

Historisches Seminar der Ludwig-Maximilians-Universität München

Abteilung Neuere und Neueste Geschichte

Hauptseminar : Die Nation zur Schau stellen. Selbstdarstellungen der Nation im 19. Und 20. Jahrhundert

Wintersemester 2000/2001

Dozent : PD Prof. Dr. Johannes Paulmann

Hausarbeit

Die Ruhmeshalle und die Bavaria in München als partikular- staatliches Nationaldenkmal

Vorgelegt von:

Christian Schaaf

Edelweißstr.7

81541 München

Inhalt

I. Einleitung: Definition Nationaldenkmal.....	Seite 3
II. Entstehungsgeschichte der Ruhmeshalle und der Bavaria in München.....	Seite 5
1. Vorgeschichte.....	Seite 5
2. Architekturstreit Romantik versus Neoklassizismus.....	Seite 6
3. Ikonographie der Bavaria.....	Seite 9
III. Konzeption und Rezeption der Ruhmeshalle.....	Seite 14
1. Politische Rahmenbedingungen der Entstehung der Ruhmeshalle	Seite 14
2. Die Büsten der Ruhmeshalle.....	Seite 17
IV. Schluß: Die Ruhmeshalle eine “kleine Walhalla” oder ein Gegenentwurf ?.....	Seite 19
V. Literaturverzeichnis.....	Seite 21
VI. Abbildungen.....	Seite 22

I. Einleitung

Ein "Nationaldenkmal ist, was als Nationaldenkmal gilt."¹ Diese einfache und zunächst nicht besonders präzise erscheinende Definition Thomas Nipperdeys für den Begriff "Nationaldenkmal" sollte eigentlich besser nicht am Anfang der Einleitung einer Arbeit stehen, die sich mit der Entstehung und Symbolik eines bekannten Nationaldenkmales auseinandersetzt, denn sie nimmt zuviel vorweg.

Besser ist es, den Einstieg in eine solche Arbeit mit der zweiten Definition Nipperdeys zu beginnen, die er speziell für Nationaldenkmäler des 19. Jahrhunderts formuliert hat. "Das Nationaldenkmal ist ein Versuch, der nationalen Identität in einen anschaulichen, bleibenden Symbol gewiß zu werden; das ist die Idee des Nationaldenkmals, die den Zeitgenossen des 19. Jh.s vorschwebte ..."².

König Ludwig I. von Bayern war mit Sicherheit einer der eifrigsten Erbauer von Nationaldenkmälern im 19. Jahrhundert. In den ersten sechzig Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden unter seiner Regentschaft und lediglich durch zwei Architekten (Leo v. Klenze und Friedrich v. Gärtner) ausgeführt, eine Reihe von Denkmälern³, die in Form und Inhalt, Zweckbestimmung und Rezeption eine künstlerische wie politische Einheit bilden, die bei allen inneren Widersprüchen für Deutschland einzigartig ist⁴.

Das im folgenden behandelte Nationaldenkmal, die Ruhmeshalle und Bavaria in München war das vorletzte große Denkmal, das Ludwig errichten ließ. Diesem Monument oberhalb der Münchner Theresienwiese wird heute noch nachgesagt, es sei eine „bayerische Walhalla“⁵, obwohl Ludwig zu Beginn der Planungsphase für das Denkmal ausdrücklich festgelegt hatte: nur „eine Kopie der Walhalla darf dieses Gebäude nicht werden.“⁶ Inwiefern diese Einschätzung

¹ Thomas Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland. In: Historische Zeitschrift Bd. 206 (1968), S.532.

² Ebenda, S.533.

³ Diese Denkmäler sind (ihrer Enthüllung nach chronologisch geordnet): Konstitutionssäule in Gaibach (1828), Obilisk am Münchner Karolinenplatz (1833), Walhalla bei Donaustauf (1842), Feldherrenhalle in München (1844), Siegestor in München (1850), Ruhmeshalle und Bavaria in München (1853), Befreiungshalle bei Kehlheim (1863).

⁴ Helmut Scharf, Nationaldenkmal und nationale Frage in Deutschland am Beispiel der Denkmäler Ludwig I. von Bayern und deren Rezeption.(Diss.), Frankfurt a. M. 1985, S.89.

⁵ Nipperdey, S.555.

⁶ Manfred F. Fischer, Bavaria und Ruhmeshalle. Amtlicher Führer. München 1972, S.10.

zutrifft, die Ruhmeshalle sei konzeptionell und in ihrer Ausführung eine bayerische „Spezialwalhalla“ soll im folgenden untersucht werden. Dabei wird vor allem auf die Auffassung von Nation des Bauherrn Ludwigs I. und der ausführenden Künstler einzugehen sein.

Im Falle der Nationaldenkmäler des Bayerischen Königs Ludwig I. ist es überaus interessant die dahinterstehende Definition und Auffassung von Nation zu untersuchen, denn einige dieser Nationaldenkmäler waren einer Nation gewidmet, die noch nicht existierte. Diese Denkmäler sind somit die steingewordene Vision des Herrschers Ludwig I. von einer Nation.

Darüber hinaus ist es im Falle der Monumente Ludwigs wesentlich einfacher als bei vielen jüngeren und modernen Nationdarstellungen, das hinter dem Denkmal stehende Nationenbild zu ermitteln, da Ludwig selbst die Idee, die Planung und schließlich die Ausführung der Denkmäler leitete und allein finanzierte. Die Denkmäler sind somit private Stiftungen an die Nation. Jüngere Denkmalprojekte wie z.B. das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig (eingeweiht 1913) oder das Niederwalddenkmal (1883) wurden meist von Denkmalsvereinen, also von mehreren Geldgebern gestiftet und sind somit oft ein Kompromiß aus den verschiedenen Vorstellungen der Stiftungsvereinigung.

II. Entstehungsgeschichte der Ruhmeshalle und der Bavaria

1. Vorgeschichte

Den Entschluß eine Ruhmeshalle für verdiente Bayern zu errichten stellt sich als ein langwieriger Prozess dar. Bereits als Kronprinz, etwa um das Jahr 1809 herum, begann Ludwig mit den Vorüberlegungen ein patriotisches Denkmal in der Residenzstadt München zu errichten. Am 25. Juli dieses Jahres bat Ludwig den Maler und Galerieinspektor Georg von Dillis, er möge von dem Historiker Lorenz Westenrieder ein Verzeichnis aller „großen“ Bayern anfertigen lassen, und zwar aus allen Ständen und allen Berufen⁷. Über ein Jahrzehnt später, am 22. Mai 1828, legte der Dichter Eduard von Schenk dem nunmehr König gewordenen Ludwig ebenfalls eine Liste berühmter Bayern vor, welche wiederum eine weitere Liste des Freiherrn von Hofmayr ergänzen sollte. Weitere fünf Jahre später, am 26. Februar 1833, schrieb Ludwig schließlich einen Architektenwettbewerb für sein Bauvorhaben aus⁸.

Ludwigs Meinung nach sollte die Konkurrenz unter den Künstlern das beste Ergebnis bringen. Die ausgewählten Architekten für diesen Wettbewerb waren Georg Friedrich von Ziebland, Friedrich von Gärtner, Joseph Daniel Ohlmüller und schließlich Leo von Klenze. Der Architektenwettbewerb sollte erste Ideen für die Gestaltung der Ruhmeshalle sammeln. In der Ausschreibung waren von daher auch nur die groben Eckdaten des Projekts festgelegt: Die Ruhmeshalle sollte oberhalb der Theresienwiese errichtet werden und Platz für ca. 200 Büsten bieten. Anders als die Ausschreibung zur Walhalla im Jahr 1814, die explizit eine rechteckige Säulenhalle vorschrieb⁹, schwieg sich das Wettbewerbsprogramm zur Errichtung der Ruhmeshalle über einen bevorzugten Baustil schweigt aus, mit der Ausnahme einer einzigen Bestimmung: Nur *„eine Kopie der Walhalla darf dieses Gebäude nicht werden, sind ja auch, so viele dorische Tempel es auch gab, keine Kopie des Parthenons gewesen...“*¹⁰. Diese Bestimmung Ludwigs schloß somit den klassizistischen Baustil des Parallelprojekts Walhalla nicht ausdrücklich aus, es liegt jedoch nahe anzunehmen, Ludwig wollte die Architekten dazu

⁷ Ebenda, S.4.

⁸ Ebenda, S.10.

⁹ Scharf, S.125.

ermutigen, einen anderen Baustil vorzuschlagen. Durch einen glücklichen Zufall sind fast alle Entwürfe der Wettbewerbsteilnehmer erhalten geblieben und bieten einen interessanten Einblick in die Entstehungsgeschichte der Ruhmeshalle. Im Folgenden Kapitel wird zu zeigen sein, wie die Entscheidung für einen bestimmten Baustil im Zuge des Wettbewerbes zu einem politischen und künstlerischen Glaubenskampf wurde.

2. Architekturstreit Romantik versus Neoklassizismus

Die Planungsphase der bayerischen Ruhmeshalle fiel zeitlich mitten in die große künstlerische Auseinandersetzung zwischen den Anhängern der Klassik einerseits, die sich der Ästhetik der griechischen und römischen Antike verbunden fühlten, und den Romantikern andererseits, die in der Formenwelt des Mittelalters ihren künstlerischen Ausdruck suchte. Diese Auseinandersetzung hatte zu Beginn des 19. Jahrhunderts, nach den Befreiungskriegen und dem Wiener Kongreß 1814 begonnen und befand sich in den Dreißiger Jahren auf ihren Höhepunkt. Der Streit zwischen diesen beiden Gruppen hatte in vielen Fällen seinen Ursprung in unterschiedlichen politischen Auffassungen: Nachdem die Nationale Bewegung in Deutschland nach den Befreiungskriegen den einigendem Faktor des Widerstandes gegen die napoleonische Fremdbestimmung verloren hatte, zerbrach das Lager der Nationalen in mehrere Gruppierungen. Auch die Kunstwelt war fortan gespalten: Während die Klassizisten sich weiterhin dem aufklärerischen Ideal der Kulturnation verpflichtet fühlten, umschrieben die Romantiker den Begriff Nation mit Volk, Religion, Geschichte und Tradition.

Schon bei den Planungen zur Walhalla war dieser Streit in Form einer architektonischen Auseinandersetzung zwischen dem romantisch beeinflussten Baumeistern Peter Cornelius und Karl Friedrich Schinkel einerseits und andererseits dem Verfechter des klassizistischen Baustils, Leo von Klenze, entbrannt¹¹. Cornelius vertrat die These, eine deutsches Nationaldenkmal müsse auch in einem typisch deutschen Baustil - und als solches galt der gothische Stil - erbaut werden. Die Verwendung klassischer, also griechischer und römischer Stilelemente sah er als Verrat an. Beim Anblick der Entwürfe Leo von Klenzes zur Walhalla formulierte er im Jahre 1820 :
„...so fällt uns bei dem Entwurf die Frage ein, warum soll das größte deutsche und nur

¹⁰ Ebenda, S.10.

¹¹ Siehe hierzu Scharf, S.125ff.

deutsche Ehrenmal so absolut griechisch sein?”¹². Für Klenze dagegen stellte der gothische Stil eine *“maßlose Anhäufung”* von Verzierungen dar. Er sah in der Gotik *„...einen Sieg des Handwerkes über die Kunst”*. Dieser Stil sei deshalb auch keine Kunst, sondern eine rein handwerkliche und technische Übertreibung¹³. Klenze sah dagegen in der Klassik das *„wahrhaft Schöne”* das *„hoch über allem Historischen und Volkstümlichen”* stehe¹⁴. Diesen Baustil empfand Klenze als allgemein menschlich und zeitlos. Innerhalb des Architektenwettbewerbes zur Ruhmeshalle fand diese Auseinandersetzung eine Neuaufgabe.

Georg Friedrich Ziebland (1800-1873) hielt sich bei seinem Entwurf für die Ruhmeshalle wenig an die Vorgaben des Architektenwettbewerbes. Er schlug eine dorische Säulenhalle die sich lediglich in Ihren Dimensionen und durch einen Kuppelaufbau von der Walhalla unterschied (siehe Abbildung 1) vor. Es ist nichts darüber bekannt, ob Zieblands Entwurf nach seiner Einreichung noch weiter diskutiert wurde¹⁵.

Friedrich von Gärtner (1792-1847) plante hingegen in mehreren Entwürfen einen Rundbau, der mit einer Kuppel versehen werden sollte (siehe Abbildung 2). Die Entwürfe sind der durch Gärtner später ausgeführten Befreiungshalle bei Kehlheim sehr ähnlich. Gärtner ließ sich dabei von klassischen Vorbildern inspirieren. Seine Kuppelhalle mit einer kreisrunden Öffnung im Zenith der Kuppel ist im weitesten Sinne eine Nachahmung des Pantheons in Rom¹⁶.

Der dritte Teilnehmer des Wettbewerbes war Josef Daniel Ohlmüller (1791-1839). Der aus Bamberg stammende Künstler hatte als Klassizist begonnen und in München vor allem für Leo v. Klenze (1784-1864) als Baumeister den Bau der Glyptothek geleitet. Während der Planungsphase der Ruhmeshalle war er zum glühenden Anhänger der Neugotik geworden. Sein Hauptwerk, die neugotische Kirche in München am Mariahilfplatz unterhalb des Nockherbergs wuchs zur Zeit der Ausschreibung der Ruhmeshalle bereits empor. So ist auch sein Entwurf zur Ruhmeshalle ein bedingungsloses Bekenntnis zur Gotik. Auf einem hohen Sockel sollte sich der Zentralbau der Ruhmeshalle oberhalb der Theresienhöhe erheben. Die Pläne Ohlmüllers sahen

¹² Scharf, S. 127.

¹³ Ebenda S.129.

¹⁴ Ebenda S.128.

¹⁵ Fischer, S.10.

¹⁶ Ebenda, S.11.

dabei eine achteckige Halle mit Spitzgewölben vor, an die sich sieben Kapellen anschließen sollten. In der Mitte der Halle plante Ohlmüller eine Statue Ludwigs I. aufzustellen. Jede der sieben Kapellen war dabei für eine Berufsgruppe der zu Ehrenden vorgesehen. Die geehrten Personen sollten jedoch nicht in klassischer Manier als Büste, sondern in ihren historisch überlieferten Gewändern dargestellt werden¹⁷. Hier kam der alte sogenannte "Kostümstreit" bei der Gestaltung von Denkmälern zu Tage, der bereits 1786 anlässlich der Errichtung eines Denkmals für Friedrich den Großen von Preußen zwischen den Anhängern einer klassisch schlichten Darstellung Friedrichs und denjenigen, die den Preußen-König in "teutschen" Kostüm dargestellt sehen wollten, ausgebrochen war¹⁸.

Stilecht war auch Ohlmüllers Art der Präsentation dieser Pläne: Er zeichnete die Baupläne auf mittelalterlich anmutende Pergamentrollen, die künstlich mit Rissen versehen waren¹⁹.

Leo von Klenze hatte schon lange bevor seine Konkurrenten die Wettbewerbsausschreibung erhielten Kenntnis von den Plänen Ludwigs, eine Ruhmeshalle zu errichten. Bereits am dritten Tage der Regierungszeit Ludwigs weihte der König den Hof-Architekten über seine Pläne ein, oberhalb der Theresienwiese eine Ruhmeshalle zu errichten²⁰. Als Hof-baumeister hatte Klenze Einblick in die Vorstellungen Ludwigs und er genoß während der laufenden Ausschreibung den Vorteil, Einblick in die eingehenden Entwürfe seiner Konkurrenten zu haben. Klenzes Vorschlag für die Ruhmeshalle selbst war im Prinzip nichts bewegend Neues. Ähnlich der Walhalla sollte eine dorische Säulenhalle, diesmal auf U-förmigem Grundriß, errichtet werden. Neu und ungewöhnlich war aber der Vorschlag Klenzes, dem Bau der Ruhmeshalle eine Kolossalplastik voranzustellen, die in Persona das Vaterland Bayern symbolisieren sollte. Die Ruhmeshalle sollte klein ausfallen und lediglich als umrahmende Architektur dienen.

Ludwig I. entschied sich am 8. März 1834, in erster Linie aus Kostengründen, gegen das Projekt Gärtners und Ohlmüllers und beauftragte Leo von Klenze mit dem Bau der Ruhmeshalle²¹. An Klenzes Entwurf wird ihm zweifellos die Kolossalstatue imponiert haben, denn solch eine große Plastik war seit der Antike nicht mehr verwirklicht worden. Geschmeichelt von der Idee,

¹⁷ Ebenda, S.15.

¹⁸ Vgl.Nipperdey, S.535

¹⁹ Fischer, S.12.

²⁰ Fischer, S.16 f..

²¹ Fischer, S.15 f..

ebenso imposante Kolossalplastiken zu errichten wie antike Herrscher schrieb Ludwig I. nach seiner Entscheidung für den Entwurf von Klenze : *„Nur Nero und ich können solche Kolosse erbauen...“*²².

3. Ikonographie der Bavaria

Kurz nachdem Leo von Klenze den Architekturwettbewerb für sich entschieden hatte, machte er sich daran, neben Detailskizzen für die Ruhmeshalle erste Entwürfe für die Bavaria zu zeichnen. Die ersten kolorierten Präsentationsskizzen zeigen eine antiken Amazonendarstellungen nachempfundene Bavaria, die ein zweifach gegürtetes Kleid (Chiton) und hochgeschnürte Sandalen trägt (Siehe Abbildung 3). Die Figur krönt mit ihrer rechten Hand eine mehrköpfige Herme. Deren vier Gesichter sollten dabei die Herrscher- und Kriegstugenden, die Künste und die Wissenschaft symbolisieren²³. In der linken Hand hält die Bavaria mit ausgestrecktem Arm einen weiteren Eichenkranz auf Hüfthöhe, den sie symbolisch den geehrten Persönlichkeiten in der Ruhmeshalle spendet. Zur linken der Bavaria kauert ein Löwe.

Klenze hat mit diesem Vorschlag durch die Mischung von Motiven verschiedener Herkunft einen ikonographisch neuen Typ der Länderallegorie geschaffen²⁴. Personifikationen Bayerns hatte es schon vor Klenzes Entwürfen gegeben. Seit 1615 befindet sich auf dem Dach des Münchner Hofgartentempels nördlich der Residenz eine Bavaria-Statue die den Namen ‘Tellus Bavarica’ (Bayerische Erde) trägt. Dieser weiblichen Figur wurden damals verschiedene Attribute beigegeben: Ein Salzfaß, das für die Bodenschätze des Landes steht; ein Hirschgeweih, das den Wildreichtum der bayerischen Wälder symbolisieren soll; ein Bündel von Korngaben, die die Fruchtbarkeit der Erde darstellen. All diese Attribute stehen also für die materielle Reichtümer des Landes. Klenze stattet seine Bavaria nun dagegen mit Attributen der Bildung und der Staatsführung aus und zeichnet damit ein neues Ideal des Staates. In Klenzes Bavaria-Entwurf

²² Ulrike Kretschmar, Der kleine Finger der Bavaria. Entstehungsgeschichte der Bavaria von Ludwig von Schwanthaler anlässlich der Auflage ‘Der kleine Finger der Bavaria’ (Bronze-Reproduktion). Offenbach am Main 1990.

1990. S.8.

²³ Ebenda, S.17.

²⁴ vgl. Fischer, S.23 f..

rückt durch die Attribute somit ein tugendhaftes und aufgeklärtes Staatsideal deutlich in den Mittelpunkt und verdrängt die agrarischen Symbole fast vollständig.

In einem weiteren Entwurf aus dem Jahr 1834 plante Klenze die Bavaria als eine exakte Kopie der Athene-Statue die sich einmal vor der Akropolis befunden haben soll, der ‐Athena Promarchos‐. Nach diesem Vorschlag wäre die Bavaria mit Helm und Schild und erhobener Lanze errichtet worden.

Ganz im Gegensatz zu dem Eifer, mit dem sich Leo von Klenze mit der Antike beschäftigte, konnte der im Jahr 1837 von Ludwig mit der Gestaltung der Bavaria beauftragte Bildhauer Ludwig von Schwanthaler (1802-1848) nichts mit den klassizistischen Überzeugungen des Architekten anfangen²⁵. Schwanthaler war ein Anhänger der Romantischen Bewegung und gehörte in München diversen Mittelalter-Zirkeln an, wie etwa der ‐Gesellschaft von den drei Schilden‐ und der sog. ‐Humpenburg‐, die durch Künstler und Intellektuelle der romantischen Schule gegründet worden waren. Die spontane Begeisterung für alles ‐Vaterländische‐ und die Ablehnung des Fremden und vor allem der Antike zeigte sich in diesen Zirkeln bei seltsam anmutenden Ritualen: Bei Sitzungen der sog. ‐Humpenburg‐ wurde z.B. eine Pappfigur geformt, die als ‐Graecia‐ bezeichnet und anschließend nach einem fiktiven Tribunal verbrannt wurde²⁶. Derart geprägt befand sich Schwanthaler naturgemäß in der Opposition zu den klassizistischen Vorgaben Klenzes. Es ist jedoch offensichtlich die Strategie Ludwigs gewesen, zwei so konträre Kunstauffassungen in die Gestaltung des selben patriotische Denkmalprojekts einzubinden. Hier stand gewiß die Absicht dahinter, die zerstrittenen Lager für ein patriotisches Denkmal, also sinngemäß unter dem Dach der Nation zu einen. Ludwigs Syntheseversuch aus der klassizistischen und der romantisch-gotischen Stilrichtung wird in der Literatur oft als ‐romantischer Klassizismus‐ oder ‐Jodovizianischer Stil‐ genannt²⁷. In den meisten seiner Denkmalprojekte verfolgte Ludwig diese Stilmischung, die wie gesagt nicht nur aus ästhetischen Gründen entstanden sein dürfte, sondern eb Ludwigs politisches Programm zur Einigung der Nation widerspiegelt.

²⁵ Siehe hierzu Fischer, S.25 und Kretschmar, S.21f..

²⁶ Fischer, S.13.

²⁷ Scharf, S. 89 ff..

Schwanthaler hielt sich in seinen ersten Bavaria-Entwürfen zwar zunächst an die klassizistischen Vorgaben Klenzes. Bald jedoch begann der Bildhauer damit eigene Variationen der Bavaria zu entwerfen²⁸. So entstand ein Entwurf, der der späteren Ausführung sehr nahe kam. (Siehe Abbildung 4) Die entscheidende Neuerung bei diesem Entwurf war der Entschluß Schwanthalers, die Bavaria nicht mehr nach antikem Vorbild zu gestalten, sondern sie, wie es die Zeitgenossen verstanden, „germanisch“ zu kleiden: Das bis zu den Füßen reichende hemdartige Kleid ist nun sehr einfach drapiert und zusammen mit einem darübergeworfenen Bärenfell gegürtet. Das Bärenfell verlieh, nach Schwanthalers Ansicht, der Bavaria den typisch „teutschen“ Charakter. In einem Gipsmodell aus dem dem Jahr 1840 ging Schwanthaler noch einen Schritt weiter. (Siehe Abbildung 5) Das Haupthaar der Bavaria wird nun mit einem Eichenkranz geziert. Auch aus dem mit der Linken erhobenen Kranz, der zunächst als Lorbeerkranz gedacht vorgesehen war, wurde nun ein Eichenkranz. Die Eiche galt, und sie gilt teilweise immer noch, als speziell deutscher Baum.

Interessanterweise findet die Umgestaltung der Bavaria zeitlich parallel zur sog. „Rheinkrise“ von 1840/41 und somit zur Zeit von größten patriotischen Aufwallungen gegen den Erzfeind Frankreich statt. Zum Trotz der offen ausgesprochenen Annektionspläne Frankreichs für die deutschen linksrheinischen Gebiete, kam es zu einem Hochleben des deutschen Nationalgefühls. Zudem begann sich das Programm der Nationalen Bewegung des frühen 19. Jahrhunderts im Zuge der Rheinkrise zu wandeln: Anstelle der innenpolitischen Forderung nach einem geeinten Staat stand nun die nationale Verteidigung nach außen auf dem Programm²⁹. Dies scheint für Schwanthaler, der ohnehin schon ein begeisterter Patriot gewesen war, ein zusätzlicher Anlaß gewesen sein, seine Bavaria typisch „deutsch“ (Bärenfell und Eichenkranz) und betont wehrhaft (gezogenes Schwert) darzustellen.

Schwanthalers Gipsmodell von 1840 bildete im Wesentlichen die Grundlage für die Gußform der Bavaria die der Münchner Erzgießer Ferdinand von Miller nun vorbereitete. Die Attribute der Bavaria sind im Fall des Bärenfells, des Eichenkranzes und des Schwertes relativ leicht aus dem kunsthistorischen und politischen Kontext der Entstehungsgeschichte zu erklären. Schwerer fällt dies jedoch bei der Deutung des Löwen. Das Tier einfach als Symbol für Bayern zu inter-

²⁸ Fischer, S.26.

²⁹ Heinrich Lutz, Zwischen Habsburg und Preußen. Die Deutschen und ihre Nation. Band III. Berlin 1985. S.199ff..

pretieren liegt zwar nahe, es trifft jedoch nicht ganz die Intention Klenzes und Schwanthalers. Im Bereich der Heraldik hatte der Löwe für die Herrscher Bayerns von alters her seinen festen Platz. Als Pfalzgrafen bei Rhein führten ihn die Wittelsbacher seit dem Hochmittelalter im Wappen. Außerdem sind schon sehr früh zwei aufrechte Löwen die Schildhalter des bayerischen Wappens gewesen. Der Kunsthistoriker Manfred F. Fischer ist jedoch der Meinung, daß der Löwe neben der Bavaria eben nicht nur als Wappentier Bayerns gedacht war, sondern ebenso wie das gezogene Schwert, als ein Symbol für die Wehrhaftigkeit angesehen werden muß³⁰. Diese Interpretation scheint im Kontext der Rheinkrise sinnvoll zu sein. Ein Wappentier als eine Allegorie für die Wehrhaftigkeit umzuwidmen entspricht durchaus der Absicht des patriotischen Widerstandes gegen eine militärisch Bedrohung von außen.

Das wichtigste Attribut der Bavaria bleibt jedoch der Eichenkranz in ihrer linken Hand. Der Kranz bedeutet die Ehrengabe für diejenigen, deren Büste im Inneren der Ruhmeshalle aufgestellt werden sollten.

Die gewaltige Statue sollte nach dem Vorschlägen Klenzes in Bronze gegossen werden. Seit der Antike gilt Bronze oder Erz, wie die Zeitgenossen im 19. Jahrhundert diese Metallmischung bezeichneten, als ehrwürdiges und dauerhaftes Material³¹. Ludwig, der die Zeugnisse seines Wirkens unbedingt der Nachwelt erhalten wollte, war deshalb sehr viel an der Kunst des Bronzegusses gelegen. Daher hatte der König stets die in München angesiedelten Bronzegießer Johann Baptist Stiglmaier und dessen Neffe Ferdinand von Miller gefördert und die lange Tradition des Bronzegusses in München wiederbelebt, indem er ein neues Gießhaus in der Landeshauptstadt errichten ließ³². Im Jahr 1825 wurde die von Ludwig in Auftrag gegebene und von Klenze erbaute Königliche Erzgießerei an der Nymphenburgerstraße in München in Betrieb genommen. Aus der Produktion dieser Gießstätte stammen u.a. der Obelisk am Münchner Karolinenplatz und viele weitere Bronze-Großplastiken jener Zeit³³.

³⁰ Fischer, S.26 ff..

³¹ Christian Gruber und Christaoph Hölz., *Erz-Zeit: Ferdinand von Miller zum 150. Geburtstag der Bavaria*, München 1999, S.27

³² Ebenda, S.166 f.

³³ Einen genaueren Überblick über die Aktivitäten der Münchner Erzgießerei bietet Christian Gruber und Christoph Hölz, *Erz-Zeit: Ferdinand von Miller zum 150. Geburtstag der Bavaria*, München 1999.

Die Geschichte des Gußes der Bavaria ist schon oft dargestellt worden, so daß hier nur ein kurzer Überblick über die Ereignisse geschildert wird³⁴.

Seit Ende des Jahres 1839 arbeitete Ludwig von Schwanthaler auf dem Gelände der Erzgießerei gemeinsam mit etlichen Hilfsarbeitern an einem 1:1 Gipsmodell der Bavaria. Schwanthaler trieb dabei alle Beteiligten regelrecht zur Verzweiflung, da er stets unzufrieden mit seinem Werk war und ständig größere Partien des Modells verändern ließ, was bei einer ca. 18 Meter hohen Statue jedesmal ein umfangreiches Unterfangen war. Als das Modell schließlich doch termingerecht im Spätsommer 1843 fertig geworden war, wurde es in mehrere Teile zerlegt. Diese Teile dienten Stiglmaier und Ferdinand v. Miller (1813-1887) als Vorlage für die einzelnen Gußformen der Bavaria. Bevor man jedoch mit dem Gießen beginnen konnte, starb Stiglmaier im April 1844. Die Leitung des Projekts ging damit auf Miller über. Im Herbst des selben Jahres wurde der erste Teil der Bavaria, der Kopf, aus dem Erz türkischer Kanonen gegossen. Ludwig war selbst beim Guß anwesend und zeigte sich schwer beeindruckt, als Miller ihm demonstriert hatte, daß im Kopf der Bavaria 30 Männer Platz fanden. Im Januar und März 1845 wurden die Arme gegossen, am 11. Oktober desselben Jahres das Bruststück. Der letzte Guß fand am 1. Dezember 1849 statt.

Die überraschende Thronentsagung König Ludwigs I. am 20. März 1848 blieb nicht ohne Folgen für die Weiterführung des Denkmalprojekts, da die Bavaria und die Ruhmeshalle, wie alle Nationaldenkmäler Ludwigs, ein von Ludwig privat durchgeführtes und finanziertes Projekt war. Ludwigs Sohn und Nachfolger Maximilian II. verpflichtete sich zwar zur Fortführung des Unternehmens, sein Budget sah aber lediglich 9000 Gulden pro Jahr hierfür vor, was völlig unzureichend war³⁵. Miller, der die Gußkosten aus eigener Tasche vorstrecken mußte, geriet somit in ernste Geldnot. Und erst als der abgedankte König die Finanzierung aus eigener Tasche wieder übernahm, war die Fertigstellung der Bavaria gesichert.

Zum Oktoberfest des Jahres 1850, zum 25. Regierungsjahr Ludwigs, sollte die Bavaria feierlich enthüllt werden, obwohl die Ruhmeshalle zu diesem Zeitpunkt noch lange nicht fertig war. Für eine Feier für den abgedankten König mußten zunächst Bedenken von seiten der Regierung

³⁴ Siehe Fischer, S.30 ff. und Paul E. Rattelmüller, Die Bavaria: Geschichte eines Symbols, München 1977, S.24 ff.

³⁵ Gruber u.a., S.39.

ausgeräumt werden, die befürchtete, eine solche Veranstaltung könne man als eine Demonstration gegen den regierende König Maximilian II. verstehen. Von Juni bis August transportierte man auf eigens hierfür konstruierten Wagen, vor denen je zwanzig Pferde gespannt waren, die Einzelteile der Bavaria zum Aufstellungsort. Zuletzt, am 7. August 1850, wurde der Kopf mit einem Festzug durch die ganze Stadt zur Theresienhöhe gebracht.

Die feierliche Enthüllung fand schließlich am 9. Oktober statt und geriet erwartungsgemäß zu einer Huldigungsfeier für den abgedankten König³⁶. Besonders die Künstler, die der König in den Jahren seiner Regierung stets gefördert und durch seine rege Bautätigkeit stets mit Aufträgen versorgt hatte, huldigten Ludwig im besonderen Maß. Der für die Münchner Künstlerschaft sprechende Festredner Tischlein rief in seiner Festrede nach der Enthüllung der Bavaria: „*Dank und Preis der Gegenwart, der Nachwelt, -Bavaria's eh'rne Eichenkrone gebührt vor Allen König Ludwig dem Kunstbeschützer!*“³⁷.

Wie schon erwähnt, war die Ruhmeshalle bei der Enthüllung der Bavaria noch nicht fertiggestellt. Gerüste und Holzdächer verdeckten noch weite Teile des Baus. Erst 1853 konnte der Bau im Rahmen einer weitaus schlichteren Feier eingeweiht werden.

II. Konzeption und Rezeption der Ruhmeshalle

1. Politische Rahmenbedingungen der Entstehung der Ruhmeshalle

Im vorangegangenen Kapitel, das sich mit der Entstehungsgeschichte der Bavariastatue auseinandergesetzt hat, wurde deutlich, daß die Bavaria letzten Endes für die Zeitgenossen bedeutender war, als die Ruhmeshalle. Die Kolossalstatue stand, und sie steht auch heute noch in der Perzeption der Betrachter im Vordergrund. Die Bavaria ist das eigentliche Denkmal geworden. Die Ruhmeshalle selbst dient in der Perzeption der Zeitgenossen und der heutigen Betrachter lediglich als schmückende Architektur. Dabei war dies nicht die ursprüngliche Absicht Ludwigs

³⁶ Fischer, S.33.

und Klenzes, denn eigentlich sollten der Hauptinhalt der Denkmalanlage, wie in der Walhalla, die Büsten der verdienten Bayern in der Ruhmeshalle bilden. Nach ersten Kostenberechnungen für das Ruhmeshallenprojekt im Jahre 1837 wollte Ludwig sogar auf die Kolossalstatue verzichten und nur die Ruhmeshalle selbst errichten³⁸. Im Folgenden soll jedoch nun gezeigt werden, daß es durchaus im Interesse Ludwigs war, daß aus der kleinen "bayerischen Filiale" der Walhalla letztendlich ein eigenständiges bayerisches Nationaldenkmal wurde.

Wie am Anfang des II. Kapitels dieser Arbeit bereits beschrieben, faßte Ludwig bereits in seinen Kronprinzenjahren den Entschluß, neben einem deutschen patriotischen Denkmal eine bayerische Ruhmeshalle zu errichten. Dies plante er gewissermaßen aus Trotz gegen die napoleonische Fremdherrschaft, die bayerische Soldaten dazu verpflichtete, an der Seite des Unterdrückers Napoleon gegen Rußland in den Krieg zu ziehen. Die Befreiungskriege und die entscheidene Schlacht bei Leipzig vom 16. bis zum 19. Oktober 1813 ließ in Ludwig und seinen Zeitgenossen die Hoffnung reifen, der visionäre politische Inhalt der geplanten Denkmäler, die Einheit der deutschen Nation, würde nun Realität werden³⁹. Auch das erstarkte Bürgertum, das mit der nationalen Befreiung auch die politische Emanzipation seines Standes herbeisehnte, war davon begeistert nun endlich ein geeintes Deutsches Reich zu begründen. Diese Hoffnungen und Erwartungen wurden jedoch jäh vom Ergebnis des Wiener Kongresses im Jahr 1814/15 enttäuscht, das Deutschland lediglich als losen Staatenbund, den sog. "Deutschen Bund" vorsah. Die Emanzipationsträume des Bürgertums, die der nationalen Bewegung in Deutschland ihr liberales Gepräge gegeben hatten, wurden spätestens mit den Karlsbader Beschlüssen von 1816 zu Grabe getragen, die eine weitestgehende Wiederherstellung der uneingeschränkten Fürstengewalt in den Partikularstaaten des Deutschen Bundes vorsahen.

Ludwig, ein romantisch geprägter Patriot, versuchte sich in den Jahren seiner Regierung soweit wie möglich mit der Realität des Deutschen Bundes zu arrangieren. Seiner inneren Überzeugung aber verlieh er Ausdruck, indem er zunächst unbeirrt an seinen Nationaldenkmalsprojekten festhielt und aller politischer Realität und den Bedenken der Großmächte Preußen und Österreich zum Trotz, die Walhalla errichten ließ. Der gewählte Standort, für diese Wallfahrtsstätte

³⁷ Zitiert nach Scharf, S.100.

³⁸ Gruber u.a., S.35.

³⁹ Heinz Gollwitzer, Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie. München 1986. S.162ff..

der Nation in Donaustauf bei Regensburg - gewissermaßen im “Nichts”- ist letzten Endes ein Zugeständnis an die Tatsache, daß die geeinte Nation zum Zeitpunkt der Errichtung nur eine Vision war. Ursprünglich plante Ludwig aber wohl, die Walhalla in der bayerischen Hauptstadt zu errichten⁴⁰. Letztlich haben ihn die politischen Verhältnisse dazu gezwungen “nur” eine Ruhmeshalle für bayerische Nationalhelden oberhalb des Volksfestplatzes der Theresienwiese zu errichten, denn ein solch eindeutiges Statement zugunsten eines geeinten starken Deutschen Reiches, wie es die Walhalla ursprünglich hätte werden sollen⁴¹, hätte, wäre es in der Hauptstadt des Partikularstaates errichtet worden, den größten Argwohn der benachbarten Großmächte wie Österreich und Preußen hervorgerufen.

Dieser heiklen Situation war sich Ludwig offenbar bewußt, als er nach und nach die politischen Inhalte seiner Nationaldenkmäler zurücknehmen ließ und statt dessen Kunst und Kultur zum eigentlichen Inhalt der Monumente werden ließ. Leo v. Klenze bestätigt in einer Tagebucheintragung aus dem Jahr 1837 diese Entpolitisierung der Nationaldenkmäler. Beim bayerischen König sei

*“...ein politisches Manschetten-Fieber rücksichtlich der Walhalla eingetreten, welches jeden Gedanken entfernte der diesem Bauwerke irgend eine politische Wichtigkeit oder Bedeutung hätte geben können...Indem mir also bei dieser architektonischen Arbeit aller Einfluß des Zweckes rein abgeschnitten ward, erhielt ich die oft wiederholte Weisung nur das zu suchen was die schönste Wirkung mache..”*⁴².

In diese Tendenz des Königs, die politische Willensbekundung aus seinen Nationaldenkmälern zu verbannen, zu Gunsten einer rein auf das kulturelle beschränkten Nationdarstellung, passen die Tendenzen Ludwigs, die Ruhmeshalle als bewußt partikularstaatliches Nationaldenkmal gestalten zu wollen, damit der Argwohn der benachbarten Großmächte bezüglich der Errichtung der Walhalla möglichst gedämpft würde. Mit anderen Worten: Die Errichtung einer eigenständigen bayerischen Ruhmeshalle, die ursprünglich - nicht zuletzt durch die Wahl des gleichen Baustils und des selben Denkmalskonzept als Büstenhalle - als Ableger der Walhalla gedacht war, wurde unter den Verhältnissen des Deutschen Bundes zur politischen Notwendigkeit⁴³.

⁴⁰ Scharf, S.97f..

⁴¹ Scharf, S.94ff.

⁴² Zitiert nach Scharf, S.97.

⁴³ Siehe hierzu Scharf, S.96.

2. Die Büsten der Ruhmeshalle

Die Büsten in der bayerischen Ruhmeshalle bilden das eigentliche konzeptionelle Kernstück der Denkmalanlage. Bezeichnenderweise werden auch diese Bildnisse durch die monumentale Bavaria-Figur aus der Wahrnehmung des Betrachters fast verdrängt. Gegen die übernatürlich große Kolossalstatue verblässen die im naturgetreuen Maßstab angefertigten Büsten. Nur nach Betreten der im Schatten der Bavaria gelegenen Ruhmeshalle werden die Bildnisse überhaupt sichtbar. Selbst der amtliche Führer der Denkmalanlage beschäftigt sich zu 80% seines Umfanges mit der Bavaria. Die Büsten der Ruhmeshalle werden darin nur in einer wenig detaillierten Liste erwähnt⁴⁴. Dies entspricht offensichtlich auch dem Informationsbedarf der Betrachter. Das Ausflugspublikum und die Oktoberfestgäste werden sich nur selten zu einem Gang durch die Ruhmeshalle durchringen, wenn die eigentliche Attraktion der Denkmalanlage darin besteht, in der Bavaria hinauf zu steigen und einen Blick durch ihre Augen auf das Stadtpanorama zu werfen. Diese populäre „Nutzung“ der Bavaria und die somit herbeigeführte Verdrängung der Ruhmeshalle aus der Perzeption der Betrachter dürfte zwar von Ludwig I. und Klenze nicht unbedingt beabsichtigt gewesen sein. Der Ablenkungsstrategie Ludwigs von politischen Inhalten und einer damit einhergehenden Folklorisierung des Denkmals kommt dieser Sachverhalt jedoch entgegen.

Die Ruhmeshalle sollte nach den ursprünglichen Plänen weit mehr Büsten beherbergen als das Parallel-Projekt Walhalla. Im Germanentempel zu Donaustauf sollten insgesamt 100 Büsten und 40 Namenstafeln für Personen, deren authentisches Bildnis nicht überliefert war, aufgestellt werden. Die Ausschreibung für die Ruhmeshalle forderte von den Architekten dagegen Platz für 200 Büsten. Bei den jeweiligen Eröffnungen befanden sich in der Walhalla 159 Büsten und 64 Bildnisse in der Ruhmeshalle⁴⁵. Damit hatte sich das Gewicht im Laufe der Realisierung der beiden Nationaldenkmäler zugunsten der Walhalla verschoben. Im Jahr 1973 belief sich das Verhältnis auf 184 Walhallabüsten zu 81 Ruhmeshallenbüsten, was einem Zuwachs von 24 (oder 15,1%) bzw. von 17 (oder ca. 26,5%) entspricht⁴⁶. Somit ist die Walhalla zwar bezüglich der Büsten umfangreicher ausgeführt worden und hat zahlenmäßig einen größeren Zuwachs

⁴⁴ Siehe Fischer, S.44 ff.

⁴⁵ Fischer, S.44 ff..

⁴⁶ Scharf, S.115.

erfahren, die bayerische Ruhmeshalle aber war ursprünglich, was den Büstenbestand betrifft, bemerkenswerterweise weit umfangreicher geplant und hat trotz kürzerer Bestandsgeschichte prozentual mehr zugenommen.

Die Büsten selbst wurden seit Anfang des 19. Jahrhunderts im Auftrag des damaligen Kronprinzen Ludwig von verschiedenen namhaften Bildhauern geschaffen. Sowohl in der Walhalla als auch in der Ruhmeshalle sind die Büsten nach dem Sterbejahr der dargestellten Person angeordnet. Die Auswahl der Ruhmeshallenbüsten geht auf die im I. Kapitel dieser Arbeit genannten Listen der Historiker Westenrieder, des Freiherren von Hofmayr und der des Dichters Eduard von Schenk zurück. Dabei war die bayerische Staatsangehörigkeit kein unbedingtes Auswahlkriterium für die Aufnahme in die Ruhmeshalle. Personen die in den erst später baye-risch gewordenen Provinzen Franken und Schwaben gelebt hatten wurden ebenso aufgenommen, wie Personen aus Altbayern. Dies ist Ausdruck der Intention Ludwigs, möglichst alle Landesteile des 1806 entstanden Königiums in das Nationaldenkmal einzubinden.

Auch hinsichtlich der sozialen Herkunft der geehrten Persönlichkeiten herrscht in der Ruhmeshalle ein zahlenmäßig ausgeglichenes Verhältnis: Die drei Stände Klerus, Adel und Bürgertum sind Verhältnis 3:6:7 in der Ruhmeshalle vertreten ⁴⁷. In der Walhalla herrscht dagegen eine eindeutige Dominanz der adeligen Büsten vor. Das Verhältnis liegt hier bei 3:10:3.

Bei der Betrachtung der Berufsgruppen der Ruhmeshallengenossen fällt auf, daß das Gewicht bei der Auswahl stark auf dem künstlerischen Bereich lag. Nur 14 Büsten der ursprünglichen Ausstattung stellten Persönlichkeiten aus dem öffentlichen-politischen Bereich dar, 50 dagegen portraitierten Künstler und Wissenschaftler ⁴⁸. In der Walhalla überwiegen dagegen bezeichnenderweise die Büsten von Persönlichkeiten aus dem politischen Spektrum: 110 der insgesamt 159 Büsten des Urbestandes portraitierten Berühmtheiten aus dem öffentlich-politischen Bereich ⁴⁹. Hier wird überdeutlich, wie sehr das partikularstaatliche Nationaldenkmal Ruhmeshalle als Kulturdenkmal konzipiert wurde. Der als politisches Nationaldenkmal, sozusagen als

⁴⁷ Scharf, S.118.

⁴⁸ Scharf, S.119.

⁴⁹ Ebenda, S.119.

“Geschichtshalle” konzipierten Walhalla wurde mit der partikularstaatlich ausgelegten bayerischen Ruhmeshalle in ihrer Eigenart als “Kunsthalle” ein Konterpunkt gesetzt.

IV. Schluß

Die Ruhmeshalle eine “kleine Walhalla” oder ein Gegenentwurf ?

Im Laufe dieser Arbeit wurde der Versuch unternommen, anhand der Entstehungsgeschichte der bayerischen Ruhmeshalle und der dazugehörigen Bavaria die Frage zu Erörtern, welche Vorstellungen von Nation sich in diesem Nationaldenkmal widerspiegeln und ob hinter den beiden Nationaldenkmälern Walhalla und Ruhmeshalle die gleiche Vorstellung von Nation steht und die Ruhmeshalle damit also als eine “bayerische Walalla” zu verstehen ist.

Thomas Nipperdey ordnet in seinem eingangs zitierten Aufsatz beide Denkmäler in die Kategorie der Bildungs- und Kulturnation ein ⁵⁰. Die Einordnung beider Monumente in diese selbe Gruppe soll aber nicht dahingehend mißverstanden werden, beide Denkmäler seien konzeptionell dasselbe. Hierfür sind die Unterschiede, wie sie vor allem im letzten Kapitel dieser Arbeit herausgearbeitet wurden, zu groß. Grob vereinfacht kann man folgende Aussagen über die Unterschiedlichkeit beider Denkmäler treffen: Die Walhalla diente als Nationaldenkmal für eine Nation die noch nicht existierte. Die Ruhmeshalle dagegen setzte dem seit 1806 bestehenden Königreich Bayern ein zentralistisches Nationaldenkmal. Die Walhalla war gewissermaßen ein Luftschloß und eine politische Willensbekundung Ludwigs zu einer einheitlichen deutschen Nation. Die Ruhmeshalle dagegen, stellt die politische Realität der Partikularstaatlichkeit Deutschlands nach dem Wiener Kongreß von 1814/15 dar und versucht mit Hilfe der allegorischen Bavariastatue das Bild einer bayerischen Nation zu zeichnen.

Im Laufe der dargestellten Entstehungsgeschichte wurde darüber hinaus deutlich, wie stark die Nationale Bewegung des frühen 19. Jahrhunderts gespalten war. Hier wurde exemplarisch der Architekturstreit zwischen Romantikern und Klassizisten dargestellt. Ludwigs Auftragsvergabe an den klassizistischen Architekten Leo von Klenze und an den romantischen Bildhauer Ludwig

⁵⁰ Nipperdey, S.551.

von Schwanthaler stellt dabei die politische Absicht Ludwig I. dar, diese zerstrittenen Lager wieder zusammen zu führen.

Die Ruhmeshalle und die dazugehörige Bavaria ist also, so läßt es sich nun zum Schluß dieser Arbeit behaupten, ein explizit bayerisches Nationaldenkmal und somit keine kleine "bayerische Walhalla". Konzeptionell stellt dieses Denkmal ein an die politische Realität angepaßtes Gegengewicht zur idealtypischen Nationdarstellung der Walhalla dar. Somit ist das eine Denkmal nicht ohne das andere denkbar. Beide Monumente bilden somit trotz aller Verschiedenheit eine Einheit und spiegeln die Zerrissenheit der nationalen Bewegung im 19. Jahrhundert wider.

V. Literaturverzeichnis

- Thomas Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland, In: HZ 206 (1968). S.530-585.
- Helmut Scharf, Nationaldenkmal und nationale Frage in Deutschland am Beispiel der Denkmäler Ludwig I. von Bayern und deren Rezeption.(Diss.), Frankfurt a. M. 1985.
- Manfred F. Fischer, Bavaria und Ruhmeshalle. Amtlicher Führer, München 1972.
- Ulrike Kretschmar, Der kleine Finger der Bavaria. Entstehungsgeschichte der Bavaria von Ludwig von Schwanthaler anlässlich der Auflage “Der kleine Finger der Bavaria” (Bronze-Reproduktion), Offenbach am Main 1990.
- Heinrich Lutz, Zwischen Habsburg und Preußen. Die Deutschen und ihre Nation. Band III, Berlin 1985.
- Paul E. Rattelmüller, Die Bavaria: Geschichte eines Symbols, München 1977.
- Christian Gruber und Christoph Hölz, Erz-Zeit: Ferdinand von Miller zum 150. Geburtstag der Bavaria, München 1999.
- Heinz Gollwitzer, Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie, München 1986.

VI. Abbildungen

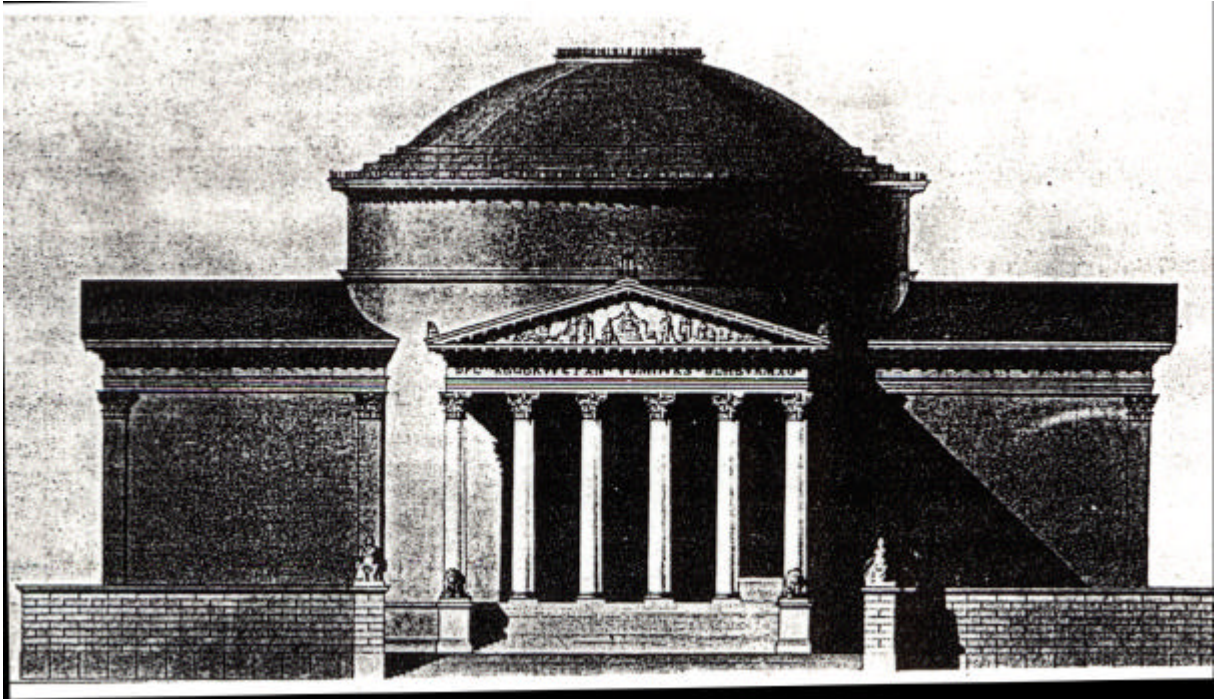


Abbildung 1

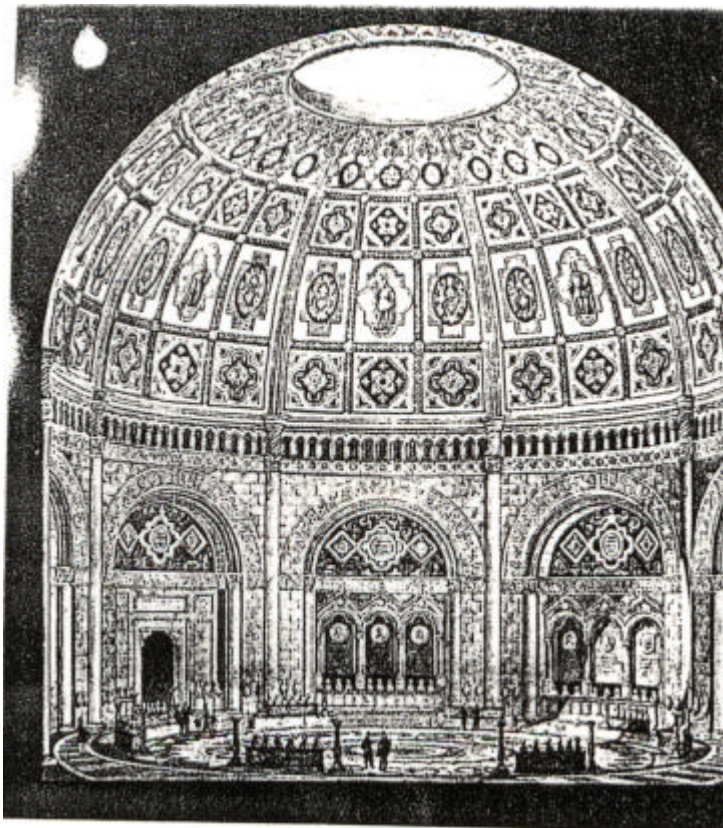


Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5