelige kannte durch Reisen die modischen Architekturen auch im Ausland und konnte sich die teureren, illustrierten Bücher leisten.¹⁸ Diese Situation gilt wohl noch am Ende des 19. Jahrhunderts, auch wenn Schultze viel Geld für seine private Handbibliothek zur *künstlerischen Weiterbildung* aufgewendet und 1900 die Weltausstellung in Paris besucht hat.¹⁹

... im Charakter der Frankfurter Sachen

Ab September 1887 beschäftigte sich Schultze intensiver mit den Raumausstattungen der sogenannten Rokokozimmer (RK 04.01.47-51). Auffällig ist, daß nun alte Teile aus dem Frankfurter Palais in die Ausstattung integriert werden sollen.

Bereits Ende Dezember 1886 hatte er den Verwalter des Palais in Frankfurt beauftragt, photographische Interieuraufnahmen von den Regence-Räumen anfertigen zu lassen. Schultze benötigte die Anfang Februar 1887 abgelieferten Photographien für die Transferierung von Spiegeln aus dem Frankfurter Palais.²⁰ Im September 1887 war Schultze in Frankfurt/Main²¹, wo er im Palais wohl schon 1886 Skizzen angefertigt hatte. Sechs von ehemals mindestens sieben, vor Ort skizzierte Bleistiftstudien sind erhalten.²² Im folgenden Monat entwarf Schultze unter Zuhilfenahme seiner Skizzen die Portieren und Fenstergalerien für die Rokokozimmer (RK 04.01.47-51), wobei er bemerkte:

Ich habe sie alle möglichst im Charakter der Frankfurter Sachen gehalten.²³

Januar 1888 ist der Entwurf zur aufwendigen Eckdekoration im Schreibzimmer des Fürsten (RK 04.01.25) datiert. Schultze hat bei dieser Konsole mit aufsitzendem hohen Rahmen für eine originale Ledertapete mit Chinoiserien den "Frankfurter Stil" so getroffen, daß der Möbelspezialist Heinrich Kreisel die Konsole mit Rahmen 1970 als original um 1730/40 publizierte und dem Bildhauer Fressancourt zuschrieb.²⁴

Ende März 1888 wurde in Frankfurt der erste, von Schultze im September 1887 skizzierte Pfeilerspiegel der Originalausstattung abgenommen und nach Regensburg geschickt.²⁵ 1888 ist der Entwurf zum Himmelbett der *kay<ser>l<ichen> Hoheit* datiert. Es war im Oktober vom Schreiner der Firma Fritzsche aufgestellt worden und bereit für die textile Ausstattung durch Steinmetz.²⁶ Im Februar

Abb. 196

Abb. 195

Abb. 157a

Abb. 281a

¹⁷h. Ent. Albert 1888 V 11: PA 8660.

¹⁸Thornton 1985, S. 9.

¹⁹s. PBS und WV 2.7.

²⁰s. WV 11.II/Ph O.

²¹Stoer an Sch. 1888 I 12: WV 11.II/Q, Nr. 4.

²²WV 11.II/11.1.a.

²³Sch. an Steinmetz 1887 X 15: CB II, 779. s. RK 04. 01.47.

²⁴Kreisel 1970, S. 401, Abb. 589. - s. RK 04.01.25/04.235.

²⁵s. WV 11.II. und Skizze 11.1.a.4.

²⁶RK 04.01.47/04.254 und Text ebd..

1889 folgten dazu die Nachtkästchen.²⁷ Am 12. Mai 1889 verlobte sich Albert nach langem Werben mit der Erzherzogin Margarete. Ende Februar 1890 dürften auch die Rokokozimmer fertig gewesen sein.²⁸ Abb. 281b

Wie eng sich Schultze an Ornamentmotive aus Frankfurt anlehnte, zeigt die von ihm zur Fürstenhochzeit 1890 entworfene Schmuckkassette (WV 22.2). Der Rahmen der Frankfurter Supraporte wird in den Füllungen der Kassettenseiten als Rahmenornament kopiert. Diese Rezeption des Regence-Ornamentes mit Rocaille-Muschelkammbesatz um 1740 prägte den persönlichen Ornamentstil Schultzes bei Aufgaben im "Rokokostil". Abb. 197b
197a
296-299

Die Gästezimmer in einem mehr modern-elegantem Charakter

Die Möblierung der Gästezimmer im zweiten Obergeschoß zog sich wohl bis 1889 hin: Nicht nur die Plafonds wurden reicher mit Dekorationsmalereien versehen, sondern auch die Ausstattung mit Wandbespannungen fiel auf Wunsch Alberts kostspieliger aus, als es Schultze unter Maximilian Maria im Kostenvoranschlag vorgesehen hatte.²⁹ Im zweiten Obergeschoß ließ Albert seinem Architekten bei der Innenausstattung mehr freie Hand. Die Wahl der Beleuchtungskörper überließ er im Januar 1888 dem Geschmack Schultzes.³⁰

Von den Möbeln, die im alten Südflügel gestanden haben und während der Baumaßnahme nach Alteglofsheim und Zaitzkofen ausgelagert wurden waren, war nach Schultzes Ansicht nur der *kleinste Teil* für die Räume des 2. Obergeschosses zu verwenden. Schultze stellt sich eine *vollständige Neumöblierung* vor, Möbel, die *wohl einen mehr modern-elegantem Charakter* besitzen.³¹ Steinmetz lieferte September/Okttober 1889 modern gepolsterte *Muschelfauteils*.³² Abb. 321

Pössenbacher lieferte 1888 sechs Rokokokommoden mit von Schultze entworfenen Zierbeschlägen.³³ Die Beschläge - wohl mit Ausnahme des *Oberen Stückes* - kopierte Schultze nach Originalen: Die Schuhe für die Beine und das *Mittelstück* lassen sich an einer ebenfalls zweischübigen, wohl in München um 1760 gearbeiteten Kommode in Schloß Sünching, südöstlich von Regensburg, nachweisen. Nur der Anbringungsort des Mittelstückes ist hier direkt unter der Marmorplatte. Daß Schultze den Beschlagtyp in Sünching bei einem Schloßbesuch kopierte, ist naheliegend. Die Griffe und das Schlüsselschild der Pössenbacherkommode sind Münchner Standardmodelle des 18. Jahrhunderts, die vom Historismus bis heute häufig nachgegossen worden sind. Abb. 322a
322b
322c

1890 wurden auch hier die Räume elektrisch beleuchtet.³⁴ Die Raumausstattungen im zweiten Obergeschoß waren in ihrer Bedeutung zu gering, um photographisch dokumentiert zu werden. Exzellent erhalten ist der Turmraum (RK 04.02.43) mit der originalen Wandbespannung, einem blauen *goldgelbgeblühten Seidenstoff*.³⁵ 318-320

²⁷RK 04.01.47/04.257 und 257.A.

²⁸s. RK 04.01.34 und 35/Beleuchtung.

²⁹Sch. 1888 XI 6: HuF 3378.

³⁰ASD, fol.3r.

³¹Sch. an Baron 1887 XI 23: CB III, 48.

³²RK 04.02.17/Sitzgarnitur.

³³RK 04.02.40/04.296.

³⁴RK 04.02.42/Beleuchtung.

³⁵PN IX, vor 2092.

Die Schreiner- und Bildhauerarbeiten

Die größten Aufträge gingen an die Münchner Hoffirmen Anton Pössenbacher, Joseph Radspieler, Josef Steinmetz und Otto Fritzsche, sowie an den kgl. bayer. *Hofmöbelfabrikanten* Johann Adam Eysser in Nürnberg.¹ Wilhelm Schröder in München fertigte Garderobeschränke. Unter den Regensburgern führten anspruchsvollere Wandvertäfelungen die Schreinermeister Karl Wild und Johann Rosenmeier aus. Letzterer fertigte das Baumodell zum Südflügel. Der Bildhauer Josef Lindmeier schnitzte die aufwendigen Türblätter für die Rokokozimmer. Spezielle Arbeiten mit Intarsien konnten dem Regensburger Kunstschreiner Ernst Langlotz anvertraut werden. Ihm ist das Himmelbett des Fürsten im Renaissancestil zuzuschreiben. Der wichtigste Bildhauer in Stein war der Bildhauer Friedrich Preckl in Stadtamhof.

Abb. 86
280b
148b,149

Alle Aufträge für Bauschreinerei, Türen und Fenster, gingen an die Regensburger Schreinermeister Stefan Rummel, Carl Wild, Carl Vogtherr, Josef Wagner, Georg Frank, Josef Fuchs.² Die nach Schultzes Entwurf gegossenen Fensterbeschläge lieferten die Gürtler A. Beyschlag³ und Josef Götz⁴. Der Schreinermeister Johann Kreß fertigte in Fichte Kellertüren. Weitere einfachere Schreinerarbeiten besorgten Johann Brändl, Johann Georg Breitig, Ludwig Deschold, Johann Dirrigl, Chr. Hochwald, Hans Kaiser, Josef Lindmeier und Johann Striegel. Die Parkettböden lieferten die Münchner Hofmöbelfabrik Freitag und die Regensburger *Parquetfabrik* Gebrüder Loewi.

Abb. 179
307b

Die Ausgaben für Textilien und Tapeziererarbeiten im Verhältnis zu den Bau- und Ausstattungskosten

Einer der Hauptlieferanten war die unter Ludwig II. groß gewordene Hoftapeziererfirma Josef Steinmetz in München. Eysser besorgte hauptsächlich für die von ihm gelieferten Raumausstattungen auch die Textilien. Kostbare Textilien und Smyrnateppiche wurden auch von der berühmten Firma Lehmann Bernheimer bezogen. Der Hof-Textilfabrikant N. Ehrenhaus in München lieferte Teppiche.

Für Vorhänge, Portieren und Teppiche - nicht gerechnet die festen Wandbespannungen und die Möbelbezugsstoffe - wurden 237.678,51 Goldmark, ausgegeben.⁵ Dies ist mehr als für die Möbel (200.447.09 M.) und beinahe die Hälfte der Gesamtkosten für die Innenausstattung in Höhe von 528.562,32 Mark.⁶ Die Summe für den Neubau ohne Innenausstattung betrug 2.100.510,20 Mark.⁷ Insgesamt wurden über 2,6 Millionen für den Südflügel ausgegeben.

¹Zu den Firmengeschichten s. PV.

²Fenster für die Südfassaden Kat. 04.B.IX/04.102.

³Für die Fenster der Haupttrakt-Nordfassade und Abteiflügel-Hoffassade Kat. 04.B.X/04.111 und Kat. 04.B.XI/04.116.

⁴Für die Fenster der Westtrakt-Nordfassade Kat. 04.B.XI/04.116.

⁵HMA 408, fol. 10.

⁶HMA 408, fol. 10.

⁷HMA 406.

Die Maler-, Anstreich- und Vergolderarbeiten

Unter den Regensburger Malern erhielt den größten Anteil an *Malerarbeiten* und *Anstreicharbeiten* der Maler Otto Zacharias. Zusammen mit der *Vergoldung* des Rahmens von Watters Plafondbild belief sich die Summe auf 16.814,72 M.⁸ Die restlichen Aufträge gingen an den

Maler Schöpferl laut Rechnung vom 6. Dezember 1888 in Höhe von 3.223,19 M.,

Maler Kunstmann für *Anstreicharbeiten* laut Rechnung vom 5. September 1888 in Höhe von 2.263,20 M.,

Maler Foertsch für *Anstreicharbeiten* laut Rechnung vom 8. November 1888 in Höhe von 1.925,54 M.,

Maler Geistreiter für *Anstreicharbeiten* laut Rechnung vom 6. April 1888 in Höhe von 782,87 M.,

Die bei den Rokosalons anfallenden Vergolderarbeiten besorgten hauptsächlich der

Vergolder Schmidt laut Rechnung vom 2. Juni 1888 in Höhe von 5.475 M., und

Maler Welker für Vergolderarbeiten an den *Rococo-Thüren* laut Rechnung vom 19. Mai 1888 4.495 M. Abb. 280b

Der Festzug der am Schloßbau beteiligten Regensburger Gewerkmeister

Zur Regensburger Feier der Hochzeit des Bauherren Fürst Albert mit der Erzherzogin Margarete am 16. Juli 1890 schloß sich an den abendlichen Fackelzug der Regensburger Vereine ein *historischer Festzug* an.⁹ Er wurde laut Erinnerungsblatt

*von den am fürstl. Schloßbau 1884-1887 verwendet gewesenen Gewerkmeistern ausgeführt und dargebracht als Huldigung und Zeugnis treuer Dankbarkeit.*¹⁰

Das von Xaver Rief signierte Erinnerungsblatt zeigt eine beschlagwerkartig gerandete Kartusche. Zwei weibliche Allegorien in Dreiviertelfigur halten einen Lorbeerkranz um das zentrale Allianzwappen des Brautpaares. Die rechte Personifikation läßt sich an ihrem umgebundenen Lederschurz und dem Hammer als Verkörperung des Schlosserhandwerkes deuten; wohl nicht zufällig der Handwerkszweig, der auf der Ausstellung 1888 am erfolgreichsten Regensburg vertrat. Oben sitzen auf einem Kranzgesims zwei Putten, die mit Palette und Künstlerhut die Malerei anzeigen. Abb. 19b

Der Zug bestand nach der Festschrift von Mehler¹¹ aus folgenden Gruppen:

- I. *Architekt, Patrizier, Bauzeichner.*
- II. *Maurer und Pflasterer mit Grundstein, Bauornamenten und Werkzeugen.*
- III. *Zimmerleute mit Dachstuhl, Modellen und Werkstücken.*
- IV. *Steinmetz, Bildhauer, Stuccateure mit Büste, Werkstück, Werkzeugen und Emblemen.*
- V. *Spängler, Kupferschmiede und Gürtler mit Werkzeugen, Erzeugnissen und Emblemen.*
- VI. *Schieferdecker, Pflasterer mit Emblemen.*
- VII. *Schreiner mit Werkzeugen, Modellen und Emblemen.*

⁸HMA 407, fol. 116.

⁹WV 22.3

¹⁰Zit. nach Mehler 1899, Abb. S.125.

¹¹Mehler 1899, S. 124.

VIII. Schlosser und Schmiede mit Schlüssel, Schilden, Werkzeugen und Erzeugnissen.

IX. Hafner mit Modellen.

X. Glaser mit Stern und andern Emblemen

XI. Maler, Vergolder und Tapezierer mit Emblemen.

Die Kostüme entsprachen dem Charakter des Zeitalters, dem der Baustil des Schlosses entnommen ist, also dem 16. Jahrhundert.

Ob der den Zug anführende Architekt mit dem Gefolge der Bauzeichner von Schultze in Renaissancetracht gespielt wurde, ließ sich noch nicht klären. Der Festzug im Renaissancestil ist Ausdruck eines wirtschaftlichen Höhepunktes des Regensburger Handwerks und bildete den glanzvollen Abschluß des Südflügel-Neubaus.

Zusammenfassung

Während die technische Innenausstattung - Zentralheizung - seit dem Abbruch des Vorgängerbaues Ende 1883 und dem Baubeginn 1884 geplant werden mußte, begann die künstlerische Gestaltung der Innenausstattung abgesehen vom Marmortreppenhaus und wohl einigen Vorentwürfen erst nach dem Tod des ersten Bauherren Fürst Maximilian Maria am 2. Juni 1885. Der Ankauf der alten Rothenburger Vertäfelung und die Integration von alten Bauteilen aus St. Emmeram waren noch unter dem ersten Bauherren beschlossen worden, der die gesamte Innenausstattung einheitlich im Stil der deutschen Renaissance ausgeführt haben wollte. Diesem Stil entsprechen die ausgeführten Galerien im ersten Obergeschoß.

Abb. 113
140
111, 96b
125-129
135-139

Die in Vormundschaft vom Juni 1885 bis Mai 1888 regierende Helene ist für die Auswahl der Ausführungsentwürfe zur Innenausstattung wohl bis Anfang 1887 hauptverantwortlich: Im November 1885 läßt sich der Beginn der intensiveren Planungsphase für die Innenausstattung nachweisen. 1886 wurde die bereits 1884 vorgesehene Ausstattung mit elektrischem Licht zunächst nur für die Treppenhäuser, Galerien und Vorräume beschlossen. 1886-1887 führten Professor Lorenzo Pillon zusammen mit einem Nürnberger Mitarbeiterstab und der Münchner Professor Carl Gebhardt die größten Aufträge an Dekorationsmalereien im Grotteskenstil aus. Ende 1886 entwarf Schultze den ersten Raum im Stil des "Dritten Rokoko". Ab Januar 1887 führte die in diesem Stil renommierte Münchner Firma Biehl die frei angetragenen Stuckarbeiten in für Regensburg singulärer Qualität aus (RK 04.01.35 und 34).

186
188,189

Ab März 1887 begann - archivalisch faßbar - der zwanzigjährige Fürst Albert als "Bauherr-Architekt" die Regie der Innenausstattung zu übernehmen. Das *frühe Rokoko*, das er als Student in der Würzburger Residenz sah, war nun vorbildlich für die aufwendigere Fortsetzung der Ausstattung. Schultze zog Motive, Vertäfelungsstücke und Möbel aus dem fürstlichen Palais in Frankfurt für die Entwürfe und Einrichtung heran. Auch die Gästezimmer im zweiten Obergeschoß erhielten eine viel teurere textile Ausstattung als ursprünglich vorgesehen und wurden *mehr modern elegant* möbliert. Die Möblierung, die der Fürst anordnete, entsprach dem malerischen Stilpluralismus. Nachdem der Fürst zur Volljährigkeit am 8. Mai 1888 den Südflügel bezogen hatte, ließ er seinem Architekten ein *Ehrengeschenk* von 20.000 Mark übergeben.

172
195,196

Zur Hochzeit Alberts mit der Erzherzogin Margarete und als Hommage an den Bauherren veranstalteten 1890 die Regensburger Handwerker einen historischen Festzug im Stil der Renaissance,

dem 1884-1887 vorherrschenden Stil des Südflügel-Neubaues. Die Großbaustelle hatte insgesamt 2,6 Millionen Goldmark gekostet, die an Handwerker, Kunsthandwerker und Kaufleute ausgegeben worden sind. Ein großer Teil ging nach Regensburg. Die meisten kunsthandwerklichen Aufträge wurden nach München und Nürnberg vergeben; ebenso erfolgten dort die Einkäufe von teureren Textilien und Ausstattungsstücken.

5. Die mobile *Zimmerdekortationskunst* und ihre Dokumentation
durch zwei historische Photoserien

Die Photoserie von Johannes 1889

Anfang Februar 1889 war ein Großteil der Räume des Südflügels fertig eingerichtet: Am 18. Februar konnte der Schloßverwalter Joseph Steinhauser mit der Anlage eines Inventares beginnen, das bis zum 18. Oktober - mit Ausnahme der noch nicht eingerichteten Rokokoräume - erstellt war.¹

Fürst Albert ordnete an, die Interieurs durch eine Photoserie zu verewigen. Schultze empfahl seinen Freund den k. k. Hofphotographen Bernhard Johannes in Meran. Er teilte Johannes mit, daß diese Aufnahmen in Anwesenheit des Fürsten durchzuführen wären: Albert wünsche, daß der Photograph die Aufnahmen *unter höchstseiner Leitung* fertige. Der "Bauherr-Architekt" legte großen Wert darauf, daß die von ihm "erdichteten" Arrangements der Zimmer in den beabsichtigten Blickwinkeln ins "Bild" gesetzt werden. Die *Innen- und Außenaufnahmen* kosteten die stattliche Summe von 924 Mark.² Es sind 46 Photographien von Interieurs³ und vier Außenaufnahmen erhalten. Die Photographien sollten die vom jungen Fürsten arrangierten Räume ins Bild setzen. Sie wurden in einer rot samtenen Prunkkassette aufbewahrt, für die Schultze einen Rokoko-Zierbeschlag entworfen hat.⁴ Darin befinden sich heute 45 Interieuraufnahmen (=PhJ).

Abb. 7

Zusammen mit dem Inventar erlauben die Photographien in idealer Weise die Rekonstruktion der ersten mobilen Ausstattung der Haupträume im Erdgeschoß und ersten Obergeschoß des Südflügels und Ostflügels im Jahre 1889.

Die Photoserie von Teufel 1895/96

1895/96 nahm der bayerische Hofphotograf Carl Teufel eine zweite Photoserie (=PhT) auf.⁵ Sie erfaßt auch die zum Zeitpunkt der ersten Serie noch nicht fertigen Rokokozimmer des Südflügels mit 17 Aufnahmen. Weitere 49 Bilder überliefern Südflügelräume. Das zweite Obergeschoß mit den Gästezimmern wurde auch diesmal nicht photographiert. Vom Ostflügel gibt es 35 Photographien. Die in fünf Mappen aufbewahrten, losen Bilder vom Schloß St. Emmeram werden durch drei weitere Mappen ergänzt, die Thiergarten, Garatshausen und Possenhofen dokumentieren.

Diese zweite Photoserie dokumentiert die Veränderungen der Wohnräume nach der Heirat des Fürsten Albert. Der Einfluß der "Hausherrin" Margarete kann beobachtet werden. Der Zustand erfuhr in den fünften Jahrzehnten bis zum Tod der Fürstin 1955 nur geringe Veränderungen.

Photoserien von Schloß-Interieurs gibt es von einigen Bayerischen Residenzen. Diese sind wohl hauptsächlich für die Verwaltung zur Dokumentation des Inventars angefertigt worden⁶, so daß

¹Kat. 04.II/HMA 2511.

²Kat. 04.IV/1.

³45 PhJ und eine zusätzliche Aufnahme, s. Kat. 04.A.IV/3.

⁴Kat. 04.A.IV/1.1 und 2.

⁵Kat. 04.IV/2.

⁶Hojer 1983

sie weniger die Aufgabe hatten, Werke der Zimmerdekorkunst als Raumbilder zu fixieren. Private Wohnräume von Mitgliedern der Wittelsbacher Familie sind anscheinend nicht dokumentiert worden.

Die Regensburger Photoserien stehen vielmehr in der älteren Tradition der Zimmerveduten: Die als Aquarell und Gouachen ausgeführten "Zimmerbilder" des 19. Jahrhunderts zeigen ihrerseits einen Bedeutungswandel gegenüber den oft in Kupferstichserien hergestellten Interieurveduten des 18. Jahrhunderts. Die Bedeutung verschob sich allmählich von der barocken Repräsentation zur romantischen Erinnerung z.B. an die Kindheit oder das Elternhaus; von der ausschließlichen Bildwürdigkeit von Repräsentationsräumen zur Darstellung privater Wohnräume.⁷

Abb. 61
63, 65

Die beiden Photoserien zeigen nicht nur den persönlichen Wohnstil des Fürstenpaares, sondern belegen, daß vorallem die Privatwohnräume mit ihrer "Überfülle" an Einrichtungsgegenständen um 1890 inszenierte Bilder waren. Die Photographie war das ideale neue Medium diese Raumbilder in zweidimensionalen Bildern zu fixieren. Der Fürst selbst gab persönlich dem Photographen die Standpunkte an, von denen aus er seine "erdichteten" Raumarrangements betrachtet wissen wollte. In den so "richtig" gewählten Bildausschnitten dokumentieren die Photographien die künstlerische Raumgestaltung des Bewohners; fixierten Werke der Zimmerdekorkunst.

Von der Durchfahrt zum Marmortreppenhaus

Nach der Passage durch die Schloßstraße in den Schloßhof fuhr man in die zentrale Durchfahrt des Südflügel-Haupttraktes (04.00.18; 19; 20) ein. Toskanische Säulen tragen ein Kreuzgratgewölbe mit bunten Grottesken von Joseph Wagner. Mit Rücksicht auf die beschlagenen Pferdehufe ist der Fahrweg rutschfest und schalldämpfend mit Hirnholzklötzchen gepflastert. Die erhöhten seitlichen Fußböden der teilweise dreischiffigen Durchfahrt sind mit Mettlacher Fliesen belegt. Die Flügeltüren eröffnen dem Aussteigenden eine *Galerie* (04.00.12) als Vestibül zum Marmortreppenhaus:

Abb. 107

Kurz hinter dem Eichenportal wird der Gang nochmals durch ein barockes Eisengitter versperrt. Es wurde von David Nordmann um 1740 für die Abteitreppe des Klosters St. Emmeram gefertigt.⁸ Schultze versetzte es hierher. Das Tonnengewölbe mit Stichkappen ist in den heraldischen, fürstlichen Hausfarben Rot und Blau mit Grottesken ornamentiert, entworfen und ausgeführt von dem Münchner Professor Karl Gebhardt. Kartuschen zeigen Teile des fürstlichen Wappens. In die Eichen-Wandvertäfelung des Regensburger Schreiners Rosenmeier waren vier Sitzbänke in Form italienischer *cassoni* integriert.

112a

111

109

110

Auf Podesten, die mit Perserteppichen bezogen waren, standen zwei, alte Eisenrüstungen, Fahnen haltend, Spalier. Rüstungen sowie ganze Waffensammlungen in Eingangssituationen aufzustellen, war geradezu obligatorisch. Der Architekt Wilhelm Rundspaden beschrieb die Wirkung einer Rüstung im Vestibül des 1886 fertiggestellten Schlosses Cumberland:

112a

*Eine freistehende Ritterrüstung giebt für den Aufgang den Eindruck des Schutzes und der Sicherheit.*⁹

⁷s. S. 234 f.

⁸s. S. 137.

⁹Rundspaden, S. 5.

In den Hausfarben Rot mit blauem Streifen entwarf Schultze einen Läufer. Alle herrschaftlichen Gänge und die Treppenhäuser wurden schließlich mit einem heute noch aufgelegten Teppich belegt; einem *rothen Maliv Läufer mit bunter Bordüre*. Die weichen Teppiche, die bei Abwesenheit der Herrschaft mit *roten Schutzläufern*¹⁰ abgedeckt wurden, verlangsamten beim Betreten automatisch den Gang; eine Qualität die das Raumerlebnis wesentlich mitprägt: das Gehen wird zum Schreiten.

Durch weitere Flügeltüren betritt man nun das Marmortreppenhäuser (04.00.08), das sich dem Betrachter erst jetzt beim Betreten überraschend zeigt. Die "Farbikonologie" wird von den fürstlichen Hausfarben bestimmt. Der echte Marmor der Säulen und der Verkleidungen an den Pfeilern, Türportalen und Wänden zeigt zusammen mit der abgestimmten, gedämpften Farbigkeit der Grottesken und dem Terrazzobodenbelag die Bevorzugung der Farben Rot und Blau.¹¹

Abb. 108
112a
139
124
113
114, 119
121, 122

Der Weg zum Empfangsalon

Erreichte man im Marmortreppenhäuser das erste Obergeschoß, gab es hier zwei Möglichkeiten, die Räume zu betreten: Die Flügeltüre nach rechts - Osten - erlaubte über einen einst mit Grottesken Gebhardts bemalten *Gang für die Herrschaft* (04.01.06) den schnellen Zugang zum Großen Speisezimmer (04.01.11). Die geöffnete Flügeltüre nach links - Westen - gibt den Blick auf eine Abfolge von zwei langen Gängen - *Galerien* -, unterbrochen durch einen zentrierenden Raum, das Vorzimmer, frei. Diesen Weg hatte jeder Besucher zum repräsentativen Empfang im Empfangssalon (04.01.22) zu beschreiten:

Abb. 129

Das durch Stichkappen gegliederte Gewölbe der ersten Galerie (04.01.08) ist reich mit bunten Grottesken von Gebhardt bemalt. Der rote Läufer liegt auf einem spiegelnden Terrazzo. Die zu zwei Dritteln vertäfelten Wände sind aus Eiche mit Füllungen und reich profiliertem Kranzgesims. Die aufwendige Vertäfelung der ersten Galerie, durch die sich jeder Besucher zum repräsentativen Empfang im Empfangssalon zu bewegen hatte, war vom Regensburger Schreinermeister Wild ausgeführt worden. Die in äußerster handwerklicher Präzision und bronzescharfer Schnitztechnik 1885/86 nach Schultzes Entwurf ausgeführte Vertäfelung dürfte ein Hauptwerk dieser kunstgewerblichen Gattung in Bayern sein. Vor der braunen Renaissancevertäfelungen paradierten aufgestellte Fahnen jeweils zu Dreiergruppen arrangiert. Geschnitzte Lehnstühle um 1700 flankieren die militärischen Trophäen. Antike Möbel des 17. Jahrhunderts sind dichtgedrängt mit Sammlungsgegenständen bestückt: Fayancekrüge des 18. Jahrhunderts in Walzen und Birnkrugformen waren zu sehen. An die Stelle der Bilder- und Antikensammlungen klassischer Galerien waren ausschließlich kunstgewerbliche Sammlungen und Fahnen getreten, die dem Ort die Aura der Geschichte und handwerklichen Meisterschaft verliehen. Eine bunt glasierte Cheminee am Ende des Ganges erlaubte die Raumtemperierung. Die traditionelle Funktion des Repräsentierens mit Kunstbesitz bzw. Antiquitäten und Geschichte in der Galerie verbindet die Regensburger *herrschaftlichen Gänge* mit diesem in Frankreich ausgebildeten Raumtyp.¹²

126-128
125

¹⁰s. PV, Nussbaum.

¹¹s. RK 04.00.08 Marmorarbeiten.

¹²Prinz 1970, S. 60f. - Zum Raumtyp der Galerie in Deutschland, s. Götz 1980.

Im hofseitigen Mittelrisalit bereitet nun ein rechteckiges *Vorzimmer* (04.01.18) den Besucher auf den Empfang vor. Der von Hauer ausgeführte *Stukplafond* zeigt wieder Grotteskenmalereien von Gebhardt. Die Kassetten werden von vergoldeten Fruchtstäben getrennt. Eine Holzarkatur, mit Vorhängen ausgezeichnet, trennt den zuerst betretenen Hauptraum von einem schmalen, dem Empfangsalon vorgelagerten Raumteil. Der nun nötige Richtungswechsel des Besuchers nach Süden zum Empfangsalon wird so optisch bewirkt. Zweitens verdeckt die Arkatur die beiden seitlich in den Raum führenden Türen der beiden Dienerschaftskorridore, die parallel zu den beiden *herrschaftlichen* Galerien verlaufen.

Abb. 134
131a, c

Ein blaugrundiger Brokat mit zentralem Granatapfelmotiv, das von Blättern sowie Tulpen eingefaßt und nochmals von Akanthusranken medaillonförmig gerahmt wird, bildet die originale Wandbespannung dieses Raumes. Die Fenstervorhänge und die beiden Flügel an der Holzarkatur bestanden aus rotbraunem "*Jute Velour mit heraldischen Löwen*" bestickt, waren von einer älteren, wiederverwendeten Portierenbordüre eingefaßt und "*mit roth Seidensatin gefüttert*". Dazu passend wurden zwei *Banquets* "*mit Verwendung der aus den Portieren ausgeschnittenen Borduren*" und "*Ansatz von Jute Velour*" bezogen. Diese Tapeziererarbeiten besorgte Steinmetz.

133

Zum textilen Blau und Rotbraun, sowie den Holzönen der Lamberie, Arkatur und Portale, wird die farbig in Grün- und Brauntönen glasierte Keramikcheminee der Firma Hausleiter integriert, deren grünlich ockerfarbenes Inkarnat an der Karyatiden- und Atlantentherme mit den Goldtönen des Raumes in ihrer optischen Erscheinung übereinstimmt; dem Brokatgold der Wandbespannung, der Vergoldung des den Chemineeaufsatz abschließenden Ornamentrahmens mit einem männlichen Porträt des 18. Jahrhunderts, der Goldbronze der schmiedeeisernen Ziergitter und dem Bronzeton des dreiarmligen Kronleuchters.

132

134

Namengebend für die heutige Raumbezeichnung - Wallensteinzimmer - wurde ein gegenüber der Cheminee über einer geschnitzten sächsischen Truhe einst aufgehängtes, goldgerahmtes Dreiviertelporträt eines Herrn des 17. Jahrhunderts. Die Inventatoren betiteln es übernehmend aus dem Inventar der Bildersammlung (BSlg N 154) mit "Wallenstein".

Das Schreibzimmer des Fürsten

Der Tisch mit einem daraufgestellten Schubladenteil für Schreibutensilien nahm im spanischen Hofzeremoniell bei Audienzen eine Sonderstellung ein: "Stehend, ans bufete gelehnt" begrüßte und entließ der König Gesandte. Lünig beschreibt die Idealsituation: "Auf einer Estrade ... unter einem Baldachin vor einem Tische und neben dem zu dero rechter Hand placierten Fauteuil" seien Gesandte zu empfangen. Der Schreibtisch war somit ein Repräsentationsmöbel.¹³

In Paris entwickelte sich Ende des 17. Jahrhunderts der auf acht Beinen stehende Schreibtisch. Vier sind jeweils durch Stege verbunden. Darüber sind Schubladen angebracht. Dazwischen befindet sich das Knieloch zum bequemen Sitzen. Der Möbeltypus wird traditionell "Bureau Mazarin" genannt. Vor 1662, als der Kardinal und erste Minister Ludwig XIV. starb, soll es laut Möbelforschung

¹³Den Zusammenhang zwischen Zeremoniell und Schreibtisch untersuchte Graf 1989, S. 2237.

diese Schreibtischart allerdings so noch nicht gegeben haben.¹⁴ Der mit einem Aufsatz bereicherte Boulleschreibtisch - der "schwarz gepaißte schreibkasten samt dem tisch" - war für den bayerischen Kurfürsten Max Emanuel und seinen Sohn Karl Albrecht das Repräsentationsmöbel im Empfangszimmer von Schloß Nymphenburg. Zum Schreiben selbst verwendete Karl Albrecht einen kleineren Schreibtisch.¹⁵

Diese Tradition erklärt die Anforderungen, die Fürst Albert an seinen Schreibtisch stellte. Er war das teuerste Möbel, das für den Südflügel angefertigt worden ist. Der Fürst wollte zunächst eine Kopie vom Schreibtisch König Ludwigs II. in Linderhof, den Pössenbacher ausgeführt hatte. Derselbe Schreiner fertigte nach Entwürfen, die Schultze im August 1887 korrigiert hatte, das fürstliche Schreibmöbel für 6000 Mark aus. Eine korrigierte Werkzeichnung im Maßstab 1:1 ist noch erhalten. Das Möbel wurde nicht furniert und erhielt auch keine Bronzeapplikationen wie das königliche Vorbild. Die Modelle für die Bronzen waren nicht mehr vorhanden, so daß man sich für Schnitzereien und eine Ausführung in Massivholz entschied. Dies sei viel *solider* und *technisch leichter ausführbar*. Ausdrücklich verbietet sich Schultze *unpraktische Ornamentik*, die durch weites Ausladen nur hinderlich ist. Neben der Strapazierbarkeit wird also auch eine Art Materialgerechtigkeit angeführt. Anstelle der Hochglanzpolitur sollte das Möbel nur matziert werden, um zum Holzplafond zu passen.¹⁶

Abb. 164b

163,164a

Das erste Inventar erfaßte 1889 in 326 Nummern die Gegenstände, wonach das Schreibzimmer des Fürsten die üppigste Raumausstattung des Schlosses besaß; ein Zustand der bis ungefähr 1895 andauerte. Damals verlegte man das Schreibzimmer in das größere Palmenzimmer im Erdgeschoß (04.00.43), das einen direkten Zugang zum Park erlaubte.

158

160

251

Das Wohnzimmer - die Betonung der Raumdiagonalen

Bewohnbar in dem Sinne, daß man sich sogleich setzen kann - ohne Möbel bewegen zu müssen - und mit einem Gesprächspartner Konversation bequem möglich wird, ist der *Wohn-Saal* (1889) im *Apartement Seiner Durchlaucht* im Regensburger Schloß. Vier Photographien - die Zahl ist neben dem Schreibzimmer die höchste für einen Raum - zeigen zwei arrangierte 'Sitzgruppen'. Derjenigen beim Kamin gilt das besondere photographische Interesse: Mit zwei hochrechteckigen Aufnahmen aus unterschiedlichen Blickwinkeln wird ein Motiv, die Sitzgruppe am Kamin, abgelichtet:

Abb. 167

166

Der an der abgeschrägten Raumecke plazierte Cheminee-Ofen bildet eine Achse, zu der symmetrisch Möbel an den Wänden in der Breitenerstreckung jeweils eines Gobelins aufgereiht sind: je eine verglaste (?) Etagere, ein Tischchen mit Zier vase, dann ein Stuhl und eine französische Rokokokommode mit weißer Marmorplatte, die mit der äußeren Gobelinbordüre bündig die Möbelfolge abschließt. Im Raum vor dem Kamin steht senkrecht dazu ein längsrechteckig in der Kamin-Symmetrieachse - und damit in einer Raumdiagonalen - plaziertes Rokokotischchen. Dieses wird flankiert von je einem zweisitzigen, geblümt bezogenen Divan und anschließend zur Raummitte hin von je einem Fauteuil im Louisseize-

¹⁴Stratmann-Döhler 1989, S. 2244.

¹⁵Graf 1989, S. 2238.

¹⁶RK 04.01.25/Möbel.

Stil mit gestreiftem Bezugsstoff.

Eine zweite Raumdiagonale geht - analog zum Kamin - an derselben Längswand aus, von einem Porträt der Schwester des Fürsten, Prinzessin Louise, "in blauer Sammt Rahm" auf einer "mit blauem Sammt" bezogenen Bilderstaffelei. Das "Porträt mit 1 Seidenüberwurf behangen" scheinen dem betrachter zwei "Engel von Holz vergoldet"¹⁷ zu enthüllen. Es ist - wie der feste Kamin - ähnlich schräg so positioniert, daß eine etwas weniger steile Raumdiagonale entstehen kann. Das Porträt-Arrangement überragt ein davor parallel plaziertes, dreisitziges Rokokosofa mit dem dritten neuen Bezugsstoffmuster dieses Raumes. Ein viertes Muster zeigt ein Louisseize - Fauteuil mit ovaler Rückenlehne, der zum Tisch dieser zweiten Sitzgruppe gestellt ist. Gleichsam verbindend steht dazwischen ein Tête a tête - Divan, geblümt bezogen wie die beiden Divane der Kamin-Sitzgruppe.

Abb. 167b

Zwei Diagonalen erschließen mit Sitzmöbeln die Raummitte. Dabei beabsichtigt man eine wohnlich einladende - zum Sitzen und zur Konversation praktische - Atmosphäre zu arrangieren, deren malerische, farblich in ihren Buntwerten ausgeglichen verteilte Wirkung die monochrome Photographie lediglich an der traditionslosen Stilwidrigkeit der vier verschiedenen Bezugsstoffe erahnen läßt. Stilwidrig im wörtlichen Sinne erscheint uns das Arrangieren von Rokoko-, klassizistischem und orientalischem Mobiliar. Letzteres dient in besonderer Weise zwangloser Bequemlichkeit wozu ein ebenfalls diagonal stehender Divan mit Kopfrolle und Kissen - noch dazu in der Achse der Enfilade - einlädt. Die Raummitte, ja sogar die Enfilade wird mit Möbeln verstellt; das 'moderne Wohnzimmer' ist hier im fürstlichen Privatbereich, dem Appartement, voll ausgeprägt. Im repräsentativeren Wohnbereich, z.B. im Ostflügel, werden die Sitzmöbel weiterhin in der Tradition der Stube und des hochschichtlichen Salons an den Wänden aufgereiht und nur bei Gebrauch in die Raummitte gestellt.¹⁸

Abb. 155

44-48
52-60

Zum Fehlen einer Schloßneubau-Publikation

Wohl nicht vor 1893¹⁹ erschien das zweibändige Tafelwerk (NUB) mit den Bauplänen Max Schultzes. Das vom Fürstenhaus finanzierte Werk besitzt den Charakter einer Vorlagensammlung. Auf Text wurde verzichtet. Metiviers vergleichbare Publikation der Reitschule und der Marstallflügel 1831 erläuterte mit drei Textseiten die Pläne.²⁰ Warum Fürst Albert, eine ausführliche Publikation seines Neubaus nicht verfassen ließ, läßt sich nicht klären: Ein Grund ist auch nicht im privaten Charakter des Schloßbaues des nicht regierenden Fürsten zu erkennen.

Im 19. Jahrhundert waren zu Schloßbauten und ihren Bauherren Publikationen keine Seltenheit: Zum Beispiel verfaßte 1887 der k.k. Conservator Franz Jos. Benes eine detaillierte Beschreibung des böhmischen Schlosses Hrádek, erbaut 1839-1854 im Stil der englischen Gotik, nach einem Plan des Londoner Architekten Lamb. Am Ende steht eine Biographie des Bauherren Sr. Erlaucht des hochgeborenen Herrn Franz Ernst Grafen von Harrach, Erbauer des Schlosses Hrádek.

¹⁷Inv. 1889, HMA 2511, XV 37...

¹⁸S. S. 228 f.

¹⁹Zum Datierungsproblem s. WV 2.6.

²⁰Metivier 1831.

Bedeutend ist die Schloßbaupublikation des in Fragen der Dekorationskunst als höchste Autorität geltenden Jakob von Falke: Er war in den Sommermonaten des Jahres 1890 vom rumänischen König in die Karpathen auf den Sommersitz Sinaia im Tal der Pelesch geladen worden. 1893 erschien eine mit 25 Radierungen und 38 Holzstichen illustrierte Beschreibung dieses rumänischen Königsschlosses Pelesch. Das Werk befindet sich im Besitz der Hofbibliothek.²¹ König Karol von Rumänien war der zweitgeborene Sohn aus dem Fürstenhause Hohenzollern. Sein jüngerer Bruder hatte die Prinzessin Luisa von Thurn und Taxis, eine Schwester Fürst Alberts, geheiratet. Besonders sensibel schildert Falke die Wirkungen der ästhetischen Reize von Landschaft, Architektur und der Atmosphäre der Innenräume. Es erscheint deshalb legitim die Beobachtungen Falkes, die Phänomene, die seine Aufmerksamkeit erregten auch am Regensburger Schloßbau zu untersuchen. So dürfte man authentisch den Qualitäten möglichst nahe kommen, die man um 1890 schätzte. Für uns ist etwa die faszinierende Wirkung der in den 80er Jahren einsetzenden elektrischen Beleuchtung nur schwer nachvollziehbar.

Erwähnt sei noch die im Besitz der Hofbibliothek befindliche Schloßbaupublikation des ausführenden Architekten und Innendekorateurs Wilhelm Rundspaden. 1893 gab er eine Monographie zu dem 1882-1886 bei Gmunden am Traunsee im Salzkammergut nach Plänen des Hannoveraner Architekten F. Schorbach erbauten Schloß Seiner Königlichen Hoheit des Herzogs von Cumberland, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg, heraus. Photographische Lichtdrucke illustrieren das Werk. Spezialisten beschreiben genau katalogisierend die Waffensammlungen.²² 1898 publizierte in einem Aufsatz der Architekt Josef Durm seinen für den Erbgroßherzog von Baden 1891-1897 errichteten Palaisbau in Karlsruhe. Freilich handelte es sich hier um ein regierendes Haus. Die 1.597.560 Mark Baukosten - ohne mobile Ausstattung - mußte der Staatshaushalt bestreiten.²³

Zusammenfassung

Das vom Bauherren arrangierte Werk der Zimmerdekoriationskunst ließ der Fürst unter seiner Anwesenheit erstmals 1889 photographisch fixieren. Die Wohnräume waren im Gegensatz zu den Repräsentationsräumen dichtgedrängt möbliert. Diesbezüglich stellten das Schreibzimmer und Wohnzimmer des Fürsten Höhepunkte dar. Wichtig sind die Raumdiagonalen die von einem hohen Kamin oder einer Bilderstaffelei als *Eckdekoration* ausgehend gestaffelt in die Raummitte hineinführend möbliert sind. Um 1895 war diese Art dichtgedrängten Möblierens etwas gemildert, was einer allgemeinen modischen Tendenz entsprach, die auch im viktorianischen England zu beobachten ist.²⁴

Abb. 158
160,166
167

²¹Falke 1893.

²²Rundspaden 1893.

²³Durm 1898. S. 282 und 289.

²⁴Thornton 1985, S. 320.

Unter *Umbau* verstand Schultze in seiner Publikation (WV 2.6) die Adaptierungen der Hoffassaden zum Südflügel-*Neubau* und die Neuausstattung im Ostflügel 1890/91, dessen Parkfassade ebenfalls im Stil der deutschen Renaissance umgestaltet wurde.

Zur Planungsgeschichte

Schultze legte Fürst Albert zwei Projekte zur Adaptierung der noch klassizistischen, dreigeschossigen Parkfassade des Ostflügels im Stil des Südflügels vor. Seit Dezember 1889 wurden Vertäfelungsteile aus dem Frankfurter Palais abmontiert und nach Regensburg geholt.¹ Im Dezember 1889 projektierte die Firma Johannes Haag die Erweiterung der Zentralheizung in den Räumen südlich des Kleinen Speisesaales (RK 02.01.172 und 173).

Am 3. April 1890 genehmigte Fürst Albert die EntschlieÙung, *den östlichen SchloÙflügel von St.. Emmeram einer eingehenden Renovierung und theilweisem inneren Umbau zu unterziehen und mit der sofortigen Ausführung den f. Baurath Schultze zu betrauen.*²

Bereits am 31. März hatte Schultze den Stukkateur Biehl von dem anstehenden Umbau des Festsaales unterrichtet.³ Das Festsaalprojekt bezog die dazugehörige Fassadenumgestaltung mit ein. Obwohl sich der Fürst bereits am 12. Mai 1889 mit der Erzherzogin verloben durfte⁴, fiel die Entscheidung zu dem ausgeführten Umbauprojekt im März 1890 zu spät, um noch zur Hochzeit im Juli realisiert werden zu können. Wegen der Krankheit der Fürstinmutter war die zunächst auf den Mai 1890 festgesetzte Hochzeit auf den 15. Juli verschoben worden. Am 16. Mai verstarb Helene.

Ausgangspunkt für die Vorblendung einer neuen Fassade war eine lange, bereits im Klassizismus um fünf Fensterachsen auf 32 vermehrte und dadurch gleichmäßig gegliederte Front. Zwei Freitreppenanlagen in der 4. und 29. Fensterachse und die über Eck gestellten Türme mit der bügellosen Krone als Laternenaufsatz flankierten die Fassade. Es gab zwei Projekte, die sich neben der Fassadengestaltung auch in der Lokalisierung eines Festsaal-Umbaues unterscheiden.

Das nicht ausgeführte Fassadenprojekt schlägt einen Mittelbau vor, den sechs Bogenstellungen in allen drei Geschossen auszeichnen. Je ein turmartig schmaler Seitenrisalit mit Zwiebeldach und Laternenaufsatz flankiert den zentralen Fassadenbereich. Die anschließenden Fassadenteile werden im Dachbereich von je zwei Heidelberger Giebelmotiven - seitlich begleitet von je einer Lukarne - aufgelockert. Jeweils der äußerste "Heidelberger Giebel" steht in der Achse der Freitreppenanlagen. Wo hier ein Festsaal hinter der Fassade sein sollte, läßt sich an der Fassadengliederung nicht bestimmen. Eine Erhöhung des alten Marmorsaales ist wohl nicht vorgesehen.

¹WV 11.II.

²HMA 841.

³Sch. an Biehl 1890 III 31: CB IV, 155f.

⁴Zur Verlobung s.o. S. 65, 68f.

Diese Vergrößerung des Festsaaes schlägt das zweite, ausgeführte Projekt vor. Es setzt ebenfalls einen "Heidelberger Giebel" in der jeweiligen Achse der Treppenanlagen der Fassade auf. Die beiden inneren Giebelaufsätze des ersten Projektes werden vergrößert und nach der Mitte zu - über die 12. und 13 bzw. 20. und 21 Fensterachse - verschoben. Sie bilden zweiachsige Seitenrisalite, welche die sechsachsige Fassadenmitte mit dem Fürstenwappen und einem kleineren Giebel in der Mittelachse flankieren. In der Breite der Fassadenmitte wird eine Altane vorgelegt. Der alten Fassade wurden in der Rustikazone Pfeiler hinzugefügt. Die alten, seitlichen Freitreppen Salins werden abgerissen und neu aufgebaut. Im südlichen Fassadenbereich sind in der 5. bis zur 10. Fensterachse im zweiten Obergeschoß rechteckig gerahmte Oculi zu sehen. Sie setzten die Planung eines über zwei Geschosse gehenden, neuen Festsaaes voraus.

Abb. 331a
333a

49b
50b

Der Rokokofestsaal

Im Zentrum der Umbaumaßnahme stand die 'Barockisierung' des unter Helene 1872/74 im italienischen Renaissancestil neu ausgestatteten Marmorsaaes (02.01.175). Noch am 10. März 1890 bestellte Schultze neue Vorhänge für diesen größten Raum des Schlosses.⁵ Am 31. März war eine Neuausstattung angeordnet und Schultze informierte den wichtigsten Handwerker für das Projekt, den Stukkateur Biehl,

48

*daß im laufenden Jahr ein großer Rococo-Saal im alten Schloßflügel dahier in sehr reicher Ausführung zur Herstellung kommt. Schultzes Entwürfe wären bis Ende Juni fertig. Der Saal solle für die Anfangs Juli beabsichtigten Festlichkeiten gelegentlich der Vermählung <...> provisorisch dekoriert und in Verwendung genommen werden.*⁶

Am 2. April stornierte Schultze die Vorhangbestellung und teilte dem Tapezierer mit, daß der Festsaal nun ganz in *Rococo ... bedeutend erhöht* werden soll.⁷ Wegen einer neuen *Heißwasserheizung* korrespondierte Schultze am folgenden Tag mit der Augsburger Firma Johannes Haag, die am 19. April die ersten Pläne fertig ausgearbeitet hatte.⁸

Sehr schnell wurden nun die Pläne zur Neuausstattung des Marmorsaaes gefertigt. Der neue Saal sollte erhöht werden. Dies bedingte eine Veränderung der betreffenden sechs Fensterachsen an der Parkfassade. Rundfenster sollten oben den erhöhten Raum beleuchten. Schultze legte deshalb zwei Projekte zur Neugestaltung der gesamten Parkfassade vor. Auch sie sollte im Stil der deutschen Renaissance nun dem Südflügel-Neubau angeglichen werden. Der Fürst entschied sich für die einfachere Fassadengestaltung. Am 30. April 1890 konnte man bereits die Pläne zur Genehmigung dem Magistrat übergeben: einen Grundriß mit zwei Schnitten⁹, einen Grundriß mit Eintragung der Fassadenveränderungen und eine Ansicht der neuen Fassade.

Abb. 50 b

49b
332e

⁵Sch. an Steinmetz 1890 III 10: CB IV, 139.

⁶Sch. an Biehl 1890 III 31: CB IV, 155f.

⁷Sch. an Steinmetz 1890 IV 2: CB IV, 157.

⁸Sch. an Haag 1890 IV 3: CB IV, 162. - RK 02.01.175.III/ 02.044.11.

⁹RK 02.01.175.III/02.037.A.

Die verlorenen Originalzeichnungen zur Innenausstattung überliefern fünf *Autographien*, die Xaver Rief gedruckt hat.¹⁰ Wie Schultze vorgesehen hatte, waren im Juni 1890 diese Entwürfe fertig. Nun konnten im Juni und Juli die Stukkateure Biehls die für den Regensburger Saal wichtigen Ornamentpartien im *runden Saal Nr. 106*, dem zentralen Hauptraum des Frankfurter Palais, abformen.¹¹ Die teilweise sehr großen Gipsmodeln wurden Ende Juli/Anfang August mit der Bahn nach Regensburg transportiert: Am 7. August erreichte *1 Waggon mit 27 Kisten Gypswaaren u. 1 Korb mit Leim* Regensburg.¹² Der gesamte Stuckierungsauftrag belief sich auf 19.000 M.. Im September lieferte Zwiesler und Baumeister die vier marmornen Türgewände.¹³ Schultze verlangte Ende November, daß der Saal von *Stukkateuren und Bildhauern* frei sei (Sch. an Biehl 1890 XI 26: CB IV, 292).

Abb. 50

51

Zur Feier der Hochzeit in Regensburg am 17. Juli 1890 standen der Festsaal und die Parkfassade im Rohbau. Wegen der Trauer um die Fürstenmutter feierte man in Regensburg die Hochzeit nur wenig. Der Festsaal wurde nun wohl kaum, wie Schultze am 31. März noch vor dem Todesfall vorgesehen hatte, provisorisch dekoriert. Ein Plan zur Illumination der Parkfassade¹⁴ setzt den Abbruch der alten Freitreppen und den bereits begonnenen Aufbau der sechs Rundbögen der Altane voraus. Ob die linke, reichere oder die rechte, einfachere Art der Illumination stattfand muß offen bleiben. Ein Festzug mit Fackeln fand am 17. Juli statt¹⁵, zu dem eine Illumination passen würde.

Abb. 332b

Seit Dezember 1889 waren *Wandvertäfelungen, Bilder* (Supraporten), *Spiegelrahmen* aus dem Frankfurter Palais nach Regensburg geholt worden. Der *Kunsttischler* Langlotz besserte sie aus und paßte sie den Regensburger Größenverhältnissen an. Fritzsche fertigte offensichtlich die neuen Teile und besorgte die Neuzusammenstellung der alten Vertäfelungen.¹⁶ Neu sind unter anderem die umlaufende Brüstung, die Musiklogen und Türaufsätze. *Vertäfelungen mit Blumenkörben* wurden noch Ende November nach München in die Werkstätte Fritzsches geschickt.¹⁷ Die Neuvergoldungen führte unter anderem die Regensburger Firma Halter & Borovitzka aus.¹⁸ Wandbrüstung stellten im November *hiesige Schreiner auf*.¹⁹

Abb. 49a

Abb. 52

Bei den drei großen Glaslüstern scheint es sich laut Archivalien um einen älteren und zwei neue zu handeln: Die berühmte Wiener Firma Lobmeyer sollte für die Behängung mit *Sternen* den *alten Rococo-Lüster, welcher mit den neuen Lüstern imitiert werden soll*, als Vorbild verwenden. Für die beiden neuen Lüster lieferte die Glasbehänge demnach die Firma Lobmeyer, die Metallteile im Dezember 1890 die Firma Riedinger²⁰ und die Zusammenstellung besorgte wohl der Regensburger Glasermeister Hartwein, der mit Lobmeyer verhandelt hatte.²¹ Von Anfang an war eine

¹⁰RK 02.01.175.III/02.040-044.

¹¹Bericht Heils 1890 X 22: HMA 839, Bel.Nr. 145.

¹²Frachtbrief 1890 VIII 1/7: HMA 839, Bel.Nr. 136.

¹³1890 IX 24: CB IV, 232.

¹⁴Kat. 02.V/02.013.01.

¹⁵s. WV 22.4.

¹⁶Sch. an Fritzsche 1890 IV 30: CB IV, 177.

¹⁷CB IV, 238, 256, 266, 283, 289, 291.

¹⁸R. 1891 I 6: HMA 839, Bel.Nr. 123.

¹⁹Sch. an Fritzsche 190 XI 18: CB IV, 289.

²⁰Meckes an Riedinger 1890 XII 1 und 4: CB IV, 302 und 306.

²¹Sch. an Lobmeyer 1890 XII 1: CB IV, 299.

ausschließlich elektrische Beleuchtung geplant. Nicht wie in den Wohnräumen, wo zusätzlich auch noch Kerzen aufgesteckt waren, sollte der Raum ganz elektrisch beleuchtet werden. Zusätzlich wurden noch Wandarme mit je zwei Glühbirnen bestückt. Diese waren alle auch an den Lüstern von tulpenförmigen Schirmen überfangen und nach unten geneigt. Sie hatten somit den Charakter leuchtender Blumen und waren keine Imitation leuchtender Kerzen wie die heutige elektrische Beleuchtung mit Kerzenbirnen.

Die alten, repräsentativen Sitzmöbeln der Empirezeit wurden auch für den Rokokofestsaal beibehalten und an den Wänden entlang aufgestellt. Die Arbeiten am Festsaal waren wohl bis zu Weihnachten 1890 abgeschlossen. Der Festsaal diente bei festlichen Dinern als Speisesaal und seit 1893 auch als Konzertraum. Auf einem *Musick-Podium*, das aus Frankfurter Vertäfelungsteilen zusammengebaut war, hatte ein Flügel Platz.²² Das Podium wurde wohl an der südlichen Schmalseite vor dem Kachelofen aufgestellt.

Abb. 22d

Der Ablauf des Diners am 10. Mai 1910

Anlässlich der Eröffnung der Oberpfälzischen Kreisausstellung gab der Ehrenpräsident Fürst Albert am Dienstag den 10. Mai 1910 - am Vorabend der Ausstellungseröffnung - *abends 8 Uhr* ein Diner im Schloß. Der Bericht in der Ausstellungszeitung²³ schildert die Repräsentationsräume des Ostflügels in festlicher Funktion:

In der Durchfahrt des Ostflügels wurden die geladenen Gäste *von der fürstlichen Dienerschaft in Rokokotracht erwartet*. Man ging den *mit kostbaren Teppichen geschmückten Stiegenraum* hinauf *in die Festräume des 1. Stockwerks*. Über den *mit roten Seidentapeten* und rot bezogenen Sitzmöbeln *geschmückten Rokokosaal* trat man *in den sogenannten Silbersaal* ein.

Abb. 37c
42, 43

Dieser herrliche Raum ist mit dunkelblauen Seidentapeten und versilberten Holzschnitzereien bekleidet und macht einen zauberhaften Eindruck. Die fürstlichen Hofdamen und fürstlichen Hofkavaliere machten die Honeurs.

45
46

Der Chef der fürstlichen Gesamtverwaltung, Baron Aretin und der Hofmarschall Baron Beckedorff empfingen hier zunächst die Gäste. Kurz nach acht Uhr

fanden sich Se. hochfürstliche Durchlaucht mit hoher Gemahlin, Ihrer k.k. Hoheit, in Begleitung Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Rupprecht ein, ließen sich die Gäste vorstellen und unterhielten sich mit denselben in leutseligster Weise. Ihre k.k. Hoheit trug weiß Seiden=Schleppkleid und Diamantschmuck.

Die Flügeltüren *in den anstoßenden Weißen Saal*, den Rokokofestsaal, öffneten sich. Die Höhe und Pracht des *im zierlichsten Rokoko weiß mit Gold* gehaltenen Spiegelsaales fiel auf. Mitten im Saal war die lange Tafel aufgestellt. Ihr Schmuck mit roten Blumen in verschiedenen Schattierungen und der silberne Tafelschmuck mit Jardinieren und Kerzenleuchtern, die man selbstverständlich für massiv Silber hielt, werden beschrieben. Kerzen brennen auf den vielarmigen Tischleuchtern.

Abb. 52a

Karaffen, Humpen und andere Geräte von seltenster Kunstarbeit, silberne Gedecke wechseln mit solchen von feinstem Porzellan und Kronleuchter mit zahllosen

²²RK 02.01.175.III/02.045.

²³Diner 1910, s. Kat. 02/QP. dort vollständig zit.

elektrischen Körpern werfen eine Flut von Licht über das ganze Arrangement, das neben der höchsten Pracht die größte Harmonie verkündet.

Aus der Musikloge ertönt von der Musikkapelle unter Leitung des Obermusikmeisters Kleibers zunächst zum Empfang ein Marsch von O. Warnken "Treu zu Kaiser und Reich". Melodien aus Puccinis Oper "Madame Butterfly", aus Wagners Oper Siegfried, aus den Operetten "Die Fledermaus" von Strauß und Lehars "Der Graf von Luxemburg" folgen. Bedient von Dienerschaft in Rokotracht genießt man in dieser Operettenwelt die Speisen und die kostbaren Weine. Nach der Tafel um halb elf wurde im Silbersaal Kaffee gereicht. Um elf Uhr war das Dinner zu Ende.

Auf der Heimfahrt wird wohl mancher Gast beim Genusse der feinen Havanna in Träumerei versunken sein und geglaubt haben, ein Märchen aus Tausend und Eine Nacht erlebt zu haben <...>.

Zusammenfassung

Die Umbaumaßnahme im Ostflügel unter Fürst Albert ist gleichsam ein architektonisches Signal und eine Festdekoration zu seiner Hochzeit mit der hochrangigen Erzherzogin Margarete. Der Rokokofestsaal repräsentiert mit seinen Gipsabformungen ein Beispiel für eine Extremform des dogmatischen Historismus. Felix Mader hielt 1933 die *Spiegeldecke mit Rokokostukkaturen für ursprünglich*.²⁴ Die Gestaltung der Parkfassade folgte in Angleichung an den Südflügel dem Stil der deutschen Renaissance und vereinheitlicht den Schloßkomplex. Der Bericht zum Diner von 1910 schildert die Räume des Ostflügels im operettenhaften Glanz, wie man ihn von fürstlicher Repräsentation erwartete.

Abb. 52a

Mit dieser letzten *Umbau*-maßnahme war der innere Bereich des Historismusschlosses weitgehend vollendet. Die ersten Ideen dazu waren im Juni 1882 entwickelt worden: Helene und ihr hoffnungsvoller Sohn Fürst Maximilian Maria planten, das Regensburger Schloß mit einem komfortablen Neubau an Stelle des alten Südflügels zu modernisieren. Prädestiniert war der damals moderne Stil der deutschen Renaissance. Ein solcher Neubau mit reicher Fassadengestaltung setzte neue Maßstäbe. Er forderte eine Angleichung der übrigen Fassaden der Schloßflügel, deren Klassizismus nun als nüchtern empfundenen wurde: Die 1883 geplanten und 1886/87 ausgeführten Adaptierungen der Hoffassaden und schließlich die Anpassung der Parkfassade des Ostflügels 1890 erreichten wieder die alte Einheitlichkeit des Schloßkomplexes.

Abb. 96

332e
102b

Schultze betrachtete in der Planpublikation 1893/94 mit dem bezeichnenden Titel *Neubau und Umbau* den Südflügel-Neubau nicht isoliert, sondern sah ihn im Zusammenhang mit der Adaptierung der Fassaden am großen Schloßhof und dem *Umbau* des Ostflügels. Diese Idee eines großangelegten Umbaus mit dem Südflügel-Neubau als gleichsam erstem Bauabschnitt war bereits am 21. September 1883 in der *Deutschen Bauzeitung* publiziert worden.

Nicht nur formal architektonisch wurde der alte Schloßkomplex an den Neubau angeglichen, um wieder als eine Einheit zu wirken. Auch funktionell war der neue Südflügel als ergänzender Teil des fürstlichen Schlosses konzipiert: Die Bibliothek war im mittleren Nordflügel, der Festsaal im Ostflügel. Die Fertigstellung des Südflügels erlebte der 1885 verstorbene Initiator nicht

²⁴Mader (KDB) 1933, I, S. 357.

mehr. Sein Bruder Albert führte das Projekt fort und vollendete 1890 die spätestens seit September 1883 nachweislich entwickelte Idee des Fürsten Maximilian Maria, *das alte Stammschloss in Regensburg in einer des fürstlichen Hofes würdigen Weise umzubauen.*

IV. Der weitere Ausbau des Schloßkomplexes

1. Die Hauskapelle und ein Festsaalprojekt im Ostflügel

Die Hauskapelle 1893

Seit 1812 benützte das Fürstenhaus den Winter- oder Nachtchor der Basilika, der zum fürstlichen Besitz gehört, als Hauskapelle.¹ 1874 schlug Schultze vor, das nordöstliche Erkerzimmer (RK 02.01.205) mit Vorzimmer im ersten Obergeschoß des Ostflügels als Hauskapelle einzurichten. Der junge Architekt entwarf einen imitierend auf Holzart gefaßten Stuckplafond mit Engelsköpfen. In seinem Bericht an Helene gibt er an, daß es sich dabei um ein *Motiv aus der Academie in Venedig* handle. Für die Fenster sah Schultze Butzenscheiben mit einem Wappen im oberen Drittel vor: Die Zeichnung zeigt die Wittelsbacher-Rauten der geborenen Herzogin in Bayern, Helene und den Torriani-Turm.² Dieser neben dem Schlafzimmer der Erbprinzessinwitwe Helene gelegene Raum wurde 1876 Hauskapelle.³ Das Altarblatt schuf der Düsseldorfer Spätnazarener Professor Ernst Deger (1809-1885)⁴. Auf goldbrokatigem Grund ist ganzfigurig Christus als Herz Jesu-Andachtsbild dargestellt.

Abb. 69

Drei Jahre nach dem Tod Helenes ließ 1893 Fürst Albert das Sterbezimmer seiner Mutter zur Vergrößerung der Hauskapelle verwenden. Schultze verband mit einer breiten Portalöffnung, ausgeführt von der Firma Fritzsche, die beiden Räume. Er wählte dabei den Stil der *italienischen Renaissance*. Durch die renommierte Münchner Firma Charles de Bouché wurden die Butzenscheibenfenster der Erstausrüstung durch ganzflächig bunte Glasfenster ersetzt. Sie zeigen wieder heraldische Motive. Inschriften geben diesmal noch die Titel und Namen der fürstlichen Familienmitglieder wieder. Die zuerst gelieferten, vier Glasfenster haben *das Gefallen Seiner Durchlaucht im hohem Grade gefunden*, berichtete Schultze Bouche.⁵ Am 5. September 1893 sollte die Kapelle erstmals benutzt werden.

Abb. 70b

Daß man das Sterbezimmer eines "Nicht-Heiliggesprochenen" zu einem Memorialraum durch Sakralisierung verwandelt, hatte Tradition: In der Innsbrucker Hofburg ließ Maria Theresia das Sterbezimmer ihres Gemahls Kaiser Franz I. ab 1766 zur Hofkapelle umbauen.⁶

Die österreichische Impressionistin und Lehrerin der Fürstin Margarete Olga Wiesinger Florian⁷ hielt die Stimmung der von den farbigen Glasfenstern mystisch beleuchteten Hauskapelle in einem Ölbild fest.⁸ Das nach 1893 entstandene Bild ist die bedeutendste Interieurvedute des Regensburger Schlosses.

Abb. 70a

¹s. S. 39f.

²Kat. 02.01.205.I/02.034.

³RK 02.01.205.I.

⁴s. PV.

⁵Sch. an Bouche 1893 XI 23: CB V, 37.

⁶Schloßverwaltung Innsbruck, S. 2 und 4.

⁷s. PV.

⁸RK 03.01.205.II/BQ.

Ein Festsaalprojekt nach 1893

Offensichtlich war der 1890/91 geschaffene Rokoko-Festsaal für die Bedürfnisse fürstlicher Repräsentation nicht ausreichend. Schultze beschäftigte sich jedenfalls nach 1893 mit einem *Projekt der Einbauung eines Festsaaes* im Ostflügel.⁹ Wie für den bereits ausgeführten Festsaal wählte er auch hier Dekorationsformen des Frankfurter Palais'. Der breitere Saal wäre in die nördliche Hälfte des Ostflügels im Obergeschoß über zwei Geschosse gehend eingebrochen worden. Schultze sah dafür eine Verbreiterung des Flügels zum Davidhof mit einer aufwendigen Renaissancefassade vor.¹⁰

Abb. 52a

335

336

Der Festsaal hätte sich beginnend nach dem Grünen Empire-schlafzimmer bis zur erweiterten Hauskapelle erstreckt. Letztere gibt die zeitliche Einordnung post quem für die undatierten Entwürfe. In dem nach Westen verbreiterten Flügelteil hätte eine Galerie den Festsaal mit Flügeltüren an seiner Längsseite erschlossen. An der südlichen Schmalseite wäre der Thronessel platziert worden. Dieser wesentlich größere Saal hätte wohl die Funktion eines Tanzsaales übernehmen sollen. Fand im Festsaal ein Diner statt, so war für den Tanz kein Raum im Schloß vorhanden. Am Ende des 19. Jahrhunderts gehörten Tafel- und Tanzsaal zur gehobenen Repräsentation. Die Villa Stein der Grafenfamilie Faber-Castell besitzt diese beiden Raumtypen nebeneinander im zweiten Obergeschoß.¹¹

Daß für einen zweiten, großen Saal im Schloßbereich ein geeigneter Ort gesucht wurde, belegt eine Federskizze zur Westfassade des Abteiflügels.¹² Die Ochsenaugen über der Fensterreihe veraten hier im ersten Obergeschoß einen über zwei Geschosse gehenden Saal. Der undatierte Entwurf zeigt bereits die auf dem Masten des Südflügelsturmes flatternde Fürstenfahne und dürfte nach 1890 zu datieren sein. Vielleicht skizzierte hier Schultze eine Alternative zum obigen Projekt.

Abb. 337

Die Errichtung eines eigenen Tanz- oder Ballsaales im Schloß unterblieb. Ein Theatersaal war in den 90er Jahren im alten Klosterfestsaal im westlichen Nordflügel eingerichtet worden. Er diente nach 1912 auch als Kino.¹³

⁹Kat. 02.V.

¹⁰Kat. 02.IV/02.012 mit dem oben zit. Plantitel.

¹¹AK. Bleistiftschloß 1986, S. 9: Grundriß 2. OG, Nr. 31 und 32, S. 57, FAbb. S. 59.

¹²Kat. 04.A./V.

¹³Kat. 01.V.1.

Das Emmeramer Tor als Parkmonument und Ateliergebäude

Zum Schloß St. Emmeram gehört auch das aus dem 13. Jahrhundert stammende Emmeramer Tor. 1840 hatte ein Schüler Simon Quaglios, der Architekturmalers Joseph Andreas Weiss im Auftrag des Fürsten Maximilian Karl das zugemauerte, funktionslose Stadttor in Öl gemalt. Der Maler unterschlägt die Darstellung des Torturmes und interessiert sich in Untersicht nur für die vorgelagerte Torburg. Er setzte die östliche Barnarkane mit ihren über U-förmigen Grundriß errichteten, ungegliederten Mauerflächen monumentalisierend ins Bildzentrum und steigerte durch diese Schrägansicht die prosaische Wirklichkeit, die eine Dokumentations-Photographie von 1873 wiedergibt. Weiss fügte eine spitzbogig gotisierende brückenähnliche Verbindung mit einem Mittelpfeiler über den Stadtgraben hinzu, die so wohl nicht existiert hat. Diese Aufwertung der Befestigungsarchitektur im Bild wurde unter Helene 1872/73 in die Realität umgesetzt.¹

Abb. 338a

338c

71

1870-1873 füllte man den tiefen Stadtgraben vom Wiesmeierweg nach Süden bis zur Toranlage auf das Niveau des höher gelegenen Zwingerstreifens auf. Die Bauten im Zwinger wurden abgerissen. Der anzulegende Park war somit tiefer gelegen als die feldseitig verlaufende Allee. Durch seine versenkte Lage sollte eine Abgrenzung des schmalen Parkes erreicht werden. Im Zusammenhang mit dieser Vergrößerung des Hofgartens erhielt das zugemauerte Tor, dessen Substruktionen in der Stadtgrabenauffüllung weitgehend verschwanden, eine gartenarchitektonische Bedeutung. Helene gestattete widerruflicher Weise eine öffentliche Benützung des Tores für Fußgänger zur Allee. Damit konnte das Tor wieder geöffnet und "restauriert" als Tor benutzt werden. Stadtseitig des Tores grenzte ein Zaun den öffentlichen Weg durch das fürstliche Grundstück ab. Zur Allee war auf Kosten der Stadt eine Brücke über den niedrigeren Park anzulegen:

Das fürstliche Baubüro fertigte wohl 1872 unter seinem neuen Leiter Degen Bauaufnahmen der Torburg mit den Barbarkanen an, die eine wichtige Quelle für die mittelalterliche Anlage darstellen. Eine Photographie dokumentiert zusätzlich die Situation 1873 kurz vor dem Beginn des Brückenbaues: Mit weißer Farbe ist die Größe der Brücke an das Tor gezeichnet. Die öffentliche Fußgängerbrücke über den verbleibenden Grabenteil hatte im Dezember 1872 Stadtbaurat Josef Daumüller geplant. Er entwarf eine gotisierende, zweibogige Brücke, wie sie ähnlich bereits der Architekturmalers Weiss 1840 in seinem Ölbild verwirklicht hatte.² 1873 wurde das Tor mit der Brücke für die Öffentlichkeit geöffnet. Diese Situation bestand bis zur Errichtung der Hele- nenbrücke 1908.

338c

338d

1874 ließ Helene das Tor weiter freilegen: Der nördlich stehende Behnerstadel wurde ab Mai 1874 abgerissen. Dafür errichtete das Fürstenhaus eine Gartenmauer als Sichtschutz zwischen dem öffentlichen Weg durch das Emmeramer Tor und dem niedriger gelegenen Hofgartenteil.³ Das Tor war nun zu einem rundum

Abb. 338c

¹s. Kat. 08.

²Kat. 08.I/08.002.

³Kat. 08.II.

freistehenden Hofgarten- und Alleemonument aufgewertet, während 1875 das feldseitig klassizistisch umgeprägte⁴ Weih St. Peterstor abgerissen worden ist. Nordwestlich des Torturmes plante Schultze im Januar 1875 einen gotisierenden Anbau für eine Treppe bis zur Höhe des einstigen Wehrganges als Zugang zu den Turmräumen.⁵ Dadurch konnte das Tor leicht als Aussichtsturm genutzt werden. Kurz danach entwarf Schultze eine Terrasse mit Blick nach Osten zwischen Turm und Stadtmauer mit malerischer Pergola.⁶ Der Architekt und Landschaftsmaler zeichnete vor 1883 in drei Bleistiftzeichnungen das Emmeramer Tor unter anderem mit der von ihm entworfenen Terrasse.⁷ 1882 setzte man die Freilegung durch den Abbruch der beiden nördlich des ehemaligen Behnerstadels gelegenen Gebäude der Klosterzeit C 181 und 182 fort.⁸

339a

339c

338b, 339b

340a

Schultzes erstes Südflügel-Projekt von 1882 nimmt auf das mittelalterliche Tor insofern Rücksicht, als das Südwesteck abgeschrägt geplant ist. Erst 1883 wird der Grundriß der Toranlage im Zusammenhang mit dem nun malerischen Südflügelprojekt gezeichnet.⁹ Durch die Zurückversetzung des Westtraktes wurde das Emmeramer Tor 1883 in die Alleefassaden des Südflügels integriert.

Abb. 72

80a, 81

102a

1893 vermaß Schultze die Turmräume und skizzierte zwei Grundrisse in sein Skizzenbuch (WV 11.1.b./18). Weitere Skizzen mit einem Wandaufriß folgten wohl 1893/94 (WV 11.1.b./19-21). Im September 1893 waren die kleinen, mittelalterlichen Fenster vergrößert und damit das Aussehen der Turmfassaden stark verändert worden.¹⁰ Das nach Norden ausgebrochene größte Fenster verrät, daß man ideales nördliches Atelierlicht wünschte. Im Inneren wurde 1894 ein über zwei Geschosse gehender Raum mit umlaufender Galerie eingebaut. Für die Ausstattung verwendete Schultze die schmiedeeisernen Fensterbrüstungen und die vor dem Verkauf ausgebauten Vertäfelungen aus dem Frankfurter Palais.¹¹

Abb. 340c

344e

341a

Der Raum besitzt mit der malerischen Treppenanlage, der Galerie und dem Eckdivan Motive, die für den Atelierraum des Historismus charakteristisch sind. Trotz des engen Grundrisses gelang es Schultze hier diese seit Makarts Wiener Schauatelier¹² berühmt gewordene Atelierarchitektur zu verwirklichen. Statt der männlichen Renaissance, die für München Atelierräume obligatorisch war, paßte zur Künstlerin das verfügbar gewordene Frankfurter feminine "Rokoko". Der ab Juli 1896 errichtete Verbindungsbogen erlaubte den direkten Zugang vom Appartement der Fürstin zum Turmraum. Das nun beheizbare und mit elektrischem Licht ausgestattete Atelier erlaubte der Fürstin auch im Winter hier zu arbeiten.¹³ Eine von ihr aquarellierte Ansicht¹⁴ zeigt den Atelierraum ohne Malutensilien mit ihrer Harfe zu einem Zeit-

342

341b

⁴AK. Regensburg 1989, Abb. S. 39 oben.

⁵Kat. 08.III/08.004.

⁶Kat. 08.IV/08.006.

⁷Kat. 08/BQ 1 und 2; Kat. 08.IV/08.006.A.

⁸s. Kat. 08.II.

⁹Kat. 04.II/3.

¹⁰Kat. 08.VIII/1.

¹¹Kat. 08.VIII/2.

¹²Kastner 1966, S. 26-29; Frodl 1974, FAbb. S. 37, Abb. 13. - Zu Münchner Schauateliers: Benker 1984, Abb. 278, 281; Kolbe 1987, Abb. S. 67. Das Ateliernotiv der Treppe und Balustrade zeigte auch der Sammlungsraum Riedingers in Augsburg: AuK. Helbing 1894/95, Abb. vor S. 2 und nach S.4.

¹³Kat. 08.IX.

¹⁴Kat. 08.VIII.2/BQ 1.

punkt, als die Fürstin sich im Dachgeschoß größere Atelierräume¹⁵ eingerichtet hatte.

Die Aufstellung einer Sennhütte 1878

Schultzes erster Auftrag im Zusammenhang mit einer Gartengestaltung, war die Aufstellung einer Sennhütte.¹⁶ Helene hatte das Blockhaus im alpenländischen oder schweizer Stil auf einer Ausstellung im Glaspalast gesehen. Sie ließ die Hütte erwerben und nach Regensburg transferieren. Für die Aufstellung im Hofgarten zog Helene Schultze heran. Er aquarellierte einen Situationsplan zur Vorlage bei der Erbprinzessinwitwe.¹⁷ Über eine Wegschleife sollte man so um das durch Büsche versteckte Gartengebäude herumgeführt werden, daß es von Weitem nicht zu sehen war. Es tauchte erst kurz vor dem Erreichen für den Spaziergänger als Überraschung auf. Diese Inszenierung ist ein Charakteristikum für den englischen Landschaftsgarten. 1893 wurde das Gebäude abgetragen.

Abb. 357a
357b

In der Hütte befand sich neben bäuerlichen Holzmöbeln ein *harmonisch abgestimmtes Kühgeläute*, das wohl nie für Kühe bestimmt war. Die Hütte assoziierte eine ländlich unverdorbene Idylle. Hier sollten die Kinder Helenes wohl spielen. Diese zum Stil gewordene Volkstümlichkeit und Naturverbundenheit zeigt sich auch in der Porträtaufnahme der fürstlichen Prinzen mit ihrem Erzieher. Man trägt als Jäger in 'Freizeitkleidung' Tracht.¹⁸

Konträr dazu war das klassizistische Parkgebäude Theresienruh, das Helene 1879 von Schultze renovieren ließ.¹⁹

Abb. 361

Der Bau einer südlichen Schloßzufahrt 1890

Am 20. Januar 1890 wurde das Grundstück (J 159) an der Allee von der Gesellschaft Ressource erworben.²⁰ Schultzes Plan einer neuen Schloßzufahrt war bereits im November 1889 dem Magistrat vorgelegt worden. Unter einer Brücke unterquert die Schloßzufahrt den städtischen Alleeweg.

363b, c

Die elektrisch beleuchtete Schloßzufahrt würde zusätzlich auch den Alleeweg beleuchten und die Brücke sei eine *Zierde für die städtische Allee*. Im Ressource-Garten wurde das klassizistische Gartengebäude der Gesellschaft für den Straßenbau abgebrochen. An der *Staatsstraße*, der heutigen Albertstraße, wurde eine halbkreisförmig einspringende, repräsentative Toranlage errichtet.²¹ Schultze entwarf barockisierende, schmiedeeiserne Gitter und Torflügeln. Sie wurden im April 1890 genehmigt und wohl von dem Regensburger Schmied Loritz²² ausgeführt. Östlich des Zufahrtsweges, vom Tor zurückversetzt baute die Firma Zinstag nach Schultzes Planentwurf als Portiergebäude eine kleine Villa in barockisierenden Formen.

363a

363e

363d

¹⁵RK 04.03.1 und 2.

¹⁶Kat. 11/II.

¹⁷Kat. 11.II/2.

¹⁸QVP 4/PhA 1.

¹⁹s. Kat. 11.VI.

²⁰Kat. 11.VII.

²¹Kat. 11.VII/11.030 und 031.

²²vgl. Auftrag für die Theresienruh Kat. 11.VI/1.

Die Zäune und Parkmauern des Hofgartens

Bis in die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts war der Hofgarten mit Lattenzäunen eingefriedet. Vor dem Südflügel bis zum ehemaligen Stadtbefestigungseck südöstlich vor dem Ostflügel war der Hofgarten vor 1891 mit einem schmiedeeisernen Zaun eingegrenzt worden.¹ Der Entwurf des Zaunes wird wohl von Schultze stammen: die Einfriedung besteht aus senkrechten Stäben mit Lanzenspitzen. Jede zweite Spitze wird durch seitliche, eingerollte Bandeisen bourbonlilienförmig umgestaltet. Darunter bilden gegenständige C-Formen einen oberen Fries. Dazwischengestellte kleinere Lanzenstäbe verdichten in der unteren Hälfte den niedrigen Zaun. Dicke Rundstäbe mit einem Kugelabschluß rhythmisieren diese klassizistische Staketenreihung - wie sie Metivier an der Haupteinfahrt des Emmeramsplatzes in Reinform entworfen hatte² - mit barockisierenden C-Formen.

Abb. 362b

1891 erfolgte nach Osten die Fortsetzung des schmiedeeisernen Zaunes, der den Lattenzaun ersetzte. Er führte entlang der Allee und des heute noch existierenden *Bahnhofsweges* bis zum Eck an der *Fahrstraße*, dem heutigen Petersweg, gegenüber der "Predigersäule".³

Abb. 362a

Im Mai 1892 war die Neugestaltung der Einfriedung im Bereich der östlichen Hofgarteneinfahrt am ehemaligen St. Peterstor bis zum *Bahnhofsweg* einschließlich eines Portiergebäudes genehmigt worden. Es sollte zunächst auch hier der schmiedeeiserne Zaun fortgesetzt werden.⁴ Im März 1893 veränderten offensichtlich fürstliche Planungen zum Stadtmauerabbruch die Situation: Der fürstliche Bauassistent Meckes reichte den Plan zur Gartenmauer an Stelle der alten Stadtmauer, die im Norden am St. Petersweg den Hofgarten begrenzte bei der Stadt ein: Im Juni 1893 war die *auch gegen die Stadt zum höchsten Vortheil gemachte Abtragung der alten Mauer* erfolgt.⁵ Die Stadt gewann südlich des schmalen St.-Petersweges einen Trottoir entlang der Hofgartenmauer. Durch den Plazidusturm legte Schultze einen Durchbruch, so daß der Trottoir durch die Unterführung durch den Turm fortgesetzt verlaufen konnte. Ein zu erwartender Abbruch des malerischen und als Aussichtsturm genutzten mittelalterlichen Bauwerkes war so verhindert worden.⁶ Die zunächst nur in Form eines schmiedeeisernen Zaunes geplante Einfriedung an der östlichen Parkeinfahrt wurde bis zum bestehenden schmiedeeisernen Zaun über die Toreinfahrt am ehemaligen Peterstor ausgeführt. Beim Tor entstand 1893 wie am Tor bei der Albertstraße, in identischen Formen eine kleine barockisierenden Villa als Portiergebäude.

359a

359b

1902 wurde der Plazidusturm wegen der Verbreiterung des Petersweges abgerissen. Der Fürst gab dafür 0,51 ha von seinem Hofgarten an die Stadt ab. Die Gartenmauer mußte neu errichtet werden. Im Bereich des Pfarrhofes von St. Emmeram setzte die Stadt die fürstliche Mauer nach einem Entwurf Adolf Schmetzters im gotisierenden Stil fort. Diese Maßnahme war gekoppelt mit einem 1901 erfolgten Tausch, durch den die einmalige Gelegenheit gegeben war, den Hofgarten im Süden zu erweitern. Der den ehemaligen Strukturen des Hornwerkes vor dem Peterstor folgende

Abb. 359c

359d

362c

¹Wird ersichtlich aus dem Situationsplan Kat 11.V.1/11.016.

²Kat. 11.I/11.001.

³Kat. 11.V.1.

⁴Kat. 11.IV.2/11.012. und 11.IV.3.

⁵Meckes an städt. Bauamtman 1893 VI: CB IV, 660.

⁶Kat. 11.IV/11.006 und 006.01.

und so in den Hofgarten einspringende Alleeweg konnte auf fürstliche Kosten nach Süden verlegt und das Hofgartenareal um 0,201 ha arroundiert werden.⁷

362d

Die Kompletierung der Historismus-Einfriedung des Hofgartens im Westen stieß auf den Protest der Münchner Denkmalpfleger Döttl und Hager. Dort wollte Schultze wie schon 1893 am Petersweg die mittelalterliche Stadtmauer entfernen. Dies war 1909 nicht mehr so leicht möglich: Schultzes Projekt sah eine barockisierende Gartenmauer mit Brunnennischen zur Hofgartenseite beidseitig des mittelalterlichen Stadtmauerturmes, des *Kohlenturmes*, vor. Der Erste Weltkrieg verhinderte das Projekt, dem schließlich der Generalkonservator Georg Hager durch Druck der Regierung zugestimmt hatte.⁸

Abb. 364

Mit der Errichtung des schmiedeeisernen Zaunes vom Helenentor, entlang der Allee bis zum östlichen Ende des Wiesmeierweges, war die gesamte Ersetzung des Lattenzaunes durch Einfriedungen in Form von schmiedeeisernen Zäunen im Alleebereich und in Form von Gartenmauern an Straßen 1909 abgeschlossen.⁹

Zu den Brunnen und weiteren Baumaßnahmen im Park

Ende der 1880er Jahre wurde der Kurfürstenbrunnen von dem Standort an der Haupttoranlage, den Metivier 1831 gewählt hatte, in den großen Schloßhof transferiert. Eine niedrige, schmiedeeiserne Rabattenzaumgrenzung enthob den von einem Grünstreifen umgeben den Brunnen auch optisch jeglicher Benutzbarkeit und erhob ihn zum Denkmal, was nach 1913 anlässlich einer Restaurierung des Zierbrunnens rückgängig gemacht wurde.

Der vor dem Ostflügel zentral plazierte Kandelaberbrunnen dürfte wohl im Zusammenhang mit dem Ostflügelumbau 1890/91 aufgestellt worden sein. 1890 wurde der aus dem Garten des Frankfurter Palais nach Regensburg transferierte Rundpavillon im Hofgarten wiederaufgestellt. Die ursprünglich im Pavillon gestandene Athenastatue fand im Treppenaug des Marmorstiegenhauses ihren Platz. Für die Aufstellung im Pavillon erwarb man aus dem Kunsthandel eine Puttengruppe.¹⁰ Ebenso erworbene Gartenfiguren, die angeblich aus dem Eichstädter Hofgarten stammen sollen, fanden auf der Altanenbrüstung und vor der Gartenfassade des Ostflügels Aufstellung; andere kurzzeitig auf der Parkbrücke.¹¹ 1904/05 wurde nach Schultzes Entwurf eine barockisierende Ziertreppenanlage auf dem 1901 von der Stadt eingetauschten Alleegrund errichtet. Die hier als Pfeilerbekrönung der Balustrade bestimmten Ziervasen wurden um 1908 mit den anstößigen Putten von der Parkbrücke vertauscht. Letztere standen auf der Brückenbrüstung und waren auf die Schloßfassade ausgerichtet, so daß sie ihre Hinterteile den Spaziergängern auf der städtischen Allee gezeigt hatten.¹²

Abb. 358b

Abb. 362d
362e

Mit dem bedeutungsträchtigen Datum des 1. Mai 1912 - seinem 40jährigen Dienstjubiläum - datierte Schultze den Entwurf zum Piedestal einer Davidfigur: Die Zeichnung zeigt zur Verdeutlichung der Größenverhältnisse einen elegant gekleideten Herrn mit

Abb. 369

⁷Koller 1985, S. 13.

⁸Kat. 11.VIII.

⁹Kat. 11.IX.

¹⁰Kat. 11.XII.

¹¹Mader (KDB) 1933, I, S. 358. - Kat. 11.VII/PhA.

¹²Kat. 11.V/11.024. und 11.VII/PhA.

Hut und Spazierstock, der die Plastik betrachtet.¹³ Darin ist der letzte persönliche Planentwurf Schultzes für das Fürstenhaus zu sehen.

Zusammenfassung

- Die Arrangierung eines Rokoko-Atelierraumes mit Eckdivan, Trep- Abb. 341
penanlage und Galerie für die dilettierende Fürstin bringt in dem
engen Emmeramer Torturm das Unmöglich fertig, Makarts Atelierat-
mosphäre ins Feminine zu übersetzen.
- Bereits unter Helene hatte Schultze vor dem Ostflügel im
nordöstlichen Bereich des Hofgartens eine alpenländische Senn- 357
hütte in Blockbauweise als "Aha"-Erlebnis versteckt situiert.
Damit war die volkstümliche Sphäre zumindest im Hofgarten als
weiterer Stil und Lebensstil in der Palette des Stilpluralismus
vertreten.
- 1890 konnte unter einer Allebrücke eine Schloßzufahrt von 363b,c
Süden angelegt werden. Dies war der erste Schritt zur verkehrs-
technischen Öffnung der mittelalterlichen Stadtgrenze nach Süden
im Bereich des ehemaligen Klosterareales. Von 1890 bis 1909
vollendete man die Anlagen zur herrschaftlichen Einfriedung des
Schloßkomplexes mit erstaunlich niedrigen, schmiedeeisernen Zäu- 362b, 363e
nen und sichtdurchlässigen Gartenmauern, die von Gitterfüllungen 359c
unterbrochen sind.
- Der historische Kurfürstenbrunnen zierte als Monument einer
vergangenen Reichsidee den großen Schloßhof. Ein italienisieren-
der Kandelaberbrunnen verwandelte das im Sommer mit Palmen
gezierte Parterre vor der Ostfassade in eine südliche Region.
Schultzes letztes Werk im engeren Schloßbereich war die Aufstel- 369
lung des Davidmonumentes im Davidhof 1912.

¹³Kat. 02.IV.2/3.

3. Marstall-, Dienst- und Wirtschaftsgebäude, sowie die Gestaltung des Straßenverlaufes Helenenstraße/Waffnergasse

Der alte Marstall und das Rentkammergebäude

In der Reitschule Metiviers wurde eine modernstem Reitkomfort entsprechende Heißwasserheizung von der Augsburger Firma Haag 1890/91 eingebaut und 1893 vergrößert.¹ Neben einem kleineren Anbau an den nördlichen Flügel 1906² und der Einrichtung einer Sattelkammer³ blieb der Komplex weitgehend unangetastet. Abb. 355a
355c

Von größerer Bedeutung war die Aufstockung des von Metivier 1829/31 bereits um ein zweites Obergeschoß erhöhten, ehemaligen Buchdruckergebäudes der Klosterzeit. Schultze ließ von der Bau-firma Christian Zinstag 1898 ein drittes Obergeschoß aufsetzen. Den abschließenden, wohl von Grau präzise stuckierten Dreiecks-giebel paßte er historistisch dem klassizistischen Erscheinungs-bild des Ensembles an der Schloßeinfahrtsstraße an. 356

Das Magazingebäude 1903

Der Umbau - die *Adaptierung*⁴ - des Holzhofgebäudes zu einem Magazingebäude mit Wohnung war am 23. Februar 1903 genehmigt worden. Die Bauausführung besorgte die Firma Pfündl.

Das alte Giebelgebäude war mit glatten Putzbändern und Rauhputz gegliedert. Schultze setzte geschweifte Giebel in barockisierenden Formen auf. Die ausgeführten Treillagen im Erd-geschoßbereich sowie die in den äußeren von Bogen überspannten Nischen stehenden Gartenbänke unterstreichen die gärtnerische Atmosphäre an einem Nebeneingang zum Hofgarten. Ein geschweifeter Giebelaufsatz zentriert und hebt optisch die traufseitige, lang-gestreckte Fassade. Am stadtseitigen Nordgiebel zeigt die fürst-liche Wappenkartusche die Zugehörigkeit des Gebäudes zum Schloß an. Die glatten Lisenen und wohl auch die übrige Instrumentierung der Fassaden waren farblich hell gehalten.⁵ 360

Zur Vorgeschichte und Planung der Helenenstraße

1812 war nur den fürstlichen Familienmitgliedern die Passage durch das Tor zur Allee erlaubt worden. 1872 erklärte sich Helene bereit, dieses Privileg widerruflich aufzugeben und der Öffent-lichkeit den Weg zur Allee zu öffnen. Die Stadt mußte dafür auf ihre Kosten die Brücke bauen.⁶ Versuche zur Errichtung einer fürstlichen Ausfahrt beim Emmeramer Tor scheiterten allerdings 1872 und 1887. Abb. 338d

Im März 1892 plante die Stadt an der nördlichen Grund-stücksgrenze des ehemaligen Zerzogschen Gartens, der seit 1860 im

¹Kat. 05/05.041 und 042; 05/05.004

²Kat. 05.009.

³Kat. 05/05.029.

⁴Kat. 10/10.004.

⁵Kat. 10.2/PhA.

⁶Kat. 08.I.

Besitz des Fürstenhauses war⁷, eine Allee. Diese verband die Karl-Anselm Allee mit der Kumpfmühlerstraße. Südlich, parallel zum Alleeweg wurde eine *neu herzustellende Straße* angelegt. Sie war für eine wohl beabsichtigte Parzellierung des fürstlichen Gartengrundstückes zu Baugründen notwendig. 1899 plante Schmetzer eine Verbindung dieser Stichstraße mit der Waffnergasse. Auf wessen Idee diese Planung zurückgeht - auf Schultze oder Schmetzer - läßt sich letztlich archivalisch nicht mehr entscheiden. Die Ausführungspläne zeichnete Schmetzer.⁸ Schad bezeichnete die Lösung als eine Idee Schultzes. Die Umgehung des mittelalterlichen Tores, des nun fürstlichen Parkmonumentes, war vorbildlich für ähnliche städtebauliche Probleme. Schmetzers Umgehung des stadtseitigen Brücktores der Steinernen Brücke folgt dieser Idee. Das 1899 geplante Straßenprojekt wurde durch den Tauschvertrag mit der Stadt 1901 realisierbar: Für den vom Fürstenhaus zum Bau der Straßenverbindung abgetretenen Grund durfte städtischer Alleegrund zur südlichen Arrondierung des Fürstengartens verwendet werden.⁹ Diese Vergrößerung war bereits 1893 von Schultze geplant worden. Die bauliche Verwirklichung wurde 1903 aktuell. Eine Seuche in den fürstlichen Stallungen veranlaßte die Planungen für einen neuen Marstallkomplex.

Abb. 345a

346a

344b

362c

Die Planungs- und Baugeschichte des Hofmarschallamtsgebäudes,
des Alberttraktes und des Helenentores

Die Planungsgeschichte für die Neubauten westlich der Waffnergasse an Stelle des alten sogenannten Bauhofes ist schlecht überliefert. Vorentwürfe und Entwürfe fehlen. Die Ausführungspläne sind nur in der städtischen Plansammlung vollständig erhalten.

Schultze übernahm den unregelmäßigen, trapezförmig nach Süden zugespitzten Grundriß der Vierflügelanlage des *alten Bauhofes* der Klosterzeit. Die Baulinie an der Waffnergasse wurde zur Verbreiterung der Straße nach Westen zurückgenommen. Im Süden baute Schultze an den schmalen Südflügel der Anlage ein Verwaltungsgebäude mit Vorgärtchen für das Hofmarschallamt und die Generalkasse an. Mit diesem Bauteil begann man im Oktober 1904. Zwei Jahre später wurde das Gebäude vollständig ausgestattet im Regensburger Anzeiger vorgestellt. Die Vierflügelanlage des Marstalls folgte unterbrochen durch den Bau des Helenentores in drei Bauabschnitten von 1905 bis 1907. Der neue Marstall war 1910 fertiggestellt.¹⁰

Abb. 347

348

347a

Die Neubaumaßnahme war insgesamt in fünf Bauabschnitten erfolgt:

1. Das Hofmarschallamtsgebäude wurde am 29. September 1904 genehmigt. Der Rohbau stand 1905, die Innenausstattung war im Oktober 1906 vollendet.¹¹

Abb. 347a

Das Dienstgebäude bildet die südliche, stumpfe Spitze des Grundrißtrapezes. Drei Fassaden nach Osten, Süden und Westen stehen frei:

Die Ostfassade ist von Norden nach Süden zurückgestaffelt. Die nördliche Flanke bildet nach einem einachsigen, nur zweige-

349e

⁷Kat. 14.II.

⁸Kat. 09.IV/1.

⁹Kat. 11.V/2.

¹⁰Schoenbeck 1912, S. 3.

¹¹Kat. 9.I.

schossigen Fassadenstreifen ein Risalit mit Schweifgiebel und zweigeschossigem Erker. Dann folgt die Fassade mit drei Fensterachsen dem Straßenverlauf um im südöstlichen Eckbereich in der Tiefe von mehr als zwei Achsen stark zurückzuspringen. Dadurch entsteht ein Vorgarten. Der restliche, nach Osten gerichtete Fassadenverlauf ist zwei Fensterachsen schmal. Der Vorgarten zeichnet das ins mittlere Eck gesetzte Portal als Haupteingang zum Hofmarschallamt aus.

Die vier Fensterachsen schmale, westliche Südfassade wird von einem Lukarnengiebel über den beiden mittleren Achsen und durch das fürstliche Wappenrelief zwischen den beiden Obergeschossen zentriert. Abb. 349b
349d

Die Westfassade ist in zwei unterschiedliche Hälften unterteilt. Die südliche ist verputzt und gehört bedeutungsmäßig optisch zum Hofmarschallamtsgebäude. Die nördlich anschließenden zwei Fensterachsen mit dem wendelsteinartigen Vorbau sind steinsichtig mittelalterlich stilisiert und leiten zur Fassadenabfolge des Bauhofteiles über. Hinter diesem Fassadenteil waren untergeordnete Räume, während in den verputzten Bereichen die repräsentativen Büros angeordnet waren und heute noch sind. 349a

Nach Norden umschließt das Gebäude zusammen mit dem Südflügel der großen Vierflügelanlage des Bauhof-Teiles einen Innenhof.

Ehemaliger Bauhof -

Neuer Marstall oder nach 1910 auch Alberttrakt

2. Der Südflügel mit Teilen des West- und Ostflügels wurde am 2. November 1905 genehmigt. Abb. 347b

3. Die restlichen Bauteile fanden die städtische Zustimmung am 31. Mai 1906 genehmigt. 347c, 348b

Ausgeführt wurde zunächst der nördliche Teil des Ostflügels.

Die Fortsetzung des Bauhofprojektes wurde unterbrochen, um aus *berechtigten ästhetischen Gründen*¹² das später sogenannte Helenentor zu errichten und damit die Baustellensituation südlich des Hofmarschallamtsgebäudes zu beseitigen:

4. Der Torbogen an der Helenenbrücke, genehmigt am 21. Juni 1906, war im Oktober 1906 offensichtlich vollendet. Die Anlage der Helenenstraße dauerte bis 1908.¹³ Abb. 348a
346b, d
353a

Am 30. Dezember 1905 hatte Heinrich Hauberrisser den Entwurf zu einer Torgestaltung, einem *Verbindungsbau*, vorgelegt. Das Projekt stellte einen massiven Torturm mit Eckrundtürmen und Spitzgauben vor einem Pyramidendach mit Glockenturmabschluß vor. Die Konkurrenz zum Emmeramer Torturm war Schultze wohl zu stark, so daß er seinen Entwurf in Form eines verbundenen Mauerbogens durchsetzen konnte. Dieser vorbildlichen Lösung und der Erhaltung des alten Tores durch die Straßenumleitung zollte Brinckmann 1921 höchstes Lob: 353b

Die Straße ist vor dem alten Tor nach rechts abgelenkt und hat im Zuge der alten Mauer einen neuen, triumphbogenartigen Torbau erhalten. Das alte Tor ist als Zugang aufgegeben und ruht in seinem gewohnten Habit wie ein alter Invalide aus. Das Neue stellt sich entschlossen als neu hin, ist ohne den fatalen Beigeschmack von ängstlicher Anpassung oder gar Imitation, der so leicht den konservierten Baulichkeiten anhaftet. Auch das langsame Zerfallen hat seinen

¹²Zit. nach SBG, S. 34.

¹³Bauer 1988, S. 518f.

5. Der Nord und Westflügel des Alberttraktes muß ab März 1907 errichtet worden sein.

Der Alberttrakt umfaßt die ehemalige Bauhof-Vierflügelanlage. Er nahm den Marstall - Ställe und Remisen - mit den Diensträumen und Werkstätten zur Pflege und Unterhaltung auf. Die Fassaden sind bis auf die westliche Alleefront alle verputzt:

Die Hauptfassade zur Waffnergasse wird vom Uhrenturm mit je einem seitlichen Durchfahrtsbogen zentriert. Die anschließenden, niedrigen, zweigeschossigen Flügelbauten besitzen je sieben doppelstrige Achsen. Sie werden im Süden vom beschriebenen Hofmarschallamtsgebäude und im Norden von einem dreigeschossigen, unsymmetrisch giebelgeschmückten Risalitorsatz flankiert. Blendarkaden im Erdgeschoß deuten hier und an der Nordfassade am Ägidiengang die Bogenstellungen der Stallungen im Innenhof an. Abb. 350a

Am Ägidiengang wird der Mittelbau mit erhöhtem Walmdach belebt. Ein schmaler zentrierender Mittelrisalit wird östlich von einem zweiachsigen Seitenrisalit mit Schweifgiebel und westlich von einem einachsigen Türmchen flankiert. Die nordöstliche Ecksituation bildet eine paravantartig gefaltete Altane - genotypisch ein angeschnittenes Bay-Window-Motiv - als Vermittlung vom Seitenrisalit zur Fassade der Waffnergasse. Abb. 350b

Die Alleefront zeigt die größte Vielfalt an Fenster- und Gliederungsformen. Die Fassaden versuchen sich mit ihrer teilweisen Steinsichtigkeit an die nördlich anschließende Stadtmauerpartie anzupassen. Ein sechsachsiger Mittelbau mit Strebebepfeilern wird von Rundtürmen mit leicht sphärisch einschwingenden Kegeldächern flankiert. Vom nördlichen Turm blickt das Steinrelief mit dem Baumeisterporträt auf das tiefergelegene Bauherrenporträt am südlichen Turm herab. Dieser Mittelteil beherbergte die *Wagen-Remise* und im ersten Obergeschoß das *Museum* historischer Schlitten und Wägen. Ein fünfsachsiger Zwischenbau schließt die steinsichtige Front nach Süden zum Hofmarschallgebäude. Nach Norden folgt ein großzügig durchfensterter Fassadenteil. Die vier- bzw. dreiteilige Fensterform mit Haustein-Kreuzsprossen und Segmentbogen- oder geradem Abschluß rezipiert den englisch gotisierenden Maximilianstil. Sie erhellten im Erdgeschoß die große *Putzkammer* und darüber die *Schrankräume* mit den Vitrinen für die wertvollen Gala-Geschirre. 350a

Der Innenhof zeigt sich einheitlich mit bogenförmigen Einfahrtstoren, rechteckigen Fenstern und Lukarnengiebeln. Im Nord- und Südflügel des Westtraktes fällt die starke Durchfensterung mit dem Portal auf. Ein Wappen mit der Initiale des Bauherren "A" für Albert gab wohl der ganzen Vierflügelanlage die nach 1910 gebräuchliche Bezeichnung Alberttrakt. 350c

Nach den Planentwürfen von Schultze, der die oberste Bauleitung führte, waren an dem Projekt als Baumeister für die Ausführung der einzelnen Bauabschnitte verantwortlich: Für den Bauabschnitt 30a

- 1 der Baumeister Hans Schrickler,
2-4 der Baumeister und Architekt Heinrich Hauberrisser,
5 das Architekturbüro der Architekten Josef Koch und Karl Frank. 351b, c
352

¹⁴Brinckmann 1921, S. 123f. - Erstmals zit. von Strobel (BAP II) 1974, S. 236f.

Die Wirkung der Fassaden auf die Zeitgenossen

Am 25. Oktober 1906 berichtet der Regensburger Anzeiger vom *neuen Hofmarschallamt*:

Das Gebäude, *dessen stattliches und elegantes Äußere wohltuend absticht gegen das einstige alte Gemäuer mit seiner Stillosigkeit* habe unter der Oberleitung Schultzes der Architekt Hauberrisser, dem die *Leitung des eigentlichen Bauens übertragen* worden sei, errichtet.

Abb. 351d

Dies stimmt für die Situation auf der Baustelle 1906, nicht aber für den Bau des Hofmarschallamtsgebäudes 1904/05, den die Firma Schrickler ausgeführt hat. Aus dem Zeitungsartikel geht hervor, daß die Straßenverbindung durch das schon bestehende Helenentor noch nicht bestand.

Der Kunsthistoriker Johannes Schuhmacher lobte 1910 den Marstallkomplex gegenüber dem älteren Südflügel-Neubau als *noch interessanter*.¹⁵ Er sah das Problem der Bewältigung eines unregelmäßigen Grundrisses. Erker gliedern die Fassaden. Giebel, *flache Lukarne und französische Motive verratende Kamine* unterbrechen die Dachflächen. Während die einschwingende Straßenfront mit dem Uhrturm eine Hauptfassade ausbilde, zeige die Gartenseite die Unregelmäßigkeit der Gesamtanlage. Vielfach gekuppelte Fenster, Strebepfeiler und zwei Rundtürme verleihen einen *burgenartigen Charakter*. Kartuschen und Schilde mit dem fürstlichen Wappen erinnern an den Besitzer.

Zur Innenausstattung des Hofmarschallamtsgebäudes

Das 1905 im Rohbau fertiggestellte Hofmarschallamtsgebäude wurde 1906 laut Verkaufsbuch der Firma Schoyerer mit Einrichtungsgegenständen, Bänken etc., ausgestattet. Die nicht dokumentierte, ursprüngliche Innenausstattung läßt nur der Zeitungsbericht vom Oktober 1906 erahnen: Vom Vestibül mit einer Eichenholzvertäfelung und eichenen Sitzbänken schritt man über eine mit Teppich belegte Treppe ins erste Obergeschoß. Sonst waren im Erdgeschoß Wohnungen fürstlicher Bediensteter.

Im ersten Geschoß wird das Büro des Hofmarschalls Baron Beckedorff als

Abb. 349c

überraschend schöner und großer Raum, mit blaßroten Empiretapeten und olivgrünen Vorhängen, einem prachtvollen bequemen Schreibtisch beschrieben. Der Raum sei ganz nach Art der modernen Bankeinrichtungen mit *eleganten Bücherschränken und drei großen Flügeltüren, gleichfalls alle in der dunkelroten, gesättigten Farbe des Mahagoni gearbeitet*. Den glänzenden Parkettboden bedeckte ein *olivgrüner Linoleumläufer*.

Mit der Materialimitation Mahagoni, der Tapeten- und Vorhangfarbe wurde Vornehmheit und Modernität angestrebt, wie man sie damals von Bankeinrichtungen erwartete. Das Linoleum evozierte als pflegeleichter Bodenbelag Sauberkeit und Gepflegtheit. Nach Nordosten schloß sich das runde, auswattierend schallgedämpfte Telephonzimmer, nach Westen der mit der Büste des Fürsten Albert ausgestattete Empfangssalon an.

Die beiden Büros des Hofkassiers Deschermeier und des Kontrolleurs Zimmermann waren *ebenfalls in imitierter Mahagoni*

¹⁵Kat. 04.III/QP 2.

mit grünen Tapeten ausgestattet. Das Zahlungszimmer des Hofmarschallamtes besaß Nebenräume mit *himmelhoch aufgeschichteten und sauber registrierten Rechnungen der letzten zehn Jahre, notabene alle quittiert*. Im östlichen Flügel folgte die fürstliche Kanzlei mit der Registratur *höchst wohnlich und schön ausgestattet*. Im Packraum mit der Paketwaage standen Zigarren- und Zigaretten-schränke für den Hofbedarf.

Im zweiten Obergeschoß war die fürstliche *Generalkasse mit der Expedition und Registratur und den Kassenzimmern* zur Auszahlung der Gehälter, Pensionen und Gnadenbezüge untergebracht. Von den Bürofenstern des Herrn Rechnungsrates Rück wird der *reizende Ausblick auf den neuen "Alten Torbogen", das 'Helenentor'*, beschrieben.

Der neue Marstall: Stallbetrieb und Museum

Der Major a.D. Richard Schönbeck beschreibt 1912 als Hippologe den Marstall mit seinen technischen Einrichtungen.¹⁶ Sieben Abbildungen dokumentieren Innenräume. Er bemerkt, daß Herr Oberstallmeister Stuckrad für die Planung der praktischen Einrichtungen verantwortlich war. Die Stalltechnik lieferte die Berliner Firma Heydweiller.

Das Marstall-Amtsbüro verblieb im ersten Obergeschoß des alten Marstalls.

Im Erdgeschoß des neuen Marstalls waren drei Stallungen zu insgesamt *85 Ständen und Boxen*.¹⁷ Der größte Stallraum, der *Karrosierstall*, erstreckte sich in der Breite der Hoffassade des Nordflügels. Die Ställe waren modern mit *Jauche-Ableitung, Wasserspülung, Ventilationsvorrichtungen* und elektrischer Uhr ausgestattet. Eine Schmiedewerkstätte, eine *Automobil-Reparaturwerkstätte*, zwei Autogaragen und ein großer Wagenwaschraum mit warmen Wasser waren mit ihren Toren zum Innenhof der Vierflügelanlage untergebracht. An der Ostseite des Stalles waren *Warte- und Umkleidezimmer* eingerichtet, an der Westseite ein *Hafer- und Häckselauslauf* und die große Gebrauchsgeschirrkammer. Die südlich davon gelegene Geschirrspülkammer war mit Trockenvorrichtungen durch Warmluft ausgestattet.

Abb. 351b

Im Souterrain befand sich ein Mannschaftsbad mit Ankleidezimmer und Kantine. Stuckrad erwähnt, daß jeder Stallbedienstete wöchentlich einmal ein Freibad nehmen durfte, *ein sonstiges zu jeder Zeit gegen geringes Entgelt*. Die Kantine war mit Eichenmöbeln ausgestattet. Hier waren auch die Heizungsanlagen der Nürnberger Firma J. Meyer und eine Dampfwascherei untergebracht.

Im ersten Obergeschoß waren in der Geschir- und Sattelkammer die *besseren Geschirre* aufgehängt. In einer eigenen *Prunkgeschirrkammer* hiengen die meist in Goldbronze ausgeführten Geschirre für *Gala-Auffahrten, Hochzeiten und sonstige besondere Festlichkeiten*, sowie die versilberten Halbgalageschirre. Im zweiten Obergeschoß ermöglichte eine elektrische Bügelmaschine der Regensburger Firma H. Sinz, daß eine Person *500 Dampfwaschestücke gebrauchsfertig* bewältigen konnte. Eine Sattlerei und eine Deckenkammer werden hier erwähnt.

Abb 351c

Im Westflügel waren bis zum zweiten Obergeschoß drei Wagenhallen untergebracht. Ein elektrischer Wagenaufzug im nördlichen Flankenturm des Westflügels verband das Erdgeschoß mit dem ersten

¹⁶Kat. 09/QP.

¹⁷Schoenbeck 1912, S. 4.

Obergeschoß und dem Keller/Souterrain. Im ersten Obergeschoß waren *die sehr interessanten historischen Wagen* aufgestellt, *unter ihnen auch eine der berühmten Taxis'schen Postkutschen*. Dabei handelte es sich um einen Nachbau. *In diesem Museum* befanden sich auch die Gala- und Prunkwagen. Der neue Marstall ist mit seinem *Museum* in der Halle des ersten Obergeschosses des Westflügels der frühesten Museumsbau Regensburgs, das älteste heute noch bestehende Museum der Stadt: Neben historischen Schlitten und Sänften waren die Galawagen als Kostbarkeiten im musealen Rahmen aufgestellt. Im Erdgeschoß waren die Gebrauchswägen und im Keller die Nutzwägen untergebracht.

Im Hof wurde vor die nördliche Hoffassade eine Einspannhalle als Eisenkonstruktion errichtet.

Abb. 352a

352b

Abb. 348c

Der Umbau des Prinzengartens zum Lingerie-Gebäude 1911

1910 erwarb das Fürstenhaus das südlich des Alleegürtels gelegene Grundstück mit der traditionsreichen Gaststätte *Prinzengarten*, Albertstr. 1. Zunächst plante Schultze eine Verdoppelung der Baumasse nach Osten. 1911 begann man schließlich den gewachsenen Gebäudekomplex lediglich an den Fassaden barockisierend umzugestalten und malerischer zu gliedern. Den Fenstern der Traditionsgaststätte gab Schultze einfache Putzrahmen, als hätte das Gebäude nie sein "anheimelndes Biedermeierkleid" (Karl Bauer) eingebüßt. Hier fand die fürstliche Wäscherei, die *Lingerie*, ausgestattet mit einer *Dampf-Wäscherei-Anlage* der Münchner Firma A. Michaelis, ihren Platz.¹⁸

Abb. 365a

365c

365d

Die Blendfassaden an der Ostzeile der Waffnergasse 1912/13

Im Mai 1912 wurden die Umbauten an den *alten Schloss- und Stallgebäuden längs der Waffnerstrasse* genehmigt. Die schmucklosen Rückfronten von Metiviers Reithalle und Stallflügeln mußten nun als Folge der verkehrstechnischen Aufwertung des Viertels mit der Anlage der Helenenstrasse repräsentativ auf die Architektur des gegenüberliegenden Alberttraktes reagieren. Der an dieser Bauaufgabe beteiligte Carl Schad beschrieb 1915 die Aufgabe so:

Abb. 354a

*Die im Laufe des letzten Jahrhunderts zusammenhanglos entstandenen Partien wurden zu einer einheitlichen Baugruppe zusammengefaßt und zu dem gegenüberliegenden Alberttrakt gestimmt.*¹⁹

Schon die Wortwahl *gestimmt* verrät die malerische Auffassung dieser beinahe potemkinschen Fassadeninszenierung.

An die schmale, vierachsige Westfassade des Westtraktes vom Südflügel-Neubau fügte Schultze einen Anbau mit zwei Fensterachsen an. Im zweiten Obergeschoß wurde ein Musiksalon (RK 04.02.79) mit Orgel untergebracht, eine Bauaufgabe, die bisher im Schloßkomplex nur ungenügend erfüllt war. Hier wurde der moderne Jugendstilgeschmack der musikliebenden Fürstin und im Bildprogramm die Wagnerverehrung Fürst Alberts in einem beinahe pseudo-sakralen Chorgestühl-Raum künstlerisch ausgedrückt. Das polierte, helle, irisierende Platanenholz stammte aus der ungarischen Heimat der Fürstin, einer Allee in Alcsut. Die von Schultze vorgeschlagene, heute nicht mehr sichtbare Fassung der hohen

Abb. 354c

325-328

326

328b

¹⁸Kat. 10.

¹⁹Schad 1915, S. 93.

Stuckvoute wurde wohl 1914 von Zacharias ausgeführt. An den Schmalseiten zeigen hier meisterliche Stuckreliefs von Jakob Helmer dem Älteren den Walkürenritt und die Burg Walhall aus Wagners Opernzyklus, dem Ring der Nibelungen.²⁰ Zusammen mit dem bunten Stuck bildete der damals weniger kühl wirkende Raum ein Hauptwerk der Raumkunst des Neoklassizismus.

Dieser dreigeschossige Anbau vermittelt über dem gemeinsamen, genuteten Sockelgeschoß zu einer 16 Fensterachsen langen, zweigeschossigen Fassade mit zentrierendem, klassizistischem Dreiecksgiebel über einem fünfachsigem Mittelrisalit. Es folgt dann eine hohe von Pilastern und Blendbögen gegliederte Mauer mit zwei Adikulen. In der südlichen würde ein Brunnen plätschern, wenn die Stadt damals das Wasser kostenlos zur Verfügung gestellt hätte; wozu sie nicht bereit war. Die nördliche Adikula nimmt ein Duchfahrtsportal zu einem architektonisch umgestalteten Hinterhof beim Rentkammergebäude auf. Die Westfassade des Eckhauses beim Vaulschink wurde in der Baulinie etwas zurückgenommen neu aufgeführt. Sie nimmt wieder das genutete Sockelgeschoß auf.

Für die Tympanons der Adikulen modellierte die Fürstin Reliefs. Der Heilige Georg als antikisierend parthenonischer Pferdeführer zieht den Drachenkadaver hinter sich her. Im anderen Relief trägt der stark gebückte Heilige Christophorus das Christkind. Der Patron der Reisenden und der wohl auf die Pferde anspielende Sieger über das Böse erschienen der Fürstin ikonologisch für diesen Ort passend. Sie monogrammierte ihre in Kalkstein umgesetzten Modelle mit ihrem Künstlernamen "MV" für Margit Valsassina.²¹

Zusammenfassung

Mit der in den 90er Jahren lediglich heizungstechnisch komfortabel ausgestatteten Reithalle hatte Metivier für die Hofhaltung eine Bauaufgabe gültig gelöst. Die Stallungen und die damit verbundenen Diensträume, sowie die Remisen im Gebäude am Ägidienplatz genügten nicht mehr dem gestiegenen Anspruch am Ende des 19. Jahrhunderts. Schultze plante 1904 an Stelle des ehemaligen Bauhofes der Klosterzeit einen Neubau, bestehend aus einem repräsentativen Dienstgebäude im Süden, dem Hofmarschallamtsgebäude, und einer nördlich anschließenden Vierflügelanlage, dem Alberttrakt. Die 1910 abgeschlossene Neubaumaßnahme war die größte im Schloßbereich seit dem Südflügel-Neubau. In einer großen Variationsbreite fügen sich die ihre Funktion aussprechenden Fassaden vermittelnd zwischen Schloß und Allee mit dem Stadtmauerteil ein. Die Baumeister- und Bauherrenporträts, in der Tradition der Fenstergucker von der Hand der Fürstin modelliert, zeichnen jenen Gebäudeteil aus, der den stolzen Fuhrpark und die historischen Schlitten und Karossen beherbergt. Er ist somit auch der erste Museumsbau Regensburgs.

Die Errichtung der Schaufassaden an der Ostzeile der Waffnergasse vollendete 1912/13 architektonisch die seit 1899 konkret geplante, städtebaulich vorbildliche, zweite Ausfahrtsmöglichkeit in die Vorstadtbereiche nach Westen und Süden. Durch den Mauerbogen des Helenentores wurde unter Umgehung des alten Emmeramer Tores die Waffnergasse über die 1908 errichtete Helenenbrücke zur Helenenstraße umgeleitet.

²⁰Zur Ikonographie s. RK 04.02.79/Die Stuckreliefs.

²¹Kat. 7.II.

Die Aufstockung des Rentkammergebäudes gelang 1898 unter	356
Wahrung des klassizistischen Erscheinungsbildes Metiviers. Mit	
den barockisierenden Fassadengestaltungen am Magazingebäude 1903,	360
sowie der Lingerie 1911 waren diese Dienst- und Wirtschaftsge-	
folge zu Trabanten des Schlosses für jederman sichtbar gestaltet	365
worden.	

Die Fürstenloge im Stadttheater Regensburg

Wohl im Mai 1889 erteilte Fürst Albert Baurat Schultze mündlich den Auftrag, im Regensburger Stadttheater *eine fürstliche Loge mit Vorzimmer neu herzustellen*. Der erste Rang wurde in den Zuschauerraum hinein verbreitert, so daß die zentrale Fürstenloge und die jeweils beiden, seitlichen Logen tiefer werden konnten. Als Stil war im Gegensatz zum klassizistischen Theaterraum für die fürstlichen Logen das Dritte Rokoko gewählt. Im Juni war der Kostenvoranschlag ausgearbeitet, der allerdings nicht eingehalten werden konnte, da Albert nachträglich auch noch die *Herstellung von zeltartigen Baldachinen an den beiden Seitenlogen* angeordnet hatte. In Schultzes Ausführungsentwurf sind deshalb diese Baldachine mit Bleistift nachträglich in die Federzeichnung hinein-skizziert.

Abb. 372b

Die Ausführung besorgte Fritzsche, der die in München hergestellten *Bestandteile der Loge* in den Theaterferien, die vom 4. August bis 1. September dauerten, eingebaut hat. Die Abrechnung erfolgte im Januar 1890. Fritzsches Auftrag belief sich in Höhe von insgesamt 7195 M. 47.

372a

Die *Loge samt Vorzimmer* und die Seitenlogen waren mit einem von Fritzsche gelieferten, *roth uni Teppich* ausgelegt. Im Vorzimmer wurden von Fritzsche gefertigte *Pfeilertische mit Spiegeln im Stil Louis XVI* angebracht und zwei *Rundsitze* aufgestellt. Die Sitzmöbel - in der Loge Sessel und die Bänke - wurden mit einem *rothem, geblühten Seidenstoff* bezogen. Früher war die Fürstenloge teilweise mit gebrauchten Möbeln aus dem Erbprinzenpalais ausgestattet.¹

Albert genehmigte *auf höchst seine Kasse* die *Anbringung des städtischen und bayerischen Wappens* über dem Proszenium (Sch. an HMA 1889 IX 5: Q). Noch heute flankieren die aus Holz vom Stadtamhofer Bildhauer Preckel geschnitzten Wappen, das bayerische - der Wittelsbacher und auch Helenes - und das der Stadt, eine mittlere Kartusche mit einer tragischen Maske. Letztere könnte später aufgesetzt worden sein, da hier wohl das Fürstenwappen zu vermuten wäre.²

1899 entwarf Schultze im Zuge der 1898 durchgeführten Neugestaltung des Zuschauerraumes in Weiß, Gold und Rot die Dekorationsmalereien für den Plafond des Zuschauerraumes (21/0003). In der Struktur blieb die Keimsche Ausstattung erhalten. Sie diente als Grund für die Auflage barockisierender Zierformen. Diese Umgestaltung des Keimschen Spätklassizismus im Stil des "Dritten Rokoko" war durch die Fürstenloge sozusagen initiiert worden. Von der heute völlig umgestalteten Fürstenloge ist nur noch das von Löwen gehaltene Wappen erhalten.

Abb. 372d

¹Inventar vom Südflügel: HMA 2511 XXII, 6052-6061 (*Fürstenloge*) und 6062-6069 (*Cavalierloge*).

²Der Entwurf WV 16.1/3 zeigt den Torriani Turm und die Wittelsbacher Rauten.

Der fürstliche Eisenbahnsalonwagen

Wie regierende Häuser besaß das Fürstenhaus seit 1861 einen eigenen Eisenbahnsalonwagen. Nach dem ersten Umbau 1878 durch die Münchner Waggonbaufabrik Josef Rathgeber beauftragte Schultze dieselbe Firma mit einem weiteren Umbau (WV 18.1): Vom Oktober 1889 bis Juni 1890 wurde der Waggon verlängert und nach Schultzes Angaben neu ausgestattet. Die Möbel und Textilien bezog man von Bernheimer. Die Waggonausstattung erfolgte im Hinblick auf die Hochzeit Alberts mit Margarete in Budapest:

*es ist hiezu ansolut nothwendig, daß die Fahrt im eigenen Wagen erfolge.*³

Dieser Waggon Nr. 70 wurde 1909 um zwei neue, bemerkenswert modern eingerichtete Waggon Nr. 68 und 69 (WV 18.2) zu einem kleinen fürstlichen Hofzug erweitert. Die neuen Wagen wurden von der Firma Rathgeber progressiv modern ausgestattet. Es bestätigt sich, daß neben den Salons für Luxusfahrzeuge auch diese Luxusausstattung von Salonwagen in ihrer ornamentvermeidenden Praktikabilität und in der Verwendung edler Materialien eine Vorreiterrolle in der Entstehung des Interieurs der 20er und 30er Jahre spielten. Der Hofzug wurde 1930 verkauft.

Seit 1850 besaßen die bayerischen Könige Hofwagen auf Schienen. Von 1855-1862 wurden neun Salonwagen bei der Firma Clett & Comp. gebaut. Fünf davon bildeten den Hofzug Ludwig II.. Der Hauptsalon- sowie der Terrassenwagen blieben erhalten und sind im Nürnberger Verkehrsmuseum ausgestellt. 1868 ordnete Ludwig II. den Umbau des 1860 gebauten Hauptsalonwagens im *Genre Louis XIV* an. Franz Seitz entwarf die Innenausstattung, welche die Firma Radspieler ausführte. Der Umbau kostete 18.227,45 fl..⁴

Die Gewächshäuseranlage der Hofgärtnerei in Kumpfmühl

Von der bedeutenden Anlage am heutigen Hofgartenweg - früher Kumpfmühlerstr. 67 - konnten bisher im Stadtarchiv die Pläne nicht aufgefunden werden (WV 25). Abb. 374

Beim Abbruch der Stadtmauer am Petersweg wurden auch die daran angebauten Gewächshäuser abgetragen. Am 11. März 1891 erging die höchste Entschließung des Fürsten, der die *Erbauung neuer Gewächshäuser in Kumpfmühl* auf dem zum fürstlichen Pachtgut *Karthaus-Prüll* gehörigen Areal Pl.Nro. 48 genehmigte. Das Gelände umfaßte 12 Tagwerk.⁵ Schultze hatte sich bereits einmal im Februar 1874 mit der *Ausarbeitung* eines nicht näher bestimmbareren *Projektes von Glashäusern* beschäftigt.⁶ Nun hatte er zusammen mit dem Hofgärtner Liebenau eine Hofgärtnerei mit Gewächshäusern und Gärtnerwohngebäuden zu planen. Die Bauausführung besorgten die Firmen Johann Wagner und Christian Zinstag. Die Niederdruckwasserheizung führte die Firma Johannes Haag aus, die auch die Heizanlage im großen Gewächshaus in Schönbrunn geliefert hat.⁷ Für die Baumaßnahme wurden vom September 1891 bis Juni 1892 Kredite in Höhe von 740.000 Mark bewilligt.⁸

³Sch. an Rathgeber 1889 XII 17: CB IV, 91.

⁴Fritsche 1985, S. 180f.

⁵Tschaffon 1897, S. 5.

⁶h. Ent. 1874 II 9: PA 8661.

⁷Tschaffon 1897, S. 6.

⁸HMA 858, Pos.Nr. 323.

Im Winter 1895 führte der Hofgärtner Liebenau den Erfurter Herausgeber von *Möller's Deutscher Gärtnerzeitung* Ludwig Möller durch die Anlage in Regensburg. Möller beschrieb sie in seinem Reisebericht als die seines Wissens *grösste neue Herrschaftsgärtnerei, die in den letzten Jahrzehnten in Deutschland errichtet wurde.*⁹

Möller zählte *12 grosse und mittlere Gewächshäuser*: Im Norden des Hofgartens führte von der Kumpfmühlerstraße der noch heute bestehende Hofgartenweg, einst Kumpfmühler Breite, an den Hauptbau der Gewächshäuseranlage heran. Dieser Hauptbau bestand aus einem 65 Meter langen Mittelbau, den Eckrisalitbauten flankierten. Diese roten¹⁰, ziegelsichtigen, zwei Geschosse hohen Gebäude mit Walmdächern nahmen die Wohnungen für die Gärtner auf. Der zwischen den Risaliten eingespannte, lange Mittelbau bestand aus zwei Teilen: Nach Norden war ein *Verbindungsgang* zwischen den Risaliten vorgelegt. Daran schloß sich getrennt durch die Firstwand nach Süden das *einseitige* Gewächshaus - das größte der Anlage - an. Sein nach Süden geneigtes Pultdach ermöglichte eine optimale Sonneneinstrahlung. Der 65 Meter lange Bauteil mit einer Firsthöhe von 7 Metern gliederte sich in drei Bereiche, in *Warmhaus, temperiertes und Kalthaus*.

Südlich waren vier niedrigere *Satteldach-Gewächshäuser mit doppeltem Glasdache und niedrigen Standfenstern* angelegt. Die in Nord-Südrichtung angelegten 55 Meter langen, 5,75 breiten und 3,75 Meter hohen Häuser waren an ihren nördlichen Giebelseiten mit einem *einseitigen 46 m langen, 5 m breiten und 4 m hohen Verbindungshause* versehen.

Daran waren nach Süden vier *einseitige ... 34 m lange und 3,75 m breite* Glashäuser in zwei Reihen vorgelegt. Die beiden Häuser der nördlichen, ersten Reihe dienten zur *Vermehrung und Treiberei*; die in der zweiten und damit die südlichsten Glashäuser der Anlage waren für die *Rosentreiberei* bestimmt.

Östlich dieses großen Glashäuserkomplexes lagen ein *29 m langes und 3 m breites einseitiges Bohnenhaus* und ein etwas kürzeres *Gurkenhaus*. Nach Süden waren vorgelagert: ein 50 Meter langer Spalierkasten für *Pfirsichtreiberei*, ein 36 Meter langer Winterkasten zum *Überwintern der härteren Kalthauspflanzen* und ein 18 Meter langer Satteldach-Kasten für Feigenbäume. Liebenau nannte Möller noch an die 920 Mistbeetfenster.

Es werden hauptsächlich Gurken, Bohnen, Kopfsalat, Kohlrabi, Wirsing, Blumenkohl, Karotten und Radies gezogen. Frische Gurken gibt es gewöhnlich von Ende März ab und Bohnen das ganze Jahr. Frischer Spargel wird von Anfang Dezember an regelmäßig geliefert und ist zum Treiben eine Fläche mit 3000 Spargelpflanzen bestellt worden. Die Obsttreiberei - Aprikosen und Pfirsiche - war damals erst im Entstehen.

An Blumen wurden alljährlich kultiviert: *1500 Amaryllis, 15000 Chrysanthemum, 1500 Cinerarien, 400 Cyclamen, 500 Cyripedium insigne, 200 andere Orchideen ...* . Daß eine große *Gewächshaus-Abteilung* den 10000 Margueriten vorbehalten war, erklärt sich wohl aus der Vorliebe und dem Namen der Fürstin Margarete. Am 12. März 1911 war sie die *Protectorin eines Kinder-Margaretentages* in Regensburg. *100.000 Teppichbeet-Pflanzen* wurden gezogen, um die Beete im Hofgarten zu gestalten. Möller erwähnt auch den zu *Dekorationszwecken* dienenden großen Bestand an *Palmen, Orangen,*

⁹Möller 1895, S. 202.

¹⁰Bauer 1988, S. 585.

Lorbeeren usw..

Möller, der im Winter die Anlage besichtigte, bewunderte den grossartigen Pflanzenbestand, vor allem die Cyclamen und Chineser Primeln. Es wurden im Winter getrieben:

800 Azaleen, 500 Camellien, 150 Flieder, 300 Liliun
Harrisi, 300 Rhododendron, 2000 Topf-Rosen, 30000
Maiblumen und 10000 Blumenzwiebeln, als da sind
Hyazinthen, Tulpen, Krokus, Tazetten, Narzissen, Ane-
monen, Ranunkeln, Scheeglöckchen, Scilla usw.

Um 1897 wurde das Areal des Hofgartens auf insgesamt 27 Tagwerk um eine Baum- und Rosenschule erweitert.¹¹ Der Hofgarten wich 1933 der Hofgartensiedlung, deren Straßen nach Mitgliedern des Fürstenhauses benannt sind. Der Kumpfmühler Karl Bauer erinnert an die im Winter über das Kopfsteinpflaster polternden, ofengeheizten Kutschen mit ihren rauchenden Kaminen, die Blumen zum Schmucke des Schlosses transportierten.¹²

Zusammenfassung

Die Gestaltung der Fürstenloge, einschließlich der seitlichen Logen für das Gefolge, im Stil des Dritten Rokoko 1889 hatte für den gesamten Theaterraum eine umfassende Barockisierung zur Folge. 1898/99 führte die Stadt Regensburg eine stilistische Anpassung des spätklassizistischen Zuschauerraumes an die Fürstenloge nach Schultzes Entwurf durch. Abb. 372a
372b
372c

Der Umbau und die Neuausstattung des fürstlichen Eisenbahnsalonwagens war für die Hochzeitsfahrt Alberts nach und von Budapest 1889/90 erfolgt. Durch seine Ausbildung als Ingenieurassistent beim Eisenbahnbau war Schultze hier wie auch bei den Eisenkonstruktionen für die große Gewächshäuseranlage der fürstlichen Hofgärtnerei in Kumpfmühl 1891/92 bei diesen neuen "Baufaufgaben" des 19. Jahrhunderts in seinem Metier. Abb. 374

¹¹Tschaffon 1897, S. 5.

¹²Bauer 1988, S. 585.

5. Die Wappenfiguren der Fürstin *Margit Valsassina* -
Bilderrätsel um 1913

1913 entwarf die Fürstin Margarete¹ Wappenfiguren in Form von Tonmodellen. Diese wurden in München von der Firma Wolferl in Gips abgeformt und von dem Münchner Bildhauer Otto Straub in Stein ausgeführt. Die Gesamtkosten für die

Ausführung der von Ihrer Kaiser. u. Königl. Hoheit der Durchlauchtigsten Frau Fürstin modellierten Figuren für die Balustrade im großen Schloßhof von St. Emmeram beliefen sich auf 84.300 M..²

Der fürstliche Archivar Dr. Rudolf Freytag beschreibt in dem von ihm 1942-1943 verfaßten Repertorium der Photographien zur Hausgeschichte die Aufnahmen von den Balustradenplastiken als

*Figuren des fürstlichen Wappens ab 1913 Dachs, Valsassina, Thurn, Scheer, Eglingen, Buchau.*³

Freytag hatte 1913 durch eigene Aufnahmen die Entstehung dieses Figurenzyklus - auch mit ihrer Schöpferin - im Atelier des Südflügels dokumentiert.⁴

Der *Dachs* für *Taxis*

Das älteste Wappenteil ist der *Dachs*, der für die Familie *Taxis* steht. Die Entstehung der Figur ist photographisch am vollständigsten dokumentiert; vom fertigen Tonmodell mit Drahtstütze bis zur Aufstellung⁵: Ein hockender Kapuzenträger läßt einen zutraulichen *Dachs*, der zu einer Traubendolde/rispe emposchnuppert.

Die *Valsassina* und der Künstlername der Fürstin

Valsassina war eine östlich vom Comersee gelegene Grafschaft des Mailänder Hauses der *Torriani*, deren verwandtschaftliche Beziehung zu *Taxis* der Kanzler des Ordens vom Goldenen Vlies, der Kanonikus Julius Chifletius, 1645 konstruiert hatte.⁶ Ein roter Löwe mit blauer Krone auf goldenem Grund steht für *Valsassina*. Margarete entwarf eine weibliche Personifikation, die *Valsassina*, die in ihrer angehobenen Linken wohl eine Grafenkrone hält, während sie zur Rechten ihr Wappentier, der *Valsassina-Löwe*, begleitet.

Das Modell der Wappenfigur *Valsassina* zeigt, daß diese Personifikation zunächst als nackte Frau gedacht war. Ausgeführt wurde sie bekleidet. Ein *Mädchen mit Girlande*, das Freytag vorsichtig um 1912⁷ datiert, ist der Typus der nackten *Valsassina*. Zu der Bronze stand laut Haustradition Fräulein *Slansky*, tochter des fürstlichen Gewerksamerverwalters, Modell, was Pater *Emmeram* bestätigt. Die Armstellungen der die Krone in ihrer Linken und der nach unten in die Mähne des Löwen zurückgreifenden Rechten ist die gleiche, nur daß der Akt jetzt etwas unmotiviert eine Girlande trägt. Es scheint, daß für die in Bronze gegossene Girlandenträgerin das Modell der nackten *Valsassina* verwendet wurde. Für die Aufstellung auf der Balkonbalustrade wurde die

¹s. S. 73-75.

²s. Kat. 02.III.

³FHB: Repertorium A.4.0 (TT. Hausgeschichte), TT.A.XIV.17-27.

⁴Kar. 02.III/Ph 1-8.

⁵Kat. 02.III/Ph 7f., 9, 5.

⁶Piendl 1978, S. 111-113.

⁷s. QVP VI.6/PhA 1.

weibliche Personifikation bekleidet ausgeführt. Demnach wäre auch die Aktfigur des "Mädchens mit Girlande" auf 1913 zu datieren, auch wenn sie bereits im selben Jahr in der Zeitschrift "Die Plastik" veröffentlicht worden ist.⁸

Auffällig ist bei dem Valsassinatypus nicht nur das stolz, leicht nach oben gerichtete Antlitz, das ähnlich die Personifikation von Scheer aufweist, sondern auch eine gewisse Ähnlichkeit mit den Porträtzügen der Fürstin. Den scharf geschnitten modellierten Schwung der Backenknochenlinie kann man ähnlich an der Selbstporträt-Büste⁹ wiederfinden. Die aufrechte Körperhaltung ist zwar ideal aristokratisch, fällt aber auch auf Photographien von der Fürstin besonders auf. Der Künstlernahe der Fürstin, mit dem sie etwa 1913 den ruhenden Sieger signierte¹⁰, lautete Valsassina. Es liegt nahe, daß es die Absicht der Fürstin gewesen sein könnte, sich mit der Personifikation von Valsassina zu identifizieren und der Plastik ihre stilisierten Gesichtszüge in auffallender Haltung zu verleihen, auch wenn tatsächlich die Slansky Modell gestanden hat.

Abb. 24

Porträtplastiken spielen zu diesem Zeitpunkt, wohl dem Höhepunkt im plastischen Schaffen der Fürstin, eine wichtige Rolle. Margarete porträtierte nicht nur in Büstenform sich selbst, sondern auch eine Gräfin Metternich.¹¹ Für ein nicht mehr erhaltenes Motivdenkmal *anlässlich eines Sturzes der Fürstin vom Pferde auf dem Prüfeninmger Rennbahn 1910 oder 1912* standen laut einer Notiz für die Engelsfiguren die *Gräfin Rita Helmstadt, Baronin Betti Rolshausen* und *Baronin Mac Neven* Modell.¹² Für die Statuette einer Lautenspielerin vor/um 1913 stand *Frl. Slansky* Modell.¹³ 1929/30 verlieh sie der Keramikplastik des Albertus Magnus in der Herz Jesu-Kirche die Züge ihres Sohnes Max Emanuel.¹⁴ Vielleicht ist der Porträtcharakter ein Grund, warum das Gipsmodell der nackten Valsassina schließlich nicht zur Aufstellung auf der Balkonbalustrade verwendet wurde.

Abb. 24

Die Schachfigur *Turm* für *Thurn*

Der rote Turm auf Silber ist das Wappenzeichen für die Familie Thurn, deren Abstammung man von den Statthaltern von Mailand, den Grafen della Torre, herleitete.¹⁵ Margarete stellte den Turm als Figur auf einem Schachbrett dar, mit der ein sitzender Hofnarr einen Zug ausführt.

Abb. 366a
Nr.3

Abb. 367b

Die Tuchscherer für *Scheer*

Die 1785 von Fürst Carl Anselm teuer erworbene Grafschaft Friedberg mit den Herrschaften Scheer, Dürmentingen und Bussen wurde 1787 zur reichsfreien, unmittelbaren gefürsteten Grafschaft mit dem "Prädikat" Friedberg-Scheer erhoben und vom Kaiser dem Fürsten zu Lehen gegeben.¹⁶ Damit besaß der Fürst endlich ein reichsfürstliches Territorium und erfüllte damit die von den Reichsständen als Vorraussetzung erachtete Bedingung für Sitz und

⁸Die Plastik III, 1913, Taf. 101. - s. S. 75.

⁹AK. Vier Künstlerinnen, Kat.Nr. 36 mit Abb. (Selbstporträt).

¹⁰zu lesen auf der Photographie Kat. O2.III/Ph 1.

¹¹s. QVP VI.6/PhF.

¹²s. QVP VI.6/PhA 2.

¹³s. QVP VI.6/PhA 3 und zur Datierung 1913 QVP VI.6/PhA 4. - AK. Vier Künstlerinnen, Kat.Nr. 14 mit Abb..

¹⁴Schiekofer 1980, S. 47

¹⁵Wurzbach, Bd. 45, 1882, S.83.

¹⁶Lohner 1895, S. 16f.

Stimme im Reichsfürstenkollegium, die das Haus zwar seit 1754 besaß, nun aber unanfechtbar festigen konnte.¹⁷ Das Wappen für Scheer ist eine Tuschschere auf silbernem Grund. Abb. 366a Nr.4
Ein stehender Jüngling, dessen Kopftypus an den Bamberger Reiter erinnert, hält eine Tuschschere in seinen Händen. Links von ihm erhebt sich auf einem modellhaft kleinen Berg - dem Friedberg (?) - eine Burg. Abb. 367c

Die Egge für *Eglingen*

Der *Bauhof* Eglingen gehörte zum Bezirk des fürstlichen Rentamtes Schloß Taxis.¹⁸ Margarete stellte das Ackergerät der Egge als ethymologische Herleitung des Ortsnamens dar. Abb. 366c

Ein Jüngling mit Fisch für *Buchau*

Durch den Reichsdeputationshauptschluß 1803 erhielt das Fürstenhaus als Entschädigung für die an Frankreich übergegangenen Reichsposten unter anderem auch das Damenstift und die Reichsstadt Buchau.¹⁹ Das Wappen der Stadt ist auf silbernem Grund eine grüne Buche mit einem schwebenden Fisch am Stamm.²⁰ Margarete personifizierte die Herrschaft mit einem Jüngling, der auf seinem Schoß einen Fisch hält. Abb. 367d

Die Darstellungen der Teile des fürstlichen Wappens in den Personifikationen auf der Balkonbalustrade des Ostflügels sind monumentale Bilderrätsel.

¹⁷Lohner 1895, S. 15f.

¹⁸Lohner 1895, S. 232.

¹⁹Lohner 1895, S. 18.

²⁰Piendl 1978, S. 119, Abb. Wappen VII und FAbb. Wappen VIII.

6. Der Einfluß des Historismus-Schloßbaues auf die Architektur und das Kunstgewerbe in Regensburg

Der Schloßbau war für das Regensburger Handwerk eine einmalige Erwerbsquelle und brachte den Handwerkern und einigen Regensburger Firmen kunsthandwerklich anspruchsvolle Aufträge. Der Innenausstattung war allerdings das Regensburger Kunsthandwerk größtenteils nicht gewachsen. Hier wurden die Aufträge an auswärtige, leistungsfähigere Firmen in München, Nürnberg, Bayreuth und Augsburg vergeben. Dennoch ist mit dem Schloßbau ein Aufschwung des Kunsthandwerkes in Regensburg festzustellen:

Dies erkannten die Zeitgenossen, vor allem die Mitglieder des Regensburger Gewerbevereines, die 1886 die Durchführung einer Kunstgewerbeausstellung beschlossen. Als Begründung führte man an, daß man dem Fürstenhause *den Dank des Gewerbestandes der Stadt* bekunden wolle für die Förderung, die er durch den *Schloßneubau in so reichen Maße erfuhr*.¹ Die Ausstellung kam schließlich nicht zustande.² Dafür veranstalteten die Regensburger *Gewerkmeister* am 16. Juli 1890 einen *historischen Festzug*, der als *Huldigung und Zeugnis treuer Dankbarkeit* dargebracht wurde.³

Abb. 19b

Regensburg und die Oberpfalz auf Ausstellungen

Die Aufträge des Fürstenhauses ermöglichten Regensburger Firmen auf der Deutsch-Nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888 erfolgreich mit Luxuswerken - die oft schwer zu verkaufen waren - vertreten zu sein. Zehn Regensburger Firmen stellten aus: zwei wurden prämiert. Mit dem für das Schloß gefertigten, schmiedeeisernen *Parkthor nach dem Entwurf von Baurath M. Schultze*⁴, war der Schlosser Jakob Kaiser vertreten, der für eine *Collection guter Beschläge*⁵ prämiert wurde. Die zweite Prämie erhielt Stefan Rummel für *einen gut ausgeführten Tisch*⁶. Die Ausstellungschronik erwähnt, daß Langlotz und der prämierte Rummel *beide gut gearbeitete Tische* und Loritz wie der prämierte Kaiser *beide Beschläge und Kronleuchter* ausgestellt haben. Bei Brandner werden *Kirchengeräthe*, bei Pustet *liturgische Bücher*, bei Lohner ein *Zinkaufsatz*, bei Kerschensteiner *Musikinstrumente*, bei Otto Zacharias *ein gemalter Faltschirm* und bei Schneider's Witwe *ein Glasgemälde* aufgeführt.⁷ Die dritte Prämie, die nach Regensburg ging, zeichnete Max Schultze selbst für *den stilgerechten Entwurf* des von Fritzsche ausgeführten Rokokosalons (WV 13.1) aus.

Abb. 343

Abb. 197
296, 297

1896 leitete der fürstliche Architekt die aufwendige Präsentation des Kunsthandwerkes der Oberpfalz auf der Kunstgewerbeausstellung in Nürnberg (WV 35). Der Regensburger Schreiner Wild war mit einem von Schultze entworfenen gotischen Herrenzimmer (WV 35.4) vertreten, das nach der Ausstellung in die

Abb. 387
131b, d

Abb. 387b
387e

¹OKA 1911, S. 1.

²s. WV 50.

³WV. 22.3. - s. S. 149f.

⁴Sales Meyer 1888, S. 118. - WV. 13.3

⁵s. WV 13.3 und PV, Kaiser, Jakob (II.)

⁶s. PV, Rummel

⁷St. 1888, S. 76. - zum *Faltschirm*, s. PV, Zacharias, Otto sen.

neuerrichtete Villa des renommierten Schreinermeisters eingebaut wurde. Schultzes Kollege Poverlein, der die Ausstellung kritisierte, strich die große Bedeutung des fürstlichen Architekten und der von ihm geplanten Aufträge für die Entwicklung des Kunsthandwerkes *in dem letzten Jahrzehnte* heraus.⁸ Der Mitarbeiter bei der Ausstellungsorganisation und der Ausführung der Architekturen, Josef Koch, ließ sich 1896 in Regensburg als Architekt nieder und war neben dem späteren Heinrich Hauberrisser einer der führenden Architekten in Regensburg.

Schultzes bedeutendstes Projekt im Ausstellungswesen war die Leitung der Erstellung der Ausstellungsbauten für die Oberpfälzische Kreissausstellung 1910 (WV 50.1). Dieselben Architektennamen sind auch bei den Bauaufgaben nach 1900 für das Schloß zu finden (Kat. 09). Letztlich war die Organisation und Ausführung auch ein Ergebnis der im fürstlichen Bauwesen gesammelten Erfahrungen.

Abb. 388

346-353

Zur Dekorationsmalerei der 80er und 90er Jahre in Regensburg

Da die architektonische Substanz in den Vorstädten Regensburgs noch nicht quantitativ durch Baualterspläne erfaßt ist, können hier nur zufällige Beispiele zur Auswirkung des Schloßbaues auf Regensburger Bauherren und Handwerker genannt werden. Die eigenen Entwürfe Schultzes - 1887, 1889, 1890, 1894 und 1896 - für Geschäftshäuser, Villen und ein herrschaftliches Wohnhaus lassen stilistisch Vergleichbares erkennen.⁹ Die am Schloßbau geschulten Handwerker Regensburgs waren den Bauherren aus Regensburgs Oberschicht von Nutzen. Die Sgrafittidekoration für das Gewerbehause ließ man 1895 von Schultze entwerfen (WV. 34).

Abb. 379

-384,386

385

Zwei Werke der Dekorationsmalerei seien hier stellvertretend für diesen Aspekt angeführt:

Im ehemaligen Hotel *Zum Goldenen Kreuz* Haidplatz 7 (D 75) befinden sich im westlichen, einläufigen Treppenaufgang zum ersten Obergeschoß an den seitlichen Längswänden Grotteskenmalereien. Sie sind ikonologisch¹⁰ mit Lorenzo Pillons Treppenhausmalereien des Schlosses verwandt: Die Wände sind jeweils in zwei große Grotteskenfelder aufgeteilt. Das oberste Feld am Ende des Treppenlaufes, das dem Betrachter am besten in dem heute (?) hohen Raumschacht zugänglich ist, zeigt beim Hinaufsteigen zur rechten im Grotteskenbildfeld die Allegorie des elektrischen Lichtes und gegenüber die rosenstreuende Aurora. Der 1862 unter den Besitzern Karl und Adolf Peters zum renommiertesten Hotel der Stadt umgebaute traditionsreiche Gasthof war in den 90er Jahren bis zur Hotelschließung 1898 im Besitz des Wilhelm Schrotberger.¹¹ Er legte offensichtlich viel Wert auf Repräsentation¹² und ließ zum Beispiel 1890 das von Preckl modellierte Terrakottarelieef von König Ludwig I., umgeben von gemalten allegorischen Figuren, an der Fassade anbringen.¹³ Unter ihm dürften auch die

Abb. 115c

115d

115a, e

⁸Poverlein 1896, S. 518. - s. auch WV 35.

⁹s. S. 92.

¹⁰s. S. 251-254.

¹¹Bauer 1988, S. 261-264.

¹²Schmid 1986, S. 508 und 509: Sachquelle 1).

¹³historische Photographie, August 1912, bei Halter 1989, S. 78f. und PV, Preckl.

Grottesken im Treppenhaus um 1890 entstanden sein.¹⁴

Offensichtlich vom Schloßbau beeinflusste Dekorationsmalereien im Renaissancestil zeigt der Erkerplafond im 1. Obergeschoß des Hauses Obere Bachgasse 2 (C 106) an der Nordostecke zur Gesandtenstraße. Im Erdgeschoß mit der ehemaligen Löwenapotheke wurden 1883 größere Umbauten vorgenommen.¹⁵ Die Dekorationsmalereien im barocken, fünfseitigen Erker mußten in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre ausgeführt worden sein. Als ausführende Firma kommt wohl nur die Firma Zacharias in Frage. Im Besitz dieser traditionsreichen Malerfamilie befindet sich ein aquarellierter Entwurf von Max Schultze zu den Grotteskenmalereien für den Plafond des Bibliothekzimmers, das 1896 in Nürnberg ausgestellt war.¹⁶

Abb. 131b

Das Parkhotel Maximilian und die Rathausrenovierung

Das *Parkhotel Maximilian* oder *Bahnhofshotel*, Maximilianstr. 28, war 1888-89 nach einem Entwurf des Regensburger Architekten Julius Pöverlein¹⁷ für den Braumeister und Besitzer der Karmelitenbrauerei in Regensburg, Franz Josef Bergmüller (1833-1890), errichtet worden. Der Bau im Stil des Dritten Rokoko war der wohl größte, etwa gleichzeitige Neubau zum Südflügel des Schlosses. Laut Zeitungsbericht stammen die heute teilweise (?) erhaltenen Dekorationsmalereien im Speisesaal von einem *Nürnberger Meister*.¹⁸ Nürnberger waren in diesem Fach auch im Südflügel beschäftigt: Professor Lorenzo Pillon und die Firma Jordan und Müller. Den Rokokostuck - außen gegossen mit Romanzement, innen teilweise in freier Antrage-technik - führte wie unter Schultze in Haimhausen und im Südflügel die Firma Biehl aus. Ein Mitarbeiter dieser Firma arbeitete im Parkhotel 1888/89 und im fürstlichen Rokokofestsaal des Ostflügels 1890 und gründete 1892 in Regensburg ein *Atelier für Stucktechnik*: Jakob Grau¹⁹. Die im Schloßbau bewährte Augsburgische Firma Riedinger lieferte für das Hotel die Bronzelüster und Wandarme.²⁰

Als Mitglied der *Kommission* zur Rathausrenovierung (WV 46) von 1905 bis 1910 brachte Schultze seine Erfahrungen mit den Kunsthandwerkern ein. Die Firma Riedinger hatte geradezu ein Monopol als Lieferant für historistische Bronzelüster, so daß hier die Empfehlung des fürstlichen Baurates wohl gar nicht nötig war: Riedinger lieferte die vier Bronzelüster für den Reichssaal, die heute noch hängen.

Vorläufig muß man sich mit diesen zufälligen Hinweisen begnügen: Die Auswirkungen des fürstlichen Schloßbauunternehmens für die Entwicklung des Regensburger Kunsthandwerkes läßt sich beim derzeitigen Forschungsstand - vor allem der Regensburger Firmengeschichten - nur andeutungsweise skizzieren.

¹⁴Die Grottesken werden in der Lit. nirgends erwähnt.

¹⁵Strobel (BAP II) 1974, S. 156f.

¹⁶WV 35.3/1.

¹⁷s. PV, Pöverlein, dort Lit. zum Hotel.

¹⁸Färber 1980, S. 23 und 63.

¹⁹s. PV, Grau. - Färber 1980, S. 63 vermutete Regensburger Stukkateure. Die leistungsstarke Münchner Firma Biehl hat wohl alle Stuckarbeiten ausgeführt:
s. PV, Biehl.

²⁰s. PV, Riedinger.

C. Architektur und *Zimmerdekorkunst* des Historismus
am Beispiel von Schloß St. Emmeram

I. Der Bautypus

1. Der Grundriß und die Funktionalität des Südflügels

Die drei Baukörper

Die Alleefassaden des Südflügels veranschaulichen die Gliederung des langgestreckten, an die 150 Meter langen Neubaus in drei ungleiche, zurückgesetzt gestaffelte Baukörper:	Abb. 83b
Der östliche Haupttrakt ist länger als die beiden anderen Bauteile zusammen. Die Südfassade mit Hauptansicht von der Allee besitzt mit ihrer Länge von 19 Fensterachsen und mit der zentralen Durchfahrt im Mittelrisalit einen palastartigen Charakter. An dieser sonnigen Südfassade verlaufen in den Obergeschossen die Enfiladen. Die Hoffassade mit ebenfalls 19 Fensterachsen besteht aus zwei dreiachsigen Seitenrisaliten und einem schmalen, einachsigen Mittelrisalit, der das Durchfahrtstor auszeichnet. Im östlichen Seitenrisalit fand das Marmorstiegenhaus seinen Platz; im westlichen größere Gesellschaftsräume.	84a 98 100
Der mittlere um eine Fensterachse zurückgesetzte Turmtrakt bezeichnet die Stelle der Anbindung des Südflügels an den älteren, in Süd-Nord-Richtung verlaufenden Abteiflügel. Er zeigt sich deshalb nur in einer Südansicht. Diese wird bestimmt von dem Rundturm. Er akzentuiert den Bauteil zum optischen Zentrum der gesamten Alleefassadenfolge. Die zusätzlich zentrierende Terrasse macht den dominanten Bauteil nach außen bewohnbar. Sie umläuft den gesamten Turmtrakt an der fünfachsigen Süd- und zweiachsigen Westseite. Letztere springt fiktiv annähernd drei Fensterachsen tief zurück. Fiktiv deshalb, weil die erste Fensterachse von dem über Eck gestellten Rundturm eingenommen wird und so nur in der "zweiten und dritten" Achse Fenster tatsächlich Platz finden konnten. Vom Gartensalon im Erdgeschoß des Turmtraktes erreicht man die Terrasse, auf der im Sommer ein Zelt als Schattenspender aufgestellt war. Fürst Albert verlegte bald sein Schreibzimmer vom Obergeschoß in den Turmsalon. In die Turmräume des Erdgeschosses und ersten Obergeschosses wurde dann zusätzlich zur alten geheimen 'Liebesstiege' zwischen den Schlafzimmern im Westtrakt die Goldenen Stiege als direkte Verbindung zu den Appartements des Fürsten und der Fürstin im Obergeschoß eingebaut.	85a 113 228,142 84a
Der am weitesten zurückgestaffelte Westtrakt zeigt sich zur Allee wieder als symmetrische Fassade. Der einachsige Mittelrisalit mit der zweiten Durchfahrt des Südflügelkomplexes wird von zweiachsigen, eingezogen vorgelegten Seitenrisaliten flankiert. Die am Baukörper verbleibenden vier Fensterachsen sind als Doppelfenster breiter ausgefallen. Die Fassade zur Schloßstraße mit neun normalen Fensterachsen ist wegen des westlich anstoßenden Flügels des alten Marstallkomplexes schmaler. Deshalb verläuft hier die Durchfahrt seitlich in der zweiten Fensterachse von Westen. Als Pendant wurde zur Wahrung der Symmetrie ein zweites Portal ohne funktionelle Notwendigkeit angelegt. Es führt direkt in das hier gelegene zweite große Treppenhaus. Es er-	245 100,102a 251 198 256 83b 84b 81

schließt die privateren Wohnräume. An der Südseite liegt im Erdgeschoß das Schlafzimmer des Fürsten, das zuerst wohl im Obergeschoß geplant war. Im ersten Obergeschoß des Westtraktes wurde nach der Verlobung eine Folge von Salons für die Erzherzogin ausgestattet. 257,258 274-306

Die Vorgaben des Bauplatzes

Die Aufteilung in drei Baukörper war eine logische Antwort auf die Situation des Bauplatzes: Abb. 81 84a

Die alten Bauten des Ostflügels und des Abteiflügels diktierten die Länge der Hoffassade des Haupttraktes. Da die Durchfahrt nicht nur für die Hauptansicht an der Südfassade, sondern auch an der Hoffassade zentral verlaufen sollte, mußte die Südfassade mit der Hoffassade achsial korrespondieren.

Der alte Abteiflügel gab die Breite des Turmtraktes vor, der somit das Bindeglied zwischen Altbau und dem Südflügelkomplex darstellt.

Der Westtrakt wurde in seiner Länge vom anstoßenden Marstallflügel begrenzt. Er mußte zudem einen Abstand zum mittelalterlichen Emmeramer Tor einhalten. Das mittelalterliche Tor konnte durch das Zurücksetzen des Westtraktes in die Fassadenfolge miteinbezogen werden. Das erste Projekt Schultzes komponierte das Tor nicht in die Fassadengestaltung mit ein.

Zur Distribution

Auf die Anordnung der Räume war seit etwa 1700 vor allem von den französischen Architekten ein Hauptaugenmerk gelegt worden. Sie entwickelten die Kunst der *distribution*.¹ Im Regence war die Unterscheidung von drei Kategorien von Räumen für das Wohnen der tonangebenden höfischen Gesellschaft ausgeprägt: Nach wie vor waren Repräsentationsräume - *appartement de Parade* - obligatorisch. Streng davon getrennt waren die Privatwohnräume - *Appartement de commodité*. Die modernste, dritte Raumkategorie waren die Gesellschaftszimmer - *appartement de société* - die um die Repräsentationsräume erweitert den Rahmen für das gesellschaftliche Wohnen im Hause bildeten.² Unbelichtete Dienerschafts-*Corridore* ermöglichten es ungesesehen Personal arbeiten zu lassen.³ Wirtschaftsräume waren als untergeordnete Kategorie noch zu nennen. Diese Tradition der Raumkategorien wurde im Südflügel-Neubau weiter spezialisiert:

Im Keller war neben der Zentralheizung (RK KG.16/17) die Hofküche (25 ff) mit einem Raum für die Dienerschaft vom Dienst untergebracht. Abb.

Vom Erdgeschoß aus werden die beiden Obergeschosse von zwei weitgehend getrennten Treppen- und Gangsystemen erschlossen. Von den Durchfahrten (RK 04.00.18ff und 69)⁴ gelangt man über eine Galerie (RK 04.00.12) bzw. ein Vestibül (RK 04.00.64,65) zu den Abb.

¹Zur französischen Domäne der Distribution Thornton 1985, S. 18, S. 145.

²Thornton 1985, S. 50, 93.

³z.B. Grundrisse vom Pariser Wohnhaus des Finanziers Crozat, Kupferstich 1727. Thornton 1985, Abb. 113f.

⁴RK=Raumkatalog; 04.=Südflügel; 00=Erdgeschoß; 01.=1.OG; 02.=2.OG; die letzte Zahl ist die Raumnummer, dazu s. die Grundrisse Abb.

beiden herrschaftlichen Haupttreppenhäusern (RK 04.00.08 und 60). Von Oberlicht beleuchtete Treppenanlagen (RK 04.00.26, 47 und 78) und unbelichtete Corridore (RK 04.00.13 und 22) für die Dienerschaft verlaufen in der Längsachse des Haupttraktes. Sie bilden das Rückgrat zur Beschickung der herrschaftlichen Räume. Aufwendig ausgestattet ist von den Wirtschaftsräumen die Silberkammer (RK 04.00.06) im Erdgeschoß.	Abb. 223
Zimmer für hochgestellte Dienerschaft und für die Suite des Fürstenpaares bzw. der Gäste (RK 04.00.15 ff; 74; 04.01.52; 64; 04.02.09, 10, 28, 29, 51, 52, 69) sind meist eng an die herrschaftlichen Wohn- und Gasträume angeschlossen. In ihrer Ausstattung fällt die Verwendung von gebrauchten, altem Mobiliar, von materiallimitierend maserierten Weichholzmöbeln bis zu wieder"aufgerichteten" Biedermeiermöbeln auf. Den Wandschmuck bildeten gerahmte Grafiken.	Abb. Abb.
Repräsentationräume im streng traditionellen Sinn gab es im Südflügel nicht. Allenfalls die beiden Treppenhäuser und die Galerien (RK 04.00.12; 04.01.08, 19) wären zu nennen; dennoch beschränkte sich - etwa bei Dinern - die fürstliche Repräsentation auf den Ostflügel mit der Madonnenstiege, den Vorräumen, den Silbersalon, den Festsaal bis Thronsaal. ⁵ Der Wintergarten (RK 04.01.04) erlaubte die Verbindung zum Großen Speisezimmer (RK 04.01.11) im Südflügel. Erst später erhielt die Kegelbahn (RK 04.00.24) "repräsentativen" Charakter für den Empfang von Einzelpersönlichkeiten, da im ehemaligen Billiardzimmer (RK 04.00.30) das offizielle Schreibzimmer des Fürsten eingerichtet worden war. Die Galerie zum Jagdsaal (RK 04.00.21) diente zum Einschreiben, dem Gratulieren und Kondulieren in Form der Eintragung in ein Buch bei festlichen Anlässen - Namenstagen, Geburtstagen, Weihnachten und Neujahr - und Trauerfällen. Bibliothek und Theater befanden sich in den Nordflügeln (Kat. 01.V.1 und VI.3).	124,271 221 211 224 Abb. 370b
Die Gesellschaftsräume für den Familien- und Verwandtenkreis konzentrierten sich im Südflügel: Von der Durchfahrt im Erdgeschoß des Haupttraktes läßt sich über die Galerie (RK 04.00.21) schnell der Jagdsaal (RK 04.00.27) erreichen. An ihn schließen sich der Billiardsaal und die berühmte Kegelbahn an.	224,228 235,239
Vom Marmortreppenhaus gibt es einen direkten Zugang über eine kurze Galerie (RK 04.01.06) zum Großen Speisesaal (RK 04.01.11), der für Essen bis zu 42 Personen ausreichte. Daran anschließend befindet sich der Wintergarten (RK 04.01.04) der wieder den schnellen Zugang zu den Repräsentationsräumen im Ostflügel gestattet.	211 221
Repräsentativer ist die zweite Möglichkeit: Über die mit Fahnen geschmückte Galerie (RK 04.01.08), den zentralen Vorraum (RK 04.01.18) gelangt man in den Empfangsalon (RK 04.01.22). Hier ist das Zentrum zweier Enfiladen entlang der Südfassade:	129 134,145
Nach links - Osten - bewegt man sich über das Musikzimmer (RK 04.01.16) zum Großen Speisesaal;	201 211
nach rechts in das Appartement des Hausherrn, das mit seinem Wohnzimmer (RK 04.01.27) am Ende der Enfilade gesellschaftlichen Charakter beanspruchte. Das in dieser	166,167

⁵s. S. 162f.

Raumfolge gelegene Schreibzimmer (RK 04.01.25) des Fürsten	158,160
war über die Fortsetzung der Galerie (RK 04.01.19) zum	135
Rothenburger Saal (RK 04.01.26) ebenfalls zugänglich.	142
Das zweite Obergeschoß war den Gästen und Verwandten vorbe-	
halten, denen man den Weg durch die Ahnengalerie (RK	Abb. 310
04.02.16ff) anbot. 1912/13 wurde im zweiten Obergeschoß an	
den Westflügel der großzügige Musiksalon mit Orgel (RK	325-328
04.02.79) angebaut.	

Als ausschließliche Privaträume sind die Schlafzimmer der beiden getrennten Appartements des Fürstenpaares im Westflügel anzusehen:

Der Fürst schlief im Erdgeschoß (RK 04.00.61). Bad und	257-259
Zimmer für den Leiblakeien schließen sich an. Das Schlafzim-	
mer ist schnell vom Vestibül im Westflügel (RK 04.00.64,65)	263
aus zu betreten. Eine gußeiserne Wendeltreppe (RK 04.00.49)	198
und später die "Goldene Stiege" (RK 04.00.42) stellten die	256
Verbindung zum Schlafzimmer der Fürstin im ersten Oberge-	279,283
schoß (RK 04.01.47) her.	

Die nach Westen an das Schlafzimmer der Fürstin anschließen	
de Raumfolge war 1896 noch um die Räume im Emmeramer Tor	341
(Kat. 08.VIII) erweitert worden. Dieses Appartement der	
Fürstin hatte mit dem Schreibzimmer (RK 04.01.48), dem	273-278
zentralen Boudoir (RK 04.01.49), einem gold/silbernen (50)	284-294
und silbernen Salon (51) mehr feminin gesellschaftlichen	295-306
Charakter. Die Räume waren über das zweite Haupttreppenhaus	
im Westflügel (04.00.60) durch ein Vorzimmer (04.01.46)	272a
standesgemäß zu erreichen.	

Zu dieser Raumkategorie privat/begrenzt gesellschaftlich sind noch die um den Turm im Erdgeschoß gelegenen Räume mit dem Zugang zur Terrasse und dem Park (RK 04.00.39-43) einzuordnen. Hierher (RK 04.00.43) verlegte der Fürst vor 1895 sein Schreibzimmer. Der Rothenburger Saal (RK 04.01.26) und der darübergelegene Apostelsaal (RK 04.02.33) konnten als kleine Speiseräume für Familie und Gäste über den Speisenaufzug beschickt werden.

142
316

Zusammenfassung

Für eine Stadtresidenz war die malerische Staffellung der Allee-	85b
fassaden ungewöhnlich. Zusammen mit der Terrasse um den Turmtrakt	100,101
wird man in eine andere Bautradition verwiesen, die den Bautypus	
der repräsentativen Schloß- oder Palastfassade teilweise bewußt	
vermeidet.	

Traditionelle Repräsentationsräume, die weitgehend im Ostflügel bereits vorhanden waren, schieden als Bauaufgabe für den Südflügel aus. Funktionell spezialisierte Gesellschaftsräume für die Großfamilie und aristokratische Verwandtschaft galt es im Südflügel neben privaten Wohnräumen einzurichten.

2. Vom Cottage zum Landschloß - Exkurs: Schloß Babelsberg

Eine Wurzel für die Idee der asymmetrischen Aufteilung des an die 150 m langen Regensburger Südflügels in drei Gebäudeteile und für den Turm mit der Gartenterrasse liegt in der Tradition des englischen kleinen Parkhauses, des Cottage. Vorbildlich für die "Cottage-Schloß"-Form war wohl die preußische Sommerresidenz Babelsberg. Sie wurde um 1880 vom Kaiser Wilhelm I. bewohnt. Bei ihm war der junge Fürst Maximilian Maria wie aus dem Beileidstelegramm vom Juni 1885¹ hervorgeht öfter zu Besuch.

Abb. 399

Zur Planungsgeschichte - die Cottageidee des Prinzenpaares

Das mit Blick auf die Havellandschaft außerhalb Potsdams gelegene Sommerschloß geht im Kern seiner Anlage auf eine Idee des architektonisch dilettierenden Prinzenpaares Friedrich Wilhelm (1871 Kaiser) und Augusta, geborene Sachsen-Weimar, zurück. Bereits 1826 hatte der ältere Bruder des Bauherren, der bedeutende Architekturdilettant Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.) ein Projekt "im italienischen Villenstil" mit einer Loggia für den Babelsberg entworfen und von Schinkel ausarbeiten lassen. Dem folgte 1831 ein Projekt von Persius in Form eines normannischen Kastells.

1833 wird schließlich die "Erbauung eines bescheidenen englischen Landhauses"² projektiert, um vom Vater König Wilhelm III. (1770-1840) seinem Sohn als Geburtstagsgeschenk genehmigt zu werden.

*"Es wird eine kleine gotische Cottage, so daß man allenfalls eine Nacht dort zubringen kann."*³

Grundrisse und Aufriß von der Hand der Prinzessin Augusta und ihre Bestellungen englischer Architekturbücher über Cottages belegen die genotypischen Wurzeln der schließlich von Schinkel zu einer Schloßanlage erweiterten Cottageidee. Die Architekturdilettantin kopierte die Grundrisse aus dem 1815 in London erschienenen Architekturtraktat von Robert Lugar *Architectural Sketches for Cottages etc.* Sie fügte allerdings eine dem Cottage fremde Enfilade durch die drei Haupträume hinzu: *Drawingroom, Livingroom* und *Diningroom*. Schließlich erweiterte sie 1833 diese Enfilade um ein *Greenhaus* - Wintergarten - und eine abschließende *Weranda*, an die rechtwinkelig eine *Pergola* oder Loggia anschloß. Diese Elemente sind unverzichtbare Bestandteile des Bautypus der italienischen Villa. Die Bogenstellung A der Pergola sollte genau in die Flucht der Enfilade zu liegen kommen,

Abb. 397b

397a

397c

*"so berechnet, daß, aus dem Zimmern gesehen, derselbe einen gotischen Rahmen zu einer Aussicht in die Gegend liefert, von außen aber eine perspektivische Einsicht durch alle Gemächer bis zum Erker des Dining-rooms gewährt."*⁴

¹s. S. 63.

²1833 Juli 31, zit. nach Sievers 1955, S. 165.

³Prinz Wilhelm an seine Schwester 1833 VIII 3: zit. nach Sievers 1955, S. 166.

⁴Sievers 1955, S. 169.

Im Drawingroom war dem großen Fenster gegenüber ein barockisierender Spiegel anzubringen.⁵ Er sollte wohl den Ausblick wieder spiegeln und den Raum panoramaartig erweitern.

Die unterschiedliche Gestaltung der vier Fassaden mit verschiedenen Dachformen und -höhen, der asymmetrische Grundriß, die untergeordnete Bedeutung der Treppe, das Erdgeschoß als Hauptwohnbereich mit großen altanartigen, durchfensterten Vorbauten, die bay-windows, und das unrepräsentative Obergeschoß als Schlafbereich kennzeichnen das ländlich freistehende Cottage.

Das tudorgotische Gebäude durfte nach der Anweisung der Prinzessin nicht zu kirchenstilartig⁶ erscheinen. Verzierungen waren aus gebranntem Ton anzubringen. Die Möbel wünschte sich Augusta in rustic gotischem Geschmack von Eichenholz auf englische Art mit Öl abgerieben und gebürstet. Das Fehlen von Tapissereien - die Wände sollten nur verputzt werden - wie von hochglanzpolierten Möbeln entsprach einer arkadisch ländlichen Vorstellung.

Vom Cottage zum Landschloß Babelsberg 1834/35 und 1843

Schinkel legte im Oktober 1833 einen Gesamtentwurf vor: Er integriert die Cottageidee in ein für längere Sommeraufenthalte einer königlichen Hofhaltung geeignetes Schloß an der Havel, das phänotypisch an die englische Castel-Gotik und die "preußische Burgenromantik am Rhein" anknüpfte.

Zunächst wurde nur der Cottagekern des Gesamtprojektes 1834-1835 ausgeführt, was Schinkel 1838 so bedauert: Abb. 398

Bis jetzt ist nur die Hälfte ... ausgeführt ... Der künftige daran zu bauende Teil, besonders der Eckturm, wird aber dem Ganzen erst die Vollendung und den Charakter des Reichtums der Formen und zugleich auf der Plattform des höchsten Turms eine Aussicht auf die andere Seite des Berges gewinnen lassen, welche Aussicht durch fortgesetzte Wasserflächen und Ausbreitung der ganzen Stadt Potsdam daran einen großen Zuwachs an Schönheit erhalten muß.⁷

Dieser künftige, zweite zurückgesetzte Flügel, abschließend mit einem Aussichtsturm, der einen Panoramablick auf die Landschaft und die Stadt erlaubt, wurde in veränderter Form nach Schinkels Tod 1845 von Persius und Strack angebaut. Abb. 399

Als Besonderheit beschreibt Schinkel den untergeordneten Haupteingang: Er führt unter der Terrasse hindurch und stellt nicht den einzigen Zugang dar:

Der Eingang in das Schlößchen ist unter der Terrasse..., aber man steigt auch ... auf Terrassen und geht durch die Tür des achteckten, gewölbten Saales in das Innere.⁸ (Schinkel)

Am 31. Juli 1849 anlässlich der Einweihungsfeier des zweiten Bauabschnittes klingt im Trinkspruch der Prinzessin Augusta in Anwesenheit des Architekten Starck und achtzehn Handwerksmeister die zum Topos gewordene Wohltat eines Schloßbaues für die

⁵Sievers 1955, Abb. 178f.

⁶Augusta, schriftliche Stellungnahme 1833, zit. nach Sievers 1955, S. 169; dort auch folgende Zitate.

⁷Schinkel 1838, zit. nach Sievers 1955, S. 205f.

⁸Schinkel 1838 zit. nach Sievers 1955, S. 206.

einheimische Wirtschaft an: *Ich trinke ... auf das Wohl unseres vaterländischen Gewerbefleißes, dessen anwesende Vertreter mit Eifer und Treue diese Räume schmückten!*⁹ Wilhelm ließ Zettel mit den Namen der ausführenden Kunsthandwerker anbringen, damit die an einigen Tagen zur Besichtigung freigegebene Baustelle zeige, *"daß alle Gegenstände Erzeugnisse des Landes sind."* Kronleuchter und Kamine bezog man aus England, so daß trotzdem der aristokratische Qualitätsanspruch vor dem Merkantilismus rangierte. Letzteres wird freilich als wenig öffentlich wirksam verschwiegen. Ähnlich war es in Regensburg, wo man stets die mäzenantische Förderund des einheimischen Handwerkes betonte.¹⁰

Aus einem "kleinen Häuschen" wurde ein Schloß, das die Prinzipien der Cottagearchitektur im großen Maßstab verwirklicht. Wäre es nicht ein Widerspruch in sich selbst, müßte man vom Bautypus des Cottageschlosses sprechen. Schinkel gelang es die Vorliebe des Kronprinzenpaares mit den Raumbedürfnissen einer königlichen Hofhaltung zu verbinden. Schloß Babelsberg, aus Architekturdilettantismus entstanden, wurde nicht als eine Art Notlösung empfunden. Schinkels Werk war offensichtlich - wie die folgenden Beispiele belegen sollen - ein Prototyp für unregelmäßige, ländliche Schloßprojekte, Sommersitze und Jagdschlösser.

Zum Bautypus des englischen Cottage

Der englische Landhaustyp des Cottage - kleines Häuschen - unterscheidet sich in seiner malerischen - *picturesque* - Unregelmäßigkeit in Grund- und Aufriß von der älteren achsensymmetrischen Villa italienischer Prägung. Er versteht sich als eine Art Reduktion des Landhauses der Tudorzeit (1485- Königin Elisabeth 1603) zu einem kleinen, meist zweigeschossigen Häuschen und entstand im Zusammenhang mit dem englischen Landschaftsgarten. Das Cottage ist ein originär englischer Beitrag mit weitreichenden Folgen für die europäische Architektur; Ahnherr des freistehenden Bungalow des 20. Jahrhunderts. Die ländlich *picturesque* Unregelmäßigkeit der Architektur geht einher mit einem zwanglosen, weniger zeremoniell beschwerlichen, konventionellen Wohnstil, der auch die Möblierung¹¹ zum "Komfort" veränderte. Für diesen englischen Lebensstil einer auf Landgütern residierenden Oberschicht begeisterte sich in einer Anglomanie die Aristokratie und das Bürgertum gleichermaßen.¹²

Ein Charakteristikum der Villa allgemein und des Cottage-Lebensstiles ist die enge Beziehung von Innenraum und Landschaft, die ein ebenerdiges Hauptwohngeschoß mit Zugang zu einer großen Terrasse obligatorisch werden ließ. Die Aussicht störende Vorhänge sind unangebracht; Fenstersprossen möglichst zu vermeiden. Spiegel, die traditionell an den Fensterpfeilern aufgehängt sind, werden im Rauminnen des Cottage, dem Fenster gegenüber, zur Widerspiegelung der Landschaft angebracht.¹³

Zu einem Qualitätskriterium wird auch die Art der Anfahrt, die so angelegt wird, daß das Gebäude in der Ferne zunächst sichtbar ist, dann aber durch eine Schleife umfahren wird und aus dem Blickfeld verschwindet. Kurz vor dem Erreichen soll das

⁹Mielke 1981, S. 138; dort auch folgendes Zit.

¹⁰Vgl. S. 141 oben.

¹¹S. S. 229-233.

¹²Thornton 1985, S. 143, 145.

¹³Oberhammer 1983, S. 31.

Gebäude plötzlich in malerisch bevorzugter Schrägansicht mit zwei Fassaden auf einem Blick - the angular view - inszeniert auftauchen. Das Cottage besitzt seine Hauptansicht in der Schrägstellung zweier gleichwertiger Fassaden. Eine Hauptfassade gibt es im Idealfall nicht. Ähnlich präsentiert sich Babelsberg dem Ankommenden, da der Anfahrtsweg in einer Serpentine herangeführt ist. Oberhammer hat diese Qualitäten des englischen Landhauses an den Villen des Salzkammergutes beginnend mit Theophil von Hansens Villa der Prinzessin Pantchoulidzeff am Traunsee in Traunkirchen 1852 nachgewiesen. Eine Durchfahrt wie im Palazzo, dem Stadtschloß, mit der Möglichkeit des Aussteigens zum Treppenhaus wird bewußt vermieden. Der Haupteingang wird architektonisch verunklärt, wie auch das Treppenhaus nicht im Zentrum liegt. Meist gibt es mehrere Eingänge.¹⁴

Dem Bautypus des Cottage liegt ein architektonisches Denken von Innen nach Außen, vom Innenraum zu den Fassaden, zugrunde. Die Raumgrundrisse der im Erdgeschoß liegenden Hauptwohnräume bedingen die Fassadenzusammensetzung. Sie sind asymmetrisch und sollen malerisch wirken. Unterschiedliche Dachformen und Firstlinien unterstreichen diese Absicht.

Die Sala mit dem begleitenden Salotto im Zentrum der italienischen Villa entspricht in der englischen Villa des Palladianismus dem Saloon mit der Library, im Cottage den beiden Haupträumen Diningroom und Livingroom. Diese beiden Raumtypen des Cottage sind im Regensburger Schloß die Endräume zweier, vom Empfangssalon ausgehender, palastgemäßer Enfiladen im Obergeschoss des Haupttraktes.

Das klassische Cottage wurde in seinen ursprünglichen Funktion als Parkbau meist im Stil englischer Gotik in Parkanlagen verwirklicht: So wurde 1861 im Park der Kaiservilla in Bad Ischl ein 'klassisches' Cottage im "Elizabethanischen" Stil als Gartenpavillon gebaut.¹⁵ Das Cottage ist die architektonische Grundidee für die ideale Wohnarchitektur im 19. bis ins 20. Jahrhundert; ein Ideal für die bürgerliche, freistehende Villa im Grünen und die Gartenstadt. 1872 wird in Wien ein "Cottage-Verein" gegründet, der dem Baublock der Zinspalais zu Gunsten der freistehenden Siedlungsform den Kampf ansagt. Einer der Mitbegründer Heinrich von Ferstl (1828-1883) hatte zusammen mit Rudolf von Eitelberger 1860 diese gegensätzlichen Wohnformen beschrieben: "Das bürgerliche Wohnhaus und das Wiener Zinshaus".

Abb. 401

Bereits in England gab es malerisch konzipierte, große Landhäuser: Von dem Gartenarchitekten Humphrey Repton (1752-1818) ist ein in Grundriß und Schnitten überliefertes malerisches Landhaus bei Sherringham, Norfolk von 1812 überliefert.¹⁶ Die Südfassade ist traditionell mit Säulenstellungen ausgezeichnet. Die Distribution mit den unsymmetrischen Flügeln, einem seitlich untergeordneten Haupteingang und den Hauptwohnräumen im Erdgeschoß verrät die Cottageideen. Der Diningroom wird auch als Breakfastroom und die Library als Livingroom doppelt genutzt.

Abb. 396a

Anthony Salvin führte 1831-1837 das Landhaus Harlaxton Manor/Lincolnshire aus.¹⁷ Die repräsentative, dreigeschossige Eingangsfassade ist traditionell symmetrisch aufgebaut und besitzt den Haupteingang in der Achse. Dagegen zeigt sich die nach Süden gerichtete Parkfassade nur zweigeschossig und male-

Abb. 396b

¹⁴Oberhammer 1983, S. 31.

¹⁵Oberhammer 1983, Abb. 26f.

¹⁶Thornton 1985, Abb. 182-184.

¹⁷Mignot 1983, S. 68, Abb. 99 (Südfassaden) und Abb. 100 (Grundriß).

risch asymmetrisch. Im Zentrum des ersten Obergeschosses ist die traditionelle Hall und der Diningroom. Der Drawingroom erhielt einen bevorzugten Platz an der Parkfassade. Ein Flügel greift die französische Galerietradition auf. Bay-windows an vielen Fassadenteilen gehören zum Elisbethanischen Stil und zum Cottage. Die Genese läuft hier allerdings umgekehrt. Der Landsitz ist trotz seiner unsymmetrischen Flügelbauten kein erweitertes Cottage, sondern Cottage-Formen sollen der von der Distribution her klassischen Villa¹⁸ das Malerische aufprägen.

Das 1867- 1873 errichtete Landhaus Beauvale in Nottinghamshire folgt der Cottage-Distribution¹⁹: keine Hauptfassade, asymmetrisch situierter Haupteingang, im Erdgeschoß Haupträume an der Süd- und Südwestfassade mit bay-windows - Hall, Drawingroom und Diningroom -, untergeordnete Treppe und nördlicher Flügel mit Wirtschaftsräumen.

Abb. 396c

Ein Idealentwurf für ein Jagdschloß, Berlin 1867

Als Abschlußarbeit an der Berliner Bauakademie 1867 legte Friedrich Wilhelm Beemelmans einen Idealentwurf "zu einem fürstlichen Jagdschlosse" vor.²⁰ Die in Aufriß und Grundriß unregelmäßige Anlage - integriert in einen Landschaftsgarten - besteht aus einem Haupttrakt und einem vorgesetzten Flügel mit über Eck gesetztem Aussichtsturm. Gewählt wurde der Renaissancestil französischer Schlösser. Der unregelmäßige Grundriß aber verrät in dem zentralen und größten, nach Süden orientierten Raum mit dem bay-window-Erker seinen Cottageursprung. Die untergeordneten Treppenanlagen zeigen zudem das Abrücken vom Treppenhaus des Barockschlosses. Charakteristisch sind die Anfahrtswege, die das Gebäude in Schrägsichten präsentieren.

Abb. 402

Die Drachenburg bei Königswinter 1882-1884

Gleichzeitig mit der Projektierung des Regensburger Schlosses entsteht die Drachenburg bei Königswinter. Der in Paris zu Vermögen gelangte Börsenspekulant und 1881 zum Freiherren geadelte Stephan Sarter ließ sich eine 'Stammburg' in der Nähe seiner Vaterstadt Bonn mit Blick auf den Rhein errichten. Die Entwürfe des Düsseldorfer Architekturbüros von Bernhard Tüshaus und seinem Partner Leo von Abbema wurden Ende 1883 im Münchener Ausstellungsgebäude am Königsplatz gezeigt. Zur Innenausstattung werden Münchner Kunsthandwerker herangezogen, die man daraufhin auch König Ludwig II. für das von Schultze entworfene Projekt für Falkenstein empfahl, so daß anzunehmen ist, daß Schultze das Projekt Drachenburg kannte.

Abb. 403

1900/01 wird in der Zeitschrift Burgwart dieser "pompöse schloßähnliche Villenbau" (Braun 1987) kritisiert als "*ein modernes Wohngebäude, dessen kleine Abmessungen von vornherein mit dem Riesenmaßstabe unserer Burgen nicht wetteifern*"²¹ kann. Nicht nur die verhältnismäßig kleinen Ausmaße, sondern die Raumdisposition

¹⁸Grundriß eines klassischen, englischen Landhauses s. Thornton 1985, Abb. 181.

¹⁹Colvin 1970, S. 262f., Abb. 175 (Grundriß).

²⁰AK. Architekturzeichnung 1986, S. 112-115, FAbb. 87 (Situationsplan), 89 (Ansicht der Hauptfassade), Abb. 88 (Schnitte).

²¹Eingesandt, W.D. in Burgwart 2 (1900/01), S. 134; zit. nach Braun 1987, S. 82f.

an der Hauptaussichtsfassade mit der umlaufenden Terrasse, Venus-terrasse mit Rosengarten im Süden und Rheinterrasse im Westen, zeigen die Cottage-Tradition: südlicher Speisesaal - Empfangssaal mit bay-window-Erker - Billardzimmer in einer Enfilade mit dem italienisch traditionellen Pergola/Loggia-Anbau. Dieser dient als Kunsthalle, die zum Kneipzimmer, einem männlichen Heiligtum um Wein, Weib und Gesang als Zentrum und Enfiladehöhepunkt im Nordturm führt.

Braun charakterisiert treffend den "Grundriß" als den einer "großbürgerlichen Villa, der im Aufriß das "Erscheinungsbild" einer Burg gegeben ist.²² Das genotypische Cottage soll phänotypisch Assoziationen zur Kulturstadt Nürnberg und zum Mittelalter wecken, was ikonologisch mit den Sitzfiguren am Turm angezeigt wird: Albrecht Dürer, Peter Vischer, Meister Gebhardt und Wolfram von Eschenbach.

Zusammenfassung

Das im Zusammenhang mit dem englischen Landschaftsgarten entstandene Cottage zeichnet sich durch Asymmetrien in Grund- und Aufriß aus. Damit steht dieser freistehende Gebäudetyp im Gegensatz zur klassischen Architektursymmetrie der italienischen Villa. Englische Architekten lösten sich von der symmetrischen Anlage und übertrugen nach 1800 das malerische Prinzip des Landschaftsgartens/des Cottage auf das hochherrschaftliche Wohngebäude.

Der nachvollziehbare Entstehungsprozess des Sommerschlusses Babelsberg vom Dilettantenprojekt des Kronprinzenpaares, vom Cottage zum malerischen Landschloß Schinkels, demonstriert die Vorzüge landschaftverbundenen Wohnens in malerischer Architektur. Der Sommersitz in ländlicher Umgebung war der städtischen Repräsentation mehr entbunden. Diese Komponenten werden das Ideal für die bürgerliche Villa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts - einem Rückzug ins Private. Über dem asymmetrischen Cottage-Grundriß konnte in den Stilformen die aufgehende, asymmetrisch malerische Architektur variieren.

Der Regensburger Südflügel-Neubau versuchte mit seinen gestaffelten Südfassaden unter Einbeziehung des mittelalterlichen Torturmes in seiner Lage an der Allee diese malerische Komponente im Kleide der bürgerlich städtischen, "deutschen Renaissance" zu verwirklichen. Die Enfilade der Schloßbautradition im Obergeschoß des Südflügels besitzt eher privaten Charakter und diente nur beschränkt der Repräsentation im Kreise der aristokratischen Großfamilie. Gegenüber der 'allgemeinen Öffentlichkeit' in der Stadt Regensburg genügten dem mediatisierten Fürstenhaus die Repräsentationsräume mit dem neu ausgestatteten Festsaal im Ostflügel.

²²Braun 1987, S. 88f.

II. Die Stilmoden und der Stilpluralismus

1. Zur *Stilrichtung* der *deutschen Renaissance* im Werk Schultzes, in München und Wien

Um die *deutsche Renaissance* von den 'reinen' Stilbezeichnungen im herkömmlichen, kunsthistorischen Sinne von der Romantik bis zum Biedermeier zu unterscheiden, wird mit Loewel und Hirth von einer *Stilrichtung*¹ gesprochen. Die historischen Stile sollen damit nicht als negativ belastete Stilkopien, sondern eigenständige, synkretistisch komponierte *Stilmoden* herausgestellt werden.

Zu den Dekorationsformen der deutschen Renaissance am Schloßkomplex St. Emmeram und im Werk Schultzes

Loewel empfahl am 26. Juni 1883 seinem Freund Schultze als Mitarbeiter zum Südflügelneubau den Architekten Voigt, der *in der Stilrichtung, welche Du bei Deinem Schloßneubau in Anwendung bringst, sehr bewandert ist*.² Schultze spricht zum erstenmal archivalisch greifbar von der "deutschen Renaissance" in einem Brief an den königlichen Würzburger Hofantiquar Scharold am 8. Februar 1884: Es geht dabei um die Innenausstattung. Schultze könne nur solche antiken Kassettendecken für den Schloßneubau brauchen, *welche in guter Renaissance deutschen Stils gefertigt sind*.³ Von Steinmetz verlangte er im November 1885 für die Wandbespannung des Speisesaales (04.01.11) einen *gobelinartigen Stoff (...)* *sich der deutschen Renaissance nähernd*.⁴

Dehio charakterisierte 1908 den Stil des Regensburger Schlosses *im Sinne deutscher Renaissance*⁵ umgestaltet; der Kunsthistoriker Schuhmacher 1910 als Mischung von deutscher und italienischer Renaissance. Der Marstallkomplex an der Waffnergasse sei *wie der Schloßneubau im Stil der deutschen Renaissance erbaut*⁶.

Während das Mansarddach mit seiner Musterung und den Ziergittern in der gleichzeitigen französischen Architektur unter Napoleon III. für die Stadtarchitektur obligatorisch geworden ist, lassen sich nur schwer wörtliche Zitate historischer Bauten erkennen. Die Giebelform der Seitenrisalite der Alleefassade des Westtraktes läßt sich in ihrer strengen Dreiecksform mit Voluten-Unterbrechungen, der horizontalen Unterteilung und dem hochrechteckigen Bekönungs-Aufsatz als Vereinfachung und Reduktion der Kirchenfassade von St. Michael in München herleiten. Schultze wiederholte 1887/88 diesen Giebeltyp an der Nordfassade des Leixl-Baues (WV 12).

Abb. 94

Abb. 380

Die beiden Giebelaufsätze an der Hoffassade des westlichen Nordflügels zitieren eine Giebelform des Heidelberger Schlosses. Das aus einer Volute, einer darüber liegenden, S-förmigen Verdachung und einem Halbkreisabschluß gebildete Giebelmotiv mit

Abb. 97b
76

¹Loewel, s.u; Hirth 1879 (1), S. 2.

²Loewel an Sch. 1883 VI 26: HMA 848/Correspondenz in Personalsachen.

³Sch. an Scharold 1884 II 8: CB I, 113.

⁴Sch. an Steinmetz 1885 XI 10: CB I, 765.

⁵Dehio 1908, S. 408.

⁶Schuhmacher 1910 (2). - Vollständiges Zit. s. Kat. 04.III/2.

verbindendem Beschlagwerkbesatz stammt vom 1601-1607 errichteten Friedrichsbau und wurde im 19. Jahrhundert wieder populär. Die Hofbibliothek besitzt die 1859 in Paris erschienene Baupublikation mit Tafeln des Stechers Rodolphe Pfnor.⁷ Schultze verwendete die Giebelform in Variationen noch am Geschäftshaus Rathausplatz 3 von 1889 (WV 19), an der Straßenfassade der Popp-Villa 1890/91 (WV 20) und an der Nordfassade des Meyer-Wohnhaus 1894 (WV 31).

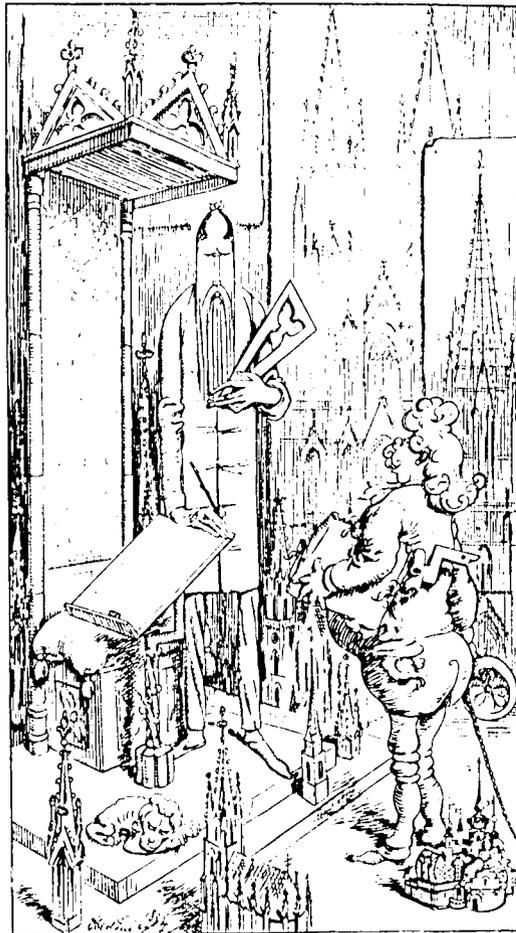
381
383
384

Der Münchener Lorenz Gedon - ein Vorkämpfer der deutschen Renaissance

Im vermeintlichen Stil der *deutschen Renaissance* wurde als erstes Privathaus in München von 1872 bis 1874 das Palais des Adolf Friedrich von Schack, Briennerstr. 21,22 errichtet. Lehnbach hatte dem Kunstsammler und Mäzen für den Um- und Erweiterungsbau seines Wohnhauses in der Briennerstraße das in Münchner Künstlerkreisen bekannte Dekorationsgenie, den Bildhauer-Architekten Lorenz Gedon empfohlen.⁸

Der Name Gedon ging in die Kunstgeschichte durch das berühmte 1870 von Leibl gemalte Münchner Porträt seiner hochschwangeren Frau Mina Gedon ein.

Schack ließ den unkonventionellen Entwurf Gedons ausführen. "Unruhig manierierte niederländische Renaissance"⁹ - aus der Sicht neuerer Kunstgeschichte - verlieh dem Aufsehen erregenden Bau ein maleirisches Aussehen. Die schokkierende Architektur eines Aristokraten erregte als radikale Neuerung die Kritik.



Gothiker und Renaissance. Von Adolf Oberländer

404a

Aus *Kunst für Alle*, 4, 1888, S. 53

Noch 1884 war für den aus Regensburg stammenden Münchner Karikaturisten Adolf Oberländer (1845-1923) das Palais Schack der Inbegriff von *Renaissancier*-Architektur. Das zu Füßen des fülligen *Renaissanciers* stehende Gebäude-Durcheinander spielt auf das Palais an.

⁷Pfnor 1859, Taf. *Pavillon de Frederic-le-Sage*. - Hitchcock 1981, Pl. 366. - Kadatz 1983, S. 347.

⁸Heilmann 1983, Abb. S. 15. - Bachmeier 1988, S. 31f.

⁹Lieb 1977, S. 302.

Am 14. Juni 1876 eröffnete der 1872 gegründete Bayerische Kunstgewerbeverein seine erfolgreiche Münchner Kunstgewerbeausstellung im Glaspalast mit dem bezeichnenden Titel: *Kunst- und Industrie-Ausstellung alter und neuer Meister sowie der deutschen Kunstschulen*. In Raumbildern wurden die kunstgewerblichen Gegenstände wie in einer Wohnung integriert gezeigt. Lorenz Gedon arrangierte den Ausstellungsteil *Unserer Väter Werke*. Nicht wie in den Vorbildersammlungen nach Materialien geordnet, sondern zu historischen Raumbildern inszeniert wurden vorbildliche Stilmöbel und Antiquitäten gezeigt. Damit war 1876 die Wohnungseinrichtung im Stil der *deutschen Renaissance* modern geworden. Der übliche "Fehlstart" einer Mode¹⁰ bei Schacks Palais war allgemein überwunden. Allgemein heißt hier, daß die Aristokratie und das ober-schichtliche Bürgertum das in Künstlerkreisen - Gedon, Makart, Lehnbach, Kaulbach, Gabriel von Seidl, Leibl ... - favorisierte Milieu akzeptiert hatte.

Für den bedeutenden, jüdischen Wiener Bankier Eduard Freiherrn von Todesco hatte Gedon in seinem Palais Kärntnerstraße 51, gegenüber der Oper, bereits 1874 einen Erkerraum als Hausherrenzimmer im Stil der deutschen Renaissance mit einer Vertäfelung ausgestattet.¹¹ 1880 entwarf er für Prinz Leopold von Bayern, dem Schwiegersohn Kaiser Franz Josephs, den *Goldenen Eßsaal* im Palais Prinz Leopold an der Münchener Leopoldstraße.¹² Für das Renaissanceschloß Detmold des Fürsten Woldemar von Lippe entwarf der Münchener Künstler den 1882 fertiggestellten Ahnensaal.¹³ Es war wohl hauptsächlich das Interieur, das die Beliebtheit der deutschen Renaissance bewirkt hat.

1877/78 gestaltete Lorenz Gedon den Festsaal und die Kneipstube des im Stil der deutschen Renaissance nach Plänen Rudolf von Seitzs erbauten Kunstgewerbehauses. Schultze wurde 1879 Mitglied dieses wichtigen Vereines in München. Er kannte dieses heute zerstörte Gebäude in der Pacellistraße neben Viscardis Dreifaltigkeitskirche. Den ersten, 1878 dort gehaltenen Vortrag hat Schultze wohl nicht gehört. Er konnte ihn aber in der von ihm ab 1879 abonnierten Vereinszeitschrift gelesen haben.

Georg Hirth - *Deutsche Renaissance und Deutsches Zimmer*

In der *soliden Herrlichkeit des Festsaaes ächt deutscher Art*, in dem sich *ehrwürdige Überlieferung und neue Begeisterung vermählt haben*¹⁴, sprach der für Süddeutschland wichtigste Theoretiker der Zimmerdekorkunst, das Vereinsmitglied Georg Hirth eine Apologie für die deutsche Renaissance. Der programmatische, von der neueren Historismusforschung zitierte¹⁵ Vortrag reagierte auf die Kritik an der deutschen Renaissance durch den ersten Wiener Kunstkritiker Jakob von Falke:

Falke lobte die in Wien rezipierte Renaissance als einen Stil, der *den modernen Bedürfnissen zahlreiche brauchbare Vorbilder und Motive liefert*. Daß die leitenden Wiener Künstler die italienische Renaissance bevorzugen, liege in ihrer Ausbildung und Vorliebe begründet;

¹⁰Zur "Regel des 'Fehlstarts'" s. Thornton 1985, S. 9.

¹¹Fürst 1987, FAbb. S. 13-15.

¹²Himmelheber 1973, Abb. 806. - Körner 1983, Abb. S. 142 oben.

¹³Himmelheber 1973, Abb. 816. - Peters 1988, S. 18 mit Abb.

¹⁴Hirth 1879, S. 1.

¹⁵z.B. Bachmeier 1988, S. 101f.

zudem in dem Umstande, daß die italienische Renaissance weit mehr Originalität, weit mehr Reichtum der Motive besitze und dem Künstler weitaus mehr größere Freiheit lasse, als die abgeleitete und beschränkte deutsche Renaissance.

Der in Wien lebende Norddeutsche kritisiert die von den Vorkämpfern für die deutsche Renaissance ausgewählten Vorbilder:

Es sind die schweren und plumpen Formen der Spätrenaissance, die verzopften, manierten Erfindungen Dietterlin's und ähnlicher Leute. <...> Mit der deutschen Renaissance <...> wirft man also die Fülle und die Freiheit von sich und wählt freiwillig Armuth und Beschränktheit, selbst Unschönheit.¹⁶

Damit wurde auch der von Hirth herausgegebene *Formenschatz*, Reprinte von Grafiken und ornamentalen Vorlageblättern alter Meister, kritisiert. Der hier propagierte, dogmatische Historismus, der die künstlerische Freiheit eingrenze, mißfällt dem klassizistisch geprägten Historiker und barockfeindlichen Norddeutschen.

Hirth spricht dagegen von der deutschen Renaissance als einer *Stilrichtung unseres Kunstgewerbes*¹⁷ neben anderen in München vertretenen *Geschmacksrichtungen* von der Gotik bis zum ausgelassensten Rococo. Nur für den sogenannten "Biedermännerstil" finden sich höchstens bei Fastnachtsscherzen ernstliche Anhänger. Damals war der Biedermeierstil als klassizistische Richtung noch verpönt. Von den Künstlern würde allerdings die Neigung für die realistische Formen- und Farbenwelt der Renaissance vorwiegen.¹⁸ Historisch gesehen könne bei der Zeitspanne von Dürer bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts von einer *stilistisch klar und rund abgeschlossenen "deutschen Renaissance" eigentlich nicht die Rede sein.*¹⁹

Das *deutsche Zimmer* mit seinen Antiquitäten und Bestandteilen anderer Stilarten sei nicht ausschließlich deutsche Renaissance, sondern mit fremden Motiven bereichert. Nicht Stildogmatismus werde im *deutschen Bürgerhaus* verlangt, sondern die malerische Qualität gesucht. Es sei im Gefolge der jungen *Münchener Malerschule*, aus der ja auch der Österreicher Hans Makart hervorgegangen ist, eine *Farbenbehandlung im Schwunge*, welche es, wie schon jetzt auf der Leinwand, so bald auch im Kunstgewerbe mit den besten Franzosen aufnehmen werde.²⁰ Auf die Qualitätskritik Falkes entgegnet Hirth weiter mit dem Heidelberger Schloß, das dem Vergleich mit italienischen Bauten standhalten könne. Ein Giebelmotiv von diesem berühmten Bauwerk deutscher Renaissance wurde von Schultze in Regensburg öfter rezipiert (s. S. 204). Antiquitäten - *Werke unserer Väter* - aus der genannten Epoche seien überall begehrt.²¹

Abb. 76

Hirth, der das Kunstgewerbe zur *Zimmerdekortationskunst* (1880) erheben wissen wollte²², verwirklichte die Qualitäten der deutschen Renaissance und ihres *deutschen Zimmers* in seinem eigenen Haus. 1883/84 ließ er sich von Georg Romeis im Stil der deutschen Renaissance sein vorbildlich ausgestattetes Wohnhaus

¹⁶Hirth 1879, S. 2.

¹⁷Ebd., S. 2.

¹⁸Ebd., S. 3.

¹⁹Ebd., S. 6.

²⁰Ebd., S. 3f.

²¹Ebd., S. 6. - s. auch S. 137.

²²s. S. 223.

Luisenstr. 31 in München errichten. Einige der von Hirth komponierten Räume publizierte er in seinem Werk *Das deutsche Zimmer*.²³ Das *Hirthhaus* galt als gesellschaftliches Zentrum und *Museum im Kleinen*, das man in München gesehen haben mußte.²⁴ 1887 baute Franz Lehnbach an derselben Straße gegenüber sein berühmtes Haus.

Die Vorzüge der *deutschen Renaissance* in Wien

Etwa gleichzeitig wie in München wurde auch in Wien im Stil der deutschen Renaissance vereinzelt gebaut. Lützow erläutert im Vorwort zum ersten Band des Tafelwerkes *Wiener Neubauten* die Situation und die Beweggründe zur Stilwahl der *deutschen Renaissance* in Wien 1876:

*Die deutsche Renaissance, bisher nur in wenigen Beispielen vertreten, wird besonders in dem Häuserkomplex um die Votivkirche zu ausgedehnter Anwendung kommen. Die Hauptvertreter der mittelalterlichen Architektur in Wien wenden sich jetzt mit Vorliebe diesem Stil zu.*²⁵

Lützow stellt drei zwischen 1873 und 1875 in diesem Stil errichtete Bauten vor: Das von den Architekten H. Ernst und L. Wächter 1873-1874 errichtete Wohnhaus für einen Herrn Ernst, Plösslgasse 12 sei der *erste gelungene Versuch, den Stil der deutschen Renaissance in den Wiener Wohnungsbau wieder einzuführen*.²⁶ Friedrich Schmidt, der berühmte Meister mittelalterlicher Kunst errichtete 1873-1875 den Erweiterungsbau der Privilegierten Österreichischen Nationalbank, Bankgasse 3 als sein erste(s) Werk im Stil der deutschen Renaissance.²⁷ Bei den nach Plänen von Jos. Hudetz und Bernhard Freudenberg 1874-1875 errichteten Häusergruppe der Union-Baugesellschaft, Doblhofgasse 5,7,9, erkannte Lützow an den Fassaden

*eine freie Verbindung französischer und italienischer Renaissance-Formen mit Ausnahme ... welches an die Patrizierhäuser Nürnbergs erinnert.*²⁸

Im zweiten, 1880 erschienenen Band nahm Lützow vier Wiener Neubauten im Stil der *deutschen Renaissance* auf: Der Architekt Franz Roth hielt die Fassade seines Wohnhauses Strohgasse 9 (11 ?) in *mittelalterlicher Weise schlicht*. Die Fassade war *nur von gradlinig abschliessenden Fenstern durchbrochen*. Bossagen und Giebelkrägen sollten sie plastisch "lebendiger" hervortreten lassen.²⁹ Bei dem von Alois Wurm 1874-75 errichteten *Vorstadthaus* für einen Herrn Burka, Carolinengasse 16 A mit drei Wohnungen je Stockwerk beschreibt Lützow den *Stil der deutschen Renaissance mit seiner Beweglichkeit und seinem bei allen Reichtum doch behaglichen und männlich derben Wesen* (...). *Besonders die Auflösung des breiten durch 3 Stockwerke reichenden Mittelpfeilers in statuengeschmückte Nischen hätte sich schwerlich in einem strengeren Stile auf so glückliche Art durchführen lassen*. Die Sgraffite nahmen mit ihren Darstellungen Bezug auf die Tätigkeit des Bauherren.³⁰

Abb. 404b

405a

405b

Abb. 406a

²³Hirth 1886, Abb. 242f., 245 und 309.

²⁴Segieth 1988, S. 253f.

²⁵Lützow 1876, S. 10.

²⁶Ebd., S. 12, Taf. 14-16.

²⁷Ebd., S. 19, Taf. 76-79.

²⁸Ebd., S. 16, Taf. 48-55.

²⁹Lützow 1880, S. 10, Taf. 9-11.

³⁰Ebd., S. 15, Taf. 61-63.

Wurm verwendet auch das berühmte Heidelberger Giebelmotiv.³¹

Von der im ersten Band angekündigten Fassadengruppe bei der Votivkirche wurde 1880 der von Heinrich von Ferstl entworfene und 1878-1879 errichtete Pfarrhof der von demselben Architekten geplanten Votivkirche, Maximilianplatz 7, in der Stilwahl erklärt:

Abb. 406a

*Die Fassadenfolge gewähre durch ihre Höhenunterschiede als bald vier bald dreigeschossige Anlage und durch ihre Ausstattung mit Giebeln und Erkern einen anmuthig belebten, den Stilcharakter der Kirche entsprechenden Anblick.*³²

Ebenfalls als zukünftig vorbildliche 'Ensemble'-Lösung sieht Lützwow die von Fellner und Helmer gewählte Renaissancefassade des 1879-80 errichteten *Waarenhauses* Anton Kranner's Sohn am Stephansplatz 10 nahe der gotischen Kirche:

Abb. 406c

*Bei der Fassadenbildung musste sich der Stil der deutschen Renaissance wie von selbst ergeben, welcher die Grundform des mittelalterlichen Giebelhauses beibehält und dessen Strenge durch allerhand Volutenwerk und Cartouchen, sowie an den Flächen und Verdachungen durch Pilasterstellungen, Karyatiden und sonstigen Zierrath belebt und mildert. ... Für die Umgestaltung der inneren Stadt wird das gegebene Beispiel nicht ohne Nachfolge bleiben.*³³

Was die Innenarchitektur betrifft, wurde Gedons aufwendige Raumausstattung des Herrenzimmers im Palais Todesco von 1874 schon genannt. Sie läßt sich in ihrer feinteiligen Ornamentik und groß gegliederten Übersichtlichkeit offensichtlich auf die klassizistische Wiener Vorliebe zur italienischen Renaissance ein. Der obligatorische saftig grüne Kachelofen Nürnberger Art³⁴ durfte natürlich auch in Wien nicht fehlen.

Der Wiener Hoftischlermeister Georg Friedrich Paulick (1824-1904) fertigte 1873 für die Wiener Weltausstellung einen Salon, den er dann in seine 1876/77 errichtete Villa in Seewalchen am Attersee integrierte. Die Villa erlangte später durch die Ferienaufenthalte Gustav Klimts und Emilie Flöges Bedeutung. Die Kassettendecke des Salons zeigt auf blauem Grund italienisierende, vergoldete Renaissanceornamentik, wie sie dem Wiener Geschmack entsprach.³⁵ Das Speisezimmer dagegen mit seiner Vertäfelung und einfacheren Balkendecke kann der Stilrichtung der deutschen Renaissance zugeordnet werden.³⁶ Paulick führte 1884 die Vertäfelung des im Stil der deutschen Renaissance gehaltenen Vestibüls der kaiserlichen Hermesvilla im Lainzer Tiergarten aus.³⁷

³¹Lützwow 1876, Taf. 61.

³²Lützwow 1880, S. 18, Taf. 61-63.

³³Lützwow 1880, S. 19, Taf. 94-96.

³⁴Fürst 1987, FAbb. S. 13.

³⁵AK. Inselräume 1988, S. 112, 115, FAbb. 12.1, S. 2 (Grundriß)

³⁶AK. Inselräume 1988, S. 115, Abb. 12.6.

³⁷Beetz 1929, S. 29f. - Walther 1986, S. 9, Grundriß EG S. 7.

Zum Problem einer deutschnationalen Stil-Ideologisierung

Wilhelm Lübke war neben Ortwein einer der großen Publizisten zur Renaissance in Deutschland. Er verfaßte 1855 das in Köln erschienene Werk *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Darin bescheinigte er der Renaissancekunst in Deutschland eine Eigenständigkeit gegenüber anderen nationalen Varianten der Renaissance. Er spricht vom *Kampf gegen das geisterknechtende Rom* und meint damit die für die Neorenaissance Vorbildlichen Bauten Roms.¹ 1873 erschien von ihm die *Geschichte der Renaissance in Deutschland*.

1886 erkennt der Verfechter für die *neue nationale Kunst* das Ende der Bevorzugung dieses historistischen Stiles, der von niederländischen Ornamentwerken geprägten Dekorationen. Als neue Stilrichtung wird nun das Barock und Rococo oder das "Dritte Rokoko" modern. Lübke brandmarkt 1886 die französisch gefärbte Kunst Ludwig II., daß

*es einen deutschen Fürsten geben konnte, der es über sich gewann, den ruchlosesten Verwüster Deutschlands zu seinem Idol zu machen, dem er nicht blos die Formen seiner Architektur, sondern sogar seine Devisen und Embleme nachahmte. ... Degeneration ... unheimliche Verblendung.*²

Seine persönliche Apologie auf die deutsche Renaissance ist stark deutschnational, antikatholisch und antibarock gefärbt.

*<...> denn schon scheint es vorbei zu sein mit der Bewegung der Renaissance, die vor anderthalb Decennien ... uns eine neue nationale Kunst zu versprechen schien. Die Strömung zur deutschen Renaissance, die so glücklich mit der Wiederaufrichtung des Reiches zusammenfiel, war sicherlich eine der gesündesten Phasen unserer Entwicklung. Unter dem Einfluß der mächtig gehobenen nationalen Stimmung warf man sich mit Begeisterung auf die Kunst einer Zeit, in welcher ebenfalls eine grosse geistige Wiedergeburt der Nation sich vollzog.*³

Der Kunsthistoriker charakterisiert seinen favorisierten Stil der Reformationszeit als bürgerlich tugendvoll, konfessionell liberal und humanistisch gebildet:

*Es sei keinem anderen Stil möglich, bürgerliche Tüchtigkeit in geistiger und materieller Arbeit so klar und so lebensvoll zum Ausdruck zu bringen, wie die deutsche Renaissance. Klang in ihr doch zugleich der Ausdruck der Befreiung von kirchlichem Geisteszwang und die glühende Hingebung an die höchsten Ideale der Menschheit in der Wiederbelebung der Antike vernehmlich nach.*⁴

Im 16. Jahrhundert hätten sich schon unsere Vorväter *<...> mit weitem offenen Sinn sich allen Erscheinungen der damaligen Kunst zugänglich erwiesen, und die Stile Italiens, Frankreichs und der Niederlande zu freier Verwendung in ihren Formencanon aufgenommen <...>.*

Statt jenes Stiles, in welchem wir den Ausdruck geisti-

¹Badstübner 1985, S. 41.

²Lübke, *König Ludwig II. und die Kunst*. In: Ders., 1886, S. 525.

³Ebd., S. 527.

⁴Ebd., S. 527f.

*gen Ringens, redlicher Arbeit, bürgerlichen Behagens erkennen, soll uns neuerdings eine Kunstweise aufgedrungen werden, die, wie hoch auch ihr absolut künstlerisches Verdienst sein mag, das Gepräge schwelgerischer Ueppigkeit, frivolen Spieles mit dem Dasein unauslöschlich an der Stirne trägt.*⁵

Die neuere Kunstgeschichtsschreibung ließ sich teilweise von der persönlichen Stellungnahme Lübkes, die in Apologie gegen das "Dritte Rokoko" geschrieben worden war, zu wohl vorschnellen Verallgemeinerungen der deutschen Renaissance als Ausdruck einer deutschnationalen Gesinnung nach der Gründung des Zweiten deutschen Reiches hinreißen: Ulrich Krings, der über die historische Bahnhofsarchitektur in Deutschland promoviert hat, beschreibt vorsichtig die für manche Bahnhofsbauten - zum Beispiel dem Kölner Hauptbahnhof 1891-1894 - wohl zutreffenden Intentionen der "Deutschen Renaissance" oder der "Nordischen Renaissance":

"Die häufig als 'Nationalstil' apostrophierte Architekturmode erwies sich hier unter anderem auch als Medium, den Hegemonieanspruch des 1871 gegründeten zweiten Kaiserreiches gegenüber dem gleichzeitig besiegten Kaiserreich der Franzosen Ausdruck zu geben."⁶

Die Bauwerke in der *Stilrichtung der deutschen Renaissance* sind aus den unterschiedlichsten Beweggründen urbanistisch ästhetischer bis zu politisch manifestierender Absicht entstanden. Letzteres mag vor allem auf öffentliche Bauten der "Gründerzeit" - Rathäuser, Bahnhöfe, Postgebäude ... - zutreffen. Auffallend ist, daß gerade bei öffentlichen Bauten diese Stilrichtung sich länger durchsetzen konnte. Bei Privatbauten war dieser Zeitstil von 1875 bis etwa 1890/95 modern. Seit 1888/90 wurde von fortschrittlichen Bauherren zunehmend das Dritte Rokoko bevorzugt. Epochale, die Zeitstile popularisierende Wirkung hatten für Süddeutschland die beiden Münchner Ausstellungen von 1876 bzw. 1888.

Die *deutsche Renaissance* erlaubte es kanonische, antikisierende Architekturformen an einer im Grund- und Aufriß modern asymmetrischen, malerischen Architektur zu verwirklichen. Es ließen sich damit die dem Privaten vorbehaltenen, komfortable Cottage-Tradition und die in der Stadtkultur als notwendig erachtete, äußere Repräsentation zusammenbringen. Daß darin Süddeutschland oder Deutschland keine Ausnahme bildet, dies aufzuzeigen, ist eine Aufgabe der noch ungeschriebenen, europäischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Georg Hirth entgegnete 1878 in seinem Vortrag im Münchner Kunstgewerbehaus auf Falkes Warnung vor einer *nationalen Stilrichtung*:

*Von einer puritanischen oder chauvinistischen=nationalen Bevorzugung des trefflichen Wendel Dietterlin aus Straßburg ist dabei keine Rede; in Verehrung dieses Meisters thun es uns die Franzosen und Belgier weit zuvor.*⁷

Für den Wiener Lützow repräsentierte 1874 die Renaissance *städtische Würdigkeit*, die auch für Wien vorbildlich⁸ sei. Zudem

⁵Ebd., S. 528.

⁶Krings 1985, S. 393.

⁷Hirth 1879, S. 3.

⁸s. S. 207f.

manifestiere sich in diesem Stil das Handwerksethos einer vergangenen, großen Zeit des Kunsthandwerkes in den Patrizierstädten, vor allem in Nürnberg. In einer Rezension zum Buch von G.F. Seidl über die Münchner Residenz appellierte Lützow an die Erhaltung der Renaissancebauwerke in einer Zeit des denkmalzerstörenden Bau-booms:

Die Nürnberger und Augsburger des sechzehnten Jahrhunderts preisen wir um ihrer Kunstliebe und der Fülle des von ihnen gehegten Schaffens als Muster bürgerlicher Gesittung und städtischer Würdigkeit. Was man von den Nürnbergern und Augsburgern des neunzehnten Jahrhunderts im zwanzigsten sagen wird, wenn sie sich die Denkmale ihres ehemaligen Glanzes etwa abfeilschen oder sie sogar zerstören lassen wollten, das brauchen wir ihnen nicht zu prophezeien.⁹

Zur Stilwahl für das altdeutsche Zimmer bemerkte Hirth lakonisch: *Wenn man aber den gebildeten Inhaber deselben (eines altdeutschen Zimmers) fragt, warum er das Alles so gemacht habe, dann wird man nicht zur Antwort bekommen: "weil's die deutsche Renaissance genauso und nicht anders will", sondern: "weil's mich so freut, weil's zusammenstimmt und weil's schön, nett, gemütlich und lustig ist".¹⁰*

Ergebnis und Zusammenfassung

Für das Regensburger Schloß wäre neben der Aktualität der Stilmode wohl die urbanistische Komponente für die Stilwahl angeführt worden: Zum mittelalterlichen Regensburg paßt die *Würde* der *deutschen Renaissance*. Seit Helene schätzte man im Fürstenhaus erneut die Familien-Wandteppiche des 17. Jahrhunderts. Ihr historisch interessierter Sohn Maximilian Maria sammelte Renaissancemöbel und Antiquitäten dieser Zeit. Dafür das passende 'Ambiente' in Form altdeutscher Zimmer zu schaffen, war bis zum Tod 1885 die Intention des ersten Bauherren.

Politische Manifestationen für das Zweite Kaiserreich sind für den Südflügel nicht belegbar und bei einem großdeutsch denkenden Fürstenhaus auch nicht zu erwarten. Fürst Albert bevorzugte seit 1886/87 im Sinne der neuen Stilmode des "Dritten Rokoko" das *frühe Rokoko*, die Rezeption des Regence-Ornamentes im Frankfurter Taxis-Palais. Familiäre Bezüge waren auch zu diesem "luxuriös frivolen" Stil herzustellen.

⁹Lützow 1874, S. 90.

¹⁰Hirth 1878, S. 3.

2. Zur Rezeptionsgeschichte der Louis-Stile und
zum "Dritten Rokoko" in München

"Drittes Rokoko" als Bezeichnung für die Stilmode seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts bürgerte sich in Anlehnung an den von Marianne Zweig 1924 kunsthistorisch gebrauchten Begriff "Zweites Rokoko" ein.¹ Letzterer war zunächst für Wien und die dortige Rezeption der Louis-Stile von 1835 bis 1860 geprägt worden.²

Zur Rezeptionsgeschichte der Louis-Stile im 19. Jahrhundert.

In England wurde Tafelsilber auch in der Georgian genannten Epoche um 1800 in zurückhaltenden Rokokoformen wohl nicht nur zur Ergänzung alter Bestände weiterhin angefertigt, was dann zum Beispiel in Berlin 1829 als *englische Form* rezipiert worden ist.³ Nach 1820 verwendeten englische Architekten bei repräsentativen Raumausstattungen Rokokomotive; zum Beispiel in London Benjamin Dean Wyatt im Lancaster-Haus 1825/26 und im Waterloo-Saal in Apsley-Haus 1828.⁴ Ein "Führer für Möbelschreiner und -polsterer" zeigt bereits 1826 Vorhanggalerien in Louis-Stilen.⁵

Die französische Kunstgeschichte kennt für Paris den "Restaurationsstil" unter König Charles X. (reg. 1824-1830) und den "Stil Louis Philippe". Letzterer umfaßt die Epoche seit der Julirevolution 1830 unter Louis Philippe (reg. 1830-1851). Honoré de Balzac popularisierte mit seinen Romanen die Begeisterung für die Atmosphäre der Rokokoräume des 18. Jahrhundert im *Style Louis XV.* oder *Genre Pompadour*.⁶ Ab 1851 förderten Napoleon III. und seine Gemahlin Eugenie einen ebenfalls restaurativen Bourbonenstil: Im Louis-quatorze ausgestattete Räume im Neuen Louvre erhielten Mobiliar - zum Beispiel bequeme Fauteuils - im Stil des Louis-quinze.⁷ Die Kaiserin kreierte als zweite Marie Antoinette mit der Neuausstattung in St. Cloud das Louis-seize zum Modestil.⁸ Der Stil *Louis-seize-Imperatrice* sollte für die Ausstattung von Frauengemächern nun geradezu obligatorisch werden.⁹ 1865 erschien Eugenie im Kostüm der Marie Antoinette auf einem Ball. Ein Jahr später fand eine Ausstellung über die Epoche Marie Antoinettes in Paris statt.¹⁰ Ludwig II. entblößte in einer *Art von religiösem Kultus*, wie er 1874 selbst schreibt, sein Haupt vor ihrer Büste.¹¹

Paris war das Zentrum der modischen Rezeption der Louis-Stile. Aufwendig gedruckte Vorlageblätter verbreiteten schnell

¹z.B. AK. Hohe Kunst 1977, S. XIX (Hermann Jedding), Kat.Nr. 97, 99.

²Zweig 1924.

³Hojer 1986, S. 12. - Wesenberg 1987, S. 218, Abb. 6.

⁴Watson 1979, FAbb. S. 192.

⁵Watson 1979, FAbb. S. 193.

⁶Zweig 1924, S. 4. - Giedon 1982, S. 405.

⁷Watson 1979, FAbb. S. 198f.

⁸Vgl. Foister 1987, FAbb. 5 (Winterhalterporträt Kaiserin Eugenie à la Marie-Antoinette).

⁹Hermesvilla, Salon der Kaiserin Elisabeth, Walther 1986, FAbb. S. 26, Abb. 38. - Villa Stein, Salon der Hausherrin, AK. Bleistiftschloß, FAbb. S. 46.

¹⁰Hojer 1986, S. 17.

¹¹Zit. nach Hojer 1986, S. 17.

modische Motive. Zum Beispiel befand sich das 1842 erschienene Vorlagenwerk von Leon Feuchère mit Wandaufnissen im *Style Pompadour* in der Bibliothek König Ludwig II. von Bayern. 1853 war das durch eine Interieurvedute überlieferte Boudoir der Königin Olga von Württemberg in der Villa Berg im französischen Rokoko mit französischen Stilmöbeln ausgestattet worden.¹²

Die Situation für Wien wurde mit der Bezeichnung "Zweites Rokoko" umschrieben. Die Kunsthistorikerin Marianne Zweig ging nach einer bereits 1840 von einem Hermann Hauff angewandten Untersuchungsmethode von der Damenmode mit ihrer Vorreiterfunktion für stilistische Neuerungen aus:

Damit kehrte aber die Tracht <...> zum vorrevolutionären Typus zurück, und als bald der sogenannte Rococostyl im Ameublement aufkam, wurde eifrig, aber regellose Reproduktion alter Formen auch im weiblichen Costume das Losungswort, und fast alle phantastischen, male-rischen und grotesken Formen, in welchen sich von Catharina von Medici bis Marie Antoinette die weibliche Gestalt ausprägt, verschmelzen sich gelegentlich in der Tracht der vornehmen weiblichen Welt.¹³

Zweig stellte nicht nur beim Schnitt der Kleider, sondern auch bei den Bezeichnungen für die verwendeten Stoffe seit 1830 bewußte Rückgriffe auf die vorrevolutionären Typen (Hauff) fest: *Moire Pompadour - Barege Pompadour - Damast Pompadour.*¹⁴ Für den Damenschmuck läßt sich das Zurückgreifen auf C-förmige Akanthus-ranken und Voluten bei Wiener Collierentwürfen 1834, 1836 und 1839 nachweisen.¹⁵ Der Möbelfabrikant Joseph Danhauser fertigte seit 1834 Möbel mit Elementen des 18. Jahrhunderts. 1836 läßt sich bei Danhauser eine Bezeichnung, *Blondelscher Styl* und 1838 *Blondel'scher Geschmack* nachweisen.¹⁶ Man benutzte den Namen des führenden Pariser Architekten Nicolas Francois Blondel (1617-1686) für eine Stilmode. Kennzeichnend für das Zweite Rokoko sind die den traditionellen, klassizistischen Möbeltypen aufgesetzten Ornamentformen in ihrer gotisierenden Scharfkantigkeit¹⁷.

Es bedurfte aber eines englischen Architekten bis das Neorokoko für Neuausstattungen repräsentativen Charakters in Wien erstmals ausgeführt wurde. 1842-1847 ließ Fürst Liechtenstein sein 1705 von Martinelli erbautes Palais, Bankgasse 9, nahe der Hofburg nach Plänen des Engländers P.H. Devingny von der Firma Carl Leistler & Sohn im Rokokostil mit Wandvertäfelungen, intarsierten Böden und Sitzmöbeln ausstatten. Die *feenhafte Herrlichkeit* war gegen Eintrittsgeld als Sensation zu besichtigen.¹⁸ Nach dem Schock dieses "Fehlstartes" einer Mode wurden in der Hofburg ab 1853 - im Elisabeth-Appartement 1854 - die alten Möbel des 18. Jahrhunderts dem Hofmobiliendepot übergeben und durch bequemes Neorokokomobilar aus der Werkstätte Heinrich Dubells ersetzt.¹⁹ Angeblich waren seit den 40er Jahren die bequemen Sitzgarnituren

¹²Schümann 1973, Abb. S. 71.

¹³Hermann Hauff: Moden und Trachten. Fragmente zur Geschichte des Costüms. Stuttgart und Tübingen 1840, S. 28. - Zit. nach AK. Biedermeiers Glück 1987, S. 431.

¹⁴Zweig 1924, S. 6.

¹⁵Marquart 1983, Kat.Nr. 36-38 mit Abb.

¹⁶Zweig 1924, S. 8, 10.

¹⁷Zweig 1924, S. 14, vor allem S. 18, 24.

¹⁸Zweig 1924, S. 16-22. - Egger 1973, S. 175, Anm. 394, Taf. 90, Abb. 200.

¹⁹Klopfer 1898, Abb. S. 164 und 277 (Arbeitszimmer des Kaisers). - Zweig 1924, Abb. S. 59. - Bahns 1987, S. 62. - Kastner 1989, Abb. S. 9-17.

im Stil des Zweiten Rokoko auch im Wiener Bürgertum bis etwa 1860 modern. Das strapazierte und so auch schneller modernisierte Sitzmöbel hat unter dem Mobiliar stets eine modische Vorreiterrolle einnehmen können.²⁰

Für das Königtum in Preußen war das Zweite Rokoko eng mit der Möglichkeit der Identifizierung mit Friedrich II. verbunden. 1839 erhielt Adolph Menzel durch Vermittlung des Kunsthistorikers Franz Kugler den großen Auftrag zur Illustration zum Werk *Geschichte Friedrichs des Großen*. Bis 1842 erschien in 20 Lieferungen das schließlich mit 400 Text-Holzschnitten und Vignetten ausgestattete Prachtwerk. Eine Vorauskabe des Werkes war bereits zum 100jährigen Thronjubiläum Friedrichs II. 1840 nur zum persönlichen Gebrauch König Wilhelm IV. vorgelegt worden. Der Urgroßneffe, der bereits als Kronprinz 1815 "um des früheren Bewohners Willen"²¹ im Berliner Schloß die ehemaligen Gemächer Friedrich II, bewohnt hatte, ließ seit 1840 das von seinem großen Vorfahren erbaute Schloß Sanssouci in Potsdam als Sommerwohnung ausbauen. *Verkehrtheiten von der Zeit Friedrich Wilhelm II* waren zu korrigieren. Der König hatte in historistischer Denkmalpflege 1839 die Rekonstruktion des friderizianischen Bestandes der Gemäldegalerie gefordert. Auch die Parkskulpturen sollten wie ursprünglich aufgestellt werden.²² Die alten Räume in Sanssouci erhielten neue Einrichtungsgegenstände. Zusätzlich wird der alte Knobelsdorff-Bau um Seitenflügel und einen östlichen Wirtschaftsfügel nach einem Vorentwurf des Königs im Rokokostil vergrößert.

Im westlichen Damenflügel entwarf Ludwig Persius 1842 nach Angaben des Königs und Architektur-Dilettanten einen grün/silbernen Salon, das "Traumzimmer". In seinem Tagebuch zitiert Persius unter dem 10. Mai 1842 zur Entstehung des "Traumzimmers" den König:

*Se Majestät befehlen sehr rücksichtsvoll eine wesentliche Änderung des grün boisierten Zimmers im Damenflügel. 'Sie wissen, daß ich einmal von der Ausstattung des grün boisierten Zimmers geträumt habe und deshalb wollen wir die Sache durchsetzen.'*²³

Vorbildlich war die grüne Kammer der von Friedrich II. bewohnten Interimswohnung in Schloß Charlottenburg. Der vom Schinkelnachfolger Johann Heinrich Starck restaurierte Originalraum wurde von der Königin Elisabeth bewohnt und 1862 so beschrieben:

*Die Wände sind boisiert, grün mit Ölfarbe gestrichen und mit versilberter Schnitzarbeit in barockem französischen Eichenholz getäfelt (...) die Decke ist weiß gestrichen.*²⁴

Die beiden Räume, der Originale des 18. Jahrhunderts und seine Nachschöpfung in Sanssouci, waren wohl Vorbildlich für die von Fürst Albert bestimmte grün/silberne Fassung des *Silbersalons* im Südflügel (RK 04.01.52).

Die Ausstattung der 1851-60 in italienischer Neorenaissance erbauten Orangerie in Potsdam erfolgte ausschließlich mit Möbeln im Stil des friderizianischen Potsdamer Rokoko.²⁵

Abb. 300
-307a

²⁰Zweig 1924, S. 24.

²¹Götz 1985, S. 142f.

²²Götz 1985, S. 155.

²³Zit. nach Götz 1985, S. 147.

²⁴Zit. nach Götz 1985, S. 151.

²⁵Götz 1985, S. 153f.

Zur Rokoko-Rezeption in Bayern

Für das Bayerische Königshaus ist die Entdeckung des alten Residenztheaters symptomatisch für die Rezeption der Louisstyle. Das *Hofopernhaus* war 1751-53 unter dem Kurfürsten Max III. Joseph nach Entwürfen von Francois Cuvillies dem Älteren errichtet worden. 1851 wurden die Holzvertäfelungen im Zuschauerraum des seit 1834 nicht mehr bespielten Theaters wegen der Errichtung des Wintergartens ausgebaut. Allerdings wurden die Vertäfelungen sorgfältig nummeriert und ausgelagert, so daß 1857 auf Anregung des Intendanten Franz Dingelstedt, König Maximilian II. (reg. 1848-1864) den Architekten Ludwig Foltz mit dem Wiedereinbau leicht beauftragen konnte.²⁶

Obwohl der König den englisch neogotischen Maximilianstil favorisierte, war das Rokoko in höfischen Kreisen offensichtlich modisch. Am Faschingsdienstag, den 9. Februar 1864, fand im *Residenztheater* ein von Franz von Pocci geleiteter *Hofmaskenball* statt. Pocci beschreibt den Ball, der nach des Königs Wunsch *in sinnreicher Weise ein Bild vergangener Geschichte darstellen sollte.*

Der Ball war ein großes lebendes Historienbild im originalen Rokokoraum. Es fand ein Einzug im Theater statt, *als sei das Jahr 1753, als das Opernhaus <...> eröffnet wurde.*²⁷

Abb. 407a

Nachfahren der damaligen Adelsfamilien holten alte Kleidungsstücke und Schmuck hervor. Königin Marie spielte die Gemahlin Maria Anna Sophia des bayerischen Kurfürsten, den Prinz Luitpold, der spätere Prinzregent darstellte. Eine Photographie zeigt die Königin. Das Mieder ihres Rokokokostüm zierte alter Schmuck des 18. Jahrhunderts aus der Schatzkammer der Residenz.²⁸ Kronprinz Ludwig, der krank war, nahm am Ball nicht teil. Prinz Otto war als Page verkleidet und wurde von Hofphotograph Joseph Albert zusammen mit einer Barockpendule abgelichtet.²⁹ Ein später Nachfolger dieser aristokratischen Kostümfeste war die fürstliche Veranstaltung zum Fasching am 5. Februar 1910. Porträtphotographien überliefern die posierenden Kostümträger und -trägerinnen. Auf frühere Feste dieser Art am Fürstenhof verweist die Photographie der Fürstin Margarete im Kostüm à la Marie Antoinette (?).

Abb. 407b

32-35

21a

Berücksichtigt man diese Voraussetzungen, so erscheint die Kunst Ludwig II. (reg. 1864-1886) als Steigerung dieser Mode nicht mehr so isoliert. Im Mai 1867 beauftragte der König seinen Hofmarschall Graf Castell, Schloß Fontainebleau zu besichtigen, um Anregungen zur Neudekorierung seines Appartements im Hofgartentrakt aus Anlaß seiner Verlobung mit der Herzogin Sophie, der Schwester Helenes, zu erhalten. Ludwig gab die Direktive:

*... in dem prunkvoll erhabenen Styl, wie er zur Zeit Ludwigs XIV. der herrschende war, und der bei der Herstellung meiner Gemächer der einzige maßgebende sein soll...*³⁰

Die Neubauten Ludwig II. verlangten vom einheimischen Kunstgewerbe höchste Leistungen und förderten das Münchener Kunsthandwerk. Es entwickelten sich die leistungsfähigen Firmen Pössenba-

²⁶Micus 1986, S. 184-194, 516-526, Abb. 148-153.

²⁷Pocci 1864, S. 232.

²⁸Ranke 1977, S. 121, Abb. 11/12. - Seelig 1987, S. 49, Abb. 3.

²⁹Hojer 1983, Abb. 9.

³⁰Zit. nach Baumgartner 1981, S. 49.

cher, Radspieler und Pütterich, die Schultze für den Südflügel heranziehen konnte.

Als die Firma Radspieler auf der Münchner Kunstgewerbeausstellung 1876, die für die Popularisierung der "deutschen Renaissance" wichtig war, ein Zimmer im *Stil Louis XV* zeigte, lautete ein Kommentar:

Wir bewundern - aber wir bleiben kalt. <...> die Verfallszeit des Rococo ist nur vereinzelt in Privathäusern aufgetreten.³¹

Demnach wurde das Rokoko mit der Welt der Aristokratie gleichgesetzt und als unbürgerlicher Stil skeptisch betrachtet. Es zeigt sich hier wieder der "Fehlstart" einer Mode, die bald als Einrichtungsstil populär werden sollte: Eine Initialzündung für die Stilmode des Dritten Rokoko in Süddeutschland ging von der *Deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung* in München 1888 aus. Die Ausstellungsbauten waren in barockisierenden Formen von Emanuel Seidl entworfen worden. Auch das "Rokoko" des Regensburger Schlosses war vertreten (WV 13.1).

Die Rokoko-Stilmode wurde kurz vor 1900 vom Empire oder dem sogenannten Biedermeier eingeholt.³² 1896 veranstaltete das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie eine Ausstellung zum Wiener Kongress.³³ Möbel der nachnapoleonischen Zeit wurden zu unhistorischen, zeittypisch historistischen Raumbildern inszeniert. Der Wiener Möbelspezialist Witt-Döring findet beim Betrachten der Abbildungen im Ausstellungskatalog allerdings "kein einziges sogenanntes Biedermeiermöbel, sondern erstklassige Beispiele des österreichischen und internationalen Empire"³⁴.

Zu den Rokoko-Moden im Schloß St. Emmeram

1872/73 ließ Helene im Ostflügel den Rokokosalon in Blau und Silber von der Firma Radspieler einbauen, während der Festsaal im Stil der italienischen Renaissance ausgeführt wurde: Die geschnitzten sogenannten Rokokoornamente sind gotisierend scharfkantig und in ihrer architektonischen Verteilung klassizistisch. Die Ornamente am Plafond sind ebenfalls in Holz geschnitzt, gefaßt und aufgelegt. Die alte Stuckanlegetechnik war damals noch nicht wiederentdeckt. Dem Stil, der im bürgerlichen Bereich wenig populär war, muß damals eine besondere Exklusivität - vergleichbar den Bauten Ludwigs II. - angehaftet haben.

Auf der Münchener Ausstellung 1888 war Max Schultze mit einem von ihm entworfenen und prämierten Rokokosalon (WV 13.1) und einem Chemineeofen (WV 13.2) vertreten. Am Anfang dieser von Albert bevorzugten Stilmode steht die Ausstattung der Südflügelräume im *Rococo*. Vorbildlich war dafür das Frankfurter Thurn- und Taxis-Palais. Die Architektur folgte diesem Modestil der Innenausstattung mit dem von Schultze entworfenen Palais Hohenzollern (WV 26) und dem Umbau von Haimhausen (WV 28).

Abb. 46

Abb. 197a
296, 297

196, 49a

298

³¹Duncker 1876, S. 17.

³²Deneke 1967.

³³Witt-Döring 1987, Abb. S. 370.

³⁴Ebd.

3. Stile und Assoziationen - zur Ausprägung
 einer Stilikonologie im Historismus

Die Diskussion um die Stile und ihre Bedeutung - Gotik als deutscher Stil, Maximiliansstil als kgl. bayerisch Monarchenstil, deutsche Renaissance als nationaler Stil, - steht im Zentrum der mit Architektur zusammenhängenden Kunstbetrachtungen des 19. Jahrhunderts. Die Kenntnis der Stilformen der Vergangenheit wird zu einer Grundvoraussetzung für den Kunstschaffenden wie den Kunstrezipierenden.

Die Kunstgeschichte leistete dazu ihren Beitrag. Kunsthistoriker waren prädestiniert als arbiter elegantiarum in Stilentscheidungen und Geschmacksfragen zu urteilen; in Wien etwa Jakob von Falke und im allegorischen Bereich Albert Ilg: Die historischen Wissenschaften bestimmen die Kunst bzw. versuchten dem Kunstgewerbe neue Impulse zu geben. Die vordringliche Aufgabe der als Vorlagensammlungen konzipierten Kunstgewerbemuseen war die Hebung des Kunsthandwerkes. Auf internationalem Niveau förderten diese Entwicklung nach höchsten Ansprüchen an Modernität und technische Perfektion die Weltausstellungen. Ihre Luxusprodukte kamen nicht selten sogleich in die Kunstgewerbemuseen. Die Fülle der Vorlageblätter ermöglichten dem gebildeten und vermögenden Interessierten - auch Max Schultze (PBS) - die Kunstgewerbemuseen und die Weltausstellungen in seine Bibliothek zu holen. Private Kunstsammlungen werden zudem zu einem Standessymbol.

Stile werden mit unterschiedlichen Qualitäten verknüpft, die in der Epoche ihres Entstehens scheinbar vorgeprägt wurden. So konstruierte der Historiker mit der Erforschung der vergangenen Epoche ein Bild von dieser Epoche, das für die Gegenwart eingesetzt werden konnte. Dies stilvoll, dem historischen Erkenntnis-Stand entsprechend zu tun, war die Hauptaufgabe der Bauherren, Architekten und Dekorateure bzw. Tapezierer. Es konnte am Ende des Jahrhunderts im Durchlauf aller Stile von der Romanik bis zum Biedermeier mit jedem Stil ein ganz bestimmtes 'Image' verbunden werden. Der Stil erweckt im Betrachter eine bestimmte Assoziation, die auf historischem Vorwissen beruht, das geprägt worden ist von der Geschichtswissenschaft, Archäologie, Kunstgeschichte und Volkskunde. Die Betrachtung des Stilvollen verursacht ein berechenbares Bild beim Betrachter mit historischem Vorwissen.

Die Benutzung von Stilen als Mittel zur Hervorrufung mehr oder weniger historisch legitimer Empfindungen und die Zuordnung von Bedeutung aufgrund bestimmter Stilformen seitens des Betrachters, sei mit dem Begriff Stilikonologie beschrieben. Diese Methode basierte auf dem Wissen, daß ein bestimmter Stil im Betrachter einen bestimmten, berechenbaren geistigen Vorgang bzw. Gefühle auslöst, die mit der Stilepoche verknüpft werden. Das Stilempfinden muß damit über eine formale Stilbeschreibung hinausgehen. Stilformen und geistiges, nämlich kulturhistorisches Vorwissen des Betrachters erzeugen ein Bildganzes, ein Stilgeschichtsbild, das mehr ist als bloße Stilbeschreibung; analog wie Ikonologie mehr ist als Ikonographie.

Wolfgang Braunfels beschrieb die Funktion des Stilpluralismus am Beispiel der Wiener Ringstraße: Er behauptete, daß jeder der historischen Stile "für diese Blütezeit des Historismus eine präzise ikonologische Aussage" enthalte. Diese Zuordnung von Bedeutung sei vergleichbar der im 16. und 17. Jahrhundert

praktizierten Verwendung der verschiedenen Säulenordnungen.¹ Bereits 1970 hatte Wolfgang Götz die Stilfunktion des Historismus so zusammengefaßt:

"Entscheidend ist für die Werke des Historismus nicht die ästhetische Konformität, sondern die ideologische Angemessenheit; nicht die wiederholte Form, sondern die reaktivierte Geschichte, die sich in der wiederholten Form Ausdruck verleiht."²

1896 erschien der Artikel "Ornament" in Meyers Konversationslexikon, in dem auch der Stilpluralismus erwähnt wird:

*Die Ornamente aller Stilperioden werden, je nach dem Zweck, nachgeahmt, oder für die modernen Bedürfnisse umgebildet; die Renaissance, der Barock-, der Rokostil werden besonders bevorzugt.*³

Zeitgenössische Quellen sollen diese Ausbildung von Stil-Assoziationen zu einer Stilikonologie beschreiben:

...worin man die ganze Kunst- und Culturgeschichte an einem Tage durchleben kann.

Die Wohnung, die Hans Victor Hugo von 1832 bis 1848 an der Place Royale in Paris bewohnte, beschrieb Eugène de Mirecourts, wobei sie behauptete, "Victor Hugo war der erste, der uns den Geschmack für schöne historische Einrichtungen wiedergegeben hat".⁴ Bereits 1875 war eine Stilikonologie des historistischen Interieurs - offensichtlich ausgehend von Frankreich - in Mitteleuropa ausgeprägt. Carl von Lützows berühmtes Zitat stammt aus seinem Bericht zum "Kunstgewerbe" auf der Weltausstellung in Wien 1873:

*"... wir haben vielmehr einer auffallenden Erscheinung daneben zu gedenken, welche ihr zu widersprechen scheint und auch widerspricht. Der heutige Franzose lebt, was die Kunst betrifft, im achtzehnten Jahrhundert, er schläft auch darin, aber er speist im sechszehnten. Das ist die Regel, daß, während Salon und Schlafzimmer im Stil Louis XV. und XVI. gehalten sind, das Speisezimmer im Stil der Renaissance eingerichtet ist ... Zuweilen begnügt sich der Franzose auch nicht mit Rococo und Renaissance, sondern er raucht seine Cigarre und nimmt seinen Cafe im Orient und badet in Pompeji, im Griechenthum. Wir kennen ein vornehmes, von einem französischen Decorateur eingerichtetes Haus in Wien, worin man die ganze Kunst- und Culturgeschichte an einem Tage durchleben kann."*⁵

Männliche Renaissance und frivoles Rokoko als der Stil unserer Tage (1888)

Wir können die kräftige Renaissance das männliche und das zierliche, graziöse Rokoko das weibliche Prinzip moderner Kunstthätigkeit nennen; aus der innigen Ver-

¹Braunfels 1977, S. 267.

²Götz 1970, S. 211.

³Meyers Konversationslexikon, Bd. 13, 1896, S. 250.

⁴Comesasca 1971, S. 257.

⁵Lützow 1875, S. 46. - Fettdruck vom Verfasser W.B. gesetzt.

bindung beider geht der Stil unserer Tage hervor. Diese Charakterisierung tritt in der inneren Wohnungsausstattung ganz eklatant hervor. sehen wir uns die sogenannten Arbeits-, Jagd- und Wohnzimmer an, so finden wir mit geringen Ausnahmen die Renaissance angewendet, während Boudoirs und Salons mehr die leichte, tänzelnde Formenwelt des Rokoko bevorzugen. Die ernste, arbeitssame und sorgende Natur des Mannes gefällt sich eben mehr in der strengeren, solideren Umgebung, wie sie ihm die Renaissance bietet, wo das weiche, in Schmuck und heiterem Glanz, in Zierlichkeit und Eleganz sich gefallende, natürliche Wesen des Weibes sich stets in dem fröhlicheren, reizenden, kosenden Formen- und Farbenkonzert des Rokoko heimisch fühlen wird. Überhaupt neigt der Geschmack der heutigen Damenwelt dem letzteren zu; nicht allein die Wohnung, selbst die Geschmeide, die Kleidung, Spitzen, Fächer, Nippes u.s.w. zeugen von dieser Vorliebe.⁶

Die Geschichte liefert hierzu die beste Illustration: ... die festen, trotzigten Gebilde der Renaissance. ... Seit der Zeit, wo das Panzerkleid mit den Gamaschen und dem Leibrocke, der Helm mit der Perücke, das Schwert mit dem Degen vertauscht wurde, ... wo der Unterrock nicht am Spinnrocken saß, sondern den Faden der Politik und der Weltgeschichte spann, da wurden die Möbel bei Seite geschafft, die getäfelten Wände entfernt und Willkür und Ungebundenheit setzte Hohlheit und Kulissen an ihre Stelle, allerdings mit unnachahmlicher Grazie und frivolster Leichtfertigkeit; und in den luftigen Gebäuden lispelten zarte Geschlechter über Mannestugenden und Aufklärung ...⁷

Dies ist das Reich der Frau⁸

Fritz von Ostini beschrieb 1900 in einem Aufsatz zum süddeutschen Rokoko in Velhagen und Klasings Monatsheften die Atmosphäre der Amalienburg im Park des Schlosses Nymphenburg in München so:

"Und doch hat Cuvillies diese Räume < die Reichen Zimmer der Münchner Residenz, der Verf. >, wenigstens was die Grazie betrifft, noch weit übertroffen, als er 1737 vom Kurfürsten den Auftrag erhielt, die Amalienburg als Jagdpavillon zu errichten. ... sein Prunk ist feiner. ... zierlicher, noch leichter, noch duftiger, noch phantastischer, noch einheitlicher. ... Bei aller Pracht nirgends ein Zuviel oder Zuschwer. ... einen Grundgedanken durchgeführt ... Dies ist das Reich der Frau! ... Zauber eines vornehmen Boudoirs."⁹

Der Rokokostil war zu einer Metapher für grazile Weiblichkeit geworden. Das französische Rokoko setzte man gleich mit der Madame de Pompadour, der legendären Mätresse des Königs und Hofdame der Königin, die man seit der Mitte des 19. Jahrhundert verstärkt als Idol der Weiblichkeit und des bon ton, als

⁶Mielke 1889, S. 22f.

⁷Mielke 1889, Anm. S.22f. - Fettdruck vom Verfasser W.B. gesetzt.

⁸Ostini 1900/01, Heft1, S.21.

⁹Ebd. S.20 f. - Fettdruck vom Verfasser W.B. gesetzt.

Schutzgeist und Königin (E. und J. Goncourt, 1860) des *Pompadour-Rokoko* (Delécluze, 1855) pries.¹⁰ Der spätere Starporträtist der ungarischen Aristokratie und des Kaiserhauses - auch des Fürstenpaares Albert und Margarete - Gyula Benczur (1844-1920) aus der Münchner Piloty-Schule schildert diese Vorstellung vom lasziven Rokoko der Mätressen in dem Genrebild "Ludwig XV. im Boudoir der Dubarry" von 1874.¹¹ Abb. 408a

Josef Albert photographierte 1888 das auf der Deutsch-Nationalen Kunstgewerbeausstellung in München unter dem Titel *Decoratives Arrangement eines Boudoirs* von der Möbelfabrik Eysser gezeigte Werk der Dekorationskunst¹². Das *Boudoir im Rococostil* (Salvisberg) war nach einem Entwurf von Karl Hammer aufgebaut worden. Am Beginn der Mode des "Dritten Rokoko" behilft man sich mit modifizierten Möbelformen der Neorenaissance. Was als Rokoko empfunden wurde, war wohl mehr das laszive Arrangement: Abb. 408b

Auf einem Tigerfell, das auf einem weitgehend flächig, geometrisch gemusterten und geblühten Teppich liegt, steht eine Chaiselongue. Ein Kissen bei der Rückenlehne, eine Art Schal(?), drapiert im Fußbereich der Liegefläche, und vor allem der verheißungsvoll zeichenhafte Falträucher evozieren ein Stelldichein. Ein schmetterlings- und federgeflügelter Putto halten einen Lorbeerkranz, während ein flügelloser Putto die Baldachin-Draperie hochrafft, die von einer Turnierstange mit Fahnenstange und Lorbeerkranzschmuck über den Ruheplatz gespannt wird. Zu Füßen der Chaiselongue liegt ein Puff. Eine Bacchusbüste blinzelt schelmisch auf das Arrangement, deren Personenkonstellation der Betrachter unschwer errät: Der Puff weist einem Herren den Platz zu Füßen einer liegenden Dame an. Die erotische Sphäre verrät zudem der Fächer. Ein schmiedeeisernes Gitter führt schwungvoll gebogen auf diese Bühne des Boudoirs mit der imaginären Personenkonstellation. Palmengefieder verheißt exotische Freizügigkeit. Makarts Sujets des Sommernachtstraumes, der schlafenden Titania von 1871, oder sein Porträt von der Schauspielerin Charlotte Wolters in der Rolle der Mesallina werden dreidimensional. Populär wird das Genre nach 1900 in den Schlafzimmer-Oldrucken mit dem Sommernachts-, Liebes-, Hochzeits oder Walzertraum.¹³ Abb. 408c

Der Geschmacksbildner Otto von Falke publizierte 1895 einen historischen Aufsatz über *Das Boudoir*. Darin folgte er gängigen Vorstellungen vom Ort, an dem "l'air de galanterie" geherrscht haben soll.¹⁴ Im 18. Jahrhundert läßt er die *Herrschaft der schönen Frau* vom Salon und Boudoir ausgehen:

*Neben dem Geist spielte aber die Liebe die erste Rolle in diesem geselligen Verkehr, und beides, Geist und Liebe, sind es, welche diese eigentümliche Stätte, das Boudoir, erschufen.*¹⁵

Das kleine Boudoir der Fürstin Margarete im Zentrum der Raumfolge ihres Appartements im Westtrakt des Südflügel-Neubaues (RK 04.01.49) läßt nicht zuletzt wegen der originalen Wandbespannung und dem farbigen Muranolüster diese damals im Rokoko gesuchte, feminin bunte und intime Sphäre nacherleben. Abb. 284
-290

¹⁰Wappenschmidt 1989, S. 1620.

¹¹Verbleib unbekannt. MM, Bd. I, 1981: Abb. 114.

¹²Naumann 1889, Taf. 17. - Salvisberg 1888, S. 74 mit Abb. - AK. 1888, Kat.Nr. 474. - AK. Packeis 1987, Abb. S. 72.

¹³AK. Bilderfabrik, S. 107-116 mit Abb.

¹⁴Thornton 1985, S. 146f.

¹⁵Falke 1895, S. 186.

Auch die wissenschaftliche Aufarbeitung des "Zweiten Rokoko" verrät ihre Affinität zum Bild vom weiblich empfindsamem Rokoko: Bezeichnender Weise verfaßte eine Kunsthistorikerin, Marianne Zweig, das erste Standardwerk dieser Stilwiederholung des "Zweiten Rokoko" in Wien: In ihrem Vorspann fällt auf, daß sie den Beginn der Verachtung dieser "geschmacklosen" Periode Anfang der 60er Jahre des 19. Jh. ausdrücklich bei "Männern" findet, "welche als Anhänger einer rein konstruktiven Kunstauffassung sogar die Schöpfungen des Rokoko verurteilten." Sie spielt damit das gesellschaftlich geprägte Klischee rationaler männlicher Analyse mit weiblicher Empfindsamkeit aus, wenn sie die "Formen des Rokoko" "als Ausdrucksweisen einer seelischen Bewegung" interpretiert.

Daß dem Rokoko etwas Weibliches anhaftet, ist für den Engländer Watson 1979 eine selbstverständliche Erklärung: "Neo-Rokokomöbel gab es für alle Räume, aber ihre wirkliche Beliebtheit war doch auf Wohnzimmer oder Boudoir beschränkt, wo der weibliche Einfluß am stärksten war."¹⁶

Der tragische, todesbräutliche Louisseizestil

Semper charakterisierte den Stil Louis-XVI in seinem Werk "Der Stil" 1879 so:

Dieser Geschmack spricht in seiner relativen Formenkeuschheit als Gegensatz zu der altgewordenen koketten, die er absetzte, ungemein an. <...>

Luisseize sei ein Stil, der als einfach reizendes Kostüm in gleicher Weise etwas Todesbräutliches, Opferschmuckliches enthält. Diese tragische Weihe wird der Luis XVI-Stil für alle Zeiten behalten.¹⁷

Im Anschluß verurteilte Semper den Empirestil: Er war für ihn der *abscheulichste aller Geschmäcke, der antike Formalismus der Kaiserzeit.¹⁸*

Ornamentkritik

Eine Reaktion auf diese Stilikonologie und das Ornament als Stil- und Bedeutungsträger ist letztlich auch in der Kritik des Wiener Architekten Adolf Loos (1870-1933) zu sehen:

"Aber der mensch unserer zeit der aus innerem drange die wände mit erotischen symbolen beschmiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter."¹⁹

Loos ersetzt das Muster auf Grund durch den alleinigen Grund, den spezifischen Glanz und die Oberflächenstrukturen wertvoller Materialien. An die Stelle des Musters tritt die Struktur, ein Prinzip das die durchgehenden Furniere der klassischen Biedermeiermöbel bereits praktiziert hatten. Diese Möbel erleben nach 1900 eine Renaissance. Dem Biedermeier-Stil war gleichzeitig "ikonologisch" der Mythos des Bürgerlichen aufgeprägt worden.²⁰

¹⁶Watson 1979, S. 195.

¹⁷Semper, Bd. II, 1879, S. 329f.

¹⁸Semper, Bd. II, 1879, S. 330.

¹⁹Zit. nach Pfabigan 1985, S. 128: Anm. 1.

²⁰s. S. 240.

Zusammenfassung

Die Renaissance mit ihren strengen Formen wurde als passendes Ambiente für den Hausherren gesehen. Dem Stil haftete das Männliche an. Das Rokoko wirkte feminin und projizierte erotische Vorstellungen in die Vergangenheit. Im Gegensatz dazu verband man - zumindest Gottfried Semper - mit der klassizistischen Strenge des Louisseize etwas Tragisches und Keusches. Diese psychologisierende Besetzung von Ornamenten einzelner Stile bis zur Ausbildung des Kanons einer Stilikonologie führte zur Verachtung des Ornaments und Aufwertung der Ästhetik der materialimmanenten Oberflächenstrukturen.

 1. Zur Theorie der Zimmerdekorkationskunst

Georg Hirths Theorie der geschmackvollen Wohnkultur
für jedermann ?

Mit seinem Buch *Das deutsche Zimmer* publizierte Georg Hirth 1880 erstmals eine deutschsprachige Theorie zur Erlernung des *Geschmackes in Sachen der bildenden Künste*, zu welchen ja auch die Zimmerdekorkationskunst in erster Linie gehört¹.

Hirth geht davon aus, daß der gute Geschmack das Gesamtergebnis einer glücklichen Begabung und sorgfältigen Erziehung sei.² Ein Teil ist demnach erlernbar. Er fordert die Gebildeten und Bemittelten auf, Freude an schönen und edlen Formen zu gewinnen. Mit ihrer Vorbildlichkeit würden sie auf das gesamte Volk erzieherisch wirken.³ Der im Staat sich entwickelnde 'Demokratisierungsprozess' fordere nun auch, die Geschmacksbildung zu verallgemeinern. Was die Vorbildersammlungen der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert nach englischem Vorbild gegründeten Kunstgewerbemuseen leisten sollten, versuchte Hirth mit seinen Publikationen zu erreichen: Das *Deutsche Zimmer* erlebte seit 1880 erweitert und mit mehr Illustrationen ausgestattet insgesamt vier Auflagen.⁴ Als Altbestand besitzt die fürstliche Hofbibliothek die zweite Ausgabe von 1882. Schultze selbst besaß die 3. Auflage von 1886.⁵

Wie die Gotisierungen - die Neugotik - zeigen, war es verfehlt, kunsthistorisch irgendwelche alte Dekorkationskunst zurückgewinnen zu wollen:

*Die Gothik der Vierziger-Jahre mußte elendiglich versiegen, weil die lebenden Künstler in allen möglichen, nur nicht in ächt gothischen Naturvorstellungen sich ergingen, und weil sie auch nicht entfernt daran dachten, ihre Schöpfungen einer großen allumfassenden Dekorkationskunst ein- und unterzuordnen.*⁶

Allerdings sei dem geschichtlichen Kulturmenschen von Hirths Zeit bewußt, daß die Hälfte jeder Kunst aus Überlieferung bestehe: Wie von den Ägyptern die Hellenen, von diesen die Römer und von ihnen die Italier gelernt haben, so übernahmen

*unsere alten deutschen Meister (...) die klassische Säule und den Akanthus von den Italienern und machten daraus das Beste, was sie konnten; und so thaten es ihrer Zeit die Franzosen und Spanier, jeder in seiner Art. Unter Eisenbahnen und Telegraphenstangen, unter Dampfkesseln und Retorten sei es für unsere Fabrikanten, Meister und Gehilfen schwer, sich in den Geist der alten nationalen Kunstfertigkeit zu vertiefen.*⁷

¹Hirth 1886, S. 4.

²Ebd., S. 5.

³Ebd., S. 14.

⁴1879-1881 (6 Lieferungen), ¹1880, ²1882, ³1886, ⁴1899.

⁵PBS/Anhang 2, Kat.Nr. 582.

⁶Hirth 1886, S. 48f.

⁷Ebd. S. 52f.

Verfehlt war es unter den bayerischen Königen - Ludwig I. und wohl Ludwig II. -, allzuviel mit den Schönheiten fremder Himmelsstriche zu experimentieren. Denn das volkstümliche Kunstgewerbe könne nur im nationalem Grund und Boden wurzeln. Verpflanzungen aus der Fremde gelingen nur wenigen Geschichtsperioden. Die Franzosen erkannten die Renaissance als eine solche Epoche, die letzte Glanzperiode "nationaler" Kunst. Ihrem Beispiele folgten fast alle modernen Völker, überall, selbst im Osten Asiens.⁸

Sich auf die deutsche Renaissance zu besinnen, förderte eine besonders glückliche Entwicklung in München. Durch die Künstler Franz Seitz und Lorenz Gedon sei eine förmliche Tradition in den Ateliers und Werkstätten wiederhergestellt worden. Als epochemachend erkennt Hirth die Ausstellung von 1876, die von Wien aus zu Gunsten des Italienischen angezweifelt wurde, heute aber selbst in Paris anerkannt sei.⁹

Damit habe die Renaissance neben einer hohen kunsthistorischen auch eine ethische Bedeutung im Kreise unserer heutigen deutschen Bestrebungen erreicht.¹⁰ Diesem Anfang die noch fehlende Volkstümlichkeit zu verleihen, sei die Aufgabe der erlernbaren Zimmerdekorkunst. Denn noch immer bestehe die Kluft zwischen angeblich "hoher" und angeblich "nur dekorativer" Kunst.¹¹

Die Atomisierung des Glanzlichtes im Interieur

Als es um die Wahl des Bodenbelages für die Galerien und Treppenhäuser ging, zog Schultze die Mettlacher Mosaikstiftfliesen dem Terrazzo wegen dessen parkettbodenartigen Spiegelung vor. Eine in Schultzes Planschaffen nicht häufig vorkommende, farbig aquarellierte, perspektivische Ansicht gibt diese Bodenspiegelungen in der Eingangshalle (RK 04.00.12) wieder. Das gesuchte Schimmern der Oberflächen fördert das Dämmerlicht oder Mondlicht oder elektrische Licht.

Hirth¹² nennt die bei Metallgegenständen, Porzellan, Trinkgläsern und glasierten Öfen zu beobachtenden kleinen Spiegelungen vorteilhaft zur Steigerung der Farbharmonie, so lange sie eben nur als glitzernde Lichter, nicht aber als Spiegel im engeren Sinne erscheinen. Als geradezu kritisches Phänomen für diese Zerkleinerung der Spiegelbilder führt Hirth die Vorliebe für Butzenscheiben mit zahlreichen glitzernden Lichtern an. Das metallische Schimmern werde dadurch erreicht,

daß wir den Glanz 'matt' machen (d.h. die Zerkleinerung der neutralen Lichtreflexe so weit treiben, daß sie keine zusammenhängende scharfen Spiegelbilder mehr geben und einzeln nur noch mikroskopisch unterscheidbar sind). Daraus erkläre sich die prächtige dekorative Wirkung des alten Zinngeschirrs, der mit Wachs oder Oel behandelten Holzmöbel, der Atlas-, Sammet- und Brokatstoffe.

Häufig geputzte Zinngegenständen bzw. die Oberflächenstrukturen der Holz- und Textilfasern, vor allem die aufrechte Stellung der

⁸Hirth 1886, S. 54-56.

⁹Ebd., S. 59f.

¹⁰Ebd., S. 52.

¹¹Ebd., S. 60.

¹²Ebd., S. 156f.

Faser beim Samt - beim Plüsch als Leittextil des Historismus -, erreichen die vorteilhafte *Atomisierung des Spiegels*.

Scharf begrenzte Glanzlichter oder große Spiegelflächen sind zu vermeiden. Die Blattvergoldung des Historismus unterscheidet sich in ihrem ästhetisch geforderten, gleichmäßigen, metalligen Schimmern von den scharf kontrastierenden Matt- und Glanzvergoldungen des 18. Jahrhunderts. Diese schimmernde, metallig gegossene Oberflächenwirkung ist durchwegs bei den Originalvergoldungen des Historismus im Regensburger Schloß zu beobachten. Die zeittypische Bevorzugung weißer Lacke mit ihrem spezifischen, gleichmäßigen Oberflächenglanz gegenüber dem weich glänzenden Polierweiß des 18. Jahrhunderts bei Weiß/Gold-Fassungen gehen neben der größeren Strapazierfähigkeit in dieselbe Richtung.¹³

Den *schroffen* oder *rohen Glanz* einer frischen, *schreienden* Polimentvergoldung kritisierte Ferdinand Luthmer an dem *Rocococabinet* der Firma Pütterich, aber auch an den beiden *Rococozimmern* von Radspieler und Pössenbacher auf der Deutsch-Nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888:

...kein Zweifel, dass dies Ausstellungsstück bedeutend gewinnen wird, wenn es alt wird. Der schroffe Glanz der Vergoldungen und Lackmalereien beeinträchtigt vorläufig den Eindruck ausserordentlich ... Es ist eine Frage, die sich uns angesichts dieser überall wiederkehrenden schreienden Vergoldung unwillkürlich aufdrängt, ob denn der milde harmonische Goldton, den wir an alten Stücken bewundern, nur ein Resultat des Verschleisses ist, oder ob es nicht möglich wäre, auch bei neuer Vergoldung den rohen Glanz, der alle Formen verdirbt, zu mildern? Ganz besonders bedauern wir den letzteren bei zwei Rococozimmern, die wohl das Beste in ihrer Art darstellen: demjenigen von Radspieler und von Pössenbacher.¹⁴

Ähnliches bemerkte bereits 1876 Duncker zu kunstgewerblichen Erzeugnissen von Franz Seitz:

(...) ihnen fehle nichts als der eigenthümliche Reiz, den das Alter giebt, die Jahre, die den Glanz des Metalls wohlthuend dämpfen.¹⁵

Zur Ästhetik der edlen Materialien und ihrer Oberflächen

Die Deutsche Bauzeitung publizierte 1886 zusammenfassend den Vortrag eines Professors Göller, den dieser im Württembergischen Verein für Baukunde gehalten hatte.¹⁶ Anwesend war dabei der große Ästhetiker des 19. Jahrhunderts Professor Dr. Friedrich Theodor von Vischer (1807-1887).

Göller geht von den beiden Beobachtungen aus, daß edle Materialien eine *erfreuende Wirkung* ausüben und daß zweitens eine Form in verschiedenen Materialien ausgeführt, eine *Verschiedenwerthigkeit des Eindrucks* verursacht. Zum letzteren führt er als Beispiele die Unterschiede einer Fassade in Haustein gegenüber einer in Zement- und Kalkputz, einer Säule in Marmor gegenüber einer *gleichgebauten* in Sandstein oder gebranntem Thon, eines Möbels in einer *feinen Holzart* gegenüber einem solchen in einer *gewöhnlichen* an.

¹³vgl. Schultzes Äußerung zur praktischen Türfassung S. 87.

¹⁴Luthmer 1888, S. 204.

¹⁵Duncker 1876, S. 11f.

¹⁶Göller 1886, S. 174f, dort auch die folgenden Zitate.

Überall im Leben ist das Gefühl des Augenblicks bestimmt durch die Vorstellungen, die in diesem Augenblick klar oder minder klar in der Seele thätig sind; dasselbe muß auch im Gefühl des Schönen, also auch in der Freude an jenen edlen Materialien zu treffen sein.

Göller zergliedert die Vorstellungen, die zusammen die erfreuende Wirkung ausmachen, in vier Vorzüge edler Materialien:

1. Das Wissen von der physikalischen Überlegenheit edler Materialien betrifft die Härte, Geschmeidigkeit, Weichheit und Feinheit der Oberfläche.
2. Das Wissen um den hohen Tauschwerth ist zu berücksichtigen. Der materielle Wert ist zwar wie 1. nicht mit dem Auge wahrnehmbar, wirkt aber im Gefühl lebhaft mit.
3. Der Schönheitswert bestehe darin, daß edles Material die vom Entwerfenden gedachten Formen weit vollständiger erreichen kann, als das gewöhnliche:
Eine Gesimskante in gebrannten Steinen ist eine hin- und herzitternde Linie, in Haustein weit mehr eine strenge gerade. Alle diese Arbeiten - Mauerwerk, Verputze und Anstriche - seien umso schöner, je mehr es gelingt, die Ebene zur wahren Ebene, die Kante zur wahren geraden Linie zu machen, und beim edlen Material gelingt dies eben weit mehr.
4. Die Oberflächenwirkung bestehen in folgenden Einzelvorstellungen der Ebene,
der Zeichnung oder Linienführung - Struktur,
der Kontraste heller und dunkler Streifen,
dem Reiz der Farbe,
dem Glanz,
einem mehr oder minder starken Grad des Durchscheinens der oberflächlichen Schicht.

Physiologisch werden diese Einzelvorstellungen zusammen wahrgenommen und steigern sich so zur erfreuenden Wirkung: *Nacheinander erscheinend, lassen sie das Auge ungerührt; durch ihre Vereinigung werden sie stark. Indem man zur Ebene die Zeichnung, zu dieser den Kontrast heller und dunkler Flächen, dann den Reiz der Farbe, endlich den des Durchscheinens und des Glanzes fügt, sieht man die Schönheit entspringen und wachsen und sich vollenden.*

Zusammenfassung: Erlebniskriterien für den Besuch des Schlosses St. Emmeram

Die Perfektion in der Bearbeitung der Oberflächen - der metallig matt glänzenden Vergoldungen auf präzise geschnitzten Formen -, der Glanz gewachster Holzplafonds, von gewachsenen Parkettböden und glasierter Keramik, die Strukturen von Seidenplüsch, Brokaten und Wirkteppichen oder dekorativen Wandbildern und ihre Zusammenstellung in der Farbigkeit erfuh durch die neuartige Möglichkeit elektrischer Beleuchtung eine zusätzliche Steigerung. Dazu kommt die taktile Wahrnehmungsmöglichkeit, die zum Beispiel das Gehen auf den Läufern zum Schreiten werden läßt.

Diese Qualitätsempfindungen kann letztendlich nur das Erlebnis der Räume selbst vermitteln. Dies ist nach hundert Jahren annähernd authentisch wohl umso vollkommener möglich, je besser der Raum im Originalzustand erhalten ist.

Abb. 185
193

2. Der Wandel in der Raumausstattung vom *gêne* zum *comfort*
im Klassizismus und Historismus

Die Interieurveduten vom Hauptappartement im Ostflügel
des fürstlichen Palais von 1826

Drei Interieurveduten¹ im Zustand von 1826 überliefern die 1818 eingerichtete² Enfilade im Ostflügel des Regensburger Schlosses im Zustand von 1826.³ Sie zeigen Räume vom Hauptappartement des Fürstenhauses Thurn und Taxis. Die Räume wurden unter der anspruchsvollen und modisch orientierten Fürstin Therese eingerichtet. Der Fürst selbst muß untergeordnete Räume im zweiten Obergeschoß bewohnt haben.

Bildwürdig waren den beiden dilettierenden Schwestern (?) Catharine und Marriet de Raigersfeld Blicke durch die Enfilade: Vom östlichen Ende der Zimmerfolge, dem *Rothen Zimmer*, blickt man durch die geöffneten Flügeltüren nach Süden. In umgekehrter Richtung nach Norden erfaßt das zweite Aquarell vom vorletzten Enfilade-Raum aus - dem Paradeschlafzimmer - den Blick in den *Rothen Salon*. Dort hängt an der die Enfilade abschließenden Wand in der Flucht der Flügeltüren ein großer Spiegel, der im Spiegelbild die Zimmerfolge nach Süden wiederholt. Von demselben Standpunkt, nur um 90 Grad nach Westen gedreht, zeigt die dritte erhaltene Interieurvedute eine Ansicht auf die von korinthischen Säulen flankierte Alkoven-Nische mit dem Paradebett.

Von der mobilen Ausstattung ist bezeichnender Weise wenig zu sehen: Im *Rothen Zimmer* steht links ein Schreibtisch und rechts ein Ofenschirm. Beide sind nahe an die Wand bzw. vor den Ofen gerückt. Zwischen diesen Möbeln und der Wand sind moderne, antikisierende Klismos-Stühle ganz nah an der Wand beidseitig der Enfiladentür aufgereiht: Wollte man die Stühle benutzen, müßte man zuerst den Schreibtisch bewegen um die Stühle in die Raummitte stellen zu können.

Das Paradeschlafzimmer ist, was die textile Ausstattung betrifft, traditionell in Grün gehalten, der Farbe des Planeten Venus. An der dem Sonnenlicht ausgesetzten Nordwand ist, wie auch im *Rothen Salon* zu beobachten, die Seiden(?)-Wandbespannung mit einem Falten werfenden Schutzbehang (?) versehen. Demnach waren die Räume zur Zeit der Aquarellaufnahmen nicht repräsentativ für die Benutzung hergerichtet. Ein Nachtlicht-Tischchen steht in der Mittelachse ganz nah an der einstufigen Estrade vor dem quer aufgestellten Paradebett. Es verwehrt optisch die - praktisch wohl selten erfolgte - Benutzung des Bettes. Der Ofenschirm steht nahe am weiß glasierten, zylinderförmigen Kachelofen, dessen figürlicher Aufsatz die antike Statue der Aphrodite Kallypigos zitierte. Links steht auf dem Pendant-Ofen entsprechend der berühmte, vatikanische Apoll von Belvedere. Am rechten Bildrand ist eine Ottomane an der Wand aufgestellt zu vermuten. Letztere gehörte zum Ausruhen untermags zur Standartmöblierung eines Schlafraumes, der allerdings nur zu besonderen Anlässen, etwa während dem Kindsbett von der fürstlichen Wöchnerin, benutzt worden ist. Hier empfing man dann die Gäste. Sonst diente der

Abb. 65

63

61a

65

61a

63

61a

¹Zur Definition des Begriffes s. S. 234.

²Möblierechnung 1818: HMA 779. - SBG, Kat.Nr. 9. - s. S. 42f.

³RK 02.01.187/BQ 1 und 2. - RK 02.01.193/BQ.

Repräsentationsraum mit dem Bett im *Alcov* als *Gast-Zimmer*, wie es für 1827 belegt ist.⁴ Das alltägliche Schlafzimmer der Fürstin befand sich hinter den "Kulissen".

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entsprach es französischer Konvention, daß die Dame des Hauses das Hauptappartement bewohnte, was in Deutschland angeblich weniger üblich war.⁵ Das Prunkschlafzimmer - *chambre de parade* - diente, wenn es nicht Gästen zugewiesen wurde, zur repräsentativen Entgegennahme von Glückwünschen im Kindsbett.⁶ Die Bildwürdigkeit des Wöchnerinnenraumes beweist die Häufigkeit von Interieurdarstellungen dieses Genre seit dem 17. Jahrhundert. Bildquellen zu anderen Räumen sind selten.⁷ Die Möblierung entlang der Wände war für Deutschland damals üblich.

Die Veduten zeigen die im Innenraum des Klassizismus gesuchten Farbkontraste: Die Tapiserie und die Möbelstoffe "en suite"⁸ kontrastierten mit den hellen Plafonds, den weiß gefaßten Türen und den weiß glasierten Kachelöfen. Konträr dazu wollte man im Späthistorismus diese Kontraste vermeiden; sie malerisch durch eine gedämpfte Tonigkeit homogenisieren.⁹

Abb. 132
134

Die Tendenz von der linearen Raumbegrenzung zur malerischen Raumatmosphäre

Die Möblierung von Räumen läßt sich formal beschreiben als eine Entwicklung von der linearen Raumbegrenzung zur malerischen Raumatmosphäre. Diese geht kulturgeschichtlich im hochschichtlichen Gesellschaftsbereich einher mit der Nobilitierung der Privatheit.

Die Möblierung als Rapport entlang der Wände

George Hepplewhite (+1786 London), der englische Möbelzeichner und Kunsttischler in der Tradition von Robert Adam (1728-1792) und Thomas Chippendale (1709-1779), wird als Autor eines posthum erstmals 1788 erschienen Vorlagewerkes genannt: *The Cabinet-Maker and Upholsterer's Guide*. Die 3. Auflage 1794¹⁰ endet mit einem "Plan of a Room, - shewing the proper distribution of Furniture"

Abb. 409a

Wie bei einem Ausschneidebogen sind um ein rechteckiges Mittelfeld, dem Zimmergrundriß oder Boden, die vier Wände seitlich bzw. nach oben und unten aufgeklappt. Diese Darstellungsmöglichkeit eines Raumes ist bezeichnend. Die Wände genügen; sie bilden die Folie für die symmetrisch an den Wänden aufgereihten Möbel wie ein "Zierband" (Thornton)¹¹, ein Ornamentmuster auf der Wand als Grund: Sitzmöbel, Pfeilertische und *Pedestals* mit Ziervasen sind wie die aufgehängten Spiegel, Wandleuchter und Vorhanggalerien Ornament der raumbegrenzenden Wände. Die Raummitte bleibt unverstellt, frei für den Eintretenden, der um sich zu einem Gesprächspartner hinzusetzen zuerst eine Sitzgruppe im

⁴KP.

⁵Thornton 1985, S. 94, 147.

⁶Thornton 1985, FAbb. 170 (Madame de Rocheouart im Kindsbett, 1764), Abb. 142f. (holländische Wöchnerinnen-Interieurs 1737 bzw. um 1740).

⁷Thornton 1985, Abb. 67f. (1679 und Ende 17. Jh.).

⁸Zum Begriff s. Thornton 1985, S. 59.

⁹Zum Beispiel das sehr gut erhaltene Vorzimmer (RK 04.01.18), s. S. 155.

¹⁰Hepplewhite 1794, Taf. o.Nr. (= Pl.124).

¹¹Thornton 1985, S. 19.

Raum bilden und dadurch den Rapport des Wandornamentes aus Stühlen in Unordnung bringen muß. Diese Wahl des Sitzmöbeltyps - dessen kostbarer Bezug teurer war als das Gestell - zeigte der höfischen Gesellschaft den zeremoniellen Rang einer Person an.¹²

Die Interieurveduten des 18. Jahrhunderts weisen gelegentlich eine Personenstaffage auf: Anonyme Damen und Herren - z.B. in Salomon Kleiners Stichserie von Pommersfelden (Augsburg 1728)¹³ - sind aber durchwegs stehend dargestellt, als bewundernde Besichtigter der Repräsentationsräume, die keine Sitzmöbel aufweisen. Meist werden die Räume ohne Personen dargestellt. Die bedeutendste Serie von Interieurveduten für das barocke Regensburg ist die Kupferstichfolge der vom Immerwährenden Reichstag benutzten, repräsentativen Räume im Alten Rathaus.¹⁴ Selten ist die detailgetreue Wiedergabe von zwei Regensburger Prunkräumen in gesellschaftlicher Funktion: Zwei Kupferstiche der Festpublikation von 1717 zeigen den Rittersaal - im Alltag der Raum für die Wachen - und den Löwensaal im Kloster St. Emmeram.¹⁵

Möbel dérangés oder die englische Erfindung des Komforts

Epochal ist der Raum- und Möblieringentwurf des jungen, englischen Architekten Charles Heathcote Tatham von 1800.¹⁶ Wie bei Hepplewhite sind die Wände seitlich um den Grundriß aufgeklappt. Letzterer ist allerdings nicht leer. Neben den Grundrissen der Möbel, die entlang den Wänden plaziert sind, gibt es welche, die Sofas zeigen, die mit zugehörigen Sofatischchen im rechten Winkel zum offenen Kamin aufgestellt sind. Zwei Sessel, *tête-à-tête*, schließen halbkreisförmig die Sitzgruppe um den Kamin zur Raummitte hin ab. Ein Tisch steht vor dem dritten, an der gegenüberliegenden Wand aufgereihten Sofa.

Abb. 409b

Ein Franzose, der 1810/11 England bereiste, fiel bei der Besichtigung des Hauses Osterley Park am Stadtrand Londons Folgendes auf:

Tische, Sofas und Stühle standen so sichtlich dérangés um den Kamin und in der Mitte des Raums herum, als hätte die Familie gerade erst das Zimmer verlassen; in Wirklichkeit aber war das Haus seit Jahren unbewohnt. <...> So findet sich die neumodische Möbelaufstellung hier auf die Spitze getrieben, wie es stets in der Natur der Sache liegt, womit die Wohnungen in einem modebewußten Haus <nun> einem Tapezier- oder Tischlerladen gleichen.¹⁷

Der Franzose bemerkte zusammenfassend, daß es in England als Gipfel der Mode gelte, *alles, was nur entfernt an gêne und Zeremonie erinnert, zu verbannen.*

Schinkel schien diese englische Möbliering der Raummitte bei seiner Englandreise 1826 ebenfalls bemerkenswert. Nach seiner Besichtigung des Palastes des Marquis von Landsdown am 12. Juni 1826 notierte er stichpunktartig in sein Tagebuch, was im

¹²Schepers 1982, Abb. S. 139. - Zur Situation an deutschen Höfen s. Ottomeyer 1982, S. 141f.; zur "verheerenden" Praxis der Erneuerung von Möbelbezügen S. 144f.

¹³Kleiner 1980, z.B. Abb.S. 69-83.

¹⁴Museum der Stadt Regensburg 1963.

¹⁵RK 02.01.175.I. - Kat. 01.V.1.

¹⁶Thornton 1985, S. 147, 148, Abb. 186.

¹⁷und folgendes Zit. nach Thornton 1985, S. 147.

aufgefallen war: Er sah berühmte Antiken, einen prächtigen Spiegel hinter der Sofanische und

*Meubles im Zimmer umher.*¹⁸

In Deutschland war die traditionelle, französische, ornamentale Möblierung an der Wand wohl bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich. Der vom Bauherren Prinz Wilhelm 1834/35 entworfene Möblierungsplan für Schloß Babelsberg zeigt noch dieses Prinzip. Nur beim Kamin im Raum "F" steht ein *halbrundes Sofa* weiter in die Raummitte hinein.¹⁹

Eine Zimmervedute vom Schlafgemach der Kaiserbraut Elisabeth im Linzer Landhaus von 1854²⁰, zeigt einen im modernen Stil des Wiener, Zweiten Rokoko eingerichteten Raum. Die Mitte unter dem Bronzelüster ist frei. Die ein gutes Raumviertel einnehmende Sitzgruppe besteht aus zum Platznehmen bereit aufgestellten, bequemen Fauteuils, während die zur Garnitur gehörenden Stühle an den Wänden verteilt aufgereiht sind. Fauteuils durften in den Wittelsbachischen Zimmerbildern des Zeitraumes von 1820 bis 1843²¹ lediglich vor dem Schreibmöbel plaziert verbleiben, sonst waren auch sie wie die Stühle an den Wänden aufgestellt, so daß man im Bezug auf die 'Sitzgruppe' im Kaiserbrautgemach einen modernen Zug erkennen muß.

Abb. 410a

Was die malerische Architekturidee verneinte, den Zwang der Regelmäßigkeit und des Achsendenkens, wurde auch im Innenraum üblich. In England waren das Schreibzimmer und der Salon diejenigen Räume, die dieses nur scheinbare Durcheinander, das um den Kamin als Zentrum arrangiert war, rasch nach 1800 aufwiesen. Das Speisezimmer behielt auch in England das Förmliche bei. Das Prinzip des Pittoresken brachte auch die Vermischung verschiedener Stile in einem Raum-Arrangement mit sich. Der Höhepunkt der Möblierungsdichte sollte in der spätviktorianischen Zeit um 1880/90 erreicht werden.²² Typisch für diese Zeit ist im Regensburger Schloß die Erstmöblierung des Schreibzimmers und Wohnzimmers des Fürsten.²³

Abb. 158
160, 166
167

Eine Trennung von Repräsentation bzw. Festlichkeit und 'Privatheit' oder alltäglichem Wohnen war bis 1800 in Europa obligatorisch. Nach tonangebender, französischer Konvention verlangte das Zeremoniell für die Raumausstattung die *regularité*.²⁴ In England entstand um 1800 eine zwanglose Raumgestaltung, die unter dem Begriff Komfort in Europa einherging mit einer Wandlung im Lebensstil und der Kleidung²⁵.

¹⁸Riemann 1986, S. 174.

¹⁹Sievers 1955, Abb. 193.

²⁰AK. Elisabeth 1986, FAbb. S.163.

²¹AK. Biedermeiers Glück und Ende, Kat.Nr. 5.1.216-224 mit Abb.

²²Thornton 1985, S. 147, 149f., 320.

²³s. S. 155-157.

²⁴Thornton 1985, S. 19.

²⁵s. S. 233.

Das Praktische am Komfort - zur Entstehung der Haustechnik

1896 erklärt Meyers Konversationslexikon den englischen Begriff Komfort:

eigentlich Stärkung, Trost, Bequemlichkeit; im weiteren Sinne gebraucht für den Inbegriff leiblichen und seelischen Wohlbefindens, insbesondere für häusliche Behaglichkeit, insofern sie durch praktische und geschmackvolle Einrichtung erzeugt wird.¹

Der Brockhaus fügte 1931 einer fast identischen Definition als historischen Hintergrund hinzu:

im Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland als besonderes Kennwort engl. Lebenshaltung bekannt geworden.²

Eine wesentliche Errungenschaft für den praktischen Komfort war die Entwicklung der Zentralheizung und mit ihr die Entstehung eines neuen Aufgabenbereiches für den Architekten des 19. Jahrhunderts, der Haustechnik. Die Geschichte der zentralen Heizungssysteme der Neuzeit beginnt wohl in England. 1837 erschien die zweite Auflage der deutschen Übersetzung von der dritten, englischen Originalausgabe der Grundsätze der Dampfheizung von Thomas Tredgold. Für die Entwicklung der Warmwasserheizung war nach Tredgold die Heizung für das Gewächshaus des königlichen Schlosses in Windsor epochemachend, *welche die erste war, die in so großem Maßstabe ausgeführt wurde³*. In Kanälen unter dem Fußboden wurden Rohre verlegt, in denen erhitztes Wasser zirkulierte. Durch längsrechteckige Öffnungen im Fußboden, *die mit rostförmigen Gittern überlegt sind* - wie es ein Kupferstich in Tredgolds Werk zeigt -, gelangte die erwärmte Luft in das Gewächshaus.

Nach demselben Prinzip war die erste Zentralheizung in St. Emmeram 1872 im Ostflügel, zunächst für den Bereich um den *Marmorsaal* eingerichtet worden. Am 25. Mai 1872 hatte Degen mit dem Civilbauingenieur Johannes Haag aus Augsburg einen Vertrag zu einer *Wasser- und Luftheizung* geschlossen. Oskar Krell konstruierte 1883/84 das erste zentrale Heizungssystem für den Südflügel.⁴ Im Dezember 1889 wurde im Ostflügel das als *Heißwasserheizung* bezeichnete System auf drei an den Festsaal anschließende Repräsentationsräume ausgedehnt.⁵ Dabei sollten in den Fensternischen Heizkörper, bezeichnet als *Spiralen*, eingebaut werden.

Abb. 41

104
105

Für die städtische Gesellschaft war die hohe Zeit der Bälle und Soiréen in den Wintermonaten. Dann weilte die Aristokratie in der Stadt, die sie im Sommer aufs Land ziehend und im Herbst zu den Jagden verließ. Neben der *geschmackvollen* Komponente waren beheizbare Räume - ganze Treppenhäuser - ein neues Qualitätskriterium für Luxus und Komfort im 19. Jahrhundert.

Nach Weihnachten wird die Reise nach Wien angetreten und es beginnt nunmehr der bedeutungsvollste Jahresabschnitt. Die Ereignisse dieser Epoche bestehen in Bällen, Soiréen von mannigfacher Abstufung, hie und da in Dilettanten-Vorstellungen, im Besuche der Theater

¹Meyers Konversationslexikon, Bd. 10, 1896, s.v. Komfort.

²Brockhaus, Bd. 10, 1931, s.v. Komfort.

³Tredgold 1837, S. 209, Taf. XI.

⁴s. S. 131f.

⁵RK 02.01.172/02.044.10.

... lauter Dinge, die mit dem grössten Ernste betrieben werden ...⁶

Kronprinz Rudolf kritisierte hier die *Lebensweise und die sozialen Gewohnheiten* der Aristokraten als Gegenbild zu dem in seinen Augen vorbildlichen, bürgerlichen Leben.

Die Faschingsfeste im Februar brachten dem Regensburger Schloß glänzende Abende. So fand am 5. Februar 1910 ein bedeutender Ball statt, dessen Masken Photographien dokumentieren. Die Beheizbarkeit der Festräume war für diese Abendgesellschaften in der kalten Jahreszeit eine Notwendigkeit, damit die festlich dekolletierten Damen sich im großen, temperierten Festsaal auch aufhalten konnten.

Thermometer in jedem Wohnraum des Südflügels erlaubten die Kontrolle der Temperatur, auf deren Beobachtung für ein gesundes Wohnen offensichtlich sehr großer Wert gelegt wurde. In der Heizungstheorie wird gefordert, daß man zunächst *durch Vorsäle und Gänge, die alle eine niedrigere Temperatur haben, sich gleichsam vorbereitet*, um dann in die voll temperierten Räume einzutreten. Man mißt der Luftfeuchtigkeit große Bedeutung bei:

*Die immerwährende Entziehung von Feuchtigkeit vom menschlichen Körper, welche durch warme Luft bewerkstelligt wird, bringt Kopfschmerzen, Schwäche und andere Uebel hervor.*⁷

Der im hohen Alter hypochondrisch veranlagten Ludovika - Großmutter Fürst Alberts - folgte in ihrem Münchner Palais an der Ludwigstraße der Haushofmeister "mit einem Thermometer, einem Barometer, Tüchern und Fläschchen in der Hand". Der anonyme Erzähler schildert in einem Zeitungsbericht die Aufgabe des Bedienten, "der dauernd die Temperatur und den Feuchtigkeitsgehalt der Luft messen muß, um danach der Herzogin die entsprechenden Tücher umzulegen, die entsprechenden Medizinen und Mixturen zu verabreichen."⁸

Das System der Zentralheizung garantierte gegenüber der begrenzten Heizkraft der Kachelöfen oder Kamine, daß sich die Wärme schneller gleichmäßig in den großen Räumen des Marmor- bzw. Tanzsaales verteilte. Die Zentralheizung erlaubte ohne großen Personalaufwand, auch die Treppenhäuser und Gänge zu temperieren. Auch die längere Zeit bewohnten fürstlichen Wohnräume wurden so modern beheizt. Traditionelle Kachelöfen erwärmen teilweise zusätzlich die Gesellschaftszimmer und Gästezimmer im Südflügel. Die Öfen sind Hinterlader und werden mit Buchenscheitern gespeist noch heute benutzt. Die moderne Heiztechnik mußte *maskiert* werden, um die Illusion von historischen Stilräumen nicht zu zerstören. Die Heizschlangen der Zentralheizung in den vorbereitend temperierten Treppenhäusern werden von Piedestalen im Treppenauge und Ziergittern in den Fensternischen verkleidet. In den Vorräumen und Appartements kaschieren *Cheminees* mit Spiegelaufsätzen oder Oberteilen in Form von traditionellen Kachelöfen die Technik.

Ein weiteres neues Qualitätskriterium für den Komfort der abendlichen Festgesellschaft sollte das elektrische Licht werden. Für das Regensburger Schloß lassen sich hierzu Auswirkungen mit ikonologischen Dimensionen beobachten (s. S. 248-253).

Abb. 106

123,271a

191b

⁶Zit. nach Hamann 1987, S. 33.

⁷Tredgold 1837, S. 3.

⁸Anonym o.J., "Wir wollten uns nicht heiraten ...", S. 1186.

Zur Psychologie des Komforts

Graf Eduard von Keyserling (1855-1946) verfaßte einen 1905 erschienen Aufsatz *Zur Psychologie des Komforts*: Darin bemerkt er, daß in einem Wohnraum ein Kunstwerk oder bedeutendes Bild nichts verloren habe. Denn vor einem solchen Bild müsse der Betrachter - er zitiert hier Schopenhauer - *wie vor einem Fürsten, abwartend, ob und was es zu ihm sprechen werde stehen. In unseren Wohnungen aber wollen wir, daß alles nur warte, bis wir es anreden.* Ein Kunstwerk sei *zu selbtherrlich, als das wir es zwingen könnten, zu dienen.*

*Luxus ist nicht Komfort. Die Pracht als solche in unserem Leben ist wie eine Geliebte, der wir Opfer bringen, um sie zu genießen. Der Komfort ist eine Gattin, die sorgsam und aufmerksam die Harmonie des Daseins um uns breitet, das Leben leicht und mühelos macht.*⁹

Bei seinem Durchgang durch die Geschichte des Komforts vom Schlafgemach Telemachs und der treuen Eurikleia bis zum englischen Klubsessel preist er die südländische Genußfähigkeit der *Feinschmecker der Renaissance*, die in den harmonischen Bauten Palladios mit Veroneses Freskenschmuck wohnten und sich dem Raumerlebnis hingaben, Er stellt sich unhistorisch diese Bauten nach dem englischen Prinzip möbliert vor:

*Die Möbel konnten nicht recht an die Wände gerückt werden. So saß oder ruhte man mitten im Gemach und ließ ungestört das Spiel dieser Linien und Flächen auf sich wirken.*¹⁰

Über den *Schlafzimmer-Komfort* französischer Damen des 17. und 18. Jahrhunderts und den Lebensstil des kauzig sich in sein Gehäuse - des Hieronymus - zurückziehenden deutschen Individualisten gelangt Keyserling nach England. Hier habe der Komfort eine Tradition und Gesetze entwickelt, die zu einer Art Typisierung des bequemen Wohnraumes führen: Ideale praktische Lösungen werden von allen akzeptiert und nicht mehr verändert; man vergleiche hier Adolf Loos Prinzip der einmal gefundenen, gültigen Form. Der englische Wohnraum werde zu seinem Besitzer in Harmonie gestimmt und *da ein Gentleman sich äußerlich von dem andern nicht zu sehr unterscheiden darf, fällt diese Harmonie auch ziemlich gleichartig aus.*¹¹ Das *Rationelle* des englischen Komforts sei die Ursache für die Vorbildlichkeit zu einem *Allerweltskomfort*.

⁹Keyserling 1973, S. 558.

¹⁰Ebd.

¹¹Ebd., S. 562.

Der bildwürdige Privatraum und die Raumpsychologie

An Stelle des unpräzisen Begriffes "Interieurdarstellung" soll der Begriff Interieur-, Raum- oder Zimmervedute¹² im Unterschied zur Phantasie- oder allegorischen Raumkomposition verwendet werden. Auch der zeitgenössische Begriff *Zimmerbild*¹³ (1829) für die nach 1800 auftauchenden Aquarelle und Gouachen von Innenräumen könnte unter diesem Oberbegriff erfaßt werden.

War die Interieurvedute des 18. Jahrhunderts in der Form der Stichserie ein Instrument fürstlicher Repräsentation mit anonymen Personenstaffagen¹⁴, so belegen die *Zimmerbilder* seit 1820 einen Bedeutungswandel: Sie waren oft Werke von Dilettanten¹⁵, die den eigenen Wohnraum der Kindheit oder des Elternhauses im Aquarell oder Gouache in Erinnerung zu erhalten versuchten.¹⁶ Auch die Zimmerveduten vom Regensburger Ostflügel sind Werke dilettierender Hofdamen (?). Herrschaftshäuser konnten es sich leisten ganze Serien von Raumveduten von Berufsaquarellisten anfertigen zu lassen.¹⁷ Ein später Meister in diesem Metier war der Wiener Aquarellist Rudolf von Alt (1812-1905).¹⁸ Seit den 1770er Jahren war das Bild vom bewohnten, "leeren Zimmer" als physiognomischer Spiegel der Seele seines Bewohners bedeutungsvoll geworden.¹⁹ Die neue Bildgattung der "Zimmerbilder" dokumentierte meist in Erinnerungsabsicht den ideal aufgeräumten Innenraum. Dieser Tradition konnte seit den 1860er Jahren in idealer Weise die Interieur-Photographie folgen.

Abb. 61
63, 65

König Ludwig II. ließ die von der Zarin Maria Alexandrowna vom 26. bis 28. September 1868 bewohnten, festlich dekorierten Räume in Schloß Berg vom Hofphotographen Albert dokumentieren.²⁰ Rudolf Lechner fertigte 1899 eine Serie von Interieuraufnahmen von der Hermesvilla an. Es galt die Räume der 1898 ermordeten Sisi zu verewigen.²¹ Nach zeitgenössischer Vorstellung waren eingerichtete Räume Charakterbilder ihres Bewohners. In einer Art Raumpsychologie wird beobachtet und der wahrgenommene "genius loci" interpretiert. Constantin Christomanos, seit 1891 Konversationspartner und Reisebegleiter der Sisi, beschreibt in seinem 1898 veröffentlichten Tagebuchblättern das Schloß Achilleion auf Korfu: Dort hatte die Kaiserin ihre Gemächer selbst eingerichtet.

Hier hatte sie ihre ganze Seele verstreut. <...> Alles habe ich selbst geordnet, sagte sie, und jedes Stück selbst gewählt. Deswegen bin ich hier weniger fremd als in Wien. Für den sensiblen Christomanos traten deshalb die Linien ihres erhöhten Seelenlebens umso deutlicher hervor. Aus jedem Winkel dieser Zimmer strahlten sin-

¹²Helmut Börsch-Supan 1976, S. 13-21 gebraucht den Begriff "Interieurporträt".

¹³AK. Biedermeiers Glück 1987, Kat.Nr. 5.1.217. - Zur Geschichte und Funktion des Zimmerbildes s. Börsch-Supan 1976, S. 13-21.

¹⁴s. S. 229.

¹⁵AK. Biedermeiers Glück 1987, Kat.Nr. 5.1.228 mit Abb (Grundriß mit Wandauf-rissen), Abb. S. 103.

¹⁶Börsch-Supan 1976, S. 20f.

¹⁷AK. Biedermeiers Glück 1987, S. 457-464 mit Abb., Abb. S. 95, 97, 107, 113, 115. - AK. Bürgersinn 1988, Kat.Nr. 8/104-106, 109 mit Abb./FAbb.

¹⁸Windisch-Graetz 1957, Abb. S. 32-34 (Palais Schwarzenberg 1847, 1851). - Welz, Kalender 1988, FAbb. Juli (Schloß Schönbrunn, Millionen-Zimmer).

¹⁹Chapeaurouge 1982, S. 218f., Abb. 2.

²⁰Kobell 1898, S. 141.

²¹Walther 1986, S. 33, Abb. 30-42.

*gende Traurigkeiten hervor.*²²

Daß die Besichtigung von Privaträumen für die Antike nur in Pompei möglich sei, ist für Mielke 1889 ein großer Verlust für die Kulturgeschichte:

*Uns würde das Kulturleben der Hellenen noch in einem ganz anderen Lichte erscheinen, wenn wir einen Blick in ihre vollständige Privatwohnung thun könnten. Erst dann würden wir das Leben eines Lykurg, Aristides, Sokrates recht verstehen. Was verdanken wir nicht alles den pompejanischen Funden, die ... eine deutlichere Sprache reden, als all die verstümmelten Texte der klassischen Autoren!*²³

Die Entdeckung der Bedeutung von Interieurdarstellungen für die Geschichte der Wohnkultur wird Mario Praz und seinem 1965 erschienen, reich bebilderten Buch zugeschrieben.²⁴ Der Professor für englische Literatur in Rom beschäftigte sich mit Bildern vergangener Wohnkultur, die in ihm Erinnerungen hervorriefen, ganz in der Tradition des obigen Zitates von 1889. Es ist eine englische Domäne, Räume genau zu beschreiben und in ihnen kriminalistisch Spuren der hier Gewesenen zu entdecken. Dies sind wesentliche Bestandteile der in England entstandenen Literaturgattung des Kriminalromanes. Der englische Kunsthistoriker und Direktor der Abteilung für Möbel und Holzarbeiten am Victoria and Albert Museum in London Peter Thornton beschäftigte sich mit der wissenschaftlichen Interpretation der Interieurveduten, der einzig zuverlässigen Spuren für - authentic decor - historische Wohnkultur. Bestehende Räume zu untersuchen, lehnte er strikt ab; ihr heutiger Zustand sei nur irreführend. Zudem untersucht er hauptsächlich privatere Wohnräume, nicht Repräsentationsräume.²⁵

Im Späthistorismus, dem Zeitalter der *Zimmerdekorkunst*, konnte die Vedute zu einer eigenen Kunstgattung werden, da der malerisch arrangierte Innenraum zum gebauten Bild oder Stilleben geworden war: Der Münchner Maler Albert von Keller konnte seine Wohnung zur Vorlage seiner Bilder verwenden; Genrebilder, bei denen die Personen mehr Staffage sind als Bildthema.²⁶ Es geht um die Darstellung einer ästhetischen Vielfalt, die in den malerischen Oberflächenstrukturen der Raumausstattung liegt. Die stilistische Einheitlichkeit, wie sie im Idealfall die Qualität früherer Raumausstattungen ausmachte, war unwesentlich. Räume waren inszenierte Bilder und konnten durch die Photographie bei einer günstigen Wahl des Bildausschnittes zum künstlerischen Bilde fixiert werden. Diese Wahl bestimmte Fürst Albert bei der 1889 aufgenommenen Photoserie der von ihm arrangierten Räume im Regensburger Schloß.²⁷

Abb. 7

²²Zit. nach Heyden-Rynsch 1983, S. 109.

²³Mielke 1889, Anm. S.29.

²⁴Praz 1965.

²⁵Thornton 1985.

²⁶Müller 1984, Abb. S. 102-111.

²⁷s. S. 152.

3. Der "Makartstil" oder der *Ateliergeschmack*
- Der Stilpluralismus und das Malerische

Das Schauatelier Makarts in Wien

Der Salzburger Hans Makart (1840-1884) war von 1859-1865 in München Schüler des Historienmalers und Akademieprofessors Karl Theodor von Piloty. 1869 wurde der gefeierte Künstler nach Wien berufen, wo man ihm als Atelier die Halle der ehemaligen staatlichen Bronzegießerei kostenlos zur Verfügung stellte. Von seinem Onkel, dem Maler und so bedeutenden wie zeitgenössisch umstrittenen Salzburger Museums-Inszenator (1870-1881)¹ Jost S. Schiffmann (1822-1883) erwarb Makart zahlreiche Antiquitäten, mit denen dieser seine Münchner Behausung dekoriert hatte.²

Geprägt von Münchner Künstlerkreisen arrangierte Makart sein Atelier als Schauatelier umgeben von Antiquitäten und exotischen Versatzstücken³; Requisiten für seine Bilder und Würdeformen für den pseudosakralen "Kultraum"⁴ eines arrivierten Künstlerfürsten. Das Atelier des 1884 verstobenen und dort aufgebahrten Malers publizierte Hirth.⁵

Abb. 410b

Nach einem Besuch im April 1875 verfaßte der Wiener Kunstkritiker Vicenti 1876 eine schwärmerisch brillante Beschreibung des berühmten Ateliers in seiner Aufsatzsammlung mit dem optimistischen Titel *Wiener Kunst-Renaissance*. Die Wortwahl, mit der er *eines der schönsten Ateliers der Welt* beschreibt unterstreicht die damals empfundenen Qualitäten eines *Decorationsstyls*, der dieses Raumerlebnis evozierte. Träumerisch erotisierender Oberflächenschimmer steigerte in dem scheinbaren *Ueber- und Durcheinander* den Raum zum *Kunstboudoir*. Exotischer Reichtum und orientalische Pracht stilisierte ihn zum *bildertollphantastischen Märchen*: Ein *graubärtiger Diener* führt Vicenti in den Vorraum, eine Portiere

lüftet sich und ... <i.Orig.> fällt's nicht plötzlich wie eine Binde von unseren Augen? So seltsam prächtig ist's hier und doch so heimlich, wie ein Blick in ein bildertollphantastisches Märchen!

Und ein träumerisch, farbenrauschig Schwelgen überkommt uns; weitläufige alte Gobelins bedecken das braune Wandgetäfel des hohen lichten Raumes; im Plafondgebälk nisten Sonnenbrenner und ein wunderlicher Zierleuchter hängt herab; Fresken verdämmern auf Goldgrund, Bilder leuchten aus dunklen Rahmen, bizarres Nippzeug, schlankhalsige und dickbäuchige Gefäße, Zierbronzen, mildfarbenprächtige Stoffe und Teppiche aus der Levante, uralte Truhen, vertraktes <S.222/ S.223> Schnitzwerk, plastische Gruppen, tropisch Blattgefieder, Tigerfelle, Panzermänner und Waffengruppen ... <i.Orig.> Alles in dieser lebendigen, stoffschweren,

¹Hainzl 1985, S. 3f., 206-209.

²ADB 31, 1890, S. 194.

³Zum Exotismus im 19. Jh. s. AK. Exotische Welten 1987, S. 346-391, hierzu S. 353.

⁴Zur romantischen Tradition des Malerateliers als Kultraum s. Württenberger 1961.

⁵Hirth 1886, Abb. S. 273. - Kastner 1966, S. 26-29 mit Abb. - Frodl 1974, FAbb. S. 37, Abb. 13. - Thornton 1985, FAbb. 444.

malerischen Besestan=Pracht stimmt ganz wunderbar zu dem breiten, heiter=phantastischen Decorationsstyl, der hier eines der schönsten Ateliers der Welt geschaffen.

Doch mälig weicht der Zauber und der Blick klärt sich. Seltsam! Was vorerst kunterbunt zusammengewürfelt schien, ist nun - man fühlt es - alles an seinem Platz, den ihm ein feinordnender, decorativer Instinct inmitten des scheinbaren Ueber= und Durcheinander angewiesen hat; wir schwören beispielsweise, daß jener japanische Broncekessel auf seinen römischen Dreifuß gehört und die Pfauenfederbüsche den braunen, geschnitzten Amori- nen dort hinter den Ohren gewachsen sind. An der Längenwand links goldverschnörkelt sich in übermüthigem Zopf ein kaminartiger Aufbau empor, einen gemalten Frauenkopf im Medaillon haltend. Hier oben, wo der Pfauenstutzer auf der Altanbrüstung sich spreizt, geht ein Emporgemach heraus; eine massive, malerisch decorirte Treppenanlage mit gewundenen, sculpturenwimmelnden Ziersäulen führt hinauf. Es ist ein reizender, lauschiger Raum, eine Art von Kunstboudoir mit incrustirten Möbeln, Gobelins, Teppichen, Schnurpfeiferien, Waffen, Alterthümern und Schreinen herausstaffirt; auf der Simskrönung eines Renaissance=Himmelbettes tutet eine Fama auf ihrer Posaune Der Plafond zeigt in Tiefen, unregelmäßigen Feldern zwischen phantastischen Arabeskengeranke Medail- lonbilder auf Bunt= und Goldgrund; durch das buckel- verglaste mit alten Bilderscheiben gedämpfte Fenster verdämmt das Licht. Wie viele köstliche Abende hat sich hier schon die <S.223/S.224> heiterste Künstler- laune bereitet! Jetzt lehnen wir auf der Brüstung vorn zwischen den geschnitzten Säulenstämmen und tauchen den Blick hinab in's Atelier, welches unsere Phantasie unwillkürlich belebt; der Farbenzauber beginnt sein Weben, die Pastosen erglühen, das Fleisch an den Leibern schauert auf und aus Rahmen und Getäfel steigen sachte die prächtigen, geschmeidelüsternen Weiber, ihre goldkrustigen Gürtel schüttelnd. Hier schafft Makart, im Bann der Farbensirene. Wir haben seinem Atelier ein paar ausgiebigere Pinselstriche gewidmet, weil dies Atelier ein glänzender Ausdruck seines decorativen Genies, ein Theil seines Ruhmes, ein Theil von Makart selbst ist. Beim Künstler ganz besonders erlaubt das Schaffensheim einen Rückschluß auf seine Eigenart, man unterschätze deshalb nicht das Verweilen bei solcher Aeufferlichkeit in seiner charakteristischen Bedeutung. Um einen Künstler <... > richtig zu beurtheilen, muß man nicht allein die schöne Sinnlichkeit der Farbe nicht fürchten und farbig zu sehen im Stande sein, sondern auch den Maler selbst - inmitten seiner magi- schen Kreise fassen, freilich dann aber auch gegen den Zauber gefeilt sein.⁶

vgl.
Abb. 341a

⁶Vicenti 1876, S. 222-224. - Fettdruck vom Verfasser W.B.

Der malerische Stilpluralismus im Wohnraum

1889 versuchte Mielke die Stilpuristen in die Schranken zu weisen: Er bricht für die malerischen Qualitäten des Stilpluralismus eine Lanze und nennt als Autorität Makarts Atelier: Alle Stile seien zu berücksichtigen, harmonisch zu verschmelzen. Die Ursache für die ikonologische Bevorzugung einzelner Stile für gewisse Bedürfnisse liege in der einstigen Blüte des Artikels.⁷

Auch ist diese Vereinigung ... gar nicht so horrend, wie der Stilfanatiker sie bei einer bloß theoretischen Betrachtung denunzieren wird, was sich ja durch Augenschein ohne Weiteres beweisen läßt. Eine jede stilgerechte Wohnung zeigt dieses Konglomerat. da sind Renaissancemöbel, welche an einer Rokokowand lehnen; auf dem Tisch liegt eine orientalische Decke; den Boden bedeckt der "echte" Smyrnateppich. Dazu das krause Gemisch von Rokoko-Nippsachen, orientalischen Vasen, Rokoko-Porzellan, von Renaissance-Schreibzeugen u.s.w. Kurz eine Reihe von den verschiedensten, allen Stilen entnommenen Gegenständen, die jedoch in den seltensten Fällen eine Disharmonie hervorbringen. Typisch für diese Zusammenstellung, der verschiedensten und doch sich anschmiegenden Elemente ist das bekannte Atelier Makarts, das uns zugleich aufs neue beweist, wie sehr die Reflexion auch in den geistigen Bildungsprozeß der Gegenwart gedrungen ist.

Das Malerische als Reaktion auf die industrialisierte Welt

Im Entgegenwirken gegen die Flachheit, den die Maschine und die Anwendung geringeren Materials im Kunstgewerbe zeitigte, wird das gleichsam prosaische Alltagsleben durch ein neues Element, das Malerische, bekämpft:

Nachlässig hängende Teppiche, echte oder nachgemachte Blumen (Makartbouquets), Antiquitäten, herumliegende Bücher, Waffen etc. werden derartig arrangiert, daß sie als rein zufällig dem Auge erscheinen. Es liegt sicher ein gewisser Reiz in diesem Gesucht-Zufälligen, das die widerstrebendsten Einzelercheinungen der Wohnung künstlerisch vereint zu einem farbigen, harmonischen Gesamtgebilde, welches die Freude an der eigentlichen schönen Form wohlthuend ergänzt.⁸

Dazu komme noch der Reiz des Alters, die in uns erzeugte Vorstellung des ehrwürdigen Alters und die naive Freude an der manchmal zu tage tretenden Unvollkommenheit der Technik.⁹

⁷Mielke 1889, S. 28f.

⁸Ebd., S. 30.

⁹Ebd.

die Geheimnisse des Divans

F. W. Hackländer beschreibt in *Der Sturmvogel* 1871 in der Person des *Wilbert* den Münchner Hofphotographen Joseph Albert. Er schildert die Atmosphäre der Wohnräume so:

... aber er kennt die Geheimnisse des Divans, er bewohnt Räume, welche in dieser Richtung so phantastisch üppig und behaglich eingerichtet sind, daß sich die Scheherezade derselben nicht zu schämen brauchte...¹⁰

in ... geordneter, genialer Unordnung und der anheimelnde Glanz - die zwanglose Gruppierung der Möbel oder die Regie der scheinbaren Zufälligkeiten

Die Gouvernante Susanne Weinert beschreibt 1875/76 den Saal, den repräsentativen Wohn- und Arbeitsraum Richard Wagners, in der 1872-74 erbauten Villa Wahnfried in Bayreuth:

Im Übrigen füllt das Gemach ein reiches Möblement in ungezwungener, geordneter, genialer Unordnung. Hier in einer lauschigen Ecke ein mit gelben Atlas überzogener Fauteuil. Dort eine carmoisinrote Causeuse, in deren weichem Polster man förmlich versinkt; dem Kamin gegenüber erblicken wir ein reizendes kleines Sofa mit buntgemustertem Seidendamast überzogen, davor ein ovales Tischchen, Puffs und Stühle in mannigfacher Gestalt, ein Blumentisch, reich vergoldet, mit köstlichen exotischen Pflanzen und über dem allen schwebt von dem Plafond herab ein prachtvoller Kronleuchter, welcher abends mit seinen strahlenden Lichte diesem bunten Gemenge einen anheimelnden Glanz verleiht.¹¹

Ateliergegeschmack und Antiquitätenschwindel - das moralisierende Ende der Zimmerdekorkunst im Atelierstil

1893 erschien in der Gartenlaube ein Artikel, der bereits die Abkehr vom *Ateliergegeschmack* mit dem *Antiquitätenschwindel* und die moderne, neoklassizistische Zimmereinrichtung als *gesunden bürgerlichen Geschmack* propagierte:

... verzichte man auf einen Geschmack, der sich künstlich für abgeblaßte Farben, Rost, Wurmlöcher und ähnliche Anzeichen hohen Alters begeistert! Hellebarden, Spieße und Schwerter gehören ebensowenig in unsere Wohnräume hinein wie die großen Zinnhumpen und mächtigen Krüge, denn die Ritterzeit mit Ihrem Faustrecht ist längst vorüber und der Durst hat anscheinend eine erfreuliche Mäßigung erfahren. Statt der Butzenscheiben sollten wir uns der vorgeschrittenen Leistungen der Glasfabrikation freuen, statt Geräte aus alter Zeit, die unseren Bedürfnissen nicht mehr genügen, sollten wir Gegenstände des modernen Kunstgewerbes bevorzugen, welche wir täglich benutzen können und die uns infolgedessen lieb und vertraut werden. Nicht der Atelierge-

¹⁰Zit. nach Ranke 1977, S. 14.

¹¹Zit. nach Habel 1985, S. 538

*schmack soll in unseren Wohnungen herrschen, sondern ein gesunder bürgerlicher Geschmack, welcher den Räumen den Stempel der Wohnlichkeit und Behaglichkeit, der Sauberkeit und der Benutzbarkeit aufdrückt. Ein solcher Geschmack wird dem Antiquitätenschwindel den Boden entziehen, dem ehrlich ringenden Kunstgewerbe aber von Nutzen sein.*¹²

Die schlichten, benutzbaren, leicht abzustaubenden, hygienisch sauberen, unantiquierten Erzeugnisse des zur Moderne stehenden, *ehrlich ringenden Kunstgewerbes* lassen in hochschichtlichen Kreisen nach 1900 Zimmereinrichtungen und Wohnbauten im Jugendstil und/oder Neoklassizismus entstehen. Altes Biedermeiermobiliar wird für das "Zweite Biedermeier" um 1900 vorbildlich.¹³ Auf die Biedermeierzeit werden die Ideale des Bürgertums am Ende des 19. Jahrhunderts in historistischer Praxis 'stilikonologisch' rückprojiziert.¹⁴ Die klassizistischen, furnierten Gebrauchsmöbel assoziieren bürgerliche Ethik, seien und wären - dies ist ein bis in die moderne Kunstgeschichte durchgehender Kurzschluß - bürgerlich gewesen.¹⁵

Die Tyrannis des stilvoll einheitlichen Zimmers
- die Rezeption der bewährten Form oder
das Kopieren optimal entwickelter, gelöster Formen

Adolf Loos lehnt die Designpraxis des Historismus ab, wonach der Architekt oder Künstler Gebrauchsgegenstände entwirft. Einmal gelöste Formen, die ein Optimum darstellen und somit nicht übertroffen werden können, solle man lediglich kopieren; *künstlerphantasie* sei hier fehl am Platze: Er ist der Ansicht, daß *das entwerfen eines neuen speisezimmersessels eine vollständig überflüssige narretei sei, der speisezimmersessel aus der zeit um Chippendale herum vollkommen war (und, der Verf.) in jeden raum, der nach Chippendale entstanden ist, hineinpaßt*¹⁶.

Loos stellt die These auf:

*Es gibt keine entwicklung einmals gelöster dinge. Sie bleiben in gleicher form durch jahrhunderte, bis neue erfindungen sie außer gebrauch setzen oder eine neue kulturreform sie gründlich verändert*¹⁷.

Loos lehnt das "stilvolle Zimmer" im Sinne der Durchgestaltung von Architektur und Innenausstattung *bis zur kohlschaufel aus der hand eines architekten* ab. Dadurch entstünde das *sehr langweilige aussehen des stilvollen zimmers*¹⁸:

Wenn auf dem 'nachtkastl' ein löwenkopf ist dann auf dem sofa, auf dem schrank, auf den betten, auf den sesseln, auf dem waschtisch, kurz auf allen gegenständen des zimmers ... solche zimmer tyrannisieren ihre

¹²Buß 1893, S. 63.

¹³Ottomeyer 1987, S. 125. - Himmelheber 1988.

¹⁴s. S. 217, 221.

¹⁵Ottomeyer 1987, S. 94f., 100, 102, 125. - Ottomeyer 1991, S. 32-41, zur Biedermeierdiskussion S. 40.

¹⁶Glück 1962, Bd.1, S. 439, zit. nach Ottilinger 1989, S. 870.

¹⁷Glück 1962, S. 438, zit. nach Ottilinger, S. 870.

¹⁸Glück 1962, S. 46, zit. nach Ottilinger 1989, S. 870.

*armen besitzer.*¹⁹ Loos läßt den Bewohner wieder sein eigener Herr sein: *Wir kaufen alles zusammen, wie wir es nach und nach brauchen können, wie es uns gefällt.*²⁰

In diesem Zusammenhang zeichnet sich das Fortleben des im Historismus propagierten Stilpluralismus gegen das einheitlich entworfene Design eines Interieurs, wie es im Jugendstil und Neoklassizismus als Ideal erneut gesehen werden sollte, ab. Die Stilvielfalt in der Bevorzugung von einmal *gelösten*, klassisch gewordenen Formen, sowie die Berücksichtigung des Willens eines schöpferischen Bewohners führen Ideen der Zimmerdekorkunst des Historismus fort.

Zusammenfassung

Der von dem Münchner Publizisten Georg Hirth um 1880 geprägte Begriff *Zimmerdekorkunst* versuchte das kunstgewerbliche Schaffen der Handwerker aufzuwerten. Seine Publikation *Das deutsche Zimmer* wurde in vier, stets erweiterten und modisch aktualisierten Auflagen zum ersten deutschsprachigen Standardwerk der Theorie zum Wohnraum. Hirth zeigte sich hier in den 80er Jahren als Agitator der populären *deutschen Renaissance*.

Die matt glänzenden Oberflächen alter Kunstgegenstände und neuer, metallig harter Vergoldungen sollten starke Reflexlichter vermeiden. Angestrebt war als Ideal ein im Oberflächenglanz einheitliches und in toniger Farbenwahl "gemaltes" Raumbild. Der Klassizismus mit seinen komplimentären Farbkontrasten und dem Weiß war unmodern.

Dieses malerische Prinzip der Farb- und Oberflächenwahl entsprach in der Möbelaufstellung die um 1800 in England praktizierte Möblierung der Raummitte. Technische Errungenschaften, wie die Zentralheizung und das elektrische Licht, machten nach 1850 den mit historistisch, stilvoll ausgestatteten Privatraum als Komfort in hochschichtlichen Kreisen Europas und Amerikas vorbildlich. In Repräsentationsräumen blieb die französische Tradition der als "Zierband" entlang den Wänden aufgereihten Möbel obligatorisch. Der Wohnraum im *Ateliergeschmack* wird als Programm deutbar und kann zu einem wesentlichen Bestandteil des Kriminalromans werden. Die Interieurvedute als neue Kunstgattung der Bilder vom gebauten Raumbild und vor allem die Photographie überliefern diese vergänglichen, nie unverändert erhalten gebliebenen Raumentsembles der Zimmerdekorkunst.

Der Stilpluralismus in einem Raum verabschiedete die einheitliche Raumgestaltung der höfischen Tradition. Individuelle Züge ließen den Bewohner zum schöpferischen Raumkünstler werden. Sein Wohnraum gleicht dem Atelier eines schöpferischen Künstlers - a la Makart von 1869 -, der Wohlstand, Geschmack und Bildung um sich versammelt zur Schau stellt. Der Neoklassizismus um 1900 als Gegenbewegung und das als *sauber* und *gesund* entdeckte, vermeintlich bürgerliche Biedermeier förderten einen nüchternen Wohnstil ohne *Antiquitätenschwindel*. Dieses Jugendstilideal des in einem Stil entworfenen Raumes empfand zum Beispiel Adolf Loss als *Tyrannis* eines allentwerfenden Architekten. Mit der Befürwortung der einmal gefundenen, historisch optimal entwickelten Form und der individuellen Wahl einzelner Möbelstücke durch den Bewohner lebt das historistische Prinzip des Stilpluralismus mit seiner kreativen Ausdrucksmöglichkeit in anderer Form fort.

¹⁹Glück 1962, S. 40, zit. nach Ottilinger 1989, S. 870.

²⁰Zit. nach Ottilinger 1989, S. 870.

IV. Zur "Ikonologie" des Historismus

Die Ikonologie - die Klärung eines Bildprogrammes - ist einer der wichtigsten Ansatzpunkte kunsthistorischer Interpretation. Im Schloß St. Emmeram um 1887/88 kann von einer Ikonologie, die in barocker Tradition den gesamten Neubau erfaßt, nicht gesprochen werden. Von einer rein schmückenden Funktion unter Verwendung traditioneller Ikonographie auszugehen, entspräche aber auch nicht der Absicht der bildenden Künste im Späthistorismus.

1. Die *Dekorationsmalerei* und die traditionelle Ikonographie im Südflügel

Das Ornamentsystem der Gewölbegrottesken in den Treppenhäusern

Die Dekorationsmalereien in den Treppenhäusern von Lorenzo Pillon erstrecken sich auf den kassettierten Plafond und elf Kreuzgratgewölben. In ihrer gedämpften, zu den Marmorsorten abgestimmten Farbigkeit verraten sie ihre Entstehung im Historismus, während das Ornamentsystem historistisch dogmatisch die Gewölbegrotteske der Hochrenaissance rezipiert. Wie seit Raffaels Gewölbekoration in der Villa Madama 1516-17 vorgegeben, folgt die Malerei der Struktur des Kreuzgratgewölbes. Jede der vier Gewölbekappen bildet eine grotteske Einheit von farbig flächigem Randornament und hellgründig räumlichem, zentral achsial aufgebautem Bildfeld oder -raum, in den seinerseits wieder ein gerahmtes, meist medaillonförmiges Bild eingebracht sein kann. Abb. 118
-121,265
-270

Bei den Gewölbegrottesken Pillons werden die vier Kappen des Kreuzgratgewölbes jeweils von einem Randornament eingefasst. Die sich ornamental wiederholenden Rahmen variieren von Gewölbe zu Gewölbe farblich. Ihr Bandwerk ist am ehesten der Berainschen Grotteske verpflichtet. Rot, Rotbraun, Blau und Blaugrau sowie ockerfarbene Bandwerklinien bestimmen die Farbigkeit, die mit den Marmorsorten harmonisiert, die ihrerseits auf die Farben des Fürstenhauses Blau und Rot anspielen. 118a

Im Zentrum der Gewölbekappe steht das Grotteskenbild. Die Dreidimensionalität dieses Bildes steht in Spannung zur zweidimensionalen Kategorie des rahmenden Ornamentzwickels. Der Ornamentgrund ist weiß und raumhaltig, so daß sich im "Grund" Figuren und Tiere bewegen können. Die jeweils gegenüberliegenden Kappen eines Gewölbes bilden ein Paar, das im Katalog mit dem Begriff "Bildfeldtyp" bezeichnet wird: Jedes Kreuzgratgewölbe zeigt somit zwei Bildfeldtypen. Die beiden gegenständigen Gewölbekappen, die einem Bildfeldtyp angehören, sind entweder mehr oder weniger identisch, indem sie sich ornamental rapportmäßig wiederholen, oder sie sind im Bezug auf die Bildfelddarstellung 'allegorisch' zusammenhängend interpretierbar. 114, 119
115
119d-g
120
118b, c

Deutbare Grotteskenbilder

- Die Bilder der Grotteskenmalereien sind ikonographisch nur zu einem kleinen Teil identifizierbar. Bei den Bildern der Durchfahrt (RK 04.00.18f.) werden Gemmenbilder antiker, meist niedriger Gottheiten verwendet. In der östlichen Galerie (RK 04.01.08) lassen sich die Personifikation der Malerei (Z 2), der Bildhauerei (Z 5) und der Fama (Z 6) sicher bestimmen. Abb. 107
107e
- In der gleichartigen Fortsetzung nach Westen (RK 04.01.19) hält eine weibliche Figur (Z 3) ein Posthorn. Diese frühe Form diente auch dem Bauherren als historistische Helmzier seines Wappens. Die in Schiffchenform gestaltete, ähnlich bei Veronese nachweisbare Öllampe weist sie als Fides aus. Demnach könnte es sich um die modifizierte Allegorie der fürstlichen Hausdevise "Perpetua fide" handeln. Die Devise wurde nach der Tradition von König Philipp II. den Taxis für ihre Verdienste um das Postwesen verliehen.¹ Die Grotteskenbilder am Ende dieser Galerie kopieren genau wie vom Fürsten Maximilian Maria verlangt, Vorbilder der Malereien auf der Burg Trausnitz in Landshut.² Hier war wieder der Stil entscheidend, weniger eine ikonographische Bedeutung. 128b,e
128d
- Im Wintergarten (RK 04.01-04) kreist die Ikonologie um den ewigen Frühling³, Sommer und Herbst. Der Winter hat ausgespielt und wird nicht personifiziert dargestellt. Der warme Süden wird auch durch das Loggiamotiv architektonisch ausgedrückt. Eine "Loggia Belvedere", mit ähnlichen Flügelwesen 1887/88 bemalt wie 1552/53 von Gualtiero Padovano in der Palladio-Villa Godi⁴, eröffnet den Blick auf die exotische Pflanzenwelt im Wintergarten. 214-217
217b
- Die Rahmenzonen geben allgemein die Atmosphäre einer Raumstimmung an. Im diesem raumhaltigen Bildumfeld der Grotteske fliegen z.B. Vögel oder Schmetterlinge und charakterisieren zusammen mit arrangierten Dingen die Sphäre, in der die in der Bildachse zentrierte 'Allegorie' zuhause ist. In ihrem Realitätsgrad tritt diese mit Ausnahme der dämmerigblauen Personifikationen des Abends und Morgens am Gewölbe Nr.4 der beiden Treppenhäuser kaum über den ornamentalen Charakter hinaus, so daß die Darstellung und - seitens des Betrachters - die Benennung von Personifikationen als sekundär erscheinen will. 219a
219b
- Die Rahmenzonen geben allgemein die Atmosphäre einer Raumstimmung an. Im diesem raumhaltigen Bildumfeld der Grotteske fliegen z.B. Vögel oder Schmetterlinge und charakterisieren zusammen mit arrangierten Dingen die Sphäre, in der die in der Bildachse zentrierte 'Allegorie' zuhause ist. In ihrem Realitätsgrad tritt diese mit Ausnahme der dämmerigblauen Personifikationen des Abends und Morgens am Gewölbe Nr.4 der beiden Treppenhäuser kaum über den ornamentalen Charakter hinaus, so daß die Darstellung und - seitens des Betrachters - die Benennung von Personifikationen als sekundär erscheinen will. 120a
267a
- Die Rahmenzonen geben allgemein die Atmosphäre einer Raumstimmung an. Im diesem raumhaltigen Bildumfeld der Grotteske fliegen z.B. Vögel oder Schmetterlinge und charakterisieren zusammen mit arrangierten Dingen die Sphäre, in der die in der Bildachse zentrierte 'Allegorie' zuhause ist. In ihrem Realitätsgrad tritt diese mit Ausnahme der dämmerigblauen Personifikationen des Abends und Morgens am Gewölbe Nr.4 der beiden Treppenhäuser kaum über den ornamentalen Charakter hinaus, so daß die Darstellung und - seitens des Betrachters - die Benennung von Personifikationen als sekundär erscheinen will. 115a,b
115e,f

Die Humoreske bei Pillon

- Eindeutig verstanden werden wollen dagegen die humorvollen Szenen, die sich im faunistischen Bereich von Spiel und Liebeständeleien bewegen. Hirth⁵ stellt die These auf, daß es die Funktion der Dekoration sei, neben dem *Schönheitsgefühl, unserer Illusionslust und Symbolik*, auch unserem *Humor* Genüge zu leisten: Im sechsten Gewölbe des Marmortreppenhauses spielen sich zwei Humoresken ab. Eine Schöne läßt sich liebend gerne von einem Triton rauben. Sie schlägt den Dolch, den ihr ein nacheilender Faunknabe reichen will, ab und dreht vielmehr ihm und dem kauernd trauernden Silen, den sie verlassen hat, eine Nase. Auch mit einem Seil gelingt es einem Faun nicht, die Entführte der Umarmung des Abb. 121 e
267a
267d

¹s. RK 04.01.18/Z 3.

²s. S. 130f, 140.

³Wappenschmidt 1991, S. 15.

⁴Muraro 1986, FAbb. S. 178.

⁵Hirth 1886, S. 370.

Tritons zu entreißen. In den längsrechteckigen Kassetten des Plafonds ergötzt sich ein lüstern stauender Faun an einer entblößten Karyatidenherme, ein anderer zieht in Gewölbe Nr.2 einem Maskaron das Fruchtgehänge herab.

Das Humorvolle konnte zum Charakter der Grotteske gehören. Dies erwähnte 1790 Stieglitz bei der Definition der Rangstellung der *Grotteske*:

*Diese Verzierung fällt in das Abentheuerliche und dient zur Belustigung; sie schickt sich daher nicht an Orte die dem ernst, der Andacht, der feyerlichen Pracht geweiht sind (...). Wo aber ein leichter, gefälliger und fröhlicher Charakter vorherrscht sei die Ornamentform der Grotteske angebracht.*⁵

Die den Regensburger Grottesken vergleichbaren Malereien im Kunsthistorischen Museum in Wien sind deshalb auch ohne Humoresken dem ernst des Kunstheiligtum entsprechend ausgeführt. Die dortigen Gewölbedekorationen, die sich über das ganze Haus erstrecken⁶, sind im Hochparterre, in dem kreuzgratgewölbten Saal VI der heutigen Abteilung für Plastik und Kunstgewerbe 1886 datiert. Der Museumsbau wurde erst 1891 eröffnet. Pillons Grottesken entstanden ein Jahr später. Beide Dekorationen greifen auf gemeinsame Dekorationsschemata zurück. Während die Wiener Grottesken schattenlos dogmatisch historistisch ausgeführt wurden, sind Pillons Malereien in ihrer illusionistischen Akrobatik durchaus eigenständig und unterscheiden sich darin grundlegend von den aktuellsten Grottesken Wiens.

Der Rang der Grotteske in der dekorativen Malerei um 1890 - "*dekoratio*" im guten Sinne

Am Beispiel des Lehrplanes der traditionsreichen Nürnberger Königlichen Kunstgewerbeschule⁷, an der Pillon tätig war, läßt sich der Rang der Grotteske innerhalb der *dekorativen Malerei*, von der *Flachmalerei* bis zum Ölbild als integrierten Bestandteil der festen Zimmerdekoration ermitteln. Der heute gebräuchliche, kunsthistorische Oberbegriff 'Dekorationsmalerei'⁸ für alle Arten dekorativer Malerei bezeichnete am Ende des 19. Jahrhunderts die anspruchsvollere Stufe der gemalten Dekorationen für Wände, Decken und Gewölbe.

Die 1833 zur Königlichen Kunstgewerbeschule Nürnberg umbenannte Königliche Kunstschule ging aus der 1662 unter der Protektion des Rates gegründeten Maler Akademie⁹, die 1808 von Bayern übernommen worden war, hervor. 1928 zur Staatsschule für angewandte Kunst reformiert, setzt heute die seit 1940 bestehende Akademie der bildenden Künste die Tradition fort. Die Jahresberichte¹⁰ der Kunstgewerbeschule führen Lorenzo Pillon als Professor für *Flachmalerei und Dekorationsmalen* auf. Zur Zeit Pillons um 1890 war die Schule in drei Fachschulen, eine Architektur-, Modellier- und Dekorationsschule, gegliedert. Neben den Architek-

⁵Zit. nach Ludwig 1971, S. 8.

⁶Herzlichen Dank Frau Beatrix Kriller, der Bearbeiterin der Innendekorationen im Kunsthistorischen Museum (Kriller o.J.), für ihre Führung vor Ort.

⁷Pese 1980, S. 60-65, stuft die Bedeutung der Schule für die Entwicklung des Kunsthandwerkes gering ein.

⁸"Bürgerliche Dekorationsmalerei" s. Mayer 1986.

⁹Barthel o.J., S. 376.

¹⁰QVP 9/QP 2, 1891, S. 7. und OP 3, S. 7.

ten bildete Pillon hauptsächlich die *Muster- und Vignettenzeichner, Zimmermaler und Dekorateure*¹¹ aus.

Voraussetzung für das *Ornamentmalen* war das *Ornamentzeichnen* nach *alten Vorbildern (Stichen)*¹². Als Lehrmittel werden im Jahresbericht der Nürnberger Schule auch *Photographien von alten Kunstgegenständen, Ornamentwerke von Wessely, Dr. Hirth ec.* angeführt. Dann konnte der Schüler - Frauen wurden nicht aufgenommen - das *Ornamentmalen* angehen, als deren untere Stufe die *Flachmalerei* und als anspruchsvollere Stufe das *Dekorationsmalen* erlernt werden konnte; für diese beiden Bereiche war Pillon zuständig:

Die *Flachmalerei* umfaßte das auf den linear schwungvollen Kontur hin stilisierte, flächige, meist einfarbige Ornament, das seit der englischen Reformbewegung im Kunstgewerbe als *das richtige Prinzip für die Flächendekoration*¹³ gefordert wurde. In Nürnberg begann man mit dem *Kopieren von Flachmalereien nach den Werken von Racinet, Fischbach, C. Daly und Malerjournal*¹⁴ und führte dann monochrome Ornamente nach Gipsmodellen aus. Dies Art der Zimmerdekoration gehörte zum Aufgabenfeld der Malergeschäfte, der *Zimmermaler*.

Der Begriff *Dekorationsmalen* beschreibt die in Schattierung und Farbigkeit komplizierteren Ornamentformen, für die der Schüler schließlich sogar *Farbstudien nach lebenden Blumen und Früchten* auszuführen hatte. In diese Qualitätsstufe gehören die Grottesken, wie sie Lorenzo Pillon im Südflügel verstanden hat; mit Licht und Schatten sowie täuschend gemalten Glaskameos. Mit seinen Architekturillusionen in der Art des *trompe d'oeil* ging er über das rein Ornamentale hinaus in die höchste Stufe innerhalb der dekorativen Malerei des Späthistorismus:

119b,120
268,114:8
269a,c

Auch zum Ornamentmalen, aber über dem rein Ornamentalen stehend, waren im abschließenden III. Kurs *Panneaux, Friese, Eckstücke und Surtes ... nach Photographien (meist ital. Renaissance-motive)*¹⁵ zu bewältigen. Es handelt sich dabei um in die Raumdekoration fest integrierte, dekorative Stilleben, die bis zur Architekturillusion *in der Art der Theater-Hintergründe*, reichen konnten. Ihre Ausführung beherrschten anspruchsvollere Spezialisten, *Dekorateure*. Zu dieser höchsten Stufe der dekorativen Malerei gehören als herausragendes Beispiel die Plafond- und Wandentwürfe von Hans Makart für das Schlafzimmer der Kaiserin in der Hermesvilla.¹⁶

Horst Ludwig übernahm von der Rhetorik um 1800 für die in der Hierarchie der Künste niedrige, unpathetische Gattung der Illustrations-Grotteske den Terminus "genus humile".¹⁷ Ein Hauptvertreter dieser Gattung war Eugen Napoleon Neureuther in München. Im Regensburger Schloß sollten die Malereien, sogar die auf Leinwand gemalten Friesbilder im Jagdsaal (s.u.), über das Dekorative nicht hinausgehen. Schultze verlangte im Bezug auf den Fries "*dekoratio*" im guten Sinne.¹⁸

¹¹Jahres-Bericht 1890/91, S. 3.

¹²Jahres-Bericht 1890/91, S. 23; folgendes Zitat S. 24.

¹³Meyers Konversationslexikon, 5. Aufl., Bd. 6, S. 509, s.v. *Flachmalerei*.

¹⁴Jahres-Bericht 1890/91, S. 24; folgendes Zitat ebd.

¹⁵Jahres-Bericht 1890/91, S. 24.

¹⁶Beetz 1929, S. 42-48. - Walther 1986, S. 21, Abb. 17, FAbb. 27f.

¹⁷Ludwig 1971, S. 1.

¹⁸Sch. an Spieß 1886 XII 21: CB II, 290.

Der Stil ist wichtiger als das Thema

- Nur wenige Räume besitzen ikonographisch identifizierbaren Bildschmuck. Die alten Wandteppiche sind zuerst als Denkmäler der Familientradition und als Kunstwerke zu sehen, nicht als Bestandteile eines Raumprogrammes. Bei dem Plafondbild im Barocksaal (RK 04.01.33) war dem Fürsten Albert 1887 der Stil a la Watteau wichtig, die Wahl des Themas überließ er dem Maler Josef Watter. Dieser wählte die Personifikation der Musik.¹⁹ Im Großen Speisezimmer (RK 04.01.11) schlug Schultze die vier Jahreszeiten vor. Ausgeführt wurden Bachus und Ariadne, die beide im Bezug zum Wein dargestellt sind. Auch hier dürfte der Maler Professor Karl Gebhardt das Thema vorgeschlagen haben. Fürst Albert verlangte als Bekrönung in den gesprengten Türgiebeln des Speisesaales vier Büsten, welche die Jahreszeiten verkörpern sollten. Die schließlich aufgestellten, bronzeeartig gefaßten Gipsabgüsse nach Antiken nehmen auf die Anordnung des Fürsten in keiner Weise Bezug. 206
- Für den Jagdsalon (RK 04.00.27) war selbstverständlich das Thema der Jagd zu wählen. Zu den Friesbildern über der Vertäfelung dieses Raumes schrieb Schultze 1887 dem ausführenden Künstler Professor Franz Widmann: 208
- Als Gegenstand denke ich mir einen Jagdzug mit verschiedenen Stadien, als Ausritt, Jagd, Heimkehr, Alles im Charakter der Renaissance.*²⁰
- Die Entwürfe zu den von Fritzsche ausgeführten Intarsien fertigte auch Widmann an. Sie zeigen Jäger und Schützen aus der antiken Mythologie, aus der germanischen Sage - Wagners Opernhelden Sigfried und Hagen -, aus der Heiligenvita des St. Hubertus und aus Schillers Wilhelm Tell. Daß die Entwürfe zu den Holzarbeiten und den Friesbildern von einer Person stammen sollten, war Schultze wegen der *einheitlichen Wirkung* wichtig. Der Fries zeigt nach Schultzes Vorschlag Auszug und Ankunft einer Jagdgesellschaft in historisierenden Kostümen der Renaissancezeit wie bei einem Münchner Künstlerfest. 231, 232
- Im nahegelegenen Gartenzimmer (RK 04.01.38) sind Apoll und Diana als Jäger dargestellt. Für den ausführenden Maler Zacharias entwarf Schultze das Plafondbild. Die beiden zentralen Figurenmotive übernahm er von französischen Vorlageblättern des Stechers Claude Gillot (1673-1722).²¹ 243
- Die stuckierten Personifikationen der vier Jahreszeiten in den vier Ecken des Gold-Silbernen Salons (RK 04.01.50) der Fürstin waren gängige Motive. Schultze entwarf für Haimhausen eine Stuckdecke mit Eckkartuschen, in denen Kinderfiguren die Jahreszeiten personifizieren.²² 291a

¹⁹S. RK 04.01.33/Deckenbild.

²⁰S. RK 04.01.27, dort auch das Folgende genau zitiert.

²¹S. RK 04.00.38/Deckenbild.

²²WV 28.3/ Raum Nr. 01.02.

Zusammenfassung

Die Grotteskenbilder sind meist so allgemein, daß sie wohl zum größten Teil nicht genau gedeutet werden wollen. Die Rahmenbereiche der Grotteskenfelder geben allgemein die Sphäre an: Fröhlichkeit und arkadische Ausgelassenheit der Faune und Mänaden mit "humoresken" Einlagen. Der Winter wird im Wintergarten ausgeschaltet. Der Stil der Renaissancezeit oder der Epoche Watteaus und die auf das Raumganze abgestimmte Farbwahl und -intensität waren wichtiger als detaillierte, traditionelle Ikonographie.

2. Die "Ikonologie" der Beleuchtungstechnik in den Treppenhäusern

Der Schatten in der Grotteske

Während in der 'echten' Grotteske - epochal beginnend mit den vatikanischen Loggien Raffaels - der Schatten verdammt ist, illusionieren bei Pillon Licht und Schatten Materialien mit ihren bevorzugt schimmernden Oberflächen. Glaskameen sind glänzend plastisch an die Gewölbe illusioniert. Die augenbetäubend bombierten Wappenschilder an den Plafonddecken täuschen einen emailhaften Oberflächenschmelz vor. Nur der helle atmosphärische Bildfeldgrund folgt der Schattenlosigkeit. Schatten werfen z.B. Vögel auf die omegaförmigen Baldachinandeutungen, die mit den aufgehängten Lambrequins ihre Herkunft von der Berainschen Bandwerkrotteske und den Grottesken Watteaus und Gillots mit ihrem ornamentgeschichtlich nun vergrößerten zentralen Bildfeld verraten.¹

Abb. 270b
269,119b
120,268
121c,d
114:4,8

Das Thurn und Taxis-Wappen im "Sternenraum des Idealen"

Das mit elektrischem Licht beleuchtete Treppenhaus wurde für den Idealfall einer festlichen Abendgesellschaft konzipiert. Das zentrale Plafondbild zeigt einen gestirnten Himmel: Putten tragen das Thurn und Taxis Wappen zu den Sternen empor. Es entsteht gleichsam ein neues Sternbild.

121a,b
269b

*"Sucht sie in Wolken und in Strahlen,
sucht sie im Traum und im Gebet,
im Sternenraum des Idealen,
die Kaiserin Elisabeth!"²*

Dieser Vierzeiler liegt bei einem Gipsmodell von R. Weigl in einer Vitrine in den Elisabeth-Appartements der Hofburg.³ Er soll poetisch diese profane Himmelfahrt in den *Sternenraum des Idealen* als Metapher der Zeit erläutern.

Damit tritt entwicklungsgeschichtlich in der Geschichte der Deckenmalerei an die Stelle der barocken Sonnenikonologie des Morgens, an die Stelle Apolls, das feuerwerksartig faszinierende, künstliche Licht, das erst am Abend das ästhetisch empfundene Schimmern den Oberflächen abgewinnen kann. Ein Lichtschacht an Stelle des nächtlich bemalten Mittelfeldes war von Schultze ursprünglich geplant, unterblieb bezeichnender Weise, da ein taghelles Treppenhaus der abendlichen Idealfunktion widersprach. Im Schloß Herrenchiemsee dagegen konnte die verglaste Decke der Gesandtentreppe der Lichtikonologie des von Ludwig II. mythologisierten Sonnenkönigs gerecht werden. Abgesehen davon, daß dort die Treppe mit ihrem Pflanzenschmuck bei Anwesenheit des Königs mehr einem Wintergarten glich.⁴

Selbst die Öffnung in den Nachthimmel wurde in den Eckfeldern am Plafond des westlichen Treppenhauses - obwohl es sich hier motivgeschichtlich, genetisch angeboten hätte - vermieden, so daß der dort jeweils schwebende Putto, vom künstlichen Treppenhauslicht von unten beleuchtet, seinen Schatten auf die metallisch

Abb. 269
270b

¹Irmscher 1984, S. 234, Z 86, S. 247, Z 92, 93.

²AK. Elisabeth 1986, S. 100.

³AK. Elisabeth 1986, Anm. 31.

⁴Hoyer 1986 (2), S. 20, 23, FAbb. S. 22.

zisiert ornamentierte, schimmernde Gewölbemulde wirft. Diese konkav bombierten Ovale werden von einem Rahmen mit Maskarons eingefasst, die ihre und der untersichtigen Putten Herkunft verraten:

In der stanza della luzerna der Palladio-Villa Barbaro in Maser (1557-62) stürzt in Untersicht - sotto in su⁵ - durch eine ovale Deckenöffnung mit Himmelsausblick(!) ein Amorino herab. Die Öffnung rahmen dabei zwei illusionierte Stuckmaskerons, die Väter des Regensburger Motivs, die der in Venedig geborene Pillon demnach gekannt haben muß. 1866 war die im Besitz des Industriellen Giacomelli aus Treviso befindliche, gepflegt hergerichtete Villa mit ihren Veronesefresken von der deutschen Kunstwissenschaft entdeckt worden.⁶

270a

Daß diese repräsentative Architektur nicht bei Tageslicht, sondern in künstliches Licht, wie in *ruhiges Mondlicht*, getaucht in ihrer höchsten *Steigerung* erlebt wurde, belegt die 1888 publizierte Beschreibung des Wiener Kunstkritikers Karl von Vincenti über das Wiener K.K. Hofburgtheater Karl von Hasenauers. Er berichtet über das Foyer: *weißes Stuckornament auf lichtgelben Grund, Beleuchtungskörper in Hellgrün-Bronze, Türen und Getäfel aus Eichenholz*. Diese einem Foyer angemessene, *entsprechend schlichte Ausstattung* beschreibt der Journalist sachlich - gleichsam bei Tageslicht betrachtend -, während er bei Abendbeleuchtung die repräsentativeren Räume schwärmerisch so schildert:

*Anders wirds, schlüpfen wir des Abends, wenn elektrischer Schein durch alle die hohen Bogenfenster bricht und den Feenpalast in volles, ruhiges Mondlicht taucht, in eine der beiden Stiegenhallen hinein. Da umfängt's uns wie ein strahlender Traum und es beginnt jene Steigerung lebensheiterer Pracht, welche im Hauptfoyer und im Zuschauerraum eine höhere, in den reservierten Kaiserräumen die höchste Note erreicht.*⁷

Durch das elektrische Licht wurde es möglich, die Vereinigung von Licht und Dunkel, die Stimmung des Mondlichtes, nicht nur im Bilde oder auf einer Bühne, sondern faktisch für eine ganze Festgesellschaft inszenieren zu können. Das Dämmerlicht und das von ihm verursachte Schimmern ist ein zentrales Qualitätskriterium für die Atmosphäre historistischer Innenräume⁸ und erklärt ihre oft als assoziativ theatralisch pompös empfundenene Grundstimmung. Dieses Phänomen der Bevorzugung des künstlichen, bisher nur auf der Bühne beheimateten Lichtes allegorisieren die auffallenden, in bläulich schimmerndes *Mondlicht* getauchten Personifikationen in Gewölbe Nr. 4.

Die neuartige Qualität der Glühfadenbirne des elektrischen Lichtes bestand in ihrer, im Vergleich zum grellen Gaslicht, gedämpften Lichtstärke. Man konnte es so mit dem Mondlicht gleichsetzen, das als "Mondscheinglanz" für das 19. Jahrhundert eine die Realität verzaubernde Wirkung besessen haben muß.⁹ Nach einer 1880 publizierten Tabelle erbrachte das Steinkohlengas eine

⁵Terminus von Lübke 1886, S. 372 verwendet. Ders. gibt S. 384f. den Stand der Deckenmalerei-Forschung wieder, indem er Mantegnas Camera de' Sposi in Mantua und Corregios Kuppelfresken in Parma als Ahnen der *kühnen perspectivischen Neuerung, welche die Figuren ... in verticaler Verjüngung auffasste*, nennt.

⁶Reinhardt 1866. - Wilhelm Lübke: Eine Villa der Renaissance. In: Ders., S. 357-386 (vorher in Westermanns Monatshefte erschienen).

⁷KfA 4, 1889, S. 38.

⁸s. S. 224f.

⁹Bauer 1980, S. 322.

zehnfach höhere Leistung als die Stearin-Kerze, die auch im Schloß St. Emmeram verwendet worden war⁹. Die Grellheit des Gaslichtes mußte durch Milchglasschirme gemildert werden:

Beleuchtungsart.	Stündlicher Verbrauch.		Lichtstärke in Normalkerzen.	Stündliche Kohlensäure-Production. Liter.
	Gramm.	Liter.		
Petroleum Spaltbrenner .	35,5	0,045	10	56,8
„ Rundbrenner .	50,5	0,064	7,6	61,6
Oellampe „	22,4	0,025	ca. 4	31,2
Kerze (Normal-Stearin) .	20,7	—	1	11,3
Steinkohlengas, Schnittbrenner	—	140	7,8	92,8
Steinkohlengas, Flachbrenner	—	127	10	86,0

Schülke 1890. S. 23.

No. 1.

Provisorische

Preis- POLARLAMPE Liste

Schutzmarke.

über

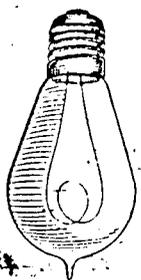
Polar-Glühlampen

der

Bayerischen Electricitäts-Gesellschaft

mit beschränkter Haftung

München.



← Ausgegeben 1. Juli 1895. →

Preisliste München, 1. Juli 1895: HMA 1665

⁹s. PV, Miller.

Die Personifikation der Elektrizität

Der Betrachter des Gewölbes Nr.4, der den hier beginnenden, ersten Treppenlauf hinaufsteigt, blickt auf eine Adikula, die seitlich von je einem stabartig filigranen Baluster begrenzt wird. Je eine weibliche Protomenfigur spielt auf einer Harfe hingebungsvoll der Erscheinung in der Adikula zu: Eine in nächtlichem Blau fast monochrom gezeichnete Frau steht balletös auf einer kleinen bronzefarbenen glänzenden Kugel. Ihre Schmetterlingsflügel weisen sie als Fee aus. Ihre langen Strähnen glänzen blond. Der hochsitzende Gürtel blitzt golden auf. In Untersicht ist der Feenkörper, den ein hauchdünner Tüll umspielt, voluminös gezeichnet. Christomanos zeitgenössische Beschreibung zur Marmorstatue der Lichtfee Peri (s.u.) trifft die Atmosphäre, wenn die Dämmerung ihre blauen Märchenschleier herniederwallen läßt¹¹.

Abb.
114:4
115a,b

Die Fee streckt ihre Rechte empor und hält mit dieser Hand ein Griffstück, dessen blättrig auslaufendes, oberes Ende sichtbar ist. Darauf sitzt eine lichtstrahlende, matt geätzte Glaskugel. Von der Kugel führt abgelenkt eine starr ummantelte Stromleitung an der linken Schulter der Fee vorbei gerade nach unten, um sich im Nebulösen zu verlieren. Dabei hält die Fee mit ihrer angewinkelten linken Hand wie geschultert die Leitung fest. In diesem Rohr wird der Lichtkugel Strom zugeführt.

Die lichtbringende Fee verkörpert das Licht bzw. die Beleuchtung oder Elektrizität. Sie kann als Tageszeitenallegorie, als Abend, interpretiert werden: Auf letzteres, die Atmosphäre des Abends, verweist auch die Grotteskenornamentik mit den Harfenspielenden Protomen. Die Harfe entwickelte sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu einem vor allem weiblichen Soloinstrument für die Salonmusik, die meist am Abend gepflegt wurde.

Die Interpretation wird gestützt vom gegenüberliegenden Grotteskenbild, dem Pendant, mit der Darstellung der Aurora:

Die Göttin Aurora als Allegorie des Morgens

Der schmetterlingsgeflügelten Fee der abendlich wirksamen Elektrizität wird die flügellose, traditionelle Allegorie des Morgens in der Person der rosenfingrigen Eos, oder Aurora, gegenübergestellt. Die brünette, diadembekränzte, von changierenden Gazeerschleiern Umwehte steht auf einer geflügelten Weltkugel, die aus Wolkenschwaden auftaucht. Die wie der Abend in Untersicht monochrom blau gezeichnete Gestalt streckt ihre Arme in die Höhe, um mit tänzelnd zurückgelehntem Oberkörper Blüten zu versträuen. Anstelle der abendlichen Harfenspielerinnen halten die weiblichen Protomen hier von Blüten überquellende Füllhörner der Göttin entgegen. Diese Allegorie erblickt sinnvoll derjenige, der die Treppe herabsteigt. Gleichsam am Ende eines Festabends zu morgendlicher Stunde erkennt der die Belle Etage verlassende Gast die über ihm schwebende Aurora, bevor er seinen in der Durchfahrt wartenden Wagen aufsucht.

Abb.
115e,f

114:4

Aurora zählt zu den wenigen mythologischen Figuren, die im historistischen Dekorationsapparat weiterleben: Im Speisesaal der Hermesvilla, der zu ebener Erde mit Anschluß an die Terrasse die Tradition der Sala terrena vom Schloßbau in die englische Villa integriert, schwebt am Plafond - ausgeführt von Viktor Tilgner als dünnschichtiges Stuckrelief im spätbarocken Stil in Anlehnung

¹¹Zit. nach Walther 1986, S. 10.

an Guido Renis Motiv - Aurora vor dem Wagen des Sommers durch die Lüfte¹², eigentlich des Sonnengottes Apoll.

Die Elektrizität - eine aktualisierte Allegorie

Die moderne *Luzifera*¹³ bringt das Licht nicht traditionell mit einer oder zwei Fackeln, sondern als Lichtfee in Form des elektrischen Lichtes, mit dem das seit 1886 Treppenhaus beleuchtet werden sollte. Diese Modifikation einer alten Allegorie entsprach der Apologie, die der Direktor der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Albert Ilg, für die alte und aktualisierte *Allegorie* schrieb:

*Die Allegorie ist unserer Kunst ein willkommenes Ausdrucksmittel; sie vermag es, die tausend Begriffe, welche uns ein Culturerbe von Aeonen überliefert, wie die abertausende unseres eigenen fortschrittlichen Schaffens, in Vorstellungen zu wandeln, mit dem Gewande der Schönheit zu bekleiden.*¹⁴

Ilg publizierte 1882 zwei Entwürfe von F. Simm unter dem Titel *Licht und Finsternis*.¹⁵ Zwei in den Lüften schwebende, weibliche Figuren personifizieren das Begriffspaar. Das Licht wird dargestellt durch eine halb unbedeckte, langhaarige Frau mit Schmetterlingsflügeln. Geschultert hält sie eine elektrische Fackel: Auf einem teilweise kannelierten Rohr sitzt eine matt geätzte, hell leuchtende Glaskugel. Ein darunter fliegender Adler hält Blitzbündel in seinen Klauen, die den elektrischen Strom verdeutlichen. Das Gegenstück zeigt eine Frau, die dem Licht ausweichend sich verschleiert. Es begleitet sie ein Eros, der die erloschene Fackel nach unten gewendet hält. Das traditionelle Licht des Feuers weicht dem neuen, elektrischen Licht. Abb. 116a

1884 personifizierte der Münchner Maler Ludwig Kandler (Deggendorf 1856 - 1927 München) in einem Ölbild die Elektrizität.¹⁶ Über einer vom Blitz erleuchteten Flußlandschaft schwebt mit entblößten Brüsten und Beinen eine langhaarige Frau. In ihrer erhobenen Rechten hält sie auf einem Griff einen alles überleuchtenden Schein. Die Linke hält eine dosenartige Batterie empor, von der zwei Drähte dem Licht Energie zuführen. Je ein Putto zur Seite der Personifikation auf Wolkenbänken benutzen Sprech- und Hörrohr eines Telephones. Sie allegorisieren die zweite Nutzanwendung der Elektrizität. 1886 stellte Reinhold Begas (1831 Berlin 1911) den "elektrischen Funken" in einer Plastik aus Marmor und Bronze als Kuß zwischen Mann und Frau dar.¹⁷ 116b

Als Briefkopf und auf Werbeträgern taucht seit 1888 die Personifikation der Elektrizität oder der sogenannten *Göttin des Lichtes* (AEG 1894) auf: Ein Briefkopftyp der Firma Riedinger von 1888 zeigt die auf einer Plinthe stehende Plastik einer weiblichen Personifikation, die eine auf einem palmettenförmigen Griff aufgesetzte Lichtkugel in ihrer Rechten emporhält. Die darunter gesetzte Schrift endet mit der in Kursiv betonten Werbung *Electrisches Licht*. Im Stadtpark Wandsbeck in Hamburg wurde eine 116c

¹²Beetz 1929, S. 32.

¹³Hederich 1770, Sp. 1476.

¹⁴Text von Albert Ilg in Gerlach 1882, S. II. - Zur Anwendung der aktualisierten Allegorie s. das Beispiel der Telegraphie, Heimler 1987.

¹⁵Gerlach 1882, Taf. 33.

¹⁶MM, Bd. 2, 1982, S. 270 (bearbeitet von Sonja Baranow), Abb. 389.

¹⁷Teeuwisse 1986, Abb. 57, S. 138.

- Brunnenfigur in Gestalt der Elektrizität auf der Weltkugel schwebend mit einer matten Lichtkugel in der hoch erhobenen Rechten 1891 aufgestellt.¹⁸ Die Uhrenfabrik Junghans schmückte ihren *Catalogue 1893* mit der über der Weltkugel tänzelnden Elektrizität.¹⁹ Lixfeld interpretiert das Titelbild des für den englischsprachigen Raum bestimmten Kataloges mit der Technikbegeisterung. "Die Elektrizität - dargestellt als Allegorie des Lichtes - erobert die Welt. Auch der Junghans-Stern, das Markenzeichen, strahlt nun im elektrischen Licht."²⁰ Seit 1894 benutzt die AEG als "Schutzmarke" die Personifikation der Elektrizität, der *Göttin des Lichtes*:²¹ Auf einem geflügelten Rad sitzend rast von Blitzen begleitet die barbusige, langhaarige Schöne über die Weltkugel hinweg. In ihrer ausgestreckt erhobenen Linken hält sie eine leuchtende Glühbirne ins Dunkel der Nacht empor. 1897 wird eine plakativ vereinfachende Version dieses Bildes von Ludwig Sütterlin entworfen.²²
- Der Einband des 1900 erschienenen Buches über *Die moderne Elektrizität* von Multhaupt zeigt auf einer angeschnittenen Weltkugel stehend die orientalisierend im Schleiergewande stehende, langhaarige Göttin des Lichts.²³ In ihrer erhobenen Rechten hält sie eine Kugellampe auf einem Handgriff. Zwei davon ausgehende Drähte zieht sie mit ihrer, ausgestreckten, linken Hand nach. Ein ihr nachfolgendes Ungeheuer speit Blitze, ist aber der neuen "Immakulata" unterworfen. Im Achilleion standen im Freien auf hohen Altanen *Bronzefiguren, mit Goldgeschmeide angetan, welche weithinstrahlende Kugeln elektrischen Lichtes in erhobenen Armen hielten.*²⁴
- Riedingers Briefkopf-Allegorie kommt der schmetterlingsgeflügelten Lichtfee der Elektrizität Pillons im Regensburger Schloß am nächsten. 116c

Das elektrische Licht im Schloß St. Emmeram - ein die Realität verzauberndes Geschenk der Lichtfee

- Aus dem Achilleion, der griechischen Villa der Kaiserin Sisi, kam in das Vestibül der Hermesvilla die Marmorliegefigur der schmetterlingsgeflügelten Lichtfee Peri. Sie ist eine populäre, *gütige Feengestalt* aus Miltons "Paradise lost". Diese Statue der Kaiserin Elisabeth, war wohl nicht alleine für diese mythologische Mystikerin ein Idol, sondern eine Leit-Allegorie des von der Qualität des Dämmerlichtes faszinierten Zeitalters: Die Kaiserin suchte zu bestimmten Stunden diese Statue der Lichtfee auf: *früh Morgens vor Sonnenaufgang, und Abends, wenn die Dämmerung ihre blauen Märchenschleier herniederwallen läßt...*²⁵. Solche Assoziationen konnte das elektrische Licht bei den dafür sensiblen Zeitgenossen erzeugen. Die Regensburger Personifikation der Elektrizität besitzt deshalb die den Feen eigentümlichen Schmetterlingsflügel, die ihre Benennung als Lichtfee erlauben. 115a

¹⁸AK. Packeis und Pressglas 1987, Abb. S. 271, unten Mitte.

¹⁹Lixfeld 1986, Abb. S. 20.

²⁰Ebd., S. 20.

²¹Buddensieg 1979, S. 21 mit Abb. 6.

²²Ebd., Abb. 22.

²³Ebd., Abb. 23.

²⁴Christomanos 1898 zit. nach Heyden-Rynsch 1983, S. 102.

²⁵Christomanos, zit. Walther 1986, S. 10. - Conz 1893, Abb. S. 216.

Zusammenfassung

Die Grotteskenmalereien Lorenzo Pillons von 1887 sind die bedeutendsten Dekorationsmalereien im Regensburger Schloß. Nach der Zerstörung der größtenteils aus Grottesken bestehenden Münchner Dekorationsmalereien in der Glyptothek, in der Alten Pinakothek, in den Hofgartenarkaden und in den Laubengängen der Maximilianstraße, kommt dem späten Beispiel in Regensburg eine wichtige Bedeutung zu. Nach der Zerstörung der Grottesken in Sempers Dresdener Oper befinden sich die nächsten größeren Innendekorationen mit Grottesken in Wien:

Die gigantische Flächen und zahlreiche Gewölbe erfassenden Grottesken im Kunsthistorischen Museum sind etwas früher als in Regensburg entstanden. Ihr System ist konservativ, historistisch dogmatisch, im Vergleich zu Pillons Malereien, die als "realistische" Grottesken des Historismus bezeichnet werden könnten. In ihnen taucht der dem System der Grotteske fremde Schatten auf. Licht und Schatten erzeugen schimmernde Oberflächen. Es ist die Wirkung der elektrischen Beleuchtung, dem die "Ikonologie" der Treppenhäuser Rechnung trägt und die der malerischen Bravour Pillons mit ihren illusionistischen Kunststücken des Augenbetruges entgegenkommt.

Im Vergleich zur traditionellen Ikonologie sind es abwertend gesehen "oberflächliche" Qualitäten. Nur wenige *Allegorien* in der östlichen Galerie und im Wintergarten sind traditionell dingfest zu machen. Ikonographisch herausragend ist noch die Personifikation der Hausdevise "Perpetua Fide" im Bezug auf das von den Thurn und Taxis besorgte Postwesen. Die beiden einzigen, ikonographisch erkennbaren Personifikationen im Marmortreppenhaus werden auch noch im westlichen Treppenhaus wiederholt; gleichsam rapporthaft zum Ornament degradiert. Die Darstellungen dieser beiden Allegorien, der Elektrizität für den Abend und der Aurora für den Morgen umspannen die Dauer eines großen Dinners: Dieser hohen Zeit des Abends und des zauberhaft wirkenden Kunstlichtes setzt Aurora als Personifikation des Morgens das Ende. Die Allegorien besitzen somit eine durchaus ikonologische, Zeit und Raum - Empfang und Abschied bei einem Diner - erfassende Funktion.

Abb.
128b,d,e
214b-d
216
137c

115
115a

115e

Die Personifikation des elektrischen Lichtes ist zudem "ikonologisch" bestimmen für den Raumcharakter der beiden Haupttreppenhäuser. Es wurde die faszinierende Wirkung des elektrischen Lichtes auf Form und Farbe in Ebene und Raum in der Grotteskenmalerei konkretisiert: Das elektrische Licht ist dominant gegenüber der klassischen Kategorie der Architektur: Es bedarf nicht mehr der Maueröffnung der hochrangigen Architektur. Die geplante Oberlichtöffnung am Plafond der Treppenhäuser ist durch die elektrische Beleuchtung überflüssig geworden. Das künstliche Licht setzt die Gesetze der Grotteske, der Kategorie des Ornamentes, außer Kraft. Die Personifikation der Elektrizität ist als "kritisches" Phänomen einer allgemeinen Vorliebe der Historismusepoche für die "Atomisierung des Glanzlichtes" zu werten. Wenn damit eine Parallelerscheinung zum Impressionismus zu fassen wäre, würde die traditionelle Kunstgeschichte der Kategorien-Trennungen und der bewertenden Ausrichtung auf entwicklungssträchtige "hohe Kunst" überwunden werden.

An Stelle der traditionellen Allegorie trat eine "Ikonologie" der Oberflächen und Stile, die als Assoziationen im gebildeten Betrachter "Bilder" hervorrufen: Diese Praxis benutzt heute die im Historismus einsetzende "Ikonologie" der Werbung und der "anspruchsvollen" Innenarchitektur.

von Generation zu Generation : "Kontinuismus" -
Legitimation durch Geschichte

Auf der Suche nach einer durchgehenden ikonologisch verwirklichten Idee in den Historismusbauten des Schlosses St. Emmeram von 1835 bis 1912 fällt die Darstellung des fürstlichen Wappens auf. Die einzelnen Wappenteile und die Jahreszahlen der Erwerbung der Herrschaften, die sie repräsentieren, erfuhren im Untergeschoß der Gruftkapelle in den Glasfenstern eine pseudosakral anmutende Monumentalisierung. Am Ende der Schloßbaugeschichte des Historismus stehen die Wappenfiguren der Fürstin Margarete¹: Das Generalthema ist die Legitimation des Fürstenhauses durch Geschichte; ein immer schon praktiziertes Argument zur Selbstdarstellung: 1815 hatte Fürst Karl Alexander den Verkauf des Frankfurter Palais abgelehnt, da es ein *vorelterliche(s) Monument des Wohlstandes und Glanzes unseres fürstlichen Hauses* sei. Es wurde versucht, die Pflege dieser Denkmäler der fürstlichen Hausgeschichte vom Historismus bis heute mit dem Begriff "Traditionskultur" zu fassen:²

Nach der politischen Stabilisierung 1815 verbot Fürst Karl Alexander einen Verkauf des Frankfurter Palais mit dem historischen Argument, daß das Palais ein *vorelterliche(s) Monument des Wohlstandes und Glanzes unseres fürstlichen Hauses* sei.³ Dort hingen die Ahnenbilder im Konferenzsaal der deutschen Fürsten mit dem Bild des österreichischen Kaisers. Das mediatisierte Fürstenhaus war somit in effigie bei den regierenden Fürstenhäusern vertreten. Man präsentierte jedenfalls seine Loyalität zum österreichischen Kaiser, zum alten Heiligen Römischen Reich und zur großdeutschen Lösung. Im zweiten Obergeschoß des Südflügels werden die Ahnenbilder für die dort logierenden Gäste museums-technisch ideal von Oberlicht beleuchtet repräsentativ ins Licht gesetzt (RK 04.02.16).

Abb. 310
311

Bereits beim Bau der 1835 begonnenen Gruftkapelle spielt die Hausgeschichte für die Ikonologie neben der Heilsgeschichte eine zweite Rolle. An diesem ersten Gebäude der Historismus-Epoche im Schloßkomplex läßt sich ein Leitphänomen des Historismus, die Monumentalisierung historischer Zeiträume, beobachten. Auch das Mittel dazu, die Inszenierungskunst des Theaters, ist für die Epoche ein "kritisches Phänomen".

*Maximilian Karl Fürst von Thurn und Taxis erbaute diese
Kapelle und Familiengruft 1835-1841.*⁴

Die Bauinschrift am mittleren, nördlichen Glasfenster mit dem unverschlüsselten Zeitraum der Entstehung dokumentiert selbst die historische Dimension. Nicht eine Jahreszahl der Fertigstellung - wie es bei barocken Chronogrammen üblich war - , sondern der Entstehungsprozess wird angegeben.

Das Gebäude besteht wie die Inschrift sagt aus der unteren *Familiengruft* und einer darüber gelegenen *Kapelle*. Die geno-

¹s. S. 186-188.

²s. S. 11, 27f. - zum Frankfurter Palais s. WV 11.I

³s. WV 11.I.

⁴Inschrift im Marienfenster.

typische Wurzel für diesen Bautyp liegt mehr im Karner und in der Grabkapelle. Der Bautypus Doppelkapelle, den Michael Groblewski anführt, mag phänotypisch nachvollziehbar sein.⁵

Die Ikonologie der Glasfenster des unteren Gruftraumes ist eine rein historistische. Die Hinweise auf den Stand der Verstorbenen - eine Aufgabe der Sepulkralkunst - wird hier monumentalisiert. Nicht Heilige, sondern ausschließlich die fürstlichen Wappen erleuchten pseudosakral historistisch die dunkle Gruft: Die Wappenmehrungen und damit die hinzugekommenen Herrschaften sind mit den darunter gesetzten Jahreszahlen von 1147 bis 1835 präsent.

Die Fenster zeigen Glasmalereien, aber nur ornamentartig Grau in grau ⁽⁶⁾, und das Wappen der Taxis in den verschiedenen Gestaltungen, wie selbes von dem ersten Erscheinen in alten Urkunden bis zu seiner heutigen Zusammensetzung vorkommt, dann die Wappen der bedeutendsten fürstlichen Herrschaften. Diesen heraldischen Darstellungen sind die geeigneten Jahreszahlen beige-schrieben, so dass hier gleichsam eine bildliche Genealogie und Geschichte des fürstlichen Hauses vor das Auge gebracht wird. ... Der Schlussstein des Chorgewölbes zeigt den mittleren Herzschild des fürstlichen Wappens (silberner Dachs auf blauem Grunde) und rings die Umschrift:

Gottes Friede mit Euch Allen.

Der Raum der Gruft ist auf viele Jahrhunderte hinaus berechnet und vermag die Ueberreste der verstorbenen Familienglieder des fürstlichen Hauses von Generation zu Generation aufzunehmen.⁷

Müller fühlte in der Gruftausstattung die Beschwörung der genealogischen Kontinuität, der Zusammenschau von Vergangenheit und Gegenwart mit der Zukunft des Hauses, ein pseudosakrales Historismus-Phänomen, das Klaus Eggert mit der Stilbezeichnung "Kontinuismus" statt Historismus betonen wollte.⁸

Zur Methode der pseudosakralen Inszenierung einer Aura im Profanraum

Die darüberliegende, gegenüber dem Kreuzgang erhöhte Kapelle zeigt eine barocke Altarinszenierung im Stilgewand der Gotik. Die Voraussetzungen dazu werden von der Forschung in Berlin gesehen:

1810 entwarf Schinkel zwei Projekte zum Mausoleum für die Königin Luise (+ 19. Juli 1810), der Tante des Regensburger Bauherren, im Schloßpark zu Charlottenburg. Ausgeführt wurde auf persönlichen Wunsch des Königs ein im 19. Jahrhundert immer wieder erweiterter, dorisch-klassizistischer Gruftraum. Schinkel dagegen favorisierte eine gotisierende Grabkapelle. Er verbindet die antike Architektur mit der Vorstellung des *in Rücksicht des Todes trüben und finsternen Heidentums*⁹. In der Assoziation, christliche Hoffnung mit der Architektur des *religiösen Mittelalters* zu verbinden, bevorzugte Schinkel die Gotik; wozu ihm das

⁵Groblewski 1986.

⁶Der heutige Zustand mit dunkelroten Scheiben ist demnach nicht, wie Groblewski 1986 Anm. 30 annimmt, original.

⁷Müller 1845 (2), S. 47f.

⁸Evers 1986, S. 35.

⁹Und folgende Zitate zitiert nach AK. Karl Friedrich Schinkel 1982, S. 56f.

religiöse Mittelalter einen Fingerzeig gab. Geboren in der Idee des englischen Landschaftsgartens, sollte das gotische Mausoleum im Park jedem zur Erbauung seines Gemüts offenstehen. Über eine Freitreppe erreicht man eine dunkle Vorhalle, tritt mit einem sanften Schauer in ihr Dunkel ein. Der Gruftraum wird als liebliche Palmenhalle mit der Grabplastik der schlafenden schönen Königin Daniel Rauchs im Zentrum in Licht von rosenroter Farbe getaucht.

In Regensburg ist es die seinerzeit als Kunstwerk hochgeschätzte Christusstatue Danneckers im hellen Chor der Oberkirche, die das erhellte Raumzentrum bildet, während das dunklere Langhaus mit der Treppenvorhalle die Funktion der Schinkelschen Vorhalle übernimmt. Die Sarkophage finden durch eine langsame Versenkungsmaschinerie im Rahmen der Bestattungs-Liturgie ihren Platz im Untergeschoß - von Bronzesarkophagen nach Entwürfen Foltz und ab 1895 Schultzes¹⁰ umhüllt.

1840 wird in der fürstlichen Kapelle im Chor der Oberkirche die 1827 für den geplanten Gruftbau in Neresheim bei Johann Heinrich Dannecker in Auftrag gegebene Marmorstatue des verklärten Christus in ungewöhnlicher Weise aufgestellt. Sie steht an Stelle eines üblichen Altarretabels über dem Altar auf einer beweglichen Scheibe, so dass sie umgedreht und beliebig von den Seiten und im Rücken betrachtet werden kann¹¹. Neben diesem detaillierten Kunstgenuß, vergleichbar mit dem einer Statue in einer Antikensammlung, liegt eine raumumfassende Inszenierung vor. Das gemauerte Podest hinter der Mensa füllt die ganze Apsis aus. Wie auf einem Bühnenboden schreitend wird die Marmorstatue bühnenmäßig indirekt beleuchtet. Die Architektur ist so angelegt und mit Glasmalereien von Sauterleute¹² verglast, daß sie den Eintretenden in ein feierliches Halbdunkel¹³ hüllt und vor ihm die indirekt beleuchtete Statue als Illusion im Chor erscheinen läßt.

Abb. 370

Es offenbart sich die Bedeutung des Bühnenbildes als einer ästhetischen Vorliebe des Historismus: Die Konzeption der Keimischen Architektur ist vergleichbar dem Verhältnis von verdunkeltem Zuschauerraum und der durch die Proszeniumsarchitektur bildmäßig distanzierend gerahmten, hell beleuchteten und so illusionsfördernden Bühne des 19. Jahrhunderts. Sieht der Betrachter das jeweils seitlich angebrachte, inszenatorisch weiß verglaste Beleuchtungsfenster, so hat er den Idealstandpunkt, gleichsam den Zuschauerraum verlassen und blickt hinter die Kulissen.

Zwei Fenster, mit weissem, matt geschliffenem Glase versehen, werfen auf die Statue ein schönes, gleichmäßiges Licht. Diese Fenster sind dem Auge ganz verborgen, wenn man im Schiffe der Kapelle steht, und es erscheint daher das helle Licht als von der Statue ausgehend.¹⁴

Die Inschrift am Schlußstein gibt die Ikonologie der Inszenierung an: *Licht, Wahrheit, Friede*. Auf der Statuenbasis steht: *Durch mich zum Vater*. Im Lichte der Wahrheit leuchtend erscheint eine Christusstatue, die die im ewigen Frieden ruhenden Verstorbenen des Hauses Thurn und Taxis zum Vater führt. Diese Inszenierung hat eine ikonologische Funktion, wie es seit Bernini versucht

¹⁰s. WV 32.

¹¹Müller 1845 (2), S. 44.

¹²Müller 1845 (2), S. 48.

¹³Müller 1845 (2), S. 43.

¹⁴Müller 1845 (2), S. 44.

wurde. Die Wahl des Stiles erfolgte auf Grund seiner bedeutungstragenden Eigenschaft: Gotik evoziert im Betrachter ein gottgefälliges, religiöses Mittelalterbild; der Stil der Gotik ist Bedeutungsträger im Sinne der "Stilikonologie" (S. 217f.).

Die bühnenähnliche Arrangierung im *stilvollen* Profanraum wertet die Wohnwelt zum Bild auf, umgibt den Bewohner in eine pseudosakrale Aura. Der Künstler stilisierte sich im arrangierten Atelier zum genialen Schöpfer, der sich über den normierten Wohnraum hinaus erhebt. Im Schloßbau hatte seit dem Sonnenkönigtum Ludwigs XIV. die Schaffung einer Aura ebenfalls Methode. Ludwig II. umgibt sich bewußt königlich mit dieser Aura, jedoch für sich privat ohne politische Funktion. Das Fürstenhaus arrangierte im Schloß seine geschichtlichen Höhepunkte: Die Wandteppiche verlangen das Ambiente der Renaissance, die Stimmung des modischen altdeutschen Zimmers. Das "Dritte Rokoko" war mit den Ornamenten des Frankfurter Palais' historisch für das Haus zu legitimieren. Dieses Arrangement wurde nicht nur in Photoserien verewigt¹⁵, sondern gepflegt. Jeder Stuhl im Silbersalon hatte seinen festen Platz. Standnägel - Reissnägel - im Parkett zeigen nach jedem Reinigungsvorgang den Möbeln wieder den alten Standort an.

Familienmonumente des "Kontinuismus" im Archiv, in der Hauskapelle und in der Hofbibliothek

Anlässlich der Hochzeit 1890 stellt der zweite fürstliche Archivar Dr. Joseph Rübsam in Form von Widmungsblättern die Wappen, Titel und Lebensdaten von zwölf Fürstinnen des Hauses Thurn und Taxis zusammen.¹⁶ Die Reihe der Fürstinnen beginnt mit Anna Adelheid (1695-1701) und endet mit der Braut Margarete. Alle Widmungsblätter sind im Stil der Briefmalerei und Schreibkunst in Gouache mit Goldhöhungen auf Pergament im Rokokostil von einem lexikalisch unbekanntem Münchner, Hans Freschütz, ausgeführt:

Die persönlichen Wappen der Fürstinnen bekrönen die archivalisch *nach authentischen Quellen* ermittelte Lebensdaten und Titel. Diese kalligrafischen Schriftzüge werden von Rocailles zu Bildern einer optimistischen Geschichtsentwicklung gerahmt, in die sich nun die kaiserliche Hoheit als höchste Rangträgerin einreicht. Der Einband mit in Leder gepreßten Rocailles trägt im Zentrum das historische Datum in archivalischer Schreibweise *1890 Juli 15.* Traditionelle Ikonologie tritt beim Titelblatt neben dem von Putten gehaltenen Allianzwappen in Form der dextrarum coniunctio vor einer strahlenden Sonnenscheibe auf. Ansonsten bestimmen Kalligraphie und rahmende feminine Rocailles den 'conchetto' dieses Denkmals archivalischer Forschung. Bei dem zweidimensionalen "Monument" für die *Zwölf Fürstinnen* des Hauses Thurn und Taxis ist von einer "archivalischen" Hochzeitsikonologie 1890 zu sprechen.

Ein weiteres Monument juristischer Genauigkeit und archivalischer Quellenaufarbeitung ist das 1895 erschienene Werk *Rechtsverhältnisse des Hauses Thurn und Taxis*. Der bezeichnende Titel besagt, daß mit diesem Buch, die Stellung des mediatisierten Fürsten herausgehoben werden soll. Neben den Ahnentafeln und der Geschichte des Hauses werden die Besitzungen mit genauen Flächenangaben zur Ehre des Hauses publiziert.

¹⁵s. S. 152f.

¹⁶QVP VI/Ungedruckte Quellen, FHB.

Bei der Erweiterung der Hauskapelle 1893 wurden insgesamt sechs farbige Glasfenster eingesetzt.¹⁷ Nicht Heiligenfiguren, sondern die Heraldik beherrscht die gesammte Fenstergröße. Wappen mit inschriftlicher Nennung ihrer Träger stellen das Erbprinzenpaar Maximilian Anton und Helene mit ihren Kindern vor. Als sechstes Bild kommt das Wappen der Fürstin Margarete hinzu.

Eine größere zeitliche Spannweite umfaßt eine Büstenreihe von sechs Thurn und Taxis-Fürsten. Der Stadtamhofer Bildhauer Preckl setzte in den 90er Jahren zweidimensionale Porträts von Fürsten in Büstenformat um. Die hell gestrichenen Stuckplastiken waren auf Piedestalen in der Hofbibliothek aufgestellt.¹⁸ Die bereits durch ihre klassizistische, antikisierende Scheinarchitektur uminterpretierte, ehemalige Klosterbibliothek erhielt am Ende des 19. Jahrhunderts eine neogotische Möblierung mit Schauvitruinen, Sitzmöbeln und Tischen. Die Büsten verwandelten den dreikuppeligen Bibliotheksraum in eine Thurn- und Taxis-Walhalla.

Abb. 370b

370c

Zusammenfassung

Leitphänomene des Historismus sind in der Sakralarchitektur der Gruftkapelle verwirklicht und für die bildmäßig inszenierten Wohnräume vorgeprägt. Zeiträume werden als Kontinuität verstanden und durch den Stilpluralismus sichtbar vorgeführt. Jahreszahlen sind bildwürdige Anhaltspunkte für die Rezeption durch den Betrachter. Wappenteile und ihre Personifikation sind die einzige Möglichkeit, Genealogie, Blutsadel und Herrschaftszuwachs zu verbildlichen. Das Archiv ist die Quelle und Schatzkammer der Kontinuität. Die Bibliothek wird durch die Aufstellung von weißen Porträtbüsten zu einer Thurn und Taxis-Walhalla. Was 1912 die Fürstin - am Ende einer Epoche? - gleichsam spielerisch in Bilderrätseln monumentalisierte, hatte mit der Gruftkapelle am Beginn der kunsthistorischen Epoche des Historismus begonnen.

Wird im Barock auch bei Historienbildern das Hier und Jetzt durch zeitgenössische Formen vergegenwärtigt, ist es im Historismus die Vergangenheit, die akribisch genau nachgestellt wird. Die zeitliche Distanz faszinierte. Darin besteht für uns heute noch eine wesentliche Erlebnis-Dimension alter Bau- und Kunstwerke. Bei Ludwig II. übersteigerte sich diese Vorstellung zu einer dauernden Illusion, die den politischen Selbstmord bedeutete.

Das mediatisierte Fürstenhaus überlebte in politischer Zurückgezogenheit in einer Welt alter Größe. Die Beziehung der Erbprinzessin Helene über ihre Schwester, die Kaiserin Sisi, und die Hochzeit mit der Erzherzogin Margarete ließ den Glanz der Habsburgermonarchie auch auf Regensburg fallen. Das Haus Thurn und Taxis hatte nun auch gesellschaftlich seinen Höhepunkt erreicht. Die Monumentalisierung und die Erhaltung dieses Glanzes in der armen Provinzstadt über den ersten Weltkrieg hinaus war ein wirtschaftliches Faktum. Die Handwerker hatten durch den Schloßbau ein Betätigungsfeld für herausragende Qualitätsarbeiten und für ihren Broterwerb.

Im Zentrum der Schloßanlage steht der Südflügel, das Hauptwerk Schultzes und ein wichtiges Gebäude des Historismus in Bayern. Schultze konnte nach dem Abbruch des alten Südflügels

¹⁷RK 02.01.205.II/Ausstattung. - s. S. 165.

¹⁸s. Kat. 01.VI.3.

ohne Zwänge architektonisch das Ideal eines Fürstensitzes am Ende des 19. Jahrhunderts verwirklichen. Im Ostflügel dagegen erschwerten vorgegebene Raumhöhen die Innenausstattung. Die Lage am Rande der Stadt an der Allee erlaubte es städtische Repräsentation und ländliche Privatheit in einem Bau zu verwirklichen, der Schloßbautradition mit dem Komfort der Villa bzw. des Cottage verbindet.¹⁹

Die mit der Carl-Anselm Allee und schon früher durch einige Gartenhäuschen entdeckten landschaftlichen Qualitäten außerhalb der Stadtmauer Regensburgs greift der Schloß-Neubau auf: Er orientierte das Schloß nach Süden um, wo ihm die städtische Allee eine gartenarchitektonisch wirksame Arrondierung zu einer Parkvergrößerung unmöglich macht. Der Südflügel gehört somit zur "Ringstraßen-Bebauung" Regensburgs; zu einem Ensemble, das die städtische Allee von der Königlichen Villa im Nordosten bis zum Palais der Frau Herzogin von Württemberg im Nordwesten erschließt. Er ist darunter das größte und am besten erhaltenste Gebäude.

Die Dokumentation der Inneneinrichtung durch die Archivalien, Zeichnungen und historischen Fotoserien stellt zusammen mit dem einzigartigen Erhaltungszustand und der kontinuierlichen Pflege den 1883-1890 errichteten und ausgestatteten Südflügel als einen überregional bedeutsamen Schloßbau des Historismus heraus. Daß die Traditionskultur durch das Fürstenhaus und seine Bediensteten und damit die adäquate Erhaltung eines kunst-, kultur- und sozialgeschichtlichen Denkmals weiterhin gepflegt werden möge, sei Ziel und Wunsch dieser Arbeit.

¹⁹s. S. 202.