

Imaginationen des Mittelalters im 19. Jahrhundert: zum Kunstschaffen König Ludwigs I. von Bayern

1. Zum Umgang mit dem Mittelalter heute

1.1 Hinführung zum Thema

Wie geht man mit dem Mittelalter heute um? Auf alle Fälle sehr kontrastreich, was auch aufgrund der faszinierenden Vielfalt dieser Epoche nicht anders zu erwarten ist! Das „Siegertrepchen“ des Historischen Buchpreises 2009 beweist dies souverän, indem es sich dem Mittelalter von drei völlig unterschiedlichen Seiten und in drei unterschiedlichen Formen nähert: Karl Ubls Werk „Inzestverbot und Gesetzgebung. Die Konstruktion eines Verbrechens (300–1100)“ ist geprägt von der gedanklichen Strenge einer wissenschaftlichen Qualifikationsschrift.¹ Natalie Zemon Davis Buch „Leo Africanus. Ein Reisender zwischen Orient und Okzident“² ist eine meisterliche Personengeschichte, die teilweise die Spannung eines Abenteuerromans erzeugt. Johannes Fried gibt in seinem Werk „Das Mittelalter. Geschichte und Kultur“³ einen souveränen Überblick darüber, was die mittelalterliche Welt möglicherweise „im Innersten zusammenhält“.⁴ Dabei sieht Fried, dass der Gebrauch der Vernunft nicht erst jener Aufklärung des 17. und 18. Jahrhunderts zu verdanken ist, sondern bald ein Jahrtausend vor Immanuel Kant einsetzte. Detailliert zeigt er auf, wie das kategoriale, rationale Denken alle Bereiche des praktischen Lebens durchdrang, womit er totale Geschichte schreibt und Europa als längst vor der „Neuzeit“ entstanden sieht. Dieser Ansatz seiner „Rhapsodie der mittelalterlichen Vernunft“⁵ – so bezeichnet Michael Borgolte das Buch seines Kollegen – prägte bereits Frieds Werk „Die Aktualität des Mittelalters. Gegen die Überheblichkeit unserer Wissensgesellschaft“ aus dem Jahre 2000.⁶ Hier kommt Fried auf die Rezeption des Mittelalters im 19. Jahrhundert nur kurz zu sprechen und räumt dieser ein mehr bildungsgeschichtliches Interesse ein.⁷ Deshalb gilt es im Folgenden, nach der Geschichte in rückwärtsgewandter Perspektivierung ausführlicher zu fragen.

¹ Karl Ubl, *Inzestverbot und Gesetzgebung. Die Konstruktion eines Verbrechens (300–1100)*. Berlin u.a. 2008.

² Natalie Zemon Davis, *Leo Africanus. Ein Reisender zwischen Orient und Okzident*. Berlin 2008.

³ Johannes Fried, *Das Mittelalter. Geschichte und Kultur*. München 2008.

⁴ Die Beschreibung der Buchpreisträger nach einem Essay von Harald Müller. RWTH Aachen: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/index.asp?pn=texte&id=1150> (Zugriff 23.04.2010).

⁵ Michael Borgolte (FAZ vom 08.01.2009, Nr. 6 / Seite 35), online unter: <http://www.faz.net/S/ RubC17179D529AB4E2BBEDB095D7C41F468/Doc-E2FCA3E9313DB4654B3C243F6C4E5A929-ATpl-Ecommon-Sccontent.html>.

⁶ Johannes Fried, *Die Aktualität des Mittelalters. Gegen die Überheblichkeit unserer Wissensgesellschaft*. Stuttgart 2002.

⁷ Ebd., S. 23f.

1.2 Geschichte in rückwärtsgewandter Perspektivierung

Hierzu ist 2008 der gemeinsam von János M. Bak, Jörg Jarnut, Pierre Monnet und Bernd Schneidmüller herausgegebene Tagungsband „Gebrauch und Missbrauch des Mittelalters, 19. – 21. Jahrhundert“ erschienen.⁸ Dort ist zu lesen: „Es gehört heute zu den Grundüberzeugungen einer interdisziplinären und transkulturellen Mediävistik, dass Geschichte nicht einfach vorhanden ist, sondern in rückwärtsgewandten Perspektivierungen konstruiert wird. Erkenntnis erwächst aus dem Interesse. Umstritten bleiben das Ausmaß möglicher Virtualität bei der Erschaffung historischer Welten und die Möglichkeiten eines Vetorechts der Quellen.“⁹ Dabei schälen die Beiträge vor allem drei Muster des Umgangs heraus:

1. Die Omnipräsenz des heute benutzten Mittelalters, wie beispielsweise die im Spätmittelalter aus Stein errichteten Stadt- und Patrizierhäuser, die wir heute noch bewohnen.
2. Fundierungen des europäischen Nationalbewusstseins im Mittelalter.
3. Alteritäten des Mittelalters, wie beispielsweise Mittelaltermärkte und Kinofilme.

Zum Umgang mit dem Mittelalter heute gehören aber auch theoretische Überlegungen, deren wesentlichste wohl die Frage ist: Was ist eine historische Epoche?

1.3 Theoretische Überlegung: Was ist eine historische Epoche?

Jedermann kennt die metaphysische Definition Leopold von Rankes zu beschreiben, „wie es eigentlich gewesen ist“ – und nicht „wie es wirklich gewesen ist“. Und auch für Neo-Rankeaner und Empiristen aller Couleurs ist bis heute eine historische Epoche ein „Ding“ aus der Geschichte, bestehend aus einer Vielzahl von Personen, Ereignissen, Strukturen und Prozessen.¹⁰

Kulturwissenschaftlich argumentieren demgegenüber die beiden Kunsthistoriker und Historiker Bernd Carqué und Stefan Schweizer in ihrem Artikel „Epochenimaginationen – Bilder gedeuteter Geschichte“ von 2002, wonach historische Epochen weder „Dinge“ aus der Geschichte noch bloße Fiktionen sind: „Vielmehr handelt es sich dabei um Denkstrukturen, um Zuschreibungen, um ‚Sinnformationen‘, mit denen die ‚geschichtliche Zeit zu mentalen Bildern gedeuteter Geschichte‘ geordnet wird. Diese ‚Sinnformationen‘, man könnte auch sagen: Bedeutungszuweisungen, sind gleichfalls keineswegs willkürlich oder beliebig. Auch sie sind empirisch begründet. Zugleich aber verweisen sie auf die Aktualität einer jeweiligen Gegenwart,

⁸ János M. Bak / Jörg Jarnut / Pierre Monnet / Bernd Schneidmüller (Hg.), *Gebrauch und Missbrauch des Mittelalters, 19.–21. Jahrhundert. Uses and Abuses of the Middle Ages: 19th–21st Century. Usages et Mésusages du Moyen Age du XIX^e au XXI^e siècle* (Mittelalterstudien 17), München 2008.

⁹ Bernd Schneidmüller, *Gebrauch und Missbrauch des Mittelalters als Herausforderung*, in: Bak u.a., *Gebrauch und Missbrauch* (wie Anm. 8), S. 337–343, hier: S. 339 (Zitat).

¹⁰ Bernd Carqué / Stefan Schweizer, *Epochenimaginationen – Bilder gedeuteter Geschichte*, in: *Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft* 2002, S. 747–752; Cf. Otto Gerhard Oexle, „Das Mittelalter“ – *Bilder gedeuteter Geschichte*, in: Bak u.a., *Gebrauch und Missbrauch* (wie Anm. 8), S. 21–42, hier: S. 26.

in der solche Sinnformationen erörtert und begründet, in der solche Bedeutungszuweisungen vorgenommen werden.“¹¹

In diesem Kontext schreibt der renommierte Mediävist Otto Gerhardt Oexle: „Von allen diesen Epochenimaginationen kommt denjenigen von ‚Mittelalter‘ und ‚Moderne‘ eine zentrale Bedeutung zu. Und zwar deshalb, weil in der Genese des Denkens der Moderne ‚Mittelalter‘ der fundamentale Bezugspunkt ist, an dem sich alle anderen Epochenbegriffe, wie ‚Antike‘, ‚Renaissance‘ oder ‚Reformation‘, und vor allem der Begriff der ‚Moderne‘ selbst orientieren. Ohne ‚Mittelalter‘ gibt es keine ‚Antike‘, keine ‚Renaissance‘ und vor allem: keine ‚Moderne‘.“¹²

Auf die Gründe dafür hat bereits vor geraumer Zeit Reinhart Koselleck hingewiesen. Denn unbeschadet der Geschichte von älteren Begriffen wie „Medium aevum“ oder „Media aetas“ vollzog sich die „Erfindung des Mittelalters“ in der Aufklärung, also im 18. Jahrhundert, zu Beginn der Moderne. Und zwar deshalb, weil es das „Programm der Aufklärung“ war, so Koselleck, „die geschichtliche Zeit nach Kriterien zu ordnen, die sich erst aus der Erkenntnis der Geschichte selbst ableiten ließen“.¹³

Wie konkret wurde aber zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus den Bedürfnissen der Moderne heraus das Mittelalter konstruiert beziehungsweise imaginiert?

2. Aktualität des Mittelalters im 19. Jahrhundert in einigen Visualisierungen außerhalb Bayerns

Bekanntermaßen wandte sich das Interesse in der Zeit der Aufklärung und der beginnenden Romantik einer eigenen „national“ zu deutenden Geschichte und Vergangenheit zu. Unter dem Einfluss von Schriften eines Novalis (eigentlich Friedrich Freiherr von Hardenberg, 1772–1801) sowie eines Johann Ludwig Tieck (1773–1853) und Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) wurde das „teutsche“ Mittelalter als neues Ideal der Antike gegenübergestellt.

So schreibt Novalis in seinem Fragment „Die Christenheit oder Europa“ im Herbst 1799, knapp zwei Jahre vor seinem Tod: „Es waren schöne, glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte; ein großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten christlichen Reichs.“¹⁴

Novalis spricht also von Europa im Sinne einer Kulturepoche, deren Wurzeln nicht im klassischen Altertum liegen, sondern im christlichen Mittelalter. Aus dem vaterländischen Boden sollte seiner Ansicht nach das Zukünftige gestaltet werden. In diesem Gedankengang zeigt sich die starke und nahe Verwandtschaft von Novalis mit Wackenroder, der in seinen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797 von Tieck herausgegeben) die Kunst und Frömmigkeit des deut-

¹¹ Ebd., S. 26f.

¹² Oexle, „Das Mittelalter“ (wie Anm. 10), S. 21–43, hier: S. 27 (Zitat).

¹³ Reinhart Koselleck, *Moderne Sozialgeschichte und historische Zeiten*. in: Pietro Rossi (Hg.), *Theorie der modernen Geschichtsschreibung*. Frankfurt/Main 1987, S. 173–190, bes. S. 178f.

¹⁴ Novalis, *Die Christenheit oder Europa*. Hamburg 1946, S. 4.

schen Mittelalters wieder in den Mittelpunkt romantischen Denkens stellte. Novalis schreibt: „Mit welcher Heiterkeit verließ man die schönen Versammlungen in den geheimnisvollen Kirchen, die mit ermunternden Bildern geschmückt, mit süßen Düften erfüllt und von heiliger erhebender Musik belebt waren“.¹⁵ Einheit im Glauben. Wie eine große Mythologie, eine Art Vorgeschichte, wird diese Einheit der christlichen Welt geschildert, in die sowohl die einzelnen Persönlichkeiten, der einzelne Stand, das einzelne Handwerk als auch die einzelnen Völker eingebettet waren. Aber diese Verbundenheit zerfällt, die einheitliche Führung reicht nicht mehr aus, und was übrig bleibt ist die Form, die leere Formel.¹⁶

Eine weitere „Imagination“ des Mittelalters ist die neue Wertschätzung der gotischen Architektur. Diese aufkommende Gotikmode findet sich in Deutschland zuerst im „Gotischen Haus“ von 1777 im Park des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau in Wörlitz (1773–1817) verwirklicht und beeindruckte auch Johann Wolfgang von Goethe nachhaltig. Dieser zeichnet sich im deutschen Bereich für die Inanspruchnahme der Gotik als deutschen Nationalstil verantwortlich, die sich im Sprachgebrauch lange in der Bezeichnung „deutsche Baukunst“ hielt. In seiner Eloge an Erwin von Steinbach, den „Erbauer“ der Straßburger Münsterfassade, mit dem Titel „Von der deutschen Baukunst“, heißt es 1771: „Das ist deutsche Baukunst, da der Italiener sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzos.“¹⁷ Meines Erachtens ist dieser Traktat Goethes gerade auch deshalb ein treffendes Beispiel für Imaginationen des Mittelalters, weil darin Goethe selbst mit dem realiter vor mehr als 300 Jahren verstorbenen von Steinbach in regem Dialog steht.

Die Interpretation der Gotik als Ausdrucksmittel deutschen Empfindens rückte vor allem die mittelalterlichen Kirchenbauten in einer Zeit wachsenden Nationalgefühls in den Blickpunkt¹⁸ und schlug sich auch in der Malerei nieder. Dies ist zu sehen in Karl Friedrich Schinkels (1781–1841) Gemälde „Gotischer Dom am Wasser“ von 1813. Es eröffnet einen Blick auf Menschen, die im Angesicht des Doms und der von ihm repräsentierten Ordnung ihrer alltäglichen Arbeit nachgehen. Nach Otto Gerhard Oexle kommt hier „die uralte Idee gesellschaftlicher Ordnung [zum Ausdruck] als Teil der kosmischen, von Gott gefügten Ordnung, als ‚Gemeinschaft‘, in der jeder – an seinem Platz – das Seine tut.“¹⁹

Das Bild vom hohen Mittelalter wurde in einer Zeit des Umbruchs, wie sie die Jahre nach der Französischen Revolution darstellen, als politisch stabil, künstlerisch fruchtbar und von nationaler Einigkeit bestimmt gezeichnet. Das sich ausdehnende Frankreich, die direkte Bedrohung, schließlich die Besetzung unter Napoleon, förderten die Suche nach einem nationalen Konsens, der in der idealisierten zum Teil auch romantisch verkklärten Geschichtsauffassung vom Mittelalter als gemeinsamer Grundlage aller deutschen Staaten einen Kristallisationskern fand.

¹⁵ Ebd., S. 5.

¹⁶ Ira Kasperowski, *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis*, Tübingen 1994, S. 87.

¹⁷ Nicola Borger-Keweloh, *Die mittelalterlichen Dome*, München 1986, S. 9; vgl. auch Jens Bisky, *Poesie der Baukunst: Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*, Weimar 2000, S. 37–43.

¹⁸ Borger-Keweloh, *Die mittelalterlichen Dome* (wie Anm. 17), S. 9.

¹⁹ Oexle, „Das Mittelalter“ (wie Anm. 10), S. 28 (Zitat).

Nationalbewusstsein in der bildlichen Kunst dieser Jahre bedeutete neben der Entdeckung der eigenen Vergangenheit in den Baudenkmalern schließlich auch den Versuch, durch Neubauten die Qualitäten dieser Vergangenheit für die Gegenwart fruchtbar zu machen. Wichtiger Fixpunkt dieser Entwicklung ist der Kölner Dom, der in seinem fragmentarischen Zustand als nichtvollendete Kathedrale des Mittelalters am Beginn einer angeblich neuen Epoche zu einem nationalen Denkmal werden sollte. Der Weiterbau begann dann erst 1842 und dauerte bis 1880. Letztlich setzte sich aber die Vorstellung von einer einigenden Funktion des Domes als Gemeinschaftsaufgabe aller Deutschen nicht durch. Die protestantische Religion sowie Fürstenhuldigung zur Anbindung der neu gewonnenen Rheinlande an Preußen ersetzten jetzt die ursprünglich angedachten nationalen Ziele.²⁰

Karl Friedrich Schinkel entwarf 1814/15 in mehreren Zeichnungen ein Konzept für den Berliner Nationaldom, der vorrangig den preußischen Anteil an der Niederwerfung Napoleons feiern sollte, jedoch auch Bezüge enthielt, die auf übergreifende Vorstellungen von einem deutschen Gesamtstaat schließen lassen.²¹ Damit war der Berliner Dom als das protestantische Gegenstück zum Kölner Dom gedacht. Anders verlief die Entwicklung in Bayern.

3. König Ludwig I. von Bayern und die Purifizierung bayerischer Dome

Bereits zu seiner Zeit hatte König Ludwig I. von Bayern den Ruf des Eklektizisten. Der Architekt Gottfried Semper mokierte sich 1834 über die „Bestellung einer Walhalla à la Parthenon, einer Basilika à la Monreale, eines Boudoir à la Pompeji, eines Palastes à la Pitti“.²² Doch stellte der Stileklektizismus keinesfalls ein spezifisch Münchnerisches Phänomen dar, vielmehr brach der Streit um den richtigen Stil derzeit vielerorts auf.

Was steckte dahinter? Handelte es sich um Religion und Fürstenhuldigung wie am Rhein und in Berlin und damit nur um die Auswahl zwischen Antike und Gotik? Wohl nicht, denn Ludwig zwang Leo von Klenze, die Allerheiligenhofkirche nach der Cappella Palatina in Palermo zu bauen, einem reizvollen Gemisch byzantinischer, maurischer und nordalpiner Formgedanken; der Kronprinz gab Friedrich von Ziebland für die Erbauung der Bonifazius-Basilika die altchristliche Basilika zum Vorbild; und Friedrich Gärtner musste eine Halle nach der Loggia dei Lanzi im Florentiner Renaissancestil ausführen. Darüber hinaus war dem Kronprinzen eine einheitliche Architektur in der Stadt wichtig, aber auch die Schaffung und Sicherung eines einheitlichen Qualitätsstandards der öffentlichen Architektur im ganzen Königreich, wozu der Baukunstausschuss notwendig war, mit dem er eng kooperierte.

²⁰ Harold Hammer-Schenk, *Architektur und Nationalbewußtsein*, in: Werner Busch / Peter Schmoock (Hg.), *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim/Berlin 1987, S. 490–516, hier: S. 502.

²¹ Ebd., S. 503; Catharina Hasenclever, *Gotisches Mittelalter und Gottesgnadentum in den Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV.*, Berlin 2005.

²² Johannes Erichsen, *Ludwig und die Stile*, in: *König Ludwig I. von Bayern. Fragen zur Forschung*, in: ZBLG 59, 1995, S. 31–51, hier: S. 32.

Zweifelsohne gilt Ludwig heute in der modernen Forschung – wie es auch seinem eigenen Selbstverständnis entsprach²³ – primär als Klassizist, der die ideale Schönheit und Harmonie der klassischen Antike vertrat. Doch bewusst entwickelte er auch eine am Mittelalter orientierte Architektur sowie eine Fresco- und Glasmalerei und schuf damit unüberbrückbar Neues. Seine Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Kunst und deren Aneignung verwirklichte er meiner Ansicht nach in den folgenden drei Bereichen:

1. der Restauration beziehungsweise Purifizierung mittelalterlicher bayerischer Dome,
2. bezüglich Gebäuden auf der Ludwigstraße in München, und
3. der Errichtung der neogotischen Mariahilfkirche in der Au bei München.

Die ersten größeren Dom-Restaurationsmaßnahmen, die König Ludwig I. anordnete, sind die erstaunlichsten, da sie in diesem Ausmaß die ersten in der Geschichte überhaupt darstellen. Sie betrafen den Dom von Speyer, 1819 begutachtet, 1821 bis 1842 ausgeführt, den Bamberger Dom, 1826 projektiert, 1828 bis 1844 ausgeführt, sowie den Regensburger Dom, 1826 geplant, schließlich 1835 bis 1839 ausgeführt.²⁴ Diese groß angelegten Unternehmen können nicht allein auf den desolaten Zustand der Gebäude zurückgeführt werden, zumal der Innenraum purifiziert, der Regensburger Dom mit bemalten Glasfenstern ausgestattet und der Speyerer Dom neu freskiert wurden. Bei all diesen Projekten war Ludwigs wichtigster Mann der Münchener Baumeister Friedrich von Gärtner. Er war der große Gegenspieler des königlichen Hofbaumeisters Leo von Klenze, der von seiner Ausbildung und ideologischen Einstellung ausschließlich Klassizist war. Als Baumeister von Ludwig I. realisierte Gärtner ein Œuvre, wie es nur wenigen Architekten seiner Zeit vergönnt war. Beinahe alle seine Arbeiten führte er in königlichem Auftrag aus. Sein Leben und Werk hatten in dem Monarchen ihren Mittelpunkt, und von Anbeginn war seine Lebensplanung ausschließlich auf eine Laufbahn im Dienst des Königs und dessen Wünsche ausgerichtet.

1835 erhielt Gärtner die künstlerische Oberleitung über die Restaurierung des Regensburger Domes. Aus der Sicht des Münchner Kunsthistorikers Frank Büttner setzte Gärtner „eine radikale Purifizierung durch, deren Rücksichtslosigkeit gegenüber der historisch gewachsenen Substanz und Ausstattung beispiellos ist.“²⁵ Doch was ist unter „Purifikation“ zu verstehen? Das gewollte Ergebnis der Purifikation war eine Leere des Raumes, die freien Durchblick gewährte, das Bloßlegen der reinen Architektur.²⁶ Dahinter steckt der Wunsch nach absolut gesetzter Wirkung der

²³ Gottlieb Leinz, Ludwig I. von Bayern und die Gotik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 44, 1981, S. 399–444, hier: S. 423f im Rahmen einer Interpretation des Widmungsblattes des König-Ludwig-Albums von August von Kreling.

²⁴ Achim Hubel, Die beiden Restaurationen des Bamberger Domes. Zur Geschichte der Denkmalpflege im frühen 19. Jahrhundert, in: 121. Bericht des Historischen Vereins Bamberg, 1985, S. 45–90, bes. S. 84–86.

²⁵ Frank Büttner, Gärtner und die Nazarener, in: Winfried Nerding, Friedrich von Gärtner. Ein Architektenleben 1791–1847, München 1992, S. 123–134.

²⁶ Borger-Keweloh, Die mittelalterlichen Dome (wie Anm. 17), S. 137.

Architektur, sodass mit der Absicht der Vereinheitlichung von Raumteilen neue farbige Glasfenster eingesetzt wurden und ursprüngliche Ausstattungsgegenstände, wie die Regensburger Ziborienaltäre ins Abseits gerückt wurden. Gärtner war, wie aus seinem Brief an den Monarchen vom 23. August 1837 hervorgeht, fest überzeugt, „daß die Restauration des Gebäudes, meiner Ansicht nach so vollkommen gelungen ist, daß wenn diese nicht durch die Geschichte bekannt würde, sie in späterer Zeit nicht als ein Werk aus dem gegenwärtigen Jahrhundert betrachtet werden würde.“²⁷

1826 entschied der Monarch die zur „Purifikation“ gehörenden Glasgemälde fertigen zu lassen und bestimmte den in Rom weilenden Maler Heinrich Maria von Hess für die Entwürfe unter der Leitung Gärtners. Damit arbeitete die königliche Glasmalereianstalt in den ersten Jahren ihres Bestehens allein auf Bestellungen ihres Gründers für den Regensburger Dom, der bis heute die Inkunabeln der zu Beginn des 19. Jahrhunderts wiederbelebten Glasmalerei beherbergt. Seine Glasgemälde zählen zu den frühesten eigenständigen Kompositionen, die Künstler aus dem Kreis der Nazarener für dieses Medium schufen, während man anderswo lediglich – mehr oder weniger erfolgreich – Werke alter Meister, etwa von Dürer oder Raffael, auf Glas kopierte.²⁸ „Darüber hinaus stechen“ – so die Kunsthistorikerin Elgin Vaassen – „viele der Regensburger Scheiben durch ihre malerische und handwerkliche Qualität alles aus, was in Europa bis zur Mitte des Jahrhunderts an monumentalen kirchlichen Glasgemälden neu geschaffen wurde.“²⁹

1845 wurde Gärtner mit der Oberaufsicht der Ausmalung des Speyerer Doms betraut. Ausführender Künstler war Johann von Schraudolph, der nach den Vorgaben des Speyerer Bischofs Nikolaus von Weis arbeitete. Dies war keine Monumentalmalerei, wie von den Nazarenern propagiert, vielmehr ging es primär um den dekorativen Aspekt und keinesfalls um die Integration von Malerei und Architektur in einem übergreifenden Sinnzusammenhang. So stellt Schraudolphs Gemälde eine Symbiose aus mittelalterlichen und klassischen Formen dar – bezüglich Ornament und Dekoration eine eigenständige Neuschöpfung.³⁰ Statt sich nach der Speyerer Architektur zu richten, eröffnete man große Flächen. Darauf entstanden unter Schraudolph die Gestalten der biblischen Historien in den voluminösen Gemälden des Cinquecento vor perspektivischen Architekturen eines strengen Baus des 11. Jahrhunderts. Stilgerechte Anpassung der Ausmalung an die vorhandene Architektur sollte erst für einen großen Teil späterer Neuausstattungen des 19. Jahrhunderts kennzeichnend werden. Die Ausmalungen unter Ludwig I. waren ein zeitgenössischer Versuch von bemerkenswerter Qualität. Sie stehen in einer ungebrochenen Tradition immer neuerer Gestaltungen von Kirchenräumen seit dem Mittelalter, die die alten Räume jeweils den Bedürfnissen und dem Geschmack der Zeit anpassten und somit für die eigene

²⁷ Brief Gärtners an Ludwig I. vom 23.8.1837, nach Hubel. Die beiden Restaurationen (wie Anm. 23), S. 85; Cf. Büttner, Gärtner und die Nazarener (wie Anm. 25), S. 130.

²⁸ Elgin Vaassen, Die Glasgemälde des 19. Jahrhunderts im Dom zu Regensburg. Stiftungen König Ludwigs I. von Bayern 1827–1857 (Regensburger Domstiftung). Regensburg 2007. Einleitung S. 7.

²⁹ Ebd.: „Damit machte Ludwig den Regensburger Dom zum kirchlichen ‚Nationalheiligtum‘ Bayerns [...]“

³⁰ Borger-Keweloh, Die mittelalterlichen Dome (wie Anm. 17), S. 18.

Gegenwart vereinnahmten.³¹ Damit stellen die Purifikationen und Neuausstattungen der drei bayerischen Dome Imaginationen mittelalterlicher Architektur und Raumerlebnisses dar, wie es dann erst fünfzig Jahre später im Zuge der Neogotik und damit unter anderen Prämissen im gesamten deutschsprachigen Raum zur Mode werden sollte.

Was hatte Ludwig I. und seine Architekten zu einer derartigen Auseinandersetzung mit dem Mittelalter getrieben? Bamberg und vor allem Speyer besitzen Kaisergräber.³² Beide Städte mitsamt ihrem Umland waren, ebenso wie Regensburg, erst jüngst an Bayern gekommen. Denn auf Druck Napoleons hatte der Regensburger Bischof Karl-Theodor von Dalberg Regensburg am 22. Mai 1810 an das Königreich Bayern abtreten müssen. Das Hochstift Bamberg war bereits mit der Säkularisation 1803 an Bayern gefallen und 1818, bei der Neueinteilung der kirchlichen Sprengel nach der Säkularisation, wurde Bamberg Sitz eines Erzbischofs mit den Suffraganbistümern Eichstätt, Speyer und Würzburg. Diese Neuordnung war auch für das Bistum Speyer erforderlich geworden, nachdem das künstlich geschaffene pfälzische Bistum durch den Sturz Napoleons 1815 aufgelöst worden war.

Der Besitz von Regensburg, Bamberg und Speyer war für Bayern und das bayerische „Nationalbewusstsein“ förderlich. Mit seinen Maßnahmen wollte der Monarch den Anspruch auf die neuen Landesteile ebenso wie seine Fürsorge für diese öffentlich bekannt machen, womit die Anknüpfung an die mittelalterliche Tradition zugleich eine Basis für die Legitimation seiner für diese Landesteile noch ausgesprochen jungen Herrschaft darstellt.

4. Ludwigstraße

1811 beauftragte der Kronprinz den Baumeister Leo von Klenze mit der Gesamtplanung einer Monumentalstraße. Klenze begann im Süden mit dem Hoftor und dem Odeon, wurde jedoch 1827 durch Gärtner abgelöst. Damit bestimmte Ludwig für die Fortsetzung auf der Nordachse einen Wandel im Baukonzept, das sich mit einer neuen Nutzungsstruktur allein wohl nicht erklären lässt. Deshalb sollen im Folgenden die Werke Gärtners eine intensivere Beobachtung erfahren.

Der erste Bau, den Gärtner an der Ludwigstraße erstellte, war die Staatsbibliothek (1832–42). Er folgte der Forderung des Königs nach rigorosere Reduktion der Formen. Dabei entwickelte er das Prinzip des kaum gegliederten Baukörpers, an dem sich in gleichsam unbegrenzter Folge das immer gleiche Motiv der Rundbogenöffnungen reiht. Dies wurde für den weiteren Ausbau der Ludwigstraße richtungsweisend. Gerade das Rundbogenmotiv wird zum gemeinsamen Merkmal aller dort realisierten Bauten und schafft, unbeschadet der individuellen Gestalt des einzelnen Gebäudes, die übergreifende Einheit der Straßenfront. Denn die Dimensionierung der Straße ist das Hauptthema dieser Architektur. Sie reagierte vorrangig auf städtebauliche Forderungen mit Baukörpern von geringer Tiefe, die sich in beliebiger Horizontal-

³¹ Ebd., S. 138.

³² Ebd., S. 32.

erstreckung den Abmessungen jedes Bauplatzes anpassen ließen, als geschlossene, durch die Reduktion des Formenapparats vereinheitlichte Gesamtfassade. „Erst in der Einzelbetrachtung gewinnt die Gestalt eines jeden Gebäudes selbstständigen Wert und löst sich mit unterschiedlich ausgeprägter Individualität aus der Masse. So entwickelte Gärtner für die Ludwigstraße einen ganz eigenen, den Dimensionen und der Dynamik ihrer Längserstreckung angemessenen Stil.“³³

Haupttheoretiker und Propagandist des Rundbogenstils war der Karlsruher Architekt Heinrich Hübsch. Er wandte sich vehement gegen den Klassizismus als dem Kultraum der heidnischen Antike und stellte diesem den christlichen Kirchenbau als Leitfigur für alle Architektur entgegen. Aus der Sakralarchitektur ist auch der Profanbau abgeleitet, weil den Gesetzen des Sakralbaus untergeordnet, womit das Plädoyer für den Rundbogenstil eindeutig durch ideologische Argumente geprägt war, auch wenn Hübsch scheinbar konstruktivistisch argumentierte. Das heißt, für ihn war die Ableitung aus dem Sakralbau Grundlage für den als Architektur der Zukunft propagierten neuen Stil.³⁴ In dieser Stildebatte wandte sich auch Gärtner, zumal für den Kirchenbau, gegen eine allein aus dem Vorbild der Antike entwickelte und rationalistisch geprägte Baukunst, denn „zwischen diesen strengen griechischen [...] Regeln und dem rein Gemüthlichen und Phantastischen des Mittelalters liege etwas, daß wenn es vereint werden könnte sicher das beste für christliche namentlich katholische Kirchen seyn müsste.“³⁵ Diese Überlegungen wurden bei der Errichtung der Ludwigskirche zur miteinbezogen.

Die katholische Pfarr- und Universitätskirche St. Ludwig, erbaut 1829–1844, ist der erste Monumentalkirchenbau im Rundbogenstil. Ludwig ließ die Kirche in einem Architekturstil errichten, den man heute als frühromanisch bezeichnen würde, der damals jedoch als „byzantinisch“ galt, da er byzantinisch beeinflussten Bauten in Norditalien folgte, nicht aber auf Vorbilder der heutigen Türkei zurückgriff.³⁶ Die Ludwigskirche besitzt das zweitgrößte Altarfresco der Welt als Rest eines umfassenderen Programmes. Denn ursprünglich wollte Peter von Cornelius innerhalb von nur zwanzig Jahren die ganze christliche Religionsgeschichte im Fresko wiedergeben. Der Entwurf, den Gärtner zur Grundsteinlegung ausgearbeitet hatte, war prinzipiell auf dieses Programm zugeschnitten. Gärtner musste dann aber im Auftrag des Königs entschieden kürzen. „In seiner ganz auf die sinnliche Erscheinung konzentrierten Kunstauffassung fand er [der König] zu dem komplexen, theologisch fundierten Ideengebäude der Fresken von Cornelius keinen Zugang.“³⁷ Beide Kunsterwartungen waren nicht zu vereinen.

³³ Hans Lehbruch, „Gärtner liebster bester Gärtner“: eine Karriere im Dienst des Königs. in: Nerdinger, Friedrich von Gärtner (wie Anm. 25), S. 87–121, bes. S. 105f.

³⁴ Büttner, Gärtner und die Nazarener (wie Anm. 25). Seine 1828 erschienene Schrift lautete: „In welchem Style sollen wir bauen?“

³⁵ Gärtner an Wagner, 13.1.1828, cf. Lehbruch, „Gärtner liebster bester Gärtner“ (wie Anm. 33), S. 116.

³⁶ Albrecht Berger, 19. Jahrhundert, in: Ludwig Wamser (Hg.). Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur. München 2004, S. 434–435.

³⁷ Büttner, Gärtner und die Nazarener (Anm. 25), S. 130

Insgesamt gesehen ist die Ludwigstraße als monumentale Straßenanlage die erste ihrer Art in dem eigens für Ludwig I. entwickelten Baustil, dem Rundbogenstil. Die Ludwigstraße sollte aber auch den monarchischen Staatsgedanken widerspiegeln. Wie passte beides zusammen? Ziel war eine Straße, welche das Grundgerüst seines durch ihn restaurierten Königreiches repräsentiert: Wissenschaft und Kunst, römisch-katholisches Christentum und Königliche Regierung. Die Ludwigstraße hatte daher eine doppelte Klammer: Feldherrnhalle und Siegestor sind Anfang und Ende der Straße und symbolisieren die Leistung des bayerischen Heeres. Die Musikhochschule, das Odeon, am Odeonsplatz und das Hauptgebäude der Ludwig-Maximilians-Universität stehen für Wissenschaft und Kunst. Die Ludwigskirche mit dem Patrozinium des Monarchen steht für das Christentum. Damit wird deutlich: Die Theorie des Rundbogenstils und damit auch die in der Architektur Gärtners enthaltene ideologische Komponente, der Rückgriff auf mittelalterliche Sakralarchitektur als Leitfigur aller Baukunst, steht im Kontext der restaurativen Tendenzen Ludwigs I., die sich seit der Thronbesteigung in seiner Politik zunehmend bemerkbar machten. Mittelalter-Imaginationen unterstreichen in der Monumentalarchitektur den sakralen Aspekt monarchischer Herrschaft.

Doch welche Funktion erfüllte für Ludwig der hellenistische Klassizismus eines Leo von Klenze?³⁸ Von ihm wurde im Auftrag Ludwigs die berühmte „Walhalla“ bei Regensburg seit 1807 geplant und 1830 bis 1842 in Formen eines griechischen Tempels im dorischen Stil ausgeführt. Sie ist „das erste ausgeführte deutsche „Nationaldenkmal“ – und damit vor dem Baubeginn am Kölner Dom errichtet; ein Ehrentempel, mit den Büsten großer „Teutscher“. Ihr Besuch sollte historisch-politisch bilden und „teutscher“ machen. Mit dieser erklärten Zielsetzung kam Kronprinz Ludwig von Bayern einem Gedanken nahe, der zu der bereits erwähnten deutschen Einigungsbewegung beitragen sollte. Die Verfassung einer menschlichen Gemeinschaft als „Kulturnation“ sollte nicht nur den von Ludwig begrüßten Staatenbund, sondern auch eine Staatsgründung fundieren können.³⁹ Anders als sein Schwager, König Friedrich I. von Preußen, wählte Ludwig den Baustil der griechischen Antike.

³⁸ Hierzu in Auswahl: Adrian von Buttlar, Es gibt nur eine Baukunst? Leo von Klenze zwischen Widerstand und Anpassung, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848, München 1987, S. 105–115; Winfried Nerdinger (Hg.), Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1748–1864, München 2000. Eine Auswertung des Briefwechsels zwischen Ludwig I. und Klenze in Hinsicht auf die o.g. Stilfragen wäre sicherlich lohnenswert: Hubert Glaser (Hg.), König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Der Briefwechsel, Teil I: Kronprinzenzeit König Ludwigs I., 3 Bde., bearbeitet von Franziska Dunkel und Hannelore Putz in Zusammenarbeit mit Friedegund Freitag, Gabriele Köster, Bettina Kraus, Sabine Rehm-Deutinger, Bettina Scherbaum (Quellen zur Neueren Geschichte Bayerns V, I, 1–3), München 2004; König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Der Briefwechsel, Teil II: Regierungszeit König Ludwigs I., 3 Bde., bearbeitet von Hannelore Putz, Franziska Dunkel, Friedegund Freitag in Zusammenarbeit mit Bettina Kraus und Anna Marie Pfäfflin (Quellen zur Neueren Geschichte Bayerns V, II, 1–3), München 2007.

³⁹ Hans-Ernst Mittag, Das Denkmal, in: Busch / Schmoock, Kunst (wie Anm. 20), S. 457–489, bes. S. 468.

5. *St. Maria in der Au (1831–1839)*⁴⁰

Eine weitere Strömung in der Kunstdebatte dieser Zeit ist die Neugotik, die ihre Anfänge in München hat und erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre maximale Verbreitung im deutschen sowie europäischen Raum findet.⁴¹ Die Inkunabel der Neugotik ist St. Maria in der Au bei München, deren Grundstein 1831 gelegt und die im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstört wurde. Ihre steile einheitliche Grundausstattung steht nicht im Zusammenhang mit dem feinen synkretistischen Stil Gärtners und der Propagierung des Rundbogenstils. Vielmehr ist sie die einzige der vier Kirchen von Ludwig, die sich auf die Tradition der spätgotischen Hallenkirchen Bayerns zurückbezieht. Die Kirche wurde aus der Privatkasse des Königs finanziert sowie aus öffentlichen Mitteln, zum Teil auch aus den Geldern der Pfarfgemeinde Au.

Der Auftrag war an Joseph Daniel Ohlmüller (1791–1839) ergangen, ein Schüler Karl von Fischers (1782–1820). Ohlmüller hatte bereits bei der Purifizierung des Bamberger Doms Erfahrungen sammeln können; doch bei der Entwicklung eines „modernen“ neugotischen Stils konnte er sich kaum auf Vorbilder seiner Zeit stützen. Zudem fehlen im Münchner Raum original erhaltene Beispiele der Hochgotik; diese waren ausnahmslos barockisiert oder durch barocke Neubauten ersetzt worden. Für die dreischiffige Hallenkirche orientierte sich Ohlmüller an verschiedenen Vorbildern: Das Langhaus mit Netzrippengewölbe entspricht dem System von St. Martin in Landshut, die Westseite zeigt Einflüsse der französischen Kathedralgotik und der Turm wurde nach dem Vorbild des Freiburger Münsters entworfen. Der Bau wurde in Rohbackstein ausgeführt und mit Kalksteinelementen gegliedert. Wegweisend wurden auch die Glasmalereien, die von Joseph Anton Fischer und Johann Schraudolph entworfen und von Heinrich Hess ausgeführt wurden. Ihre Glasbildkompositionen wurden stilprägend für die deutsche Romantik und waren direktes Vorbild für die Glasmalereien des Kölner Domes im 19. Jahrhundert, den sogenannten Bayernfenstern.

Faszinierend an der Mariahilfkirche ist, dass sie als erste im neugotischen Stil errichtete Kirche gerade von Ludwig I. in Auftrag gegeben wurde, der doch eigentlich Vertreter des Klassizismus war. Dazu bemerkte Gottfried Leinz, dass Ludwig sie eventuell weniger wegen der gotischen Bauweise gefördert habe, sondern vielmehr der königlichen Glasmalereianstalt den Rahmen für ein beispielhaftes Denkmal geben wollte. In der Tat stiftete der König sämtliche neunzehn Fenster des Gotteshauses, dazu kamen noch drei Rosetten in der Fassade und vier kleine Turmfens-

⁴⁰ Hier und im Folgenden: Gabriele Schickel, *Neugotischer Kirchenbau in München. Vergleichende Studien zu Architektur und Ausstattung der Kirchen Maria-Hilf in der Au und Heilig-Kreuz in Giesing*. München 1987.

Die katholische Pfarrkirche Maria Hilf in der Au, genannt Mariahilfkirche, ist die Hauptpfarrkirche der Au. Sie zählt zu den drei „neugotischen Geschwistern Münchens“, der Heilig-Kreuz-Kirche und St. Johann Baptist, die alle drei einen ähnlichen monumentalen Backsteinbaustil aufweisen.

⁴¹ In München waren es Sulpiz Boisserée, Daniel Ohlmüller, Domenico Quaglio u.a. Künstler, die sich in der 1831 gegründeten „Gesellschaft für deutsche Altertumskunde von den drei Schilden“ zusammenschlossen mit dem erklärten Ziel, die reine Gotik als Bau- und Kunststil der eigenen Zeit wiederzugewinnen.

ter. „Alle Fenster zeigten eine Hauptszene, die in eine Rahmung in der Art eines spätgotischen Altarretabels mit Gesprenge eingestellt war, darüber erhoben sich Ornamentbahnen.“⁴² Doch, wie ich meine, gibt es auch noch eine zweite Erklärung. Der anfangs schon angeführte Bernd Carqué hat noch auf einen weiteren Aspekt der Wahrnehmung mittelalterlicher Kunst im 19. Jahrhundert aufmerksam gemacht: auf die Wahrnehmung der logisch-konstruktiven Struktur gotischer Bauten und ihrer Verknüpfung mit der „Sprache der Modernität“ – einer Modernität, die man in der gotischen Architektur präfiguriert und gespiegelt fand und auf denselben Fundamenten ruhen sah: „als genuinen Ausdruck einer auf Laiengeist und Bürgersinn, Rationalität und Kommunität gegründeten Gesellschaft“. Dies mag auch die Intention für die Errichtung der Mariahilfkirche gewesen sein. Denn sie ist nicht Teil des monumental geplanten Stadtkonzeptes, sondern entstand in einem Handwerker- und Industrievorort Münchens.⁴³ Sie wird sofort Vorbild für Kirchenbauten in anderen bürgerlichen Vororten Münchens. Sie wurde nicht nur aus der königlichen Privatschatulle finanziert, sondern auch durch Gemeindegelder und sogar ihre Rekonstruktion in der Nachkriegszeit wurde allein durch die Bürger getragen.

Doch erst die Restaurierung des Kölner Doms löste einen Boom von Dombau-restaurierungen aus – Fürsten wetteiferten bei der Dotation bedeutender mittelalterlicher Kirchenbauten. Die Vollendung des Ulmer Münsters seit 1844 wurde als Denkmal Württembergs ganz selbstverständlich vom württembergischen König gefördert. In Regensburg wurde seit 1859 die Westturmfront ausgebaut, eine Idee, die schon in der ersten Restaurierungsphase aufgekommen war, doch erst mit dem Vorbild Kölns realisierbar erschien. – Als Bauherr beteiligt waren neben dem Regensburger Bischof, der Fürst von Thurn und Taxis sowie erneut der bayerische König.

Eine andere politische Funktion hatte Ludwigs I. zweite Restaurierungsphase des Speyrer Domes, die neoromanische Erneuerung des Westbaus unter dem Architekten Heinrich Hübsch von 1857 bis 1880. Ein „großdeutscher Aspekt“ wird dem Aufruf zur Erneuerung zugemessen. Denn der Kaiserdom beherbergt auch das Grab Rudolfs von Habsburg. Somit wurde der österreichische Kaiser Franz Joseph involviert. Er stiftete die „Kaiserhalle“, die Eingangshalle des Westbaus, mit den Statuen der acht deutschen Kaiser, die im Dom begraben sind. Die Türme finanzierte der „erhabene Protector des Kaiserdomes“, Ludwig I.⁴⁴ „Der Fall Speyer zeugt zudem von einem Wettstreit, wer nun den für die Nation bedeutenderen Dom besitzt und restauriert.“ Man kann also nicht von einer übergeordneten Nationalidee sprechen, denn sie wird aus regionaler Perspektive gesteuert.

„Das Imaginarium des Mittelalters – hier in den Formen der Gotik – ist, um es noch einmal zu sagen, als eine Ausdrucksform der Moderne und ihrer spezifischen Problemkonstellationen zu verstehen.“⁴⁵ Diese sind flexibel, wandel- und austausch-

⁴² Vaassen, Glasgemälde (wie Anm. 28), S. 21.

⁴³ Schickel, Neugotischer Kirchenbau (wie Anm. 40), S. 6f. „Neugotik ist ein programmatischer Neuanfang im Kunstgeschehen, verursacht durch Verfechter einer konservativen gesellschaftspolitischen Richtung“.

⁴⁴ Borger-Keweloh, Die mittelalterlichen Dome (wie Anm. 17), S. 36.

⁴⁵ Bak u.a., Gebrauch und Missbrauch (wie Anm. 18), S. 30.

bar. Entsprechend musste das Mittelalter imaginiert werden. Ich hoffe, dass es mir gelungen ist, dies mit dem Kunstschaffen Ludwigs I. in Verbindung zu bringen. Und ein letzter Vernunftsatz: Die Benutzung des Mittelalters ist selbst ein Bestandteil des Mittelalters.⁴⁶

⁴⁶ Schneidmüller, Gebrauch und Missbrauch (wie Anm. 9), S. 341.