



Opus 33

Neuschwanstein

With an introduction by Gottfried Knapp and photographs by Achim Bunz. 60 pp. with 47 ill., 280 x 300 mm, hard-cover, German/English

ISBN 978-3-930698-33-2

Euro 36.00, sfr 64.00, £ 24.00, US \$ 42.50, \$A 68.00

Third, unrevised edition

One and a half million visitors per year can't be wrong. For them the royal castle at Neuschwanstein is the pinnacle of every dreamer's architectural fairy-tale. But for the architecturally educated, for adepts of Modernism, this stylistically crude, anachronistic monument to a prince's whim is simply annoying. Admittedly, putting aside all positive or negative prejudice, it is impossible not to count this romantic recreation of a medieval castle on its breath-taking scenic site as one of the most spectacular pioneering buildings of European Historicism.

Neuschwanstein is an extreme: never before have the charms of the natural surroundings and the tectonics of the landscape been used so consciously to create an effect within the overall architectural picture. Never have historical architectural forms been charged with so much existential meaning as by King Ludwig II, who believed that he could think himself back into the days of knightly chivalry merely by building. And architecture has never again been so frankly used as a setting intended to stage a life in terms of theatre, in other words been so liberated from its original functions. In withdrawing from reality, Ludwig thrust forward into the realms of the fairy-tale, which would otherwise have remained closed to architecture.

It would also be possible to say: just as the hierarchically structured world of Versailles is a built symbol of the Baroque absolutist state order, so this residential castle of Neuschwanstein, almost inaccessible on its mountain-top, is a symbol of an isolated royal dreamer who wanted to give meaning to his anachronistic existence by flight into fiction and recourse to the glorious past.

Gottfried Knapp is responsible for architectural reporting as cultural editor of the *Süddeutsche Zeitung* in Munich. He has written on contemporary architecture and urban development in almost all the specialist publications in Germany. Achim Bunz studied at the Staatliche Fachakademie für Fotodesign in Munich and has been working as an architectural photographer for 20 years. His photographs have been published in many periodicals and books including the book *Gebaute Träume. Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern* by Michael Petzet published in 1995 by Hirmer Verlag in Munich.

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-33
fax +49-7154-1327-13
menges@brocom.de

Gazelle Book Services
White Cross Mills
Hightown
Lancaster LA1 4XS
United Kingdom
tel. +44-1524-68765
fax +44-1524-63232
sales@gazellebooks.co.uk

National Book Network
15200 NBN Way
Blue Ridge Summit, PA 17214
USA
tel. +1-800-4626420
fax +1-800-3384550
custserv@nbnbooks.com

Tower Books
Unit 2/17 Rodborough Road
Frenchs Forest, NSW 2086
Australia
tel. +61-2-99755566
fax +61-2-99755599
info@towerbooks.com.au

One and a half million visitors per year can't be wrong. For them the royal castle at Neuschwanstein is the pinnacle of every dreamer's architectural fairy-tale. But for the architecturally educated, for adepts of Modernism, this stylistically crude, anachronistic monument to a prince's whim is simply annoying. Admittedly, putting aside all positive or negative prejudice, it is impossible not to count this romantic recreation of a medieval castle on its breath-taking scenic site as one of the most spectacular pioneering buildings of European Historicism.

Neuschwanstein is an extreme: never before have the charms of the natural surroundings and the tectonics of the landscape been used so consciously to create an effect within the overall architectural picture. Never have historical architectural forms been charged with so much existential meaning as by King Ludwig II, who believed that he could think himself back into the days of knightly chivalry merely by building. And architecture has never again been so frankly used as a setting intended to stage a life in terms of theatre, in other words been so liberated from its original functions. In withdrawing from reality, Ludwig thrusts forward into the realms of the fairy-tale, which would otherwise have remained closed to architecture.

It would also be possible to say: just as the hierarchically structured world of Versailles is a built symbol of the Baroque absolutist state order, so this residential castle of Neuschwanstein, almost inaccessible on its mountain-top, is a symbol of an isolated royal dreamer who wanted to give meaning to his anachronistic existence by flight into fiction and recourse to the glorious past.

Gottfried Knapp is responsible for architectural reporting as cultural editor of the *Süddeutsche Zeitung*. He has written on contemporary architecture and urban development in almost all the specialist publications in Germany. Achim Bunz studied at the Staatliche Fachakademie für Fotodesign in Munich and has been working as an architectural photographer for more than 10 years. His photographs have been published in many periodicals and books including the book *Gebaute Träume. Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern* by Michael Petzet published in 1995 by Hirmer Verlag in Munich.

Opus

Architektur in Einzeldarstellungen
Architecture in individual presentations

Herausgeber / Editor: Axel Menges

- Rudolf Steiner, Goetheanum, Dornach
- Jørn Utzon, Houses in Fredensborg
- Jørgen Bo and Vilhelm Wohlert, Louisiana Museum, Humlebæk
- Aurelio Galfetti, Castelgrande, Bellinzona
- Fatehpur Sikri
- Balthasar Neumann, Abteikirche Neresheim
- Henry Hobson Richardson, Glessner House, Chicago
- Lluís Domènech i Montaner, Palau de la Música Catalana, Barcelona
- Richard Meier, Stadthaus Ulm
- Santiago Calatrava, Bahnhof Stadelhofen, Zürich
- Karl Friedrich Schinkel, Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci
- Pfaueninsel, Berlin
- Sir John Soane's Museum, London
- Enric Miralles, C.N.A.R., Alicante
- Fundación César Manrique, Lanzarote
- Dharna Vihara, Ranakpur
- Benjamin Baker, Forth Bridge
- Ernst Gisel, Rathaus Fellbach
- Alfredo Arribas, Marugame Hirai Museum
- Sir Norman Foster and Partners, Commerzbank, Frankfurt am Main
- Carlo Scarpa, Museo Canoviano, Possagno
- Frank Lloyd Wright Home and Studio, Oak Park
- Kisho Kurokawa, Kuala Lumpur International Airport
- Steidle + Partner, Universität Ulm West
- Himeji Castle
- Kazuo Shinohara, Centennial Hall, Tokyo
- Alte Völklinger Hütte
- Alsfeld
- LOG ID, BGW Dresden
- Steidle + Partner, Wacker-Haus, München
- Frank O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museoa
- Neuschwanstein
- Architekten Schweger + Partner, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe
- Frank O. Gehry, Energie-Forum-Innovation, Bad Oeynhausen
- Rafael Moneo, Audrey Jones Beck Building, Museum of Fine Arts, Houston
- Schneider + Schumacher, KPMG-Gebäude, Leipzig
- Heinz Tesar, Sammlung Essl, Klosterneuburg
- Arup, Hong Kong Station
- Berger + Parkkinen, Die Botschaften der Nordischen Länder, Berlin
- Nicholas Grimshaw & Partners, Halle 3, Messe Frankfurt
- Heinz Tesar, Christus Hoffnung der Welt, Wien
- Peichl/Achatz/Schumer, Münchner Kammer-spiele, Neues Haus
- Alfredo Arribas, Seat-Pavillon, Wolfsburg
- Stüler/Strack/Merz, Alte Nationalgalerie, Berlin
- Kisho Kurokawa, Oita Stadium, Oita, Japan

- Bolles + Wilson, Nieuwe Luxor Theater, Rotterdam
- Steidle + Partner, KPMG-Gebäude, München
- Steidle + Partner, Wohnquartier Freischützstraße, München
- Neufert/Karle + Buxbaum, Ernst-Neufert-Bau, Darmstadt
- Bolles + Wilson, NORD/LB, Magdeburg
- Brunnert und Partner, Flughafen Leipzig/Halle
- Johannes Peter Hölzinger, Haus in Bad Nauheim
- Egon Eiermann, German Embassy, Washington
- Peter Kulka, Bosch-Haus Heidehof, Stuttgart
- Am Bavariapark, München
- Gerber Architekten, Messe Karlsruhe
- Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux
- Otto Ernst Schweizer, Milchhof, Nürnberg
- Steidle + Partner, Alfred-Wegener-Institut, Bremerhaven
- Sonwik, Flensburg
- Egon Eiermann/Sep Ruf, Deutsche Pavillons, Brüssel 1958
- Ernst von Ihne/Heinz Tesar, Bode-Museum, Berlin
- Skidmore, Owings & Merrill, International Terminal, San Francisco International Airport
- Le Corbusier, Unité d'habitation, Marseille
- Coop Himmelb(l)au, BMW-Welt, München
- Haus Friedwart, Wetzlar

036.00 Euro
064.00 sfr
024.00 £
042.50 US\$
068.00 SA



Menges

Neuschwanstein

Neuschwanstein



Anderthalb Millionen Besucher im Jahr können nicht irren. Für sie ist das bayerische Königsschloß Neuschwanstein die Erfüllung aller architektonischen Märchenträume. Für die architektonisch Gebildeten aber, für die Adepten der Moderne, ist das stilistisch krude, anachronistische Monument einer Fürsten-laune nur ein Ärgernis. Läßt man freilich einmal alle positiven oder negativen Vorurteile beiseite, dann kommt man nicht umhin, die romantische Neuschöpfung einer mittelalterlichen Burg in atemberaubender Aussichtslage zu den spektakulärsten Pionierbauten des europäischen Historismus zu zählen.

Neuschwanstein ist ein Extrem: Nie zuvor sind die Reize der umgebenden Natur und die Tektonik der Landschaft so bewußt als Wirkungsmittel im architektonischen Gesamtbild eingesetzt worden. Nie sind historische Architekturformen mit so viel existenziellem Sinn aufgeladen worden wie von König Ludwig II., der glaubte, sich durch schieres Bauen in ritterliche Heldenzeiten zurückversetzen zu können. Und nie wieder ist Architektur so unumwunden als Bühnenbild in den Dienst einer theatralischen Lebensinszenierung gestellt, also von ihren ursprünglichen Funktionen befreit worden. Ludwig ist bei seinem Rückzug aus der Wirklichkeit in Bereiche des Märchens vorgestoßen, die der Architektur sonst verschlossen geblieben wären.

Man könnte also sagen: So wie die hierarchisch gestufte Welt von Versailles ein gebautes Sinnbild der barock-absolutistischen Staatsordnung ist, so ist die auf ihrer Bergspitze fast unzugängliche Wohnburg Neuschwanstein ein Sinnbild für die Weltferne eines königlichen Träumers, der seiner anachronistischen Existenz durch Flucht in die Fiktion und durch Rückgriffe in die gloriose Vergangenheit einen Sinn geben wollte.

Gottfried Knapp ist als Kulturredakteur für die Architektur-Berichterstattung der *Süddeutschen Zeitung* verantwortlich. Er hat in fast allen Fachzeitschriften Deutschlands Kommentare zu aktuellen Architektur- und Städtebauthemen verfaßt. Achim Bunz studierte an der Staatlichen Fachakademie für Fotodesign in München und arbeitet seit mehr als 10 Jahren als Architekturphotograph. Seine Aufnahmen erschienen in zahlreichen Zeitschriften und Büchern, darunter in dem 1995 vom Hirmer-Verlag herausgebrachten Buch *Gebaute Träume. Die Schlösser Ludwigs II. von Bayern* von Michael Petzet.

Neuschwanstein

Text
Gottfried Knapp

Photographien/Photographs
Achim Bunz

Edition Axel Menges

Inhalt

- 6 »Umweht von Himmelsluft ...«: Ludwigs Traum vom Mittelalter
18 Pläne
20 Das Schloß im Alltag
26 Bildteil
Gesamtansichten 26 – Oberer Schloßhof 33 – Verkehrswege 34 – Sängersaal 36 – Thronsaal 42 – Ludwigs Wohnung 46 – Küche 56 – Abschied 58

Contents

- 7 »Fanned by celestial breezes ...«: Ludwig's dream of the Middle Ages
18 Plans
20 The everyday castle
26 Pictorial section
General views 26 – Upper castle courtyard 33 – Ways round the castle 34 – Singers' hall 36 – Throne room 42 – Ludwig's apartment 46 – Kitchen 56 – Farewell 58

»Umweht von Himmelsluft ...« Ludwigs Traum vom Mittelalter

Kein Bauwerk in Deutschland wird mehr besucht als das bayerische Königsschloß Neuschwanstein. Doch auch beim größten Ansturm behält der Bau sein Geheimnis; er verschließt sich vor den Massen, die sich ihm nähern, bleibt unnahbar wie jener Mann, der sich in seinen Mauern vor der Welt und der Gegenwart zurückziehen wollte.

Wer sich aus dem flachen Alpenvorland dem Ammergebirge nähert, der kann den bleichen Umriß des Schlosses schon aus großer Entfernung in der dunklen Bergflanke ausmachen. Er wird glauben, daß die mehrfach getürmte Baumasse direkt dem Felsmassiv entsprungen sei, von dem sie in Wahrheit durch eine tiefe Schlucht getrennt ist. Blickt man von der Bergseite, also etwa von der Marienbrücke, die sich in schwindelerregender Höhe über den Wasserfall der Pöllatschlucht schwingt, hinunter auf das Schloß, dann steht der lange Querriegel auf seinem Felsen frei vor dem weiten Himmel.

Die spektakulärste Ansicht bietet das Schloß aber von einem der Aussichtspunkte an den Steilwänden des Tegelbergs. Dort ist vom langgestreckten Palas nur die schlanke Giebelfront zu sehen, der lange Querriegel zieht sich also zu einem turmartigen Gebilde zusammen, das wie eine Kompaßnadel leuchtend vor der herrlich bewegten Schwangauer Gebirgslandschaft und den beiden tief eingebetteten Seen steht.

Aus der Gegenrichtung, also von unten, vom Ort her, sieht das Hohe Haus einfach nur unerreichbar fern und heroisch erhaben aus. Dies dürfte genau der Effekt gewesen sein, den der junge Bayernkönig Ludwig II. mit seinem Neubau auf dem unwegsamen Felsen erreichen wollte. Man muß nur einmal aus den Fenstern des Schlosses Hohenschwangau, in dem Ludwig seine Jugend verbracht hat, hinaufschauen nach Neuschwanstein, um zu begreifen, warum er sich aus dem bequemen väterlichen Sommersitz in die wilde Höhe hinaufgesehnt hat.

Aus dem Musikzimmer, in dem die erste persönliche Begegnung mit Richard Wagner stattfand, steigt der Blick hinauf zum waldumhegten Felsen, auf dem damals noch die Ruinen zweier Burgen standen. Damit sind die wichtigsten künstlerischen Eindrücke, die Ludwig zum Burgenbaumeister machten, benannt: das mittelalterlich kostümierte väterliche Schloß Hohenschwangau und die Mythenwelt des Theatermagers und Gesamtkunstwerkers Richard Wagner.

Das Schloß Hohenschwangau kann als der erste künstlerisch überzeugende Versuch eines romantisch gestimmten Burgenbaus in Deutschland gelten; es geht also ähnlichen Unternehmungen wie dem Schloß Lichtenstein auf der Schwäbischen Alb, das einer literarischen Fiktion nachgebaut wurde, zeitlich deutlich voraus. Ludwigs Vater Maximilian II. hatte als Kronprinz die herrlich über dem Alpsee gelegene Ruine 1829 bei einem seiner Jagdausflüge entdeckt und spontan beschlossen, das Ensemble als Sommerschloß wiederaufzubauen. Der Architektur- und Theatermaler Domenico Quaglio lieferte die Pläne, nach denen zwischen 1833 und 1837 auf den alten Mauern ein ganz und gar unkriegerisches Kastell gebaut wurde, ein locker mit englisch-gotischen Formen verkleidetes, doch modern ausgestattetes Wohnschloß. Die überflüssigen Tortürme wurden zu Aussichtsplatt-

formen umgebaut, die alten Wehranlagen aber zu Terrassen planiert, auf denen Blumen blühten und Springbrunnen plätscherten. Die ehemalige Trutzburg sah nun aus wie eine mediterrane Villa über dem Meer, die zufällig vor die Hochgebirgskulisse geraten war.

Daß Ludwig sich mit dem Lustschloß seines Vaters nicht zufrieden geben konnte, daß er an dem geliebten Ort seiner Kindheit etwas buchstäblich »Höheres« suchte, hatte durchaus auch profan familiäre Gründe. In einem Brief an Richard Wagner beschrieb er 1868, was ihn aus dem unteren Schloß weg- und auf die Felsenspitze hinauftrieb: »Ich habe die Absicht, die alte Burgruine Hohenschwangau bei der Pöllatschlucht neu aufbauen zu lassen im echten Styl der alten deutschen Ritterburgen ... Der Punkt ist einer der schönsten, die zu finden sind, heilig und unnahbar, ein würdiger Tempel für den göttlichen Freund, durch den einzig Heil und wahrer Segen der Welt erblühte ... In jeder Beziehung schöner und wohnlicher wird diese Burg werden als das untere Hohenschwangau, das jährlich durch die Prosa meiner Mutter entweiht wird; sie werden sich rächen, die entweihten Götter, und oben weilen bei Uns auf steiler Höh', umweht von Himmelsluft.«

Das Neue Schloß – es wurde erst nach Ludwigs Tod »Neuschwanstein« genannt – sollte also die Weihstätte für den Freundschaftskult mit Richard Wagner werden, ein Tempel, in dem die Mythen und die Helden aus den Musikdramen Wagners nicht nur für die Dauer einer Aufführung zum Leben erwachten, sondern ständig bildhaft präsent waren und zu einem gemeinsamen Leben außerhalb der Gegenwart, jenseits der schnöden Alltagsrealität und hoch über allen politischen Verpflichtungen einluden.

Das alte Schloß Hohenschwangau diente bei einigen wichtigen Details als Vorbild für diese anspruchsvolle Vision. So finden sich die großflächigen Historienmalereien, die in den beiden Wohngeschossen von Hohenschwangau lückenlos alle Wände bedecken, auch im Schloß Neuschwanstein. Dort wie hier scheint ein ausgeprägter »Horror vacui« am Werk zu sein. Doch die Absichten, die hinter diesen beiden Bildzyklen stehen, sind grundverschieden. Maximilian umgab sich vorwiegend mit historischen Figuren und Ereignissen, die sich auf Schwangau beziehen ließen. Der Atem der Geschichte sollte durch die Burgräume wehen. Die romantische Mittelalter-Sehnsucht war aber schon deutlich biedermeierlich gebrochen. Für Maximilian, der sich später als König vor allem für die Förderung der Wissenschaften und für die Erprobung neuzeitlicher Technologien und moderner Stilformen einsetzte, waren die idyllisierenden Ausflüge in die Vergangenheit ein Element der Erbauung; er versicherte sich durch die glatten Historienbilder der Vergangenheit, ließ sich von einem gewissen Hochgefühl überrieseln, wäre aber nie auf die Idee gekommen, sich mit den »alten Tagen« zu identifizieren oder sich gar dort hinzuwünschen.

Ludwig hatte sich schon in den Hohenschwangauer Kindertagen mit dem Schwanenritter, dem die Bilder im zentralen Saal gewidmet waren, bis zur Selbstaufgabe identifiziert. So wurden denn auch die Bekannthschaft mit den wiederbelebten mittelalterlichen Sagen in Wagners Musikdramen und die leibhaftige Begegnung mit dem Schwanenritter in einer *Lohengrin*-Aufführung der Münchner Hofoper im Jahr 1861 zu umwälzenden Erlebnissen für den heranwachsenden Mythenträumer.



1. Alexander Haideloff, Schloß Lichtenstein, Württemberg, 1840–42. (Landesbildstelle Württemberg; Photo: Bothner.)
 2. Domenico Quaglio, Schloß Hohenschwangau, 1833–37. (Photo: Achim Bunz.)

»Fanned by celestial breezes ...« Ludwig's dream of the Middle Ages

No architectural monument in Germany has more visitors than the Bavarian royal castle of Neuschwanstein. But even in the face of the onslaught of hordes of visitors, the castle keeps its secret; the crowds that come here find it as unapproachable as the man who once planned to withdraw from the world and from his contemporaries within its walls.

Those who travel toward the Ammergebirge from the gentle foothills of the Alps can make out the pale outline of the castle, flanked by dark mountains, from a great distance. The multiple tiers of the massive edifice of Neuschwanstein appear to have sprung directly from the rocky massif, whereas in reality they are separated from the massif by a deep ravine. If one looks down on the castle from the direction of the mountains – say, the Marienbrücke, vaulting across the waterfall of the Pöllatschlucht at a dizzying height – the transverse bar of the building stands free on its rock before the open sky.

However, the most spectacular view of the castle is presented from one of the vantage points along the steep walls of the Tegelberg. From here, only the slender gabled frontage of the castle's long residential tract is visible – in other words, the long transverse bar contracts into a towerlike structure that faces the magnificent rugged mountain landscape of Schwangau and the two deeply embedded lakes like the shining needle of a compass.

From the opposite direction – from the village below – the castle simply looks inaccessible, distant, heroically sublime. Perhaps this was exactly the effect that the young king of Bavaria, Ludwig II, wanted to achieve when he began building on the rough rocky terrain. A look from the windows of the castle of Hohenschwangau, in which Ludwig spent his youth, up at Neuschwanstein will give visitors some understanding why Ludwig longed to leave the comfort of his father's summer residence for the rugged heights.



From the music room in which Ludwig's first personal meeting with Richard Wagner took place, one looks up at the wooded rock. In Ludwig's day, the ruins of two castles still stood there. Thus, the two most important artistic impressions that motivated Ludwig to become a builder of castles are his father's faux medieval castle of Hohenschwangau and the mythic world of Richard Wagner, the maker of theatre magic and the creator of works that were a synthesis of all the arts, a Gesamtkunstwerk.

The castle of Hohenschwangau may be considered to be the first artistically convincing attempt to create Romantic castle architecture in Germany; thus, it clearly precedes similar architectural ventures, such as the castle of Lichtenstein in the Schwäbische Alb, built as the reproduction of a literary fiction. In 1829, while still a crown prince, Ludwig's father Maximilian II had discovered the ruin at its magnificent site above the Alpsee while out hunting, and had decided on the spur of the moment to rebuild the group of buildings as a summer residence. The architecture and theatre painter Domenico Quaglio supplied the plans, according to which, between 1833 and 1837, a totally unwarlike castle was built on top of the old walls, a residential castle loosely disguised with English Gothic forms, yet equipped with all modern conveniences. The superfluous gate towers were rebuilt as lookout platforms, while the former fortifications were razed to create terraces on which flowers bloomed and fountains splashed. The former fortress now looked like a Mediterranean villa above the sea that has been accidentally placed in front of a backdrop of high mountains.

There were also mundane family reasons why Ludwig could not be content with his father's summer residence, why he literally looked for something »higher« in the beloved region where he had spent his childhood. In a letter to Richard Wagner dated 1868, he described what drove him out of the lower castle and up to the top of the rock: »I intend to have the old ruined castle of Hohenschwangau by the Pöllatschlucht rebuilt in the genuine style of the castles of the ancient German knights ... The location is one of



Später dann, als sich der junge König nach den ersten schweren politischen Enttäuschungen eingestehen mußte, daß er zur Tagespolitik weder Neigung noch Begabung hatte, als die Kritik an seinen privatistischen Unternehmungen in München immer lauter und gereizter wurde, zog er sich mehr und mehr aus der verhaßten Hauptstadt in die versteckten Winkel der Berge, aus der ernüchternden politischen Realität in die Mythen- und Sagenwelt, aus der zerzankten Gegenwart in die erhabenen Regionen der Vergangenheit zurück. Doch diese allmähliche Abkehr geschah nicht aus Resignation, sie war für Ludwig wie eine Befreiung; sie legte in ihm kreative Kräfte frei, die ihn zu einer heute kaum mehr nachvollziehbaren baukünstlerischen Lebensleistung befähigten.

Für Ludwig war die Geschichte nichts Totes, sondern etwas durchaus Gegenwärtiges, der einzige Ort, an dem einer wie er überleben konnte. Zukunft gab es für ihn nur in der Vergangenheit. Ja, er glaubte, durch eine detaillierte Beschwörung die Geister der großen historischen Epochen einfangen und an sich binden zu können. Darin kann man sicher pathologische Züge entdecken. Doch da Ludwig mit seinen bombastischen Traumkulissen die meistbesuchten Attraktionen seines Landes geschaffen hat, sind alle Vernunftargumente gegen diese Bauten außer Kraft gesetzt.

Bei vielen gebildeten Deutschen gelten Ludwigs private Schloß-Phantasien als Inbegriff spätabolutistischer Willkür, als geschmacklose Darstellungen solipsistischer Eitelkeiten auf dem Rücken der Volkes. In Wahrheit hat Ludwig seine Schlösser nicht aus der Staatskasse, sondern aus der ihm als König zustehenden Kabinettsskasse bezahlt, also aus jenen Quellen, aus denen andere Potentaten das Geld für bombastische Feste, Jagdgesellschaften und für den Hofstaat ihrer Mätressen nahmen. Mit seinen privatistischen Nachschöpfungen hat Ludwig nicht nur einigen tausend Untertanen und einer Hundertschaft von Künstlern über Jahre hinweg ein gutes Einkommen verschafft, sondern auch Werte aufgebaut, die nach seinem mysteriösen Tod im Starnberger See dem Fremdenverkehr im bayerischen Voralpenland mächtige Impulse gaben und heute noch zu den wichtigsten Einnahmequellen und Standortfaktoren der Region gehören.

Es waren vor allem zwei historische Epochen, in die Ludwig seine Sehnsüchte hineinprojizierte, in denen er das absolute König- und Künstlertum verwirk-

licht sah: die Barockzeit, vor allem die hochabsolutistische Epoche Frankreichs, die ihm schon der drei verehrten Namensvettern Louis XIV., XV. und XVI. wegen wichtig war, sowie das deutsche Mittelalter mit seinen Epen, Sagen und Legenden.

Das Medium, mit dem sich Ludwig in diese beiden mythisch verklärten Regionen der Weltgeschichte zurückkatapultierte, war die Baukunst. Schloß Linderhof, mit seinen aufwendigen Gartenanlagen in der alpinen Abgeschiedenheit des Graswangtales, sollte die Annehmlichkeiten einer zeitgemäßen »Königlichen Villa« mit dem virtuosen Prunk des bayerischen Rokoko und mit dem Reiz der Einsamkeit vereinen.

Ursprünglich hatte Ludwig eine möglichst exakte Nachbildung des gigantischen Schloßkomplexes von Versailles in die Enge des unbewohnten Waldtals pressen wollen. Doch als ein anderer Zufluchtsort als Alternative auftauchte, als sich die Gelegenheit bot, die bewaldete Herreninsel im Chiemsee zu kaufen, wurde das bombastische Sonnenkönig-Projekt aus dem Hochgebirge auf die flache Insel umgebettet, was der Vision kaum etwas von ihrer Phantastik nahm.

Die im Detail luxuriös übersteigerte Nachformung des Gesamtkunstwerks von Versailles sollte dem absolutistischen Credo des Sonnenkönigs – »L'état c'est moi!« – noch einmal Gültigkeit verschaffen. Doch in Versailles zielten die vom Schloß ausgehenden großen Achsen über Stadt und Garten hinaus in die Unendlichkeit; sie erfaßten also symbolisch ganz Frankreich und richteten alle Franzosen auf die königliche Mitte hin aus. Hier, auf der bayerischen Insel, enden diese symbolischen Achsen nach wenigen hundert Metern im See, sie zielen ins Leere, erreichen nirgendwo das bayerische Festland. Ludwig lebte auf seiner Herreninsel also nicht mehr unter seinem Volk, er lebte in einer Einsiedelei, in einer Enklave. Der Satz »Der Staat bin ich!« wurde so auf drastisch-ironische Weise Wirklichkeit: Der »Staat« bestand nur noch aus einer Person, aus dem König selbst. Daß es Ludwig am Ende nicht mehr vergönnt war, in diesem »Staat« Wohnung zu nehmen, das zeigt, wie weit er sich mit seinen absolutistischen Königsphantasien aus seiner Gegenwart entfernt hatte. Die Wirklichkeit holte seine Visionen ein, bevor sie auch nur ungefähr ihre Form angenommen hatten.

Das gilt auch für das große Mittelalter-Projekt Neuschwanstein, das erst nach vielen Vorentwürfen zu seiner landschaftsbeherrschenden Monumentalität her-

3, 4. Georg Dollmann, Neues Schloß, Herrenchiemsee, 1878–85. (Photos: Achim Bunz.)

5, 6. Georg Dollmann, Schloß Linderhof, 1869–78. (Photos: Achim Bunz.)



the finest available, sacred and unapproachable, a worthy temple for the divine friend through whom alone every blessing was bestowed upon the world ... This castle will be more beautiful and comfortable in every respect than the lower castle of Hohenschwangau, which is desecrated year after year by my mother's prosaic nature; the profaned gods will seek vengeance, and come dwell with Us on the steep summit, fanned by celestial breezes.«

The New Castle – the name »Neuschwanstein« was not used until after Ludwig's death – was thus to be the holy place for the friendship cult with Richard Wagner, a temple in which the myths and heroes from Wagner's music dramas would not only come to life for the duration of a performance, but would always be present as images, inviting the friends to a life together outside contemporary existence, beyond base everyday reality, and high above all political obligations.

In certain important details, the old castle of Hohenschwangau served as a model for this ambitious vision. For example, the castle of Neuschwanstein also contains extensive historical paintings, like those which completely cover all the walls of both residential floors at Hohenschwangau. In both castles, a pronounced »horror vacui« seems to have been operative. Yet the intentions behind both cycles of paintings are radically different. Maximilian surrounded himself primarily with historical figures and events that were related to Schwangau. He wanted the breath of history to waft through the rooms of his castle. But this Romantic nostalgia for the Middle Ages already had a distinct Biedermeier cast. For Maximilian, who during his later reign promoted the sciences and supported experimentation with new technology and modern styles, the excursions into a glorified idyllic past were edifying; through the slick historical paintings he made sure of the past, flooded by something like elation. But it would never have occurred to him to identify with the »olden days« or even to wish he could return to them.

Even as a child at Hohenschwangau, Ludwig had identified to the point of self-surrender with the Swan Knight, the subject of the paintings in the central hall. The knowledge he gained about the newly revived medieval legends in Wagner's musical dramas, and a personal encounter with the Swan Knight in a production of *Lohengrin* by the Munich Court Opera in 1861 were momentous experiences for the young dreamer of myths.

Later, when the young king was forced to admit, after his first serious political disappointments, that he had no inclination or talent for day-to-day politics, when, in Munich, the voices criticizing his privatistic undertakings became increasingly loud and irritated, he withdrew more and more from the hated capital to the hidden recesses of the mountains – from sobering political reality to the world of myths and legends, from the bickering present to the lofty regions of the past. Yet this gradual withdrawal was not caused by resignation: it was a kind of liberation for Ludwig. It freed creative forces within him which enabled him to carry out architectural feats that could scarcely be repeated today.

For Ludwig, history was not dead, but very current: the only place where someone like him could survive. The only future that existed for him was in the past. Indeed, he believed that by conjuring up the spirits of the great historical epochs in rich detail, he could cap-

ture them and link them to his own person. No doubt it is easy to discover pathological traits in this endeavor. Yet all rational arguments against these construction projects are invalidated, for with his bombastic dream backdrops Ludwig created the most popular tourist attractions in his country.

Many cultured Germans consider Ludwig's private castle fantasies to be the epitome of late absolutistic despotism, tasteless representations of solipsistic vanity, the cost of which had to be borne by his people. In reality, Ludwig paid for his castle not out of the public purse but from the cabinet treasury to which he was entitled as the king – in other words, from the same sources as those from which other princes obtained money for extravagant banquets, hunting parties, and the households of their mistresses. With his privatistic re-creations, Ludwig not only provided years of a good income for several thousand subjects and a hundred or so artists, but also created objects of value which after his mysterious death in the Starnberger See gave significant impetus to tourism in the foothills of the Bavarian Alps, and which until the present day have been one of the region's most important sources of income and its locational factors.

There were primarily two historical epochs into which Ludwig projected his longings, periods in which he saw absolute royal power and artistry turned into reality: the Baroque period, especially the peak of absolutism in France – important to him if only because of his three venerated namesakes, Louis XIV, XV, and XVI – and the German Middle Ages, with their epics, myths, and legends.

The medium by means of which Ludwig catapulted himself back into these two mythically transfigured regions of world history was architecture. Schloß Linderhof with its lavish park in the Alpine seclusion of the Graswangtal was meant to combine the conveniences of an up-to-date »royal villa« with the virtuoso splendour of Bavarian Rococo and the charm of solitude.

Originally Ludwig had planned to squeeze a re-creation of the gigantic castle complex of Versailles, rendered as exactly as possible, into the narrow uninhabited forest valley. But when another refuge appeared as an alternative, when the opportunity arose to buy the wooded Herreninsel in the Chiemsee, the bombastic project of the Sun King was transferred to the flat island, which scarcely detracted from its fantasy character.

The re-creation of the Gesamtkunstwerk of Versailles, luxuriously exaggerated in its detail, was meant to validate, once again, the absolutist credo of the Sun King – »L'état c'est moi!« However, in Versailles, the great axes that radiate from the castle were aimed beyond the town and the park out into infinite space; thus they symbolically included all of France and oriented all French people toward the royal centre. Here on the Bavarian island, these symbolic axes end in the lake after a few hundred metres, they are aimed at empty space, and do not reach the Bavarian mainland at all. On his Herreninsel, Ludwig thus no longer lived among his people, but in a hermitage, an enclave. The statement »I am the state!« was thus realized in a drastically ironic way: The »state« now consisted of only one person – the king himself. The fact that Ludwig was in the end no longer granted the privilege of taking up his residence in this »state« shows the extent to which he had distanced himself from



4. Das Schloß im Spätnachmittagslicht über den blühenden Wiesen bei Hohenschwangau.
5. Kein Bildband über Deutschland läßt sich diese spektakuläre Ansicht entgehen: Neuschwanstein und Hohenschwangau vor der Kulisse des Tannheimer Gebirges, das schon in Tirol liegt.



4. The castle in late-afternoon light over the flowering meadows near Hohenschwangau.
5. There is not a picture book about Germany that leaves out this spectacular view: Neuschwanstein and Hohenschwangau against the background of the Tannheimer Gebirge, which is already in Tyrol.





21. Das geradezu üppig mit »gotischen« Schnitzereien ausgestattete Schlafzimmer des Königs. Links in der Wand die versteckte Tür zur königlichen Toilette, daneben der Waschtisch mit dem wasserspendenden Schwan und das Bett mit seinem mächtigen Baldachin.

22. Das Ankleidezimmer mit seiner eindrucksvollen Spiegelwand und dem Eckerker, der in Richtung Hof hinausführt.

21. The king's bedroom decorated with positively opulent »Gothic« carving. The concealed door to the king's toilet facilities in the wall on the left, and next to it is the wash-stand with tap in the form of a swan and the bed with its enormous canopy.

22. The dressing room with its impressive mirror wall and corner bay, leading out in the direction of the courtyard.





