

Traumschlösser?
Die Bauten Ludwigs II. als Tourismus- und Werbeobjekte

Kataloge und Schriften der Staatlichen Bibliothek Regensburg

Herausgegeben von Bernhard Lübbers

Band 12

Bernhard Lübbers/ Marcus Spangenberg (Hg.)

Traumschlösser?
Die Bauten Ludwigs II.
als Tourismus- und Werbeobjekte

Dr. Peter Morsbach Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://www.dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2015

© 2015 Staatliche Bibliothek Regensburg, Dr. Peter Morsbach Verlag, 93055 Regensburg

Umschlaggestaltung: Nicole Bayer, Staatliche Bibliothek Regensburg

ISBN: 978-3-937527-83-3

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf fototechnischem oder elektronischem Weg zu vervielfältigen.

Inhalt

Vorwort	6
<i>Marcus Spangenberg</i> Profanierte Heiligtümer? Ludwig II. und seine Schlösser	8
<i>Alexander Wiesneth</i> „Reisen“ in vergangene Zeiten und zu fernen Orten – Die Königsschlösser Ludwigs II. auf dem Weg zum UNESCO-Welterbe	35
<i>Mylene Wienrank</i> Schloss Herrenchiemsee als Tourismusobjekt	76
<i>Marcus Spangenberg</i> Schloss Neuschwanstein oder: Wie ein Symbol entsteht	89
<i>Marianne Gödl</i> König Ludwigs Schlösser in der Werbung: Sammelbilder und Reklamemarken um 1900	119
<i>Georg Haber/Maximilian Heimler</i> Das gebrochene Kreuz des Löwen oder „Das Kreuz mit den Löwen“ – Zum Verschleiß von Metallplastiken der Königsschlösser durch touristische Nutzung und deren Restaurierung	132
<i>Eginhard König</i> Neuschwanstein und sonst nix. Der Schlösserbau Ludwigs II. im Spiegel alter Volkslieder	150
<i>Marcus Spangenberg</i> „Bis auf Weiteres“ – Die Öffnung der Schlösser Ludwigs II. von Bayern und deren touristische Entwicklung bis hin zu Objekten der Werbung (Katalog zur Ausstellung)	161
Biographien der Autoren und Herausgeber	248

Alexander Wiesneth

„Reisen“ in vergangene Zeiten und zu fernen Orten – Die Königsschlösser Ludwigs II. auf dem Weg zum UNESCO-Welterbe

Die Königsschlösser Ludwigs II. – Neuschwanstein, Linderhof und Herrenchiemsee – gehören zu den weltweit bekanntesten Schlössern Deutschlands und sie üben eine ungebrochene Faszination über alle Kulturgrenzen hinweg aus. Die jährlich steigenden Besucherzahlen und die stete Medienpräsenz dieser Bauten hängen unbestritten mit dem Bauherrn und Schöpfer König Ludwig II. von Bayern (1845–1886) zusammen, der schon zu Lebzeiten, aber vor allem durch seinen tragischen Tod zum Mythos wurde. Als „Märchenkönig“ genießt er als Monarch des 19. Jahrhunderts weltweit auch heute noch große Sympathien, was sich in dem ständig wachsenden publizistischen Interesse zeigt, angefangen von populärwissenschaftlichen Beiträgen, instruktiven wissenschaftlichen Studien bis hin zu filmischen Epen, ganz abgesehen von der Flut an Souvenirs mit dem Konterfei des Königs bzw. den Ansichten seiner Schlösser, die teilweise den Charakter von Devotionalien haben. Die weiterhin anhaltende Begeisterung für die Bauten Ludwigs II. lässt sich aber nicht nur mit dem außergewöhnlichen Leben des Königs erklären. Von den Königsschlössern selbst geht eine Faszination aus, die in ihrer Wirkung nahezu „unbeschreiblich“ ist.

„Unbeschreibliche“ Königsschlösser

Wie und wo ist dieses Faszinosum an den Königsschlössern nachweisbar, wieso finden wir dies nicht auch bei anderen Schlossbauten dieser Zeit, was macht die Bauten Ludwigs II. so einzigartig, so außergewöhnlich? Die Beantwortung dieser Fragen ist Teil des aktuell laufenden Antragsverfahrens der Königsschlösser Ludwigs II. zum begehrten Welterbetitel.¹ Neben Schutzzonen und Managementplänen zum langfristigen Erhalt

1 Mein Dank für die konstruktive Zusammenarbeit und Unterstützung als Projektleiter des UNESCO-Welterbeantrags Königsschlösser gilt meinen engagierten Kollegen der Bayerischen Schlösserverwaltung, insbesondere der Bauabteilung, Peter Seibert, Heiko Oehme für Schloss Neuschwanstein und Linderhof, Martin

verlangt die UNESCO vor allem eine Begründung zum außergewöhnlichen universellen Wert jeder Neueintragung. Hier muss mit umfangreichen wissenschaftlichen Studien nachgewiesen werden, ob der neue Bewerber herausragende und universelle Bedeutung für die Menschheit und ihrer Geschichte besitzt. Ganz abgesehen davon, dass die Mehrheit der Besucher Schloss Neuschwanstein bereits auf der Welterbeliste wähen, könnte man leicht vermuten, dass die fast unüberschaubare Publikationsflut zu den Königsschlössern ihre Einzigartigkeit bereits begründet und wissenschaftlich herausgearbeitet hat. Dass dies nicht ganz so einfach ist, liegt vor allem an den besonderen Kriterien der UNESCO für die Einordnung einer Welterbestätte im Hinblick auf den außergewöhnlichen universellen Wert. Überraschenderweise hat sich in der Bearbeitung für den Welterbeantrag „Königsschlösser Ludwigs II.“ herauskristallisiert, dass es zwar eine intensive Beschäftigung mit allen Facetten des Lebens und der Bauten dieses Monarchen gibt, eine konkret an den erhaltenen Schlössern fokussierte Analyse der Besonderheiten und Eigenheiten dieser Schöpfungen allerdings nur vereinzelt und rudimentär vorliegt. Auch eine Einordnung und Bewertung in Kunstströmungen und Phänomene des 19. Jahrhunderts wurde in zahlreichen, vor allem kunstwissenschaftlichen und baustilistischen Studien erarbeitet, wobei diese das Wesen und die Absicht der Königsschlösser aber jeweils nur in Teilaspekten erfassen.²

Die oftmals hochemotional und unversöhnlich geführten Debatten zu Ludwig II. und seinen Schlössern schwanken in ihrer Beurteilung zwischen Kitsch und hoher Kunst, dem Absprechen jeglichen schöpferischen, künstlerischen Wertes im Sinne der

Bosch für Linderhof und Herrenchiemsee, Dominik Jelschewski und Andreas Salgo für die anregenden inhaltlichen Diskussionen, ebenso Manfred Stephan (Gärtenabteilung), Klaus Häfner (Restaurierungszentrum) und vielen anderen externen Fachleuten. Nicht zuletzt danke ich Marcus Spangenberg für die Möglichkeit, die neu erarbeiteten Thesen zum außergewöhnlichen universellen Wert der Königsschlösser hier der Öffentlichkeit präsentieren zu können.

- 2 Petzet, Michael: König Ludwig und die Kunst, München 1968, hebt die Besonderheit des Kunsthandwerks unter Ludwig II. und dessen Einfluss auf die Münchner Kunstszenen hervor (S. 68): „Die bedeutenden Aufträge des Königs [...] machten München zu einer europäischen Metropole des Kunstgewerbes, die sich neben Wien und Paris, wohin der König ebenfalls Aufträge vergab, behaupten konnte.“ Hojer, Gerhard: König Ludwig II. – ein Bauherr des Historismus, in: Hojer, Gerhard (Hrsg.), König Ludwig II. – Museum Herrenchiemsee, München 1986, S. 11–30, ordnet die Königsschlösser als Gesamtleistung der Kunstrichtung des Historismus zu, vor allem wegen der beteiligten Künstler und Architekten (S. 11): „Hypnotisiert durch die Besucherströme, die alljährlich nach Neuschwanstein, Linderhof und Herrenchiemsee pilgern, fiel auch die Kunstgeschichte dem Mythos Märchenkönig zum Opfer, vergaß über die Faszination durch sein Schicksal, daß die in seinem Auftrag entstandene Kunst nicht geträumt, sondern wirklich ist, daß sie kein Produkt der Fantasie eines – mehr oder minder kranken – Monarchen ist, sondern das Werk von Architekten, Malern, Bildhauern und Kunsthandwerkern in der Blütezeit einer Kunstrichtung, die international als Historismus bezeichnet wird.“ Eine Beurteilung der schöpferischen Leistungen Ludwigs II. auf künstlerischem Gebiet, für das Theater und für die Architektur sucht Evers, Hans Gerhard: Ludwig II. Theaterfürst, König, Bauherr, München 1986. Vergleiche zum europäischen Schlossbau des 19. Jahrhunderts erarbeitet Ottomeyer, Hans: Alter Adel, neues Geld – europäischer Schlossbau als Legitimationsstrategie, in: Wolf, Peter; Hamm, Margot; Kink, Barbara (Hrsg.): Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit, Augsburg 2011, S. 163–170 oder Rauch, Alexander: Schloss Herrenchiemsee. Räume und Symbole, München 1993. Letzterer wies auf die Bezüge der Schöpfungen Ludwigs zum Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts hin.

Klassifikation als reine Kulissenbauten³ und dem detailversessenen Interpretieren und Suchen nach künstlerischen Qualitäten in allen Ausdrucksformen des Königs. Hinzu kommt eine weitere Gruppe, die bemüht ist – sicherlich im Hinblick auf das ominöse Gutachten zur Absetzung des Monarchen 1886 und dem darin propagierten Versuch, dessen Verrücktheit auch an seinen Bauwerken erkennen zu wollen – die Königsschlösser zu „normalisieren“, sie in die zeittypischen Kunstströmungen des 19. Jahrhunderts wie Historismus oder Eklektizismus einzuordnen und ihre Besonderheiten vor allem in der bedingungslosen Konsequenz des Bauherrn in der Umsetzung zu sehen. Vermutlich werden diese Positionen auch künftig unvereinbar bleiben, obwohl vielleicht sogar alle auf ihre Art berechtigt sind. Letztlich äußert sich hier auch die große Tiefendimension von Ludwigs Werk, das immer neue Facetten zeigt und Blicke aus unterschiedlichsten Perspektiven ermöglicht. Die Erarbeitung des außergewöhnlichen universellen Wertes der Königsschlösser für den UNESCO-Welterbeantrag hat zum Ziel, einerseits die Einzigartigkeit und Besonderheit dieser Bauten herauszustellen und sie damit von anderen Schlössern klar abzugrenzen, andererseits ist auch eine Einordnung in bedeutende Strömungen der Zeit als ein außergewöhnliches Zeugnis oder Repräsentant vorzunehmen. Hinzu kommt, dass die Welterbeliste keine Personen, Künstler oder Bauherren aufnimmt, sondern das erhaltene bauliche Erbe und dessen besondere Eigenschaften als relevante Kriterien ausschlaggebend sind.

So soll im Folgenden in der gebotenen Kürze die bislang erarbeitete Argumentation zum „Outstanding universal value“ der Königsschlösser Ludwigs II. vorgestellt werden. Ausgangspunkt ist dabei die für alle seine Schöpfungen nachweisbare Intention des Monarchen und die für deren Umsetzung teilweise experimentell entwickelten Methoden, die an seinen erhaltenen Bauten auch nachweisbar sind. Es hat sich gezeigt, dass für die Einordnung der Königsschlösser in das 19. Jahrhundert bau- und kunststilistische Methoden nicht ausreichen, sondern vielmehr übergeordnete, kulturgeschichtliche Phänomene heranzuziehen sind.⁴ Als besonders bedeutend erwiesen sich hierfür die Thematiken der „Imaginären Reisen“ und „Künstlichen Paradiese“, wie sie auf Weltausstellungen und anderen „Schauen“ im 19. Jahrhundert weit verbreitet waren. In ihrer Konzeption und Ausformung können uns die Königsschlösser Ludwigs II. einen einzigartigen Blick auf die heute anderswo nur mehr durch Bild- und Schriftquellen nach-

3 So beispielsweise in einer Zeitungskolumne von Jens Jessen: Weltkultur-Imitat (DIE ZEIT 10. April 2008, URL: <http://www.zeit.de/2008/16/WeltkulturImitat>): „*Es gibt augenscheinlich einen Trend, das bloß Dekorative, und sei es getürkt, auf eine Stufe mit dem Originalen zu stellen, und da muss man freilich sagen, dass Neuschwanstein in gewisser Hinsicht den Anfang markiert, insofern es auch keine mittelalterliche Burg, sondern den idealisierten Neuentwurf einer mittelalterlichen Burg darstellt, [...]*.“ Eine differenzierte Übersicht liefert Schwarzenbach, Alexis: Eine ungewöhnliche Erbschaft, in Sykora, Katharina (Hrsg.), „Ein Bild von einem Mann“ Ludwig II. von Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos, Frankfurt 2004, S. 27–47.

4 „Für die Erforschung des historischen Schlossbaus hat sich die Berücksichtigung eines ausgehigen außerkünstlerischen Bezugssystems als unerlässlich erwiesen, [...]“ Perotti, Eliana: Das Schloss Miramar in Triest (1856–1870), Wien 2002, S. 9. Grundlegend hierzu Hofmann, Werner: Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1991, S. 2.

vollziehbaren Phänomene dieser Zeit geben, die darüber hinaus in vielfältiger Hinsicht die Ursprünge unserer modernen Unterhaltungskultur begründen. In diesem Kontext sind die Schöpfungen Ludwigs II. ein Kulminationspunkt einer jahrhundertprägenden Kunstströmung und zugleich ein früher Ausblick auf ein im 20. Jahrhundert und bis heute noch lebendiges, weit verbreitetes Kulturphänomen.

Die Suche nach der perfekten Illusion

Zum Verständnis des Kunstschaffens von König Ludwig II. ist es unbedingt notwendig, nicht allein auf die letzten Phasen seines Lebens und die in dieser Zeit nur zum Teil verwirklichten oder meistens in Planungen verbliebenen Projekte zu schauen, um seine Grundintentionen zu finden. Unverkennbar zeichnen sich bereits in den frühesten Schöpfungen, noch fern von Staats- und persönlichen Krisen, ganz bestimmte Themen und die Suche nach geeigneten Methoden für deren Umsetzung ab. Sei es sein nachweislich ungewöhnlich starkes Interesse für Dekorationen, Ausstattungen und Bühnenszenierungen bei Theater- oder Opernaufführungen, das Ludwigs Leidenschaft für das räumlich Inszenatorische vor allen inhaltlichen Themen zeigt⁵, seien es die ersten künstlerischen Anfänge seiner sicherlich außergewöhnlichen Bildvorstellungskraft, die er als Malereien auf Porzellantellern oder Gemälden realisieren ließ.⁶ Den Sprung in die räumliche Inszenierungskunst machte Ludwig schließlich schon sehr früh: Bereits im ersten Regierungsjahr 1864 erschuf er sich mit Hilfe von Dekorationskünstlern und Theater Technikern in seinem Schlafzimmer auf Hohenschwangau im kleinen Rahmen ein illusionistisches Interieur, der Anfang eines zeitlebens nicht mehr endenden Bedürfnisses, durch alle ihm verfügbaren Mittel der Kunst und Technik möglichst perfekt inszenierte Kunstwelten zu verwirklichen und darin einzutauchen.⁷ Immer wieder erklärt er in Briefen und in persönlichen Zwiegesprächen die grundsätzliche Intention seines Kunstschaffens: „Die schönen Träume sie müssen herabsteigen auf die Erde, müssen.“⁸ Oder „Ob es ist nothwendig, sich solche Paradiese zu schaffen, solche poetischen

5 Evers (wie Anm. 2), hier S. 69–71, belegt die intensive Beschäftigung und Fokussierung Ludwigs allein auf die Theaterdekorationen und die Bühnenszenierungskunst vor dem Inhaltlichen.

6 Evers (wie Anm. 2), hier S. 75–81.

7 Die heute wieder rückgebaute Installation abgebildet bei Petzet (wie Anm. 2), hier Abb. 17. Jüngst hierzu Tauber, Christine: Ludwig II. Das phantastische Leben des Königs von Bayern, München 2013, S. 34–36, hier S. 34f.: „Unmittelbar nach seinem Regierungsantritt 1864 gestaltete Ludwig das väterliche Schlafzimmer in eine Art ‚Gesamt-Raumkunstwerk‘ um [...], indem er den Liebesgarten der Armida mit Mitteln eines auf die Spitze getriebenen Illusionismus in die Wirklichkeit zwang.“

8 Brief vom 4. Januar 1866 von Ludwig II. an Cosima Wagner. Schad, Martha: Cosima Wagner und Ludwig II. von Bayern. Briefe. Eine erstaunliche Korrespondenz, Bergisch Gladbach 1996, S. 100. Fast gleichlautend wenige Monate später Ludwig an Richard Wagner am 9. März 1866: „O, sie müssen verwirklicht werden, diese Pläne, müssen Gestalt und Leben annehmen, diese Träume wonniger Zeiten!“ Strobel, Otto: König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel, Band 1, Karlsruhe 1936, S. 310.

Zufluchtsorte [...]“.⁹ Hier offenbart sich sein Bestreben, räumliche und bauliche Inszenierungen von solch illusionistischer Perfektion zu schaffen, damit er dort selbst möglichst lange Zeit fern vom profanen Alltagsgeschäft seine Vorstellungswelt nacherleben oder, in seltensten Fällen, ausgewählte Besucher mit dieser gebauten Traumwelt beeindrucken konnte.¹⁰ Nachdem sein einziges für die Öffentlichkeit geplantes Bauprojekt, ein Festspielhaus in München, nach dem Weggang Richard Wagners 1865 endgültig gescheitert war, beginnt Ludwig mit der baulichen Realisierung ihm persönlich wichtiger Themenbereiche: Wagner- und mittelalterliche Sagenwelt, Glanzzeit der Bourbonen und prunkvoller Orient.

Allen seinen Schöpfungen ist gemein, dass sie allein die Funktion haben, Erlebnis- oder besser „Schauräume“ für die poetische Vorstellungswelt ihres Benutzers König Ludwig II. zu sein und unterscheidet sie damit grundsätzlich von der zeitüblichen Herrschafts- und Repräsentationsarchitektur.¹¹ Seine Schlösser und Bauten waren für die Öffentlichkeit gesperrt und die Nutzung für staatspolitische Zwecke persönlich vom Monarchen untersagt. Weder in Herrenchiemsee noch in Linderhof oder in Neuschwanstein ging der König seinen gesellschaftlichen, repräsentativen Pflichten nach, indem er dort wichtige politische Vertreter anderer Länder empfangen hätte. Die Königsschlösser hatten niemals eine staatspolitische Funktion und wurden auch nach dem Tod Ludwigs II. nicht in diesem Sinne genutzt oder von der Familie Wittelsbach umgebaut, da dies höchstwahrscheinlich aufgrund ihrer grundsätzlich andersartigen Funktionsabsicht auch gar nicht so leicht möglich gewesen wäre. Die Nutzung der Bauten alleine durch den König und die zur Verstärkung des sich „Hineinlebens“ in eine andere Zeit oder einen anderen Ort eingesetzten inszenatorischen Techniken (Lichteffekte etc.) sind im Sinne einer „totalen Illusion“¹² und der perfekten Verwirklichung eigener Vorstellungswelten zu bewerten.

Ludwigs gebaute Vorstellungswelten sind nicht ausschließlich aufgrund seiner persönlichen Unsicherheiten, Zwängen sowie „Katastrophen“ aus politisch schwierigen

9 Brief vom 7. Januar 1869 von Ludwig II. an seine Erzieherin Sybilla von Leonrod. Haasen, Gisela: Ludwig II. Briefe an seine Erzieherin, München 1995, S. 79.

10 Äußerst aufschlussreich ist der Augenzeugenbericht der spanischen Infantin Maria de la Paz über die einzigartige Wirkung bei einem Besuch des Wintergartens Ludwigs II. auf der Residenz München: „*Geh, sagte der König, und ich folgte ihm fasziniert, wie Dante Vergil ins Paradies. [...] Wir gingen auf einer primitiven Holzbrücke über einen beleuchteten See und sahen zwischen Kastanienbäumen vor uns eine indische Stadt. [...] Plötzlich glaubte ich mich in die Alhambra verzaubert. [...] Der König wies mir den Mittelplatz an und klingelte leise mit einer Tischglocke [...] Plötzlich war ein Regenbogen zu sehen. Mein Gott, rief ich unwillkürlich aus, das ist doch ein Traum!*“ Zitiert aus Baumgartner, Georg: Königliche Träume. Ludwig II. und seine Bauten, München 1981, S. 60–61.

11 Auch wenn die Königsschlösser nicht zum Bewohnen im üblichen Sinne gedacht waren, Evers (wie Anm. 2), hier S. 237, wurden sie dennoch für Ludwig nicht „*funktionslos gebaut*“, Hojer (wie Anm. 2), hier S. 17. Eine Definition der Bauten Ludwigs als Denkmäler, wie sie von Ludwig selbst und auch bis heute in der Literatur bezeichnet werden, z. B. Hojer (wie Anm. 2), S. 11, verwirrt und kann allein schon aus der für das 19. Jahrhundert völlig anders verwendeten Begrifflichkeit nicht zutreffen.

12 Petzet (wie Anm. 2), S. 36 zur Venusgrotte: „*Diese ‚totale‘ Bühne ohne Zuschauerraum bot als letzte Steigerung der Guckkastenbühne dem einsamen Besucher die vollkommene Illusion eines dreidimensionalen Bühnenbildes, das sich im Wechsel der Farben und im Wechsel der durch verschiedene Sitzplätze des Königs bestimmten Standpunkte verwandelte.*“

Zeiten in Deutschland und insbesondere in Bayern zu erklären. Sicherlich verstärkten sich die Flucht aus der profanen Alltagswelt hin zur „wahren Poesie“ und der schrittweise Rückzug aus dem politischen Königsgeschäft hin zu „seiner Bühne“ für die ideale Königsrolle nach jeder persönlichen und staatspolitischen Krise mehr und mehr. Ludwig II. hätte dabei aber auch ganz andere (einfachere und weniger kostenintensive) eskapistische Möglichkeiten gehabt, so z. B. eine ausufernde Reisetätigkeit wie sie Kaiserin Elisabeth von Österreich vorlebte oder die alleinige Beschäftigung mit Theaterinszenierungen.¹³ Das Außergewöhnliche und bis heute Unvergleichliche an der schöpferischen Person Ludwig ist, dass sich sein Schaffensdrang nicht nur im „zweidimensionalen Rahmen“ (Bildwerke oder Bühnenbilder) abspielt, sondern er immer in realen, dreidimensional inszenierten Räumen denkt und diese auch mit aller ihm möglichen Perfektion bis ins Details umsetzt.

Es darf nicht vergessen werden, dass Ludwigs Bestreben, illusionistische Raumschöpfungen zu verwirklichen, sich unabhängig von äußeren Einflüssen schon sehr früh und vor jeglichen Krisen, wenn auch zunächst nur in kleinem Rahmen, zeigte. Ein oftmals in der Ludwigsforschung wenig bedachter Anlass seines Schaffensdrangs ist im Genuss, der Ablenkung und der Unterhaltung durch diese perfekten Inszenierungen zu suchen, ohne dass ihnen dadurch die Qualität oder Merkmale „hoher“ Kunst abzusprechen wären.¹⁴ Viele Bauten und auch späte unvollendete Planungen dienten wohl einzig und allein dazu, für den lesebegeisterten König die reale bauliche Fortsetzung oder Verwirklichung seiner durch die Lektüre angeregten Vorstellungskraft zu sein, wie z. B. der Maurische Kiosk, das Marokkanische Haus oder der unvollendete Hubertuspavillon im Schlosspark zu Linderhof. Auch in Neuschwanstein, Schloss Linderhof und Herrenchiemsee gibt es an zahlreichen Stellen und Räumen Lesenischen oder Sitzmöglichkeiten, wo sich der König durch die vorhandenen Bilder und den inszenierten Raum zusammen mit seiner Lektüre in die von ihm geliebten Themen einlesen und „einleben“, sozusagen in einer real gebauten, literarischen Welt sein konnte.¹⁵ Neben den Operninszenierungen Richard Wagners als Vorbilder für Neuschwanstein und einzelne Parkbauten in Linderhof darf die obsessive Lesebegeisterung des Königs nicht unterschätzt werden, durch die er Anregungen und Hilfsmittel für die „Verlebendigung“ seiner Vorstellungskraft bekam.

13 Beispielsweise am Hof von Meiningen mit dem „Künstler-Fürsten“ Herzog Georg von Sachsen-Meiningen. Hommel, Kurt: Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern, München 1963, S. 280–284.

14 Brief vom 7. Januar 1881 von Ludwig II. an seine Erzieherin Sybilla von Leonrod. Haasen (wie Anm. 9), hier S. 101: „Bauen, so wie fesselnde Lektüre u. von Zeit zu Zeit Theater gehören doch immer zu den herrlichsten Genüssen.“

15 Umberto Eco hat sich erst jüngst in einer umfangreichen Studie diesem kulturgeschichtlichen Phänomen aus der Sicht der Literaturwissenschaft angenähert: „*Unser Thema sind phantastische Orte, die bisweilen zum Ziel einer – kaum erfolgreichen – Suche fanatischer Leser werden.*“ Eco, Umberto: Die Geschichte der legendären Länder und Stätten, München 2013, S. 7, dort zu Neuschwanstein S. 258.

Schaffensprozess und Realisierung mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln

Ludwigs Schaffensprozess unterscheidet sich grundsätzlich von dem eines üblichen Bauherrn oder königlichen Auftraggebers dieser Zeit. Von Anfang an bestimmte er ohne Rücksprache mit anderen die Konzeptionen, setzte seine Vorstellungen kompromisslos um und kontrollierte das Ergebnis bis ins Detail. Der Versuch, seine Arbeitsweise anhand von fünf Abschnitten zu charakterisieren, zeigt die außergewöhnliche Vorgehensweise Ludwigs in der Realisierung seiner Vorstellungen.

Erarbeitung umfassender Themenfelder

Ludwigs Interessensbereiche beschränken sich nicht allein auf abgegrenzte Aspekte wie Architektur- oder Stilstudien. Seine Herangehensweise war viel umfassender und ganzheitlicher. Durch umfangreiche Recherchen erfasste er die für ihn bedeutenden historischen oder literarischen Themenbereiche in Gänze, stets mit dem Ziel einer gebauten „Verbildlichung“ seiner Vorstellungen. Hierfür waren Studien an Originalobjekten oder „Schauplätzen“ durch ihn persönlich (Wartburg, Versailles) oder seine ausführenden Künstler oder Architekten (Capri, Paris, Schloss Fontainebleau) notwendig. Er beauftragte unzählige fotografische Unternehmungen und zeichnerische Detailstudien der für ihn wichtigen Bau- und Kunstwerke. Alle erreichbaren Bild- und Schriftquellen seiner Interessensgebiete wurden zusammengetragen und z. T. extra für ihn exzerpiert, übersetzt und zusammengefasst.¹⁶ Eine riesige Studien- und Bildbibliothek aus Fotografien, Kupferstichen und Zeichnungen war ihm bei seinem Schaffensprozess behilflich. Hieraus schöpfte er oftmals neue Ideen und kontrollierte anhand dieser Grundlagen permanent die Umsetzung seiner Ideen in Bauwerke.¹⁷ Ludwig setzte alle seine Möglichkeiten an Mitteln und Personal ein, um eine umfassende und seine Interessen umspannende Bildwelt der Bourbonen, des Orients oder der mittelalterlichen Sagenwelt zu bekommen. Dieser Aufwand übertrifft bei weitem die sonst üblichen Recherchen zur Entwurfsfindung in der historistischen Architektur, hier wird vielmehr versucht, eine vergangene Kulturepoche oder eine ferne Welt in Gänze durch alle erreichbaren Informationen möglichst täuschend echt, authentisch nach Ludwigs Vorstellungen zu verwirklichen, visuell und körperlich erlebbar zu machen.

16 Hacker, Rupert: Ludwig II. von Bayern in Augenzeugenberichten, Düsseldorf 1966, S. 261–262.

17 Schloss Berg war für Ludwig der kreative Arbeitsort, an dem er zahlreiche Bühnenmodelle und seine umfangreiche Bildbibliothek mit allen ihm greifbaren Abbildungen seiner Interessensgebiete zur Hand hatte (Evers [wie Anm. 2], hier S. 236). Ein Inventarband dieser Bildbibliothek mit den verschiedensten Themenfeldern aus dem Jahr 1899 und auch zahlreiche Originale davon haben sich in der Privatbibliothek des Wittelsbacher Ausgleichsfonds München erhalten.

Experimentelle Herangehensweise: Visualisierung und Inszenierung

Der Planungs- und Bauprozess der Königsschlösser wurde durch umfangreiche Vorstudien begleitet. Ludwig nutzte neben Modellen und Planzeichnungen vor allem auch Theaterinszenierungen und Bühnenbildmodelle, um ein möglichst realistisches Bild der von ihm gewünschten Interieurs oder Ansichten seiner Bauten vor dem eigentlichen Bauprozess zu bekommen. Er setzte außer den ihm zur Verfügung stehenden Architekten und Ingenieuren auch Theatermaler, Bühnenbildner und Dekorateur ein, um die Wirkung seiner Schöpfungen gezielt zu steigern. Manche Bühnenstücke wurden allein aus dem Grund inszeniert, um im Anschluss an die Aufführung, die dabei fast schon zur Nebensache wird, die räumliche, gesamtkompositorische und inszenatorische Wirkung zu betrachten und mit der Vorstellungswelt Ludwigs abzugleichen, Verbesserungen sowie Änderungen anzuregen. Oftmals mussten Anregungen und Details aus diesen gleichzeitig mit dem Planungs- und Bauprozess laufenden Vorvisualisierungen auf Weisung des Königs umgesetzt werden, auch wenn dies gravierende Änderungen in der zu diesem Zeitpunkt bereits festgelegten und abgestimmten Planung nach sich zog. Ebenso entstanden zahlreiche bildliche Darstellungen von Innenräumen und perspektivische Ansichten der Bauten bis in einzelne Details gleichzeitig mit dem laufenden Baubetrieb, jedoch blieben diese häufig im Planungszustand und hatten allein den Zweck, dem König möglichst konkret das fertige Endprodukt zu veranschaulichen oder Alternativen durchzuspielen. Ludwig ließ sich besondere Räumlichkeiten zunächst nur im Rohbau¹⁸ fertigstellen und diese dann provisorisch ausstatten, um die von ihm gewünschte räumliche und inszenatorische Wirkung zu begutachten und wenn nötig noch verbessern zu können, eine Vorgehensweise, die an Aufwand und Perfektionierung im Baubetrieb völlig unüblich ist und die eher bei Bühnenbildern oder Filmsets bekannt ist, wo eine möglichst starke, visuelle Wirkung angestrebt wird.

Einsatz und Unterordnung aller zur Verfügung stehender Künste und moderner Techniken zum Ziel der perfekten Illusion

Ludwig bemächtigte sich der Inszenierungskunst der Theater- und Opernwelt, um seine Vorstellungen zu verwirklichen, er versetzte die für die Bühne – einen illusionistischen Kunstraum – entwickelten Techniken und Methoden in die Realität, in die Landschaft. Dabei nutzte er alle Möglichkeiten, die greifbar waren, für die Schaffung seiner Vorstellungswelt, seien es Theatermaler für Architekturvisualisierungen, seien es Maler oder

18 Beispielsweise für den Thronsaal zu Neuschwanstein: „Seine Majestät wollen, um einen Überblick über den Thronsaal gewinnen zu können, dass das Innere im Roben sehr bald hergestellt werde und glauben, dass dieß nicht mit zu viel Kosten verbunden sei.“ BSB, Hss.-Abt., Bürkeliana 38, Hornig, Richard, Nr. 116, aus der Archivforschung Dr. Stefan Nadler, Archiv der Bauabteilung, Bayerische Schlösserverwaltung München. Es haben sich in der Bayerischen Schlösserverwaltung (Museumsabteilung Ludwig II. Depot) Pläne von ganzen Säulen und Ausstattungsdetails (Pfauenfächer) im Maßstab 1:1 erhalten, die für den Bauprozess kaum Relevanz hatten und vielmehr zu einer Art „Vorvisualisierung“ für den König dienten.

Dekorateure für Ausstattungen und Wandgemälde, seien es Architekten, Bauplastiker oder Gartenarchitekten. Oftmals scheiterten diese an den eigenwilligen und kompromisslosen Vorgaben des königlichen Bauherrn, für den ein „Art Department“ wie es für Filmaufnahmen heute üblich ist mit „Production Designer“, „Art Director“, „Location Scouts“, „Set Decorator“, „Set Builder“ mit „Special and Visual Effects“ sinnvoller gewesen wäre, sofern es diese Spezialisten damals schon gegeben hätte. So musste er sich einen Kreis aus Künstlern und Technikern mit großen personellen Verlusten erst nach und nach heranziehen. Alle Künste (Architektur, Malerei, Plastik) wurden seinem Willen untergeordnet und für seine Zwecke instrumentalisiert. Für Ludwigs Schaffensprozess und Ziele waren formbare Künstler und Architekten wichtiger als bekannte Persönlichkeiten, die eigene Ideen und Kunstansprüche eingebracht hätten.¹⁹ Seine Vorstellungswelt hatte Vorrang vor der stimmigen Architekturkomposition, vor einer künstlerisch eigenständigen Malerei oder der kreativen Handschrift von Künstlerpersönlichkeiten.²⁰ Der Einsatz moderner Konstruktionen und Theatereffekte ist nicht in einer besonderen Technikbegeisterung Ludwigs begründet, wie er selbst ausdrücklich betont.²¹ Warmluftheizungen beispielsweise waren schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts für Museums- und Theaterbauten in Gebrauch, um möglichst schnell angenehme Temperaturen für zeitlich begrenzte Nutzungen zu erreichen.²² Stahlträger kommen im Brücken- und Hal-

19 Hierzu unmissverständlich Petzet, Michael: *Gebaute Träume. Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern*, München 1995, S. 41.

20 Petzet grenzt Ludwigs Schaffensweise deutlich vom zeitgenössischen, politisch erzieherisch motivierten Kunstsinnen der Monarchen im 19. Jahrhundert ab, Petzet (wie Anm. 2), hier S. 68: „Ludwig I. suchte jedoch den Dialog mit den Künstlern, an dessen Stelle bei seinem Enkel in einsamer Überlegung auf Grund der eigenen geistigen Konzeption gefasste und über den Hofsekretär an die Künstler weitergegebene Befehle treten, Befehle, die oft bis ins kleinste Detail der Form und des Inhalts gehen. In diesem Sinn ist Ludwig II. Baubherr und Schöpfer zugleich, der keine Eigenwilligkeit seiner oft nur geschickten, aber wenig bedeutenden Maler, Bildhauer und Dichter dulden konnte.“

21 Kobell, Louise von: *König Ludwig II. und die Kunst*, München 1898, S. 106: „Ich will nicht wissen, wie es gemacht wird, ich will nur die Wirkung sehen.“ Zur Thematik Ludwig II. und die Technik ausführlich Schlim, Jean Louis: *Ludwig II. Traum und Technik*, München 2010. Ludwig als grundsätzlich technikbegeistert für den wissenschaftlichen Fortschritt im Interesse seines Königreiches zu bezeichnen, wäre missverständlich. Technik, oder besser die Inszenierungstechnik der Theaterbühne wird von ihm fast immer zum Zwecke der Wirkungssteigerung seiner Schöpfungen eingesetzt. Eine tatkräftige Förderung der industriellen Entwicklung in ganz Bayern durch Ludwig II. zum Wohle seiner Untertanen, hätte sich anders geäußert als im Bau intimer Schlossanlagen für die Alleinnutzung des Königs.

22 In der derzeit noch laufenden Dissertation über historische Heizungsanlagen im 19. Jahrhundert hat Anke Fritsch auch die Warmluftheizungen der Königsschlösser näher untersucht und bewertet. Auf eine, ähnlich wie in öffentlichen Theatergebäuden, nur jeweils kurze Nutzungsabsicht kommt sie auch in der Analyse der beheizbaren Räumlichkeiten in Neuschwanstein: „Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass König Ludwig II. im Ergebnis seiner Besuche wünschte, dass die Bereiche, in denen er sich bewegte bzw. in denen er sich bevorzugt aufhielt (Korridore, Vorplätze, die Grotte und der Alkoven der königlichen Wohnung), gut und vor allem schnell zu erwärmen sein sollten. [...] Entsprechend der Deutung Evers ‚Neuschwanstein [ist] ein Theaterbau für nur einen Zuschauer, alle Versuche aus Neuschwanstein eine Wohnarchitektur zu machen sind falsch‘ [...] könnte man für die Heizung bilanzieren, dass innerhalb dieser dreidimensionalen Theaterkulisse lediglich der ‚Zuschauerraum‘ für den Zeitraum der Inszenierung zu temperieren war. Es galt nicht, für einen dauerhaften Aufenthalt eine behagliche Raumtemperatur zu erzeugen.“ Ich danke Anke Fritsch, Potsdam, für den vorab zur Verfügung gestellten Vorschlag zum Katalogteil von Neuschwanstein.

lenbau ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vermehrt auf, bei der Brooklyn Bridge in New York (Baubeginn 1870) oder den Bauten Gustav Eiffels, dessen kurz nach Ludwigs Tod fertiggestellter Eiffelturm in Paris heute noch ein Sinnbild des technischen Fortschritts dieser Zeit ist.²³ Viel wichtiger ist ihm, seine Bauten durch bühnentechnische Effekte, Illuminationen in verschiedenen Farben oder durch artifizielle Naturgebilde (Grotten, orientalische Wintergärten) inszenatorisch zu überhöhen, sie in ihrer Wirkung künstlich zu verstärken und von der realen Welt abzusetzen. An den Königsschlössern können wir heute noch dieses für das 19. Jahrhundert typische und bis heute andauernde Phänomen erspüren, durch Kunst und Technik eine „bessere“, „übernatürliche“ Welt zu erschaffen: ein zur Wirklichkeit gewordenes künstliches Paradies.

Prozesshafte Genese

Die Königsschlösser unterscheiden sich in ihrem Entstehungsprozess grundsätzlich von im Planungs- und Baubetrieb üblichen Vorgehensweisen. Am deutlichsten ist dies an der Genese des Schlosses Linderhof²⁴ oder des verlorengegangenen Wintergartens an der Residenz München²⁵ nachzuvollziehen, aber ebenso in dem Planungs- und Änderungsprozedere der anderen Bauten des Monarchen. Schloss Linderhof entwickelte sich, ausgehend von einem zu Beginn kleinen, dreiräumigen Fachwerkanbau an das bestehende, ältere Jagdhäuschen in mehreren Verdopplungs- und Erweiterungsschritten hin zu einem königlichen Lustschloss im Stil des 18. Jahrhunderts. (Abb. 1) Wie unwichtig bei den ersten Realisierungsschritten die äußere Hülle noch war und wie sich alles Augenmerk des Bauherrn ausschließlich auf die innere Ausstattung konzentrierte, fällt deutlich auf und ist ein einzigartiges Merkmal von Ludwigs Schaffensprozess. In den erhaltenen Außenansichten des hölzernen Anbaus in den verschiedenen Bauzuständen sind die inszenatorischen Raffinessen im Inneren, die barocke „Schauwelt“ überhaupt nicht zu erahnen.²⁶ (Abb. 2) Nach und nach erweiterte Ludwig den „Ausstieg“ aus dem biedereren Jagdhaus in seine festliche Bourbonenwelt zu einem komponierten Rundweg mit eigenem Zu- und Ausgang. Auf den Endzustand der architektonischen Gesamtanlage oder die äußere Erscheinungsform nimmt Ludwig zu Beginn seiner bewussten Wegeinszenierung überhaupt keine Rücksicht, vielmehr entwickelt er

23 Beispielhaft erwähnt sei hier nur der 1860 durch Leo von Klenze konzipierte Eisendachstuhl der Befreiungshalle in Kelheim. Wiesneth, Alexander: Das eiserne Dachwerk der Befreiungshalle Kelheim, in: Wagner, Christoph (Hrsg.): Die Befreiungshalle Kelheim. Geschichte – Mythos – Gegenwart, Regensburg 2012, S. 461–475.

24 Hierzu bereits Hojer, Gerhard: Schloß Linderhof, in: Hojer (wie Anm. 2), hier S. 304–317 und Voit, Vanessa: Vom Lynder-Hof zum Schloss, München 2012, S. 52–58.

25 Jüngst Stephan, Manfred: Der Wintergarten König Ludwigs II. von Bayern, in: Goldorangen, Lorbeer und Palmen – Orangeriekultur vom 16. bis 19. Jahrhundert, Schriftenreihe des Arbeitskreises Orangerien in Deutschland, Band 6, Petersberg 2010, S. 224–241.

26 Siehe hierzu die Ansichten der verschiedenen Bauzustände des Linderhofer „Schlosses“ im Charakter alpiner Bauart bei Voit (wie Anm. 24), hier S. 54–55 und S. 128–129.

die Linderhofer Anlage bausteinhaft Raum für Raum anhand einer konzeptionellen Wegeführung.²⁷ Ganz Ähnliches zeigt sich in den ersten Ideen von „Tmeicos-Ettal“²⁸: Ausgangspunkt seiner Planungen ist wiederum eine kleine, kompakte Einheit als Rundweg durch die in Miniatur zitierten repräsentativen Räume von Schloss Versailles. Schritt für Schritt, immer im Abgleich mit seiner Vorstellungswelt, schafft er schließlich auf der Insel Herrenchiemsee eine das Original übertreffende Nachbildung des französischen Vorbildes. In Schloss Linderhof breiteten sich die Inszenierungen der Rauminnenschale nach und nach auf die Fassaden und die umgebenden Parterres, in die von der Außenwelt abgegrenzte Gartenanlage aus. Die Fassaden gehören dabei vor allem zu den komponierten Bildräumen der Gartengestaltung, die voneinander mit überhöhen Grünwänden abgezaunt sind und durch lange Übergänge (Treillagen) mit inszenierten An- und Aussichten untereinander verbunden sind.

Diese in Linderhof exemplarisch nachvollziehbare Vorgehensweise des Bauherrn lässt sich auch bei allen weiteren Bauten Ludwigs grundsätzlich belegen. Sie zeigt deutlich die völlige andersartige Intention und Arbeitsweise des „Bauherrn“ Ludwig II. Seine Schöpfungen entstehen prozesshaft entsprechend eines „offenen Baukastensystems“ und sind letztlich von seiner Seite nie abgeschlossen, sondern nur temporär fertiggestellt.

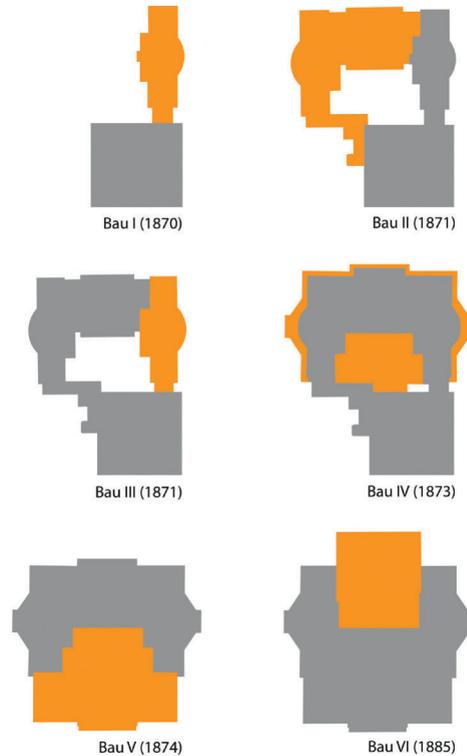


Abb. 1: Schloss Linderhof, Bauphasenschema.

27 Die von Bachmayer, Monika: Schloss Linderhof. Architektur, Interieur und Ambiente einer „Königlichen Villa“, München 1977, postulierte Eigenständigkeit des Architekten Georg Dollmann beim Bau des Linderhofer Schlosses kann im Hinblick auf das erhaltene Plan- und Quellenmaterial nicht nachvollzogen werden und widerspricht grundlegend den Quellenrecherchen von Petzet (wie Anm. 2), Bachmayer, hier S. 47: „Da Ludwig II. dem Künstler völlig freie Hand ließ, konnte Dollmann diese doppelte Freiheit für eine seinen eigenen Intentionen entsprechende Ausgestaltung des Baues zur Villa nutzen.“

28 Anagramm Ludwigs II. auf die bekannte Devise „L'état c'est moi“ (Der Staat bin ich) von Ludwig XIV., Petzet (wie Anm. 19), hier S. 223. Die „wachsenden“ Planungen zu Herrenchiemsee abgebildet bei Baumgartner (wie Anm. 10), hier Abb. 229–232.



Abb. 2: Außenansicht Schloss Linderhof noch ohne die steinerne Verkleidung (vor 1873), Supraportentbild Königshaus am Schachen.

Akribische Vorgaben und Überwachung der Umsetzung bis ins Detail

Die umfangreiche Korrespondenz Ludwigs II. mit seinen Hofsekretären belegt überdeutlich die akribische Überwachung und Kritik aller seine Schöpfungen betreffenden Belange bis in kleinste Details. Ludwig wählte nicht nur die genaue Position seiner Bauten aus, er legte alles vom Baustil bis zur Farbe, Materialität der Innenausstattung und Lichtführung²⁹ persönlich fest und überließ den ausführenden Künstlern und Handwerkern so gut wie keine gestalterische Freiheit oder eigenständige Entscheidung. Vergleichbar einer kompromisslosen Regieführung bestimmte Ludwig selbst als eine Art künstlerischer Leiter bei seinen Projekten Zielrichtung, Konzept, Einsatz der Künstler und die Umsetzung. Ausgangspunkt und Richtmaß war immer seine Vorstellungswelt, die bis in kleinste Details materialisiert, verwirklicht werden sollte, auch wenn aufwendige Änderungen, kostspielige Nachbesserungen oder zeitaufreibende Neubeauftragungen notwendig waren. Kompromisslos, absolutistisch setzte Ludwig seine künstlerischen Wünsche mit Hilfe seiner königlichen Macht und aller ihm gegebenen

²⁹ Die Korrespondenz Ludwigs II. mit seinen Hofsekretären sein künstlerisches Schaffen betreffend hat Petzet (wie Anm. 2) schon früh überzeugend erarbeitet. Rauch (wie Anm. 2), hier S. 16, bezeichnet Ludwig II. aufgrund seiner Analyse zum Entstehungsprozess des Schlosses Herrenchiemsee als Regisseur.

Möglichkeiten durch.³⁰ Fast die gesamte Hofverwaltung wurde hierfür instrumentalisiert, oftmals bis zur Aufgabe Einzelner. Kein Entwurf, der vor der Ausführung nicht durch einen Vermerk durch ihn, zum Teil mehrmals, korrigiert und schließlich abgesehen wurde, keine Ausführung, die nicht durch ihn persönlich kritisch in Augenschein genommen, rücksichtslos jegliche künstlerische Eigenständigkeit eliminiert und, wenn für ihn störend, auch noch so kleine Änderungen nach seinen für ihn allein maßgebenden Vorstellungen eingefordert, „erzwungen“ wurden. Ludwig griff beständig neuen Ideen folgend in den Bauablauf ein. Er änderte lange perfektionierte Planzustände bis hin zum Abbruch bereits vollendeter Bauteile und völliger Neukonzeption mit gravierenden Änderungen der Maßstabs- und Raumdispositionen trotz gewaltigem finanziellen, zeitlichen und baugewerblichen Aufwand. Eine in ihrer Absolutheit für diese Zeit völlig außergewöhnliche Herangehensweise und Konsequenz zur Verwirklichung der eigenen Intentionen in reale Werke, die so im 19. Jahrhundert ohne Vergleich ist und die erst heute für uns bei modernen Regisseuren oder Künstlern mit ihrer Bedingungslosigkeit in der Umsetzung verständlich und geläufig wird.

Die Königsschlösser Ludwigs II. im Kontext kultureller Phänomene des 19. Jahrhunderts: die Inszenierungskünste der Weltausstellungen und gebauter „Imaginärer Reisen“

Die Betrachtung der Intention Ludwigs und der Entstehungsgeschichte der Königsschlösser macht deutlich, dass hier rein kunstwissenschaftliche und architekturhistorische Erklärungsansätze für eine Einordnung und Bewertung im 19. Jahrhundert, wie es die UNESCO für den außergewöhnlichen universellen Wert verlangt, zu kurz greifen. Vielmehr ist es notwendig, das Blickfeld auch auf kulturelle Phänomene dieses Jahrhunderts zu erweitern. Die neuartigen Inszenierungskünste und Techniken, wie sie auf den Weltausstellungen zu bewundern waren, begeisterten Ludwig II. sehr und er beschäftigte sich intensiv mit ihnen. Sein Besuch 1867 in Paris hinterließ einen so nachhaltigen Eindruck auf ihn, dass er sich umfangreiches Bildmaterial dieser Weltausstellung beschaffte.³¹ Bekannt ist auch sein Interesse für die zu dieser Zeit beliebten „Imaginären Reisen“, wie beispielsweise in Wien, deren technische Ausführung und Wirkungsweise er mit seinen Schöpfungen in Linderhof vergleichen ließ, um möglicherweise innovative und künstlerische Verbesserungen zu übernehmen oder sich der bis dato unerreichten Perfektion seiner eigenen Illusionswelten zu vergewissern.³² In einem zeitgenössi-

30 „Mache es Herr Oberhofbaudirektor wie er wolle. Er sei Schuld daß es so gebaut ist, es müsse genauso werden, wie S.M. es haben wollen.“ Petzet, (wie Anm. 2), hier S. 62.

31 In der noch in großen Teilen erhaltenen Privatbibliothek Ludwigs II. beim Wittelsbacher Ausgleichsfond München haben sich die Kataloge zu dieser Ausstellung erhalten.

32 Bezeichnend der Bericht des Stallmeisters Richard Hornig an den König über den Besuch der blauen Grotte im Panorama zu Wien: „Die Gnade Eurer Königlichen Majestät gestatten mir einmal die blaue Grotte im Theater in München zu besichtigen; die Wiener ist schöner und effectvoller, was als Ursache haben möchte, das der Beschauer in derselben steht,

schen Bericht über „merkwürdige Handlungen“ Ludwigs werden die große Faszination und der experimentelle Umgang des Monarchen mit dem Thema „imaginäre“ Reise erwähnt.³³ Wie eng verwandt die Königsschlösser mit diesem europa- und sogar weltweit aufkommenden Phänomen des 19. Jahrhunderts sind und Ludwig II. offensichtlich in diesem Sinne „Kind seiner Zeit“ war, zeigt ein kurzer Überblick über diese gänzlich verlorene ephemere Illusionskunst auf.

Die sich schon im 18. und frühen 19. Jahrhundert rasch entwickelnden Illusionstechniken wie Laterna Magica, Panoramen oder Dioramen zeigen die nach und nach immer größer werdende Faszination der Menschen für künstliche Bild- und Lichtinszenierungen ferner Orte und exotischer Länder.³⁴ Schon im englischen Landschaftsgarten des 17. und 18. Jahrhunderts gab es malerisch wirkende Staffagen exotischer Bauten oder „Reisezitate“, die bildhafte und bildende Wirkung auf den Betrachter hatten und zugleich den aktuellen Zeitgeschmack des adeligen Bauherrn präsentieren sollten. Mit einzelnen Elementen aus diesen Gartenstaffagen und den neuen illusionistischen Licht- und Bildtechniken entstanden zu Beginn des 19. Jahrhunderts erste künstliche Inszenierungen von „Imaginären Reisen“ für ein breites Publikum im Rahmen von Vergnügungsschauen. So eröffnete Josef Georg Daum 1840 in Wien das „Neue Elysium“ mit einem Erlebnisparkours, der eine unterirdische Wanderung durch die ganze Welt im Keller dieses Etablissements anbot.³⁵ Über enge Gänge, Treppen und Tunnel „reisten“ die Besucher von den Regionen Afrikas, dargestellt durch ein „egyptisches Zaubergemach“, in das elegante Europa (Wien!) hin zur „Urwiege der Menschheit“ nach Asien in einen phantastischen, orientalischen Palast, dann über den Isthmus von Korinth in die neue Welt Amerikas, die als rauschender Urwald mit exotischen Tieren dargestellt war.³⁶ (Abb. 3) Auf genau vorgegebenen Wegeführungen erlebten die Gäste

während in München der Zuschauerraum und die Coullissen störend wirkten. Mit der Linderhofgrotte kann dagegen das Panorama sich auch nicht annähernd messen; dort hat man eben Wirklichkeit und hier nur Bild.“ BayHStA, Abt. III, GHA, Kabinettsakten König Ludwig II., 266 nach Archivforschung Dr. Stefan Nadler, Archiv der Bauabteilung, Bayerische Schlösserverwaltung München.

33 Hacker (wie Anm. 16), hier S. 253, Bericht des Grafen Trauttmansdorff vom Februar 1868: „*Der König erfaßt dabei den Gedanken, die Reise an einen bestimmten Ort zu Pferde zu machen, berechnet die Distanzen im Verhältnis zum Umfange der Reitbahn und reitet dann mehrere Nächte hintereinander von 8 Uhr abends bis 2, 3 Uhr früh, gefolgt von einem Reitknecht, in der Bahn fort und fort rund herum, ein jedes Pferd so lang es geben kann, hält nach einigen Stunden an und läßt sich in die Bahn ein frugales Souper bringen und reitet dann wieder weiter, bis er nach der Distanzberechnung an seinem Reiseziel angelangt ist.*“ Zur gleichen Thematik Sepp, Stephan: Von „Ludwigland“ nach „New Neuschwanstein“, Univ. Diss. Stuttgart 1998, S. 256–264.

34 Einen Überblick hierzu gibt Storch, Ursula: Die Welt in Reichweite. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert, Wien 1996, S. 120–151 und Storch, Ursula (Hrsg.): Zauber der Ferne. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert, Wien 2009. Ebenfalls Haller, Andrea: Alte Medien – neue Medien. Das Deutsche Filmmuseum und seine Dauerausstellung, in: Prügel, Roland (Hrsg.): Geburt der Massenkultur, Nürnberg 2014, S. 92–103.

35 Storch 2009 (wie Anm. 34), S. 19–20 und Kisch, Wilhelm: Die alten Strassen und Plaetze Wien's und ihre historisch interessanten Haeuser : ein Beitrag zur Culturgeschichte Wiens mit Rücksicht auf die vaterländische Kunst, Architektur, Musik und Literatur, Wien 1883, S. 507–510.

36 Alle Zitate aus Kisch (wie Anm. 35). Die Beschreibung mit Abbildungen auch bei Kramer, Marion: Neues Elysium. Unterirdische Wanderung durch die Welt, in: Storch (wie Anm. 34), S. 126–131.

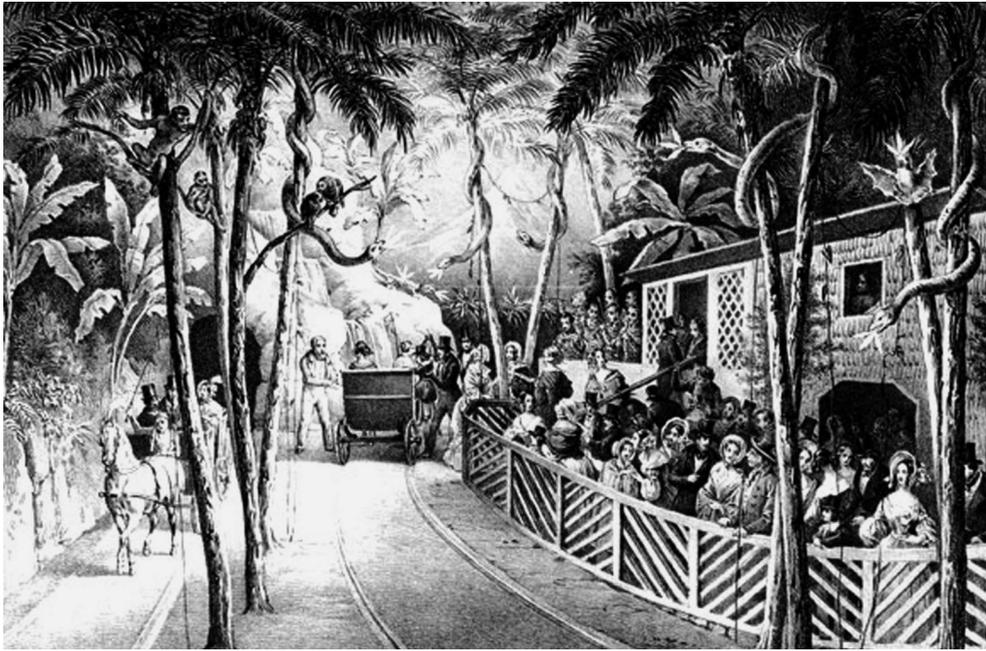


Abb. 3: Schaubild des Neuen Elysium Wien, ca. 1840, Quelle: [http://de.wikipedia.org/wiki/Elysium_\(Wien\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Elysium_(Wien)).

in von Pferden gezogenen Schienenwägen ihre Reise hautnah und mühelos, wobei Beleuchtungseffekte und Geräuschkulissen die künstliche Schauwelt noch täuschend echter machen sollten. Die Intentionen dieses schon vor dem Regierungsantritt Ludwigs II. 1864 nicht mehr existenten Reiseparcours in eine imaginären Welt – und sogar darüber hinaus³⁷ – treffen in vielerlei Hinsicht auch auf die vom bayerischen Monarchen realisierten Schöpfungen zu.

Auf zahlreichen prunkvoll dekorierten Festumzügen, Künstlerfesten und Maskenbällen war es damals beliebt, sich in vergangene Zeiten und ferne Orte zu versetzen. (Abb. 4) Durch möglichst authentische Verkleidungen, z. B. im „Stil der Pompadour“ oder reich geschmückte orientalische Kostüme, wollte man vergangene Historie aufleben lassen.³⁸ Zeitgleich kommen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, zunächst in England, später vor allem in Frankreich und in anderen Ländern, groß angelegte Weltausstellungen auf, in denen Innovationen aus den Bereichen Technik und Kunst für ein Massenpublikum präsentiert wurden. Waren zunächst die technischen Neuerungen wie Maschinen und Erfindungen im Vordergrund, wandelte sich mit zunehmender Teil-

37 Storch 2009 (wie Anm. 34), S. 23–24, erwähnt imaginäre Reisen zum Mond (1842) und sogar zum Mars (1902).

38 Zu Maskenfesten Storch 2009 (wie Anm. 34), hier S. 20 und Hofmann (wie Anm. 4), hier S. 241.

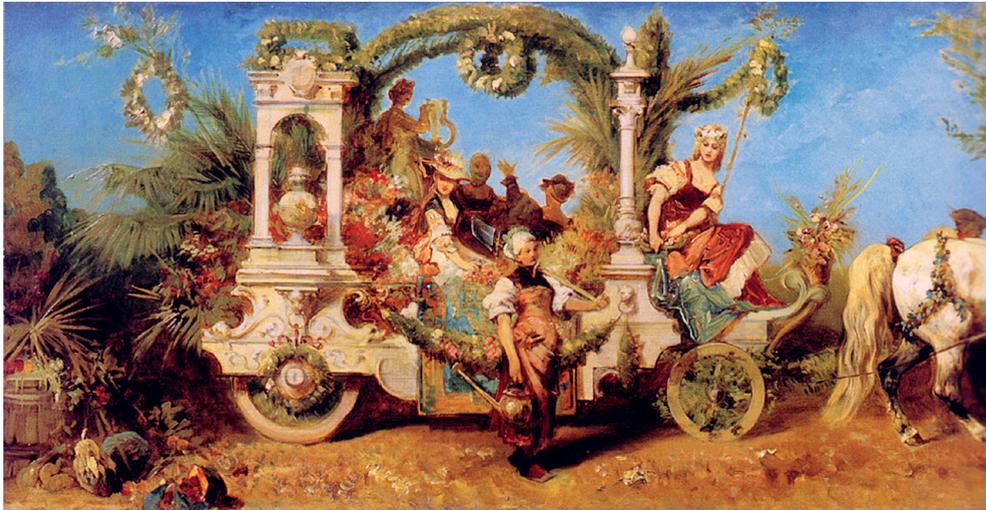


Abb. 4: Makartscher Festumzug am 27. April 1879 in Wien, Festwagen „Gartenbau“, Quelle: <http://de.wikipedia.org/wiki/Makart-Festzug>

nahme ferner Länder wie China (1862), Ägypten (1867) oder Japan (1873) der vorher überwiegend gewerbliche Ausstellungscharakter hin zu pompösen Inszenierungen landestypischer Kultur im Ganzen.³⁹ Besonders innovativ war in diesem Sinne das erstmals 1867 in Paris eingeführte Ausstellungskonzept der Länderpavillons, wo es möglich war „in dieser dreidimensionalen begehbaren Illusionswelt [...] etwa im Palast des Vizekönigs von Ägypten die Räumlichkeiten des Harems [zu] besichtigen, im amerikanischen Indianerzelt einen Longdrink [zu] nehmen und im türkischen Kaffeehaus die Wasserpfeife [zu] rauchen.“⁴⁰ (Abb. 5) Die Welt war plötzlich erreichbar in wenigen Schritten von einem Pavillon zum anderen, nicht als statische Zimmerreise oder illusionistische Vorstellung in Panoramen oder Dioramen, sondern als reale Begehung von einem dreidimensional und lebendig inszenierten Land zum nächsten. Die Faszination dieser „real life“-Simulation der ganzen Welt ergriff auch König Ludwig II. bei seinem Besuch der Weltausstellung 1867: „Herrliches bietet die Ausstellung, das ist nicht zu läugnen, es grenzt an das Wunderbare, sehr rathe ich der theuren Freundin, sie nicht zu versäumen; ohne Ermüdung war ich 6–7 Stunden en suite in der Ausstellung, die ich sehr genau mir besah.“⁴¹ Mit welchem großem Aufwand sich die einzelnen Nationen der Welt präsentierten, zeigt beispielsweise eine inszenierte Straße der Nationen auf der Pariser Weltausstellung 1878, wo aneinandergereiht verschiedenste Länder durch einen historisch anmutenden Architekturmix dargestellt sind oder das „Deutsche Dorf“ am

39 Wörner, Martin: Die Weltausstellung als Vergnügungsort, in: Prügel (wie Anm. 34), hier S. 158–168.

40 Storch 2009 (wie Anm. 34), hier S. 21.

41 Brief Ludwigs II. an Cosima Wagner vom 8. August 1867 über seinen Besuch der Weltausstellung in Paris, Schad (wie Anm. 8), hier S. 411.

Midway Plaisance der Weltausstellung in Chicago 1893. Unter Einsatz aller verfügbaren Künste und Techniken wurde versucht, ein typisches Bild des eigenen Landes zu schaffen, um für die Besucher ein möglichst authentisches Reiseerlebnis zu simulieren. Ein vollständiges Eintauchen in eine andere Welt, das konkrete Erleben mit allen Sinnen, machte diese Art von Schaustellungen viel attraktiver als wissenschaftlich und didaktisch aufbereitete Museumspräsentationen. Diese als Immersion zu bezeichnende Inszenierung einer künstlich konstruierten Scheinwelt, steigerte die Beliebtheit und Anziehungskraft der Weltausstellungen enorm und erlaubte es den Besuchern, vor Anbruch des Filmzeitalters, an einem einzigen Ort den Genuss, fremde Welten und vergangene Zeiten zu erleben.⁴² In den fantastischen Arrangements der Weltausstellungen offenbart sich die zeitgenössische Absicht, die Realität durch die Kunst des Illusionismus zu erreichen und womöglich sogar zu übertrumpfen: *„In welchem Maße die vorhandene Wirklichkeit durch ihren künstlichen Ersatz entwertet und verdrängt wird, zeigt die architektonische Rekonstruktion des ‚Historischen Paris‘ auf der Weltausstellung von 1900. Neben Bauwerken, die längst der Spitzhacke zum Opfer gefallen sind, stehen andere, die der Besucher – in derselben Stadt, nur wenige Kilometer entfernt – im Original besichtigen kann. Indes, wie blaß, chaotisch und profan mutet das wirkliche Paris neben jenem künstlichen an, das seinem Besucher in bequemer raum-zeitlicher Synopse alles Sehenswerte vorführt, ohne sich beim Nebensächlichen, Alltäglichen aufzuhalten.“*⁴³

Unabhängig von den Weltausstellungen gastierten gegen Ende des 19. Jahrhunderts Schausteller in verschiedenen Stadt- und Vergnügungsparks mit spektakulären „Reiseillusionen“. Ein breites Publikum konnte mit Hilfe von Grottenbahnen und Schaubildern beispielsweise eine Reise zum „Alpenglühen“ oder dem Nordpol mit anschließendem Besuch des Dogenpalastes in Venedig erleben, auf einen Ausflug zu einer Meeresgrotte gehen und abschließend, nach einer „anstrengenden Wüstentour“, die Niagara-Fälle bestaunen.⁴⁴ An inszenatorischem Spektakel kaum mehr zu überbieten waren die sogenannten Venedig-Simulationen, die 1890 in London („*Venice in London*“), 1894 in Berlin (mit römischem Kolosseum als Zusatzattraktion!), 1895 in Wien („*Venedig in Wien*“) und 1904 bis in die USA auf den Dreamlands von Coney Island als „*Canals of Venice*“ weite Verbreitung fanden.⁴⁵

Die künstlerischen und technischen Anstrengungen dieser perfekten „Reiseillusionen“, für die Unterhaltung der Besucher von Vergnügungsparks und Weltausstellungen geschaffen, sind heute nicht einmal ansatzweise erforscht, geschweige denn als Kul-

42 Thode-Arora, Hilde: Ferne Welt ganz nah, Völkerschauen auf Weltausstellungen und der Blick auf das Fremde, in: Prügler (wie Anm. 34), hier S. 26: „*Paris 1889: Das Prinzip der Immersion [...] Die Immersion, das Eintauchen in eine fremde Welt mit allen fünf Sinnen war das eigentlich Neue an dieser Art der Präsentation. [...] Immersion wurde im Lauf der Jahre als Prinzip der Inszenierung immer wichtiger [...]. Die Illusion einer Reise in die dargestellten Erdregionen wurde – auch mit Hilfe des so aufwendig inszenierten Ambientes aus echten Häusern, Tieren und Pflanzen – auf diese Weise für die Besucher immer perfekter.*“

43 Hofmann (wie Anm. 4), hier S. 103.

44 Storch 2009 (wie Anm. 34), hier S. 22–24

45 Ebenda.

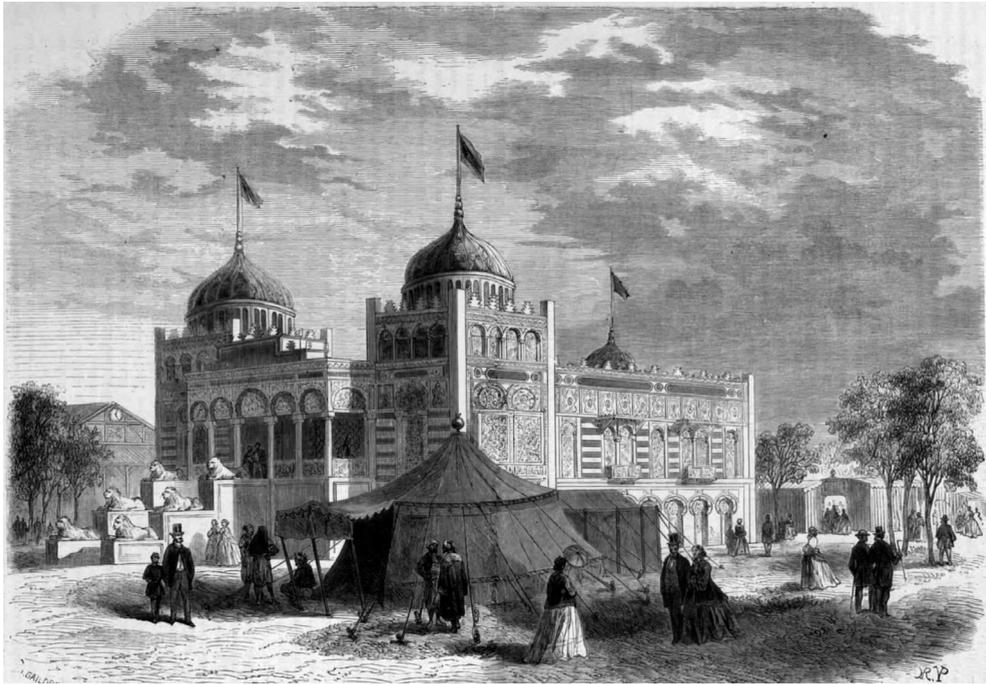


Abb. 5: Palais de Bey aus Tunis und marokkanisches Kaiserzelt auf der Weltausstellung 1867 in Paris, aus Ducuing (wie Anm. 49), hier S. 40.

turphänomen dieser Zeit gebührend gewürdigt.⁴⁶ Während die technikgeschichtliche Bedeutung der innovativen Konstruktionsweise der wenigen erhaltenen Weltausstellungsgebäude längst erarbeitet und im allgemeinen Bewusstsein anerkannt ist, fehlt bislang die kunst- und kulturgeschichtliche Wertschätzung dieser faszinierenden Großinszenierungen. Die Ursprünge und Entstehungsprozesse unserer heutigen Unterhaltungs- und Medienkultur sind aber ohne das Wissen um die Anfänge dieses im 19. Jahrhundert weltweit aufkommenden Phänomens nur schwer nachvollziehbar.⁴⁷ Die Schlösser Ludwigs II. ermöglichen uns heute einen einzigartigen Blick bis in kleinste Details auf die Kunst und die Techniken dieser verloren gegangenen visuellen Inszenierungen und

46 Haps, Silke: Vom Faux Terrain zum begehbaren Alpenpanorama. Vergnügungsarchitektur an der Wende zum 20. Jahrhundert, in: *ephemere architektur*, archimaera 3, Mai 2010, S. 97–107. (Online Ressource: URL: http://www.archimaera.de/2009/ephemere_architektur/haps_alpenpanoramen/index_html) S. 98: „Die begehbaren Alpenpanoramen in Rabbitbauweise, die im späten 19. Jahrhundert entstanden, sind im Unterschied zu den heute noch zitierten Ikonen der Weltausstellungen seit 1851 selbst von der Forschung übersehen.“

47 Zum Thema hierzu jüngst die Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (27. März – 21. September 2014) „Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert“ mit gleichnamigem Katalogband und dazugehörigem Tagungsbuch „Geburt der Massenkultur“, Prügel (wie Anm. 34).

stehen damit stellvertretend in außergewöhnlicher Weise für dieses verschwundene Kulturphänomen. König Ludwig II. war fasziniert von den Möglichkeiten der Inszenierungskünste, die er auf der Pariser Weltausstellung 1867 und anderen Schaustellungen kennenlernte. Er kaufte auf Weltausstellungen zwei Pavillons (Maurischer Kiosk und Marokkanisches Haus) für den Park in Linderhof und steigerte ihre fantastischen Effekte sogar noch, indem er sie nach seinen Ideen umbauen ließ.⁴⁸ Wie eng seine Schöpfungen baulich wie künstlerisch mit den ephemeren Schauarchitekturen und ihrem Anspruch der Immersion, dem möglichst authentischen und vollständigen Eintauchen in eine perfekt inszenierte Erlebniswelt verwandt sind, zeigt beispielsweise ein Vergleich der Königsschlösser mit den publizierten Abbildungen von Bauten der Exposition Universelle in Paris aus dem Jahr 1867. Die dort historisch anmutenden Burgenvillen, phantastischen Pavillons, kleinen Lustschlösser oder Garteninszenierungen mit künstlichen Wasserfällen, exotischen Pflanzen und Schweizer-Haus-Motiven haben zuweilen eine erstaunliche Nähe zu den Bauten Ludwigs II.⁴⁹ (Abb. 6) Insbesondere stehen die Königsschlösser aufgrund ihrer gleichartigen Funktion und Wesensart, dem Besucher ein authentisches und erbauliches Erleben ferner Welten und vergangener Zeiten zu ermöglichen, den gesamt-künstlerischen Ausstellungsinszenierungen und „imaginären Lustreisen“ in den Vergnügungsparks des 19. Jahrhunderts weit näher als den zeitgenössischen Burgen und Schlössern des Historismus oder Eklektizismus.

Die im vorausgegangenen Abschnitt herausgearbeiteten besonderen Merkmale der Königsschlösser hinsichtlich Intention und Entstehungsprozess können mit den Inszenierungskünsten auf Weltausstellungen oder von „Reisesimulationen“ sehr gut verglichen werden. Die bewusst komponierte Anordnung von Raumsequenzen in den Ludwigschlössern und den Gartenanlagen zeigt offensichtliche Parallelen zu einer Wegeregie und arrangierten Führung von Ausstellungs- und „Reisearchitekturen“. Ludwigs Schöpfungen entstanden konzeptionell von innen heraus, was überdeutlich in der Entstehungsgeschichte von Schloss Linderhof zu Tage tritt. Die „Szenenrundgänge“ entwickelten sich bausteinhaft, erweitern sich mit immer neuen „Schauplätzen“, wobei diese sich z. T. hermetisch voneinander abgrenzen. Ludwig setzte „Übergangszonen“ in Form von Treillagentunneln zwischen die verschiedenen Themenorte und platzierte vor den eigentlichen „Hauptszenerien“ zurückhaltend dekorierte „Vorbereitungsgänge“⁵⁰, die ohne Rücksicht auf die Baukosten bereits während der Bauzeit provisorisch errichtet werden mussten. Er schaltete

48 Zum Marokkanischen Haus Weyer, Angela: Von Marokko über Wien und Paris nach Linderhof. Zur wechselvollen Geschichte des Marokkanischen Hauses, in: Das Marokkanische Haus im Schloßpark Linderhof, Bayerische Schlösserverwaltung (Hrsg.), München 1998, S. 7–14.

49 Ducuing, François (Hrsg.): L'Exposition Universelle de 1867 illustrée, Paris 1867. Beispielsweise Abbildungen S. 4, 13, 36, 37, 68, 69, 76 und 77.

50 Auffällig vor allem an den langen Gängen in Schloss Neuschwanstein zwischen der Wohnung Ludwigs im Torbau und dem Palas. Sogar noch während der Bauzeit wünschte und realisierte der König in Neuschwanstein einen hölzernen Wandelgang oberhalb der Baustelle, um sich ungestört auf dem Weg von seiner dortigen Wohnung zum Palas einstimmen zu können.



Abb. 7: Wallpavillon im Dresdner Zwinger.

ausgewählte Vorbilder dieser Zeit aus Deutschland, Frankreich und Spanien in Schloss und Park: von einer miniaturisierten Innenraumabfolge der Nymphenburger Amalienburg, über Versatzstücke aus den barocken Gartenanlagen von Marly bei Versailles und des Palacio Real La Granja de San Ildefonso bei Madrid bis hin zu einem Zitat vom Wallpavillon des Dresdner Zwingers an der Eingangsfassade des Schlosses.⁵⁵ (Abb. 7) Im Schloss selbst wie im angrenzenden Barockgarten schuf Ludwig für sich abgeschlossene Bildräume, in denen er sich, ausgelöst durch bestimmte „Reminiszenzen“, in vergangene Zeiten und zu fernen Orten versetzen konnte. Im heutigen Parkbereich und ursprünglich sogar noch viel weiter im Graswangtal bis an die Tiroler Grenze platzierte Ludwig einzelne „Reise-

stationen“, an denen er entweder die Opernwelt Richard Wagners oder andere fiktive Sehnsuchtsorte jederzeit und für eine beliebig lange Dauer genießen konnte. In der multifunktionalen Venusgrotte hatte er die Möglichkeit, an einem einzigen Ort nacheinander die Blaue Grotte von Capri, das Kaschmirtal oder den Hörselberg bei der Wartburg imaginär zu bereisen. Das Marokkanische Haus (Abb. 8) und der Maurische Kiosk – als eine der wenigen überhaupt erhaltenen Weltausstellungsbauten dieser Zeit – erlaubten ihm, die orientalische Welt durch inszenierte Bilder, angereichert mit Spezialeffekten (Farbbeleuchtung, Gerüche, Wasser, Rauch), zu simulieren und zusammen mit passender Lektüre in diese einzutauchen. Einzelne Opernszenen wurden im Graswangtal als Dauerinstallationen integriert (Hundinghütte, Gurnemanzklause, Venusgrotte) und mittels raffinierter Gartengestaltung visuell voneinander abgetrennt, um eine Störung im Erleben der unterschiedlichen Szenen zu verhindern.⁵⁶ Bis zuletzt hatte Ludwig für sein geliebtes Linder-

55 Amalienburg – Linderhof: Evers (wie Anm. 2), hier S. 218 und 221. Marly und La Granja in San Ildefonso – Linderhof: Petzet (wie Anm. 19), hier S. 146–147. Ebenda S. 138 der Hinweis zum Wallpavillon in Dresden als Zitat für Schloss Linderhof.

56 Augenfällig am Ausgang der Venusgrotte, wo bewusst ein Sichtschutz in Richtung Schloss gepflanzt wurde. Auch der Maurische Kiosk ist weder vom Schloss noch von der Grotte her sichtbar.



Abb. 8: Marokkanisches Haus im Schlosspark Linderhof.

hof alle für ihn wichtigen Themenbereiche der Bourbonenzeit, des Orients oder der Wagnerschen Sagenwelt vorgesehen.⁵⁷ Hier beabsichtigte er, auf begrenztem Raum, in „wenigen Schritten“ Zeit und Ort zu wechseln, um vergangene Epochen und ferne Welten zu bereisen, ganz ähnlich, wie es auf Weltausstellungen und in Vergnügungsparks dieser Zeit für ein großes Publikum, allerdings temporär begrenzt, möglich war.

Zu den im Linderhofer Schlosspark verwirklichten orientalischen Bauten gehört thematisch auch das **Königshaus auf dem Schachen** dazu, das oberhalb von Garmisch-Partenkirchen im hochalpinen Terrain des Wettersteingebirges liegt. (Abb. 9) Nicht nur die grandiose, von Ludwig selbst ausgewählte Lage des Gebäudes ist unbeschreiblich. Besonders bemerkenswert ist auch das für den König unproblematische, schroffe Nebeneinander von einfacher Berghüttenausstattung und fernöstlicher Wunderwelt im

⁵⁷ Noch im Jahr 1880 erwägt Ludwig eine Miniaturausgabe von Versailles für den Schlosspark Linderhof, Petzet (wie Anm. 19), hier S. 228: „Seine Majestät können es nicht verschmerzen, daß der Bau am Chiemsee nicht am Linderhof steht. Allerhöchst Derselbe lassen Herren Regierungs-Rath fragen, ob nicht ein Ersatz, und wenn es auch ein kleiner wäre, auf dem Linderhof hergestellt werden könnte. Der Bau am Chiemsee müßte jedoch fortgesetzt werden.“ Zu den chinesischen und byzantinischen Schlossprojekten Ludwigs im Umkreis des Linderhofer Schlossparks siehe Baumgartner (wie Anm. 10), hier S. 223–242.



Abb. 9: Das Königshaus auf dem Schachen.

Inneren. Die Funktionsweise des als Reisesimulator zu bezeichnenden Königshauses am Schachen lässt sich auch heute noch für jeden Besucher erstaunlich gut nachempfinden: Nach einem mühsamen Aufstieg, für den König damals zu Pferd oder in einem alpinen, zweirädrigen Spezialwagen, erscheint das auf den ersten Blick eigenartig proportionierte Gebäude im Schweizer-Haus-Stil nicht anders als eine etwas anspruchsvoller gestaltete Berghütte, die sich durchaus in das bayerisch hochalpine Ambiente einfügt. Auch im Inneren lassen die einfachen, rustikalen Wohnräume im Erdgeschoss noch nichts von der darüberliegenden Zauberwelt erahnen. Der unscheinbare Zugang zum „Türkischen Zimmer“ liegt versteckt und ist nur mittels einer äußerst engen Wendeltreppe ohne jeglichen repräsentativen Anspruch zu erreichen. Hier wurde ein bewusst zurückhaltend gestalteter Übergang von der alltäglichen zu einer besonderen Welt konstruiert, der von keiner Seite aus wahrgenommen werden sollte. (Abb. 10) Oben angekommen, umfängt den Besucher umso überraschender sofort in Gänze die orientalische Wunderwelt mit irisierender Farbenpracht und spektakulären Lichtreflexen. (Abb. 11) Qualmende Räucherständer, mit farbigem Licht hinterlegtes Brunnengeplätscher, Blumenduft, verwirrend ornamentierte Teppiche und bunte Pfauenfederdekorationen versetzten den bayerischen König zusammen mit seiner in türkischer Tracht kostümierten Dienerschaft in exotische Gefilde. Die Reise in „den Orient seiner



Abb. 10: Versteckt gestaltete Wendeltreppe als Zugang zum Türkischen Zimmer im Obergeschoss des Königshauses Schachen.

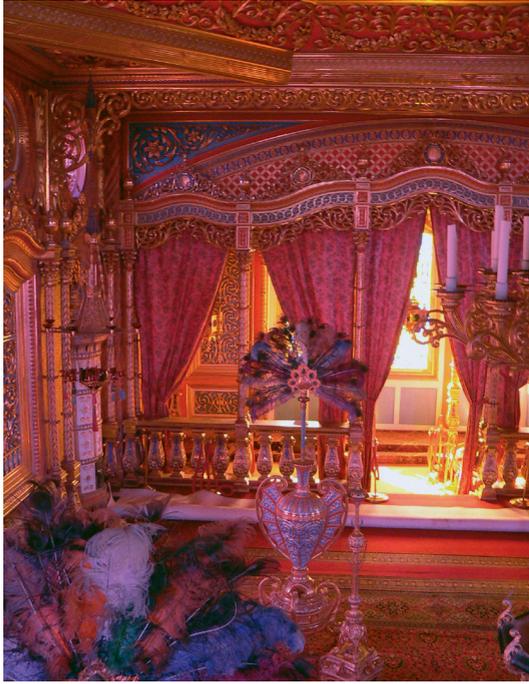


Abb. 11: Türkisches Zimmer, Königshaus Schachen.

Träume“ konnte Ludwig II. außerhalb des Zimmers auf einem exotisch gestalteten Umgang fortsetzen und den Anblick des imaginären Himalaya oder Hindukusch genießen.⁵⁸ Der Besucher wird hier nach dem Erlebnis im Türkischen Zimmer beim Austritt auf den umlaufenden Balkon und im Anblick der spektakulären, eigentlich bayerischen Bergwelt, unweigerlich in ferne Länder „transportiert“. (Abb. 12) Hier beschränkt sich die Reiseillusion, anders als in den oben genannten Beispielen in Wien, nicht auf abgeschlossene Räume, sondern überträgt sich, durch das fantastische Innenraumarrangement angeregt, auf die umgebende Landschaft. Bezeichnenderweise feierte König Ludwig II. jedes Jahr seinen Geburtstag im Königshaus am Schachen, fern

von allen politischen Verpflichtungen eines Monarchen, fern von seinen Untertanen und in seiner Vorstellungswelt noch viel weiter von Bayern entfernt.

Schloss Herrenchiemsee – notgedrungen abseits von Ludwigs Bergreich⁵⁹ gelegen – hatte für den bayerischen Monarchen eine besondere Bedeutung: Mit diesem Projekt verwirklichte er nur für sich alleine in realem Maßstab ein visuelles und haptisches Erlebnis der festlichen Welt des Absolutismus eines Ludwig XIV. und Ludwig XV., das in dieser Form an den Originalschauplätzen in Frankreich nicht mehr erhalten ist. (Abb. 13) Akribischste Studien von Versailles, den Innenräumen von Schloss Fontainebleau, dem Hotel Soubise in Paris und vielen anderen französischen und deutschen Prunkräumen dieser Zeit bildeten zusammen mit Ludwigs persönlicher Einbildungskraft, genährt aus unzähliger Lektüre und Bühnenszenierungen zu dieser Thematik, die Vorgaben für seine monumentalste Inszenierung zur Vergegenwärtigung und Verwirklichung der festlichen Barockzeit Frankreichs. Die Planungen für sein Versailles begannen im Kleinen, noch für Linderhof, ausgehend vom Zentrum des Schlosses,

58 Die pergolaartig gestalteten Terrassen saßen unvermittelt auf den seitlichen, flach geneigten Satteldächern auf. Die heute nicht mehr vorhandene Konstruktion ist nur mehr durch zeitgenössische Fotos nachvollziehbar, Voit (Anm. 24), hier S. 66.

59 Petzet (wie Anm. 2), hier S. 55 und Merta, Franz: „Auf Bergeshöhen schreibe ich Ihnen ... Auf den Bergen ist die Freiheit“. König Ludwig II. von Bayern als Alpinist und Naturfreund, in: Berg 115. Alpenvereinsjahrbuch (1991), S. 250–268.



Abb. 12: Ausblick vom Balkon, Königshaus auf dem Schachen.

dem Paradeschlafzimmer Ludwigs XIV. Bezeichnend für Ludwigs Vorgehensweise ist, dass die prunkvolle Ausstattung schon weit vor der Grundsteinlegung auf Herrenchiemsee komplett fertig geplant war und bereits bestellt wurde.⁶⁰ Die für ihn im Gesamtzusammenhang wichtigsten Räumlichkeiten Versailles wurden in Herrenchiemsee zuerst fertiggestellt. Zur kontrollierten Inszenierungssteigerung der Raumabfolgen innerhalb des Grand Appartements zum Zentrum – dem Paradeschlafzimmer – hin, wurde mit der Ausstattung dort begonnen. Es entstand ein Schloss Versailles, wie es in dieser Form im Absolutismus nicht existierte und sich auch vom heute erhaltenen, originalen Schloss in Frankreich deutlich unterscheidet. Vielmehr begegnet uns hier eine faszinierende Komprimierung aller ihm verfügbaren Bildthemen dieser Epoche und eine Steigerung hin zu seinem Ideal-Schloss Versailles, einem konsequent bis in alle Einzelheiten baulich realisierten Kunstprodukt aus Ludwigs Vorstellungskraft. Das Thema der imaginären Reise verfolgte der bayerische König in Herrenchiemsee bis an die Grenzen des Möglichen: Ein Nachbau des in Versailles längst verlorenen Gesandtentreppenhauses bildet den Auftakt für das Eintauchen in den festlichen Absolutismus der Zeit Ludwigs XIV. (Abb. 14) Über Hartschiersaal, erstes Vorzimmer, Ochsenaugen-Saal steigert sich die Prachtentfaltung durch die Licht-, Farb- und Inszenierungsregie

⁶⁰ Petzet (wie Anm. 2), hier S. 61. Ausführlich zum Paradeschlafzimmer Rauch (wie Anm. 2), hier S. 56–60.



Abb. 13: Schloss Herrenchiemsee, Fama-Brunnen mit Hauptfassade im Hintergrund.

von Raum zu Raum bis zum Höhepunkt und Zentrum des Schlosses: dem Paradeschlafzimmer und dem monumentalen Spiegelsaal. Überraschend ist der Übergang zum Kleinen Appartement in die Zeit Ludwigs XV.: Ein ausgesprochen zurückhaltend gestalteter Raum leitet nach dem Prunk des Grand Appartements zur neuen Szenerie über. Dies war ohne Zweifel kein Entwurfsgedanke des Architekten, sondern sicherlich die Vorgabe des Königs. Hier im Kleinen Appartement komponierte Ludwig in Anlehnung an die völlig anders gestalteten Raumabfolge in Versailles seine persönliche Prunkwelt der Rokokozeit aus verschiedenen Versatzstücken französischer und bayerischer Vorbilder mit höchstem Aufwand und Obsession für die kleinsten Details.⁶¹ Durch besondere visuelle und technische Effekte wie Tischlein-Deck-Dich, eine

blaue Glaskugel zur Erzeugung einer künstlichen Lichtinszenierung und einem bis an die Materialgrenzen gehenden Einsatz von Porzellan, Glas, Spiegel oder Gold schuf er eine hyperrealistisch erscheinende Atmosphäre, die den Besucher mit aller Macht der Technik und Kunst in ihren illusionistischen Bann zieht. Vom dortigen Schlafzimmer aus konnte der König über eine Geheimentreppe, deren Wände komplett mit einer dunkelblauen, mit goldenen Lilien bedruckten Tapete verkleidet wurden, sein mit floralen Motiven irisierend ausgestaltetes Umkleidezimmer im Untergeschoss erreichen, um sich nebenan in einem panoramaartig ausgemalten Rundbad zu entspannen.⁶² Die den persönlichen Vorstellungen des Königs entspringende Modulbauweise im Inneren des Schlosses setzt sich im Äußeren der Gartenanlage fort, die nicht nur den Schlosspark von Versailles zum Vorbild hatte. Ähnlich wie in Linderhof kombinierte Ludwig auch hier Teile der

61 Rauch (wie Anm. 2), hier S. 166. Petzet (wie Anm. 2), hier S. 63 und ausführlich Petzet (wie Anm. 19), hier S. 242–246.

62 Zur Eigenart des panoramaartig ausgemalten Bades Rauch (wie Anm. 2), hier S. 153: „Wie das Toilettenkabinett und das Ankleidezimmer, so ist auch das Marmorbad ein Raum, der nach dem Schließen der Türen von aller Umwelt abgegrenzt. Dann ist der Raum in sich isoliert, nicht einmal der Ausgang ist noch gekennzeichnet. Die Bildszene ignoriert diese architektonische Notwendigkeit völlig, indem sie über die in die Wandabwicklung eingeschnittene Türe hinwegschreitet. So präsentiert sich das Badezimmer als ein Panorama.“



Abb. 14: Schloss Herrenchiemsee, Gesandtentreppe.

spanischen Gartenanlage des Palacio Real La Granja de San Ildefonso mit Hauptthemen aus Versailles. Wie weit er seine imaginären Erlebnisreisen in Herrenchiemsee fast schon experimentell weiterverfolgte beweisen die ab 1884 begonnenen Planungen, neben dem bestehenden Fahrweg für Kutschen eine Trasse für eine Kleinbahn zu realisieren, die eine Erlebnisrundfahrt um – und sogar durch – die Schlossanlage bieten sollte. Auch hier ist bezeichnend, dass der Monarch kompromisslos seine „Blickregie“ für die – trotz intensivster Planung nie realisierte – Bahnfahrt genau vorgab, wobei der See und die umliegende Landschaft möglichst unsichtbar sein sollten, um alle Aufmerksamkeit ausschließlich auf sein Schloss und die Gartenanlagen zu konzentrieren.⁶³

Unabhängig von seinen Bauprojekten beschäftigte sich Ludwig intensiv mit der Gestaltung von Reisevehikeln, seien es fantastische Prunkkutschen nach seinen Traumvorgaben, künstlich beleuchtete Barockschlitten oder prachtvoll ausgestattete Eisenbahn-

⁶³ Die allein auf Blick- und Erlebnisinszenierung konzipierten Wegführungen nehmen moderne Herangehensweisen in Themenparks vorweg. Zu Herrenchiemsee Manfred Stephan in Schmid (wie Anm. 51), hier S. 80–81 und Stephan, Manfred: Schloßpark Herrenchiemsee. Kurzführer mit Gartenplan, München 2015, dort mit dem Hinweis auf die Planungen der Eisenbahn. Manfred Stephan danke ich sehr herzlich an dieser Stelle für die konstruktive Diskussion und Hinweise zu dieser Thematik.

wagons.⁶⁴ (Abb. 15) So konnte er ganz bequem mit allem Komfort und modernster Technik seine imaginären Reisen in die Vergangenheit oder zu fiktionalen Orten schon vor der eigentlichen Ankunft oder noch lange nach der Abfahrt von diesen erleben.

Anhand dieser kurzen Übersicht über die Königsschlösser Ludwigs II. wurden nur die wichtigsten Merkmale zum Phänomen „imaginäre Reisen“ aufgezeigt. Die oben genannten Beispiele belegen die bislang wenig beachtete Bedeutung der Königsschlösser für dieses im 19. Jahrhundert weltweit verbreitete Kulturphänomen, das uns dort auf einzigartige Weise erhalten ist, während es aufgrund seiner ephemeren Bauweise anderswo verschwunden und nur mehr durch Bildquellen und Beschreibungen nachvollziehbar ist.

Die Königsschlösser Ludwigs II.: künstliche Paradiese und Gesamtkunstwerke ihrer Zeit und darüber hinaus

In einer umfangreichen Studie über Motive und Ideen in der Kunst des 19. Jahrhunderts und die Ursprünge unserer modernen Kulturgeschichte spürte Werner Hofmann einem grundlegenden Phänomen dieser Epoche nach: der Suche nach dem „Irdischen Paradies“. In weiten Bereichen des künstlerischen Schaffens und in gesellschaftlichen Ausprägungen fand er für dieses jahrhundertbestimmende Grundthema überzeugende Belege und „schlägt [deshalb in seinem Buch] eine Revision des 19. Jahrhunderts vor, indem es zeigt, daß die Wege der Formanalyse und Stilkeritik zu dessen Erschließung nicht ausreichen, da sie nur die innerkünstlerischen Prozesse in den Griff bekommen.“⁶⁵ Tatsächlich lagert sich dieses – formal wie stilistisch kaum überschaubare – Jahrhundert erstaunlicherweise nur um einen kleinen Kreis von Vorstellungen oder Erlebniskonstanten, die weniger kunsthistorisch oder stilistisch zu fassen sind und dennoch für unsere heutige Zeit bedeutend oder sogar noch weiterhin prägend sind.⁶⁶ Besonders in den Weltausstellungen sieht Hofmann ein Retorten- oder Kompositprodukt, „eine künstliche, eingezäunte Welt, eine Wirklichkeit höherer Art, jenseits der profanen, gewöhnlichen Wirklichkeit“, die eine ungebrochene Faszination auf die Menschen des 19. Jahrhunderts ausübte.⁶⁷ „Ein Leitbild der Weltausstellungen ist das irdische Paradies. Die gesamte Ausstellungsstadt wird zum Schauplatz eines neuen Goldenen Zeitalters, zu einem Garten der Lüste und Verführungen – 1867 gab es einen ‚jardin des voluptés‘ – in dem Eintracht, Sorglosigkeit und Sinnenfreude herrschen. Jedem Besucher obliegt der Statistenpart des Heiter-Glücklichen. [...] Von Licht- und Wasserspielen verklärt, von einer bunten Flora mit einer Haut von Natur

64 Petzet (wie Anm. 2), hier S. 57, die Zeichnung eines Prunkwagens nach Ludwigs eigenen Vorgaben entsprechend eines Traums. Zum Hofzug Ludwigs II.: Bartelsheim, Ursula: Versailles auf Rädern. Ludwig II. und sein Hofzug, Nürnberg 2009.

65 Hofmann (wie Anm. 4), hier S. 2.

66 Hofmann (wie Anm. 4), hier S. 2 und 3.

67 Hofmann (wie Anm. 4), hier S. 86. Ebenda S. 93: „Sein [der Bürger des 19. Jahrhunderts] Illusionsbedürfnis ist groß und nirgends findet er bessere, das heißt rascher genießbare Nahrung als in den Weltausstellungen. Ihre bunte, stilisierte Ersatzwelt läßt ihn für Stunden die Wirklichkeit vergessen, mit der ihn der profane Alltag umgibt.“

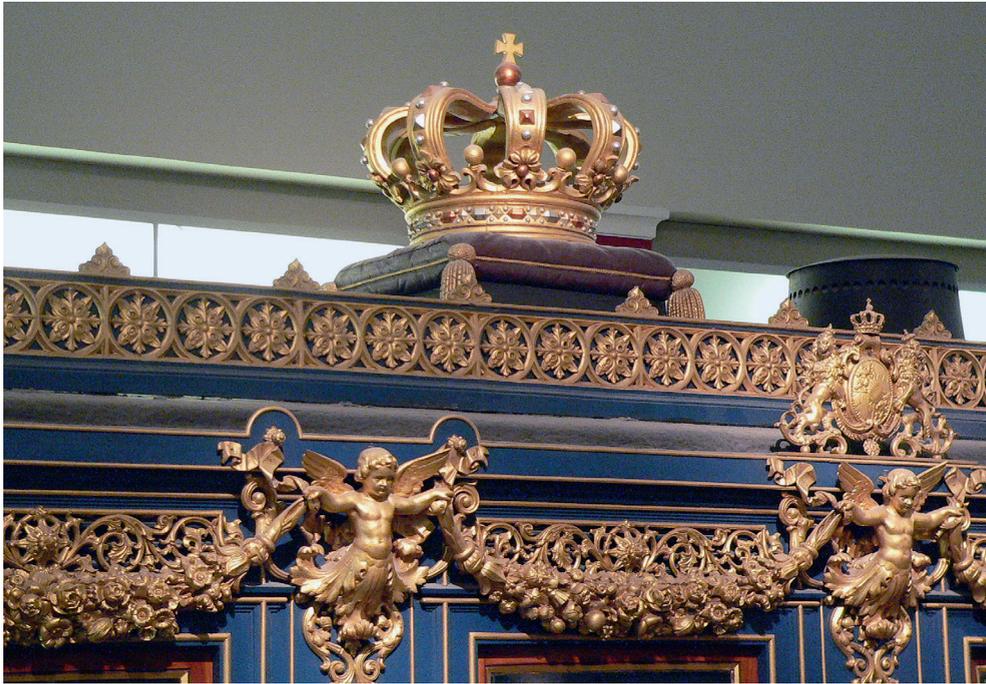


Abb. 15: Sogenannter Salonwagen des Hofzugs Ludwigs II. im DB Museum Nürnberg, Detailfoto.

*überzogen, werben diese künstlichen Paradiese, wenngleich oft mit unkünstlerischen Mitteln, für eine schönere, poetische Welt.*⁶⁸ Diese schönere, poetische Welt konnte Ludwig II. bei seinem Besuch der Weltausstellung 1867 selbst erleben und sie war sicherlich für seine danach einsetzende Bauleidenschaft eine nicht zu unterschätzende Anregung.

In den Weltausstellungen äußerte sich ein das 19. Jahrhundert bestimmendes und bis heute anhaltendes Phänomen der Menschheit: das Spannungsfeld zwischen ängstlichem Rückzug (Flucht in die Vergangenheit, Eskapismus) und Fortschrittsgläubigkeit (Technikbegeisterung für eine bessere Welt). Fiktionale und reale Orte aus der ganzen Welt und aus allen Zeiten wurden mit höchstem künstlerischen und technischen Aufwand zur Wirklichkeit – eben zu irdischen Paradiesen. Diese an Prachtentfaltung und gesamt-künstlerischem Einsatz kaum zu überbietenden Inszenierungswelten sind für uns heute nur noch schwer vorstellbar, da sie nur für eine begrenzte Zeit geschaffen wurden und heute sämtlich verloren gegangen sind. Für den damaligen Besucher jedoch müssen sie überwältigend gewesen sein. Der Versuch aufzuzeigen, welche konkreten Charakteristika diese irdischen

68 Hofmann (wie Anm. 4), hier S. 110. Ebenda S. 234: „Der Mensch des 19. Jahrhunderts braucht die Fata Morgana des irdischen Paradieses, da rund um ihn die Welt immer häßlicher wird.“ Ein Bedürfnis, das auch für uns heute noch nachvollziehbar ist.

Paradiese aufweisen müssen, um als solche wahrgenommen zu werden, kommt nicht ohne die Thematik der Entortung und Zeitlosigkeit aus: Paradiese können per se nicht von dieser Welt sein, da in ihnen keine Vergänglichkeit herrschen darf und sie etwas Perfektes, Übernatürliches sein müssen. Aufgrund dieser irrealen Eigenschaften stehen sie unseren Vorstellungswelten näher als realen irdischen Verhältnissen. Im Folgenden sollen vier grundlegende Merkmale künstlicher Paradiese an den Königsschlössern Ludwigs II. aufgezeigt werden, um darzustellen, dass diese als Gesamtkunstwerke und einzigartige Beispiele dieses Typus angesehen werden müssen.

Entortung und Ausgrenzung (nicht von dieser Welt)

Alle drei Königsschlösser sind jeweils in besondere, vom König persönlich ausgewählte Orte oder Landschaften gesetzt. Gemeinsam ist ihnen die beabsichtigte Ferne zur Zivilisation. Sie wollen gerade keine übliche Herrschaftsarchitektur ihrer Zeit sein, die sich normalerweise an politisch oder gesellschaftlich relevanten Orten befindet. Ludwigs Bauten grenzen sich von der normalen Welt ab, verbergen sich im hintersten Alpental, entorten sich auf eine Insel. Er entrückt seine Neue Burg Hohenschwangau „auf steiler Höb', umweht von Himmelsluft“, näher himmlischen Gefilden als weltlichen.⁶⁹ Beim Entwurf von Neuschwanstein war die inszenatorische Komposition mit der umrahmenden Berglandschaft wichtiger als eine strukturelle Einbindung in die Umgebung durch Blickbeziehungen zu vorhandenen Straßenachsen oder zu Aussichtspunkten im Sinne herrschaftlicher Machtdemonstration. Auch vom Schlossinneren gesehen war die Orientierung zur Pöllatschlucht und zum Alpee für Ludwigs Intentionen essentiell, um die unberührte Landschaft in seinen fiktionalen Kunstraum, die Gralsburg zu integrieren. Wie gut die Entrückung aus der profanen Welt zu einem übernatürlichen, märchenhaften Zustand inszenatorisch geglückt ist, belegt die auch heute noch anhaltende Faszination Neuschwansteins und zeigt eine offensichtlich universale Sehnsucht der Menschheit über alle Kulturgrenzen hinweg: einen imaginären Wunschort, der näher an unserer Vorstellungswelt und unseren Träumen liegt, wirklich leibhaftig besuchen zu können. Schloss Linderhof mit seinen Parkbauten schottet Ludwig regelrecht von der Außenwelt (geheime Pforte) ab, bis zuletzt ist die Gesamtanlage bei der Anfahrt ins Graswangtal nicht wahrnehmbar. Erst nach dem Eintritt in den Park eröffnen sich die einzelnen, untereinander abgegrenzten Themenstationen. Ausblicke vom Schloss gibt es nur zur fernen Bergwelt, nicht aber zurück zur profanen Außenwelt. Jegliche visuelle Störung dieser Kunstwelt von außen wurde eliminiert, der Park regelrecht eingehegt. Im Inneren trennen undurchsichtige Pflanzentunnel und Blickhindernisse die einzelnen Orte voneinander ab. (Abb. 16) Nur innerhalb dieses Kunstraums, der alle äußeren Einflüsse abschirmt, funktioniert die perfekte Illusion, ist der Sprung zu einer fernen, vergangenen oder gar fiktionalen Welt möglich, nur mit diesen inszenatorischen Mitteln scheint ein glaubhaftes sich Hineinversetzen in ein irdisches Paradies erreichbar. Ganz

⁶⁹ Ludwig an Richard Wagner, Strobel Band 2 (wie Anm. 8), hier S. 225.



Abb. 16: Schlosspark Linderhof, Ostparterre.

konkret gibt Ludwig II. dieses Konzept auch für die Insel Herrenchiemsee vor, auf der er als Ort zweiter Wahl sein Versailles realisieren will: „*Seine Majestät seien für die hiesige Gegend sowohl als für den See nicht eingenommen und hätten für beide keine Vorliebe. Die Kunst allein müsse dieses Unangenehme angenehm machen, und Gegend und See vergessen machen.*“⁷⁰ Der König gibt hier selbst die Anleitung zur Verwirklichung seines irdischen Paradieses: mit Hilfe aller verfügbarer Kunst und Technik soll die reale Welt ausgeblendet und ein ausgegrenzter Kunstraum geschaffen werden. Diese Vorgehensweise wäre prinzipiell überall möglich. Auch durch besondere Gartengestaltungen sollten jegliche Ausblicke zum See und Einblicke vom umliegenden Festland verhindert werden. Sogar innerhalb der Insel ist das Schloss nur auf den inszenierten Wegeführungen wahrnehmbar, vom sogenannten Alten Schloss beispielsweise ist es trotz kurzer Entfernung nicht zu sehen. Die Grenzen und Übergänge von der profanen zur paradiesischen Welt sind bewusst versteckt gehalten. Sie müssen möglichst unvermittelt⁷¹ und von beiden Seiten unauffällig

70 Petzet (wie Anm. 2), hier S. 58. Hierzu allgemein Hofmann (wie Anm. 4), hier S. 261: „*Die Kunst soll das verlorene Paradies ersetzen.*“ Die einzige bekannte fotografische Aufnahme des mindestens 12 Meter hohen Holzspaliers, das den Blick auf den Chiemsee verdecken bzw. auf die Westachse konzentrieren sollte, machte Hugues Krafft im September 1886, abgebildet bei Spangenberg, Marcus/Wiedenmann, Sacha (Hrsg.): 1886. Bayern und die Schlösser König Ludwigs II. aus der Sicht von Hugues Krafft, Regensburg 2011, S. 66/67 und 133.

71 Wie im Theater öffnet Ludwig selbst den Vorhang für die kommenden Szenerien, beispielsweise wie im Bericht der Infantin Maria de la Paz zum Wintergarten auf der Residenz München, Baumgartner (wie Anm. 10), hier S. 60: „*Lächelnd hob der König den Vorhang zur Seite. Ich war verblüfft; denn ich sah einen riesigen, auf venezianische Art beleuchteten Garten mit Palmen, einem See, Brücken, Hütten und schloßartigen Bauwerken.*“

sein, was sich überdeutlich am Zugang zum türkischen Saal im Obergeschoss des Königshauses am Schachen zeigt. (siehe Abb. 10) Keine repräsentative Treppe bereitet hier vor, keine besonders gestaltete Vorzone verrät etwas und keine markanten Zeichen weisen auf die exotische Wunderwelt. Ludwig II. gelingt es mittels besonderer Auswahl und Gestaltung der örtlichen Begebenheiten, durch bewusst inszenierte Zugänge⁷² und Abgrenzungen, dass seine Bauten von der normalen Welt entrückt wirken und dadurch dem Besucher das Erlebnis suggerieren, an einem irdischen Paradiesort zu sein, der nicht von dieser Welt ist.

Zeitlosigkeit

Ein fundamentaler Gegensatz zu endlos währenden, paradiesischen Zuständen ist die irdische Vergänglichkeit. Wenn dort ewige Jugend und ein ewig andauernder, unveränderbarer Zustand des Friedens und der Glückseligkeit herrscht, so stellt unsere real existierende Welt das Gegenteil davon dar. Alterung und sichtbare Veränderungsprozesse passen deshalb nicht zu irdischen Paradiesen oder einem goldenen Zeitalter. Werner Hofmann hat dieses Charakteristikum deutlich benannt: „Das irdische Paradies ist eine statische Menschheitsvision. Das Leben hält darin den Atem an, sein fließendes Geschehen ist in reine Zuständigkeit überführt. Es fällt nichts vor, der Mensch ist einfach anwesend, umgeben von einer immerwährenden Gegenwart, die vom Vergangenen und vom Zukünftigen nicht abzuheben ist. Es kennt weder Zeitlichkeit noch Vergänglichkeit, kein Altern und Vergehen, keine Jahreszeiten, weder Erinnerung noch Sehnsucht. Ewige Jugend, geschichtslose Dauer.“⁷³ Ludwigs Schöpfungen zeichnet diese Zeitlosigkeit, dieser beabsichtigt unveränderliche Zustand in mehrfacher Hinsicht aus. Seine Bauten und Arrangements sollen vergangene Zeiten vergegenwärtigen, nicht aber authentische Geschichtlichkeit durch künstliche Alterung oder Verfallszeichen darstellen. Vielmehr geht es ihm um die gewünschte Illusion – quasi durch einen Zeitsprung – eine neue, kurz nach der imaginären Fertigstellung erscheinende Gestalt der Bauwerke wahrzunehmen. Ludwig hatte nicht im Sinn, die auch damals schon bekannten Unannehmlichkeiten der Vergangenheit realistisch zu erleben oder hautnah zu spüren, sondern er wollte eine Historie aus seiner Vorstellungswelt – bereinigt von Beschwerlichkeiten – in die Jetzt-Zeit erheben, mit allen nur möglichen Bequemlichkeiten. Dies belegt auch ein bekanntes Zitat zum Bau von Schloss Neuschwanstein: „Nach dem allerhöchsten Willen Seiner Majestät des Königs soll das neue Schloß im romanischen Stil gebaut werden. Da wir nun gegenwärtig 1871 schreiben, so sind wir über jene Zeitperiode, welche den romanischen Stil entstehen ließ, um Jahrhunderte hinausgerückt, und es kann doch wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß die inzwischen gemachten Errungenschaften im Gebiet der Kunst und Wissenschaften uns

72 Auf die fast schon experimentelle Suche Ludwigs nach besonders gestalteten Übergängen in seine inszenierten Traumwelten weist auch der dunkle Treillagenzugang zum Wintergarten auf der Münchner Residenz, der optisch durch einen Spiegel am Ende des Gangs verlängert wurde und den Besucher mitten in das „Geschehen“ transportierte, abgebildet bei Kobell (wie Anm. 21), hier S. 23.

73 Hofmann (wie Anm. 4), hier S. 246.

auch bei dem unternommenen Bau zugehen müssen ... ebensowenig möchte ich zugeben, daß wir uns ganz in die alte Zeit zurückversetzen und auf Erfahrungen verzichten sollen, welche sicherlich schon damals verwertet worden wären, wenn sie bestanden hätten.“⁷⁴ Deshalb mussten die Ausstattungen und das Mobiliar in den Räumlichkeiten seiner Schlösser und Burgen Neuanfertigungen oder Nachbauten von historischen Vorbildern sein. Der König wünschte keine Antiquitäten oder Oberflächen mit Alterungsspuren. Auch existieren dort keine direkten geschichtlichen Bezüge bis zur Gegenwart wie beispielsweise persönliche Ahnengalerien oder historische Waffensammlungen, wie sie im üblichen historistischen Schlossbau vorhanden sind. Seine konstruierten Schauplätze fiktionaler Geschichten und exotischer Orte ermöglichen es ihm, sich ganz bestimmte, von ihm geliebte Szenen bei jedem Besuch aufs Neue zu vergegenwärtigen, in ihnen seine Vorstellungswelten ohne wirkliche Geschichtlichkeit zu erleben.

Inszenierte Wirklichkeiten – Gesamtkunstwerke

An den Bauten Ludwigs II. kann man heute noch sehr gut die Faszination des 19. Jahrhunderts ablesen, ein irdisches Paradies im Kleinen zu schaffen und dem Glauben dieser Zeit nachspüren, eine bessere Welt durch Kunst und Technik zu erreichen. Künstliche Nachbildungen, Übersteigerungen durch technische Lichteffekte und ästhetische Inszenierungen der realen Umwelt oder echter Natur entzückten die Menschen dieses Jahrhunderts weit mehr als die normale, ohne künstliche Effekte blass erscheinende Wirklichkeit. Heute kommen uns diese Bauwerke hingegen, mit unserem aktuellen Geschmacksempfinden betrachtet, bisweilen unnatürlich oder sogar kitschig vor. „Ästhetische Reservate“ oder „die Fata Morgana des irdischen Paradieses“⁷⁵ waren für die Zeitgenossen Ludwigs II. sehr willkommene Orte, um wenigstens für eine kurze Zeit in eine heile Welt zu flüchten, die noch nicht von den rasanten und auch damals schon als negativ empfundenen Veränderungen der Industriellen Revolution unaufhaltsam transformiert wurde.⁷⁶ Ludwig II. bemühte sich der Inszenierungskünste und Technikeffekte seiner Zeit mit dem Ziel, seine Bauten wirkungsstärker, übernatürlicher erscheinen zu lassen, um sich die Wirklichkeit fiktionaler Orte und vergangener Zeiten dadurch glaubhaft vorstellen zu können. Dies ist an allen seinen, besser als Gesamtkunstwerke zu bezeichnenden Bauten, offensichtlich: Ein Paradeschlafzimmer in Herrenchiemsee, wie es in Versailles nie eines gegeben hat, ein Sängersaal in Neuschwanstein, der sein Vorbild auf der Wartburg weit über-

74 Petzet (wie Anm. 2), hier S. 27.

75 Beide Zitate aus Hofmann (wie Anm. 4), hier S. 240 und S. 234.

76 Eine persönliche Aussage Ludwigs im Herbst 1878 zu dieser Thematik erscheint erstaunlich weitsichtig, Merta (wie Anm. 59), hier S. 264: „Ich halte dafür, daß das Glück der Völker nicht in der Menge ihrer Eisenbahnen liegt. Auch nicht die Zukunft Bayerns und Tirols. Man soll mir die idyllische Einsamkeit und die romantische Natur, deren malerische Schönheit im Winter noch ungleich größer ist als im Sommer, nicht durch Eisenbahnen und Fabriken stören. Auch für zahlreiche andere Menschen, als ich einer bin, wird die Zeit kommen, in der sie sich nach einem Lande sehnen und zu einem Fleck Erde flüchten, wo die moderne Kultur, Technik, Habgier und Hetze noch eine friedliche Stätte weit vom Lärm, Gewühl, Rauch und Staub der Städte übrig gelassen hat.“

trifft, orientalische Interieurs im Königshaus auf dem Schachen oder im Schlosspark Linderhof, die an Prachtentfaltung und Farbschauspiel den Vorstellungswelten des Bauherrn näher stehen als den realen Vorbildern. Er kombinierte die barocke Pracht und Kunst des Rokoko aus verschiedenen Schlössern und Ländern und steigerte diese zu einem hyperrealistischen Konzentrat in den Interieurs seiner Schlösser, wobei er die eigentlichen Vorbilder an Dimension, Kostbarkeit und prunkvollem Arrangement oftmals übertraf. Der Wunsch, seine Bauten durch künstliche Lichteffekte wirkungsvoll zu inszenieren, ist bei Ludwig mannigfach belegt. Das Besondere ist bei ihm die Bandbreite von unter höchstem technischen Aufwand durchgeführten Beleuchtungsschauspielen an den Fassaden von Schloss Herrenchiemsee, über mit Kunstlicht inszenierte Seen oder Naturlandschaften bis hin zu obsessiven Lichtexperimenten in seinen Innenräumen.⁷⁷ Hervorzuheben ist dabei die Venusgrotte im Schlosspark Linderhof, die als gigantische Illusionsbühne den Besucher komplett – mit Hilfe von Theatertechnik und Kunstinszenierung in für die damalige Zeit unglaublicher Perfektion und automatisierter Vielfältigkeit – in ihren Bann ziehen konnte. Und mehr noch: Hier war eine direkte Interaktion mit dieser Kunstwelt möglich, die über die rein visuelle Wahrnehmung ein aktives Kunsterlebnis erlaubte. Wechselnde Farbeffekte, Wellenmaschinen, austauschbare Bilder, künstliche Wasserfälle, ein schwimmender Muschelkahn, räumliche Täuschungen durch Spiegel, illuminierende Glanzlichter und beleuchtete Kristallsitze mussten auf die Menschen des 19. Jahrhunderts eine unvorstellbare illusionistische Wirkung gehabt, ihre Wahrnehmung so stark manipuliert haben, dass ihnen die hier vorgespilte künstliche und fiktionale Welt glaubhaft erschien. (Abb. 17) Ohne hier auf alle technischen und inszenatorischen Raffinessen an den Königsschlössern eingehen zu können, sollen abschließend die experimentellen Versuche Ludwigs für seine Lichtinszenierungen nicht unerwähnt bleiben, die vor allem bei den lange erfolglosen Versuchsreihen für die Beleuchtung der Venusgrotte bekannt sind, aber auch in der absolut Ludwig-eigenen Entwicklung von gläsernen, blaues Licht ausstrahlenden Kugeln zur künstlichen Beleuchtungsinszenierung seiner Prunkschlafzimmer in Herrenchiemsee und Linderhof. Für den heutigen Besucher aufgrund ihrer jetzigen Funktionslosigkeit als Kuriosität kaum auffallend, sind sie als Wahrnehmungsverstärker in nächtlicher – und damit kontrollierbarer – Atmosphäre für Ludwigs Intention in seine Schöpfungen einzutauchen ein einzigartiger Beleg.

Gebaute Träume und Wunschgebilde

Auch wenn Ludwig II. mit Hilfe seiner umfassenden Recherchen ein möglichst authentisches Gesamtbild von Versailles, der Wartburg oder manchmal nur von einem bestimmten Detail ermitteln wollte, liegen die tatsächlich gebauten Schöpfungen letztlich näher bei der Vorstellungswelt des Monarchen als bei wissenschaftlich fundierten

⁷⁷ Zu Herrenchiemsee Schlim (wie Anm. 21), hier S. 82–84. Alois Zettler der „erste Hofilluminator“ des Königs am 17. September 1884 in seinem Tagebuch über die Lichtinszenierungen in Herrenchiemsee, ebenda S. 83: „Denn es konnte auf keine Möglichkeit zur Schaffung künstlerischer Wirkung verzichtet werden.“

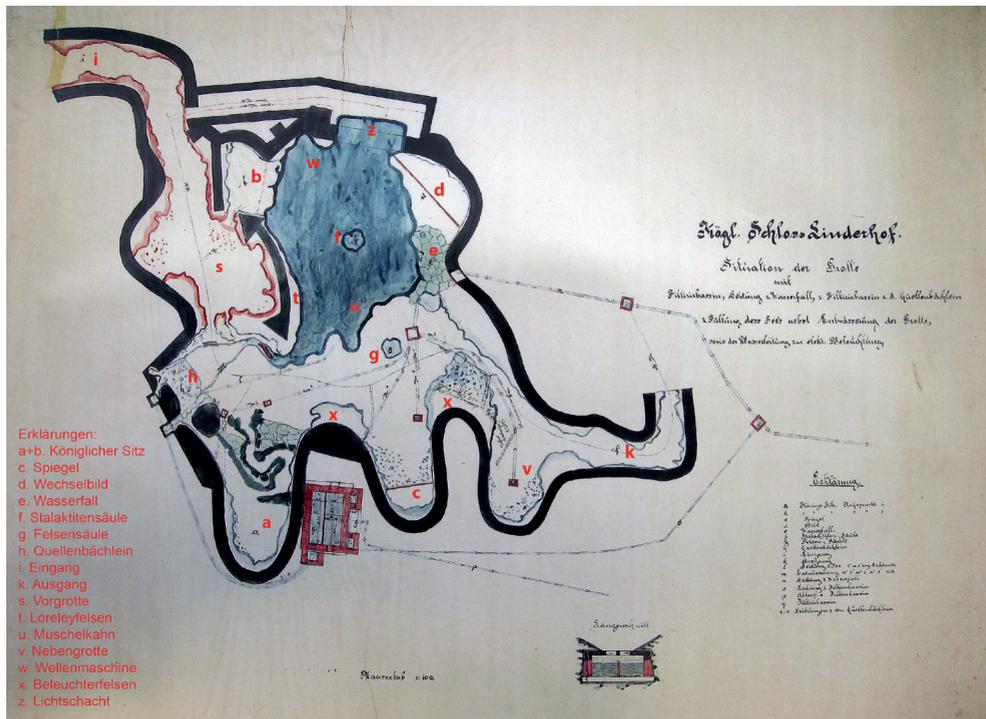


Abb. 17: Venusgrotte Schlosspark Linderhof, Grundriss mit eingetragenen Stationen, Bayerische Schlösserverwaltung, Planarchiv der Bauabteilung, LI.00.04.00002.

Rekonstruktionen. Die aus zahllosen historischen Beschreibungen und Abbildungen genährten Wunschbilder des Königs⁷⁸ transformierten sich durch seine außergewöhnliche Imaginationskraft zu einem wirkungsstärkeren Neuen, einem „Best of Ludwig-Versailles“ in Herrenchiemsee, oder einer „Best of Ludwig-Wartburg“ in Neuschwanstein. Erstaunlicherweise entsprechen deshalb für uns heute Schloss Herrenchiemsee oder Neuschwanstein mehr den Wunschbildern unserer eigenen (und wohl auch Ludwigs) Vorstellung eines idealen Versailles (quasi eines Über-Versailles) oder des Archetyps einer „echten Ritterburg“, als das erhaltene Schloss Versailles in Frankreich selbst

78 Ludwig selbst äußert sich frappierend persönlich über seine Wesensart in einem Interview aus dem Jahr 1882 mit dem amerikanischen Schriftsteller Lew Vanderpoole über den Schriftsteller Edgar Allan Poe, nach Evers (wie Anm. 2), hier S. 142–144: „[...] meine Natur ist, ganz wie die Poes, von einer übermäßigen und unbegreiflichen Empfindlichkeit. [...] Meine eigene Verfassung ist mir so rätselhaft, wie sie Ihnen sein mag. Ich habe nicht einmal eine vernünftige Erklärung dafür; [...] Ich konnte stundenlang dasitzen und meinen eigenen Gedanken nachträumen. Dafür wurde ich verspottet. Es ist einfach ein Unglück, so sein zu müssen, wie ich bin. [...] Wenn nicht alles, was ich gelesen und selbst beobachtet habe, mich täuscht, dann ist ein Gutteil dessen, was man für ‚Verrücktheit‘ erklärt, in Wirklichkeit Überempfindlichkeit. [...] Ich bin einfach anders gestimmt als die Mehrheit meiner Mitmenschen. [...] Wäre ich ein Dichter, so könnte ich vielleicht Lob ernten, wenn ich diese Dinge in Verse sagte. Aber mir ist die Gabe, mich auszudrücken, nicht gegeben [...].“

oder eine beliebige echte mittelalterliche Burg.⁷⁹ Dass Ludwig sich nicht aufgrund fehlender Informationen oder verschwundener Bauzustände, sondern vielmehr absichtlich vom gewünschten Original entfernte, um seine eigene Vorstellung von Versailles, der Wartburg oder beispielsweise der Blauen Grotte in Capri zu realisieren, ist durch zahlreiche Aussagen von ihm persönlich belegt.⁸⁰ Ludwigs ganz eigenwillige Beschäftigung mit der Zeit von Ludwig XIV. bis Ludwig XVI. ließen für ihn nur die schönen, unbeschwernten Geschichten, die Poesie⁸¹ des Sonnenkönigs zu. Die auch damals schon bekannten Tatsachen der unangenehmen oder unmenschlichen Seiten dieser Zeit hätten hingegen seine Idealvorstellung dieser „Glanzepoche“ zerstört, hätten seine gebauten Träume für ihn leblos und „unbewohnbar“ gemacht.

Die Königsschlösser: Gesamtkunstwerke irdischer Paradiese

Die vier oben skizzierten Charakteristika der irdischen Paradiese treffen auf die Königsschlösser Ludwigs II. in außergewöhnlicher Art und Weise zu. Neuschwanstein, Linderhof und Herrenchiemsee repräsentieren als einzigartige Gesamtkunstwerke dieses wichtige Grundthema des 19. Jahrhunderts und ermöglichen uns deshalb an diesen Orten ein Nachspüren und Erfahren eines bedeutenden Kulturphänomens jener Zeit, das sogar noch bis in die Gegenwart hineinwirkt. Unabhängig von den Großinszenierungen auf Weltausstellungen entstanden in weit kleineren Dimensionen zur Zeit Ludwigs II. thematisch verwandte Schöpfungen, die allerdings über die Größe eines Interieurs nicht hinaus kamen.⁸² In diesem begrenzten Metier hatten bereits damals fantastische Kunst-rauminszenierungen weithin Bekanntheit errungen, die aber heute so gut wie ver-

79 Einen interessanten Vergleich zur Frage der „Echtheit“ von Phänomenen ergibt die Analyse der fiktiven Literatur von Eco (wie Anm. 15), hier S. 439–441: „Die Wahrheit der literarischen Fiktion übertrifft den Glauben an die Wahr- oder Falschheit der erzählten Fakten. [...] Mit anderen Worten: Die mögliche Welt der Literatur ist das einzige Universum, in dem absolute Gewissheit herrscht, und das vermittelt uns einen sehr starken Begriff von Wahrheit. [...] Und auch wer nicht ans Paradies glaubt, ob ans irdische oder ans himmlische, braucht sich nur das Bild von Dorés weißer Rose anzusehen und Dantes Text zu lesen, den es illustriert, und er wird begreifen, dass diese Vision wahrhaftig Teil der Realität unseres Vorstellungsvermögens ist.“

80 Zum Beispiel zu Herrenchiemsee bei Petzet (wie Anm. 2), hier S. 59: „S. M. sind erstaunt, daß Sie gefragt haben, wie die Facade vom Marmorhof werden soll. S. M. wollen die Zeichnung vorgelegt bekommen, die Facade muß im Style Ludwig XIV, nicht im Style Ludwig XIII werden.“

81 Ludwig II. in einem Interview im August 1873 mit dem Dichter Felix Dahn, Hacker (wie Anm. 16), hier S. 213: „Sie der Poet, müssen mich darin verstehen: ich liebe in dem ‚König Sonne‘ die Poesie des Königthums.“

82 Hofmann (wie Anm. 4), hier S. 99: „Auch Makarts prächtiges Atelier ist ein solcher Wirklichkeitsersatz – Treibhaus einer Phantasie, die der künstlichen Stimulantien bedarf.“ Vergleichbar sind hier auch die Künstlerhäuser im 19. Jahrhundert, Brandlhuber, Margot; Buhrs, Michael: Im Tempel des Ichs. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948, Ostfildern 2013, S. 11: „Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk war jedoch nie den Stars der Kunst vorbehalten. Oft waren es gerade Außenseiter der Gesellschaft wie Ferdinand Cheval oder Karl Junker, die auf der Flucht vor Zivilisation und Industrialisierung mitunter die fantastischsten und anrührendsten Werke schufen. Durch Rückzug in ein erträumtes Arkadien verwirklichten sie ihre Vorstellungen von einem idealen Ort und der persönlichen Freiheit. Dabei entstanden Sehnsuchtsarchitekturen, deren Vorbilder ihre Schöpfer selbst nie mit eigenen Augen gesehen hatten.“ Zu Inszenierungen auf Künstlerfesten Krammer, Marion: Künstlerfeste. ‚Gschnas-Reisen‘ im Künstlerhaus, in: Storch (wie Anm. 34), hier S. 204–208.

schwunden sind. Die Königsschlösser waren in ihrer Zeit in Bezug auf Absolutheit, Monumentalität, Qualität und Perfektionsanspruch ohne Vergleich. Welcher andere Monarch oder Bauherr schuf in dieser Zeit mit so absolutem Anspruch eine reine Kunstwelt ohne Kompromisse, dem einzigen Ziel, sich der Poesie –mit konsequenter Ausgrenzung jeglicher profaner, repräsentativer Nutzung – Tag und Nacht hingeben zu können? Wo sonst wurden in dieser Dimension und Monumentalität Inseln, ganze Täler und Berggipfel zu einem persönlichem, fiktionalen Aktionsraum umgestaltet, mit ausgedehnten Burg- und Schlossanlagen bebaut, allein zum realen Erleben seiner eigenen Vorstellungswelten, allein um dort imaginär Ort und Zeit nach Belieben wechseln zu können? Wer außer Ludwig II. hatte zu dieser Zeit solch unglaubliche Ambitionen, wer sonst setzte alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel ein, um Werke mit höchstem Qualitäts- und Perfektionsanspruch zu realisieren, kompromisslos von der Idee bis zum künstlerischen und technischen Ausführungsdetail? Welche anderen Bauwerke und Gartenanlagen dieser Zeit können einen so perfekten Erhaltungszustand des Gesamtensembles mit dazu konzipierter Umgebung bis hin zu den kleinsten Ausstattungsdetails vorweisen wie die Königsschlösser, da sie nach dem Tod Ludwigs II. 1886 aufgrund ihrer sofortigen und bis heute kontinuierlichen musealen Nutzung so gut wie unverändert konserviert sind?

Sind die gebauten Träume Ludwigs II. für das 19. Jahrhundert ohne Zweifel unvergleichbarere Höhepunkte gesamt-künstlerischen Schaffens, so findet man selbst in der Folgezeit und bis heute schwerlich Schöpfungen, die an Anspruch, Dimension und Perfektion an sie herankommen. Auch moderne Erlebnisparks – mit denen sie intentional verwandt sind und für die sie sogar vorbildhaft waren – erreichen bei weitem nicht den künstlerischen Anspruch und die Qualität der Bauten des bayerischen Monarchen.⁸³ Kurz vor der Erfindung des Films und der Lichtspielhäuser schuf sich Ludwig II. monumentale und real greifbare gebaute Kunstinszenierungen für ein visuelles und physisches sich Hineinversetzen und ganzheitliches Erleben historischer und ferner Themenwelten, deren illusionistische Wirkungen auch nicht mit den modernen Begriffen wie „Protokino“, „Virtual Reality“⁸⁴ oder „Living History“ gänzlich erfasst werden können. Ist es möglich, dass es uns bis heute noch gar nicht gelungen ist, ähnlich faszinierende, analoge Simulationen der Geschichte oder fiktiver Welten zu schaffen – trotz fast grenzenloser technischer Möglichkeiten und digitaler Welten – wie es Ludwig mit

83 Siehe hierzu die innovative und zu wenig rezipierte Arbeit von Sepp (wie Anm. 33), bei dem ich mich für die produktive Diskussion über Ludwig II. bedanken möchte.

84 „Stellen wir uns ein Bildsystem vor, das uns völlig umschließt und dreidimensionale Bilder erzeugt, mit scheinbar vorhandenen Objekten, die wir anfassen und manipulieren sowie mit Händen und Fingern spüren können. Stellen wir uns weiter vor, wir würden in diese künstliche Welt eintauchen und sie aktiv durchstreifen, statt sie nur von einem festen Standpunkt aus auf einer flachen Leinwand, einem Fernsehschirm oder einem Computerdisplay anzustarren. Denken wir uns, wir wären zugleich die Schöpfer und die Konsumenten unserer künstlichen Erfahrungen. Wir selbst können die Welt, die wir sehen, hören und fühlen, mittels einer Geste oder eines Wortes umgestalten. Das ist keine Fiktion.“ Definition der „Virtual Reality“ von Howard Rheingold in Krapp, Holger; Wagenbauer: Einleitung, in: Künstliche Paradiese – Virtuelle Realitäten. Künstliche Räume in Literatur-, Sozial- und Naturwissenschaften, München 1997, S. 7.



Abb. 18: Schloss Neuschwanstein.

seinen materialisierten Vorstellungswelten gelang? In der Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts und vor allem der Illusionskunst gebührt diesen Bauten deshalb ohne Zweifel ein herausragender Platz.

Universelle Faszination der Königsschlösser Ludwigs II.

Die vorangegangenen Ausführungen zu den Königsschlössern Ludwigs II. suchten eine Erklärung und Bewertung der weltweiten und nach wie vor andauernden Faszination dieser Bauwerke im Kontext ihrer Zeit. Die Erweiterung des Blicks auf prägende – heute aber verschwundene – kulturelle Phänomene des 19. Jahrhunderts ermöglicht eine tiefschichtigere Beurteilung dieser Bauten als eine allein auf architektur- und kunst-historische Einordnung ausgerichtete Interpretation. Das „Phänomen Königsschlösser“ und ihr auch heute noch anhaltender Erfolg hängen eng mit ihrer von Ludwig II. intendierten Funktion und Nutzung zusammen. Kein repräsentativer, staatspolitischer Protzbau oder erzieherisches Museum sollten sie sein, sondern allein dem Kunstgenuss und der emotionalen Rezeption des Schönen dienen. Dass diese so von Ludwig II. be-

absichtliche reale Interaktion mit seiner gebauten Vorstellungswelt damals für ihn wirklich gelang, ist erstaunlich und außergewöhnlich. Dass diese Interaktion aber auch heute über alle Kulturgrenzen hinweg immer noch möglich ist, deutet auf einen universell rezipierbaren Kern dieser Bauten auf der Ebene des Emotionalen hin. Als Gesamtkunstwerke, die uns heute einen einzigartigen Einblick in verschwundene Inszenierungsphänomene dieser Zeit erlauben, gehören sie ohne Frage zu den wichtigsten Kunstschöpfungen des 19. Jahrhunderts. Als außergewöhnliche Zeugnisse eines ganzen Epochenthemas, durch künstlerisches Streben und Technikbegeisterung bessere Welten, irdische Paradiese zu erschaffen, verdienen die Königsschlösser eine besondere Würdigung in der Kunst- und Kulturgeschichte der Menschheit. Sie sind nicht allein Höhe- und Endpunkt einer Kunstepoche des 19. Jahrhunderts, sondern Startpunkt eines heute noch lebendigen und für uns greifbaren Phänomens. Die Königsschlösser Ludwigs II. sind heute und auch in Zukunft Sehnsuchtsorte für Menschen aus allen Kulturkreisen, die außerhalb ihres normalen Daseins, für einen kurzen Augenblick ihres Lebens einmal die Möglichkeit haben, Teil einer perfekten Traumwelt und eines irdischen Paradieses zu sein. (Abb. 18) Dies zeichnet die Einzigartigkeit der Königsschlösser Ludwigs II. aus und ist zweifellos ein Grund für einen Platz auf der UNESCO-Welterbeliste der Menschheit.

Alle Abbildungen, soweit nicht anders angegeben:
Bayerische Schlösserverwaltung, Alexander Wiesneth.