

## Richard Wagner und die utopische Bautätigkeit Ludwigs II. von Bayern

Christine Tauber

In seinem *Kunstwerk der Zukunft* von 1850 hat Richard Wagner seine Vorstellungen vom idealen Staat, vom idealen Kunstwerk wie auch von einer idealen Patronagebeziehung zwischen Künstler und König dargelegt. Die Rolle des Komponisten als eines – höchst fragwürdigen – politischen Ideengebers für den jungen und unerfahrenen König von Bayern hat Verena Naegele in allen relevanten Details in ihrer Untersuchung *Parsifals Mission. Der Einfluß Richard Wagners auf Ludwig II. und seine Politik* herausgearbeitet. Doch auch in Fragen, die eine dem idealen Staat angemessene Kunstproduktion mit utopischem Potential betrafen, konnte Ludwig II. mit Gewinn auf Wagners Schriften zurückgreifen. Denn Politikberatung war bei diesem immer auch Beratung in Fragen utopischer Konstrukte, die er in seinen Schriften im großen Gestus des Weltneuentwurfs durch den genialischen Künstler vorführte: Wie Naegele zu Recht konstatiert, lässt er „eine Großartigkeit, eine Absolutheit der Ideen entstehen, die, unreflektiert aufgenommen, weitreichende Konsequenzen haben muß; und dies umso mehr, als Wagner seine ‚Zukunftsutopie‘ zum Ausgangspunkt und zur Grundlage der Erklärung der Welt in Vergangenheit und Gegenwart macht.“<sup>1</sup>

Die Funktion des Utopischen in der Machtauffassung und in der Bautätigkeit Ludwigs II. ist eine ganz spezifische, die dem sonst im 19. Jahrhundert vorherrschenden Typus der sozial egalisierenden Utopie diametral entgegengesetzt ist. Zwar erstreben auch seine Utopien bessere, nach seinem Willen geordnete Welten, doch zielen sie nicht darauf ab, eine neue, nie dagewesene Ordnung zu errichten. Ludwig hat seiner (ihm in nicht geringem Maße von Wagner suggerierten) Misanthropie und Egomane zum Trotz<sup>2</sup> tatsächlich gehofft, diese Wunschwelten errei-

<sup>1</sup> Verena Naegele, *Parsifals Mission. Der Einfluß Richard Wagners auf Ludwig II. und seine Politik*, Köln 1995, S. 56.

<sup>2</sup> Vgl. Christine Tauber, *Ludwig II. Das phantastische Leben des Königs von Bayern*, München 2013, dort vor allem das Kapitel „Die Jugendverderber: Richard Wagner und Cosima von Bülow“, S. 77ff.; deutlich weniger Wagner-kritisch sieht Dieter Borchmeyer das Verhältnis zwischen Künstler und König: „Barrikadenmann und Zu-

chen zu können. Sie sind rückwärtsgewandte Utopien, entworfen von einem zutiefst Antimodernen, und bauen auf die *renovatio* einer immer schon legitimierten Ordnung. In einem Brief vom 2. September 1864 an seinen Großvater umschrieb Ludwig im Jahr der Thronbesteigung seine Vorstellung vom König als Restaurator einer verlorenen Zeit und eines verlorenen Stils in ästhetischer wie in politischer Hinsicht. Sein in höchstem Maße konservatives Regierungsprogramm lautete: „stets dafür besorgt sein“ zu wollen, „zu erhalten, was nur immer möglich“.<sup>3</sup> Seine Schlösser werden damit zu gebauten Porträts einer restaurativen Herrschaftsauffassung. Doch in der konservativen Utopie Ludwigs II. realisiert sich nicht nur die gedankliche Flucht aus einer sich politisch modernisierenden und zunehmend dynamisierenden Umwelt. Sie mündet auch in die absolut elitäre Vereinzelung: Der König als Erwählter und zugleich zum Leiden am Regieren Verdammter ist der einzige, der das Arkanum seines Herrschaftskonzepts noch zu durchschauen vermag; er allein ist eingeweiht in die Geheimnisse des wahren Königseins. Ludwigs Hoffnung, seiner Umwelt die Notwendigkeit der Restauration neoabsolutistischer Herrschaftsformen plausibel zu machen, war wohl bereits früh geschwunden. Er legitimiert sich in seinen Bauten, die ganz nach innen orientiert sind – und damit auf den einzigen Bewohner hin, der in der Lage ist, ihre Botschaft zu verstehen –, allein von sich selbst her. Die Bauten vertreten daher keinerlei repräsentativen Anspruch, sie symbolisieren nur noch das eigene, übersteigerte Herrschaftskonzept, ohne auf die Wirkung nach außen Wert zu legen. Wie sich Wagners Vorstellungen von Utopie und Ideal auf diese außerordentliche Architekturkonzeption Ludwigs II. ausgewirkt haben, soll im Folgenden exemplarisch untersucht werden.

---

kunstmusikus“ – Richard Wagner erobert das königliche Hof- und National-Theater. Uraufführungen, Erstaufführungen und Inszenierungen Wagners in München 1855–1888, in: *wagnerspectrum* 8 (2012), H. 2, S. 9–40; vgl. auch ders., *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt am Main und Weimar 2002; ders., *Richard Wagner. Werk, Leben, Zeit*, Stuttgart 2013.

<sup>3</sup> Zitiert nach Christof Botzenhart, „*Ein Schattenkönig ohne Macht will ich nicht sein*“. *Die Regierungstätigkeit König Ludwigs II. von Bayern* (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, Bd. 142), München 2004, S. 46.

Anders als unreflektiert konnte Ludwig Wagners gigantomanische Gedankengebilde und Künstlerselbstkonstruktionen gar nicht aufnehmen, da er seine Lektüre der Schriften des Meisters bereits in einem Alter betrieb, in dem ihm die philosophischen und ideengeschichtlichen Hintergründe dieses utopischen Denkgebäudes noch verschlossen sein mussten. *Das Kunstwerk der Zukunft* studierte er 1864 als intellektuell wenig geschulter Achtzehnjähriger ernsthaft, angeblich gab es bereits 1857 erste Lektüreerfahrungen. Seine Tagebucheinträge belegen, dass er die Schrift in diesem Jahr als Weihnachtsgeschenk erhalten hatte. Ludwigs Wagner-Lektüren in den 1860er Jahren sind gut dokumentiert: So findet man im Tagebuch zum Beispiel unter dem 17. Januar und 6. April 1863 notiert, dass er in *Oper und Drama* gelesen habe, und am 28. April 1864 ist von der erneuten Lektüre zweier anderer entscheidender Texte die Rede: „frischte freudig den Sinn auf, las in: ‚Kunstwerk der Zukunft‘ u. in: ‚Kunst u. Revolution“;“<sup>4</sup> unter dem 5. April 1864 steht: „In R. Wagners wonnevollem ‚Oper und Drama‘ über den Staat gelesen!“ Bereits im Februar 1863 hieß es: „Neulich erhielt ich v. Graf la Rosée *Oper u. Drama*, v. R. Wagner, der erste Theil behandelt die *Oper* u. das Wesen der Musik, der zweite die dramatische Dichtung, der dritte beide im *Kunstwerk der Zukunft* [...]“<sup>5</sup>

Nicht nur im *Kunstwerk der Zukunft* breitete Wagner seine staatspolitischen Konzepte aus. Auch der 1864 *expressis verbis* für Ludwig, den „hochgeliebte[n] junge[n] Freund“ verfasste Text *Über Staat und Religion*<sup>6</sup> tritt mit dem Anspruch auf, dem jungen König ein hilfreicher Fürstenspiegel sein zu wollen. Ausgangspunkte sind hier einmal mehr die Klagen über den Unverstand der Öffentlichkeit und das Leiden des Ausnahmemenschen am derzeitigen Weltzustand – in Formulierungen, in denen sich Ludwig wahrscheinlich erstmals überhaupt verstanden gefühlt hat: Der König verfällt – so Wagner – notwendigerweise

„auf der durch unvermeidliche Schickung ihm beschiedenen Höhe einer weithin reichenden und dauernden, an sich oft unbilligen, daher fast tragisch zu nennenden, Verachtung. Schon daß das für den

<sup>4</sup> Zitiert nach Hans Gerhard Evers, *Ludwig II. Theaterfürst – König – Baubherr. Gedanken zum Selbstverständnis*, hrsg. von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth und bearb. von Klaus Eggert, München 1986, S. 90.

<sup>5</sup> Gisela Haasen, *Ludwig II. Briefe an seine Erzieherin*, München 1995, S. 33.

<sup>6</sup> Im Folgenden zitiert nach DS 8, S. 217–246, hier S. 217.

Thron bestimmte Individuum keine Wahl hat, seinen rein menschlichen Neigungen keine Berechtigung zuerkennen darf, und eine große Stellung ausfüllen muß, zu der nur große Naturanlage befähigen kann, teilt ihm von vornherein ein übermenschliches Geschick zu.“<sup>7</sup>

Die in *Über Staat und Religion* entfalteten staatstheoretischen Prämissen sind – mit einer Prise Machiavellismus gewürzt – denkbar eingängig: Das Grundgesetz des Staates ist die Stabilität, garantiert durch den erblichen Monarchen. Dessen Aufgabe ist es, unbeirrbar Gerechtigkeit zu üben oder – falls dies durch die äußeren Umstände nicht möglich ist – wenigstens Gnade walten zu lassen. Somit erreicht der Staat im König sein „eigentliches Ideal“, zugleich aber (wie Sage und Dichtung zeigen) auch den Höhepunkt des Leidens, in dem sich „die tragische Bedeutung der Welt ganz und voll zur Erkenntnis“ bringt.<sup>8</sup> Macht gewinnt man über diese tragische Struktur nur partiell, „indem man sie macht“.<sup>9</sup> Doch grundlegend kann man dieses Fatums der Diskrepanz zwischen Welt und Ideal nie Herr werden. Die Welt von Grund auf verbessern zu wollen, ist utopisch. Der einzige Ausweg scheint also in der Entsagung zu liegen, im Rückzug und in der Hinwendung zu außerweltlichen Idealen wie dem christlichen Glauben. Im freiwilligen Leiden und in der christusgleichen Selbstaufopferung liegen das Geheimnis und die Erhabenheit der „Weltüberwindung“.<sup>10</sup>

Doch diese religiöse Überwindung der innerweltlichen Schwierigkeiten hat einen Schwachpunkt: Die Welt kann ihr mangelnden Wirklichkeitssinn vorwerfen; es besteht immer die Gefahr eines Streits über die „Wirklichkeit und beweisbare Tatsächlichkeit“ des religiösen Dogmas.<sup>11</sup> Und so lautet – für den nun schon hinlänglich ideologisch eingestimmten Leser wenig überraschend – die Pointe des Textes: Es ist ein anderes Reich, welches allein die wahre Weltüberwindung ermöglicht – das Reich der Kunst. „Auch der Künstler kann von sich sagen: ‚mein Reich ist nicht von dieser Welt‘, und ich vielleicht mehr als irgendein jetzt lebender muß dies von mir sagen“.<sup>12</sup> Dieses Reich ist unanfechtbar, weil es sich offensiv

---

<sup>7</sup> Ebenda, S. 234.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 224, 233; Hervorhebungen innerhalb der Zitate entsprechen jeweils dem Original und sind durchgehend kursiv wiedergegeben.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 231.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 237.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 245.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 221.

zu seinen illusionistischen Mitteln bekennt, es will geradezu „edle Täuschung“ sein.<sup>13</sup>

Aus diesen Prämissen ergibt sich für Wagner seine Theorie des „Wahns“ – ein hier durchaus positiv besetzter Begriff. Wirkliches „Wahn-Vermögen“ ist, da übermenschlich, nur in den wenigen zum Ideal Befähigten zu finden: im Künstler, der das Reich der Kunst schafft, und im König, der die Kunstproduktion fördert. Folgerichtig endet Wagners Text mit einer emphatischen Beschwörung der realitätsschaffenden und zugleich weltenthebenden Macht der Kunst, vor allem aber mit einem Aufruf an den König, sich zum idealen Kunstförderer auszubilden: Die Kunst zeige er, Wagner,

„meinem hochgeliebten Freunde als den freundlichen Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es selbst uns als ein Spiel erscheinen läßt, das, wenn es selbst zwar auch ernst und schrecklich erscheint, uns hier doch wiederum nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, welches uns als solches tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Not entrückt. Das Werk der edelsten Kunst wird von ihm gern zugelassen werden, um, an die Stelle des Ernstes des Lebens tretend, ihm die Wirklichkeit wohlthätig in den Wahn aufzulösen, in welchem sie selbst, diese ernste Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur als Wahn erscheint: und im entrücktesten Hinblicke auf dieses wunderbare Wahnspiel wird ihm endlich das unaussprechliche Traumbild der heiligsten Offenbarung, unverwandt sinnvoll, deutlich und hell wiederkehren [...]. Die Nichtigkeit der Welt, hier ist sie offen, harmlos, wie unter Lächeln zugestanden: denn, daß wir uns willig täuschen wollten, führte uns dahin, ohne alle Täuschung die Wirklichkeit der Welt zu erkennen.“<sup>14</sup>

Generell trat Wagner in seinen Texten als Erfinder und Imagegestalter eines „idealen Königs“ auf: In der Artikelserie *Deutsche Kunst und deutsche Politik* waren seine Vorstellungen von der „Bestimmung des deutschen Königtums“<sup>15</sup> aus einsehbar-egoistischen Gründen die eines alles verzeihenden Herrschers, der aus freien Stücken Gnade walten lässt, wo er doch das vollkommene Recht auf Rache, Strafe und Sanktionen hätte. Erst durch den freiwilligen Gewaltverzicht im Akt der Begnadigung könne der König frei werden von den ihn bindenden, banalen „Zweckmäßig-

<sup>13</sup> Ebenda, S. 245.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 245f.

<sup>15</sup> DS 8, S. 247–352, hier S. 330.

keitsgesetzen“, wie Wagner (sprachlogisch schwer nachvollziehbar) argumentiert:

„Nur aus einer ganz anderen Sphäre des Daseins, einer Sphäre, die dem durchaus realistischen Staate nur als eine der idealen Weltordnung angehörige erscheinen muß, kann ein eben ideales Zweckmäßigkeitsgesetz als Ausübung positiver, d.h. aktiver, durch keine gemeine Nötigung bestimmter, wirklich freier Freiheit zu Einfluß gelangen, und somit gerade an jenem bezeichneten unüberschreitbaren Punkte das Werk des Staates mit der Krone, die es selbst ist, schmücken.“<sup>16</sup>

Die hier einmal mehr aufscheinende „ideale Weltordnung“ verweist auf ein Argumentationsmuster, das in sämtlichen Texten und Briefen Wagners durchgehalten wird: die durchgängige Gleichordnung von idealem König und „idealistisch gestaltende[m]“ Künstler als einer Gesinnungsgenossenschaft.<sup>17</sup> In einer raffinierten rhetorischen Konstruktion paralleler Schicksale wird hier das verkannte Künstlergenie mit dem von seinem Volk verkannten König identifiziert. Am 9. Januar 1866 stellte Cosima in einem Brief an den König die rein rhetorische Frage bezüglich der „beiden heiligen Mächte“: „Wäre es möglich, dass die Welt zwischen dem [sic!] König dem Einzigen, und dem Künstler dem Grössten, siegreich sich stellte?“<sup>18</sup> Wenn der König der Zukunft ein Künstler ist, so lautet der hierin implizierte Umkehrschluss, dann muss auch der Künstler der Zukunft ein absoluter Herrscher in seinem Reich sein dürfen.

Kein Klischee aus der langen Geschichte der Genieästhetik wird hier ausgelassen, kein Künstlertopos bleibt ungenutzt und wird immer paritätisch zugleich auch dem König zugesprochen: Der geniale Künstler ist wie der ideale König unzeitgemäß, da seiner Zeit als Visionär, als „Seher“ einer „neuen Welt“ weit voraus. Von den eigenen Zeitgenossen wird er geradezu zwangsläufig verkannt, konnten diese doch bislang mangels Vergleichbarem noch gar keinen Maßstab für seine angemessene Würdigung ausbilden. Erst im Land der „Menschheit der Zukunft“<sup>19</sup> wird auch das Kunstwerk der Zukunft die ihm gebührende höchste Anerkennung

<sup>16</sup> Ebenda, S. 331.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 333; vgl. Jens Malte Fischer, *Der Alt-Revolutzer und der Dulderkönig. Richard Wagner und Ludwig II. Ein Märchen ohne gute Fee*, in: „*Vom Künstlerstaat*“. *Ästhetische und politische Utopien*, hrsg. von Ulrich Raulff (Edition Akzente), München 2006, S. 104–126.

<sup>18</sup> *Cosima Wagner und Ludwig II. von Bayern. Briefe. Eine erstaunliche Korrespondenz*, hrsg. von Martha Schad, Bergisch Gladbach 1996, S. 110.

<sup>19</sup> Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, S. 33.

finden können – und dieses paradiesische Reich schien Wagner, wenn auch nur kurzzeitig, im Königreich Bayern realisierbar:

„[Der Geist] begreift, daß er seine Erlösung nur im sinnlich gegenwärtigen Kunstwerke [...] zu gewinnen hat, und hofft daher auf die Zukunft, d.h. er glaubt an die Macht der Nothwendigkeit, der das Werk der Zukunft vorbehalten ist. Der Gegenwart gegenüber aber verzichtet er auf die Gegenwart, d.h. auf das Erscheinen des Kunstwerkes auf der Oberfläche der Gegenwart, der Oeffentlichkeit, folglich auf die Oeffentlichkeit selbst [...]. Das große Gesamtkunstwerk [...] erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk des Menschen der Zukunft“<sup>20</sup>

– für die der Künstler „die neuen, ungeahnten Küsten“ einer Neuen Welt in seinen Musikdramen gewinnen muss.<sup>21</sup>

### *Die Gründungstat utopischen Bauens*

Im Briefwechsel zwischen Ludwig und Wagner wird stets ein nur den Mitgliedern des exklusiven Freundschaftsbundes zugängliches „Ideal“ beschworen, das jedoch selten inhaltlich präzise bestimmt ist. Emphatisch forderte Wagner: „Gemeinsam werden wir aber auch den Bund der heiligen Nothwendigkeit schließen, und der Bruderkuß, der diesen Bund besiegelt, wird das *gemeinsame Kunstwerk der Zukunft* sein.“<sup>22</sup> Zumeist (und vor allem in Wagners eigenen Briefen) verkörpert sich dieses Ideal materiell in Subventionen und in den Aufführungen seiner Musikdramen unter königlicher Schirmherrschaft. In den Briefen Ludwigs hingegen wird hiermit fast durchgängig sein erstes, nie ausgeführtes Bauprojekt bezeichnet: Gottfried Semper sollte nach dem Konzept Wagners mit einem Festspielhaus hoch über der Isar für angemessene Aufführungsbedingungen von dessen Zukunftsmusik sorgen. Geplant war ein utopischer Raum, in dem allein das Ideal Wirklichkeit werden könne. Im unerträglich stabreimenden Sprachduktus des Meisters und in Wotans Worte zu Beginn des 2. Bildes im *Rheingold* mündend, offenbarte die „Freundin“ Cosima dem König am 19. September 1865 ihre „Vision“ vom „Tempel“ auf der Isaranhöhe als zweitem Walhall:

<sup>20</sup> Ebenda, S. 32.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 75.

<sup>22</sup> Ebenda, S. 14; hierzu und zum Folgenden Tauber, *Ludwig II.*, S. 104–110.

„Wir schwiegen und träumten; in diesem Traum *sah* ich, wie zum ewigen Gruss auf der Höhe gegenüber des glitzernden Schlosses gebaut, das wunderbare wunderbringende Werk, und in mir erschallte es: „Vollendet das ewige Werk: / Auf Berges Gipfel / die Götterburg, / prachtvoll prahlt / der prangende Bau! / Stark und schön / steht er zur Schau: / hehrer herrlicher Bau!“<sup>23</sup>

Was aber macht das Utopische von Architektur eigentlich aus, und wie ist utopisches Bauen überhaupt denkbar und möglich? Denn wie soll im Nirgendwo, am Un-Ort (*U-topos*) etwas räumlich Reales entstehen? Eine Analyse des Raumkonzepts dieses später dann *ad acta* gelegten Ideals auf der Isarhöhe kann dies verdeutlichen: Nicht nur die Visionen einer Kunst der Zukunft in den Schriften Wagners waren für Ludwigs spätere Utopien zentral, sondern auch das architektonische Konzept Sempers in seinen Planungen für das Münchner Festspielhaus.<sup>24</sup> Dieses Projekt für einen „vollendeten Prachtbau des Festtheaters der Zukunft“<sup>25</sup> war, wie der Wagner-Kosmos generell, höchst elitär angelegt: Denn allein die eingeschworene – und zu diesem Zeitpunkt noch recht kleine – Gemeinde der Wagner-Begeisterten war würdig, in die Mysterien der Musik des Meisters eingeweiht und mit höchstem Kunstgenuss beglückt zu werden.

Bei diesem einzigen Bauprojekt Ludwigs, das für den urbanen Kontext von München geplant war, sollte eine Architektur zum Einsatz kommen, die es ihrem königlichen Betrachter ermöglicht hätte, eine Urszene utopischen Bauens zu erleben: In einer ersten Planungsphase ab 1864 entwarf Semper den monumentalen Sonderraum für die Musikdramen des Meisters nicht als freistehenden Bau, sondern als Einbau in den bereits bestehenden Glaspalast, und sah für das Innere die Form eines antiken Theaters vor. Hierbei sollte die Bühne – ganz der Wagner'schen Vorstellung entsprechend – als ideale Welt jenseits der Zuschauerwirklichkeit erscheinen, die sich dem Zuschauer jedoch über den versenkten Orchestergraben hinweg *als* Utopie darstellte und *als* Ideal vermittelte.

Gerade diesen Eindruck mit architektonischen Mitteln zu erzeugen, machte sich Gottfried Semper zur Aufgabe. In dem Begleitschreiben an Wagner zu seinem ersten Entwurf für diesen antikisch-amphitheatrali-

<sup>23</sup> *Cosima Wagner und Ludwig II. von Bayern. Briefe*, S. 37.

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Manfred Semper, *Das Münchener Festspielhaus. Gottfried Semper und Richard Wagner*, Hamburg 1906; Detta und Michael Petzet, *Die Richard-Wagner-Bühne König Ludwigs II. München – Bayreuth* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 8), München 1970 sowie den Beitrag von Dietrich Erben im vorliegenden Heft.

<sup>25</sup> *Cosima Wagner und Ludwig II. von Bayern. Briefe*, S. 336.

schen Theaterbau beschrieb er detailliert, mit welchen formalen Eingriffen er den „mystischen Zwischenraum“ zu evozieren gedachte, der „das Volk von der vorgeführten Welt traumgleich“<sup>26</sup> scheiden sollte:

„Folgende dem Architekten gestellte Bedingungen waren dabei maßgebend: 1. Vollständige Trennung der idealen Bühnenwelt von der durch den Zuschauerkreis vertretenen Realität. 2. dieser Trennung entsprechend ein nicht sichtbares, nur durch das Ohr wirksames Orchester. [...] Die vertiefte Lage der Orchestra erfüllt zugleich den wichtigen Nebenzweck, die verlangte entschiedene Trennung der Cavea von der Bühne zu bewerkstelligen. Es entsteht zwischen beiden ein gleichsam neutraler Zwischenraum, dessen Abschluß nach allen Seiten hin, nach oben, unten und seitwärts vom Auge des Zuschauers nicht verfolgt werden kann, so daß die wahre Entfernung der Einfassung der Bühne, die sich jenseit [sic!] dieses Zwischenraumes erhebt, für das abschätzende Auge aus Mangel an Haltepunkten nicht mehr meßbar ist, besonders wenn letzteres noch außerdem durch passend angewandte perspektivische und optische Mittel über diese Entfernung getäuscht wird.“<sup>27</sup>

Das Verbergen des Orchesters führt also im Zusammenwirken mit weiteren architektonischen Mitteln beim Betrachter dazu, dass er die tatsächliche Größe des Abstandes zur Bühne nicht mehr präzise einschätzen kann. Dadurch sollte der Eindruck der Irrealität des Raumes jenseits dieser Zwischensphäre gesteigert werden. Das angestrebte Ziel war „das gänzliche Beseitigen jedweden Uebergriffes der Realität in den Bereich der Idealität durch das Verstecken sowohl der Orchestra als auch des unteren Bühnenrandes, um so den Zuschauern den Maßstab der Vergleichung zu entrücken“, wie es in einem Brief Sempers an Kabinettssekretär Franz Seraph Pfistermeister vom 20. Oktober 1865 heißt.<sup>28</sup>

Ein weiterer Kunstgriff, die Verdoppelung des Proszeniums, sollte es dem Zuschauer zudem unmöglich machen, sein eigenes Verhältnis zum Umraum zutreffend einzuschätzen, woraus ein Proportions- und letztlich Maßstabsverlust resultiert. Dieser Maßstabsverlust ist Charakteristikum des Utopischen im Politischen wie im Künstlerischen:

---

<sup>26</sup> So Ludwig in seinem Tagebuch bezüglich des Festspielhausentwurfes; zitiert nach Evers, *Ludwig II.*, S. 102.

<sup>27</sup> Semper, *Das Münchener Festspielhaus*, S. 107f.

<sup>28</sup> Zitiert nach Heinrich Habel, Die Idee eines Festspielhauses, in: D. und M. Petzet, *Die Richard-Wagner-Bühne*, S. 299–316, 381–385, hier S. 303.

„Diesen hier angedeuteten Absichten entspricht ein zweites, weiteres und höheres Proscenium, das in einer Entfernung von 15 Fuß (4,5 m) dem eigentlichen Bühnenproscenium vorgestellt ist und einen mächtigen Rahmen, eine Blende bildet, hinter welcher seitwärts und oberwärts die Gasröhren zur Beleuchtung der eigentlichen Bühne versteckt liegen. Dieses System der Beleuchtung wird noch vervollständigt durch eine Gasflammenreihe, die – ebenfalls für den Zuschauer versteckt – am Rande der Brüstung angebracht ist, welche die Orchestra von dem Auditorium trennt. Die Dekoration dieses vorderen Bühnenprosceniums ist in den Motiven, Ordonnanzen und Verhältnissen derjenigen des hinteren Bühnenprosceniums vollkommen gleich, aber in den wirklichen Größenverhältnissen davon verschieden, woraus eine perspektivische Täuschung entsteht, weil das Auge die thatsächlichen Größenverschiedenheiten nicht von den perspektivischen zu unterscheiden vermag. Eine Illusion, die nach Befinden und nach Umständen durch alle erdenkliche Beleuchtungskünste noch gehoben und modifiziert werden kann. So wird die beabsichtigte Vernichtung des Maßstabes der Entfernungen und somit die Trennung der idealen Bühnenwelt von der Realität der Zuschauerwelt vervollständigt.“<sup>29</sup>

In diesem Sinne ist auch das von Ludwig sich selbst und seiner Umwelt abgeforderte übersteigerte Monarchiekonzept Ausdruck utopischen Denkens, da es einen Maßstabsverlust dokumentiert, ein Sich-nicht-mehr-in-Relation-setzen-können beziehungsweise -wollen zu den Anforderungen des Tagesgeschäfts und der Lebensumwelt. Die hieraus resultierende merkwürdige Fremdheits-, Unangemessenheits- und Desorientierungserfahrung findet ihren Ausdruck eben auch in seinen utopischen Bauten, deren Wirkabsicht darin besteht, den Betrachter mit ästhetischen Mitteln in eine idealische, irrealen Stimmung zu versetzen.

Dies kann in der Raumkonstruktion über verschiedene Strategien erfolgen: über die erwähnten Maßstabswechsel, die eine klare Einordnung und Selbstrelationierung des Betrachters zum ihn umgebenden Raum erschweren; durch die Verunklarung von Raumabfolgen mittels labyrinthischer Grundrisse oder aber mittels frappierender Ähnlichkeit von Räumen; schließlich durch sinnenverwirrende Ornamentik. Einen solchen Effekt der Verfremdung und des Auf-sich-selbst-Zurückgeworfenseins in der Ortlosigkeit muss schon der Wintergarten Ludwigs II. in der Münchner Residenz auf die zeitgenössischen Besucher gehabt haben, zumal man diesen durch einen lichtlosen Gang betrat, der den Betrachter

---

<sup>29</sup> Semper, *Das Münchener Festspielhaus*, S. 109f.

*medias in res* entließ und ihn dem Überwältigungseffekt durch eine exotische Welt auslieferte, in die er sich plötzlich, wie nach einem kategorialen Sprung, entrückt sah. All diese utopischen Innenräume verfügen über eine Ent- und Verrückungsqualität, die demjenigen, der in die irdischen Paradiese eintritt, das greifbare Gefühl vermittelt, in eine real betretbare Neue Welt enthoben zu sein, in der auch eine ganz andere Ordnung der Zeit herrscht. Nur den Bühnenraum der Wagner'schen Utopien darf er natürlich nicht betreten, sondern hier beschränkt sich seine Rolle *per definitionem* auf die des Zuschauers.

*Zum Raum wird hier die Zeit:  
Herrenchiemsee als Wiederbelebung von Versailles*

Dass das ererbte Königtum in seiner Gegenwart keine unumstößliche Legitimation mehr zu bieten hatte und dass ihm damit sein *fundamentum in re* abhandengekommen war, war die wohl erschütterndste Erfahrung Ludwigs II. nach seinem Regierungsantritt. Als Ausweg blieb ihm allein, die historische Entwicklung stillzustellen – und damit der *per se* utopische Rückschritt in Wunschzeiten und von ihm neu zu errichtende Wunschräume der Vergangenheit. Bereits aus seiner Lektüre von *Das Kunstwerk der Zukunft* konnte Ludwig lernen, wie sich die Utopie produktiv zur Vergangenheit hin orientiert: Wagner zufolge verlässt das menschliche Denken den sicheren Boden des vernünftigen und wahrhaftigen Wissens genau in dem Moment, in dem es beansprucht, „das zukünftige Wirkliche konstruieren“ zu können, also eine Utopie im landläufigen Sinne einer Zukunftsvision zu entwerfen. Diese konnte für Wagner nichts anderes sein als ein unklares und willkürliches „Wähnen“.<sup>30</sup> Das hehre Ziel, „die Schönheit aus der Vergangenheit sich zurückzuconstruieren“,<sup>31</sup> gelingt nur im sicheren Rückgriff auf „Vergangenes, Vollbrachtes“, auf das „wirklich Fertige und Vollendete“.<sup>32</sup>

Da das zukünftig Darzustellende – also Wagners Musikdrama als Kunstwerk der Zukunft – die Menschheit durch seine Allgemeingültigkeit in seinen Bann ziehen und läutern soll, darf es sich nicht im Bereich von Willkür und Phantasterei bewegen, sondern muss auf Wahres, Schönes, Bewährtes zurückgreifen. Bei seinem Entwurf eines zukünftigen

---

<sup>30</sup> Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 18.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 166.

<sup>32</sup> Ebenda, S. 220.

Zustands hat der Künstler „zu solchem Verfahren, nur einen Maßstab, und der liegt gerade eben nicht in dem Raume der Zukunft, auf dem der Zustand sich gestalten soll, sondern in der Vergangenheit und Gegenwart, also da, wo alle die Bedingungen noch lebendig vorhanden sind, die den ersehnten zukünftigen Zustand heute eben noch unmöglich machen“.<sup>33</sup> Und zur „künstlerischen Darstellung geeignet kann nur eine solche Handlung sein, die im Leben bereits zum Abschlusse gekommen ist, über die als reine Thatsache kein Zweifel mehr vorhanden ist“.<sup>34</sup>

Es scheint, als habe sich Ludwig beim Bau von Herrenchiemsee<sup>35</sup> an diese Passagen aus Wagners *Kunstwerk der Zukunft* erinnert und sich von ihnen inspirieren lassen. In der Innenausstattung seines Schlosses etablierte er souverän eine eigene Zeitordnung, die auf Unendlichkeit und damit ewigen Stillstand zielte. Zunehmend versuchte der König, sich jeglicher historischen Entwicklung zu entziehen, da er sehr wohl erkannt hatte, dass diese sein monarchisches Amtsverständnis und damit auch seine eigene Stellung auf die Dauer fundamental gefährdete. In den Räumen von Herrenchiemsee, der leicht vergrößerten Replik von Versailles, war es problemlos möglich, den Zeitsprung nach hinten, in die ersehnte Vergangenheit, mit künstlerischen Mitteln zu überbrücken. Das gesamte Bauunternehmen hatte erklärtermaßen zum Ziel, dem Betrachter eine Zeitreise in die Vergangenheit zu suggerieren, wie Ludwig am 29. August 1868 schrieb: Man „wird darin völlig in die Periode Ludwigs XIV. zurückversetzt sich fühlen“.<sup>36</sup>

Das, was Wagner im *Kunstwerk der Zukunft* über das künftige Musikdrama schreibt, sah Ludwig in seinem Schlossbau architektonisch verwirklicht: Versailles war für ihn „der Zweig vom Baume des Lebens, der unbewußt und unwillkürlich diesem entwachsen, nach den Gesetzen des Lebens geblüht hat und verblüht ist“. Seine Wiedererrichtung von

---

<sup>33</sup> Ebenda, S. 221.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 208.

<sup>35</sup> Hierzu Alexander Rauch, Königreich vor Sonnenaufgang. Gedanken zu Sinn und Symbolik in der Architektur Schloß Herrenchiemsees, in: *100 Jahre Herrenchiemsee*, hrsg. von der Museumsabteilung der Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Mitarbeit: Gerhard Hojer, Freising 1978, S. 7–18; ders., *Schloß Herrenchiemsee. Räume und Symbole*, München und Berlin 1993; ders., *Schloß Herrenchiemsee. Symbolismus und Décadence bei Ludwig II.*, in: *Pantheon* 53 (1995), S. 115–129; ders., *Herrenchiemsee: König Ludwig II. von Bayern und seine Schlösser*, München 1997; Tauber, *Ludwig II.*, S. 225–265.

<sup>36</sup> Zitiert nach Evers, *Ludwig II.*, S. 162.

Versailles in dessen vorrevolutionärem Idealzustand aber wäre dann, in Ludwigs Sicht der Dinge, der Trieb von diesem Baum, der,

„von ihm abgelöst, *in den Boden der Kunst gepflanzt* wird, um zu neuem, schönerem, unvergänglichem Leben aus ihm zu dem üppigen Baume zu erwachsen, der dem Baume des wirklichen Lebens seiner inneren, nothwendigen Kraft und Wahrheit nach vollkommen gleicht, dem Leben selbst gegenständlich geworden, diesem sein eigenes Wesen aber zur Anschauung bringt, das Unbewußtsein in ihm zum Bewußtsein von sich erhebt.“<sup>37</sup>

Wagner selbst sah die Saat seiner utopischen Ideen in der königlichen Architekturkonzeption im Falle von Herrenchiemsee mit großem Unbehagen aufgehen: Als er vom Bauplan erfuhr, soll er laut Cosima geäußert haben, er schäme sich seines Verhältnisses zum bayerischen König, ließ dieser doch den dem Revoluzzer verhassten französischen Hof des Ancien Régime wiedererrichten.<sup>38</sup> Damit verkannte der Meister jedoch grundlegend den königlichen Impetus einer perfekten Wieder-Holung des Vergangenen im Kunstwerk, die Spiegelung der Vergangenheit in der Gegenwart und *vice versa*, die es dem Kunstbetrachter beziehungsweise dem Schlossherrn ermöglichte, in seiner Utopie aufzugehen. Dieser durchschreitet hier wie Alice den Spiegel, um in ein Wunderland zu gelangen, in dem wie im Märchen oder im Mythos die Befreiung von Raum und Zeit möglich ist und wo sich seine Hoffnungen auf ein Aufgehen in der Utopie erfüllen: Er „lebt und athmet nur noch in dem Kunstwerke, das ihm das Leben selbst, und auf der Scene, die ihm der Weltraum dünkt“, wie Ludwig erneut dem *Kunstwerk der Zukunft* entnehmen konnte. Wagner beschloss diesen Passus sogar mit einem Hymnus auf die künstlerischen Fähigkeiten des Baumeisters, utopische Gebilde zu verwirklichen, in denen alle Distanz und Differenz aufgehoben ist und dem Betrachter eine ebenso selbstvergessene wie selbstbewusste Identitätserfahrung zuteilwird:

„Solche Wunder entblühen dem Bauwerke des Architekten, solchen Zaubern vermag er realen Grund und Boden zu geben, wenn er die Absicht des höchsten menschlichen Kunstwerkes zu der sei-

<sup>37</sup> Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 207f.

<sup>38</sup> CT 2, S. 1103 (Eintrag vom 30. Januar 1883); diese Äußerung ist ein (wenn überhaupt) nur sehr schwaches Indiz für Wagners kommerzkritische Haltung, wie Dieter Borchmeyer meint („Barrikadenmann und Zukunftsmusikus“, S. 18), zumal der Meister ja im gleichen Atemzug beklagt, nicht selbst in den Genuss einer Rothschild'schen Millionenzuwendung gekommen zu sein.

nigen macht, wenn er die Bedingungen ihres Lebendigwerdens aus seinem eigenthümlichen künstlerischen Vermögen heraus in das Dasein ruft.“<sup>39</sup>

Ludwigs Pochen auf absolute Authentizität der Reproduktion von Versailles trug eine Art genuin künstlerischer Hoffnung in sich, die sich an einem berühmten Vorbild orientieren konnte – am legendären Bildhauer Pygmalion, dessen Verliebtheit in sein eigenes Werk dieses zum Leben erweckte. Wagner hat im *Kunstwerk der Zukunft* jeden Künstler als Pygmalion charakterisiert, der als Schöpfer sinnlicher Anschauung Leben spendet und eine zweite, höhere Wirklichkeit schafft:

„Das wirkliche Kunstwerk, *d.h. das unmittelbar sinnlich dargestellte, in dem Moment seiner leiblichsten Erscheinung*, ist daher auch erst die Erlösung des Künstlers, die Vertilgung der letzten Spuren der schaffenden Willkür, die unzweifelhafte Bestimmtheit des bis dahin nur Vorgestellten, die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit, die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben.“<sup>40</sup>

Immer wieder beschwor Ludwig die Kunst als Mittel der Wiederbelebung längst vergangener Zeiten und Menschen. Erneut war es Wagner, der im *Kunstwerk der Zukunft* diese in Herrenchiemsee in Reinform zur Anwendung gebrachte Idee des Künstlers als Wiederbelebbers der Vergangenheit geprägt hat. In einem argumentativen Dreischritt entwarf er dort die Wirkabsicht, die Ludwig später bei seinem Schlossbau von Herrenchiemsee leitete: Ist die Gegenwart so defizitär, dass edle Gemüter und Visionäre nur noch an ihr leiden können, so entwickeln sie das verständliche Bedürfnis, „aus einem durchaus unschönen Leben heraus, die Schönheit aus der Vergangenheit sich zurückzuconstruiren“.<sup>41</sup> Ludwigs Architekturkonzept wäre in Wagners Augen wohl weniger als historistisch denn als klassizistisch zu bezeichnen: Denn der Baumeister holt hier einen Stil, ja ein ganzes Gebäude aus der Geschichte zurück, um ein vergangenes Ideal wiederzubeleben. In dieser Re-Naissance liegt laut Wagner ein großes Trospotential für den unzeitgemäßen Menschen: „Der nach der Natur sich zurücksehrende und deshalb in der modernen Gegenwart unbefriedigte Geist, findet nicht nur in der Totalität der Natur, sondern namentlich auch in der geschichtlich vor ihm dargelegten

---

<sup>39</sup> Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 189.

<sup>40</sup> Ebenda, S. 7f.

<sup>41</sup> Ebenda, S. 166.

menschlichen Natur, die Bilder, durch deren Anschauung er sich mit dem Leben im Allgemeinen zu versöhnen vermag.“<sup>42</sup> Dies führt zu einer Form von Kunst, die zwar noch nicht dem Ideal des Kunstwerks der Zukunft entspricht, der jedoch immerhin bei aller Beschränktheit die Kraft inne-wohnt,

„nur durch den Hinblick auf das Kunstwerk einer vergangenen Zeit zu trösten, und, bei der erkannten Unmöglichkeit dieß Kunstwerk willkürlich von Neuem zu beleben, seinen Trost sich so wohlthätig wie möglich, durch lebensgetreue Auffrischung des aus der Erinnerung Erkennbaren, von Andauer zu machen“.<sup>43</sup>

Dem korrespondiert das von Grund auf menschliche Bedürfnis, „das immer weiter in die Vergangenheit Entrückte sich mit höchster Deutlichkeit festzuhalten“,<sup>44</sup> das unwiederbringlich Vergangene nicht zu vergessen, sondern in der Erinnerung wach und lebendig zu halten.

Das architektonische Programm von Herrenchiemsee kommt in dieser Lesart einer Erlösung gleich, in deren Beschreibung religiöse Metaphern aus der Passion Christi anklingen: die „der Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige“.<sup>45</sup> Für Wagner kann dies allerdings nur im Musikdrama gelingen, in dem der begabte Schauspieler oder Sänger bei jeder Aufführung aufs Neue zum Pygmalion wird, der seine Rolle belebt. Setzt man hingegen, wie Ludwig, auf architektonische Mittel, so bekommt dieser Versuch etwas Zwanghaftes, denn er zeigt laut Wagner den „Willen, diese Schönheit gleichsam zum Verweilen in einem Leben zu zwingen, dem sie unbewußt unwillkürlich nicht mehr als nothwendiger Ausdruck seiner innersten Seele angehörte“.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Ebenda, S. 33.

<sup>43</sup> Ebenda, S. 172.

<sup>44</sup> Ebenda, S. 154.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 169.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 171.

*Weltflucht durch Entrückung oder  
Rückzug in den Hörselberg*

Am 16. März 1868 schrieb Ludwig II. an Wagner:

„Es war eine Zeit, wo mein Wort so viel über Sie vermochte, wo es tiefe Wunden heilte; hat es denn den alten Wunderklang verloren, glauben Sie mir denn nicht, wenn ich Ihnen schwöre, der Baum wird ewig stehen, der Schlange werde ich den Kopf zertreten? denn ich bin, der ich war von Anbeginn, Gott hat mich erkoren. Sie selbst sagen, ich hätte es so leicht gehabt, Alles hätte in meiner Macht gelegen, nur: ich hätte nicht gewollt; es ist wahr, ich läugne nicht; doch ich weiß, noch ist sie mein, die Macht, mein der Sieg; Tod wo ist dein Stachel? wenn ich hinter Wolken mich zurückzog, so bin ich doch der Alte, nicht so elend und machtberaubt, wie es scheinen mag. O mein Freund, rosig erschien mir damals die Welt, edel die Menschen; ich habe seitdem so unsäglich bittere Erfahrungen gemacht, daß es mir ganz unmöglich wurde, diese namenlos elende Welt mit Liebe zu umfassen; ich mußte mich abgestoßen fühlen durch diese teuflischen Seelen, wie ich sie erkannte; o sehr begründet war das Gefühl des Hasses und der Menschenverachtung; einzig in mir, vor Allem in dem Leben und Weben in Unsren Idealen vermochte ich Trost und Erhebung zu finden; in mich verschloß ich mich, denn mich erfaßte Ekel und Schande vor der grauenvollen Außenwelt; nun ist es vorüber, es war ein Läuterungsprozeß, eine Episode in meinem Leben; ich bin erstarkt, will das Furchtbare vergessen und vergeben, das man mir anthat, will mutig mich ins Leben stürzen, den ernstesten Pflichten mich unterziehen, den rechten Weg wandeln, den ich mir wohl bewußt bin; denn klar erkenne ich die große Aufgabe, die ich treu und gewissenhaft erfüllen will, glauben Sie mir. Der Winter der Leiden und Qualen ist vorüber, der Frühling der Hoffnung, der tief begründeten, naht im wonnigen Keimen und Grünen, und ich soll nicht begeistert dem heißgeliebten Freund den Lenz- u. Liebes-Sang frohlockend zujauchzen? Es ist nicht zu spät, hören Sie mich! der Wunderbaum ist nicht morsch, die Blüte welkt nicht, das nagende Schlangengezücht, auf das ich ein sehr wachsames Auge habe, wird kraftlos, wenn der Held, der nur schlummerte, lebensfroh und kampfbereit ersteht.“<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel*, mit vielen anderen Urkunden in vier Bänden hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner, bearbeitet von Otto Strobel, Karlsruhe 1936–1939, Bd. 2, S. 216.

Doch dieser tatkräftige lebenspraktische Aufschwung Ludwig-Siegfrieds, der hier mit Nothung sämtliche Mimes und Fafners des Bayerischen Kabinetts wie teuflische Schlangen und Ungeziefer niederzustrecken bereit ist, sank schnell wieder in sich zusammen. Immer mehr zog sich der König aus einer verachtungswürdigen Öffentlichkeit zurück, die von Wagner im *Kunstwerk der Zukunft* als dumm, unbelehrbar, oberflächlich und durch gekünstelte Moden verführbar diffamiert wurde und die für Ludwig rein auf utilitaristisches Gewinnstreben ausgerichtet, ungesund, geistlos und ohne Ideale war und so die entindividualisierte, unsouveräne und dadurch willenlos-dumpfe „Masse“ repräsentierte. Der bis zur zweiten Jahreshälfte 1868 ganz unter dem manipulatorischen Einfluss des damals noch inkognito agierenden „hohen Paares“ stehende, nach Orientierung und Zuspruch gierende junge König, dem Wagner und Cosima in ihren Briefen immer wieder eingimpft hatten, der Reine, Gotterwählte zu sein, sieht dann nur noch den Ausweg, sich in höhere Sphären zu entziehen und gleichzeitig in den Hörselberg zu regredieren.

Im oft zitierten Brief an Wagner vom 13. Mai 1868 entfaltete Ludwig programmatisch den Bagedanken von Neuschwanstein:

„Ich habe die Absicht, die alte Burgruine Hohenschwangau bei der Pöllatschlucht neu aufbauen zu lassen im echten Styl der alten deutschen Ritterburgen, und muß Ihnen gestehen, daß ich mich sehr darauf freue, dort einst (in 3 Jahren) zu hausen; mehrere Gastzimmer, von wo man eine herrliche Aussicht genießt auf den hehren Säuling, die Gebirge Tyrols und weithin in die Ebene, sollen wohnlich und anheimelnd dort eingerichtet werden; Sie kennen Ihn, den angebeteten Gast, den ich dort beherbergen möchte; der Punkt ist einer der schönsten, die zu finden sind, heilig und unnahbar, ein würdiger Tempel für den göttlichen Freund, durch den einzig Heil und wahrer Segen der Welt erblühte. Auch Reminiscenzen aus Tannhäuser (Sängersaal mit Aussicht auf die Burg im Hintergrunde), aus Lohengrin (Burghof, offener Gang, Weg zur Kapelle), werden Sie dort finden.“<sup>48</sup>

Der Begriff der Reminiszenz schließt auch die Rückgewinnung – zum Beispiel mit künstlerischen Mitteln – von etwas ein, das schon einmal präsent war. Die Reminiszenz gewinnt damit einen Status, der weit über ein bloßes Souvenir hinausgeht. Der symbolische Ausdrucksgehalt der Wagner-Welt, die es in diesen „Reminiscenzen“ wiederzubeleben galt, konnte dann zu identifikatorischen Zwecken eingesetzt werden.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 224f.

Die „Gralsburg“ Neuschwanstein<sup>49</sup> sollte in möglichst weltentrückter, exponierter Lage wie ein veritabler Adlerhorst errichtet werden. So charakterisierte Ludwig das Schloss in seinem Brief an Wagner als idealen Zufluchtsort für den weltscheuen, phantasiebegabten, poetischen Geist:

„[I]n jeder Beziehung schöner und wohnlicher wird diese Burg werden als das untere Hohenschwangau, das jährlich durch die Prosa meiner Mutter entweiht wird; sie werden sich rächen, die entweihten Götter, und oben weilen bei Uns auf steiler Höh', umweht von Himmelsluft.“<sup>50</sup>

Die berühmte Wendeltreppe von Neuschwanstein, die in einer orientalisierenden, von einem Lindwurm bewachten Palmensäule unter gemaltem Sternenhimmel endet und die den Pallas bis in seinen vierten Stock erschließt, sollte einem Tagebucheintrag Ludwigs vom 16. April 1868 zufolge den Aufsteigenden „hinauf zur höchsten Höhe“ entrücken.<sup>51</sup>

Eine solche Entrückung bedeutet stets auch eine Zugangsbeschränkung. Exemplarisch hierfür steht die Idee der Gralsburg, die der Profanität der Welt in vergleichbarer Weise enthoben und mit sakraler Semantik hoch aufgeladen ist. Die exponierte Höhenlage stellt einen allem Störenden entzogenen Ort zur Aufbewahrung eines geweihten Inhalts bereit. Die räumliche Entrückung in die Höhe korrespondiert der Tendenz Ludwigs nach Entweltlichung, ist aber zugleich auch eine Voraussetzung, um dauerhaft eine Utopie zu gestalten und ihr implizites Machtgefüge zu erhalten. Schon bei den legendären Gralsrittern war die völlige Abgeschiedenheit von der Welt die Bedingung der Möglichkeit, das an diesem Ort praktizierte Ideal einer gottgegebenen Herrschaft aufrechtzuerhalten. Was mit ihnen geschieht, wenn sie sich in das irdische Getriebe ein-

---

<sup>49</sup> Vgl. vor allem Michael Petzet, Die Gralswelt König Ludwigs II. Neuschwanstein als Gralsburg und die Idee des Gralstempels, in: *Der Gral. Artusromantik in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Reinhold Baumstark und Michael Koch, Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums, München, 25. Oktober 1995 bis 21. Januar 1996, Köln 1995, S. 63–86; ders., *Gebaute Träume. Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern*, München 1995; vgl. auch Hermann Bauer, Wagner, der Mythos und die Schlösser Ludwigs II., in: *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner. ‚Der Ring des Nibelungen‘. Eine Münchner Ringvorlesung*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, München 1987, S. 159–181; Jörg Traeger, Schlösser für einen Ausgeschlossenen. Über Neuschwanstein und Herrenchiemsee, in: *Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Karl Möseneder und Andreas Prater, Hildesheim etc. 1991, S. 339–350.

<sup>50</sup> *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel*, Bd. 2, S. 225.

<sup>51</sup> Zitiert nach Evers, *Ludwig II.*, S. 182.

lassen und ihren geheimen Aufenthaltsort preisgeben, zeigt exemplarisch Lohengrins Schicksal, der lebenspraktisch scheitert, weil er – in Unterschätzung des Wissens- und damit auch Beherrschungsdranges Elsas – das Geheimnis seiner Herkunft und seines Namens nicht wahren kann. Dadurch, dass Elsa, gleichsam als zweite Eva, die Unschuld des paradiesischen Zustandes durch ihre Frage zerstört, macht sie ihr innerweltliches Liebesglück zunichte. Doch durch die abschließende Entrückung Lohengrins nach Montsalvat wird die Autonomie des Gralsrittertums mit seinen – für Normalsterbliche nicht zu durchschauenden und deshalb auch nicht zu akzeptierenden – Gesetzen und absoluten Befehlen konsequent restituiert. Als Verkörperung eines in der Realität nicht zu verwirklichenden Ideals gab Lohengrin damit eine höchst passende Identifikationsfigur für Ludwig ab (Abbildung 1).



Abbildung 1

Schwanrittersaal (Speisesaal) von Schloss Hohenschwangau mit dem Wandgemälde *Des Schwanritters Abschied vom Königshaus und Fahrt auf dem Rhein mit dem Schwan-Schiff* von Christian Ruben, Domenico Quaglio und Michael Neher, 1835; Photographie von Franz Seraph Hanfstaengl, zweite Hälfte 19. Jahrhundert (Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, Inv.nr. 217390)

Neben den Gralsrittern stellte die Wagner-Welt mit Tannhäuser ein weiteres Rollenmodell für Ludwig bereit. Sein Arbeitszimmer in Neuschwanstein im dritten Stock des Pallas war mit Szenen aus der Tannhäuser-Sage ausgemalt<sup>52</sup> – allerdings orientiert sich die Auswahl der Szenen bezeichnenderweise nicht an den „Wagnerischen Angaben“, sondern strikt an „der Sage“,<sup>53</sup> dem *Volkslied vom Tannhäuser* aus dem frühen 16. Jahrhundert. Dort gibt es keine Elisabeth-Marie als Anti-Venus, die nach dem Hinscheiden des Sünders zur Erlösung seiner Seele beiträgt, sondern dieser Tannhäuser zieht sich nach dem unversöhnlichen Bannfluch des Papstes auf immer und ewig, bis zum Jüngsten Tag, in den Schoß seiner Venus zurück: „So zieh ich wieder in den Berg / Ewiglich und ohn Ende / Zu Venus, meiner Frauen zart, / Dahin mich Gott will senden. [...] Da war er wieder in den Berg, / Darin soll er nun bleiben / Bis er am jüngsten Tage fährt / Dahin ihn Gott will weisen.“<sup>54</sup> Die Höhle des Hörselberges wird ihm zum letzten Regressions- und Schutzraum gegenüber der gnadenlosen Außenwelt. Ludwig verweigerte sich also der Einsicht Tannhäusers, den Venusberg zur Bewährung in der Welt verlassen zu müssen. Er ließ sich aus dem Arbeitszimmer in das Refugium des Wohnzimmers (Abbildung 2) mit seiner Gralswelt lieber einen Fluchtweg bauen, der durch eine Schleuse führte: durch die bei geschlossenen Türen naturlichtlose Grotte.

Der König veranlasste jedoch nicht nur, dass die – allerdings gründlich enterotisierte – Fluchthöhle im Venusberg von Joseph Aigner 1880 als Teppichbild auf die zentrale Wand seines Arbeitszimmers in Neuschwanstein gemalt wurde (Abbildung 3). Er beauftragte zudem den Landschaftsplastiker und Bühnenbildner Alois Dirigl, ihm gleich zwei „private Hörselberge“ zu bauen,<sup>55</sup> zum einen die künstliche Grotte in

---

<sup>52</sup> Hierzu Sigrid Russ, *Die Ikonographie der Wandmalereien in Schloss Neuschwanstein*, München 1974 (Diss. Heidelberg 1974); Heinrich Weigel u.a., *Tannhäuser in der Kunst* (Palmbaum Texte. Kulturgeschichte, Bd. 6), Bucha bei Jena 1999.

<sup>53</sup> Zitiert nach Sigrid Russ, *Neuschwanstein, der Traum eines Königs*, München 1983, S. 59.

<sup>54</sup> Volkslied vom Tannhäuser, in: Karl Simrock, *Lieder der Minnesinger*, Elberfeld 1857, S. 304–308, hier S. 308. Auf diese Tradition bezog sich auch Heine in seiner dichterischen Behandlung des Tannhäuser-Stoffes; vgl. Günter Oesterle, Heinrich Heines Tannhäusergedicht – eine erotische Legende aus Paris. Zur Entstehung eines neuen lyrischen Tons, in: *Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert: Signaturen. Neue Beiträge zur Forschung*, hrsg. von Rolf Hosfeld (Literatur im historischen Prozess. Neue Folge, Bd. 12; Argument-Sonderband 124), Berlin 1986, S. 6–49.

<sup>55</sup> Ingrid Schulze, Literarisches Bildthema – Klänge als Farbe erlebt. Tannhäuser in Werken der bildenden Kunst, in: Weigel u.a., *Tannhäuser in der Kunst*, S. 197.

Neuschwanstein, zum anderen die riesige Venusgrotte im Linderhofer Landschaftspark. Beide wurden durch künstliche Farbeffekte in irrales Licht getaucht; aus Sempers *Erläuterungsberichten zu den Hauptplänen für das monumentale Festspielhaus* hatte Ludwig Aufschlüsse über die illusionsfördernden Möglichkeiten einer theatralisch inszenierten, indirekten Beleuchtung erhalten. Semper hatte für Ober- und Seitenlicht plädiert, bei dem die eigentliche Lichtquelle – in Analogie zum versenkten Orchester, das die reale Herkunft der Klänge verhehlt – unsichtbar gemacht und so die vollständige „Trennung der idealen Bühnenwelt von der Realität“ ermöglicht wurde.<sup>56</sup>

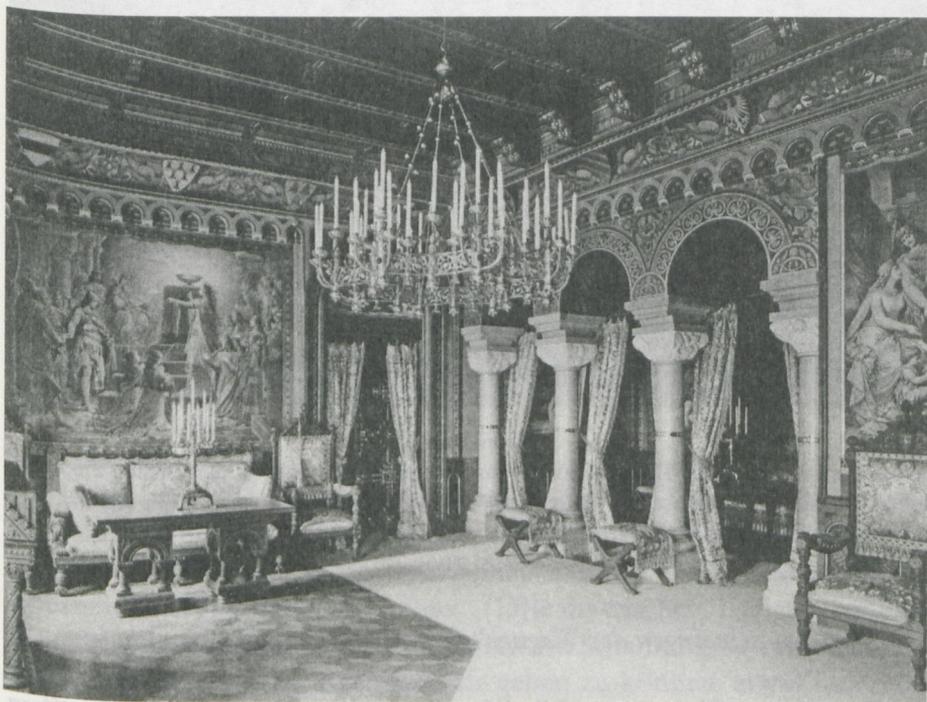


Abbildung 2

Wohnzimmer Ludwigs II. in Schloss Neuschwanstein mit dem Wandgemälde *Der Gral erwählt Lohengrin zum Kämpfen Elsas* von Wilhelm Hauschild, nach 1880; Photographie Anfang des 20. Jahrhunderts (Photothek ZI, Inv.nr. 217244)

Das *Bacchanal* von August von Heckel, das die Venusgrotte von Linderhof wie ein Bühnenprospekt abschließt, präsentiert sich im Gegensatz zur Behandlung des Tannhäuser-Stoffes in Neuschwanstein als detailge-

<sup>56</sup> Semper, *Das Münchener Festspielhaus*, S. 108.

treue Umsetzung der Wagner'schen Bühnenanweisungen zur Venusberg-szene (Abbildung 4).<sup>57</sup>

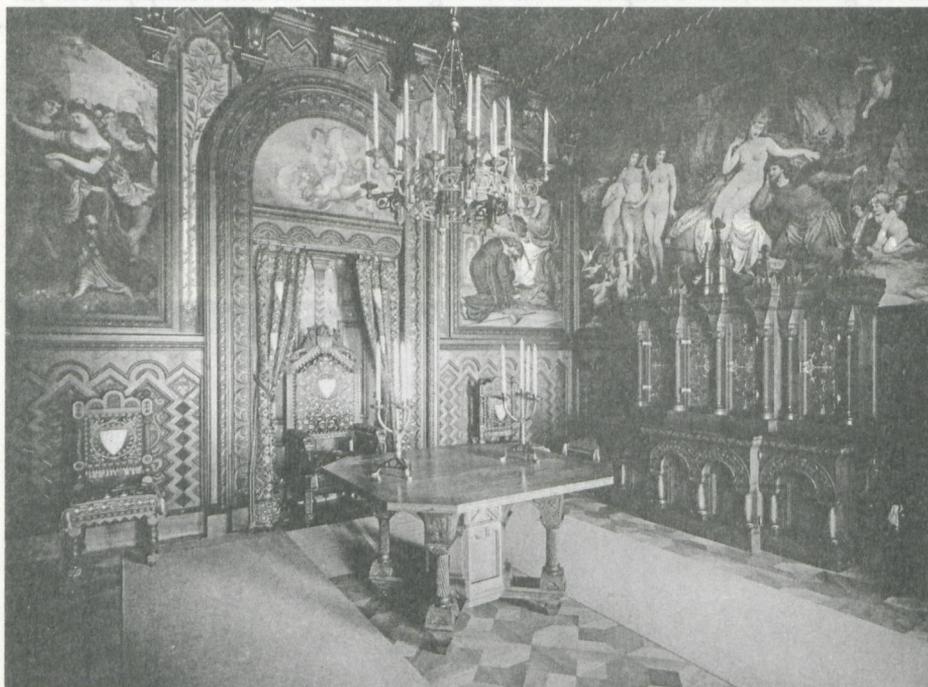


Abbildung 3

Arbeitszimmer Ludwigs II. in Schloss Neuschwanstein mit dem Wandgemälde *Tannhäuser im Hörselberg* von Joseph Aigner, nach 1880; Photographie von Joseph Albert, 1886 (Photothek ZI, Inv.nr. 24833)

### *Auf den Schwingen der Wagner'schen Musik in die Lüfte enthoben*

Das bevorzugte Elevationsvehikel für die ersehnte Entrückung nach oben und aus der Welt war für Ludwig die verführerisch-sinnenverwirrende Musik Wagners, der es immer wieder gelang, Flugphantasmagorien in ihm zu wecken. Am 6. November 1866 schrieb er im üblichen exaltierten Ton an den Meister: „Sie zaubern Paradiese in trostlose Oeden, Ihre Kunst erhebt die profane Welt und gibt ihr verklärende Himmelsweihe.“<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg (1843/1860), in: DS 2, S. 55–57.

<sup>58</sup> *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel*, Bd. 2, S. 100.



Abbildung 4

Alois Dirigl, Venusgrotte im Park von Schloss Linderhof, mit dem Gemälde *Bacchanal im Venusberg* von August von Heckel, nach 1877; Photographie Anfang 20. Jahrhundert (Photothek ZI, Inv.nr. 217329)

Anlässlich des Besuchs von *Lohengrin* hatte das Tagebuch bereits am 21. Februar 1864 berichtet, wie sich der Kronprinz beim Hören dieser suggestiven Klänge in Selbstvergessenheit und verantwortungsenthobene Selbstentäußerung flüchten konnte: „[D]ie mystischen, heiligen Töne erklangen, unsern profanen Sinn in die reinste Stimmung zu versetzen, wir athmen, ohne uns noch Rechenschaft geben zu können, etwas Unerhörtes, ein Heiliges unaussprechbares Geheimniß.“ Sobald aber das musikalische Elevationsvehikel schwieg, entschwand die Vision von einer besseren Welt und bescherte dem so in die Realität Zurückgeholten eine unsanfte Landung: „[W]ir berühren wieder die Erde eine Welt des Truges u. des Hasses.“<sup>59</sup> In ähnlicher Weise verglich der König das Scheitern der hochfliegenden Pläne zur Verwirklichung der gemeinsamen Ideale im Semper'schen Festspielhaus 1866 mit einem ernüchternden Sturz aus höheren Sphären:

<sup>59</sup> Zitiert nach Evers, *Ludwig II.*, S. 79.

„Ach Alles hatte ja so wonnevoll begonnen, ich war so übergücklich, wagte kaum zu denken, dass dies Alles Wahrheit sei, ich wähnte in Himmelssphären zu schweben und nun grausam herabgestürzt von dieser Seligkeit, getrennt von Allem was mir theuer, geschieden vom einzig geliebten Freunde, verdammt unter mehr oder weniger niedrig denkenden Menschen (wenige ausgenommen) mein Leben zu vertrauern, – o das ist hart, bringt mich in kurzer Zeit dem Tode nahe.“<sup>60</sup>

Auf seinen letzten Seiten hatte Wagners *Kunstwerk der Zukunft* dem König schließlich noch ein weiteres Rollenmodell geboten – in der Parabel von Wieland dem Schmied:

„Da schwang die *Noth selbst* ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wilands Brust, und wehte Begeisterung in sein sinnendes Hirn. Aus *Noth*, aus furchtbar allgewaltiger *Noth*, lernte der geknechtete Künstler erfinden, was noch keines Menschen Geist begriffen hatte. *Wiland fand es, wie er sich Flügel schmiedete! Flügel*, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger, – *Flügel*, um weit hin sich zu schwingen zu dem seligen Eilande seines Weibes [der Schwanenjungfrau]! –

Er that es, er vollbrachte es, *was die höchste Noth ihm eingegeben*. Getragen von *dem Werke seiner Kunst* flog er auf zu der Höhe, von da herab er Neidings Herz mit tödtlichem Geschosse traf, – schwang er in wonnig kühnem Fluge durch die Lüfte sich dahin [...].“<sup>61</sup>

Den frei sich in den Himmel emporschwingenden Wieland mit seinen künstlichen Flügeln hatte der junge Ludwig während seiner Aufenthalte auf Schloss Hohenschwangau jeden Abend über der Tür des Heldensaals als Supraporte bewundern können (Abbildung 5). Ein Reflex seiner Flug- und Fluchthoffnungen, die sich mit der Wieland-Geschichte in geradezu idealer Weise verbunden, findet sich im Brief an Wagner vom 5. Juni 1867, wo es im elitären Ton der Welt- und Menschenverachtung heißt: „die Zeiten, denke ich, sind für immer vorbei, in denen Uns die Bosheit der Feinde zu schaden im Stande war; was kümmert es den Aar, der klaren Auges hoch in den Lüften der Sonne zufliegt, wenn erbärmliche Sperlinge nach ihm schreien!“<sup>62</sup> Ludwigs Rachegeleüste an der ihm immer feindlicher scheinenden Umwelt blieben zum Glück unerfüllt; aber es

<sup>60</sup> „Jahresrückblicksbrief“ Ludwigs vom 30. Dezember 1866, in: *Cosima Wagner und Ludwig II. von Bayern. Briefe*, S. 322f.

<sup>61</sup> Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 232f.

<sup>62</sup> *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel*, Bd. 2, S. 173.

blieb ihm auch verwehrt, sich Flügel der Einbildungskraft zu schaffen, die tragfähig genug waren, um ihn dauerhaft der Welt zu entrücken.

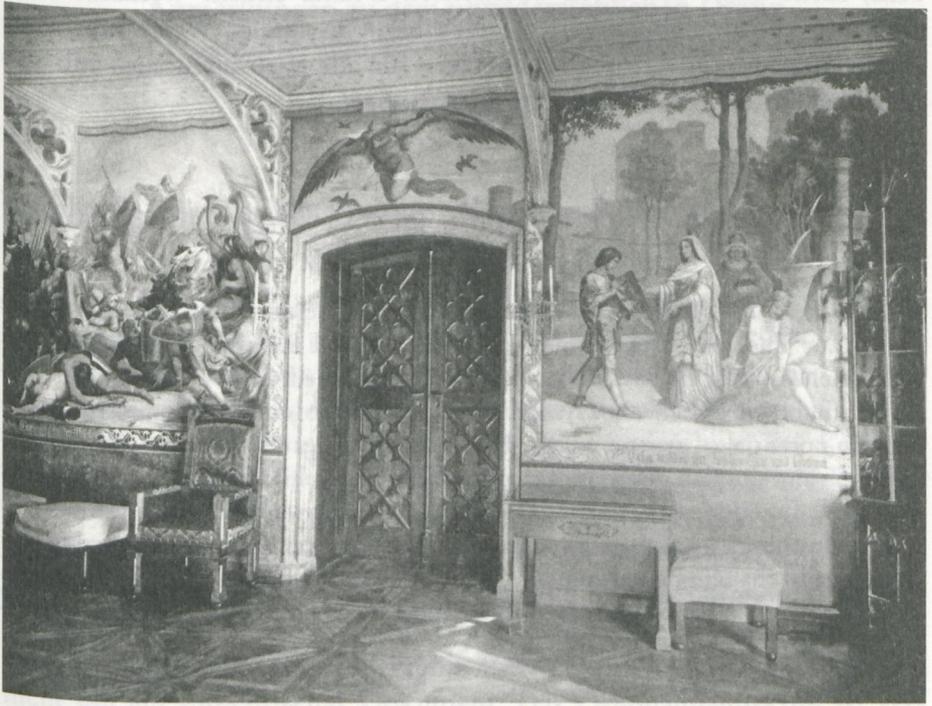


Abbildung 5

Heldensaal von Schloss Hohenschwangau mit dem Wandgemälde *Wieland der Schmied* nach einem Entwurf von Moritz von Schwind, 1836; Photographie von Franz Seraph Hanfstaengl, zweite Hälfte 19. Jahrhundert (Photothek ZI, Inv.nr. 21738)

Das Schweben als der dem Ideal angemessene Zustand, das ruhig, ohne physische Anstrengung, schwerelos, erdentückt, nicht mehr erreichbar von dem „erbärmlichen Treiben und Tummeln der armseligen Menschen“<sup>63</sup> vollkommene Freiheit und Loslösung gewährt, war Ludwig nur für Augenblicke in seinem tragisch-kurzen Leben bestimmt. Zum Schweben bedarf es keiner realen Flügel mehr, es ist ein völlig autonomer Zustand, der in Reinform nur im Traum oder auf den Schwingen der Einbildungskraft, befördert von den Sphärenklängen der Wagner'schen Musik, zu erreichen ist. Doch Ludwig war und blieb ein unzeitgemäßer König, er war weder Siegfried noch Lohengrin noch Parsifal. Ihm wurde keine Erlösung zuteil wie Wagners Tannhäuser. Und vor allem war er

<sup>63</sup> *Cosima Wagner und Ludwig II. von Bayern. Briefe*, S. 462.

kein Künstler, kein Pygmalion und auch kein Wieland: Seine aus der Not geborenen Phantasien mussten geradezu zwangsläufig in einem veritablen, nicht mehr literarisch überhöhten Drama enden. Wielands Aufschwung kehrte sich in seiner Lebenslogik in fataler Weise um, seine rückwärtsgewandte Utopie scheiterte – für alle Welt sichtbar – mit seinem Tod am 13. Juni 1886 im Starnberger See.

Christine Tauber, *Richard Wagner and the Utopian Building Projects of Ludwig II of Bavaria*

In *Artwork of the Future* (1850), Richard Wagner presented his concepts of the ideal state. The role of the composer as the political mentor for the young and inexperienced King of Bavaria has been well-researched. Ludwig II could also refer profitably to Wagner's writings when it came to questions concerning the utopian potential of artistic works. This essay investigates the effect of Wagner's idealistic and utopian conceptions on Ludwig II's architectural plans, given that his castles functioned as "portraits" of concepts of power that evoked the *ancien régime*. In these escapist castles, he retreated from a politically modernizing and dynamically changing environment, and in the way he furnished these buildings, he made tangible his backwards-facing utopia of an absolutist Kingdom blessed by God.