

Böhmische Walhalla und Münchner Slavín? Vernetzte Ruhmeshallen

Marek Nekula

Sehr geehrte Damen,

ich bedanke mich ganz herzlich für die freundliche Einladung und Vorstellung. Es ist mir eine Ehre, den Festvortrag bei dieser Preisverleihung halten zu dürfen.

Wie die Laudatores erläutert haben, hat die preisgekrönte Arbeit *Weder sesshaft noch migrantisch: Alltagsmobilität ländlicher Unterschichten und die Genese eines modernen Grenzregimes im 19. Jahrhundert* mit der Grenze und ihrer Überschreitung zu tun. So auch mein Vortrag. Wie die Bezeichnungen „Walhalla“ und „Slavín“ in seinem Titel *Böhmische Walhalla und Münchner Slavín? Vernetzte Ruhmeshallen* deutlich machen, geht es darin um das Pantheon. Dies ist der gemeinsame Oberbegriff für die deutsche und die tschechische Bezeichnung.

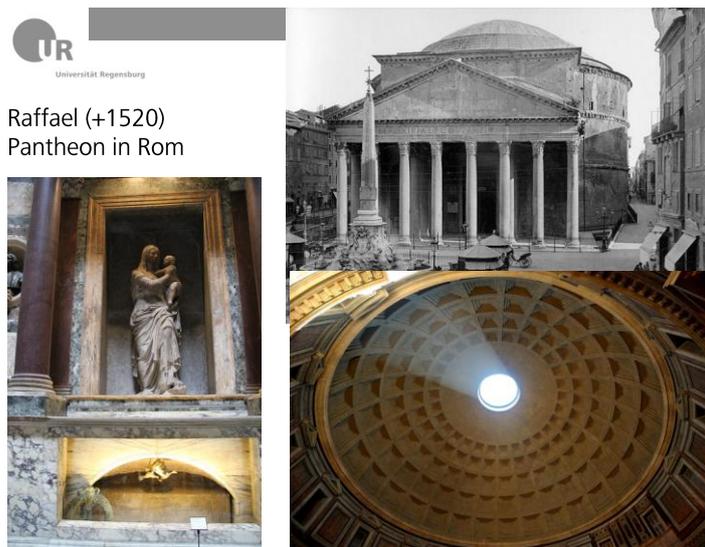


Durch Wanderung und kulturelle Übersetzung des europäischen Konzeptes des „Panthéons“ in die „Walhalla“ und der „Walhalla“ in die „böhmische Walhalla“ und weiter in den „Slavín“ sowie die „Rückübersetzung“ des „Slavíns“ in der Wortgruppe „Münchner Slavín“ werden die Grenzen einerseits überschritten und dabei ein gemeinsamer kultureller Raum konstruiert, andererseits werden aber diese Grenzen nicht nur in den sprachlichen Bezeichnungen *Panthéon – Walhalla – Slavín*, sondern auch durch ihre Inhalte gezogen. Und auch wenn es in meinem Vortrag nicht um die sozialen Praxen wie in der preisgekrönten Arbeit von Frau Lehnert, sondern in erster Linie um symbolische Formen geht, gibt es hier durchaus Anknüpfungspunkte. Schließlich ist die Konzeptualisierung der Wirklichkeit nach Alfred Schütz oder Thomas Luckmann der Ausgangspunkt ihrer kollektiven Re-Konstruktion: die konzeptuellen Interpretationsmuster, die sich auch in den symbolischen Formen manifestieren, schreiben sich performativ und/oder durch

Institutionen in die Wirklichkeit ein. Mit Phillip Sarasin formuliert: „die Fiktion des Nationalen sickert in die Wirklichkeit ein, oder vielmehr, sie etabliert sich darin.“

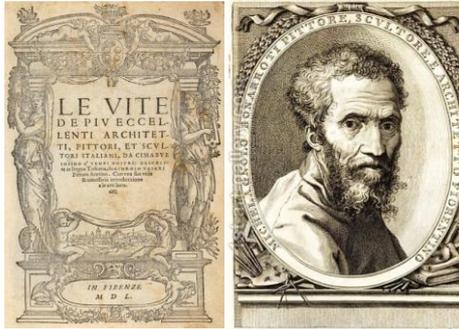
Was das Konzept des Pantheons ist, lässt sich durch Verweise auf Westminster Abbey in London, Panthéon in Paris und Rom, die Walhalla bei Regensburg oder den Slavín auf dem Vyšehrad konkretisieren. Im Hinblick auf seine Funktion kann man das Pantheon als einen „intendierten“ Kristallisationspunkt verstehen, an dem sich die Gegenwart in die Vergangenheit projiziert, um auf der symbolischen Ebene, die Nation in der Versammlung deren Personifikationen und der damit verbundenen Werte stellvertretend zu formen oder zu konstituieren und für die Zukunft als ein neues verbindliches Ordnungssystem zu legitimieren.

Auf die Tradition, Wanderung und Übersetzung dieses Konzeptes und seine europäische Dimension kann ich hier leider nicht im Detail eingehen. Festzuhalten ist, dass der weltliche Ruhm sich zunächst in norditalienischen Kirchen und mit Raffaels Tod (1520) auch im Pantheon in Rom zu versammeln begann.



Die italienischen Stadtpantheons wurden – durch Vasaris Lebensläufe italienischer Architekten und Künstler auf einer Metaebene verbunden – zum Ausgangspunkt bei der Herausbildung der säkularen kollektiven Identität.

Giorgio Vasari:
*Le Vite de più
 eccellenti architetti,
 pittori, et scultori
 italiani, da Cimabue
 infino a' tempi
 nostri: descritte in
 lingua toscana da
 Giorgio Vasari,
 pittore areentino –
 Con una sua utile et
 necessaria
 introduzione a le
 arti loro.* Florence
 1550



Radikal neu war die Umwandlung der Pariser Kirche, die der Heiligen Genevieve geweiht werden sollte, in ein säkulares nationales Pantheon.

Aux grands hommes la Patrie reconnaissante



Dadurch gab die Nationalversammlung der Nation einen sakralen Repräsentationsraum. Das golden leuchtende Kreuz im Portikus der Kirche wurde dabei durch eine Allegorie der „Patrie“ ersetzt. Mit den Allegorien der „Freiheit“ und der „Philosophie“ im Giebel der der Kirche entfremdeten Kirche wurde dem „Despotismus“ und dem „religiösen Aberglauben“ der Kampf angesagt und der „Katechismus der bürgerlichen Tugenden“ zusammen mit den Großen der Nation wie Comte Mirabeau (1791), Voltaire, Rousseau, Marat u.a.m. in diesem nationalen Repräsentationsbau symbolisch panthéonisiert.

Westminster Abbey



Sechzig Jahre zuvor, 1731, wurde im englischen Westminster Abbey das allegorische Denkmal für den Mathematiker und Physiker Isaac Newton errichtet, das als entscheidender Schritt auf dem Weg zur nationalen, stark säkularisierten Gedächtniskirche verstanden wird.

Stourhead, England



Inspiziert durch die „Grand tour“ nach Rom und Palladios Architektur finanzieren die aufgeklärten englischen und französischen Magnaten auf ihren Landsitzen zur selben Zeit parkartige Elysien mit Pantheons, deren Programm in öffentlich zugänglichen Parks der politischen, damals bürgerlich-nationalen Mobilisierung und Formierung der Öffentlichkeit dienen sollte. Auf diese Weise fällt ihnen dieselbe Funktion zu, welche die literarischen Sammlungen von Biographien übernahmen, wie dies bereits bei Vasari der Fall war. Dass dem so war, belegen u.a. die seinerzeit gewählten Titel dieser Sammlungen. Sie lauten nicht nur *Deutscher Plutarch* oder *Bildersaal*, sondern auch *Ehrentempel der Deutschen*, *Walhalla* oder eben auch *Pantheon*. Dies offenbart, dass sie ähnlich wie die architektonischen Pantheons zur Herausbildung von Vorstellungen einer nationalen

Gemeinschaft (B. Anderson) beitragen und den nationalen Gedanken maßgeblich förderten.



Walhalla, bei Donaustauf



Die kunst- und kulturgeschichtliche Verortung der Walhalla in der europäischen Pantheon-Landschaft haben u.a. Jörg Troeger, Lars Völcker oder Eveline G. Bouwers vorgenommen. Im Vorwort zu *Walhalla's Genossen*, das 1842 erschien (Vorwort 1829), äußert sich Ludwig von Bayern im Rückblick über sich selbst:



„Es waren die Tage von Deutschlands tiefster Schmach, (schon hatten jene [Schlachten] von Ulm und Jena stattgefunden, die Rheinische Conföderation war geschlossen, Teutschland zerfleichte sich bereits selbst) da entstand im Beginne des 1807^{en} Jahres in dem Kronprinzen Ludwig von Bayern der Gedanke, der fünfzig rühmlichst ausgezeichneten Teutschen Bildnisse in Marmor verfertigen zu lassen, und er hieß gleich Hand an die Ausführung legen. Später wurde die Zahl vermehrt, dann auf keine beschränkt und nur rühmlich ausgezeichneter Teutscher [...] [gedacht], die [...] verdienten, in Walhalla aufgenommen zu seyn [...]“

Ludwig von Bayern: *Walhalla's Genossen* (1842), Vorwort

Durch seine Reisen kannte Ludwig die Pantheons in Rom und Paris. Ob dies für die Walhalla ausschlaggebend war, ist angesichts des „leeren“ Pantheons in Paris nicht ganz klar.



Panthéon (1791)
Paris



Walhalla (1807, 1842)
Donaustauf

In der Opposition des runden Pantheons und des eckigen „Ur-Werkes“ der Walhalla zeichnet sich jedoch nicht nur die architektonische Opposition zwischen dem Pantheon in Rom und dem Parthenon in Athen, sondern auch die kulturelle Opposition zwischen Romanitas und Germanitas deutlich ab. Diese manifestiert sich auch in der Erfindung der alternativen Bezeichnung „Walhalla“ und ihrer sprachnationalen Ausrichtung, imperialen Ausdehnung und ikonographischen Ausgestaltung: So beziehen sich die Giebelreliefs einerseits auf die Hermannsschlacht im Jahre 9 n. Ch., andererseits auf den gemeinsamen Kampf und Sieg der (süd)deutschen Staaten gegen Napoleon.

Ist nun die Walhalla eine gesamtdeutsche Repräsentation? In gewissem Sinne sicher ja. Vor allem Eveline G. Bouwers interpretiert aber die Walhalla als bedacht eingesetztes Mittel der Wittelsbachschen Repräsentationspolitik.



Walhalla und Donaustauf, Künstler unbekannt, um 1840/50, Gouache

Dies begründet Bouwers durch ihre Verortung außerhalb des politischen Zentrum Bayerns, d.h. in der kulturell aufgeladenen Donaulandschaft am Rande der „deutschen“ Wälder. Die Evokationen der Völkerwanderung, des Nibelungenliedes, durch das altwürdige Regensburg auch des Fränkischen und Ostfränkischen Reiches und durch die gotische Festung Donaustauf auch des „deutschen Zeitalters“ binden die Walhalla in die *deutsche* kulturelle Tradition ein.

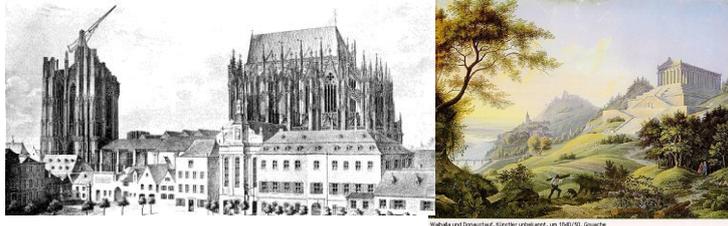


Walhalla (1842)
Donaustauf

Bayerische Ruhmeshalle (1853)
München

Die erwähnte Verortung und noch mehr die im Jahre 1809 gefasste Entscheidung für eine Bayerische Ruhmeshalle legen jedoch Ludwigs dezentrale, kulturelle Auffassung Deutschlands offen (im Vorwort zu *Walhalla's Genossen* weicht er geschickt dem Begriff des Deutschen Bundes aus) und setzen die *kulturell* verstandene deutsche Nation in Opposition zur *politisch* aufgefassten bayerischen Nation.

Zum Mittel der Politik der Wittelsbacher wird allerdings die Walhalla vor allem durch die damit verbundenen Inszenierungen, die auf die innen- und außenpolitischen Ereignisse reagieren. Die liberalen Unruhen von 1830 werden bei der Grundsteinlegung am Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig durch eine antifranzösische Rhetorik überzeichnet. Ähnlich verfährt man im Jahre 1832. Im Zusammenhang mit dem Baubeginn der Walhalla wird das Hambacher Fest verdrängt und die Wittelsbacher, die durch Otto seit 1832 in Griechenland regieren, inszenieren sich als Dynastie europäischen Formats. Die feierliche Eröffnung der Walhalla im Jahre 1842 findet in Anwesenheit des griechischen Königs und der europäischen Botschafter statt, während Ludwig der Feier zur Eröffnung der Fertigstellung des Kölner Doms fernbleibt, auch wenn er hier einst die Bildnisse der „fünfzig rühmlichst ausgezeichneten Teutschen in Marmor“ platzieren wollte. Denn im Kölner Dom führen die Hohenzollern die Regie.



Kölner Dom (1842)

Walhalla (1842)
Donaustauf

Die Bauphasen der Walhalla sind in der zeitgenössischen Presse jedenfalls wichtige diskursive Ereignisse, die eine überregionale Ausstrahlung haben und eine überregionale Diskussion auslösen: einerseits schafft es die Walhalla bis in die englischsprachigen Magazine oder nach Paris, wo auf diese „marmorne Schädelstätte“ Heinrich Heine sarkastisch reagiert, andererseits auch nach Böhmen: Von dort kommen bereits während der Bauzeit etliche Besucher nach Donaustauf. Die Feinheiten der Wittelsbachschen innerdeutschen Inszenierung werden in Böhmen allerdings nicht so differenziert wahrgenommen, wie dies der liberale Heine tut. Vielmehr wird dem Wittelsbacher Ludwig I. die europäische Inszenierung ab- und die Walhalla als gesamtdeutsches Pantheon angenommen.

Sie wird gar zum Vorbild für die Bezeichnung des böhmischen und später auch des tschechischen nationalen Pantheons:

Bezeichnungen

Walhalla

böhmische Walhalla
česká valhala

Ruhmes-halle

Slav-ín
„Ort des Ruhms“

sláva Sláva
„Ruhm“ „Gottin der Slawen“

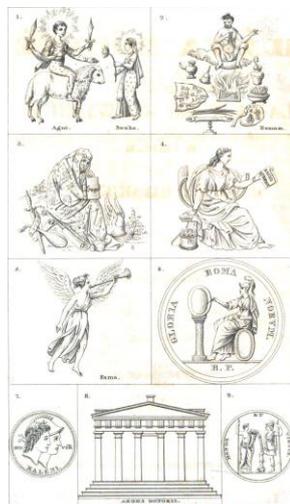
„Ort des (tschecho)slawischen
Ruhms“

So spricht Franz/František Palacký in seinem deutschen Entwurf des sog. Franciscæum über eine „böhmische Walhalla“. Die Bezeichnung „Walhalla“ wird in der orthographisch

tschechisierten Form „valhala“ sogar direkt ins Tschechische entlehnt. Zumindest wird diese Bezeichnung von zentralen tschechischen Autoren dieser Zeit, wie Josef Kajetán Tyl oder Karel Havlíček Borovský, in ihrer Publizistik benutzt. In den 1840er Jahren wird die „böhmische Walhalla“ bzw. „česká valhala“ durch die Bezeichnung „Slavín“ abgelöst. Diese Bezeichnung kann man als eine partielle Lehnübersetzung der deutschen „Ruhmeshalle“ – d.h. als „Ort des Ruhms“ – verstehen, deren Semantik sich in Analogie zur „Walhalla“, in der es um das Deutschtum geht, weiter entwickelt. Eine Rolle spielen bei dieser Weiterentwicklung auch die semantischen Konnotationen von „Slavín“, denn „sláva“ bedeutet nicht nur „Ruhm“, sondern auch die slawische Göttin *Sláva*.



Universität Regensburg



Jan Kollár: *Sláva Bohyně a Původ gména Slawůw čili Slawjanůw w listech welectěnému příteli panu P. J. Šafařkowi. S přídawky srownalost indického a slawského života, řeči a bájeslowj ukazujjcimi.* Peřt: J. M. Trattner a Károli, 1839.

So wird die Ruhmeshalle „Slavín“ mit der Zeit zum „Ort des slawischen Ruhms“, in dem es um Slawentum Tschechentum geht. Diese Slavisierung des europäischen Konzeptes geht selbstverständlich Hand in Hand mit der Einengung des landespatriotischen Nationskonzeptes auf das sprachnationale. Bei einer solchen polarisierenden Schärfung der Bedeutung von Slavín überrascht nicht, dass die Entlehnung *valhala* allmählich aus dem tschechischen Wortschatz verdrängt wird.

Kehren wir aber noch kurz zu Franz/František Palacký zurück: In seinem Entwurf des Museumsgebäudes „Franciscaum“, in dem die böhmische Nation kartographiert und historisiert werden sollte, hatte Palacký die „böhmische Walhalla“ mit den Büsten großer Böhmen integriert, in denen man die landespatriotisch, also nicht sprachlich verstandene Nation personifizieren und kanonisieren wollte. Und auch wenn dieser Entwurf nur auf dem Papier blieb, kam ein anderes patriotisches Pantheon-Projekt zur selben Zeit voran.

Slavín

(bei Mělník, nach dem Entwurf von Wilhelm Gail)



Dieses ist mit Anton Veith verbunden, dessen Vater während der antinapoleonischen Befreiungskriege ein riesiges Vermögen anhäufen konnte, aus dem das Pantheon-Projekt finanziert werden konnte.

Der neu nobilitierte Anton Veith war eine großzügige Persönlichkeit, die Künstler und Denker anzog. Er gehörte zu den Mäzenen des Vaterländischen Museums, das Caspar von Sternberg 1818 ins Leben rief und dem Palacký im Franciscæum ein würdiges Gebäude geben und das er mit der böhmischen Walhalla verbinden wollte. Auch sonst stand Veith inmitten des kulturellen Lebens in Böhmen. Als Bernhard Bolzano wegen Hegelianismus die Universität verlassen musste, lud ihn Veith in sein Haus ein. Später – 1848 – wurde Veith zum Mitglied des Nationalausschusses, der eine eigene Verfassung für Böhmen im Rahmen des Habsburgerreiches forderte.

Für uns ist von Belang, dass Veith auch direkte Kontakte zu Münchner Künstlern hatte, die in König Ludwigs Pantheon-Projekte eingebunden waren. So soll Veith 1839 Ludwig von Schwanthaler in Gräfenberg getroffen haben.



Ludwig
Schwanthaler:
Libussa
(gegossen 1848)
heute
Nationalmuseum

Der Bildhauer verpflichtete sich dazu, eine Serie von durchaus monumentalen Bronzestatuen für Veiths böhmisches Pantheon-Projekt zu schaffen. Schwanthalers Kollege Wilhelm Gail lieferte 1845 wiederum einen Entwurf des Ruhmestempels in maurischem Stil, in dem die Großen der böhmischen – zunächst nicht der tschechischen – Nation versammelt werden sollten.



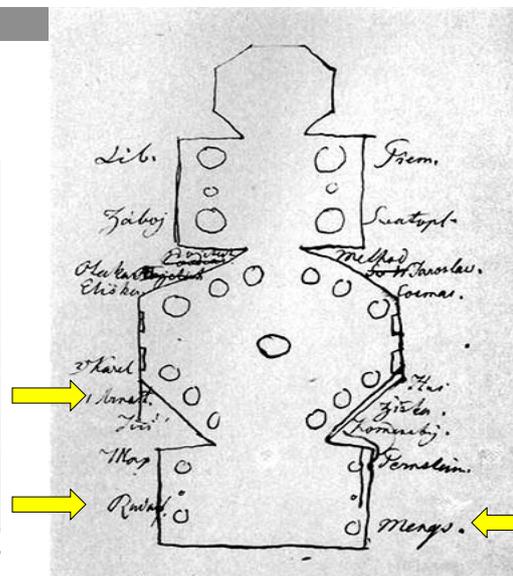
Wilhelm Gail, Modell des Slavín von 1845
Nach Roman Prah!l

Auf eine Darstellung der späteren Übersetzung des landespatriotischen Projektes in ein sprachnationales, die mit der oben erwähnten semantischen Weiterentwicklung der Bezeichnung Slavín einhergeht, muss ich aus Zeitgründen verzichten. Es ist allerdings festzuhalten, dass Veith durch seine Verortung des Slavín am Zusammenfluss von Moldau und Elbe (symbolisiert auch andernorts das Land Böhmen), dessen Zusammensetzung (Ernst von Pardubitz, Bohuslaw Lobkowitz von Hassenstein, Rudolf II., Anton Raphael Mengs...) und lateinische Beschriftungen, die man als Verzicht auf Deutsch und Tschechisch verstehen muss, ein landespatriotisches Projekt schuf, in dem die territoriale Identität ausschlaggebend war, was König Ludwigs Interesse geweckt haben dürfte.

Programm des Slavín



L. Schwanthaler: Libussa
(nach Roman Prah!l)



Auf den ersten Blick zeichnet sich in dem Kontakt von Veith und seinem Umkreis einerseits und Schwanthaler, Gail und König Ludwig andererseits eine eher flache Geschichte des kulturellen Transfers vom Westen zu Osten ab. Diese bekommt allerdings Risse und mehr Tiefe, ruft man sich in Erinnerung, mit welchem Interesse König Ludwig I. Veiths Projekt verfolgt haben soll und dass Schwanthalers Statuen für das böhmische Pantheon Slavín (Přemysl Ottokar II., Jiří z Poděbrad, Libuše) mit Veiths Zustimmung vom bayerischen König gar zu einer Ausstellung in London geschickt wurden. Ludwigs Anspruch, durch die Walhalla ein „Ur-Werk“ zu schaffen, und sein Wunsch, sich europäisch zu inszenieren, gehen in erster Linie durch ihre ausländische Rezeption in Erfüllung. Neben dem schottischen Pantheon auf dem Calton Hill bei Edinburgh ist es in erster Linie das böhmische Pantheon Slavín, das diesen Anspruch einlöst.



Slavín, bei Mělník: 1839, 1845-1848

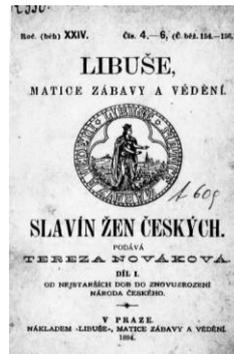


Calton Hill, Edinburgh: 1816-1822-1829-1847-1864

Die Rückbindung des böhmischen Pantheons Slavín an das Walhalla-Projekt erlaubt Ludwig I. die europäische Dimension seines Repräsentationsprojektes herauszustellen. Im Übrigen war es nicht Schwanthaler allein, der den Statuen von Veiths Slavín Form verlieh. In den Jahren 1845 bis 1850 studierte auf Veiths Kosten in München Václav Levý, der als Bildhauer bereits Erfahrung hatte und der Schwanthaler bei der Arbeit an Veiths Auftrag nicht nur ideell unterstützte. Auch hier ist also der sog. Kulturtransfer keinesfalls unidirektional.

„In Bayern [...] bei München auf der Theresienwiese ragt [...] ein Tempel oder eine offene Zelle im Stil der antiken altgriechischen dorischen Tempel auf. [...] sie ist [...] „bayerischem Verdienst und Ruhm“ gewidmet. [...] Diese „sín slávy“, diesen *Slavín* (*Ruhmeshalle*) stiftete [...] König Ludwig I. [...] (S. 10)

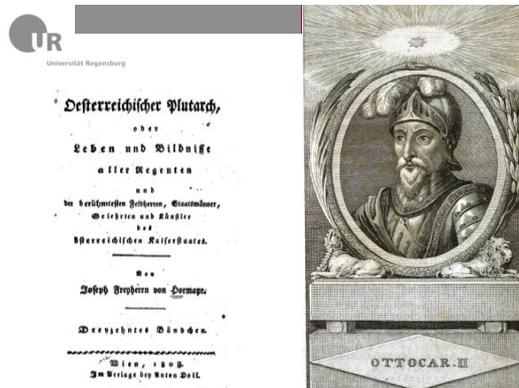
„Tempel des Geistes“



Teréza Nováková: *Slavín žen českých* (1894, Ruhmeshalle tschechischer Frauen)

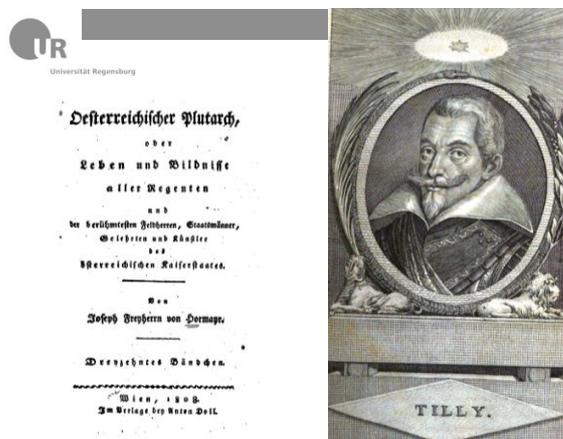
Was verbirgt sich aber hinter dem Paradox des „Münchener Slavín“? So wird die Bayerische Ruhmeshalle in München von Teréza Nováková in ihrer Sammlung von Biographien *Slavín žen českých* (Ruhmeshalle tschechischer Frauen) aus dem Jahre 1894 bezeichnet. Nicht nur kennt Nováková die Ruhmeshalle in München, sie sieht darin ein Vorbild für ihren „Slavín“ und sie nennt die Münchner Ruhmeshalle daher auch so. Als Schriftstellerin ist sie zwar auf das Wort angewiesen, sie glaubt jedoch, dass die fehlende tschechische architektonische Ruhmeshalle durch einen „Tempel des Geistes“ ersetzbar sei.

Hat man es hier mit einer kulturellen Wechselwirkung zu tun, wie im Falle des Slavín, den Veith finanzierte? Eher nicht. Überraschenderweise ist Böhmen aber doch bei der Geburt der bayerischen Ruhmeshalle präsent. Wie eingangs gesagt, ist die genaue Inspiration für die Walhalla und die Ruhmeshalle unklar. Hier aber kommen die Sammlungen von Biographien, die wir eben bei Nováková angesprochen haben, ins Spiel. Aus der Biographie Ludwigs I. von Bayern geht nämlich hervor, dass er sich im Jahre 1809, also zu der Zeit, in der er seinen Entschluss für die Ruhmeshalle fasst und das Personenprogramm der Walhalla festlegt, intensiv mit Joseph von Hormayrs *Oesterreichischem Plutarch oder Leben und Bildnissen aller Regenten und der berühmten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des österreichischen Kaiserstaates* auseinandersetzt.



Joseph von Hormayr: *Oesterreichischer Plutarch oder Leben und Bildnissen aller Regenten und der berühmten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des österreichischen Kaiserstaates*

Der Eindruck dieser Lektüre war offensichtlich nachhaltig, denn Hormayr wird später einer von Ludwigs Beratern in Sachen Ruhmeshalle und Walhalla. Schaut man sich Hormayrs Sammlung von Biographien genauer an, stellt man fest, dass in den Jahren 1808 und 1809 bis auf eine wichtige Ausnahme in erster Linie Lebensläufe von „böhmischen Regenten“ und „berühmten Österreichern“ erscheinen. Vratislav II. und Vladislav II. sind im Band 13 aus dem Jahre 1808 vertreten, Otokar I. und Václav II. im Band 14, Přemysl Otokar II., Václav III. und Bohuslaus Lobkowitz von Hassenstein im Band 15. Der Band 16 mit Johann von Luxemburg und Karl IV. erscheint 1809. So wird Ludwig bei der Lektüre mit der Differenzierung der „böhmischen“ Regenten gegenüber den berühmten Österreichern und dem österreichischen Kaiserstaat vertraut gemacht. Eine durchaus wichtige Differenzierung in der Zeit des Aufstandes von Andreas Hofer.



Joseph von Hormayr: *Oesterreichischer Plutarch oder Leben und Bildnissen aller Regenten und der berühmten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des österreichischen Kaiserstaates*

Ich habe dabei eine Ausnahme erwähnt. Im Band 13 aus dem Jahre 1808 wird als ein „berühmter Österreicher“ Johann Graf von Tilly geführt. Diesen vereinnahmt Ludwig für die bayerische staatliche Repräsentation.



Er stellt ihn später in den Mittelpunkt der bayerischen dynastischen Inszenierung der Feldherrnhalle, die von 1841 bis 1844 gebaut wurde und sich inmitten des urbanen Raums der bayerischen Hauptstadt befindet. Auf das Programm der Achse Feldherrnhalle – Siegestor und auf die Bautätigkeit Ludwigs in diesem Areal kann aber leider nicht weiter eingegangen werden. Dem Motiv der Sterne über den Köpfen der von Hormayr ausgewählten Großen der Nation, das aus der katholischen Heiligenikonographie entlehnt und für die nationale Ikonographie adaptiert wurde, können wir im Übrigen in der Walhalla begegnen. Aus dieser Perspektive relativiert sich die west-östliche Richtung des Kulturtransfers, die Wechselwirkung tritt in den Vordergrund.



Franz Ferdinand Effenberger: *Felsen-Pantheon und Natur-Park auf der Herrschaft Kleinskal in Böhmen*. Leitmeritz: C. W. Medau, 1828.

In diesem Zusammenhang lohnt es sich, noch einmal einen Blick auf Böhmen zu werfen. 1802 kauft Zacharias Römisch ein Anwesen im nordböhmischen Kleinskal/Malá Skála. Unmittelbar nach dem Einzug beginnt er mit dem Aufbau eines Elysiums mit dem sog. äußeren und inneren Pantheon. In dem inneren Felsen-Pantheon richtet er noch in der Zeit der „Schmach“, wie es Ludwig I. nennen würde, eine Felsengrotte ein, in der man sich an Hermanns und anderer Germanen Taten im Teutoburger Wald erinnert. Sein Pantheon baut Römisch auf, lange bevor Ludwig I. die Idee zu seiner Walhalla fasst und vor allem lange bevor Ludwigs Gedanke in einer öffentlichen architektonischen Ausschreibung den Weg in die Öffentlichkeit und zur Konkretisierung findet. Römisch orientiert sich anders, etwa an englischen Elysien und der zeitgenössischen deutschen Gartenliteratur, in der Landwirtschaft, Philosophie, Kunst und patriotisches Gedankengut ineinander greifen. Der Name Christian Cay Lorenz Hirschfelds, des Autors der *Gartenkunst*, wird in Römischs Elysium durch ein Denkmal festgehalten. Auch Römischs Felsen-Pantheon wird zum Gegenstand zeitgenössischer Garten- und Reiseliteratur. Später wird im sog. Felsensaal dreier Monarchen der Sieg über Napoleon bei Leipzig gefeiert, bis Römisch – wohl durch die Lektüre von Hormayers *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur*

und Kunst aus dem Jahre 1824 – mit den vermeintlich ortschechischen Königinhofer und Grünberger Handschriften vertraut gemacht – die slawischen Komponenten in sein patriotisches Pantheon integriert, es hybridisiert und auch für eine tschechische Lesart öffnet.

Im Titel des Vortrages wird die „Vernetzung der Ruhmeshallen“ angesprochen. Wie man sehen konnte, trifft dies nicht nur für die semantische und ikonographische Ebene, sondern auch für die Akteure und das Performative zu. Bereits die Bezeichnungen der nationalen Projekte entwickeln ihre Semantik in einer Wechselwirkung. Umso mehr gilt dies für die Morphologie und Semantik der Bauten:



St. Paul: 1806, Begräbnis von Admiral Nelson
Umgestaltung – „Britishness“



Panthéon: 1806, imperiale Umgestaltung durch Napoleon

St. Paul und das Panthéon français, das Panthéon français und die Walhalla, die Walhalla und der Kölner Dom, die Walhalla und die bayerische Ruhmeshalle, die deutsche und die böhmische Walhalla, die Walhalla und die Ruhmeshalle Slavín stehen sich gegenüber.



Walhalla (1830-42)
Donaustauf



Slavín (1845-48)
bei Mělník

Dabei geht es keinesfalls um unidirektionale Relationen, vielmehr entwickeln sich die Semantiken der Bauten, die in der Presse und der Reiseliteratur besprochen werden, in Wechselwirkung. Eine Richtung in diesem elastischen Netz von intertextuellen Bezügen ausmachen zu wollen – und die Artefakte sind aus kultursemiotischer Sicht „Texte“ – wäre

verkehrt. Außerdem rekuriert man in diesem Projekt unabhängig voneinander zu denselben diskursiven Quellen, wie dies durch Hormayer oder Hirschfeld in Bezug auf die Bayerische Ruhmeshalle und das Felsen-Pantheon bei Kleinskal/Malá Skála exemplarisch angesprochen wurde, wobei die Abfärbung des nationalen Diskurses im Konkreten durchaus spezifisch ist. Am Beispiel der Projekte von Ludwig I. und von Anton Veith konnte man auch die Wechselwirkung bei der künstlerischen Umsetzung und bei der Ausstellungspraxis sehen, durch die sich ein gemeinsamer kultureller und gegenkultureller Raum etabliert, in dem die nationalen Ordnungssysteme die soziale Realität formen.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.



Joseph von Hormayr: *Oesterreichischer Plutarch oder Leben und Bildnissen aller Regenten und der berühmten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des österreichischen Kaiserstaates*