

1. L. v. Klenze, Vorentwurf zur Bayerischen Ruhmeshalle 1830,
Staatl. Graph. Slg. München 26 866

Adrian von Buttlar

Leo von Klenzes Entwürfe zur Bayerischen Ruhmeshalle

Architektur und Architekturtheorie Leo von Klenzes sind bislang nur punktuell erforscht worden. Wenig bekannt ist vor allem über die Planungsgeschichte von Bayerischer Ruhmeshalle und Bavaria (errichtet 1843–53)¹. Die hier erstmals vorgestellten Alternativentwürfe Klenzes dokumentieren im Kontext der Projektgenese nicht nur Klenzes taktischen Opportunismus, sondern auch die Ausweitung seines Stilbegriffs, durch die er den auseinanderbrechenden Stillagen und Stillagern im ludovizianischen München zu entsprechen suchte.

Die Idee einer bayerischen Ruhmeshalle, die Kronprinz Ludwig schon ab 1809 parallel zur Walhalla

beschäftigte², wurde erstmals 1824 wieder aufgegriffen³. Klenze berichtet, ein Jahr später, am dritten Tage

(= Studien zur Kunst des 19. Jhs., Bd. 20); die einzig brauchbare Zusammenfassung: M. F. Fischer, *Ruhmeshalle und Bavaria*. Amtl. Führer, Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen, München 1972; neuerdings G. Lengl, *Klenze und die Münchner Bavaria*, in: OBB-Archiv, Bd. 103 (1978), 377–383. Der vorliegende Aufsatz, vorgetragen am 28. 11. 1984 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, ist ein Auszug aus einer Klenze-Monographie, mit der sich der Verfasser 1984 habilitierte.

² Ludwig an Dillis, 25. Juni 1809, mit der Bitte, von Lorenz Westenrieder »ein Verzeichniß aller großen Baiern aus allen der Geschichte bekannten Zeiten, allen Ständen, der Herrscher und des Volkes zu erhalten«, R. Messerer (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Johann Georg von Dillis 1807–1841*, München 1966, Nr. 62.

³ Bayer. Staatsbibl. *Klenzeana I, Memorabilien I*, 202. Vgl. Ludwig an Klenze 31. August 1824, *Klenzeana XIV*, 1.

¹ O. Hederer, *Leo von Klenze. Persönlichkeit und Werk*, München 1964, 336–341; F. Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler 1802–1848*, München 1970, 60–64 und ders., *Die Bavaria*, in: H. E. Mittig/V. Plagemann (Hrsg.), *Denkmäler im 19. Jahrhundert*, München 1972

nach der Thronbesteigung, habe man die Theresienwiese besichtigt und der König habe erklärt, hier wolle er die Ruhmeshalle erbauen. Klenze will schon damals eine Skizze angefertigt haben, die aber »sieben Jahre im Portefeuille liegen blieb« und bis heute nicht aufgefunden werden konnte. Bald darauf wurde der ursprünglich schon einmal für die Walhalla vorgesehene Bauplatz erworben⁴.

Drei Jahre später scheinen die Überlegungen in ein konkreteres Stadium getreten zu sein. Aus dem Jahr 1828 stammt ein Auftrags-Entwurf Georg Friedrich Zieblands, der sich an den ersten Walhalla-Entwurf seines Lehrers Carl von Fischer (1809) anschließt⁵. Im Mai des gleichen Jahres erhalten Minister von Schenk und der nach München berufene Historiker von Hormayr den Auftrag, erneut eine Liste würdiger Bayern für eine Ruhmeshalle auszuarbeiten⁶. Klenze erwähnt zu dieser Zeit Diskussionen über den Bau: »...der König suchte mir durch alle Mittel und vielfaches Nachfragen meine Idee darüber zu entreißen ohne mir aber den Auftrag zu Entwürfen zu ertheilen!!!«⁷

Klenze muß sich bald mit ersten Entwürfen beschäftigt haben. In einem 1830 datierten Blatt (Abb. 1) greift er auf die Rundbau-Konzepte der Walhalla von 1819/20 zurück, experimentiert mit einer Tholos korinthischer Ordnung, die sich auf einem hohen Sockel aus Polygonalmauerwerk erhebt⁸.

Am 26. Februar 1833 wurde das Programm eines Wettbewerbs an Ziebland, Ohlmüller, Gärtner und Klenze verschickt, in dem ausdrücklich neben dem griechischen auch der Spitz- und Rundbogenstil zugelassen wurde: Nur »Kopie von Walhalla darf dieses Gebäude nicht werden.«⁹ Befristet waren die Einsendungen auf den 1. Februar 1834.

Obwohl oder vielleicht gerade weil Klenze sich in dieser Zeit in verschiedenen kritischen Auseinandersetzungen mit dem König befand und sich schon seit längerem durch Gärtners Erfolge zurückgesetzt fühlte, gab Ludwig ihm gleich zu Beginn der Wettbewerbsfrist ein positives Signal, indem er ihn bat, seine erste Skizze eines »Panteone Bavaro« noch einmal vorzulegen¹⁰.

Aber auch Gärtner fühlte sich durch den König ermuntert. Im April schrieb er an Johann Martin von Wagner: »Es ist freigestellt in welchem Style es erbaut

werden soll, in griechischem d. h. altdorischem, im Rundbogen- oder Spitzbogenstyl... Den Spitzbogenstyl glaube ich nicht, daß der König wählen wird, da er der Theuerste ist, obschon er seiner Äußerung nach ihm sehr geeignet scheint für dieses Monument, da es nach seiner Meinung der eigentlich teutsche – für dieses am meisten passend wäre, wozu ihn die häufigen Rügen über die Wahl des Styles der Walhalla wahrscheinlich führten. Dem Rundbogenstyl, über den ich ausführlich mit ihm sprach, ist er keineswegs abgeneigt. Doch rieth er mir... zwey Projekte zu entwerfen, damit er die Wahl habe, wenn er sich für den griechischen entscheide. Sollte ich nicht zu leichtgläubig seyn, so scheint es mir, als wäre es dem König nicht unangenehm, wenn ich den Sieg davontrüge, denn er thut alles mögliche, um dem Klenze jetzt zu beweisen, daß er nicht mehr der Großvezir der Kunst sey...«¹¹ Von Klenze erwartete der König also einen »griechischen« Entwurf, und er legte Gärtner deshalb nahe, auch in diesem Stil konkurrenzfähig zu bleiben.

Offensichtlich aber fand Klenze lange Zeit keine zündende Idee für den Bau, denn im Oktober 1833 äußert er sich noch sehr resigniert und unschlüssig: Er habe einige Entwürfe zur Ruhmeshalle gemacht, aber der ausdrücklich ausgeschlossene Typus der Walhalla sei »die beste Auflösung welcher diese Idee fähig war« gewesen. Immer bestehe die Gefahr, daß man »nebst der Walhalla ein Walhallchen erbaut. (Die Wahl eines

⁴ Memorabilien II, 27 v. Vgl. Hederer, 336.

⁵ Abb. in: M. F. Fischer, Amtl. Führer (1972); Vgl. B. V. Karnapp, Georg Friedrich Ziebland. Studien zu seinem Leben und Werk, Diss. MS Innsbruck 1971, 25. Vgl. Ziebland an Ludwig, 4. Sept. 1828, Wittelsbachesches Geheimes Haus-Archiv München (GHA) II A 27.

⁶ M. F. Fischer (1972), 4.

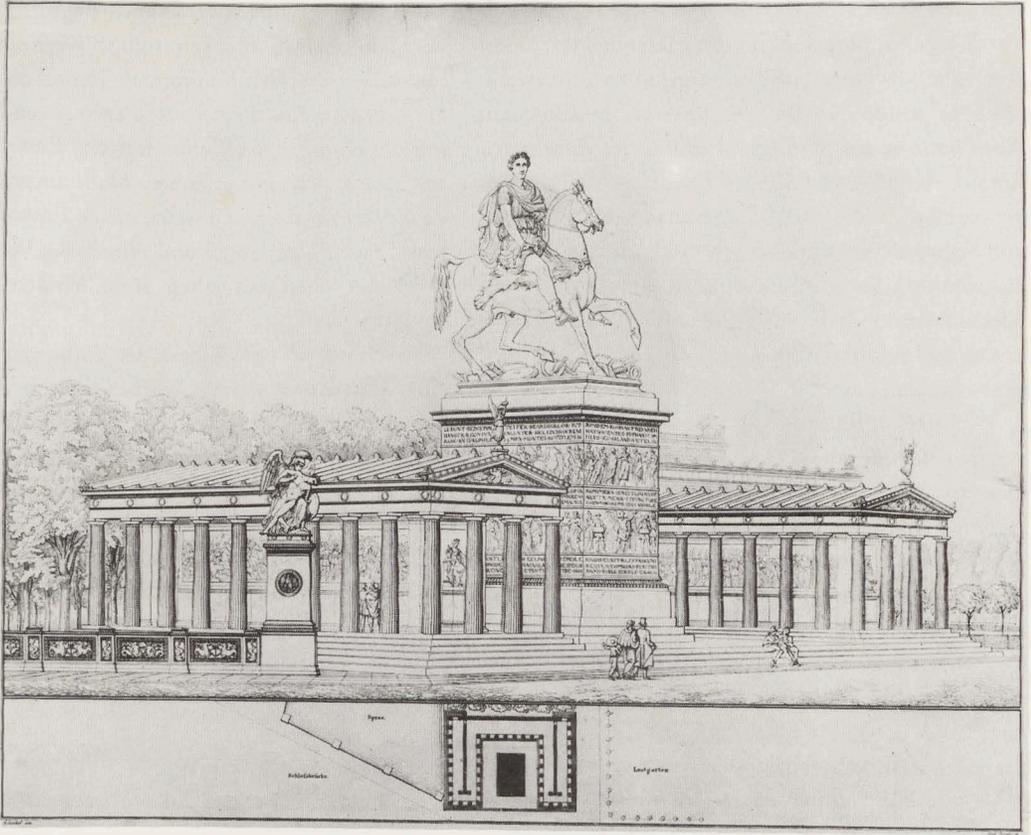
⁷ Klenzeana XIII/1, 114.

⁸ SGS München 26866 (36,6 × 54,3; Feder); bei R. Stolz, Die Walhalla. Ein Beitrag zum Denkmalsgedanken im 19. Jahrhundert, Diss. Köln 1977, 413 als »unbekanntes Gebäude«.

⁹ Vervielfältigtes Wettbewerbsprogramm, Ludwig an Klenze, 26. Februar 1833, Klenzeana XIV, 1. Vgl. M. F. Fischer (1972), 10.

¹⁰ Ludwig an Klenze, 31. März 1833, Klenzeana XIV, 1.

¹¹ Gärtner an J. M. v. Wagner, 12. u. 16. April 1833, Würzburg Wagner Stiftung, Fasc. IV, 191–194. Vgl. W. v. Pölnitz, Ludwig I. und J. M. von Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen König Ludwigs I., München 1929, 183 f. Anm.



2. K. F. Schinkel, Entwurf für ein Denkmal Friedrich des Großen 1829, aus: *Sammlung Architektonischer Entwürfe Heft 19, 1833*

anderen Baustyles... wird diese in der Idee begründete Wiederholung an und für sich nicht beseitigen wie mir scheint)«. Er habe alle früheren Skizzen verworfen und wisse nicht, »ob mir bei meinen Geschäften Zeit und Muße bleiben wird etwas zu machen, was Ew. Majestät und mich selbst befriedigen könnte.«¹²

Am 18. Januar 1834 sieht es dann ganz anders aus: Klenzes Entwürfe waren nun bereits so weit, »daß sie in kurzer Zeit vorgelegt werden können«. Klenze gibt sich außerordentlich, ja verdächtig bescheiden: »...die ganze Arbeit kann ohne Schaden... in das große Fach erfolgloser Ideen und Entwürfe zurückgelegt werden. Ich fühle – wie sehr mich auch diese große Aufgabe anregte – nicht den leisesten Anspruch auf die Ausführung, werde... wie immer mit wahrer Freude sehen, daß ein Anderer Ew. Majestät edlen Absichten

und den Erfordernissen der Sache hierin entspricht«(!)¹³. Hinter Klenzes taktischer Demut blitzt siegessicheres Frohlocken auf. Was war geschehen?

Die rettende Idee muß Klenze bei einem Besuch in Berlin im November und Dezember 1833 gekommen sein, bei dem er intensiv mit Schinkel konferierte¹⁴. Hier scheint ihm die Möglichkeit aufgegangen zu sein, eine monumentale Statue der Bavaria mit einer offenen dorischen Säulenhalle in der Art zu verbinden, wie es Schinkel in seinen Projekten für ein Denkmal Friedrichs des Großen seit 1829 vorsah. Insbesondere

¹² Klenze an Ludwig, 12. Okt. 1833, GHA II A 32.

¹³ Klenze an Ludwig, 18. Jan. 1834, GHA II A 32.

¹⁴ Memorabilien II, 23 v.; Klenze an Ludwig aus Berlin, 3. Dezember 1833, GHA II A 32. Klenzes Reise dauerte vom 29. Oktober bis 10. Dezember.

Schinkels zweiter Entwurf einer tempelförmigen, sich durch kürzere Flügel nach vorn öffnenden dorischen Ringhalle vor einer polychrom gefaßten Schauwand (Abb. 2) wurde für Klenzes Entwurf bestimmend. Auch hatte er seit 1830 Anteil an Rauchs Vorarbeiten für die »koloßalische Statue« Friedrichs des Großen genommen¹⁵. Die mögliche Abhängigkeit Klenzes von Schinkels Entwurf hat schon Manfred F. Fischer angedeutet¹⁶. Sie wird um so zwingender, wenn man Klenzes vorherige Ratlosigkeit und die Tatsache bedenkt, daß Schinkels Planungen 1833 im 19. Heft seiner »Architectonischen Entwürfe« publiziert wurden¹⁷. Darüber hinaus scheint Klenze auch Kenntnis von den Planungsideen seines Rivalen Gärtner bekommen zu haben, der dem König seine erste Skizze Anfang November 1833 vorgelegt und großen Beifall erhalten hatte¹⁸.

Die Konkurrenten gaben ihre Entwürfe vor dem festgesetzten Termin, dem 1. Februar 1834, ab¹⁹. Ziebland lieferte einen am Athener Theseus-Tempel orientierten dorischen Peripteros auf hohem Sockelunterbau, ein »Walhallchen«²⁰. Er war nach den aus geschriebenen Bedingungen von vornherein chancenlos. Ohlmüller schloß an seinen Walhalla-Entwurf von 1816 mit einem Zentralbau im Spitzbogenstil an²¹. Gärtner blieb in seiner Architektursprache in den Bahnen des späten Quattrocento, mischte klassische und gotische Elemente mit denen des Rundbogenstils, um den erahnten Präferenzen des Königs diesmal möglichst nahe zu kommen. So entstand das Wettbewerbsprojekt eines überkuppelten Zentralbaus, der in einer quadratischen, allseitig durch Säulenarkaden geöffneten Ringhalle ruht²². Gärtner hat sie in einem zweiten Entwurf modifiziert²³, da die Ausführung vor allem an den Kosten zu scheitern drohte. Am 13. Februar notierte der König in sein Tagebuch: »Prof. Gärtner brachte mir... verkleinerten Entwurf, nemlich Weglassung des großen Unterbaus, zu Bayer. Ruhmeshalle, nebst Voranschlag der etwas über zwey Millionen Gulden beträgt (welche Summe ein Hauptargument gegen dessen Ausführung ist)...«²⁴

Klenze selbst zögerte bewußt die Abgabe über den 1. Februar hinaus: »Da ich nicht die mindeste Lust hatte mich mit Gott weiß welchen Architekten (!) in einen neuen Wettkampf einzulassen, besonders wenn

ein König mit so schwankenden Begriffen über Styl und Schönheit Richter sein soll, so zögerte ich immer und selbst über den bestimmten Termin des 1. Februars hinaus meine Pläne vorzulegen... endlich sagte mir der König, daß er schon mehrere Entwürfe erhalten habe welche ihn in hohem Maße ansprächen aber dennoch unbedingt wünsche, meine Entwürfe zu sehen... ich... verlangte und erhielt das Versprechen, die Sache geheim zu halten, wenn ich den Sieg nicht davontrüge.«²⁵

Tatsächlich schickte Klenze der Vorlegung der Pläne am 9. Februar ein »letztes Wort« voraus, in dem er um Geheimhaltung bat. Zwar mache es ihm nichts aus, wenn ein anderer Architekt gewählt würde, aber er sei zu alt und berühmt, um von der Niederlage in einem offiziellen Wettbewerb unberührt zu bleiben, zumal eine solche auch negative Konsequenzen für sein Amt und die übrigen anstehenden Bauprojekte haben würde²⁶.

Klenze übergab seine Pläne am gleichen Tag, und zwar – angesichts der gespannten Konkurrenzsitua-

¹⁵ Vgl. Klenze an Ludwig, 11. April 1830 aus Rom, und 12. Aug. 1831, 7. Sept. 1831, GHA II A 32.

¹⁶ M. F. Fischer (1972), 18 f.

¹⁷ K. F. Schinkel, Sammlung Architektonischer Entwürfe, Heft 19, Berlin 1833, Blatt 116 und 117.

¹⁸ Gärtner an J. M. v. Wagner, 10. November 1833. WWSt. Fasc. IV, 197–198.

¹⁹ Das läßt sich aus Klenzes Bericht schließen, wonach dem König schon länger vor Klenzes Planabgabe »mehrere Entwürfe« vorlagen. Memorabilien II, 29 r.

²⁰ M. F. Fischer (1972), Abb. 4. Vgl. B. V. Karnapp, Ziebland (1972), 34 ff.

²¹ M. F. Fischer (1972), 14 f. und Abb. 6. Vgl. Kat. Klassizismus in Bayern (1980), Nr. 81.14 und 81.15.

²² Gärtner-Slg. TU München Nr. 321 »Projekt zu einer Ruhmeshalle auf der Theresienhöhe bei München. Perspektivische Ansicht« Dat. und sig. 1833.

²³ Gärtner-Slg. TU München Nr. 318. Vgl. Hederer, Friedrich von Gärtner 1792–1847, München 1976, 221, zugehöriger Grundriß G.-Slg. 316. Vgl. auch K. Eggert, Friedrich von Gärtner. Baumeister König Ludwigs I., Diss. München 1963, 122 ff.

²⁴ Bayer. Staatsbibliothek, Tagebücher Ludwigs I., mit frdl. Genehmigung S. K. H. des Herzogs von Bayern.

²⁵ Memorabilien II, 27 v. ff.

²⁶ Klenze an Ludwig, 9. Februar 1834, GHA II A 32. Der in den Memorabilien angegebene Vorlagetermin des 12. Februar wird durch die Korrespondenz widerlegt.



3. L. v. Klenze, Alternativentwurf IV Ansicht,
 Staatl. Graph. Slg. München 26988

tion – gleich für vier Alternativen: Zwei im »klassischen« Stil und zwei im Rundbogenstil »wie er sich im Mittelalter Italiens gestaltet hatte (Campo Santo, Loggia de Lanzi)«. Wie in kaum einem Fall hat Klenze Rechenschaft über diese Entwurfsreihe gegeben. Er begleitete die Entwürfe, wie immer stark auf die Überzeugungskraft des Wortes bauend, mit langen schriftlichen Erläuterungen (28. I. 1834)²⁷. Fast gleichlautende Beschreibungen mit einer Kommentierung der Ereignisse finden sich in seinen Memorabilien (I. 6. 1834)²⁸, aus denen im folgenden ausführlich zitiert wird.

In der Einleitung wird hervorgehoben, daß das Prinzip der Ehrenstatuen zwar aus dem Altertum stamme, aber »eben dieses klassische Alterthum fühlte sehr

wohl wie unplastisch und monoton eine große Sammlung solcher Büsten an ein und demselben Orte aufgestellt und zugleich übersehen, für den großen Gesetzgeber in Sachen der Künste: für das Auge des Beschauers, sei und daß die gleichsam massenweise Erinnerung an so viele ausgezeichnete Männer... durch sich selbst aufgehoben werden und ohne Berührung und Einwirkung auf das Volksleben bleiben mußte.« Klenze steht also der Ansammlung von Ehrenbüsten – wie schon im Fall der Walhalla – skeptisch gegenüber, weil sie »den Charakter einer Sammlung annehmen, welche an und

²⁷ Denkschrift zur Ruhmeshalle, Klenze an Ludwig 28. I. 1834, GHA II A 32.

²⁸ Memorabilien II, 27 v.–38.



4. F. v. Gärtner, Vorentwürfe zur Bayer. Ruhmeshalle, Gärtner-Slg. TU München Nr. 313

für sich immer der Gefahr, Langeweile zu erregen, ausgesetzt ist.«

Er zieht daraus die Konsequenz, sie so anzuordnen, »daß die großen Massen von 200 gleichgroßen und gleichgeformten Büsten dem ersten Anblick versteckt, oder einem allgemeinen architektonischen oder plastischen Effekt untergeordnet werden«. Darüber hinaus gelte es »irgendeine poetische Grundlage (zu) suchen, welche sie mit dem Leben und Interesse des Volkes verknüpft und darin lebendig erhält«. Wie so oft bemüht sich Klenze also auch hier, der Grundidee des Königs eine übergreifende ikonologische Perspektive zu geben.

Den Spitzbogenstil (der ihm sowieso nicht lag) konnte Klenze deshalb am Ende ausschließen: »Schon der Nahme Ruhmeshalle bezeichnet etwas was im Geiste des Mittelalters durchaus nicht begründet ist.« Immerhin hatte er sich auch darum bemüht und am 18. Januar mitgeteilt, daß »die im Spitzbogenstil gemachten Entwürfe« nicht gelingen wollten²⁹.

Der erste Entwurf (Alternative IV), den Klenze (in

umgekehrter Reihenfolge zu seinen Erläuterungen) vorlegte, war der »eines geschlossenen Baus im Rundbogenstyl«. Zu ihm haben sich eine sehr sorgfältig lavierte perspektivische Ansicht (Abb. 3), ein Grundriß und ein Schnitt (Abb. 5) erhalten³⁰.

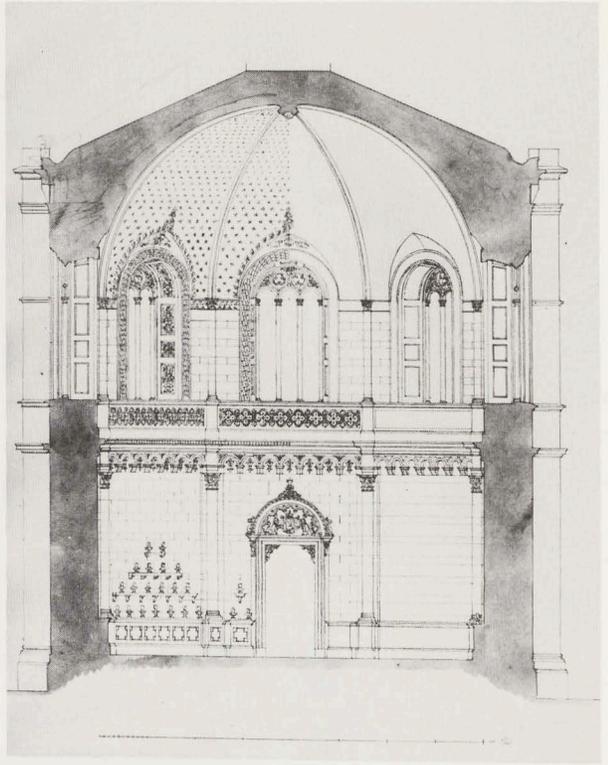
Klenze mußte also von der in Gärtners Brief ange deuteten Vorliebe des Königs für den Rundbogenstil Kenntnis haben, als er sich auf dieses für ihn relativ fremde Terrain begab. Es scheint sogar, daß er Gärtners Vorentwürfe kannte, von denen zumindest Skizzen eines achteckigen Zentralbaus nach dem Muster italienischer Baptisterien (Abb. 4)³¹ überraschende Ähnlichkeiten aufweisen.

²⁹ Klenze an Ludwig, 18. Januar 1834, GHA II A 32.

³⁰ SGS München 29988 (71 × 62,5; Feder, farbig aquarelliert). Von Hederer (1964), S. 410 zur Ruhmeshalle gezogen, aber nicht im Text erwähnt. Bei H. Marggraff, Kat. der Klenze-Ausstellung (1884) für die Walhalla reklamiert. SGS 29923 (52,5 × 65; Feder, rosa laviert, WZ: 1832); SGS 27225 (55,5 × 41,5; Feder, rosa laviert).

³¹ Gärtner-Slg. TU München, Nr. 313 und 324. Vgl. Hederer (1976), 222.

5. L. v. Klenze, Alternativentwurf IV Schnitt, Staatl. Graph. Slg. München 27225



Der König deutete Klenzes Bitte um Geheimhaltung jedenfalls als eine gewisse Scham über die Abweichung des Klassizisten von griechischen Prototypen, als er ihm vor der Planvorlage am 9. Februar ein Billettschickte: »Daß ich's niemand sagen werde, daß Sie mir Entwürfe zur Bogenruhmeshalle gezeigt haben wenn ich keines davon ausführen lassen werde, dessen Klenze, können Sie versichert seyn.«³²

Das Innere (Abb. 5) gliedern Säulenvorlagen in der Funktion von Diensten, welche in ein achteiliges, halbkuppelförmiges Rippengewölbe überleiten.

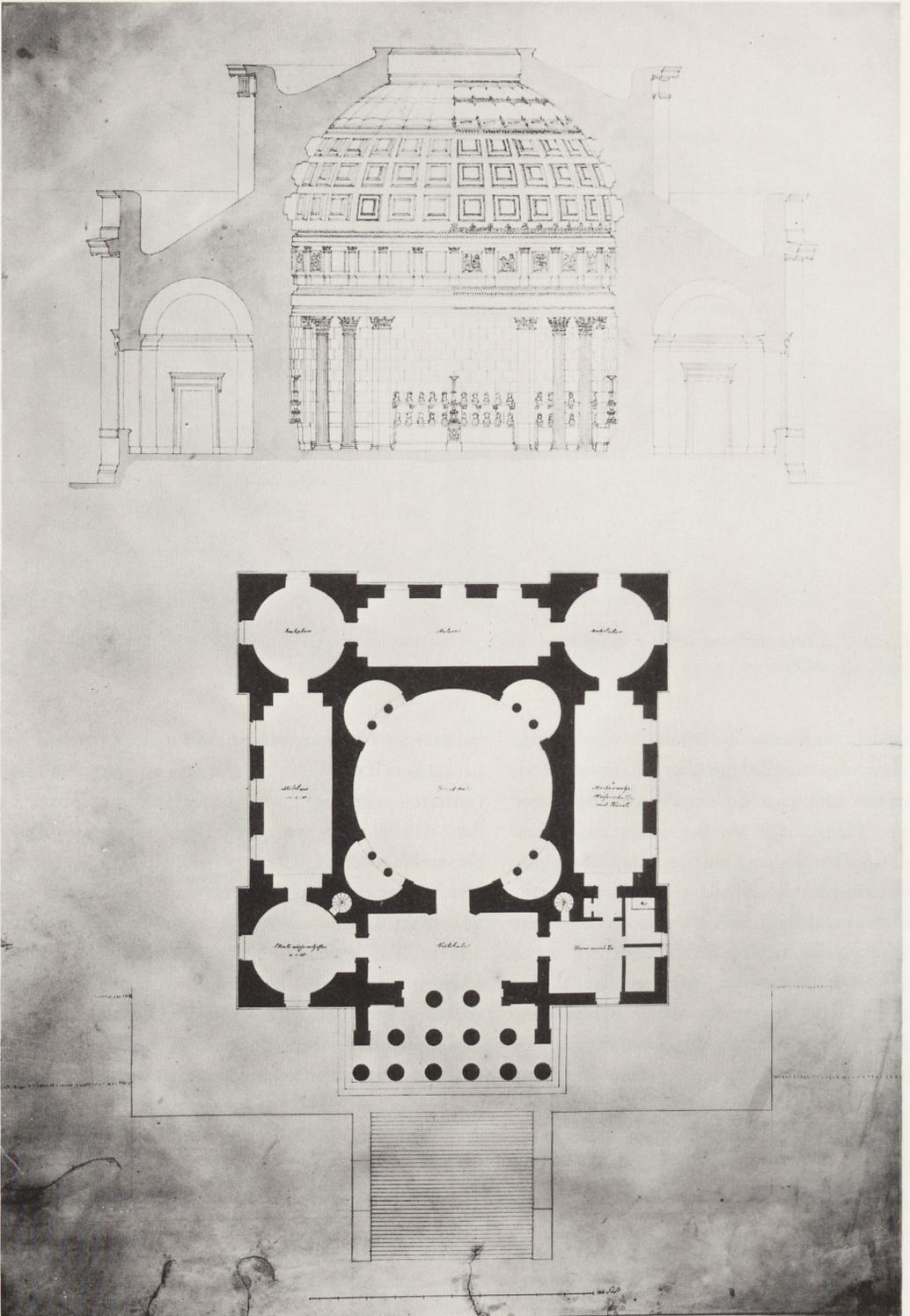
Klenze hat eine kurze, aber recht genaue Beschreibung des Entwurfes gegeben: »Hier mußten die Büsten in geschlossenen Pyramidalgruppen an die achteckigen Wandflächen gestellt werden, und durften des Styls wegen nicht in Hermenformen ausgebildet sein. Materielle Ausdehnung und Größe des Denkmals und große Farbenpracht und Abwechslung waren die Mittel welche ich anwendete, um das Auge von der monotonen Büstenmenge abzulenken. Das äußere würde theils von Ziegeln einer sehr hellen Farbe, theils von

Salzburger Marmor erbaut, und daran überdem Inkrustationen von Granit, Serpentin und farbigen Marmorarten angebracht, wie sie dieser Styl gestattet. In dem Giebel eines vorderen Porticus ist der Stifter dieser Halle dargestellt welcher den Repräsentanten verschiedener Fächer, Tugenden und Verdienst Kränze ertheilt. Der innere Saal ist 90 Fuß im Durchmesser und 125 Fuß hoch. Die Wände sind mit Marmor von hochroter Farbe bekleidet, die Fenster (Ludwig bemühte sich damals gerade um die Glasmalereianstalt und die Restaurierung der Fenster der Frauenkirche, der Verf.) mit lebhaften Farben, jedoch nur in teppich- oder mosaikartigen Ornamenten gemalt, das Gewölbe Azurblau mit goldenen Sternen. Das Relief im Giebel-felde ist in glasierter gebrannter Erde auf Art des Luca della Robbia ausgeführt.«³³

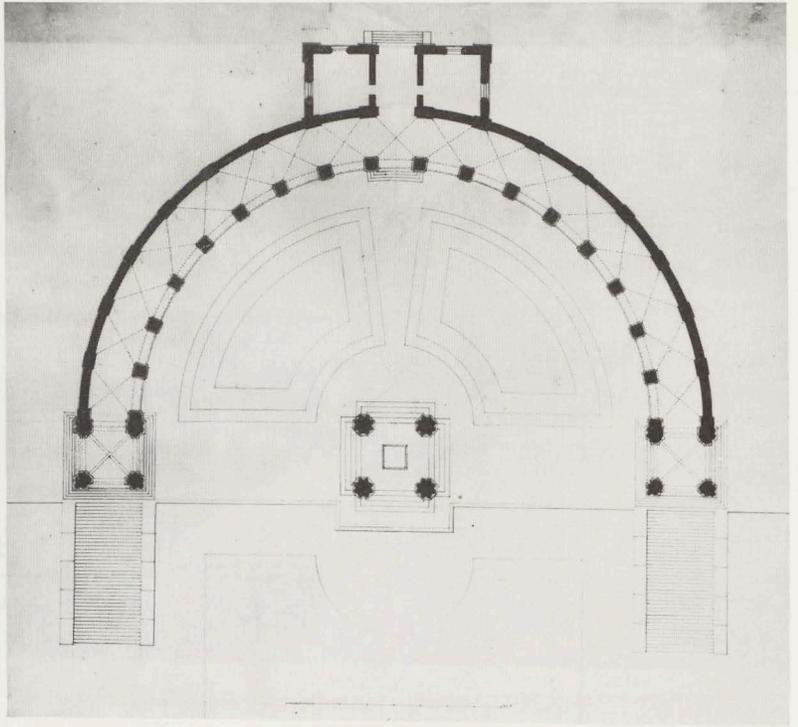
Der zweite vorgelegte Entwurf (Alternative III) enthält eine ungewöhnliche Idee, wenn auch die künstle-

³² Ludwig an Klenze, 9. Februar 1834, Klenzeana XIV, 1.

³³ Memorabilien II, 36r. und v.



6. L. v. Klenze, Altrnativentwurf III Schnitt und Grundriß, Staatl. Graph. Slg. München 26887



7. L. v. Klenze, *Alternativentwurf II Grundriß*,
Staatl. Graph. Slg. München 27004

rische Verwirklichung schwach erscheint. Klenze bezeichnet ihn als »Entwurf mit dorischem sechssäuligem Prostyl«. Von diesem Entwurf sind Schnitt und Grundriß (Abb. 6), sowie die Bleistiftskizze eines Aufrisses erhalten³⁴. Der Grundriß variiert die Saalfolge der Glyptothek, kombiniert mit einem Zentralraum im Sinne von Palladios Villa Rotonda. Über das Innere schreibt Klenze: »Die Büsten sind theils an den Wänden des runden Saales, theils in Nischen aufgestellt und werden aus diesem doppelten Grunde immer nur theilweise gesehen werden können... Rings um diesen runden Saal ziehen sich Galerien, worin eine Sammlung aufbewahrt werden könnte, welche mir dazu geeignet schien, das Interesse für dieses Gebäude lebendig im Volke zu erhalten. Es würden nämlich hier bewährte und berühmte Productionen solcher bayerischen Männer aufzustellen (sein), deren Büsten einen Platz im Gebäude erhielten. Die Werke des Schriftstellers, die Gesetze, Verordnungen und Reden des Staatsmannes, die Schlachtpläne, Kriegs- und Le-

bensbeschreibungen des Feldherrn, die Modelle des fortificateurs, die Erfindungen des Mechanikers würden hier so gut ihren Platz finden als ein jeder Künstler, dessen Bildniß hier aufgestellt würde, eines seiner Hauptwerke dorthin geben würde... Dieser hier nur angedeutete Gedanke würde sich leicht weiter ausbilden lassen, und würde nebst einer nationellen Sammlung einzig in ihrer Art, gewiß ein bleibendes, lebendiges und sich stets erneuerndes Interesse der Nation an dieser Ruhmeshalle begründen, welche eine trockene Aufstellung von Brustbildern nie erreichen wird.«³⁵ Ludwig scheint diesen Gedanken nicht weiter gewürdigt zu haben, zumal die Grundrißdisposition auffälli-

³⁴ SGS München 26887 (65 × 93; Feder, laviert), abgebildet als »Universalmuseum« ohne nähere Bestimmung in: Kat. Glyptothek 1830–1980, München 1980, Nr. 339, S. 627 (möglicherweise Befreiungshalle oder Ruhmeshalle), abgelegt unter »Walhalla«. Auch bei Stolz (1977), 59 als Walhallaentwurf von 1819 gedeutet. Aufriss SGS 27455.

³⁵ Memorabilien II, 34 v.–36 r.



8. L. v. Klenze, Hauptentwurf Ansicht, Staatl. Graph. Slg. München 26667

ge funktionale Schwächen zeigt: Der Hauptsaal ist mit dem Umgang nicht verbunden, und dieser selbst führt nicht einmal zum Eingangsportikus zurück, da der letzte Quadrant der Raumflucht durch eine »Hausmeisterwohnung« blockiert ist.

Der dritte Entwurf Klenzes (Alternative II) bestand aus einem »Portikus im florentinischen Rundbogenstyle«. Auf ihn läßt sich lediglich eine Grundrißskizze (Abb. 7) beziehen³⁶. Ihr zufolge bestimmte – was aus dem Text selbst nicht ersichtlich ist – die Bogenform nicht nur die Arkaden des Aufrisses, sondern auch den Grundriß der Loggiahalle, die jeweils von der Stirnseite aus über Treppen zugänglich war. Davor ein monumentaler Sockel, der sich dem Rund einpaßt. Klenze sah hier »die 30 Fuß hohe Statue des Stifters der Halle selbst, dem Style gemäß unter einem Baldachin stehend, im Krönungsornate angebracht (vor), im Begriffe selbst dem Verdienste Kränze darzubieten.«³⁷

Eine Anregung für diese Konzeption könnte das halbrunde Amphitheater mit zentralem Baldachin gewesen sein, das Klenze im Juni 1825 als Festarchitektur für die Grundsteinlegung des Königsbaus errichtet

hatte³⁸. Die Idee einer monumentalen Ludwigsstatue scheint hingegen aus dem Entwurf Ohlmüllers, der sie für die Mitte seines Zentralraums vorsah³⁹, übernommen worden zu sein. Sie stieß bei Ludwig auf entschiedene Ablehnung, womit auch diese Alternative zunächst ausschied.

Zuletzt legte Klenze seinen angeblich auf die Skizze von 1825 zurückgehenden Hauptentwurf eines »Portikus im dorischen Styl« (Abb. 8) vor, der schließlich in ähnlicher Weise ausgeführt wurde. Vor dem durch zwei Flügel geöffneten Peristyl Schinkelscher Provenienz erhebt sich hochaufragend Klenzes »griechische« Bavaria, eine Herme bekränzend⁴⁰.

³⁶ SGS München 27004 (56,5 × 61; Feder, WZ: 1829).

³⁷ Memorabilien II, 34.

³⁸ Klenzeana XIII/1, 2.

³⁹ M. F. Fischer (1972), 15.

⁴⁰ SGS München 26667 (48,6 × 81,6; Feder, farbig aquariert), H. Reidelbach (1888), König Ludwig und seine Kunstschöpfungen, 241f., Fischer (1972) 17ff.; Kat. Klenze (1977) Z216; Georg Lengl, Klenze und die Münchner Bavaria, in OBB-Archiv, Bd. 103 (1978), 377–383.

Klenze stellt zunächst klar, daß die Auffassungsart dieses Entwurfs »am meisten mit dem klassischen Geist des Alterthums« übereinkäme. »Überdem ist ein solcher Porticus sowohl als ein dorischer Bau ebenso schön, als unter der reichen Anzahl neuer Bauten in allen möglichen Bauarten welche in München emporsteigen mangelnd, und die Anordnung in der Art gemacht, daß der so hehre Effekt des gleichzeitigen Anblicks vieler Säulen möglichst gesteigert ist.« Von achtundvierzig Säulen könne man gleichzeitig sechsunddreißig übersehen. Dies bezieht sich auf ein Hauptargument aus Peter Cornelius' Gutachten gegen Klenzes Tholos-Entwurf für die Walhalla vom 26. November 1820, das zur Ablehnung des von Klenze favorisierten Rundbaus geführt hatte⁴¹.

Eindringlich ist die malerische Mannigfaltigkeit der Anlage charakterisiert: »Die vielen so monotonen und langweiligen Büsten werden am Äußeren nur immer in kleiner Anzahl durch die Intercolumnien gesehen, im Innern des Porticus aber durch die Anblicke des Ganzen und der freien Natur, der Alpenkette, der Stadt usw. welche durch die Säulen überall erscheinen so überboten, daß die Monotonie über die Seele des Beschauers nicht das Übergewicht gewinnen kann.«

Der dem »großen Relief« der Walhalla vergleichbare »poetische Gedanke« wird durch ein »kolossales, mit dem Piedestal 86 Fuß hohes Standbild der Bavaria« eingebracht, »welche einer Herme den ersten Kranz aufsetzt und einen anderen jedem Verdienste darreicht. Dieser Koloß würde von getriebenem Erz... und wie der heilige Borromäus in Ascona und der Hercules in Kafel lange Dauer gewähren. Es ist nicht anders denkbar als daß jene Herme, welche den ersten Kranz empfängt eine andere als die des ruhmreichen Stifters dieser Halle sein sollte und ich wage diesen Vorschlag gewiß als Dolmetscher aller Bayern und Teutschen.«⁴²

In diesem Punkt weicht Klenzes Beschreibung von dem Entwurf ab, denn die Bavaria bekränzt hier eine vierköpfige Herme ohne Porträtcharakter. Allerdings hat sich eine in Größe und Ausführung fast identische Vorzeichnung der Bavaria-Gruppe erhalten, welche die von Klenze beschriebene Ludwigsherm zeigt (Abb. 9)⁴³. Die Erklärung für die Abweichung liefert Klenzes Schilderung der nachfolgenden Ereignisse:



9. L. v. Klenze, Gruppe der Bavaria mit Ludwigsherm aus dem Hauptentwurf, Privatbesitz München

Bei der Planvorlage am 9. Februar sprach sich der König dagegen aus, »seine eigene Statue oder Herme anzubringen... er wolle sich nicht selbst Bilder errichten und wenn auch unter noch so bescheidenem Grunde und Vorwande... Ich schlug ihm nun vor die Herme neben der Bavaria als Hermes quadrifrons zu gestalten, woran die Herrscher- und Krieger-tugenden die Künste und Wissenschaften, theils durch die Charakteristik der Köpfe, theils durch Embleme bezeichnet wären, und dieser Vorschlag erhielt allen Beifall«⁴⁴. Am 21. Februar teilte Klenze mit, daß er »die nach Ew. Majestät Allerhöchsten Bestimmungen mo-

⁴¹ Bayer. Staatsbibliothek. Tagebücher König Ludwigs I., 15. Dezember 1820, Mit frdl. Genehmigung SKH des Herzogs von Bayern.

⁴² Memorabilien II, 32 v. ff.

⁴³ Privatbesitz (29,7 × 21,4; Bleistift, Pinsel, laviert), Kat. Klenze (1977), Z 217. Identifiziert von Hinrich Sieveking, dem ich für die Überlassung eines Fotos danke.

⁴⁴ Memorabilien II, 37 v.



Monument à la mémoire de Général Desaix, 1^{er} prix obtenu dans un concours public par l'Albanais en 1806, par Charles Percier et Pierre-François Peyre. — Le dessin est gravé par Peyre.

10. Charles Percier, *Denkmal des General Desaix*, aus »Grands Prix...«, Bd. I, Paris 1806, Taf. 107

dificierte Skizze zu der Ruhmeshalle vollendet habe und vorlegen« könne⁴⁵.

Für die griechische Sockel-Inschrift *NOMON THE TEXNHΣ EΘHKH* bieten sich zwei Übersetzungen an: im Sinne von »Er hat der Kunst das Gesetz gegeben« oder, bei Betonung auf der zweiten Silbe des ersten Wortes, »Er hat der Kunst eine Heimstatt geschaffen«, was eine für die Verehrung des Kunstbeschützers Ludwig noch akzeptablere Bedeutung ergibt. In jedem Fall scheint sich die Inschrift auf Ludwig zu beziehen und trotz dessen Umwandlung in einen Hermes stehen geblieben zu sein.

Aufgrund dieser Tatsachen ist die von Lengl aufgestellte Hypothese einer Datierung des Blattes auf 1841, seine Interpretation als Dokument eines letzten Aufbäumens Klenzes gegen die »germanische« Bavaria

Schwanthalers, widerlegt⁴⁶. Die am Sockel des Denkmals lesbare Inschrift MDCCCXLI darf nicht als Entstehungsdatum des Blattes, sondern muß als hypothetischer Einweihungstermin des Monuments verstanden werden. Für ein solches Datum spricht auch die Bemerkung Gärtners vom April 1833, daß im »künftigen Jahre schon die Vorarbeit beginnen« solle⁴⁷.

Der Ursprung von Klenzes Bavaria-Statue liegt in den Amazonendarstellungen der klassischen perikleischen Zeit. Ein direktes Vorbild war, wie bereits richtig vermutet wurde, Rauchs Bavaria am Max-Joseph-Monument, dessen 1829 vollendetes Modell Klenze damals in den höchsten Tönen lobte⁴⁸. Von ihr wurde in spiegelbildlicher Umkehrung annähernd die Haltung, vor allem aber Körpertypus und Gewandung übernommen, die nach G. F. Waagen (1837) auf eine rustikale und wehrhafte Symbolisierung Bayerns deuten⁴⁹.

Daß Klenzes Bavaria tatsächlich auf Rauch zurückgeht, belegt ein Brief Rauchs vom Dezember 1835, nachdem Klenze ihn offensichtlich um Hilfe bei der genauen plastischen Konzeption der Monumentalfigur gebeten hatte: »Klenze hat mich um die freundschaftliche Skizze zur 60 Fuß hohen Bavaria wozu er die Zeichnung der Meinigen mit unpassendem Beiwerk sendet, gebeten, ich denke sie mir nie anders als in einer bewegten Stellung mit nur günstigen Silhoueteansichten!«⁵⁰ Das »Beiwerk«, das waren Herme, Löwe und Siegeskranz.

Aber es gibt auch auffallende Abweichungen, etwa in

⁴⁵ Klenze an Ludwig, 21. Februar 1834, GHA II A 32.

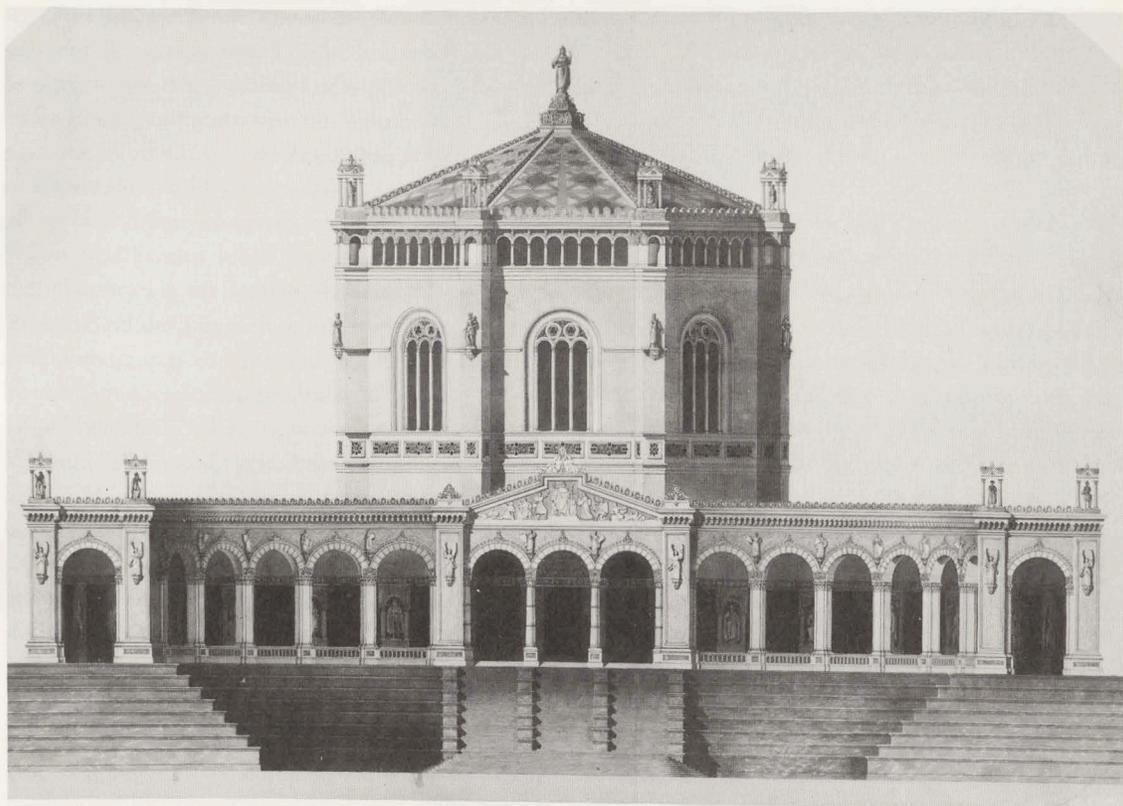
⁴⁶ Vgl. die etwas konfuse Argumentation von G. Lengl, Klenze und die Münchner Bavaria, in: OBB-Archiv Bd. 103 (1978), 377–383.

⁴⁷ Vgl. Anm. 11.

⁴⁸ Vgl. zur Vermutung M. F. Fischer (1972), 24. In der Besprechung der Klenze-Ausstellung von A. Thiersch, in: Zeitschrift für Baukunde Bd. VII, Heft 4, München 1884, Sp. 228 wird auf »die eigenthümliche Auffassung der Figur nach dem Entwurf von Rauch« hingewiesen. Zum Lob des Modells vgl. Klenze an Ludwig, 15. und 29. August 1829, GHA II A 31.

⁴⁹ G. F. Waagen, Bildhauerwerke Christian Rauchs, Berlin 1837, Abb. 32/33. Frdl. Hinweis von H. Sieveking.

⁵⁰ Rauch an Rietschel, 22. Dezember 1835, in: K. Eggert (Hrsg.), Briefwechsel zwischen Rauch und Rietschel, Bd. I. Berlin 1890, 322. Frdl. Hinweis von H. Sieveking.



11. L. v. Klenze, Alternativentwurf V mit Wittelsbacher-Galerie, Staatl. Graph. Slg. München 26900

der Kopfneigung. Dafür könnte ein anderes Vorbild ausschlaggebend gewesen sein, das Klenze in einer undatierten Notiz der Ergänzungsblätter zu seinen Memorabilien, dem Umtext nach im April 1835, erwähnt: »Bavaria. Besuch in der Glyptothek, um ihre Falten vor der Leukothea zu bestimmen.«⁵¹ Es handelt sich um die früher als Leukothea gedeutete Eirene nach Kephisodot (um 370 vor Christus), die tatsächlich in den überfallenden Gurtfalten, im Standmotiv des rechten Beines und vor allem in Kopfneigung, klassischem Profil und Haaransatz Ähnlichkeiten mit Klenzes Entwurf zeigt, und deshalb schon längerfristig ein Vorbild gewesen sein könnte. Die Leukothea war eine der Lieblingsfiguren Ludwigs, der Schwantaler im Juli 1834 durch Klenze ausrichten ließ, daß die »Gypse« für den Walhallagiebel seinen Beifall gefunden hätten, »ausgenommen die Trappierung der vielen kleinen und dünnen Falten, daß sie großartig

sein sollen wie bei der Leukothea in der Glyptothek.«⁵²

Noch ein viertes Vorbild kommt ins Spiel: Die Idee, die Landesallegorie als Bekränzerin einer Denkmalsherme zu verwenden, übernahm Klenze direkt aus einem Entwurf Charles Perciers für das Denkmal des General Desaix von 1801 (Abb. 10)⁵³.

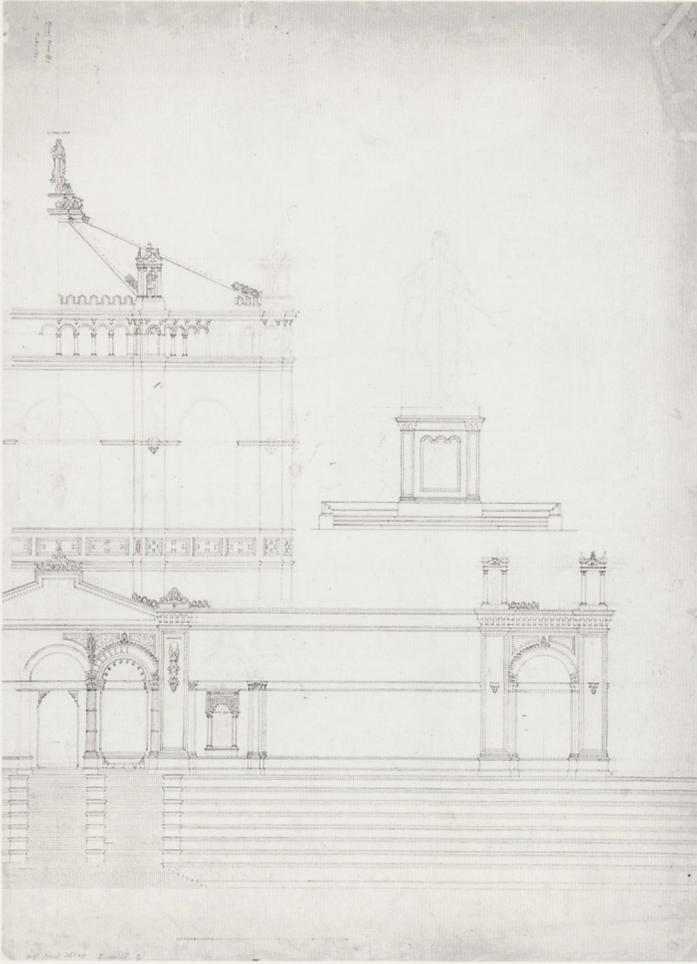
Die These einer zweiten Bavaria Klenzes in Form einer »Athena Promachos«, die bisher von allen Autoren akzeptiert wurde⁵⁴, ist dagegen hinfällig. Sie be-

⁵¹ Klenzeana XIII/1, 115.

⁵² Ludwig an Klenze, 3. Juli 1834, Klenzeana XIV/1.

⁵³ Grands Prix d'Architecture. Projets couronnés par l'Académie d'Architecture et par l'Institut de France, gravés et publiés par Allais, Détournelle et Vaudoyer..., Bd. I, Paris 1806, Taf. 107. Vgl. Chr. A. Isermeyer, *Empire*, München 1977, 59f.

⁵⁴ F. Otten (1970), 60; ders. (1972), 108; M. F. Fischer (1972), 24; G. Lengl (1978), 382.



12. L. v. Klenze, Vorstudie zum Alternativentwurf V, Staatl. Graph. Slg. München 26885 recto

ruht auf einer Fehlinterpretation der Passage, wo Klenze die Hermenbavaria beschreibt und mit anderen Monumentalfiguren vergleicht. Es heißt dort: »Durch würde... für München wieder ein Kunstwerk, ein wirklicher Koloß gewonnen, wie er als Athena Promachos auf der Akropolis die Propyläen überragte.«⁵⁵ Die beiden für die Bavaria beanspruchten Skizzen einer kämpferischen Athena mit griechischem Helm, Aegis, erhobenen Speer und Schild weisen keinerlei Züge einer Landesallegorie auf und gehören, wie Florian Hufnagl richtig erkannt hat, in den Zusammenhang der Athena-Promachos-Darstellung von Klenzes Akropolisbild (1846)⁵⁶.

Überraschenderweise gibt es noch einen fünften Entwurf zur Ruhmeshalle, als Architekturzeichnung der größte und aufwendigste überhaupt⁵⁷. Tatsächlich

hatte Klenze im Juni 1834 von »6–8 Entwürfen von denen ich vier völlig ausarbeitete« gesprochen. Der fünfte Entwurf (Abb. 11) ist jedoch im Tagebuch nicht direkt erwähnt. Das Projekt verbindet die halbkreisförmige Loggia im »florentinischen Styl« (Alternative II) mit dem geschlossenen Achteckbau (Alternative IV). Beide sind zu einer neuen Idee zusammengefaßt und in ihrer architektonischen Pracht noch gesteigert. Dafür sprechen folgende Überlegungen: Der Plan des oktogonalen Zentralbaues war der einzige gewesen,

⁵⁵ Memorabilien II, 34 r.

⁵⁶ Kat. Klenze (1977), 60f. Klenzes Vorentwurf Z 245 zeigt noch die schwächliche, nach links gewendete Athena aus Schinkels Akropolis-Entwurf. Im Gemälde G 9 ist dann die Statue nach den Vorzeichnungen Z 246 (Schwanthaler-Slg. MStM) bzw. Z 247 (Klenzeana IX, 14–5) korrigiert.

der ohne übergreifende »poetische Idee« geblieben war, der florentinischen Loggia hingegen war ihr Kernstück, das monumentale Ludwigsdenkmal, in der ersten Kritik genommen worden. Würde nun die Loggia in eine Vorhalle für den Zentralbau transformiert, so könnte sie – da die Büstenarrangements wegfielen – selbst zum Träger einer solchen das »Interesse des Volkes heischenden Idee« werden: einer Wittelsbacher-Galerie, wie wir meinen. Statt mit Büsten ist der farbige Fond der Loggia nun mit Rundbogennischen und Ganzfiguren von Rittern und Fürsten in ihren historischen Gewändern geschmückt.

Ein Vorbild für diese Anordnung könnte Gustav Vorherrs halbrunde Loggiahalle des Südlichen Friedhofs in München (1817) gewesen sein, in deren Rückwand Nischen eingelassen waren, um darin »Büsten edler durch Tugenden ausgezeichnete Männer als an einem öffentlichen Ehrenplatze aufstellen zu können.«^{57a}

Gleich am Tage nach der Vorlage der Pläne war Klenze auf »die gestrigen Erklärungen, daß Ew. Majestät das Recht hätten sich selbst als den Vertheiler der Kränze und des Lohns für den Verdienst darstellen zu lassen« zurückgekommen. Der König habe »durch Übertragung dieser anerkennenden Handlung an die Repräsentantin des Vaterlandes, die Bavaria, den schönsten Beweis königlicher Gesinnung und eines vaterländischen Patriotismus« gegeben⁵⁸. Dies deutet darauf hin, daß der König wohl auch im Falle der Rundbogenloggia statt des eigenen ein Standbild der Bavaria bevorzugt hätte. Tatsächlich gibt es einen fragmentarischen Vorentwurf zu diesem fünften Ruhmeshallenprojekt (Abb. 12), der die Florentiner Arkadenloggia in Verbindung mit dem vergrößerten Oktagon zeigt und daneben Klenzes »griechische« Hermenbavaria auf einem neuen Sockel, der dem Rundbogenstil des ganzen Entwurfes angepaßt ist⁵⁹. Ursprünglich scheint Klenze eine Kombination aller drei Hauptelemente der bisherigen Entwürfe, Oktagon, Bogenhalle und Monumentalstatue, erwogen zu haben. Dann aber begnügte er sich mit Nischengalerie und Oktagon. Dafür, daß Vorzeichnung und Entwurf in den unmittelbaren Zusammenhang der Alternativentwürfe gehören, spricht auch, daß an die Stelle der Laterne mit der geflügelten Viktoria eine Akrotersta-

tue getreten ist, welche als »Mnemosyne« bezeichnet ist. Dieser Vorschlag einer Allegorie der »Erinnerung« ist aber in Klenzes Bericht indirekt erwähnt, wenn es heißt: »Mein Vorschlag, die »Ruhmeshalle« in »Gedächtnishalle« umzuwandeln, ward nicht angenommen.«⁶⁰

Das auffälligste Novum des Entwurfs sind die Nischen mit den Herrscherfiguren im Fond der Loggia. Eine Ehrenhalle der Wittelsbacher war an sich kein neuer Gedanke. Er tauchte erstmals im Zusammenhang der Planungen Sckells für den Englischen Garten (1807) in Form eines Pantheon auf, in dem die wichtigsten Regenten Bayerns die Statue König Max Josephs umstehen sollten⁶¹. In dem Brief an Dillis (1809), in dem der Historiker Westenrieder um Namen würdiger Bayern gebeten wurde, war auch eine Liste der »Herrscher« gefordert worden. Dann jedoch schloß der König die Regenten aus. Im Brief Gärtners vom April 1833 schien festzustehen »Fürsten aber kommen keine hinein«⁶². Hinein nicht, aber vielleicht davor? Hier kommt ein zweites Projekt ins Spiel: Schon lange war der König von den Figuren des Maximilians-Grabes in Innsbruck beeindruckt gewesen. Möglicherweise spielte er seit der Auffindung von Wittelsbacherbüsten im Rathaus (1825) mit dem Gedanken einer Wittelsbachischen »Ahnengalerie«. Klenze schreibt in den Memorabilien rückblickend, kurz nach der Konzeption des Festsaalbaues (um 1832, der Verf.) habe Kronprinz Maximilian die Idee geäußert, einmal einen »großen gothischen Saal mit bronzenen Statuen

⁵⁷ SGS München 26900 (73 × 106,3; Feder, aquarelliert), abgelegt als »Befreiungshalle«. Erwähnt in der Besprechung der Klenze-Ausstellung 1884, in ZS f. Baukunde, Heft 4, 1884, Sp. 227 als Alternativ-Entwurf für die Walthalla.

^{57a} Kunst- und Gewerbe-Blatt des Polytechnischen Vereins im König-Reiche Bayern, 4. Jg., 13. 6. 1818 und 17. 10. 1818, 413. Steffi Röttgen, Der Südliche Friedhof in München, in: Auss. Kat. Die letzte Reise, Münchner Stadtmuseum 1984, insbes. 294. Frdl. Hinweis von Steffi Röttgen.

⁵⁸ Klenze an Ludwig, 10. Februar 1834, GHA II A 32.

⁵⁹ SGS 26885 (85 × 63,1; Feder über Blei).

⁶⁰ Memorabilien II, 28 v.

⁶¹ Vgl. A. v. Buttler, Englische Gärten in Deutschland. Bemerkungen zu Modifikationen ihrer Ikonologie, in: Sind Briten hier? Relations between English and Continental Art, München 1981, 111 und Abb. 47.

⁶² Vgl. Anm. 11.

bauen zu lassen«, und dies habe ihn (Klenze) auf die Idee gebracht, solche »Ahnenbilder« für den neuen Thronsaal vorzuschlagen, worauf es zu einer Absprache mit seinem Freund Schwanthaler kam⁶³. Nach Otten erhielt Schwanthaler ab Herbst 1833 Zahlungen für die originalgroßen Modelle, von denen z. B. Maximilian I. 1835 öffentlich ausgestellt wurde⁶⁴. Im Frühjahr 1834, unmittelbar nach Schwanthalers Rückkehr aus Rom⁶⁵, müssen demnach wenigstens die Vorzeichnungen und die kleinen Bozzetti existiert haben, vielleicht gab es auch schon die Idee, die ganze 12–14köpfige Wittelsbacher-Galerie noch ein zweites Mal, an einem öffentlichen Ort, aufzustellen, wie es Schwanthaler dann 1836 der Stadt München anbot⁶⁶. Die beiden Figuren beidseitig des Eingangs lassen sich unter dieser Hypothese recht überzeugend als Kaiser Ruprecht (rechts) und Kaiser Ludwig (links), zugleich Vertreter der bayerischen und pfälzischen Linie, identifizieren.

Die Hervorhebung des Kaiser Ludwig verbindet den Entwurf noch mit einer weiterreichenden ikonologischen Perspektive. Sowohl Ohlmüller als auch Gärtner und Klenze dürften mit den langjährigen Forschungen Sulpiz Boisserées über den Gralstempel aus dem Heldenepos ›Titurel‹ vertraut gewesen sein, die sich in den kritischen Wochen des Jahres 1834 ihrer Vollendung näherten und 1835 im ersten Band der Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften erschienen⁶⁷. Boisserée, der damals mit allen drei Architekten häufig verkehrte⁶⁸, hatte die Widmung des jüngeren ›Titurel‹ an Kaiser Ludwig den Bayern entdeckt und auf die Grals-Idee bei dessen Gründung des Klosters Ettal hingewiesen, die im mittelalterlichen Polygon Gestalt gefunden hatte. Darüber hinaus erklärte er den ›Titurel‹ wegen seiner bayerischstämmigen Schöpfer Wolfram von Eschenbach bzw. Albrecht von Scharfenberg schlechthin zum bayerischen Nationalepos⁶⁹. Boisserées Tempel-Rekonstruktion (1835) zeigt zwar als hochgotischer Zentralbau wenig Übereinstimmungen mit den eingereichten Entwürfen; selbst Ohlmüllers Polygon in der Technik gotischer Kathedralrisse fand später seinen Beifall nicht: »Bayer. Ruhmeshalle auf Pergament gigantisch groß wie die Plane der Alten aber überladen. Seltsame Inkonsequenz im Stil – stete Neigung zum Eclecticism.«⁷⁰

Es besteht aber kein Zweifel, daß die Gralstempel-Idee als aktueller romantischer topos Einfluß auch auf Klenzes Entwürfe ausgeübt hat. Die Beschreibung des Inneren seines ersten Oktogons – die polygonale Grundform, die das Gewölbe tragenden Dienste, das ungewöhnliche Rot der Innenwände, die azurblaue Kuppel mit goldenen Sternen und edelsteinartig leuchtenden Fenstern – stimmt fast wörtlich mit dem Text des ›Titurel‹ überein. In der zweiten Fassung ist die Polychromie des Daches, beim Gralstempel »von rothem Golde mit Verzierungen von blauem Schmelzwerk«, hinzugekommen. Vor allem aber deuten die Konsolfiguren der »gewappenten« Ritter am Äußeren auf die erzenen Gralsritter des Epos hin⁷¹. Gärtner hatte eine solche Rittergalerie in den Vierpässen der inneren Kuppelschale angebracht⁷².

Es gibt weitere aufschlußreiche Veränderungen in der Ikonographie: Das Majolikarelief des Stufengiebels zeigt König Ludwig jetzt vor einem Löwenthron stehend, hinter dem sich rechts noch eine brennende Fackel – Symbol der Freiheit – befindet. Dieses später an den Propyläen wieder auftauchende Motiv kann auf den Freiheitskampf der Griechen und die Wahl König Ottos bezogen werden. Die beiden Flußgötter auf dem Giebel, ein männlicher und ein weiblicher, wären dementsprechend als Isar und Ilissos zu deuten, die die Glorie des Hauses Wittelsbach besiegeln.

⁶³ Memorabilien II, 127r. (eingetragen 12. Sept. 1836). Vgl. Eva Maria Wasem, Die Münchner Residenz unter Ludwig I. Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten, München 1981 (= MBM Heft 101), 200ff.

⁶⁴ F. Otten (1970), 116.

⁶⁵ Nach Otten kehrte Schwanthaler im Februar bzw. März 1834 aus Rom zurück. Tatsächlich geschah dies aber erst Mitte April, vgl. unten Anm. 84.

⁶⁶ F. Otten (1970), 116.

⁶⁷ S. Boisserée, Über die Beschreibung des Tempels des heiligen Grales in dem Heldengedicht Titurel Kap. III, in: Abhandlungen der philosophisch-philologischen Classe der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. I, München 1835, 307–392.

⁶⁸ Vgl. S. Boisserée, Tagebücher (hrsg. von H. J. Weitz), Bd. II 1823–1834, Darmstadt 1981.

⁶⁹ S. Boisserée, Titurel, a. a. O., 314, 328 und 317.

⁷⁰ Boisserée, Tagebücher Bd. II (16. Okt. 1834).

⁷¹ Boisserée, Titurel, a. a. O., 328ff., Text 336ff. und ed. Verse 49ff.

⁷² Gärtner-Slg. TU Nr. 320, Innenansicht des modifizierten Entwurfs, dat. 1834. Abb. in M. F. Fischer (1972), Nr. 5.

Auch im Stil ist die Synthese des Deutschen mit dem Griechischen thematisiert. Der Entwurf stellt das wohl extremste Beispiel einer griechisch aufgefaßten Überformung von Bautypen und Architekturelementen des Spätmittelalters bzw. der Frührenaissance in Klenzes Werk dar.

Die Alternativen IV und V gehören jenem, von Klenze insbesondere in der 1834 erschienenen zweiten Auflage der »Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus« hervorgehobenen, »byzantinisch-lombardischen« Stil an, der bei richtiger Auffassung vom Mittelalter zur Antike zurückführe. Er habe »keine Schwierigkeiten gefunden«, heißt es in einer 1834 nachgeschobenen Fußnote, sich »in diesem fast ganz willkürlichen Stile frey zu bewegen... Etwas Geschmack, Kenntnis der wenigen Formen, und einige Handfertigkeit im Sichten, Benützen und Zusammenstellen reicht hier auf jeden Fall hin«⁷³.

Die Beiläufigkeit dieser Bemerkung täuscht nicht darüber hinweg, daß Klenzes Stilbegriff hier einer extremen Spannung ausgesetzt ist, nämlich dem Wunsch, zugleich Klassizist zu bleiben und Romantiker zu werden. Gerade der fünfte Ruhmeshallen-Entwurf zeigt Klenzes Dilemma, die in bewußten Gegensatz zur Antike gestellten Assoziationen des Bautypus, die auf die momentanen Vorlieben des Auftraggebers zielten, durch »Hellenisierung« der strukturell abgelösten Detailform wieder aufzuheben. Gerechtfertigt wird die Diskrepanz zwischen griechischer Einzelform und mittelalterlicher Struktur in Klenzes Architekturtheorie, in der er seit 1821 das (damals noch) auf Griechenland beschränkte Nachahmungspostulat des Kronprinzen mit seinen eigenen, auf dem französischen Architekturrationalismus basierenden Anschauungen einer funktionalen Architektur in Einklang zu bringen suchte: »Die Architektur... zerfällt (!) in zwei wohl voneinander zu sondernde Abteilungen, nämlich die der einzelnen Formen, und die ihrer Zusammenstellung: gleichsam in Analogie und Synaxis.«⁷⁴

Klenzes damals in Deutschland singuläres Teilungstheorem wurde von Franz Kugler (1834) und Rudolf Wiegmann (1839) fast gleichlautend als Verstoß gegen das Gesetz einer »organischen« Entsprechung von Form und Struktur kritisiert: »Hierauf scheint die



13. L. v. Klenze, Akroter-Bavaria, Ausschnitt aus dem Alternativentwurf V

einfache Erwidern genügend, dass, wenn die griechische Architektur eine vollendete ist, auch ihre einzelnen Formen mit Nothwendigkeit aus der besondern Zusammenstellung der Theile hervorgehen müssen, diese Formen also nicht mehr dieselben bleiben können, wenn durch ein anderes Princip der Struktur andere Beziehungen und Verhältnisse hervorgerufen sind«, heißt es bei Kugler⁷⁵.

Es bleibt abschließend zu fragen, welcher Planungsstufe dieser fünfte Entwurf angehört und ob er für die endgültige Konzeption von Ruhmeshalle und Bavaria Konsequenzen hatte.

⁷³ L. v. Klenze, Anweisung zur Architectur des Christlichen Cultus, München 1834², 21.

⁷⁴ Edt., 7.

⁷⁵ F. Kugler, Rez. der »Anweisung zur Architectur des Christl. Cultus«, in: Museum No. 40 (1834), abgedr. in: ders., Kleine Schriften, Bd. III, Stuttgart 1854, 87-100, hier 90. R. Wiegmann, Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst, Düsseldorf 1839, 61.

Klenze berichtet, daß ihm der König vier Wochen nach der Planvorlage, am 8. März 1834, mitgeteilt habe, »er habe sich zur Ausführung meines Entwurfs der Ruhmeshalle, und zwar vom ersten Augenblick wo er ihn gesehen habe entschlossen, jedoch absichtlich bis zu diesem Tage gewartet ehe er es mir gesagt habe«⁷⁶.

Tatsächlich bestätigt Ludwig in seinen Tagebüchern diese endgültige Entscheidung: »Klenze zu mir beschieden, dem ich sagte, seinen Entwurf der dorischen Ordnung mit Koloß als Bayerische Ruhmeshalle ausführen lassen zu wollen. Keine größere Freude hätte ich ihm machen können, erwiderte er.«⁷⁷ Ausschlaggebend dürfte neben dem einzigartigen Effekt der Monumentalstatue auch Klenzes Kostenvoranschlag gewesen sein, der sich mit 600 000 fl. auf weniger als ein Drittel von Gärtners Summe belief⁷⁸.

So eindeutig aber war der Entscheidungsprozeß nicht verlaufen. Immer wieder schreckte der König vor einer Festlegung zurück⁷⁹, während auf der anderen Seite Klenze auf die Kritik, daß der dorische Portikus zu niedrig sei, mit einer »Skizze desselben Prospectes jedoch in korinthischen Verhältnissen« reagierte⁸⁰. Er hielt sich also an seine Ankündigung vom 18. Januar, seine Entwürfe »bis zum Eintreten völliger Befriedigung« modifizieren zu wollen⁸¹. Selbst nach einer Besichtigung des Bauplatzes Ende Februar blieb alles offen⁸². Es ist deshalb anzunehmen, daß Klenze die fünfte Alternative – unter Berücksichtigung der Kritik der ersten Planvorlage und in Kenntnis der Konkurrenzentwürfe – zwischen dem 9. Februar und dem 8. März 1834 ausarbeitete, um notfalls auch mit einem »mittelalterlichen« Entwurf über Gärtner und Ohlmüller triumphieren zu können.

Daß Klenze ihn in seinen Memorabilien nicht erwähnt, mag nicht zuletzt daran liegen, daß mit der Entscheidung für den griechischen Peristyl eine Vorlage überflüssig wurde, zumal er sich hier taktisch einer Richtung angepaßt hatte, die er gleich nach dem Sieg über seine Konkurrenten wieder aufs heftigste attackierte: »So trug ich also über alle meine Mitbewerber den Sieg davon, was zwar an und für sich wenig bedeutete, nur mich sehr für die Architektur der Vernunft und wahren Schönheit freute, welche hier den Sieg über byzantinische, italienische und teutsche

Halbbarbareyen erkämpft hatte, welchen die anderen Mitbewerber Ziebland, Gärtner und Ohlmüller in ihren Entwürfen geopfert hatten« (1. 6. 1834)⁸³.

Was den Stellenwert des Entwurfs für die weitere Projektgeschichte angeht, so muß auffallen, daß sich auf dem Firstakroter der Oktogonhalle nicht mehr die »Mnemosyne« der Vorstudie, sondern eine stehende Bavaria (Abb. 13) erhebt, die ganz von Klenzes Amazonen-Konzeption abweicht: Sie ist mit langem Gewand bekleidet, stützt sich mit der erhobenen Linken auf einen Speer, hat die Rechte angewinkelt und schulterlanges offenes, fast wildes Haar: Es ist eine »nordische«, der Grals-Ikonologie angepaßte Bavaria, die den Ausgangspunkt für Schwanthalers spätere Bavaria-Konzeption gebildet haben dürfte. Die Frage, in wie weit das bauplastische Programm dieses Entwurfs seinerseits unter dem Einfluß Schwanthalers steht, bleibt noch zu klären⁸⁴.

Die offizielle Einbeziehung Schwanthalers erfolgte erst im Frühjahr 1837, als beschlossen wurde, die Ruhmeshalle zum fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläum Ludwigs zu vollenden. Der König wollte damals, wie Klenze berichtet, die Monumentalstatue »unter dem Vorwande der Kostenersparnis« hinweglassen und »somit dem ganzen Entwurfe

⁷⁶ Memorabilien II, 38 v.

⁷⁷ Bayer. Staatsbibliothek, Tagebücher König Ludwigs I., Eintragung vom 8. März 1834. Mit frdl. Genehmigung SHK des Herzogs von Bayern.

⁷⁸ Klenze an Ludwig, 10. Februar 1834, GHA II A 32.

⁷⁹ Memorabilien II, 37 r. und v.

⁸⁰ Klenze an Ludwig, 13. Februar 1834, GHA II A 32.

⁸¹ Klenze an Ludwig, 18. Januar 1834, GHA II A 32.

⁸² Klenze läßt Ludwig in den Briefen vom 21. und 27. Februar zur Besichtigung des Bauplatzes ein, GHA II A 32.

⁸³ Memorabilien II, 38 v.

⁸⁴ Dieser germanische Typus ist in J. M. von Wagners Teutonia des Walhalla-Giebels vorgeprägt (vgl. Otten, 46). Wenig später taucht er in Schwanthalers Giebel-Entwürfen für das Kunstausstellungsgebäude zusammen mit dem Motiv des Löwenthrons und einer an Klenzes Ludwigsherme erinnernden Ludwigs-Büste auf (Entwurf genehmigt 20. Juli 1836, vgl. Otten, 111). Schwanthaler kehrte erst im April 1834 aus Rom zurück, vgl. Schwanthaler an S. Boisserée, 5. April 1834 aus Rom, Stadt-Archiv Köln. Er beabsichtigte aber bereits im Sommer 1833, seine Skizzen und Zeichnungen nach München vorzuschieken, vgl. Schwanthaler an Gräfin Poggi im Juli 1833 (Otten, 41). Die wechselseitige Beeinflussung Klenzes und Schwanthalers bedürfte weiterer Untersuchung.



14. L. v. Klenze, Ansicht der Bayerischen Ruhmeshalle, Bayerisches Nationalmuseum München, Nr. 22/103

gleichsam das Herz ausreißen«. Klenze ließ, »um dieses drohende Übel zu beseitigen... Schwanthaler ein kleines Modell der Statue machen, und eröffnete ihm, den ich als höchst arbeitsbegehrlich, ja arbeitssüchtig kannte, die Aussicht, diese Arbeit zu erhalten«. Schwanthaler, in den der König gerade »verliebt« gewesen sei, habe dann die Entscheidung positiv beeinflusst. Nachdem Klenze versprochen hatte, die erforderlichen 150 000 fl. an der Walhalla einzusparen, erhielt er die Erlaubnis, die Verträge mit dem Bildhauer und dem Erzgießer abzuschließen, was am 28. Mai 1837 geschah⁸⁵.

Gegenstand des Vertrages war offensichtlich nicht mehr Klenzes Amazonen-Version, die Schwanthaler in seinem Modell bereits nach J. M. von Wagners »Scalptor« vom Glyptotheksgiebel modifiziert hatte⁸⁶, sondern nur noch »eine Kolossal-Statue, die Ba-

varia mit ihren Attributen vorstellend«⁸⁷. Schwanthalers Alternativbozzetto greift dann den nordischen Typus auf, der in Klenzes Akroterbavaria vorgeprägt war. Im September 1837 wurde diese Fassung durch ein übergehängtes Bärenfell weiter »germanisiert« (gleichzeitig mit den Walküren der Walhalla), und schließlich durch die Einbeziehung des Löwen mit Klenzes Amazonen-Version verschmolzen⁸⁸.

⁸⁵ Memorabilien III, 30 v. und 31 r.

⁸⁶ Die fertiggestellten Skulpturen, darunter der »Scalptor« nach J. M. von Wagner waren 1836 in der Alten Pinakothek zur Probe aufgestellt. Vgl. H. Sieveking, Materialien zu Programm und Entstehung des Skulpturenschmucks am Außenbau der Glyptothek, in: Kat. Glyptothek (1980), 234 ff. Kat. Nr. 220 ff.

⁸⁷ Vertragstext in: Otten (1972), 323.

⁸⁸ Die drei Bozzetti Schwanthalers ehem. Schwanthaler-Museum, zerstört. Abb. in Otten (1972), Nr. 172. Die weitere Geschichte des Projekts bei Otten, 60–64 und 130 f.

Die Spannung zwischen mittelalterlich-germanischer und klassisch-antiker Auffassung der Ruhmeshallen-idee, die Klenze selbst in seinen alternativen Entwürfen ausgetragen hatte, wurde in der Zuordnung von griechischer Ringhalle und germanischer Bavaria veröhnt und bewahrt.

So hat Klenze das Denkmal bereits um 1839, also lange vor der Grundsteinlegung, in einem perspektivischen Gemälde (Abb. 14) festgehalten⁸⁹. Dadurch, daß es wie die Walhalla in die Anhöhe hinaufgerückt wurde und nach deren Vorbild eine Rampentreppe erhielt, wurde sein Prospektcharakter erheblich ge-

steigert. Dem entspricht auch Schwanthalers Figurenauffassung, die im Gegensatz zu Klenzes in sich selbst und im temenos der umschirmenden Architektur zentrierter Amazone, das »Volk« auf der Oktoberfestwiese als ein echtes Gegenüber grüßt.

⁸⁹ Bayer. Nat. Mus. Inv. 22/103. Lieb/Hufnagl (1977) G 12. Vgl. Klenze an Ludwig, 28. April 1839, GHA C 18. Der Streit um die Portale im Sockelgeschoß, sowie die plastische Ausgestaltung der Giebel und Metopen durch Schwanthaler bzw. eine Analyse des ausgeführten Baus bleiben hier – dem Thema entsprechend – ausgeklammert.