

Walhalla zwischen Historie und Historismus

Von Veit Loers

Die Restaurierung der Salvatorkirche bei Donaustauf durch Leo von Klenze war Teil eines architektonischen und ideengeschichtlichen Programms. Darin konnte die Walhalla als das architektonische Prinzip schlechthin erscheinen, während die zum byzantinischen Stil „zurückgeführte“ Wallfahrtskirche das organische Fortwirken der Antike im Mittelalter vor Augen stellen sollte¹. Aber auch das Nationaldenkmal selbst enthielt ein architekturhistorisches Programm. Auf die wichtige Funktion des gewaltigen Unterbaus mit der Halle der Erwartung, hat neuerdings Jörg Traeger verwiesen². Werner Gauer hat archäologische Vorbilder dafür benannt: das Heiligtum von Praeneste, die mesopotamische Zikkurat- und die ägyptische Pyramidenarchitektur, die Terrasse des Königstempels in Persepolis und das Grab des Kyros in Pasagardai, Bauten, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts näher erforscht und erstmals durch Publikationen bekannt wurden³. Die Analogien liegen nach Gauer nicht nur in den architektonischen Schemata von Terrassenarchitektur und Tempel, sondern auch im Bereich ihrer Nutzung. Klenzes geplante Nationalfeste bei der Walhalla könnten hier ihre historische Rückversicherung haben⁴.

Aus all diesen Fakten hat Traeger unter Berücksichtigung von Klenzes architekturhistorischen Theorien ein Gesamtprogramm herauszufinden versucht, das wir zum besseren Verständnis kurz referieren wollen. Ausgangspunkt ist demnach die Idee der Unsterblichkeit. Sie veranschaulicht sich im Verhältnis zwischen der — später nicht verwirklichten — Halle der Erwartung und dem Tempel darüber als der Beziehung von „Tod und Verklärung“. In der pylonartigen Pforte zum ‚Mausoleum‘ klingt der Topos vom Tor des Todes an. Als Zitat eines etruskischen Hypogäums sei es Teil einer Reihe von universalgeschichtlichen Metaphern, zu denen auch das „pelasgische“ polygonale Quaderwerk des untersten Terrassensockels sowie die schon angedeuteten mesopotamischen, persischen und ägyptischen Elemente gehören⁵. Den konkreten Bezug zum Walhall der germanischen Helden entnimmt

Prof. Dr. Max Spindler zum 85. Geburtstag gewidmet.

¹ V. Loers, Walhalla und Salvatorkirche. Der Ehrentempel zwischen Bildungsgarten und ästhetischer Landschaft, in: VO 118 (1978), 169 ff. Der hier vorliegende Aufsatz ist die Fortsetzung davon. Eine gekürzte Fassung (Vortragsmanuskript) unter dem Titel: Walhalla und Salvatorkirche. Romantische Architektur und ästhetische Landschaft im Vormärz, in: Walhalla. Idee — Architektur — Landschaft, hrsg. von J. Traeger (1979), 67 ff. Im folgenden wird nach der erweiterten Ersterscheinung zitiert.

² J. Traeger, Die Walhalla. Ein architektonischer Widerspruch und seine landschaftliche Aufhebung, in: Walhalla. Idee — Architektur — Landschaft, 22 ff.

³ W. Gauer, Die Walhalla und ihre antiken Vorbilder, in: Die Walhalla. Idee — Architektur — Landschaft, 54, 56 f.

⁴ Gauer, 58 f.

⁵ Traeger, 23 ff.

Traeger Klenzes Schrift *Versuch einer Herstellung des toskanischen Tempels*, durch deren kulturgeschichtliche Theorie sich „alle scheinbar heterogenen Bauelemente der Walhalla und ihre Indienstnahme für die Idee des deutschen Nationaldenkmals erklären“ lassen. Nicht nur seien Griechen, Germanen und Etrusker, deren gemeinsame Urheimat im Kaukasus lag, über die Thraker und die mit ihnen z. T. identischen Pelasger verwandt, vielmehr sei auch deren Baukunst in all diesen Ländern zu finden gewesen: vom pelasgischen Quaderwerk beim Athener Pelargikon über etruskische Mauern in Toskanien und zyklopische Monumente in der Schweiz und Gallien bis zum „rhätischen Landgebäude“ in Pannonien, Thrakien, Italien und den Alpen. Letzteres sei als Ursprung und noch gegenwärtige rezente Form sowohl des dorischen als auch des toskanischen Tempels anzusehen⁶. Als Beweis führt Traeger die Betonung eines solchen „pelasgischen“ Bauernhauses in Klenzes Walhalla-Gemälde an. Es handelt sich um das auffällig in den Vordergrund gerückte, idealisierte „Hergottsmüller“-Haus, das mit seinem flachen Giebel, der Andeutung eines Tympanons und von Firstakroteren den Zusammenhang mit dem dorischen Tempel Walhallas veranschaulicht⁷. Der Dreiklang Bauernhaus, Tempel, Kirche symbolisiert demnach die Einheit der abendländischen Architekturgeschichte, deren Formen gleichsam als Glieder einer „gemeinschaftlichen Kette“ miteinander verbunden sind.

Ohne Zweifel ist mit derlei Überlegungen ein universalhistorisches Bauprogramm fixiert, das als Leitidee hinter der Walhallaplanung Klenzes stand. Freilich fragt es sich, ob die spekulative Kraft eines solchen Programms nicht nach mehr Plastizität sowie geistesgeschichtlichen Führungslinien verlangte angesichts der Bedeutung, die Klenze dem Bau zumaß. In seinen Erinnerungen schrieb dieser nämlich:

„Die Walhalla muß und wird wenn auch nicht das materiell größte, prächtigste und schönste, doch gewiß für den Nachruhm und die Anerkennung, welche das teutsche Vaterland Ew. M. dafür zollt, das bedeutendste und entscheidenste Bauwerk bleiben, welches die Kunstera König Ludwig I. aufzuweisen hat“⁸.

Um einen genaueren Hinweis auf die Bauikonologie zu erhalten, verlohnt es sich, ausführlich auf Klenzes Memorabilien einzugehen. König Ludwig I. hatte ihm in einem Brief klar zu machen versucht, daß der Unterbau Walhallas ohne die Pforte der Erwartungshalle großartiger sei. Klenze aber hatte den wahren Grund für diesen Verzicht, die Angst des Königs nämlich, seine eigene Büste in der Halle der Erwartung würde ihn ins Gerede bringen, erahnt⁹. In seiner Entgegnung an Ludwig faßte er ein Resümee seiner baukünstlerischen Absichten:

„Einem Künstler wie mir, der sich an einer leeren Schaale in der Architektur, wie schön sie auch gestaltet seien mögte, unmöglich freuen kann, mußte es also beim Ent-

⁶ Traeger, 29.

⁷ Traeger, 30 f. Klenzes Phantasie mag sich an einer Hütte entzündet haben, die tatsächlich unterhalb der Salvatorkirche stand. Auf der Ansicht von C. Wiesner (1817) ist diese mit Pfettendach und verlängerten, verzierten Sparren über dem Giebel dargestellt. Vgl. Loers, 150, Abb. 7.

⁸ Klenze-Sammlung der Handschriftenabteilung der Münchener Staatsbibliothek (= Klenzeana) I, Erinnerungsbücher (Memorabilien) Klenzes (= Mem.) 2, fol. 109 v.

⁹ Klenzeana I, Mem. 2, fol. 107—109. Eintrag vom 22. Januar 1836. Klenze beruft sich auf eine Äußerung Metternichs. Ausführlich dazu: R. Stolz, Die Walhalla. Ein Beitrag zum Denkmalsgedanken im 19. Jahrhundert. Phil. Diss. Köln (1977), 77 f. und Anm. 200.

wurfe der Walhalla vor allem daran liegen, den Forderungen des großsinnigen Königs Ludewig, welche gewiß nicht hinter dem Gegenstande zurück bleiben konnten, zu entsprechen und so suchte ich die einzelnen Andeutungen und Angaben, welche mir Ew. Majestät über diesen Bau gaben, in ein Ganzes zu vereinigen, und gleichsam zum festen nach allen Seiten abgeschlossenen Cubus und Grundsteine der Erfindung und Gestaltung des Walhallabaues zu machen. Das was Ew. M. positiv und bestimmt mir angaben, nemlich den Styl des dorischen Tempels, einen großen inneren gewölbten Saal und die Anbringung einer kleineren Halle der Erwartung im Unterbaue, fügte ich aus einigen Andeutungen Ew. M. und aus eigenem Nachdenken mehreres hinzu, was ich bei dem Programme zu der Lebendigerhaltung dieses Gebäudes im teutschen Volke für unumgänglich nöthig erachtete und noch erachte, und so gestaltete sich bei mir der poetische Zweck und Gebrauch dieses Gebäudes zu einem organischen Ganzen, woraus der Entwurf Maße vor Maße und Glied vor Glied hervorging. Der antike dorische Baustyl, die griechische Architektur war gewiß nicht von Menschen erfunden, sondern nur nach welthistorischer Nothwendigkeit in der griechischen Geschichtsperiode nach den unmittelbaren Eingebungen der Gottheit, welche durch das Gefühl der Schönheit und durch die Gesetze der Statik der höheren Oekonomie und des Erhaltungsprinzips zu den Menschen sprach, gefunden und gebildet, und mithin für alle Zeiten die zweckmäßigste und absolut schönste. Die antike Tempelgestalt war aber deßhalb für die Walhalla die zweckmäßigste, weil die ganze Idee dieses Gebäudes von einer afektirten und von Menschen nie geübten Demuth entfernt, in dem was der rein menschlichen Natur stets eigen und entsprechend war und seien wird: im Sinne antiker Würde und Würdigung des Verdienstes genommen war. Deßhalb nun mußte diese Idee diese poetische Bestimmung der Walhalla durch die Gestalt einer Wohnung ausgesprochen werden, wie sie die alte Welt ihren Göttern und ihren um das Menschen-geschlecht hochverdienten Heroen nach ihrer Apotheose anwieß¹⁰.

Klenze geht es in seiner Rechtfertigung der Halle der Erwartung darum, zu zeigen, wie wichtig die inhaltliche Bestimmung der Walhalla sei und nennt als konstituierende Elemente den dorischen Tempel, den inneren (später so nicht ausgeführten) gewölbten Saal und die kleinere Halle der Erwartung im Unterbau. Die organische Verbindung des Ganzen und Einzelnen sieht er in der Idee des Zweckes, „welcher hier ganz poetisch und in höherer Moral begriffen veredelter Nationalität begründet ist“¹¹. Da die dorische Tempelgestalt nach Klenze geschichtlich als Nothwendigkeit bedingt ist, müßte auch dem Unterbau ein „welthistorischer“ Bezug eignen. In dieser Sequenz könnte die „poetische Bestimmung“ der Walhalla zu finden sein und sich auf die der Antike entlehnten Metaphern beziehen: die Apotheose der Heroen.

1. Leo von Klenzes Walhallaprogramm und seine Quellen

Aus der Entstehungszeit der Walhalla gibt es einen ähnlichen Versuch, architekturgeschichtliche Evolution in eine Dialektik mit ideengeschichtlicher Entelechie zu setzen: in der Ästhetik Hegels. Der dort geschilderte Weg von der symbolischen zur klassischen Architektur kann als Schlüssel zur Aufdeckung des Walhallaprogramms bezeichnet werden.

Symbolisch nennt Hegel die vorgriechische, d. h. die indische, babylonische und ägyptische Architektur. Bei ihr könne, da sie keine feste Gestaltungsweise als

¹⁰ Klenzeana I, Mem. 2, fol. 109 v f. Ein weiterer Teil der Ausführungen Klenzes zit. und kommentiert bei Stolz, 78 ff. und Anm. 201, 202.

¹¹ Klenzeana I, Mem. 2, fol. 109 r.

Prinzip zeige, nicht von „bestimmten“ Formen wie bei der klassischen und romantischen ausgegangen werden: also etwa der des Hauses. Ihr höchster Zweck sei es gewesen, als Werk für eine Vereinigung der Nationen dazustehen, als ein Ort, um den sich diese sammeln könnten. Dieses Vereinigende, die religiösen Vorstellungen der Völker nämlich, hätten der Architektur ihren bestimmten Inhalt gegeben¹². Als Beispiel solcher symbolischen Baukunst und ihrer völkerverbindenden Funktion nennt Hegel die Sage vom babylonischen Turmbau und, präziser, den von Herodot erwähnten Turm des Belus, eine Zikkurat, bei der acht riesige Würfel aufeinander getürmt waren, jeder etwas kleiner als der untere, außenherum ein Weg und oben ein großer Tempel als „Wohnung“ des Gottes ohne Standbild. Im Sockelunterbau soll sich ein anderer Tempel befunden haben mit einem goldenen Kultbild¹³. Nach Hegel war dieser Bau zwar ein Heiligtum, aber eines ohne Charakteristik. Die nähere symbolische Bedeutung sei allenfalls in der auf die Planeten und Sphären bezogenen Siebenzahl der Stockwerke zu suchen. Als entwicklungsgeschichtlich höhere Stufe sieht Hegel die unterirdischen Bauten der Inder und Ägypter als das Bedürfnis des Menschen nach Umschließung. Im Verhältnis zu den Bauten über der Erde erschienen dergleichen Aushöhlungen als das ursprünglichere, so daß man die ungeheueren Anlagen über dem Erdboden nur als Nachahmung und überirdische „Erbblühungen“ aus dem Unterirdischen ansehen könne¹⁴. Man müsse sich also die Höhle als früher entstanden denken als die Hütte. Dennoch gehöre sie einer fortgeschritteneren Stufe an, die nicht mehr so selbständig symbolisch dastehe, sondern bereits den Zweck der Umschließung, Wandung und Decke, habe. Das Tempelartige im griechischen und neueren Sinne zeige sich hier in seiner natürlichsten Form¹⁵. Es erscheine u. a. auch in den Mithrashöhlen und den römischen Katakomben.

Prüft man den Unterbau der Walhalla auf diese Bestimmung hin, so findet man die von Hegel benannten architektonischen Leitmotive andeutungshaft wieder. Die durch ein wechselndes System von Treppen verbundenen massiven Terrassensockel gemahnen an die „symbolische“ Bauform der Zikkurats, während die nächste universalgeschichtliche Stufe in der Halle der Erwartung — der gebauten Höhle — zu sehen ist. Hegels Bemerkungen über die Benutzung von Höhlen als Totenbehäusungen erscheinen daraufhin aufschlußreich. Besonders die Ägypter hätten das unterirdische und das überirdische Bauwesen mit einem Totenreich verknüpft: „Das Geistige fängt an, sich vom Ungeistigen zu scheiden. Es ist die Auferstehung des konkreten individuellen Geistes, die im Werden ist“. Die mumifizierten Leiber in den Totenkammern seien als Einzelheit das Prinzip der selbständigen Vorstellung des Geistigen, weil der Geist nur als Individuum, als Persönlichkeit zu existieren vermöge¹⁶. Nach Herodot hätten die Ägypter als erste an die Unsterblichkeit der Seele geglaubt. Ihre Totenbehäusungen seien somit in diesem Sinne auch die frühesten Tempel, da der unsterbliche Geist in seiner Hülle von einem Haus umgeben sei. Eben dies seien aber die Pyramiden: Kristalle, die einen abgeschiedenen Geist einschließen. Architektur würde damit dienend, während Skulptur ihre Aufgabe übernehme, das eigent-

¹² G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von F. Bassenge, (o. J.) 2, 29 f.

¹³ Hegel, 31 f.

¹⁴ Hegel, 40.

¹⁵ Hegel, 41.

¹⁶ Hegel, 42.

liche Innere zu gestalten. Als Beispiele außerhalb Ägyptens nennt Hegel das Grabmal des Mausolos, das Hadriansgrabmal sowie römische Totenkapellen, in denen „Porträtstatuen in Göttergestalten“ aufgerichtet waren: „Diese Figuren sowie das ganze Bauwerk erhielt dadurch zu gleicher Zeit die Bedeutung einer Apotheose und eines Tempels des Verstorbenen, wie auch bei den Ägyptern das Einbalsamieren . . .“¹⁷.

Dem Treppenaufbau Walhallas, der die Halle der Erwartung birgt, läßt sich die Pyramidenform ablesen¹⁸. Stellt man sich in deren Inneren die Büsten der noch nicht „inaugurierten“ Persönlichkeiten vor, so wäre jene erste dominierende Funktion der Skulptur und mit ihr die Sonderung des Geistes metaphorisch ausgedrückt gewesen, zumal von hier aus eine direkte Treppe zum dorischen Peripteros führt: dem Ziel sowohl des Besuchers als auch der architektonischen Entwicklung. Hegels Erörterungen darüber können übergangen werden, da sie synonym mit Klenzes Theorie im griechischen Tempel den Gipfelpunkt architektonischer Entwicklung begreifen. Festzuhalten ist jedoch Hegels dialektische Determination von Architektur und Plastik: der griechische Tempel wird demnach zum dienenden Gehäuse, in dem das Geistige abgesondert als Skulptur erscheint. Durch seine Zweckmäßigkeit stellt er sich jedoch in den Dienst des Geistigen, indem er dieses widerspiegelt¹⁹.

Resumieren wir diesen Sachverhalt, so war die unbestimmte architektonische Sockelform Walhallas als „völkerversammelndes“ Denkmal der Ausgangspunkt für die Verehrung von Heroen, die in der „Grabkammer“ mit den Büsten eine erste Konkretisierung und Sonderung nach Gattungen erfuhr. Erst aber im griechischen Tempel konnte sich diese Verehrung eine charakteristische Form geben, bei der die Tempelgestalt, der Wohncharakter und die Aufstellung der Büsten anzeigten, daß mit dem Erreichen der „schönsten Architektur“ auch die größte Zweckmäßigkeit und Charakteristik verbunden wurde, zum anderen die abstrakteste und vergeistigste Form des Totenkultes gefunden war: der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele. Demnach müssen wir folgenden Schluß ziehen: Walhalla ist auf dreifacher Ebene nach dem Programm Klenzes und identisch mit Hegels System der Architektur universalhistorisch. Erstens als Darstellung der Entwicklung der Monumentalarchitektur, zweitens als Herausbilden der Gattung Plastik in Dialektik mit der historischen Bauform des Memorialbaus, drittens — und dies ist Klenzes „poetischer Zweck“ — als Darstellung des menschlichen Unsterblichkeitsglaubens von seiner Entstehung bis zu seinem Gipfelpunkt.

Sind die beiden zuerst genannten Bestimmungen nur Begleitaspekte, so darf der letzte als Leitgedanke gelten. Klenzes in den Memorabilien niedergeschriebene Gedanken über die Aktualisierung der Unsterblichkeitsidee rücken damit in ihr richtiges Licht:

„Aber diese bei mir fixierte Idee über den Zweck und Gebrauch der Walhalla machte eine solche kleine Halle in dem Hypogaion des Baus fast unumgänglich nöthig“.

Klenze schlägt eine Stiftung vor, die mit einem Nationalfest und der entsprechenden Inauguration einer Büste verbunden ist.

¹⁷ Hegel, 45. Die Aufstellung von Denkmälern „mit Götterstatuen der Verstorbenen in Gestalt des Apoll, der Venus, Minerva“ in Kapellen läßt an die Walhallakonzeption Schinkels denken. Vgl. Stolz, 39 ff.

¹⁸ Traeger, 26.

¹⁹ Hegel, 50 f.

„Nur die Büste deßen, dem durch Ew. M. oder den, oder die welchen es Ew. M. für die Folgezeit übertragen würden, die Ehre der Walhalla schon zuerkannt worden, würde die nöthige Zeit, seien es Tage oder Jahre bis zum Eintritte der nächsten Festperiode in jener Erwartungshalle aufgestellt, und am bestimmten Tage mit einem feierlichen Zuge aus dem Hypogaion die großen Treppen und Rampen hinansteigend in den oberen Lichtraum des Ruhmes und der Unsterblichkeit, gebracht werden. So benützt erhält dann jede Form des Unterbaues ihre charakteristische Bedeutung und volle Schönheit, und Ew. M. Phantasie wird sich die Pracht eines solchen Zuges besser als es meine dürrn Worte können ausmalen. Die Eröffnung der Walhalla würde dann vielleicht mit der Inauguration der Büste des letztverstorbenen Walhallahelden (Göthe) gefeiert werden, Ew. M. würden den vollen Anblick eines solchen Nationalfestes genießen, und in der dabei ertönenden Stimme der Mitwelt die der Nachwelt hören“²⁰.

Hegels ästhetische Vorlesungen erschienen nach seinem Tod, herausgegeben von seinem Schüler G. Hotho, in erster Auflage 1835. Klenzes Konzept bahnte sich aber bereits nach 1821 an, also nach der Rückkehr zum Peripteros-Schema innerhalb der langwierigen Planungsgeschichte²¹. Sieht man davon ab, daß Klenze Zugang zu Schülermanuskripten von Hegels in den Jahren 1817 bis 1829 gehaltenen ästhetischen Vorlesungen gehabt haben könnte oder Bemerkungen in Hegels zweiter Auflage der Enzyklopädie (1827) aufgegriffen hat²², so gibt es nur eine Möglichkeit, die die auffällige Verwandtschaft des Walhallaprogramms mit Hegels Architekturgeschichte erklärt: die Kenntnis von Friedrich Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810—1822)²³.

In diesem mehrfach aufgelegten Standardwerk, das sowohl von Hegel als auch von Klenze zitiert wird^{23a}, ist als roter Faden die Idee der menschlichen Unsterb-

²⁰ Klenzeana I, Mem. 2, fol. 112—113.

²¹ Das trapezförmige Tor mit der Halle der Erwartung im Unterbau ist erstmals auf einer Ansicht Klenzes vom März 1821 zu sehen (Klenzeana XIII, 7; Pause, wohl von einem Schüler Klenzes im Museum der Stadt Regensburg). Traeger, Abb. 11. Ausführlich dazu: Stolz, 71. Bautypologisch geht die Halle der Erwartung auf die Krypta in Gillys Denkmalsentwurf für Friedrich d. Gr. und in seinem eigenen Friedensmonument von 1814 zurück.

²² G. W. F. Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften in Grundrissen (1830), hrsg. von F. Nicolai, O. Pöggeler (1959), 443. Darin findet sich zum ersten Mal die grundlegende Periodisierung der Hegelschen Ästhetik: symbolische (orientalische), klassische und romantische (mittelalterliche und neuzeitliche) Kunstepochen. G. Lukács, Hegels Ästhetik, Einführung in: Hegel, Ästhetik 2, 596 f.

²³ Hegel hat Creuzer während seiner Vorlesungstätigkeit in Heidelberg in den Jahren 1816—1818 kennengelernt und mit ihm auch später noch einen herzlichen Briefwechsel gepflegt. Die Bedeutung von Creuzers „Symbolik“ für Hegel wird aus zwei Briefstellen ersichtlich:

„Wie sehr ich mich besonders für meine Aesthetik gefördert finde, ein solches Werk (gemeint ist Creuzers „Symbolik“, Anm. d. Verf.) an der Hand zu haben, kann ich Ihnen nicht genug sagen . . .“ Briefe von und an Hegel II, hrsg. von J. Hoffmeister (1953), 266 f. Briefentwurf Hegels an Creuzer, Ende Mai 1821.

„Meine Vorlesungen über die Philo(sophie) der Weltgeschichte im vorigen Winter, sowie die Wiedervornahme der Ästhetik für diesen Sommer stehen mit Ihrer Symbolik in so vielfache(r) Berührung, daß ich daraus die reichlichste Materie sowohl der Materialien als des Gedankens ziehe und Ihnen vielfach dankbar zu sein Veranlassung habe.“ Briefe von und an Hegel IV, hrsg. von R. Flechtig (1960), 18. Brief Hegels an Creuzer, Berlin 6. Mai 1823.

^{23a} Creuzer-Zitate in Hegels Ästhetik (Anm. 12) im Sachregister, 638, angeführt. — L. v. Klenze, Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels nach seinen

lichkeit und ihre Symbolik enthalten. Creuzer verweist eingangs auf die Bedeutung der Architektur als „der in grössten Massen wirkende und daher sprechendste Ausdruck der Culte und Glaubensformen“²⁴. Aus der analogen Entwicklung zwischen Religion und Architektur leitet er jene drei Stufen ab, die Hegels Entwicklungsschema vorwegnehmen: 1) der Orientalismus (Hylozoismus) der hierarchischen Baukunst, der sich in den indischen Grottentempeln und den Nekropolen der Ägypter zeige und die unbestimmte Materie zum Prinzip habe, 2) der Hellenismus oder Formalismus, in der die vermenschlichte Form über die Materie triumphiere²⁵ und 3) der Christianismus, der in seinen himmelstrebenden Bauwerken „ein ganz neues, höheres Streben des menschlichen Geistes“ verkünde. Obwohl sich Creuzer der Meinung des Pausanias anschließt, die Magier der Inder und Chaldäer hätten zuerst die Unsterblichkeit der Seele gelehrt²⁶, verfolgt er jenen Gedanken hauptsächlich bei den Ägyptern und Griechen sowie den Pelasgern als deren Bindeglied. Nach Herodot habe man den Ursprung der griechischen Religion bei den Ägyptern zu suchen. Deren Pyramiden seien nichts anderes als künstliche Berge mit Grabhöhlen, die Dreiecksform das Symbol der Totenherrscherin Isis²⁷. Die „idealistische“ Seite der ägyptischen Religion äußere sich im Auferstehungsmythos des Osiris und in der Person des Kulturheroen Hermes, der als *Logos* die Seelen aus dem individuellen Leib befreie und zur Unsterblichkeit führe²⁸. Der gleiche Gedanke zeige sich bei den Pelasgern, den Ureinwohnern Griechenlands. Bei ihnen hätten sich die Grundbegriffe der Religion in natürlicher Reinheit bewahrt²⁹. Deren Unbestimmtheit, ein psychisch-magisches Heidentum, habe sich bei den Ägyptern die Begriffe entlehnt und vor allem im Heiligtum von Samothrake und dem dortigen Geheimkult der Kabiren ihre Unsterblichkeitslehre entwickelt³⁰. Der sagenhafte Zamolxis soll den thrakischen Göttern die Weihe in den Grotten gezeigt haben. „Das war auch Gebrauch in Indien, Ägypten, ja im Norden und in den Mithrasgrotten“. Creuzer hebt besonders das Unsterblichkeitsfest hervor: es enthielt eine „mimische Darstellung der Unsterblichkeitslehre und des Trostes von der Seelen Fortdauer“³¹. Die völker-

historischen und technischen Analogien (1821), 6, 15, 20, 21, 29, 30, 31. Auf Creuzer bezieht sich auch Klenzes einleitende Bemerkung über „das innere Wesen der Vorwelt“ und die griechische Kunst: „[Es] entfaltet jetzt eine ernstere und größere Zeit durch Kritik und Philosophie den wahren Sinn ihrer Symbolik, vor deren tieferer Bedeutung selbst die äußere Gestaltung in den Hintergrund zurückweicht . . . entwickeln neuere Geschichtsforscher jetzt mehr das innere Wesen des Alterthums und seine Verbindung mit allgemeiner Menschengeschichte und intellectueller Bildung“. Ebda., 3 f.

²⁴ 4 Bände. Zit. nach der 3. Auflage (1836—45), 1, 172.

²⁵ Creuzer 1, 173. Die Ausführungen nehmen den Kerngehalt dessen vorweg, was auch Hegel unter der klassischen Kunst versteht: „ . . . und die Architektur, würdigen und reinen Formen nachstrebend, ward von der Sculptur unterstützt, um durch Bildwerke . . . eine Wohnung hinzustellen, die den Hinzutretenden würdig schien, den menschlich gedachten Göttern zum Aufenthalte zu dienen“.

²⁶ Creuzer 1, 439.

²⁷ Creuzer 2, 113. Er beruft sich hierbei auf Sulpiz Boiserée (Geschichte der deutschen Architektur).

²⁸ Creuzer 2, 115 ff.

²⁹ Creuzer 3, 34.

³⁰ Creuzer 1, 15; ders. 3, 14 ff.

³¹ Creuzer 3, 12.

verbindende Funktion des uralten Kultplatzes vor der thrakischen Küste zeige sich darin, daß sowohl Kelten, Rhätier als auch Etrusker Nachkommen von pelagischen Volksgruppen seien, die immer in Verbindung mit ihrer Heimat und dem dort entstandenen Kult gestanden hätten³². Die pelagischen Grabmäler und Tempel hätten in ihrer Konstruktion „etwas Domartiges und zum Theil Kellerähnliches“ besessen. Diese „symbolische“ Architektur habe das Gewölbe des Himmels und die Wölbung der chthonischen Tiefe ausgedrückt³³.

Für Klenzes Walhallafiktion ist auch der griechische Heroenkult, wie ihn Kreuzer hervorhebt, von Wichtigkeit. Der Grieche konnte sich einen Gott nicht anders vorstellen, als einen gewesenen Menschen, „der sich durch seine Verdienste zum Himmel von dieser Erde emporgeschwungen“³⁴. So ist auch ein Heroen ursprünglich ein einfaches Grab mit einem Tempel darüber. Bei den Römern, wo ethisch-politische Begriffe die Gottheiten ersetzten, erfährt jene Apotheose eine menschliche Wendung durch den „Genius“. „Trat er (der Römer, Anm. d. Verf.) . . . in das Atrium eines edlen Geschlechts und sah die Bilder großer Männer, so konnte er sie als Heroen bezeichnen“³⁵.

In der antiken Unsterblichkeitsidee suchte Kreuzer beschwörend nach einer bürgerlichen Sinnerfüllung des vorchristlichen Polytheismus aus der Sicht des modernen Deismus. Er war jedoch nicht der erste und bei weitem nicht der einzige, der den Unsterblichkeitsgedanken säkularisierte und sich mit ihm auf dem Umweg über die Altertumskunde empirisch-wissenschaftlich beschäftigte. Schon in Herders Aufsatz „Ueber die menschliche Unsterblichkeit“ (1792) ist es allein die Geisteskraft des Menschen, sein Verdienst, das überdauert. Und so werden auch die Künste als Formen des menschlichen Geistes genannt, auf denen das Siegel der Unsterblichkeit haften³⁶. In der Untersuchung „Ueber Denkmale der Vorwelt“ aus dem gleichen Jahr hat Herder Kreuzers und Hegels spekulative Idee bereits vorformuliert: In den Tempelhöhlen Indiens, den Krypten des jüdischen Landes und den Grabkammern Ägyptens sieht er Totenreiche „voll ewigen Seelenlebens“³⁷. Bei den Ägyptern seien die Tempel von Höhlen ausgegangen und die Kunst habe darin bestanden, diese Höhlen zu formen und zu bezeichnen, aus den Gräbern „ewige Wohnungen“ zu gestalten. Da Herder jene Denkmale nicht abgetrennt von ihrer Wirkungsgeschichte sieht, kann er in ihnen Ansätze zu einem philosophischen System erkennen³⁸.

Diese historische Metamorphose ist nicht von ungefähr in Freimaurerideen der Aufklärungszeit wirksam geworden und hat sich in ihrer Emblematisierung niedergeschlagen. Dort spielt die Entwicklung der Architektur als eine von den Maurerbünden gelenkte Bildungsgeschichte des Menschen eine zentrale Rolle. Auf dem Schurz eines Logenmeisters (um 1810) sind seitlich des durch ein Stufenpodest herausgehobenen Templum Salomonis in einer Landschaftskulisse das Grab Hiram und eine Pyramide dargestellt (Abb. 3)³⁹. Das von Steinen bedeckte Grab

³² Kreuzer 3, 537 f.

³³ Kreuzer 1, 61 f.

³⁴ Kreuzer 2, 53.

³⁵ Kreuzer 3, 746.

³⁶ J. G. Herder, *Zerstreute Blätter*, in: *Sämtliche Werke* 16, hrsg. von B. Suphan (1967), 44 f.; vgl. Loers, 139.

³⁷ In: *Sämtliche Werke* 16, 61.

³⁸ Herder, 59 f.

³⁹ *Freimaurer in Deutschland*, Ausstellungskatalog, hrsg. von R. Hagen u. a. (1978)

des durch seine treulosen Gesellen erschlagenen Baumeisters und ‚ersten‘ Freimaurers könnte als Hinweis auf den Unsterblichkeitsgedanken in der Architektur gedeutet werden. Nach Herder sind die Pyramiden aus Steinhaufen entstanden, die man über den Gräbern aufschichtete. Man habe darin die Unsterblichkeit der Seele symbolisiert⁴⁰. Pappeln seitlich des Pantheons und ein Sternenkranz darüber verdeutlichen, daß der Tempel der Unsterblichkeit mit seinen ideengeschichtlichen Vorbildern gemeint ist.

Zum gleichen Gedankengut gehört die Darstellung auf einer Lackdose (Abb. 4). Sie zeigt eine Initiationsszene bei der Aufnahme in einen Mysterienkult. Der Aufzunehmende wird über sieben Stufen zu einer Pyramide geleitet, über deren Tor das Auge Gottes erstrahlt⁴¹. Inmitten einer Ideallandschaft gelegen erscheint die Freimaurerdarstellung wie die verselbständigte Stufenpyramide mit der Halle der Erwartung im Unterbau der Walhalla. Umgekehrt könnte man in dieser die säkularisierte wertästhetische Synthese aus dem Läuterungskult der Logen und der christlichen Todes- und Auferstehungsidee sehen.

Auch die Gartentheorie zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat sich mit der Evolution der universalhistorischen Architektur befaßt. Stieglitz etwa schlägt vor, in Parks die Baukunst in ihrem Fortgange darzustellen: eine einfache Hütte, eine Höhle, eine indische Pagode, einen ägyptischen und einen griechischen Tempel und schließlich gotische und neuere Baukunst⁴². Hinter diesem Gedanken steht offensichtlich der Bildungsgedanke, der Akkumulation von verschiedenen Stilen im Landschaftsgarten eine Richtung zu geben. Im Park von Muskau hat Fürst Pückler dieser Idee dann bereits eine historische Variante abgewonnen, bei der die Stile den historischen Entwicklungsgang der Religion darstellten. Die Kapelle im gotischen Stil besaß hinter dem Hochaltar einen Raum mit Nische, in der eine Kopie des Apoll von Belvedere stand als „Verinnerlichung der allgemeinen Idee der Religion“. Gegenüber der Kanzel befand sich ein Relief mit dem Goldenen Kalb, um die erhabenste Blüte der Religion, das Christentum, mit den Anklängen rohen Heidentums und dem in der Statue verkörperten sinnlich irdischen Gottesdienst vergleichen zu können. Pückler betont, daß diese Werke nicht als Gegenstände der religiösen Verehrung hier ihren Platz fänden, sondern als Andeutung historischer Übergänge. Es ist also der Gedanke religionsgeschichtlicher Anschauung als reflektierten Religionsersatzes, der den Stilpluralismus motiviert⁴³.

Vor dem Hintergrund solcher entwicklungsgeschichtlicher Systeme ab ovo soll noch einmal der Versuch einer geistigen Rekonstruktion der Walhalla unternom-

(= Veröffentlichungen des Braunschweigischen Landesmuseums 16), Kat. Nr. 70. Schurz des 1810 in Lausanne zum Meister beförderten Bodo von Adelebsen, Freimaurermuseum Bayreuth. Der Typus geht auf ältere französische Vorbilder zurück. Zur Hiram-Legende: K. R. H. Frick, *Die Erleuchteten* (1973), 168 ff.

⁴⁰ J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* 3, in: *Sämtliche Werke* 14, hrsg. von B. Suphan (1967), 78. Herder trat 1766 dem Freimaurerbund in Riga bei. Das Weltbild der deutschen Freimaurerei wurde durch den deutschen Idealismus mitgeprägt. *Freimaurer in Deutschland*, 36 f.

⁴¹ Freimaurer in Deutschland, Kat. Nr. 251. Dort in Beziehung zu Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ gesetzt.

⁴² C. L. Stieglitz, *Gemählde von Gärten im neuen Geschmack* (1804), 21 f.

⁴³ Fürst von Pückler-Muskau, *Über Landschaftsgärtnerei verbunden mit der Beschreibung ihrer praktischen Anwendung in Muskau* (1834, Nachdruck 1933), Sp. 229.

men werden. Stufenpyramidenbau und polygonales „pelagisches“ Mauerwerk sind Momente der unbestimmten symbolischen Baukunst, die in der Halle der Erwartung gipfelt. Als Hypogäum und Mausoleum verkörpert sie die erste Bildungsarchitektur, in der der „Orientalismus“ anklingt, aber auch die Unsterblichkeitsidee der Ägypter, die auch als pelagisch interpretierbar die Fundamente zum griechischen Heroenkult abgibt. Im Unterschied dürfte Klenze auch geplant haben, die vermenschlichte römische Unsterblichkeitsidee darzustellen, die ja schließlich die Grundlage für den modernen Worthies-Gedanken war. Da er die äußere griechische Tempelgestalt als „historisch notwendig“ und nicht überschreitbar ansah, hätte sich diese Entwicklungsstufe nur im Inneren widerspiegeln können: in dem geplanten tonnengewölbten Raum. Daß dieser schließlich basilika-ähnlich ohne Gewölbe ausgeführt wurde, verdankt er bekanntlich der Einflußnahme Schinkels⁴⁴. Geblieben sind die Sterne auf dem blauem Grund der kassettierten Decke, die dem nüchternen Saal das Aroma der Unsterblichkeit verleihen.

Aber auch inhaltlich sollte das Innere dem äußeren „poetischen“ Zweck adäquat sein. In Klenzes Erläuterungen zu seinem Walhalla-Entwurf von 1816 ist noch von einem großen Relief an den Stirnmauern der „inneren Gallerie“ die Rede, an dem die „Unsterblichkeit von allegorischen Attributen umgeben“ dargestellt werden sollte⁴⁵.

Dem völkerverbindenden universalhistorischen Charakter der Architektur hätte die Thematik eines inneren Frieses entsprochen, die in dieser Form aber nie realisiert wurde. Aus dem Jahre 1822 datiert dazu ein Programm des in München lebenden Altertumforschers Christian Karl Barth⁴⁶. Die darin enthaltenen Leitthemen sind seinem zweibändigen Werk *Deutschlands Urgeschichte* entnommen, das ein Jahr zuvor erschienen und offenbar großen Eindruck auf Klenze gemacht hatte. Im ersten Teil sollten Szenen der friedlichen Völkerverständigung gezeigt werden.

- 1) Hyperboräer an der Donau, die Opfer nach Delos (Samothrake) spenden.
- 2) Jason kommt mit den Argonauten die Ister hinauf bis nach Laibach.
- 3) Die Kolchier, die vom Schwarzen Meer aus dem Jason folgen, bleiben am adriatischen Meer.
- 4) Die Sage vom Zug des Herakles über die Alpen, in der auch der antike Bernsteinhandel erwähnt ist.
- 5) Ein Cimerier (Thraker) wandert vom Schwarzen Meer fort nach Westen.
- 6) Keltenexpedition nach Osten, die Donau entlang.
- 7) Germanen, die nach Süden wandern (gallische Züge nach Rom).

⁴⁴ Stolz, 81 ff. Über die Vermittlung des Kronprinzen von Preußen brachte Schinkel den Vorschlag ein, die Decke der Walhalla durch vier Gesprenge mit dazwischenliegenden Oberlichtern aus Glas zu bilden. Klenze berichtet: „Der Grund des Tempels sollte als eine große halbrunde Nische wie bei den römischen Basiliken gestaltet, und in ihrer Mitte das kolossale Standbild des Königs Ludwig . . . aufgestellt werden“. Klenzeana I, Mem. 3, fol. 37 ff. zit. nach Stolz.

⁴⁵ Zit. nach Stolz, 252.

⁴⁶ Klenzeana III, 5. Der handschriftliche Entwurf vom 15. 4. 1822 ist mit „Barth“ unterzeichnet. Als Verfasser kommt nur der Münchner Ministerialrat Ch. K. Barth (1775—1853) in Frage, der sich autodidaktisch mit der deutschen Altertumskunde befaßte und mehrere Publikationen dazu verfaßte. Allgemeine deutsche Biographie 2 (1875), 93 f. Freundlicher Hinweis von Archivdirektor Dr. Morenz, Stadtarchiv München.

- 8) Ein Helvetier, der den Senonen südliche Früchte zeigt.
- 9) Germanenstämme, die am adriatischen Meer wohnen, senden Gesandte zu Alexander d. Gr., um ein Freundschaftsbündnis zu schließen.
- 10) Brennus stürmt Delphos. Unter seinen Scharen Kimbern, Boyer, Teutodiaken, „also gehört die Begebenheit der deutschen Geschichte an“. Sie werden zurückgeschlagen, wobei die Geister der Hyperboräer helfen.

Der zweite Teil behandelte die kriegerischen Auseinandersetzungen der Germanen mit den Römern.

- 1) Die Kimbern fallen über den Brenner in Italien ein.
- 2) Übergang über die Etsch.
- 3) Schlacht bei Vercelli.
- 4) Ariovists Unterredung mit Caesar.
- 5) Deutsche Seherinnen lesen das Unglück aus dem Strom.
- 6) Reitergefecht — Kampf der Rhäter.
- 7) Die Römer erobern rhätische Gebirgstäler.
- 8) Drusus an der Elbe. Prophezeiung seines Todes.
- 9) Schlacht am Steinbacher See. „Die Teutschen alt und jung, ein eigentlicher Landsturm“. Rückzug der Römer. „Dies war die letzte Schlacht, an der Teutschlands Freiheit hieng, bis auf die neuesten Zeiten“.
- 10) Besiegung der Römer; Zweikampfforderung eines Germanen. „Die Schmach hat ein Ende“.

In diesem Programm wird jene Synthese griechisch-germanischen Geistes, deren architektonischer Ausdruck die Identifikation von dorisch-etruskischem Tempel und rhätischem Landgebäude war, ‚historisch‘ dargestellt⁴⁷. Barth, der auf Müllers Schweizergeschichte und Creuzers Symbolik basierend seine germanischen Wunschträume wissenschaftlich offerierte, war der Kronzeuge für Klenzes universalhistorische Theorie: Nicht genug damit, daß er eine Verwandtschaft und Identifikation der von den antiken Schriftstellern überlieferten Völkern der Pelasger, Etrusker, Thraker, Daker, Rhätier, Kelten u. s. w. festzustellen glaubte⁴⁸, er mutmaßte auch, die keltischen Druiden hätten die Unsterblichkeitslehre der Thraker von Samothrake übernommen⁴⁹. Die antikische Verehrung der „Großen Männer“ war damit auch von der Nationalgeschichte her sanktioniert, nachdem ihre ästhetische Hülle eine entsprechende Legitimation gefunden hatte.

Noch eines konnte Barth an Walhalla vermitteln. In seiner Urgeschichte heißt es: „Wir finden nur einen Urstamm durch unser ganzes deutsches Land, von den Alpen, an die Nordmeere, von den Karpathen, an die Vogesen und die Ardenen, und daß er als solcher sich brüderlich erkennen, daß er einig sein möge, ohne eins sein zu wollen“⁵⁰. Dieses 1820 geschriebene Bekenntnis versuchte den Ge-

⁴⁷ C. K. Barth, Teutschlands Urgeschichte, 2 Teile (1818—20). Eine zweite erweiterte Auflage erschien 1840—46. Barth stellt auch die völkerverbindende Funktion der Ister, d. h. der Donau, heraus, wobei mythologische Sentenzen mit historischen Überlieferungen kritiklos vereinigt werden. Zum historischen Hintergrund des Philhellenismus und Pangermanismus s. F. Schnabel, Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert 1, 5. Auflage (1959), 204 ff. (Neuhumanismus) und 312 (romantischer Nationalismus).

⁴⁸ So nimmt Barth auch eine Verwandtschaft von Persern und Deutschen an: „Ein Stamm der Perser hieß Germanen“. Urgeschichte 2, 513.

⁴⁹ C. K. Barth, Ueber die Druiden der Kelten und die Priester der alten Teutschen (1826), 145 ff. In dieser Schrift wird auch eine Identifikation keltischen und germanischen Priestertums und ihrer gemeinsamen Basis Samothrake versucht. Ebd., 167.

⁵⁰ Barth, Urgeschichte 2, 527.

danken eines nationalstaatlichen Föderalismus im Sinne des bayerischen Kronprinzen Ludwig pangermanisch zu begründen. Auch die Idee Walhallas enthielt ursprünglich jenen universalhistorisch reflektierten Gedanken. Bei der Einweihung 1842 war er freilich unzeitgemäß geworden.

II. Die Walhalla König Ludwigs I. von Bayern

Klenzes Idealvorstellung der Walhalla war ein bürgerlicher Traum, in vielem noch dem Bildungs- und Geniebegriff des 18. Jahrhunderts verpflichtet⁵¹. Die Realisierung des Monuments gewann aber andere Konturen: Je mehr es sich mit den Werten der Historie umgab, desto rationalistischer wurde seine Legitimation vor der Historie. Dem aktuellen Geschichtsbegriff mußte eine aktualisierte Architektur und ihr Programm entsprechen. Symptomatisch dafür ist die an Klenze gerichtete Äußerung Ludwigs I. von 1835, in der er von der Halle der Erwartung abrät. „Die Wirkung müßte . . . sehr gewinnen, würde statt der Pforte unten der Kyklopenbau fortgeführt . . . denn ohne diese Pforte gewinnt die Großartigkeit sehr . . . Selbst die Treppe halte ich für entbehrlich, da man doch nur oben an die Walhalla anfahren kann“⁵². Jahre später verwarf der König den Sockelbau ganz: „Der Unterbau ist eine unglückliche Idee des Herrn von Klenze, ich habe denselben nicht gewollt, . . . den soll der Teufel holen (den Unterbau nämlich)“⁵³. Klenzes architektonische Invention, die kraft ihres spekulativen Charakters untrennbar mit dem dorischen Tempel verbunden war, wurde zu dem zurückgestuft, was sie bei der Revolutionsarchitektur gewesen war, zum auratischen Sockel. Ludwigs Drang nach Monumentalität verlangte nach ungliederten Massen, die seiner Vorstellung nach nationaler Größe analog waren.

Aber auch andere Zeitgenossen verstanden den Sinn des Unterbaus nicht, zumal Klenze seinen „poetischen“ Gehalt nicht näher erläutert hatte⁵⁴. Der Kunsthistoriker Hermann Riegel konstatierte ratlos: „Ganz anders wäre der Gedanke, der Einem beim Aufsteigen über die riesigen Stufen wohl auch aufsteigt, zu behandeln, daß nemlich diese ungeheuren Massen ohne wirklichen Zweck so gethürmt sind“⁵⁵, und Jacob Burckhardt schrieb 1877: „Ein herrlicher dorischer Tempel ist es schon, aber eben $\frac{1}{4}$ Tempel und $\frac{3}{4}$ infame Treppenmassen! man hätte durchaus den Zugang müssen auf die Rückseite verlegen und den Tempel nur auf hoher Terrasse dürfen erscheinen lassen. Alles was man jetzt noch thun könnte, wäre, an den Treppenmauern Epheu zu pflanzen . . .“⁵⁶.

⁵¹ Vgl. Schnabel 1, 183 ff.

⁵² Klenzeana I, Mem. 2, fol. 107.

⁵³ Zitat aus dem Tagebuch eines namentlich nicht bekannten Bauingeneurs, dem die Leitung der Sicherungsmaßnahmen bei der Walhalla oblag (Landbauamt?), am 30. 8. 1858 anlässlich eines Besuches Ludwigs I. auf der Walhalla, wo ihm die immensen Reparaturkosten des wasserundichten Terrassenbaus vor Augen gestellt wurden. Den Hinweis auf das in Privatbesitz befindliche Tagebuch verdanke ich Herrn A. Unterstöger, Donaustauf.

⁵⁴ Die Zurückhaltung Klenzes sowohl in seiner Publikation „Walhalla in artistischer und technischer Beziehung“ (1842), als auch in seinen Memorabilien läßt darauf schließen, daß er die Kritik der Zeitgenossen fürchtete.

⁵⁵ Das monumentale München, in: Deutsche Kunststudien (1868), 201.

⁵⁶ Brief an seinen Freund Robert Grüninger vom 29. August 1877, in: Briefe, bearb.

Der Aufgabe des idealistischen Sinngehalts zugunsten einer sich national gebenden Ästhetik durch Ludwig I. entsprach auch die Germanisierung und Nationalisierung der Walhalla-Emblematik. Eine „Versöhnung“ zwischen Tempelgestalt und innerem Fries wäre nach dem Programmwurf Barths möglich gewesen. Durch Ludwigs Entschluß, die Nationalgeschichte der Deutschen auf dem inneren Fries darzustellen, nochmehr durch die Giebelthematik, in der die Befreiungskriege durch die Schlacht im Teutoburger Wald präfiguriert waren, blieb der Dualismus zwischen deutsch und griechisch bestehen.

Dieser inhaltliche und formale Synkretismus ergab sich zwangsläufig aus der Handlungsweise Ludwigs, der die Walhalla im Verlauf ihrer Entstehung seinem jeweils aktuellen politischen Standort anglich. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß sich Ludwigs ursprüngliche Auswahl der Walhallagenossen nach einem universalhistorisch-deutschen Schema vollzog⁵⁷. Ebenso gehörten die geforderte Tempelgestalt und das Ambiente des Landschaftsparks noch ganz den Topoi aufklärerischer Bildungsbeflissenheit an⁵⁸. Die Wandlung zum antinapoleonischen Nationalmonument vollzog sich erst nach den Befreiungskriegen, auch wenn der Bauherr später selbst darzulegen versuchte, daß sich der Gedanke an Walhalla im Jahre 1807 aus den Umständen der nationalen Pression ergeben habe⁵⁹. Bezeichnend für die Austauschbarkeit von architektonischer Gestalt und Inhalt ist die Medaille Napoleons zur Eroberung Regensburgs von 1809 (Abb. 5)⁶⁰. Auf ihrer Rückseite ist über einem Flußgott als der Personifikation der Donau auf Felsen ein griechischer Tempel dargestellt. Wenn auch zweifelhaft ist, ob jenes Siegesmonument zur Realisierung geplant war, so stellt es doch in der Ideengeschichte der Walhalla eine Präfiguration unter umgekehrten Vorzeichen dar: eine, die mit Ludwig I. insofern verknüpft war, als er auf der Seite Napoleons an der Regensburger Schlachtenkampagne beteiligt war⁶¹.

Im Sinne nationaler Integration war die Verknüpfung durch Daten, die Lud-

von M. Burckhardt, 6 (1966), 202 f. Zit. nach E. Dünninger, *Begegnung mit Regensburg* (1972), 173.

⁵⁷ Loers, 140.

⁵⁸ Loers, 141 ff. und 158.

⁵⁹ Ludwig I. von Bayern, *Walhalla's Genossen* (1842), 5: „Es waren die Tage von Deutschlands tiefster Schmach . . .“. Die gesamte spätere Guidenliteratur zitiert diese programmatische Äußerung, und auch noch L. Ettliger, *Denkmal und Romantik, Bemerkungen zu Leo von Klenzes Walhalla*, in: *Festschrift für Herbert von Einem* (1965), 68, sowie Th. Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*, in: ders., *Gesellschaft Kultur, Theorie, Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte* (1976, Erstveröffentlichung 1968), 148, halten an diesem antinapoleonischen Walhallabild als der ursprünglichen Intention des Denkmals fest. Erst R. Stolz weist auf die idealistische Ursprungskonzeption Walhallas hin, 23 und 233 f.

⁶⁰ Auf diese Medaille im Musée de Monnaies et Médailles in Paris hat mich freundlicherweise H. Reidel, Regensburg, aufmerksam gemacht.

⁶¹ J. Wackenreiter, *Die Erstürmung von Regensburg am 23. April 1809* (1865). Frhr Binder v. Krieglstein, *Regensburg 1809* (1902). Freilich muß der Tempel auf Felsen auch als Relikt barocker Emblematik gesehen werden, zumal in Verbindung mit dem „aquila redux“. Seiner weitverzweigten emblematischen Bedeutung auch im religiösen Bereich kann hier nicht nachgegangen werden, doch ist anzumerken, daß ein Einfluß solcher Emblematik über Topoi der neuzeitlichen Architekturtheorie (toskanische Ordnung) auf den „pelasgischen“ Unterbau Walhallas nicht ausgeschlossen werden kann. Vgl. auch die *Temples de raison*: K. Lankheit, *Der Tempel der Vernunft* (1968), 36.

wig I. mit der Eröffnung Walhallas 1842 verband: der 29. Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig und die Vermählung des Kronprinzen Maximilian mit der preußischen Prinzessin Marie (Abb. 7). Einerseits die Befreiung der Nation in der Vergangenheit, andererseits ein Zeichen ihrer zukünftigen Einigung, wenn auch nur als dynastische Geste. Bedeutsamer war die zum gleichen Zeitpunkt geplante Eröffnung des König-Ludwigs-Kanals⁶². Durch ihn sollte das Denkmal Verbindung mit der Nation erhalten. Schon vor seinem Regierungsantritt beschäftigte sich Ludwig im Anschluß an seine Vorgänger mit Kanalbauplänen⁶³. Kurfürst Karl Theodor hatte bereits die Schiffbarmachung der Isar beabsichtigt. Unter König Max I. wurde ein Plan erstellt, der „vom Fuße der südbayerischen Gebirge“ im Ammortal über den Ammersee nach München und von dort über Dachau, Pfaffenhofen und Vohburg in die Donau führen sollte⁶⁴. Seine Fortsetzung und Verbindung zur bayerischen Pfalz war dem Donau-Main-Kanal zugedacht. König Ludwig betont diese Absicht bereits 1828 in einem Brief an Innenminister Schenk: „Daß mit München die Donau verbunden werde, diese vermittelt des Mayns mit dem Rhein, daran liegt mir viel“⁶⁵. Obwohl der König ein Jahr später die sofortige Ausführung wenigstens des Kanals von München zur Donau fordert⁶⁶, erhält das Projekt des Donau-Main-Kanals aus finanziellen und technischen Erwägungen heraus mehr Realisierungschancen. Im Sinne ludovizianischen Sendungsbewußtseins stellt der Ausschuß der bayerischen Abgeordnetenkommission 1834 in einem Referendum fest:

„Wenn wir diesen Kanal bauen, so wollen wir dabei eine höhere Ansicht vor Augen haben; wir wollen mittelst dieser Wasserstraße unser Vaterland Bayern durch den Main und Rhein mit der Westsee und durch die Donau mit dem Schwarzen Meere in unmittelbare Verbindung bringen; dermalen wollen und müssen die Völker zu einem allgemeinen friedlichen Verkehr in Verbindung treten . . . Wir tragen durch den Bau dieses Kanals zur Civilisation der Teutschen, ja man darf sagen, der ganzen europäischen Menschheit bei — durch diesen Kanal kann Bayern eine Bedeutung erhalten, die uns Eingebornen nicht gleichgültig seyn darf“⁶⁷.

War es das Ziel der Kanalprojekte Max I. gewesen, Baumaterialien auf dem billigen Wasserwege nach München zu befördern⁶⁸, so beabsichtigte Ludwig I. umgekehrt, die bayerische Hauptstadt an die übrigen deutschen Staaten anzuschließen. Und Ludwig selbst konstatiert in Erinnerung an die von Karl d. Gr. begonnene Fossa Carolina: „Was die Alten gekonnt, vermögen wir auch, und groß nicht nur, großartig sey der Ludwigs-Kanal“⁶⁹. Schenk versprach sich eine

⁶² Klenzeana III, 15, Ludwigs-Donau-Main-Kanal. Äußerung des Herrn Reichsraths Fürsten von Oettingen-Wallerstein über das Nachtrags-Budget und zwar zunächst über den Aufwand auf den Ludwigskanal. Undatiertes handschriftl. Manuskript. Die Verschiebung der Kanaleröffnung auf das Jahr 1846 geht auf technische Mängel bei der Durchführung des Projekts zurück.

⁶³ H. v. Pechmann, Der Ludwigskanal (1854), 144.

⁶⁴ Pechmann, 44 ff.

⁶⁵ Briefwechsel von Ludwig I. und Eduard v. Schenk, hrsg. von M. Spindler (1930), 60. Brief vom 14. 9. 1828. Im folg. zit. als „Schenk-Briefe“.

⁶⁶ Schenk-Briefe, 115. Brief vom 24. 9. 1829.

⁶⁷ Klenzeana III, 15, Ludwigs-Donau-Main-Kanal, fol. 15.

⁶⁸ Pechmann, 45.

⁶⁹ Zit. nach H. Reichelbach, König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen (1888), 113.

„europäische Wichtigkeit“ für den Handel Bayerns, wenn — in Verbindung mit dem Kanal — die eben geborene Dampfschiffahrt auf der Donau etabliert werden könnte ⁷⁰.

Nicht abtrennbar von diesen Ideen ist die Walhalla zu sehen, konnte sie doch die nationale Bedeutung der europäischen Wasserstraße sichtbar demonstrieren (Abb. 1). Der Zusammenhalt einer durch Zollschranken zerteilten Nation sollte durch gesamtdeutsche Monumente vor Augen gestellt werden. Fortschrittsgläubigkeit und politische Einheit durften sich nur durch Kunst darstellen, Kunst wiederum konnte Geschichte zur Darstellung bringen: Die Vergangenheit sollte die Zukunft einleiten.

Auf einer anonymen Lithographie, die wohl anlässlich der Kanaleröffnung 1846 erschien ⁷¹, sind um eine Darstellung des Münchner Oktoberfestes und des Ludwig-Kanal-Monuments die vier Provinzen des Königreichs Bayern durch Trachtenpaare und Stadtveduten versinnbildlicht (Abb. 2). Neben der Nürnberger Kaiserburg, der Würzburger Marienburg, dem Augsburger und dem Speyerer Dom sieht man — anstelle des Regensburger Doms — die Walhalla. Alle diese Bauten sollten durch Wasserwege miteinander verbunden werden. Die Walhalla rückt damit in die Reihe der historischen Monumente Bayerns auf. Ihr topographischer Stellenwert wurde aber auch mit einem anderen Nationalmonument in Beziehung gesetzt. Der Biograph Ludwigs I., Joh. Nep. Sepp, schreibt, es sei kein Zufall, daß der Kölner Dom am Rhein, die Walhalla an der Donau stünde ⁷². Beide Nationaldenkmäler, Wahrzeichen des Heiligen Römischen Reichs und seiner geforderten Erneuerung wurden durch den Ludwigs-Kanal vereint.

III. Die Walhalla im Rahmen ludovizianischer Kunstpolitik

Die Bedeutung, die König Ludwig I. der Monumentalarchitektur innerhalb der Nation zuwies, war eng mit der Wahl des Stils verbunden. Die Kritik der jüngeren liberalen Architektengeneration konzentrierte sich nicht auf die Fragwürdigkeit bestimmter Bauaufgaben, sondern bezeichnenderweise auf die Stilwahl ⁷³. So kritisierte Gottfried Semper 1834 den Bauherrn Ludwig und seine Architekten, indem er „die Bestellung einer Walhalla à la Parthenon, einer Basilika à la Monreale, eines Boudoir à la Pompeji, eines Palastes à la Pitti“ bespöttelte ⁷⁴. Klenze hingegen rechtfertigte den ludovizianischen Stilpluralismus

⁷⁰ Schenk-Briefe, 275. Brief vom 23. 2. 1836. 1835 bildete sich die Bayerisch-Württembergische privilegierte Donau-Dampfschiffahrtsgesellschaft in Regensburg. W. Zorn, Bayerns Gewerbe, Handel und Verkehr (1806—1970), in: M. Spindler (Hrsg.), Handbuch der bayerischen Geschichte, 4, 2. Teil, 799.

⁷¹ Mir bekannte Exemplare im Münchner Stadtmuseum, Maillinger-Sammlung und im Museum der Stadt Regensburg.

⁷² J. N. Sepp, Ludwig Augustus, König von Bayern, und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste (1903), 675.

⁷³ M. Spindler, König Ludwig I. als Bauherr, in: ders., Erbe und Verpflichtung. Aufsätze und Vorträge zur bayerischen Geschichte (1966, Erstveröffentlichung 1958), 333 ff. Der Aufsatz auch grundlegend für die weiteren Aspekte des Kapitels „ludovizianische Kunstpolitik“.

⁷⁴ G. Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten (Ersterscheinung 1834), in: ders., Kleine Schriften, hrsg. von M. und H. Semper

als Exempla-Architektur: Ludwig habe es der Zeit anheimstellen wollen, „ob sie einer der unter seiner Einwirkung geübten Baustyle, von welchem er womöglich vollendete Muster aufzustellen suchte, die Sanktion eines zeitgemäßen und dauernden ertheilen oder sie auch nur auf dieselbe Bedeutungsstufe abgeschlossener, ungemischter Kunstbildungen stellen wollte, welche Werke des gleichen Styls aus den vergangenen Zeiten einnehmen“⁷⁵.

Klenzes Mutmaßungen über die von ihm miteingeleitete Architekturentwicklung enthielten immanent jene Kriterien, die den Weg von der Bildungsarchitektur des 18. Jahrhunderts zum Historismus bezeichnen: einerseits die Verwendung von Stilen als Modi sozusagen in Reinform, andererseits die geschichtliche Kontinuität als Maßstab des ‚richtigen‘ Stils. Bei Sulzer waren die Stile als Modi noch ganz im Sinne einer aufgeklärten *convenance* eingesetzt worden, parallel zum Pluralismus der Staffagenarchitektur im Landschaftsgarten:

„Wenn man fragt, welche Bauart die beste sey, so könnte man antworten: für Tempel, Triumphbogen und große Monumente sey die alte Bauart die beste; für Palläste die italiänische, aber mit der griechischen Genauigkeit verbunden; zu Wohnhäusern aber die französische“⁷⁶.

Auch hinter Klenzes Denken stand als Regel immer noch das alte vitruvianische Lehrgebäude, doch relativierte sich dessen Gültigkeit in Hinblick auf die Historie und ihre Monumente immer mehr. Zwar bewegte sich das „Neue München“ Ludwigs I. mit seinem Stilpluralismus noch durchaus im Rahmen solcher Stilmodi, neu aber war ihr architektonisches Wertsystem, das sich aus den heroischen Geschichtsepochen holte, was ihm die Lehrbücher des vitruvianischen Geschmacksklassizismus verwehrt: eine formale Differenzierung neuer Bauaufgaben, in deren Zentrum das monarchische Staatswesen stand. So evozieren die Neubauten im alten Münchner Stadtbereich und der ihn fortsetzenden Ludwigstraße mit ihren Stilformen das gereinigte Bild toskanischer Stadtarchitektur⁷⁷. Florentiner

(1884), 215 ff., hier: 216. Eine ironische Aufzählung des ludovizianischen Stilkatalogs auch bei R. Wiegmann, *Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst* (1839), 9 f. Zu Semper vgl. M. Brix / M. Steinhauser, *Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historischen Architektur-Diskussion in Deutschland*, in: dies., „Geschichte allein ist zeitgemäß“, *Historismus in Deutschland*, 258 f. Die zeitgenössische Kritik an der Stilwahl Walhallas (Martin von Wagner, Peter Cornelius) und ihre Rechtfertigung (Franz Kugler) ausführlich bei Stolz, 238 f. behandelt.

⁷⁵ Klenzeana I, 9. L. v. Klenze, *Architektonische Erwidernungen und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches von einem Architekten*, Handschriftliches Manuskript (o. J., um 1840), fol. 80. Eine ähnliche Rechtfertigung bei Sieghart, *Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern* (1862), 748: „So waren unter der Regierung des Königs Ludwig alle charakteristischen, wahrhaft lebensfähigen Baustyle wieder zur Anwendung gekommen. Es war eine Geschichte der Architektur, welche der Fürst selbst hier in großartigen Monumenten für sein Volk und für die Zukunft schuf . . .“.

⁷⁶ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1 (1773), 223. Zit. nach K. Döhmer, „In welchem Style sollen wir bauen?“ *Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil* (1976), 92.

⁷⁷ Der geschlossene Charakter der Ludwigstraße läßt an Überlegungen denken, wie sie der Leibarzt Ludwigs I. Joh. Nepomuk v. Ringseis (während seiner Italienreise mit dem Kronprinzen) anstellte: „Florenz ist mir so merkwürdig, weil es in seiner religiösen, politischen und Kunstgeschichte als ein Ganzes, aus einem Stück Gegossenes, Zusammen“.

Frührenaissance an der Fassade des Königsbaus zum Max-Josephs-Platz hin thematisiert in ihrer monumentalen Zurückhaltung den Primus inter Pares. Die römischen Renaissanceformen und ihre barockklassizistischen Varianten am Festsaalbau und dem mit ihm in Sichtverbindung stehenden Leuchtenberg-Palais signalisieren hingegen fürstliche Dignität. Griechische Bauformen treten ausschließlich dort auf, wo der urbane Bereich aufhört und landschaftliche Elemente miteinbezogen sind: bei den Bauten des Königsplatzes und der Ruhmeshalle⁷⁸. Die noch nicht salonfähige Neugotik bekommt ihren Platz in den Handwerkerviertel Au und Giesing zugewiesen, wo volksnahe „Vorstadtkathedralen“ in diesem Stil errichtet werden⁷⁹.

Daß die neuen Monumentalbauten nach Klenzes Aussage „dieselbe Bedeutungsstufe“ mit älteren Monumenten teilen sollten, weist auf den Versuch hin, die modernen den alten Bauten zu integrieren, um sie an der Aura der Vergangenheit teilhaben zu lassen. Wie wir bei der Walhalla gezeigt haben, historisierte das geschichtliche Ambiente das neue Bauen, um im selben Maß enthistorisiert zu werden⁸⁰. Aus dieser Sicht ist etwa Ludwigs Interesse an der Restauration mittelalterlicher Bauten zu sehen. Die purifizierten Kirchenräume in Speyer, Bamberg und Regensburg konnten nicht nur als Exempla eines gereinigten Geschichtsverständnisses gelten, sie boten sich auch als ideale, da auratisierte Hülle für die modernen monumentalen Kunsttechniken wie Fresken- und Gasmalerei an, um auf diese Weise den Neubauten näherzurücken ohne die historische Verklärtheit abzulegen⁸¹. Waren diese alten und neuen Exempla-Architekturen auch oft vom spontanen subjektiven Geschmacksurteil des Königs geprägt, in ihrer topographischen Verteilung und gegenseitigen Bezogenheit lassen sich Ansätze eines Systems erkennen. Nürnberg etwa, in dem Heideloff die Restaurierungen im neugotischen Stil leitete, sollte das Muster einer altdeutschen Stadt, der Stadt Dürers, abgeben⁸². Das Pompejanum in Aschaffenburg und die Villa Ludwigshöhe in der Pfalz hatten nicht nur den Sinn, Exempla von römischen bzw. Renaissancevillen zu sein, sie waren darüber hinaus königliche Residenzen in den von Bayern durch Napoleons Gnaden neuerworbenen Provinzen⁸³. Darin erfüllten sie auch die Forderung der auf die Monarchie bauenden Abgeordneten:

mengehöriges erscheint, der neuen Zeit geistig näher, verwandter als . . . Rom es ist . . . Sollte bei uns dieser mächtige Baustyl nicht anwendbar sein, diese großen Verhältnisse, diese gewaltigen Fenster, diese offenen Hallen?“ Erinnerungen des Dr. J. N. v. Ringseis, ges., erg. u. hrsg. v. E. Ringseis (1886) 2, 42.

⁷⁸ Zur geplanten Standortsituation der Glyptothek: L. v. Klenze, Architektonische Erwiderungen, fol. 137: „Die Glyptothek sollte nämlich auf einen ganz ebenen, wüsten, noch völlig im Urzustande sedimentärer Bildung befindlichen Wiesengrunde oder Platz (errichtet werden)“.

⁷⁹ Vgl. V. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms und seine Restauration unter König Ludwig I. von Bayern (1827—1839), in: Der Regensburger Dom, hrsg. von G. Schwaiger (1976) (= Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, 10), 264. Im folg. zit. „Regensburger Dom“. Zur Exempla-Architektur Ludwigs I. s. auch H. G. Evers, Ludwig I. und sein Architekt. Zum 75. Todestag Leo von Klenzes, in: Frankfurter Zeitung (1939), Nr. 47/48, 26. Jan., 11.

⁸⁰ Loers, Walhalla und Salvatorkirche, 162 f. und 165 f.

⁸¹ Loers, Regensburger Dom, 259 ff. Brix/Steinhauser, 245.

⁸² Sepp, 660.

⁸³ Kristin Sinkel, Villa Ludwigshöhe und Pompejanum. Zwei Schloßbauten Friedrichs Gärtners für Ludwig I. Ungedr. Phil. Diss. München (1977) o. S.: „Diese beiden

„Das platte Land erfordert die thätigste Sorgfalt der Regierung, und in dieser Beziehung wäre es sogar zu wünschen, daß die Monarchen, nach dem Beispiele der alten deutschen Regenten, ihre Residenzen abwechselnd in verschiedenen Provinzen ihres Reiches aufschlugen und in alle Theile ihres Gebietes Leben und Gedeihen brächten“⁸⁴.

Regensburg war erst 1810 bayerisch geworden und erweckte als ehemalige bayerische Herzogsresidenz und Stadt des Immerwährenden Reichstags die besondere Aufmerksamkeit König Ludwigs I. Die Innenrestaurierung des gotischen Doms (1827—1839) und der spätere Ausbau seiner Türme (1860—1869) waren Zeichen einer bayerischen Integrationspolitik⁸⁵. Umgekehrt war es mit dem Bau der Walhalla im Osten der Stadt und jener der Befreiungshalle im Westen. Es ist zu vermuten, daß in Verbindung mit der Donau und den Kanalplänen Ludwigs beide Monumente im Schatten des „historischen Bodens“ von Regensburg und d. h. auch seines Doms die deutsche Zukunft Bayerns beschwören sollten: als Symbole der Einheit und der Freiheit, gegründet auf das geschichtlich verbürgte Recht der ehemals freien Reichsstadt⁸⁶. Zur Gegenüberstellung des alten Reichs mit dem neuen kam die Verflechtung zwischen den Nationalmonumenten auf mehreren Ebenen (Abb. 6). Ihr gesamtdeutscher Charakter wurde nicht zuletzt durch die Termin-Koordination von Einweihung Walhallas mit Grundsteinlegung der Befreiungshalle sowie den Bezug auf das Datum der Völkerschlacht bei Leipzig deutlich⁸⁷. Nachdem für die Walhalla das Peripteros-Schema endgültig festgelegt war, ergab sich für die Befreiungshalle zwangsläufig das Zentralbauschema in Pantheon-Art. Eine Angleichung an Klenzes Walhalla bzw. deren Vorentwürfe vor ihrer Fertigstellung versuchte Friedrich von Gärtner — vielleicht auf Vorstellung Ludwigs I. — durch ein Propylaion, eine Prozessionsstraße und einen getreppten Unterbau (1832)⁸⁸. In sein zur Ausführung gedach-

„Provinzen“ (Mainfranken und Rheinpfalz, Anm. d. Verf.) werden mit Königsbauten ausgezeichnet, die einerseits den Herrschaftsanspruch des bayerischen Königs dokumentieren, andererseits die Präsenz des Landesvaters verbürgen“.

⁸⁴ Monatsblatt für Verbesserung des Landbauwesens und für zweckmäßige Verschönerung des bayerischen Landes, 5 (1822), 31.

⁸⁵ Zur Domrestaurierung: Loers, Regensburger Dom, 239 ff. Zum Turmausbau: A. v. Knorre, Turmvollendungen deutscher gotischer Kirchen im 19. Jh., Phil. Diss. Köln (1974), 116 ff. S. Raasch, Der Ausbau des Regensburger Doms im 19. Jh., in: Der Regensburger Dom, hrsg. von G. Schwaiger (1976), 267 ff. Zur kunstpolitischen Absicht des Königs in diesem Zusammenhang: Loers, ebd., 264 und Raasch, 272; Traeger, 33. Ludwig I. bemerkte bei seinem Regensburg-Besuch anlässlich der Grundsteinlegung der Walhalla 1830: „Regensburg hat viel durch den Reichstag verloren; diesen kann ich nicht ersetzen, was ich aber tun kann, soll geschehen und tue ich gern. Regensburg hätte bei seiner vorteilhaften Lage an dem mächtigen Donaustrome mit seinem milden Klima der Regierungssitz der bayerischen Regenten bleiben sollen“. Zit. nach Dünninger, 45.

⁸⁶ Nur so, unter Einbeziehung des kunstpolitischen Aspekts, scheint m. E. die von Traeger, 33 ff., herausgestellte Polarität zwischen Walhalla und Regensburger Dom als „romantisches Grundmuster“ sinnvoll zu sein.

⁸⁷ Am 12. Oktober 1842. Angesprochen in der Eröffnungsrede des Freiherrn von Zu-Rhein. Der Grundstein zur Befreiungshalle bei Kelheim wurde einen Tag später gelegt. Stolz, 87 f. Wenn Nipperdey, 154, behauptet, die Befreiungshalle stünde an keinem historisch sinnvollen Ort, dann sieht er das „ortlose“ Nationaldenkmal mit ‚barocken‘ Augen und negiert den kunstpolitischen Aspekt.

⁸⁸ Vor allem Gärtners Vorentwurf I von 1832, O. Hederer, F. v. Gärtner (1976),

tes Projekt hat er sogar maßstäblich die Walhalla eingezeichnet, indem er sich auf deren Länge, Krepis, Säulen- und Firsthöhe bezog⁸⁹. Die Walhalla war also, wenn auch vielleicht erst nachträglich, fest in Ludwigs Konzept einer Staatsarchitektur verspannt, die sich über ganz Bayern ziehen sollte.

Innerhalb des Konzepts der Exemplaarchitektur spielte die Rangfolge der Baukunst als Widerspiegelung staatlicher Hierarchie eine nicht unwichtige Rolle. In der 1833 vor der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften gehaltenen Rede des Physiologen Ignaz Döllinger finden wir den aufschlußreichen Ansatz zur Entschlüsselung solcher politischen Indikationen von Architektur. Das Thema lautete: „Die Baukunst und ihre Bedeutung im Staate erläutert durch die Naturkunde“. Döllinger versucht darin mit jener abstrusen Logik, wie sie in der Münchner Spätromantik im Grenzbereich zwischen Natur- und Kunstwissenschaft auftrat, die Analogie zwischen den Bezugspaaren Baukunst-Staat und Skelett-menschlicher Körper herzustellen. Nach Döllinger zeugen Bauten nicht nur „von dem Bemühen der Menschen, sich in geschlossener Totalität zusammenzuhalten“, „[sie] sind [auch] das Mittel, wodurch die Idee der Menschheit an die Lokalität des Erdstriches und an die Eigentümlichkeit einer Verfassung gebunden wird“⁹⁰. Architektur wird demnach in einen numinosen Bereich entrückt, von dem aus Geschichte existent werden kann, und an dem sich Geschichtlichkeit ablesen läßt. Selbst aber bleibt sie übergeschichtlich. Deshalb kommt es dem Staat zu, „die Monumente der eigenen Vorzeit als integrierende Theile seines Gesamtdaseins schonend zu würdigen“⁹¹. Als sichtbare Konstituenten des Staatswesens wohnt den Bauten außerdem eine sittliche Qualität inne. Döllinger folgert, daß analog zum Knochensystem des menschlichen Embryo, bei dem Wirbelsäule und Schädel als die edelsten und vollkommensten Teile des Skeletts sich vor allen anderen bilden, „die Erbauung der Tempel und der Königsburgen bei allen Völkern den Anfang des Bauwesens bezeichnen“⁹². Erst später seien Gebäude für Beratungen in Angelegenheiten des Staates, für volkstümliche Vergnügungen und für innere Sicherheit gefolgt. Ganz zuletzt habe man auch für Privatwohnungen Anmut und Pracht gefordert und „mit der Eleganz ganzer Städte eine dem Staate ursprünglich fremdartige Gleichheit herbeigeführt“, geeignet, „jedwede Eigentümlichkeit der Staatsorgane ins Unbestimmte aufzulösen“⁹³.

In diesen, die Baukonzeption Ludwigs I. charakterisierenden Sätzen wird Architektur nicht nur mit den sittlichen Merkmalen des Staates versehen, sondern auch mit dessen organischem Wachstum gleichgesetzt⁹⁴. Die wichtigsten Gebäude

Abb. 114, zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit Klenzes Grundrißskizze „A“ von 1821. Stolz, Abb. 108.

⁸⁹ Hederer, 176, Abb. 118.

⁹⁰ Der Vortrag wurde unter dem zit. Titel 1833 publiziert. Hier: 14.

⁹¹ Döllinger, 16.

⁹² Döllinger, 22.

⁹³ Döllinger, 23. Vgl. Sepp, 641, dem die modernen Städte als flach erscheinen, „Ausdruck der sozialen Gleichmacherei“.

⁹⁴ In Klenzes Walhalla-Gemälde, Loers, Walhalla und Salvatorkirche, Abb. 1, scheint mit der vertikalen Anordnung der Bauten (zuunterst die Hütte als Wohnbau, in der Mitte Walhalla als Staatsarchitektur und ‚Wohnung‘ der Heroen und zuoberst die Salvatorkirche als Tempel und ‚Wohnung‘ Gottes) ein ähnlicher Hinweis auf die Bauhierarchie vorzuliegen. Zur Organismustheorie im Staatsbereich: G. v. Busse, Die Lehre vom Staat als Organismus. Kritische Untersuchungen zur Staatsphilosophie Adam

stellen gleichsam den Staat dar und müssen deshalb — als edelste ihrer Gattungen — in ihrer Funktion aufgehen. Die Gleichung Döllingers geht soweit, die Breitenentfaltung der Zivilarchitektur mit der Nivellierung der Staatsorgane in Verbindung zu bringen. Eine weitere Folgerung, die in der Umkehrung dieser Behauptung läge, müßte lauten: Mit der Errichtung von Monumentalarchitektur im Dienst des Staates („Tempel“ und „Königsburgen“) anstelle von bequemen Wohnbauten für die breite Masse wäre der sichtbare Beweis für einen funktions-tüchtigen Staat erbracht, mit Monumenten, „die noch nach Jahrtausenden der Nachwelt sagen können, hier hat ein veredeltes Volk unter einem großherzigen Herrscher gelebt“⁹⁵.

Was die Architekturfiktion Ludwigs I. für seine Auffassung vom Staat bedeutete, wird deutlich aus einem Vergleich zwischen dem Bauprogramm seines Vaters und seinem eigenen für den Königsplatz in München. König Max Joseph hätte dort gerne ein Invalidenhaus, ein Spital und ein Narrenhaus gesehen, Kronprinz Ludwig dagegen sah eine Antikensammlung und eine Kirche vor⁹⁶. So widersprechend beide Programme erscheinen, sie haben ihre Wurzeln gemeinsam in der Aufklärung. Ihr Unterschied liegt im Verhältnis zum Adressaten: dem Volk. Sollten die Vorhaben Max Josephs noch im Sinne des spätabolutistischen Wohlfahrtsstaates die erzieherisch-moralische Seite des Staates hervorkehren, so die Planungen Ludwigs seine erzieherisch-ethische Komponente⁹⁷. Der Rang einer durch Nützlichkeit definierten Zweckarchitektur wurde gegen eine idealistische, auf die Geschichte fixierte Bildungsarchitektur eingetauscht. ‚Zweck‘ im Sinne einer inhaltlichen Bestimmung konnte in ihrer ‚romantisch‘-spekulativen Wendung zum „höheren Zweck“ werden⁹⁸. So definiert z. B. Klenze diesen ideellen Gewinn in einem Brief an König Ludwig I. 1847: „Aber die Monumentalarchitektur, wenn sie auch nicht dem Nutzen des Alltagslebens dient, muß doch auch einen Nutzen höherer Ordnung verfolgen, und wird diesen gewiß erreichen, wenn sie ihren Gegenstand im historischen, plastischen und poetischen Sinne auf-faßt“⁹⁹. Der höhere Zweck, für Klenze auch Leitthema der Walhalla, beabsichtigt letztlich die sittliche Verpflichtung der Architektur. Ludwigs I. Biograph Reidelbach hebt hervor, der König habe im Gegensatz zu absolutistischen Fürsten ganz ohne Eigennutz für sein Volk gebaut¹⁰⁰. Monumentalarchitektur wird zwar in eine Sphäre gehoben, die idealistisch ist, die aber gleichwohl die Funktion dieser übergeordneten Beziehungen nicht verhindern soll. Aus diesem Ansatz wird verständlich, daß auch militärische und technische Anlagen über sich hinausweisen müssen, da sie den „Lebenszusammenhang“ im Staat sicherstellen.

Müllers (1928), v. a. 60 ff. E. W. Boeckenförde, Die deutsche verfassungsgeschichtliche Forschung im 19. Jh. (1961).

⁹⁵ Döllinger, 24. Dieser Schlußsatz ist auf Ludwig I. bezogen.

⁹⁶ B. Schwahn, Die Glyptothek. Baugeschichte und Ikonologie. Ungedr. Phil. Diss. München (1976), 40.

⁹⁷ „moralisch“ und „ethisch“ im Sinne des nachkantischen bürgerlichen Philosophieverständnisses. Vgl. Philosophisches Wörterbuch, hrsg. von G. Klaus u. M. Buhr, 8. Auflage (1972), 2, 746, Stichwort: Moral.

⁹⁸ Die Transzendenz des Zweck-Begriffs läßt sich von Schlegel über Schelling bis zu Hegel verfolgen. Vgl. das Kapitel „Zum Architekturbegriff in der Ästhetik“ bei Brix/Steinhauser, 288 ff.

⁹⁹ Zit. nach Schwahn, 178.

¹⁰⁰ Reidelbach, 5.

So betont Ludwig I.: „Daß auch Gebäude des Kriegswesens unbeschadet ihrer Zweckmäßigkeit schön seien, ist meine Absicht“¹⁰¹. Und seine Devise „Kunst ins Gewerbe zu bringen“ zielt nicht auf eine explizite Ästhetisierung von Unternehmen technischer oder industrieller Art, sondern bezweckt primär ihre Monumentalisierung und idealistische Programmierung.

Im Zusammenhang mit diesem Architekturkonzept spielt unter Ludwig I. auch die „Landesverschönerung“ eine große Rolle. Zu einem Zeitpunkt, wo der Boden immer mehr zum Objekt intensiver landwirtschaftlicher Nutzung wird¹⁰², geraten Land und Dorf in den Einflußbereich ästhetischer Spekulation. So sinniert der Baurat K. G. Vorherr in dem von ihm herausgegebenen *Monatsblatt für Verbesserung des Landbauwesens und für zweckmäßige Verschönerung des bairischen Landes* „Ueber den Einfluß der verschönernten Dörfer auf ihre Einwohner“: „Wenn Dorfschaften höchst zweckmäßig verschönert sind, so werden in das Gemüth unserer Landsleute Zufriedenheit, Frohsinn und Heiterkeit kommen, welche die Gefährten der Reinlichkeit und des Schönen sind“¹⁰³. Der Abgeordnete Stephani argumentiert in der Beratung über den Staatshaushalt (1822) sogar ‚historisch‘, wenn er zur Verschönerung des ganzen Landes jährlich 25 000 fl. fordert. Man würde „dadurch dem ganzen Lande die lieblichste Gestalt geben und hiedurch auf die ästhetische Bildung des Volkes wirken, wodurch Griechenland sich einst so sehr ausgezeichnet hat“¹⁰⁴.

Zur ästhetischen Sanierung und Nutzung des Landes gehört im Rahmen der ludovizianischen Kunstpolitik auch die Akzentuierung durch eine entsprechende öffentliche Architektur. Ludwig I. fordert von allen auf Staatskosten zu errichtenden Kirchen („und wären es nur Dorfkirchen“) sowie Staatsgebäuden bis zum Landschulhaus die Vorlage von Entwürfen und konstituiert dazu zur Begutachtung den Baukunstausschuß¹⁰⁵.

Im gleichen Maß, wie die bürgerliche Kleinarchitektur innerhalb der architektonischen Wertskala „tiefer in’s wirkliche Leben“ der Landbevölkerung greifen soll, hat die aristokratische Monumentalarchitektur die Aufgabe, das gesamte Volk zu „veredeln“. Dazu tritt an die Stelle einer geordneten Landschaft — wie das Beispiel Walhallas gezeigt hat — übergreifend die heroische Landschaft¹⁰⁶. Ihr aus dem absolutistischen Wertdenken herübergerettetes Ideal, das auch die

¹⁰¹ Zit. nach Hederer, 193.

¹⁰² W. Hardtwig, Naturbeherrschung und ästhetische Landschaft, in: Münchner Landschaftsmalerei 1800—1850 (= Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus, München), hrsg. von A. Zweite (1979), 41 ff., wo die Dialektik zwischen ästhetischer Landschaft und agrarischer Nutzung herausgearbeitet ist.

¹⁰³ Nr. 6, 30. 6. 1821, 27.

¹⁰⁴ Ebd., Nr. 5, 17. 5. 1822, 31.

¹⁰⁵ Schenk-Briefe, 90. Brief Ludwigs I. vom 26. 6. 1829. Zu diesem Programm war Klenzes Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus gedacht. M. Sczesny, Leo von Klenzes Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus, Phil. Diss., München 1967 (1974), 6.

¹⁰⁶ Loers, Walhalla und Salvatorkirche, 151 ff. und 158 ff. Zur selben Thematik gleichzeitig oder wenig später entstanden: W. Schepers, Zu den Anfängen des Stilpluralismus im Landschaftsgarten und dessen theoretischer Begründung in Deutschland, in: „Geschichte allein ist zeitgemäß“. Historismus in Deutschland, hrsg. von M. Brix / M. Steinhauser (1978), 73 ff. Münchner Landschaftsmalerei 1800—1850, hrsg. von A. Zweite (1979). Darin v. a. die Aufsätze von W. Hardtwig (vgl. Anm. 102) und A. v. Buttlar, Der Garten als Bild — das Bild des Gartens, 160 ff.

Nachfolge des konfliktfreien, alltagsentobenen Bildungsgartens angetreten hat, wird bereits in der Gartentheorie Hirschfelds unter dem Topos *Parks erster Größe und Gärten von Königen* mit Monumentalarchitektur in Verbindung gesetzt.

„Es gibt eine Größe in der Natur, die alle Macht der Kunst nicht hervorbringen kann. Eine Lage ganz nahe dem Meer, oder auf einer Anhöhe, von welcher der Blick weite Landschaften überschaut, die in ferne Gebirge hinausdämmern . . . gebt hier den Königen ihre Sommerschlösser . . . Laßt sie in ihren weit gedehnten und gesegneten Provinzen die Städte überschauen, wo der Fleiß bey der Kunst wohnt, die Landhütten, wo Zufriedenheit sich der Arbeit zugesellt, die Hügel, die mit ungezählten Heerden bedeckt sind, die Fluren, deren reiche Saaten in die Ferne hinwallen. Ist dieser Anblick nicht erhebend, nicht edler, als der Anblick von kostbaren unnützen Wasserkünsten . . .?“¹⁰⁷

Neben Walhalla gab es nur ein, freilich nie verwirklichtes Bauprojekt, das in gleicher Weise romantische Landschaft zu seiner Realisierung benötigte und damit die Forderungen Hirschfelds zu einem Zeitpunkt einlösen wollte, wo sie im Zeichen der Industrialisierung als utopisch und reaktionär zugleich erscheinen mußten: Schinkels Schloß Orianda (Abb. 8)¹⁰⁸. Das dem russischen Zaren zugedachte Sommerschloß auf der Krim, hoch über dem Schwarzen Meer, sollte nach dem Willen des Erbauers für eine nach innen durchdringende Tätigkeit der Geisteskraft geschaffen werden. Bollwerkartige Unterbaue mit einem skythischen Museum für Altertümer wären von einem Tempelpavillon bekrönt worden, in dessen spiegelverglasten Wänden sich blauer Himmel und hängende Gärten gespiegelt hätten¹⁰⁹. Analog zu Walhalla sollte der Bildungsbegriff im Sinne historistischer Aufklärung anschaulich werden: erst die Kontinuität zwischen dem Fundament — eben der skythischen Kultur — und der Gegenwart, die sich in dem russischen Industrieprodukt „Spiegelglas“ versinnbildlichte, stellte inmitten zeitlos gültiger Natur und im Herzen der Nation den höheren Zweck dar.

Der einem absolutistischen Schloß eignende gleichsam sakrale Charakter entbehrte im 19. Jahrhundert seines Selbstverständnisses, und so sind Bauten wie Schloß Orianda unterblieben¹¹⁰. Im Gegensatz dazu war die Walhalla trotz ihrer verwandten historistischen Struktur nach Klenzes Worten „Wohnsitz“ der unsterblichen nationalen Geisteshelden. Da Mittelpunkt der Monarchie nicht mehr der Souverän, sondern die Verfassung sein sollte, konnte die Überhöhung, die die Baukunst verkörpert, eigentlich nur einer Staatsarchitektur zukommen¹¹¹; einer Architektur freilich, die in den Augen Ludwigs I. nicht unmittelbar den öffent-

¹⁰⁷ C. C. L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst* (1779—85) 5, 27 f.

¹⁰⁸ A. von Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlaß* (1863), 337 ff. Vgl. H. Beenken, *Das 19. Jh. in der deutschen Kunst* (1944), 19 f. und E. Kluckert, *Ideologie und Utopie in Schinkels Entwurf für eine Idealresidenz*, in: *Festschrift für G. Scheja*, hrsg. von A. Leuterik u. a. (1975), 191 ff. Schinkels Bemerkungen zum Standort der Idealresidenz stimmen mit Hirschfelds Beschreibung nahezu überein. Kluckert, 192.

¹⁰⁹ Wolzogen, 338.

¹¹⁰ Zum Stellenwert des historischen Schloßbaus: R. Wagner-Rieger, *Romantik und Historismus*, in: dies. u. W. Krause (Hrsg.) *Historismus und Schloßbau* (1975), 11 ff.

¹¹¹ Insofern ist es nicht der „aufgeklärte absolutistische Herrscherwille“ (Brix/Steinhausener) Ludwigs I., der da baut, sondern das sich als Individuum setzende, bewußt gewordene Subjekt der Staatsräson. Als typisches Beispiel für solch eine Staatsarchitektur kann das Wiener Arsenal gelten, das nach 1848 entstandene Fort in Gestalt einer Idealstadt mit Waffenmuseum, Kapelle und Gruft. Wagner-Rieger, 17.

lichen Interessen diene, sondern als „höhere Baukunst“ die idealistische Aufgabe ästhetischer Volksbildung übernehmen konnte. Wenn in der Walhalla dennoch Schloßideen nachklingen, etwa solche der klassischen Villa¹¹², dann war es das autokratische Bewußtsein des Königs, der sich innerhalb der staatlichen Konstitution seinen Platz sichern wollte. So gesehen konnte das Nationaldenkmal symbolischer Wohnsitz Ludwigs I. werden. Durch Aufstellen seiner Statue im Inneren 1890 ist es dies auch geworden¹¹³.

IV. Walhalla — Illusion und Wirklichkeit

Wir haben aufzuzeigen versucht, welche Erwartungen der Architekt und sein Bauherr an die Walhalla richteten. Die „poetische Bestimmung“, die Leo von Klenze dem Nationaldenkmal zgedacht hatte, war symptomatisch für die Haltung der idealistischen Architektur in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Auf wissenschaftlich-empirischer Grundlage versuchte man ein spekulatives System aufzubauen, das den metaphysischen Charakter alteuropäischer Mimesis ersetzen sollte. Im Gegensatz dazu spekulierte der Bauherr König Ludwig I. von Bayern auf den politischen Stabilisierungseffekt einer Systemarchitektur innerhalb einer ‚gewachsenen‘ urtümlich deutschen Landschaft. Im Rahmen seiner Exemplaarchitekturen konnte die Walhalla den Part des nationalen, historisch reflektierten Bildungsbaus übernehmen. Konzedierte der Architekt dem Bauherrn deshalb „nur die vage Idee von der Perfektibilität der Wirkung und des äußeren Anblicks als Richtschnur“¹¹⁴, so sprach darin die spekulative ästhetische Einstellung Klenzes. In Wahrheit lag in den heterogenen Intentionen zur Walhalla nur ein Interessenkonflikt vor. Beide Programme waren Bestandteile *einer* idealistischen Architekturkonstruktion, die im bürgerlichen Liberalismus der Aufklärung wurzelte: das eine seine individuelle und ‚metaphysische‘, das andere seine öffentlich-politische Seite. Als Topoi in dieses Programm hinein gehörten zu Klenzes Konzept die Idee der Unsterblichkeit als Metapher des Verdienstes, zu Ludwigs Konzept der Gemeinplatz von den Großen Männern der Nation. Beide Aspekte aber umschloß der Gedanke der antiken Bildungsarchitektur im realitätsfernen, utopischen Bereich des Landschaftsgartens.

Hier lag die Voraussetzung zum gesellschaftlichen Bezug des Denkmals: dem Lebenszusammenhang mit dem Volk. Für Klenzes Walhallafiktion wäre dieser romantische Topos mit der Inaugurationsfeier als einem „Nationalfest der Teutschen“ eingetreten, für Ludwig I. war diese Bindung imperativisch: „Als Luxus darf die Kunst nicht betrachtet werden, in allem drücke sie sich aus, sie gehe über ins Leben, nur dann ist sie, was sie sein soll“¹¹⁵. Diese Symbiose der Kunst mit

¹¹² Der „amoenus locus“ der antiken und der Renaissance-Villa mit ihrem Terrassencharakter wird von der Revolutionsarchitektur aufgegriffen. Bei Ledoux lassen sich mehrere Varianten der Maisons de plaisir nachweisen, die nicht nur die klassische Villa rezipieren, sondern mit ihren Substruktionen, Treppenrampen und Giebelportiken wesentliche Elemente Walhallas vorwegnehmen. L'Architecture de C.-N. Ledoux (1847), 287 (Maison rue neuve de Berry) und 307 (Maison de plaisir).

¹¹³ F. X. Seidl, Festschrift zur Feier der Enthüllung des Standbildes König Ludwigs des Ersten von Bayern in der Walhalla (1890).

¹¹⁴ Zit. nach O. Hederer, Leo v. Klenze (1964), 188.

¹¹⁵ Anlässlich der Grundsteinlegung der Neuen Pinakothek. Zit. nach Reidelbach, 161 f.

dem Volk soll sich auf beide Pole auswirken: veredelte Kunst bewirkt „Volksveredelung“ und umgekehrt: „Nur da kann die Kunst zum Höchsten sich erheben, wo sie, um ihrer selbst willen geliebt, in das Leben greift, und, in den Geist des Volkes verwebt, mit ihm in ihren Werken übereinstimmt“¹¹⁶. Auf Winckelmann geht so z. B. die Vorstellung zurück, die fast alle Kunsthistoriker und Architekten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts übernehmen: Die griechische Kunst habe sich nur aus dem allgemeinen Kunstsinn dieses Volkes entwickeln können. Das Vorverständnis von einem diffusen geschichtlichen Ganzen, das sich aus seinen Monumenten explizieren läßt, reicht aus, um durch hermeneutisches Kurzschießen auch auf die Gegenwart übertragen zu werden. Der Gärtner-Schüler Eduard Metzger schreibt 1837: „Wenn sich die Entwicklung der angeedeuteten Baustyle auf religiöse und öffentliche Werke beruft, so lassen sich ihre Prinzipien auch in das bürgerliche Leben herüberführen, welches zwar in seiner allgemeinen jetzigen Gestaltung und den vorwaltenden Mammonsbegriffen schlechter Ersatz eines Gemeinsinnes geworden, der geistige und moralische Veredlung als Stützpunkte aufsuchte“¹¹⁷.

Die zentrale gesellschaftliche Rolle der Architektur, speziell der historischen, wird von hier aus ersichtlich. Reziprok zur Vergangenheit, deren verklärtes Bild sich aus den Ruinen der Bauwerke rekonstruieren läßt, könnte eine monumentale Architektur Ausgangspunkt für eine „veredelte“ Gesellschaft sein. In diesem Sinne betont Stieglitz, daß die Baukunst es war, welche die allgemeine Bildung der Völker beförderte, indeß die Wissenschaft nur einzelne Kräfte erweckte und entwickelte“¹¹⁸.

Dem zentralen Platz, den die Architektur nach dieser idealistischen Spekulation einnimmt, korrespondiert der Begriff *Volk*. Neuerdings hat Jochen Gaile aus historisch-soziologischer Sicht auf die philosophischen Wurzeln und die geistesgeschichtlichen Folgen des Volksbegriffs hingewiesen: „Als im beginnenden 19. Jahrhundert die deutschen Gemeinwesen sich durch die Mobilität von Menschen und Gütern im Sinne einer bürgerlichen Gesellschaft zu fermentieren begannen, da ‚erfand‘ das politische Denken der Zeit eine neue Grundkategorie: das ‚Volk‘“¹¹⁹. In ihm sah auch Ludwig I. den idealen Konsumenten für sein Bauen. Die Freiheitsrechte des bayerischen Bürgertums, die es mit der Verfassung von 1818 erworben hatte, waren für den König mit der Vorstellung verbunden, die Anhänglichkeit an den Thron größer werden zu lassen. „Desto fester wird er sich gründen (d. Thron, Anm. d. Verf.) auf Liebe und Einsicht“¹²⁰. Kritischer beurteilte dagegen die junge Intelligenz diese Liaison: „Für uns dagegen steht es fest, daß das Verhältnis zwischen Regierenden und Regierten erst *rechtl*ich geordnet sein muß, ehe es gemütlich werden und bleiben kann“¹²¹.

Der aus historischer Abstraktion gewonnene Volksbegriff war die ideale soziologische Staffage für die Walhalla. Wie die absolutistische Schloßarchitektur auf

¹¹⁶ C. L. Stieglitz, *Geschichte der Baukunst* (1827), 4.

¹¹⁷ In: Foersterns *Bauzeitung* (1837), 171.

¹¹⁸ Stieglitz, *Geschichte der Baukunst*, 470. Zum Rang des Ästhetischen und der Architektur: Brix/Steinhauser, 288 f.

¹¹⁹ J. Gaile, *Menschenrecht und bürgerliche Freiheit. Ideologiebildung im Zeichen der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft 1789 bis 1848* (1978) (= Schriftenreihe für Sozialgeschichte und Arbeiterbewegung, 15), 268.

¹²⁰ Zit. nach Reidelbach, 83.

¹²¹ F. Engels, E. M. Arndt (1841), in: MEW, Erg.-Bd. 2, 121.

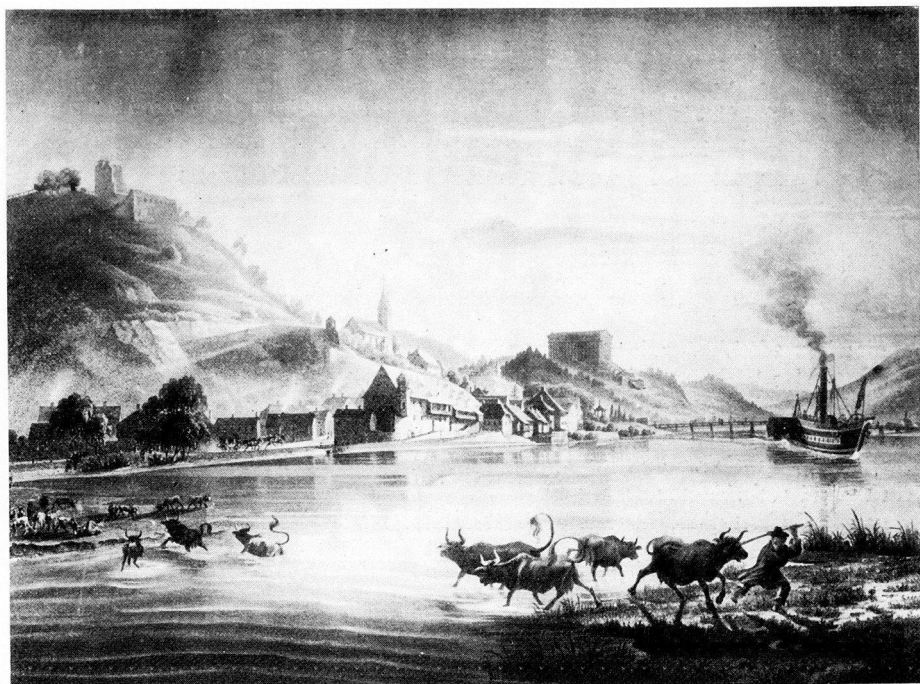


Abb. 1 Die Walhalla und Donaustauf von Westen, Lithographie nach E. Labhart, um 1842

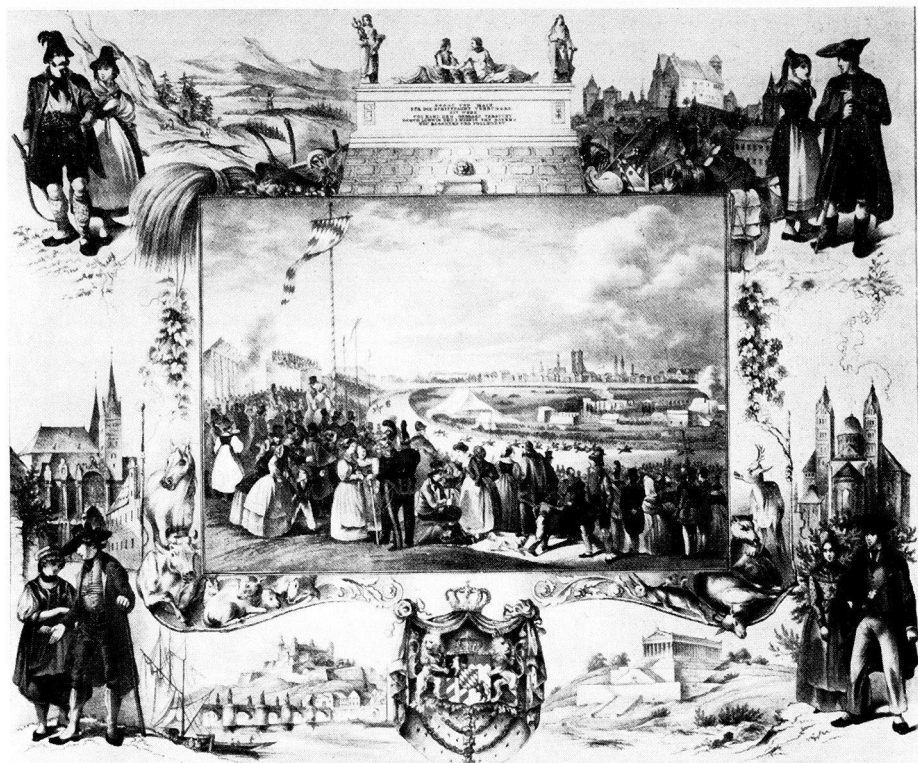


Abb. 2 Allegorische Darstellung des Königreichs Bayern anlässlich der Eröffnung des Ludwig-Donau-Main-Kanals 1846, zeitgenössische Lithographie

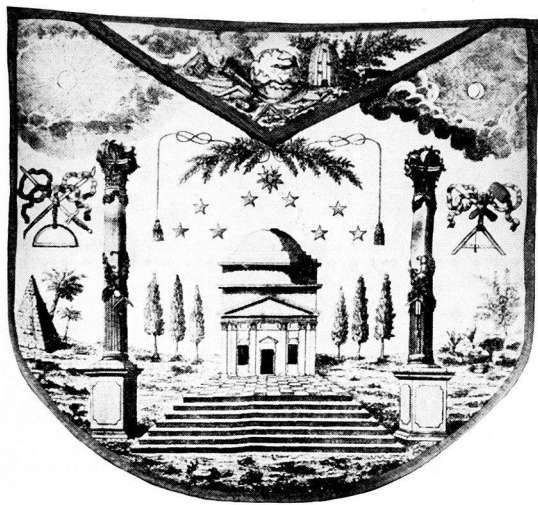


Abb. 3 Freimaurerschurz mit Darstellung des Templum Salomonis und Freimaurerinsignien, um 1810, Freimaurermuseum Bayreuth

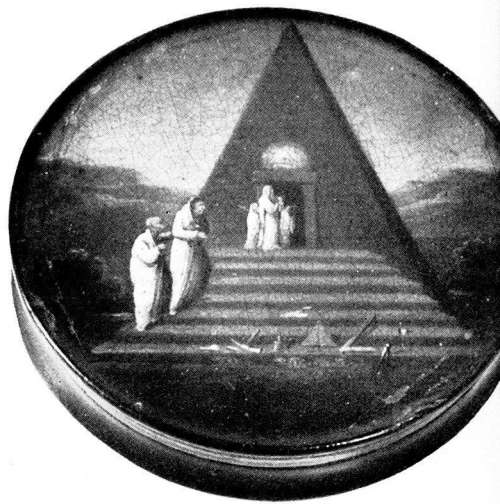


Abb. 4 Lackdose mit Darstellung einer Einweihungszeremonie in einen Mysterienkult, um 1800, Braunschweigisches Landesmuseum



Abb. 5 a



Abb. 5 b

Medaille auf den Sieg Napoleons I. in Regensburg, 1809
Musée de Monnaies et Médailles, Paris



Abb. 6 Stadtmhofer Schützenscheibe mit Bavaria, Befreiungshalle und Walhalla, 1862
Museum der Stadt Regensburg

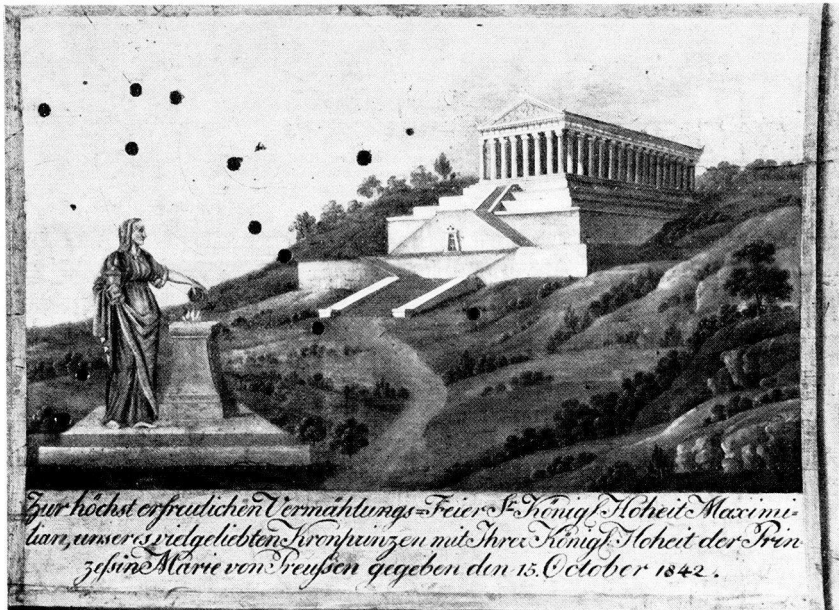


Abb. 7 Schützenscheibe anlässlich der Vermählung des Kronprinzen Maximilian von Bayern mit Prinzessin Marie von Preußen, 15. Oktober 1842
Museum der Stadt Regensburg

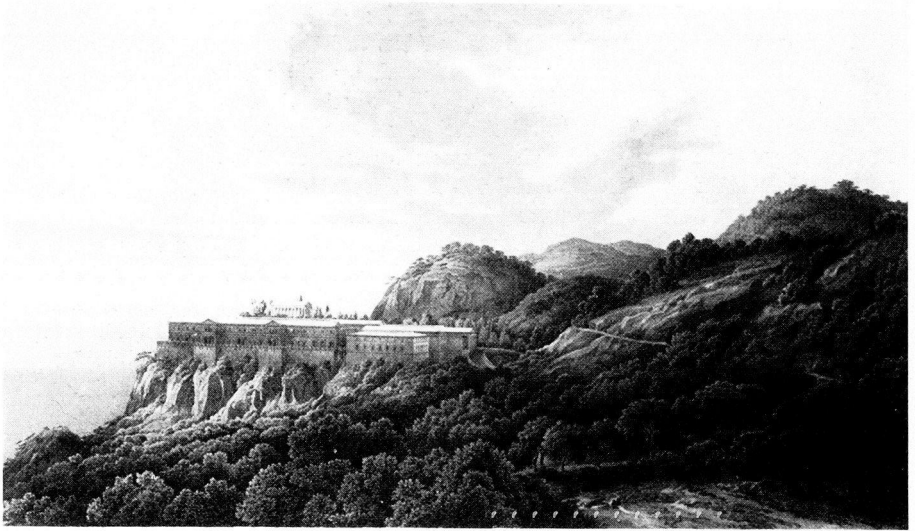


Abb. 8 Karl Friedrich von Schinkel, Entwurf für Schloß Orianda, 1858,
Farblithographie aus: Werke höherer Baukunst

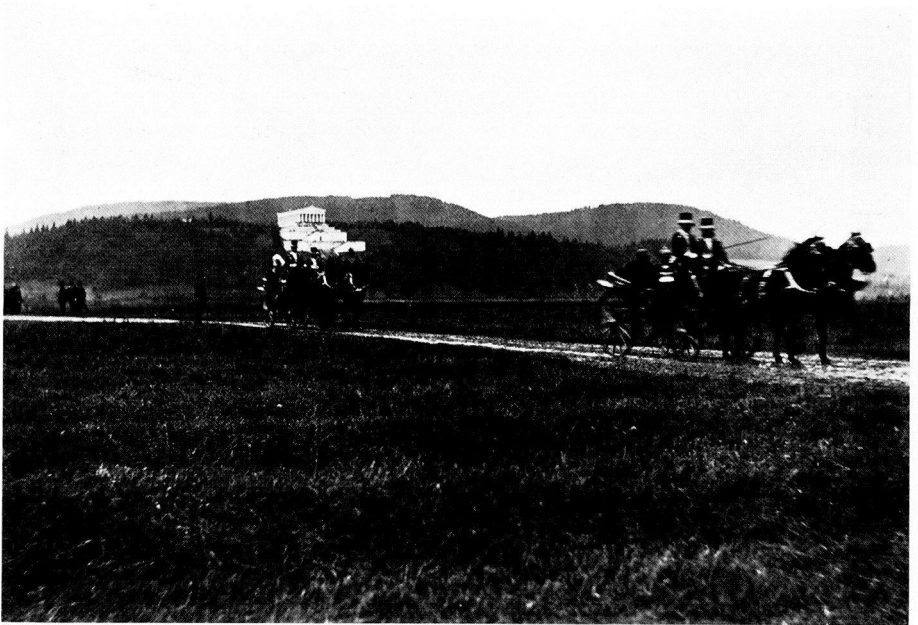


Abb. 9 Prinzregent Luitpold besucht die Walhalla, 25. August 1890

das fürstliche Individuum bezogen war und später im Zug der Aufklärung auf das vernünftige, sittlich orientierte Individuum, so war der Adressat der ludovizianischen Monumentalarchitektur das ‚Volk‘. Der Antagonismus zwischen Wunschbild und Wirklichkeit ist jedoch nicht zu übersehen. Walhalla hätte nur dort öffentliche Funktionen erfüllen können, wo sie den aktuellen Bedürfnissen des neuen Verwaltungsstaates entsprach. Da sie reine Memorialarchitektur blieb, war die ‚Nutzung‘ eine rein äußerliche Geste, die alleine der Steigerung des subjektiven Kunsterlebnisses diente: Der Gedanke Walhallas als eines demokratischen Ehrentempels, in dem verdiente Männer und Frauen ohne Unterschied ihres Standes Aufnahme finden sollten, verwirklichte sich nur im Bewußtsein des Königs. Die Forderung nach Gleichheit wurde ästhetisch abgegolten.

Lagen die exemplarischen Vorbilder für die Monumentalarchitektur Münchens noch großteils im Bereich städtischer Öffentlichkeit des Mittelalters und der Neuzeit, so verflüchtigten sie sich bei der Walhalla und ihrem Programm in die graue Vorzeit. Der Spiritualisierung der „Volksrechte“ zum „uranfänglichen Besitz aller germanischen Staaten“, also zum Urrecht, wie es im Rotteck-Welckerschen Staatslexikon benannt wird¹²², entsprach die überhistorisch gültige Urform des griechischen Tempels und seine Zurückleitung auf die Uranfänge der Architektur im Unterbau. In demselben Maße, in dem Ludwig I. und Klenze Aufklärungsprogramme realisierten, historisierten sie diese. Die Legitimationsschwierigkeiten Walhallas gegenüber einem sich mehr und mehr emanzipierenden Bürgertum sind es wohl hauptsächlich gewesen, die den Baumeister und den Bauherrn zu einer programmatischen Perfektionierung und Aktualisierung veranlaßt haben.

Die Vormärz-Stimmung des nationaldemokratischen Liberalismus ließ die Intentionen des Nationaldenkmals freilich als überholt erscheinen; der dynamische Charakter der wirtschaftlichen Entwicklung sollte bald die Wirkung des National-Ensembles beeinträchtigen. Gerade der von Ludwig I. gewünschte Ausbau der Donau zur völkerverbindenden Verkehrsader war es, der den Reinigungseffekt der Natur ausschloß. Die Naturkulisse, die als ‚gewachsene‘ deutsche Landschaft den quietistischen Stabilisierungseffekt der Architektur unterstreichen sollte (Abb. 9), wurde durch die Regulierung des Donaubetts (ab 1851), durch Straßenausbauten, Zersiedelungen, Flurbereinigung, industrielle Landschaftsdeformierung sowie durch den Bau einer Lungenheilstätte im 20. Jahrhundert stark beeinträchtigt¹²³. Diese Umstände führten zu einer Isolierung des Bauwerks. Die idealistische Rahmenidee des Walhalla-Ensembles wurde auf Kosten einer Bevorzugung des objektbezogenen Denkmalswerts beschnitten. Ihres eigentlichen Sinngehalts entkleidet, entfremdete sie sich deshalb immer mehr ihrer Umgebung. Durch die Affirmation der reinen Gestalt konnte sie auch in gefährliche Nähe zur nationalsozialistischen Architektur rücken. Darin teilt sie das

¹²² Gaile, 110.

¹²³ Der Schiffsverkehr wurde durch den Bau der Eisenbahn nach Straubing (1854) freilich bedeutungslos. Es fragt sich, ob der derzeitige Verkehrsausbau sowohl der Donau als auch der Autobahn nicht ähnliche Folgen zeitigt. Als Zynismus der Warenästhetik erscheint es, daß das Kalkwerk, daß die heute weithin sichtbare Landschaftsdeformierung am Keilberg bei Regensburg bewirkt hat, seine Produkte mit dem Namen „Walhalla“ benennt. S. auch J. Traeger, Walhalla — Brückentrasse — Klärschlammdeponie, in: Kunstchronik 31 (1978), 261 ff. und U. Zahn, Die Landschaft der Walhalla im Wandel, in: Walhalla. Idee, Architektur, Landschaft, 99 ff.

Schicksal mit anderen ludovizianischen Bauten und Anlagen wie der Feldherrnhalle, der Befreiungshalle und dem Königsplatz. Als rein „essentielle“ Architektur hatte Walhalla das in sie investierte Kapital und Ideengut thesauriert¹²⁴. Während Bahnhöfe und Fabriken, Verwaltungsgebäude, Schulhäuser und Wohnbauten als bürgerliche Gebrauchsarchitektur neuen Bedürfnisstrukturen geopfert wurden, überdauerte sie, deren ‚höherer Zweck‘ abseits wirtschaftlicher Erträge lag — als Denkmal. Gerade ihre Unbenützbarkeit sicherte ihr das Interesse des Publikums, das dahinter einen Rest von nicht verstandener Esoterik witterte. Dieser Zug der Rezeptionsgeschichte, der bereits im Zwiespalt zwischen bürgerlichen Baubedürfnissen und einer dem Bürgertum von oben zugewiesenen Wertarchitektur angelegt ist, führt zu einem Hauptproblem des Historismus.

In letzter Zeit waren es vor allem Historiker, die versuchten, das Problem des ästhetischen Historismus für die Kunstgeschichte aus ihrer Sicht zu aktualisieren. Jörn Rüsen schlug vor, durch eine Entästhetisierung der Geschichte auch eine Vergeschichtlichung der Kunst einzuleiten und die Hermeneutik als kunstwissenschaftliche Methode durch eine Analytik der nicht intentionalen Bedingungen von Kunst auszutauschen¹²⁵. Wolfgang Hardtwig glaubte, den aus dem historischen Begriffsbild ausscherenden ästhetischen Historismus dadurch an die Kette legen zu können, daß er seine Strukturmerkmale aus der „historischen Erfahrung“ der Philosophie ableitete¹²⁶. Konkreter und zugleich ernüchternder war die Feststellung Heinz Gollwitzers, keiner der Neostile des Historismus ließe sich an eine bestimmte Ideologie anbinden¹²⁷. Allen, die das historistische Problem mit reiner Ideologiekritik zu lösen gedachten, hält er die ‚hermeneutische‘ Einsicht vor Augen, daß alteuropäische Baukunst nur durch das noch massenhafte Vorhandensein historistischer Ensembles optisch erschlossen wird¹²⁸. Hier liegt ein Ansatzpunkt zur methodischen Neuordnung der Problemstellung. Die Beschäftigung mit den Stilen und die Suche nach dem richtigen bzw. einem neuen Stil im 19. Jahrhundert hat die Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert dazu verleitet, die Prinzipien des Historismus im Legitimationsbedürfnis des Bürgertums und in den Ursachen des daraus resultierenden Stilpluralismus zu suchen. Zu beantworten ist jedoch nicht die Frage, was nach den historischen Stilen kommt, sondern inwieweit der Historismus die Stile erst zum Begriff gemacht hat. Erst die Auflösung des Stil- und Antistildenkens als Relikt historistischen Denkens vermag es, die Architektur des 19. Jahrhunderts in einem anderen Licht zu sehen. Dies ist jedoch ein Denk- und Erfahrungsprozeß zugleich.

Begreift man Historismus wesentlich als die ästhetische Äußerung nicht nur des sich empanzipierenden, sondern auch als die des emanzipierten Bürgertums,

¹²⁴ Vgl. die Charakterisierung der faschistischen Monumentalarchitektur, allerdings unter anderen Voraussetzungen, bei B. Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus* (1970), 94 ff.

¹²⁵ J. Rüsen, *Historismus und Ästhetik — Geschichtstheoretische Voraussetzungen der Kunstgeschichte*, in: ders., *Ästhetik und Geschichte* (1976) (= Vortrag auf dem 14. Deutschen Kunsthistorikertag, Hamburg 1974), 92 ff.

¹²⁶ W. Hardtwig, *Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs*, in: „Geschichte allein ist zeitgemäß“. *Historismus in Deutschland*, hrsg. von M. Brix / M. Steinhauser (1978), 17 ff.

¹²⁷ H. Gollwitzer, *Zum Fragenkreis Architekturhistorismus und politische Ideologie*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 42 (1979), 12.

¹²⁸ Gollwitzer, 14.

dann darf man aus eben dieser bürgerlichen Sicht nicht seinen anti-emanzipatorischen Charakter beklagen¹²⁹. Was M. Brix und M. Steinhauser dem Gesamtphänomen anlasten, nämlich, „den Zerfall traditioneller Werte durch eine Orientierung an der Geschichte zu kompensieren“¹³⁰, trifft nur auf eine Seite zu: die Monumentalarchitektur. Für einen Monarchen wie Ludwig I., der sich als geschichtliche Gestalt empfand, gleichzeitig aber in einer Art Metaposition über das Vokabular der Geschichte zu verfügen gedachte, spielten Bauten wie die Walhalla eine zentrale Rolle als sichtbarer Ausdruck eben dieser gedoppelten Seinsweise. Inmitten der Instabilität der neuen Gesellschaftsordnung sollten sie als monolithische Stabilitätsfaktoren den historisch gewachsenen Gegensatz zwischen Fürst und ‚Volk‘ auflösen. Durch Kunst sollte erreicht werden, wozu die divergierenden gesellschaftlichen Interessen nicht mehr imstande waren.

Walhallas Bestimmung deckt sich jedoch nicht mit diesem kompensatorischen Charakter. Wenn auch durch die politische Restauration in ihrem Programm beeinflusst, ist sie kein restauratives Phänomen an sich, sondern Teil einer folgerichtigen Entwicklung innerhalb des bürgerlichen Kunstverständnisses. Im gleichen Maße, wie es sich das vernünftige Individuum in der Absicht einer Selbstbestimmung vor dem Hintergrund der Geschichte gefallen lassen mußte, sich der ‚Vernunft‘ der Geschichte selbst zu stellen, hatte sich die Walhalla dem wechselnden Verständnis ihrer Umwelt zu beugen. Die in ihrer Ideen- und Baugeschichte angelegte Systematik, gleichsam Ausfluß einer sich selbst bewußt gewordenen Geschichte, wurde durch eben diese Geschichte eingeholt.

¹²⁹ Döhmer, 141.

¹³⁰ Brix/Steinhauser, 201.

