

Lichtspiele im Darkroom Die Venusgrotte Linderhof zwischen Szenerie & Attraktion

Ulf Otto



Abb. 1: König Ludwig II. und Josef Kainz, Luzern 1881, Reproduktion einer historischen Fotografie, Herrenchiemsee, Ludwig II.-Museum (retuschiert: im Original liegt die Hand von Josef Kainz auf der Stuhllehne)

In der Nacht vom 30. auf den 31. Mai 1881 trifft der Schauspieler Josef Kainz auf Schloss Linderhof ein und wird vom Schlossherrn, König Ludwig II., in der Venusgrotte empfangen. Es ist der Beginn einer kurzen, aber intensiven Affäre, die mit der Schwärmerei Ludwigs für Kainz' Auftritt als „Didier“ in Victor Hugos *Marion Delorme* begann und, nach einer spontanen Schweizreise unter den Namen der Protagonisten des Dramas, nach wenigen Wochen mit dem abrupten Abbruch des „privaten Verkehrs“ durch Ludwig endete (Abb. 1).¹

Kainz' Reise aus München, die Ankunft im Schloss, den Weg hinauf durch den Garten und den Eintritt durch die steinerne Drehtür kann man bei Visconti² verfolgen. Am Ende dieser Reise strahlt Helmut Berger umgeben von Schwänen

in rötlichem Licht (Abb. 2). Ohne den Film jedoch, ohne den ästhetischen Überschuss der großen Geste und die Ikonizität Helmut Bergers erscheint die Grotte dagegen seltsam leer. Erst das filmgeschichtliche Nachspiel scheint Kitsch in *camp*³ zu verwandeln, lässt die Venusgrotte vollständig, vorstellbar und verständlich werden. Der Film bietet eine Lesart für das, was sonst wie eine alte Kulisse weniger Antworten gibt, als vielmehr Fragen stellt, nämlich zuerst und zuletzt die Frage nach dem, was sich in diesem Rahmen überhaupt abgespielt haben mag. Dieser Ort, von dem es nicht ganz einfach ist, überhaupt zu sagen, was er denn eigentlich sei (ein begehbares Kunstwerk, ein privater Freizeitpark, das Hirngespinnst eines überlebten Königtums?), ist für etwas gebaut, das in ihm fehlt, und das nicht deshalb fehlt, weil es im Verlauf der Geschichte verloren gegangen wäre, als vielmehr deshalb, weil dieses Etwas per se flüchtig ist: eine Erfahrung, in die es sich körperlich hineinzubegeben gilt, und die zwar erinnert, berichtet oder vorgestellt werden kann, aber grundsätzlich nicht rekonstruierbar ist. Jene hohe Luftfeuchtigkeit und Temperatur, die in der Venusgrotte geherrscht haben müssen und deren korrosives Potential weiter an der Vergänglichkeit des Bauwerks arbeitet, könnten für das Verständnis des Phänomens insofern weitaus wichtiger sein, als alle architektonischen und artistischen Details der Anlage.⁴

Diese Schwüle der Grotte aber (also die Ausrichtung des Entwurfs auf ein körperliches Erlebnis des Vor-Ort-Seins) verzerrt den Blick auf das, was sich dort abgespielt haben mag (zwischen Kainz und Ludwig beispielsweise), es bleibt zwangsläufig Imagination: Das ist ganz offensichtlich bei Visconti der Fall, es gilt aber auch für die Besucherströme, die schon kurz nach dem Tod des Königs mit vermutlich gemischten Gefühlen den Abgründen und Höhepunkten des Monarchen nachspürten, und es galt vermutlich schon für den Bauherren, Ludwig II., selbst, der (das wird aus der Korrespondenz deutlich⁵) bei dem Bau der Grotte mehr von einer Idee getrieben wurde als von einem Plan geleitet war, vielleicht selbst nie genau wusste, was am Ende dieses Bauvorhabens stehen sollte oder es doch zumindest als nie erreicht eingeschätzt zu haben scheint.⁶

Mehr als alles andere scheint die Venusgrotte insofern zuerst einmal ein Sehnsuchtsort und eine Projektionsfläche zu sein, deren Beschreibung (ähnlich wie im Falle des Filmes) immer auch über das Begehren derjenigen Auskunft gibt, die es beschreiben. Sicher, Geschichte wird immer aus der Gegenwart heraus geschrieben, das ist eine Binse, dennoch bleiben Dinge Dinge, wie anders auch immer sie interpretiert werden mögen. Die Forschung kann sich irren über die Bedeutung des antiken Theaters, aber nicht über die Tatsache



Abb. 2: Kainz und Ludwig in der Venusgrotte, Screenshot aus: Visconti, Ludwig II. (1972)

des antiken Theaters – das ändert sich jedoch, sobald wir die ephemeren und ästhetischen Eigenschaften dieser Bauten in Erwägung ziehen: Die Renaissance, die das antike Theater nachbaut, aber den offenen Himmel durch ein mit offenem Himmel bemaltes Dach ersetzt, baut ein Theater, das dem Antiken vielleicht äußerlich ähnelt, aber ästhetisch nichts mehr mit ihm zu tun hat.⁷ Was bleibt ist Rezeptionsgeschichte, die ohne ein Ranke'sches „wie es eigentlich gewesen ist“ auskommen muss. Um zu erfahren was die Venusgrotte war, empfiehlt es sich daher bei dem anzufangen, was sie sein sollte und vor allem sein soll, sei es in den Bildern des Films von Visconti, den Berichten in der *Gartenlaube* – oder aber den Broschüren der Bayerischen Schlösserverwaltung.

Denn der Besucher, der 137 Jahre nach Josef Kainz den Weg nach Linderhof findet, wird anno 2017 nicht mehr von Ludwig II. selbst, sondern mit einem Grußwort des Bayerischen Staatsministers für Finanzen, Landesentwicklung und Heimat (Abb. 3) empfangen, das sich auf den Broschüren der Bayerischen Schlösserverwaltung findet.⁸ Gewünscht wird vom (ehemaligen) Minister ein spannender Besuch auf Schloss Linderhof. Grundsätzlicher wird der Minister in einer weiteren Broschüre⁹: Bayern ohne seine Schlösser und Gärten, das sei ein „unvorstellbarer Gedanke“, heißt es dort. Von einem „Markenzeichen“ für das „bayerische Lebensgefühl“ ist die Rede, welches das „Bild“ des Landes im „In- und Ausland“ präge.

Schon zu Ludwigs II. Zeiten taugten Schlösser nicht mehr zur Repräsentation von Macht und ihr Bau wurde vom Staatsakt zum skeptisch beäugten Freizeitvergnügen des Monarchen. Nun aber hat ein Ministerium, das vielleicht nicht zufällig zugleich für Finanzen und Heimat zuständig ist, die Bauten einem neuen Zweck zugeführt: Jene „Kultur“ und „Geschichte“, von denen die Schlösser nach Auskunft des Ministeriums zeugen, werden in den Dienst einer Iden-

titätskonstruktion gestellt, die zugleich politisch, lokal und touristisch global wirksam ist. Wie die Lederhose, scheint auch das bayerische Schloss Teil dessen zu sein, was Eric Hobsbawm prägnant als „invention of tradition“¹⁰ bezeichnet hat – nur dass in den Schlössern ein weniger folkloristischer Teil der bayerischen Identität verhandelt wird, nämlich die für Bayern so entscheidende Verbindung von Tradition und Industrie. So heißt es über die Venusgrotte auf Schloss Linderhof: „Die Linderhofer Grotte ist mit ihrer damals hochinnovativen Bühnentechnik eines der faszinierendsten Beispiele für das Streben des 19. Jahrhunderts zum möglichst perfekten Gesamtkunstwerk.“¹¹

Im Gesamtkunstwerk, das ist auch beim Wortschöpfer Wagner zu beobachten, sollen mittels einer neuen Verbindung von Kunst und Technik Industrie und Tradition versöhnt werden.¹² Deshalb wird neben dem künstlerischen Wert der Grotte immer wieder auch, fast im gleichen Atemzug, ihre technische Innovationskraft hervorgehoben: als würde die Tatsache, dass hier ein frühes Elektrizitätswerk zum Einsatz kam, der damit beleuchteten Kunst eine größere Bedeutung verleihen. Jedenfalls scheint der bayerische Markenkern, der in der Verbindung von BMW mit Burg und Brauchtum besteht, idealiter im Gesamtkunstwerk der Venusgrotte verkörpert. – Wäre da nicht eine gewisse Abgründigkeit und Anrüchigkeit, die diesem Bauwerk anhaften bleibt: einerseits der Größenwahn des Projekts, ein Bühnenbild für den Privatgebrauch in Stein gehauen in den Berg zu zementieren, der an die despotischen Megalomanien archaischer Tyrannen erinnert; andererseits das Lustbetonte des Gebäudes, das an die ästhetische Triebtheorie des zeitweisen Wagner-Freundes Nietzsche gemahnt.¹³

Eben jenes von Industrie und Tradition gleichsam Verdrängte, das die bürgerliche Vernunft des 19. Jahrhunderts

im Orientalismus als feminin und exotisch ausgegrenzt hat, nur um sich dies dann um so begieriger als erotisches Anderes einverleiben zu können, scheint hier in die Alpen in Stein gehauen zu sein (– und deshalb ist dann für Ludwig auch die *Tannhäuser*-Szene problemlos durch das Kaschmir-Tal aus Félicien Davids *Lalla Rookh* austauschbar – Abb. 4). Es ist offensichtlich auch ein Fluchtraum für schwule Könige in einer Gesellschaft, die verschuldete Könige absetzt und schwule Männer einsperrt, die ästhetische Heterotopie¹⁴ eines Heimatlosen, in der das Gesamtkunstwerk, anders als in Bayreuth, nicht im Dienste nationaler Regression, als vielmehr in der Kultivierung sexueller Autonomie besteht. Auch deshalb könnte die Luftfeuchtigkeit für das Verständnis der Venusgrotte entscheidend sein.

Ein Absenken der Luftfeuchtigkeit im Zuge der Restaurierungsmaßnahmen würde daher nicht nur den Erhalt der Substanz verbessern, es bürge zugleich immer auch die Gefahr, dass die ästhetische Qualität des Ortes verloren ginge. Zu fürchten wäre grundsätzlicher, dass eine Rekonstruktion auf eine Reinigung hinausliefe und in der gesäuberten Venusgrotte am Ende wieder eine jugendfreie Geschichte vom Märchenkönig spielen würde, die mit der Geschichte der Homosexualitäten und ihrer Verfolgung, mit den Abgründen und Verwerfungen der Industrialisierung und den Versuchen ihrer ästhetischen Versöhnung nichts mehr zu hat. Wenn die imaginäre Unbestimmtheit dieses Ortes überdeckt wird, wird auch die Lust und die Verzweiflung, von der dieser Ort zeugt, verschwinden. Restaurierung schlägt in Restauration um, der Bauherr wird ein zweites Mal entmündigt und ein Zeugnis beunruhigender Entwurzelung als Heimat verkauft. Es würde all das, was aus kulturwissenschaftlicher Sicht an dem Ort erhaltenswert erscheint, verloren gehen. Denn gerade seine imaginäre Inkommensurabilität weist ihn als Zeichen seiner Zeit aus und verbindet die privatime *Tannhäuser*-Szenerie mit all jenen spektakulären Attraktionen, die in einer ganz ähnlichen Verbindung aus Kunst und Technik an einer ästhetischen Versöhnung der Moderne arbeiten.

Die theater- und medienwissenschaftliche Forschungsperspektive, die ich im Folgenden skizzieren möchte, nimmt daher erstens diese Unbestimmtheit der Grotte ernst, begreift sie zweitens als einen ästhetischen Apparat, der Wahrnehmung herstellt, und verortet sie drittens im Kontext dessen, was man die Theatralkultur des 19. Jahrhunderts nennen könnte. Statt die Venusgrotte als eine kuriose Fußnote zur Aufführungsgeschichte des *Tannhäuser* zu begreifen, gilt es im Gegenteil zu fragen, inwiefern in der Venusgrotte eine ganze Epoche der europäischen Medien- und Theatergeschichte greifbar wird.

Szenerien: die Welt als Ausstellung und Ausstattung

So wenig wir auch wissen, wie es der damals 23-jährige Hofschauspieler Josef Kainz erlebt hat, als er nächtens die Grotte betrat¹⁵, so können wir doch mit großer Sicherheit sagen, dass sie ihm nicht gänzlich fremd gewesen sein kann. Schließlich hatte sie viel mit seinem Arbeitsplatz, der Bühne des ausgehenden 19. Jahrhunderts, gemein. Denn im Grunde ist die Venusgrotte nichts anderes als eine petrifizierte

Opernszene, die maßgeblich von Bühnenmalern entworfen und dank Bühnentechniken realisiert worden ist.¹⁶

Doch ist dieser Theatervergleich, der von vielen Autoren bemüht wird,¹⁷ wirklich stichhaltig? Schließlich fehlt nicht nur ein Portal, sondern überhaupt jene zwei Dinge, die seit Aristoteles noch jedes Theater begründet haben: ein *theatron*, d. h. ein Ort des unbeteiligten Schauens, der sich gerade in der Distanz zur Szene konstituiert, und ein *mythos*, also eine Handlung, der gegenüber sich alles andere unterzuordnen hat, insbesondere die *opsis*, d. h. Inszenierung und Ausstattung.

Die Venusgrotte hingegen ist ja gerade distanz- und geschichtslos, sie kennt kein Nacheinander und kein Gegenüber, nur ein Innen und ein Außen. Sie betreibt letztlich das, was man vielleicht am besten „die Abschaffung des Theaters mit theatralen Mitteln“ nennen könnte: das Drama tritt zugunsten von Szene und Szenerie zurück. Was von der Oper bleibt, ist die Kulisse und diese wird in ihrer plastischen Verwirklichung, in die man sich körperlich hineinbegibt, weniger geschaut als erlebt.

Von einem regelmäßigen nächtlichen „Programm“ berichtet Luise von Kobell, die Frau des Kabinettssekretärs und die meist zitierte Quelle, was die Nutzung der Grotte betrifft.¹⁸ Zuerst wären die Schwäne gefüttert worden, dann sei der König auf dem Bassin herumgerudert und schließlich habe er die Beleuchtungswechsel genossen. Ob dem so war, wissen wir nicht, genauso wenig, woher Luise von Kobell, die sicher nicht dabei gewesen ist, das weiß, was sie weiß. Aber es fällt auf, dass diese Beschreibung an den Besuch eines jener technisierten Freizeitparks erinnert, die aus der Ausstellungskultur um die Jahrhundertwende entstehen und den Besucher eine ähnliche Reihung von Vergnügungen durchlaufen lassen.¹⁹ Und wie auch der Ausstellungstourismus schlussendlich in der Ansichtskarte kulminiert, schließt auch Luise von Kobell den königlichen Grottengang mit einem Postkartenmotiv ab: „Phantastisch schimmerten Wellen, Felsenriffe, Schwäne, Rosen, das Muschelfahrzeug und der dahingleitende Märchenkönig“.²⁰

Dieses verklärte Bild des andächtigen Dahingleitens ist aufschlussreich, weil es die körperliche Erregung vielfältiger Art verdeckt, mit denen physiologische Ästhetiken wie diejenigen von Venusgrotte und Gesamtkunstwerk, aber auch



Abb. 3: Markus Söder



Abb. 4: Heinrich Döll, Bühnenmodell des „Tals von Kaschmir“ zu F. Davids „Lalla Rookh“, 1876/77, zur Verwandlung der Venusgrotte bestimmt. BSV München, Museumsabteilung, Ludwig II.-Archiv, Inv.-Nr. 1530-2

Fahrgeschäften locken. Denn mehr noch als eine Szenerie ist die Venusgrotte letztlich eine Attraktion, d. h. ein technischer Apparat, der ästhetische Erfahrung herstellt und, angefangen mit Panorama und Diorama, die Theatrkultur des 19. Jahrhunderts prägt. Gerade aber als eine solche Attraktion, die trotz königlicher Verantwortung ihrer ästhetischen Anlage nach doch wesentlich populär ist, erweist sich die kulturgeschichtliche Bedeutung der Venusgrotte.²¹ Ein Rückblick auf die Entwicklung der Theatergeschichtsschreibung hilft, eine solche Perspektive zu fundieren.

Die klassische deutsche Theatergeschichtsschreibung fasst das 19. Jahrhundert unter dem Motiv des Niedergangs. Seit Ende der Weimarer Klassik herrschten leichte Muse und Gebrauchsdramatik. Erst Ende des Jahrhunderts käme es mit der Wiederentdeckung der Klassiker durch das Meininger Hoftheater („die Meininger“), die Reliterarisierung des Theaters durch den Naturalismus und eine neue Kunst der Regie im Zeichen des Gesamtkunstwerks zur erneuten Blüte. In der Zwischenzeit von 1830 und 1880 sind es in dieser Erzählung nur einzelne Intendanten, die sich mit letztlich scheiternden Reformversuchen zeitweise dem Verfall entgegenzustellen vermochten. Dieses Narrativ geht von einem elitären, nationalistisch geprägten und auf die Literatur fixierten Theaterbegriff aus und wurde von den Literaten der Zeit selbst in Umlauf gebracht.²²

Ausgelöst durch Forschungen aus dem anglophonen Sprachraum hat jedoch seit den 1990er Jahren auch in Deutschland eine Umwertung stattgefunden, die das 19. Jahrhundert als Blütezeit des Theaters begreift, weil es (ausgelöst durch ökonomische und gesellschaftliche Umbrüche) in den urbanen Gesellschaften Westeuropas in dieser Zeit zur zentralen kulturellen Vermittlungsinstanz aufsteigt. Damit einher geht eine neue Fragerichtung, die von ästhetischer Wertung absieht und Theater neu und anders im gesellschaftlichen Zusammenhang verortet. Einerseits werden Wechselwirkungen von Theaterkunst und kulturellem, aber auch ökonomischem und sozialem Umfeld in den Blick genommen – Urbanisierung, Popularisierung, Kommerzialisierung sind die Stichworte.²³ Andererseits werden die Semiosen des Populären untersucht.²⁴ In den Blick gerät so ein populäres, internationales und diversifiziertes Theater, das mit der zeitgenössischen Medienkultur, insbesondere der visuellen Proliferation, eng verschränkt ist. Es gibt mit anderen Worten immer mehr Theater an immer unterschiedlicheren Orten mit immer bunterem Programm, und das in einer Gesellschaft, die sich zunehmend selbst über die Bilder ihrer selbst findet und formuliert.²⁵ Was lange Zeit als künstlerische Verfallserscheinungen einer kommerzialisierten Spektakelkultur diskutiert wurde, erscheint so als demokratische Verständigung einer neuen urbanen Gesellschaft, die den Insti-

tutionen und Traditionen der feudalen Gesellschaftsordnung entwächst.²⁶

Damit gerät auch die enge Verbindung jener zwei ästhetischen Tendenzen in den Blick, welche die Theatralkultur des 19. Jahrhunderts maßgeblich prägen: Ausstattungstheater und Ausstellungskultur. Denn spätestens seit anlässlich der Londoner Weltausstellung mit dem Kristallpalast die Kathedrale der Moderne entsteht, wird im imperialen Europa ausgestellt was sich irgend sichtbar machen lässt: die Welt der Waren und die Welt als Ware, die Industrie als Fetisch des Fortschritts, fremde Pflanzen, Tiere, Menschen als Zeichen epistemischer Mächtigkeit, erfundene Vergangenheiten und erträumte Fernen, aber auch die Gegenwart und wie sie sich begreift. In Industrieausstellungen, zoologischen Gärten oder Wachsfigurenkabinetten, sowie in unzähligen kleinen, längst vergessenen Formaten in Hinterräumen urbaner Etablissements, stellt sich die Welt nicht mehr als eine fortschreitende Heilsgeschichte, denn vielmehr als ein räumliches Nebeneinander exotischer Orte dar. Es sind Szenerien, d. h. Bilder die erlebt werden können, die ihren Sinn und Zweck nicht in der distanzierten Betrachtung als vielmehr in der Bedeutung besitzen, die sie den Akteuren verleihen.

Aber auch die Theater werden im 19. Jahrhundert (ähnlich übrigens wie die bürgerlichen Wohnzimmer) zu Ausstattungs- und Ausstellungsorten: zu historistischen Wunderkammern, von industriell gefertigten Allegorien bevölkert und zugleich mit Plüsch und Polster vor Dreck und Lärm der industriellen Moderne geschützt. Wenn beispielsweise noch Schinkels Berliner Dekorationen für die *Zauberflöte* als willkürliche Mischung orientalistischer Motive den Hintergrund für eine ähnlich eklektizistische Vorlage abgeben, so reist der „Theaterherzog“ Georg II. von Sachsen-Meiningen fünfzig Jahre später nach Rom, um seinen *Julius Caesar* in exakter Reproduktion des Forums auftreten zu lassen. Dass Shakespeares Römer eigentlich aus London stammten, wie Heiner Müller einmal bemerkt hat, interessiert den Herzog nicht, weil diese Römer eben überhaupt nicht sein Interesse sind. Die szenische Konstruktion einer fremden Welt mittels neuer Wissenschaften – sei es in der Vergangenheit, in der Ferne oder auch in der Gegenwart – ist es, die im 19. Jahrhundert zur zentralen Aufgabe theatraler Inszenierungen wird. Dramen werden nach öffentlichem Interesse und um aktuelle Ereignisse herum geschrieben – auch da ist Ludwig II. kein Einzelfall.

In einer Zeit vor dem Rollfilm ist die Unterscheidung zwischen Fiktion und Dokumentation noch fragil. Ausstattungskünste, die dem 20. Jahrhundert hochgehend theatral vorkommen, haben einen anderen ontologischen und ästhetischen Stellenwert.²⁷ Sie bringen das Ferne nah, machen eine unzugängliche Welt zugänglich, mit Akribie und im Detail stellen sie her und nach, was neue Wissenschaften zeitgleich entdecken. Das Milieu selbst gewinnt damit an Bedeutung, hilft die Welt zu verstehen: das paradigmatische Genre ist das Melodram.²⁸ Auch hier löst ein Nebeneinander von Orten das lineare Nacheinander von Handlungen stellenweise ab. Nicht erst im Naturalismus wird die Szene zum entscheidenden Bedeutungsträger des Theaters. Was Vanessa Schwartz und andere für die Ausstellungskultur gezeigt haben, lässt sich auch auf das positivistische Ausstattungstheater beziehen: Hier tritt weniger das schale Abbild einer Welt auf, die das Publi-

kum schon hat und kennt, als dass sich vielmehr eine solche gemeinsame Welt hier überhaupt erst konstituiert. Ausstattungstheater und Ausstellungskultur sind auch epistemisches Instrument, *Ways of worldmaking*²⁹, für die bereits das gilt, was Niklas Luhmann über die nachfolgenden Massenmedien sagen wird, dass wir das „was wir [...] über die Welt, in der wir leben wissen“, eben durch sie wissen.³⁰

Die Verfallsklagen vieler deutscher Theaterreformer, die sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts über das „Theater als Geschäft“³¹ mokieren, sind vor diesem Hintergrund deutlich als kulturkonservative Ressentiments zu erkennen, in denen sich nicht selten antikapitalistische mit nationalistischen und antisemitischen Unter- und Obertönen mischen. Womit wir bei Wagner wären. Denn dessen von Ludwig II. so tatkräftig unterstütztes Programm eines nationalen Gesamtkunstwerks kann in seinen Auswirkungen auf die deutschsprachige Theaterkultur (insbesondere auch das Sprechtheater) nicht unterschätzt werden. Es liefert die Idee für ein Theater, das der metropolitanen Kultur des spektakulären 19. Jahrhunderts in Paris aber auch München und Berlin, den Rücken kehrt, sich aus Alltag und Geschäft, aus Großstadt und von dem Leben der Straße zurückzieht, und entwirft sich als volkstümliches und doch elitäres Fest einer totalen Kunst, die Ersatzreligion sein will, alle partikularen Künste der Macht eines übermächtigen Meisters unterwirft, um das Publikum mit schier sinnlicher Masse zu überwältigen.

Dabei ist Bayreuth bühnentechnisch zunächst nichts Neues, verbesserte Kulissenschieberei, Mechanik und Gaslicht – die Grand Opéra und nicht zuletzt Meyerbeer in Paris sind Vorbild und auch besser. Die mit Bedeutung aufgeladenen Szenerien Wagners offerieren romantisierte Germanenmythen statt den exotischen Schauplätzen wie in den Theatern der imperialen Kapitalen, sind stilistisch aber ähnlich: Sie folgen den gegebenen Parametern von Ausstattungstheater und Ausstellungskultur. Die Innovation liegt in der Rezeption: Mit Gesamtkunstwerk und Festspielhaus wird von Lektüre und Gefühl auf physiologische Reizbarkeit umgeschaltet.³² Bayreuth ist, um es in Friedrich Kittlers pointierter Wendung zu sagen, ein erstes technisches Medium, weil es von Semiose auf Physiologie umschaltet: Deshalb muss das Orchester in den Graben, das Licht aus und das Bild in die Ferne rücken – denn wie bei der Hypnose braucht der Meister die totale Kontrolle über die Sinne des Subjekts.³³

Das hat nicht mehr viel mit jenem Theater zu tun, in dem es vornehmlich um das Sehen und Gesehenwerden geht, in das mit *da capo*-Rufen und Pfiffen eingegriffen wird und in dem, wie in der Pariser Oper noch bis 1900, die Abdunklung des Zuschauerraums abgelehnt wird, weil man sonst weder mitlesen noch die Nachbarn sehen kann,³⁴ aber sehr viel mit einem Monarchen, der Separatvorstellungen damit begründet, dass er nicht gesehen werden möchte.³⁵ Was Ludwig und Wagner verbindet, ist mit anderen Worten weniger die Tendenz zum Gesamtkunstwerk als vielmehr die damit verbundene physiologische Desozialisierung des Theaters: Beiden geht es um eine individuelle sinnliche Erfahrung statt kollektiver Lektüre, ein privates Fest, das eng verwandt ist mit der erst später in Mode kommenden Abdunklung der Kinosäle.



Abb. 5: Michael Echter: Szenenillustration von 1869 nach der Neuinszenierung von 1867, 1. Aufzug I, Szene: Höhepunkt des Bacchanals

Damit gewinnt aber auch die Szenerie eine neue Bedeutung, sie vertritt nicht mehr die Welt, die im Ausstellungs- und Ausstattungstheater angeeignet und entworfen wird, sondern wird zum Medium einer Stimmung in die es den Rezipienten zu versetzen gilt, zur Attraktion.

Attraktionen: das Spiel mit Energien und Nerven

Die Szene im Venusberg, mit der *Tannhäuser* eröffnet, ist ein gutes Beispiel hierfür. Sie spielt nach der Orgie: liegend „im Vordergrunde Venus auf reichem Lager“, umgebend „in reizender Verschlingung [...], die drei Grazien“, zur Seite und dahinter „zahlreiche schlafende Amoretten, wild über und neben einander gelagert, [...]“. Statt Goethes empfindsamem „verweile doch, du bist so schön“³⁶ also eher Nietzsches „alle Lust will Ewigkeit“³⁷, ein physiologisches Liebesmodell, das sich ganz Freuds als Triebgeschehen aus Reiz, Rausch und Erschöpfung entfaltet (Abb. 5 und Tafel 16).

So beginnt das Stück (I.1) mit Tannhäusers postkoitaler Depression, die eines Michel Houellebecq nicht unwürdig wäre, und die (I.2) den Protagonisten sich hin zur heiligen Maria und weg von der Hure Venus wünschen lässt. Im Anschluss im Alltag, d. h. im „schönen Tale“, „unter blauem Himmel“, angekommen (I.3), erhofft er sich eine Rückkehr

in die bürgerliche Existenz durch sozial sanktionierte Vereinigung mit dem dritten weiblichen Stereotyp, der sich aufopfernden Ehefrau (I.4). So weit so gut, bis hierhin verläuft die Geschichte weitgehend konfliktfrei, mit Frauen und ihrer Emanzipation haben Tannhäuser und Wagner noch keine Berührung. Das eigentliche Drama spielt sich unter Männern ab und beginnt am Ende des zweiten Akts, weil das potente Bekenntnis zur lustvollen Sexualität an der Prüderie der Zeitgenossen scheitert (II.4) und die radikale Ausgrenzung aus der Gesellschaft zur Folge hat. Es ist ein metaphysischer Porno und das Drama einer bürgerlichen Männlichkeit, die mit sich selbst in Konflikt gerät, weil individuelles Lustversprechen mit gesellschaftlicher Lustbeherrschung im Widerspruch steht – und das vielleicht mit dem schwulen Begehren Ludwigs, das um 1900 brutalster Tabuisierung und Verfolgung ausgesetzt ist, stark resoniert.

Dieses Drama aber ist in der ersten Szene des Stückes, ja schon in der Örtlichkeit und Szenerie der Venusgrotte, bereits vollkommen enthalten. Was folgt – der Sängerkrieg etc. – ist ein Nachspiel, das keine Entwicklung entfaltet, sondern Konsequenzen durchspielt. Dass Tannhäuser dort war, im Venusberg, reicht für das Drama aus, was er tut oder tat, davor und danach, die Handlung für sich, ist unwichtig.

Ludwigs Grotte bringt das Stück insofern kongenial zur Aufführung, sie ist Regietheater im besten Sinne und be-

greift, dass weder Musik noch Sprache den Kern von Wagners Kunst bilden, sondern eben solche Szenerien, die in ihrer Ausrichtung auf technisch erzeugte Atmosphären den populären Attraktionen der Zeit sehr nahekommen. Nimmt man diesen Gedanken aber ernst, dass die Venusgrotte tatsächlich so etwas ist wie eine regietheatrale Inszenierung der Wagner-Oper, dann gilt es nach den künstlerischen Mitteln zu fragen und nach der Lesart.

Schon in den Didaskalien des Librettos fällt die Farb- und Lichtregie auf: das „matte Tageslicht“, ein „zarter, rosiger Dämmer“, der aus der Grottenöffnung heraus scheint, „zauberhafte[s], von unten her dringen[des] rötliche[s] Lichte“ im Vordergrund, „durch welches das Smaragdgrün des Wasserfalles, mit dem Weiß seiner schäumenden Wellen, stark durchbricht“: „der ferne Hintergrund“ ist von einem „verklärt blauen Dufte mondscheinartig erhellt“.³⁸ Das ist mehr und Anderes als das konventionelle ‚Hell- und Dunkelmachen‘ des Theaters oder auch die Sonnenaufgang-, Mondschein- oder Gewittereffekte, wie sie im 19. Jahrhundert üblich waren.³⁹ Noch ist das Licht nicht abstrahiert, noch nicht ganz Raumspanner und Stimmungsträger, noch naturillustrierend und gegenstandsgebunden, aber eben schon Stimmungsträger, schon mehr Raum als Himmelskörper.

Was solches Effektlcht möglich macht, heißt Bogenlicht und kommt aus Paris, in Meyerbeers *Le Prophète* tritt es 1848 im Revolutionsjahr erstmals als blendende Sonne auf, die der Musik Schweigen gebietet und von der Zukunft kündigt. Von da aus breitet sich die Bogenlampe auf den Bühnen und seit den 1870er Jahren technisch verbessert auch auf Straßen, Plätzen und Baustellen in Europa aus. Das Licht ist gleißend hell und tendiert im Spektrum zum Blau, vor allem aber ist es die erste nahezu punktförmige Lichtquelle, die das Bündeln des Lichts und das Werfen von Schein fortan möglich macht. Mariano Fortuny kombiniert diese Lampe 1901 mit farbigen Stoffen und einer Kuppelkonstruktion und öffnet damit den Raum des Theaters in die Unendlichkeit des Himmels.⁴⁰

Es ist auch solches Licht, das die Venusgrotte auf Schloss Linderhof ausleuchtet, unsichtbar und indirekt sind die Beleuchtungsvorrichtungen hinter den künstlichen Stalagmiten verborgen, strahlen ungerichtet und allumfassend gen Kuppel der Höhle und verbreiten von dort jene Farbigkeit, die nie ganz zufriedenstellend erreicht wird.⁴¹ Ähnlich wie bei Fortuny will auch dieses Licht keinen Gegenstand mehr imitieren oder ausleuchten, sondern ist das Eigentliche – wie sich unschwer an der Korrespondenz Ludwigs II. bezüglich des gewünschten Blaus des Lichtes ablesen lässt.⁴² Wie bei Wagner ist die Natur nur noch Projektionsfläche, Vorwand einen Raum zu eröffnen, der vornehmlich Stimmungsträger ist. Und wie der Elektrizitätspalast, der auf der Pariser Weltausstellung 1900 tagsüber noch ein eklektizistisches Schnörkelwerk ist und erst nächtens, wenn die Lichter aufleuchten und die Fassade aus der Sicht tritt, modern wird, so erhält auch die Venusgrotte erst mit dem Licht ihre Modernität – oder hätte sie erhalten sollen, denn schließlich scheint das Blau nie das geworden zu sein, was es hätte sein sollen.

In Ludwigs Obsession für das farbige Licht, könnte man insofern sagen, beweist sich seine eigentliche Modernität,

denn damit übersetzt er Wagners ausgeschmückte Narration in eine abstrakte sinnliche Atmosphäre, eine ästhetische Erfahrung, die aus dem Theater eine „Attraktion“ macht. Das neoasketische Orgienmysterientheater Wagners, die pastorale Kulisse, dekoriert mit tropischen Gewächsen und mythischen Frauenkörpern, wird in eine homoerotische Lichtinstallation verwandelt.

Das, was die Venusgrotte insofern technisch, aber auch ästhetisch antreibt, ist die Thermodynamik, die im 19. Jahrhundert die Gesellschaft umwälzt: Mit der Freisetzung fossiler Energie im großen Maßstab wird die Zirkulation von Energien zur alles entscheidenden kulturellen Kompetenz, und das beschränkt sich nicht auf Gas, Wasser, Strom. Auch Mensch und Gesellschaft werden unter dem Gesichtspunkt der Zirkulation von Energien neu entworfen. Wie die Psychoanalyse mit Freuds Theorie des psychischen Apparats als einer energetischen Maschine anhebt,⁴³ so werden beispielsweise auch die Programme der Theatermoderne in energetischen Termini formuliert.⁴⁴ Die technoästhetischen Attraktionen, die im ausgehenden 19. Jahrhundert die Jahrmärkte übernehmen, lassen sich insofern als Apparate verstehen, in denen elektrische, psychische und ästhetische Energien in Zirkulation gebracht werden: Die Achterbahnfahrt verbindet eine Freisetzung kinetischer Energien mit dem Erlebnis einer radikal modernen Wahrnehmung und der Affektlösung.

Ähnlich wäre für die Venusgrotte hervorzuheben, dass auch hier ein Apparat vorliegt, der die Zirkulation elektrischer Energien mit derjenigen von ästhetischen und psychischen Energien verbindet: Erst der Strom erzeugt das ästhetische Kraftfeld, in dem ein gesteigertes körperliches Erleben möglich wird. Wie es bei der Achterbahn nicht so wichtig ist, wie der Wagen aussieht, wenn es nur schnell bergab geht, so ist in der Venusgrotte der Inhalt des Gemäldes letztlich irrelevant gegenüber der Farbe des Blaus. Nur zielt die Venusgrotte, im Unterschied zur Achterbahn und der Couch des Psychoanalytikers, weniger auf die eine Entladung der aufgestauten oder fehlgelenkten Energien, mithin eine Normalisierung, als vielmehr auf ihre Kultivierung: Sie stellt die Devianz auf Dauer und ist insofern irgendwie *queer*, also nicht nur merkwürdig, sondern selbstbewusst normabweichend, entzieht sich sowohl bürgerlichen Heilungsversuchen als auch der kapitalistischen Vermarktung.

Venusgrotte & Eiffelturm: Die Geburt des Tourismus aus dem Geiste der Industrie

Am Anfang dieser Überlegungen zum theatergeschichtlichen Ort der Venusgrotte stand der Hinweis auf ihre imaginäre Unbestimmtheit. Ausgehend von dieser Beobachtung habe ich versucht zu zeigen, wie sich dieser ästhetische Apparat in die Theatralkultur des 19. Jahrhunderts einpasst. Erstens ist er im Kontext eines ästhetischen Regimes zu verorten, das sich mittels Ausstellung und Ausstattung ein Bild von der Welt macht. Zweitens lag mir daran, anhand der Lichtregie zu zeigen, dass die Venusgrotte zugleich über eben dieses Regime hinausgeht und auf die Moderne ver-

weist, indem sie auf Reiz statt Sinn setzt und eine energiegeliche Ästhetik bedient. Eben diesen Gedanken habe ich versucht, auf den Begriff zu bringen, indem ich die Venusgrotte auf Schloss Linderhof als eine „Attraktion“ bezeichnet habe, d. h. als einen ästhetischen Apparat, in den man sich hereinbegibt, um in ein Kraftfeld von technischen, ästhetischen und psychischen Energien einzutauchen.

Sicherlich ist die Venusgrotte auch die Erfindung eines politisch ohnmächtigen Monarchen, aber sie ist alles andere als die exzentrische Ausgeburt eines verrückten Märchenkönigs. Denn ihr Grund ist die Situation jeden Subjekts in der industrialisierten Moderne: Von der Scholle befreit, aus feudalen und religiösen Sinnzusammenhängen entlassen und in der massenhaften und medial massierten Gesellschaft angekommen, erscheint das Ästhetische neben dem Unternehmerischen als einer der wenigen Bereiche, in dem heroische Autonomie noch möglich ist. Ludwig II. ist nicht nur nicht der erste und einzige Monarch, der alle seine Ambitionen ins (zunehmend rein) Ästhetische verlegt, er ist auch auf einer Linie mit bürgerlichen Künstlern wie Wagner und anderen. Sie alle verbindet, dass sie sich sowohl von Repräsentation als auch von Expression zurückziehen und die Kunst auf Wirkungs- und Erlebnisformen umstellen.

Die Pointe der Venusgrotte, aber auch der Schlösser Ludwigs überhaupt, scheint mir insofern zu sein, dass sie bereits für jenen touristischen Blick gebaut wurden, dem sie inzwischen in erster Linie dienen – wenn auch ursprünglich eben für einen ‚Separat-Tourismus‘. Der entscheidende Bezugspunkt der Venusgrotte ist daher weniger die englische Gartenarchitektur als der Pariser Eiffelturm. Letzterer ragt auf dem Höhepunkt des Imperialismus als Phallus des Fortschritts gen Himmel und verwandelt die Großstadt in das

funkelnde Lichtermeer einer als Ausstellung wiederverzauerten Welt. Die Venusgrotte scheint sich dagegen wie ein Souterrain der Weltausstellungen auszunehmen: In die bayrischen Alpen eingegraben, gibt sie eine andere Antwort auf das (ästhetische) Dilemma der Moderne, die Kultivierung der Devianz.

Abstract

Starting from the consideration that humidity and thus the phenomenological experience are decisive for the aesthetics of the Venus Grotto, the contribution questions the traditional interpretation as a total work of art that reconciles industry and tradition and the accompanying use of it for representative local politics. Instead, the curious, the abysmal and the disreputable of this place are emphasized and at the same time it is proposed to understand the Venus Grotto as an aesthetic apparatus that can only be understood from the theatrical culture of the time, which was characterized by lavish set design and exhibition culture. From the perspective of theatre history, reference is made to the immensely increased significance of the scenery (as opposed to the plot), with which the 19th century visualised the world. Following this, an analysis of the Venusberg scene from Wagner's *Tannhäuser* and Ludwig's implementation of this scene by means of light direction shows how the Venus Grotto turned the (historicist) scenery into a (modern) attraction, which was less concerned with the depiction of the world than with the creation of sensual atmospheres. Perhaps this also gives Wagner's project, which tends to be regressive and reactionary, a subversive touch.

¹ Siehe hierzu EISERMANN, Josef Kainz, 2010, S. 78–103.

² Ludwig (I/F/D 1973, R: Lucchino Visconti).

³ Vgl. SONTAG, Notes on „Camp“, 1964/2013.

⁴ Zur Bautechnik siehe HÄFNER, Die Venusgrotte in Linderhof, 2013, sowie die entsprechenden Beiträge in diesem Band.

⁵ Ein Überblick über die Korrespondenz bezüglich der Grottengestaltung findet sich bei SCHLIM, Traum und Technik, 2010, S. 94–105.

⁶ Zur Diskussion der Grotte im Kontext der Bautätigkeiten Ludwigs II. siehe PETZET, Ludwig II., 1968; ders., Hundinghütte, 1990; ders., Richard-Wagner-Bühne, 1970, S. 140–146; PETZET – NEUMEISTER, S. 69 ff;

⁷ Siehe hierzu GIRSHAUSEN, Ursprungszeiten des Theaters, 1999.

⁸ Linderhof. Königsschloss, Parkbauten und Park, Werbebroschüre, hrsg. von der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 2017.

⁹ Staatliche Schlösser und Gärten in Bayern. Besucherinformation, hrsg. von der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 2017.

¹⁰ Vgl. HOBBSAWM, The Invention of Tradition, 1983/1992.

¹¹ Linderhof. Königsschloss, Parkbauten und Park, 2017.

¹² Siehe hierzu u. a. SMITH, The Total Work of Art, 2007.

¹³ Siehe hierzu u. a. NIETZSCHE, Geburt der Tragödie, 1872.

¹⁴ Siehe FOUCAULT, Andere Räume, 1967/1993.

¹⁵ Kainz selbst äußert sich erst 1886 nach dem Tod Ludwigs und kurz vor seiner Eheschliessung zu dem Geschehen, in einem Duktus, der den Verdacht nährt, es ginge in diesen Auslassungen vornehmlich darum, Gerüchte zu zerstreuen; siehe EISERMANN, Josef Kainz, 2010.

¹⁶ Zu Ludwigs Theaterorientierung siehe EVERS, Ludwig II., 1986.

¹⁷ Siehe PETZET, Richard-Wagner-Bühne, 1970, S. 141 oder RAUCH, Schloß Herrenchiemsee, 1993, S. 16.

¹⁸ Von KOBELL, Ludwig II., 1898.

¹⁹ Einen deutschsprachigen Forschungsüberblick zu den Weltausstellungen gibt GEPPERT, Welttheater, 2002, eine Foucault'sche Perspektive auf die Ausstellungskultur des 19. Jahrhunderts findet sich bei BENNETT, Birth of the Museum, 2013; vgl. dazu auch die Beiträge von Alexander WIESNETH und Ursula STORCH in diesem Band.

²⁰ Von KOBELL, König Ludwig II., 1898.

²¹ Zur gastronomischen Popularität der Grotte und der Ergänzung zur Tropenlandschaft des Wintergartens siehe auch BERGER, Grotten-Interieurs der Gastronomie, 2014, S. 369–404.

- ²² Siehe u. a. HULFELD, Theatergeschichtsschreibung, 2007.
- ²³ Vgl. im deutschsprachigen Raum insbes. die Arbeiten von Christopher Balme.
- ²⁴ Vgl. im deutschsprachigen Raum insbes. die Arbeiten von Peter W. Marx.
- ²⁵ Aspekte der *Visual Culture* wurden für die deutschsprachige Theaterwissenschaft u. a. von Kati Röttger und Nic Leonhardt erschlossen.
- ²⁶ Siehe SCHWARTZ, *Spectacular Realities*, 1998.
- ²⁷ Siehe SCHWARTZ, *Spectacular Realities*, 1998.
- ²⁸ Siehe BOOTH, *Victorian Spectacular Theatre*, 1981.
- ²⁹ Siehe GOODMAN, *Ways of Worldmaking*, 1978.
- ³⁰ Siehe LUHMANN, *Realität der Massenmedien*, 1995.
- ³¹ Siehe EPSTEIN, *Theater als Geschäft*, 1911.
- ³² Siehe KITTNER, *Weltatem*, 1987/2013.
- ³³ Siehe auch von HERRMANN, *Das Archiv der Bühne*, 2005.
- ³⁴ Siehe BAUMANN, *Licht im Theater*, 1988.
- ³⁵ Siehe EVERS, *Ludwig II.*, 1986.
- ³⁶ WAGNER, *Tannhäuser*, 1971, zit. nach zeno.org.
- ³⁷ NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, 1968, S. 400.
- ³⁸ WAGNER, *Tannhäuser*, 1971, zit. nach zeno.org.
- ³⁹ Siehe BAUMANN, *Licht im Theater*, 1988.
- ⁴⁰ FORTUNY, *Theatrical Property*, 1901.
- ⁴¹ Nach ersten Versuchen mit Gas- und Kalklicht werden letztlich elektrische Bogenlampen eingebaut, siehe HÄFNER, *Die Venusgrotte in Linderhof*, 2013, S. 77, der sich auf einen internen Bericht von Stefan Nadler, *Archivalien zur historischen Beleuchtungsinstallation (Kalklicht, Gas bzw. elektrische Beleuchtung) der Grotte von Schloss Linderhof*, im Auftrag des Staatlichen Bauamts Weilheim, 2010, bezieht.
- ⁴² Siehe SCHLIM, *Traum und Technik*, 2010.
- ⁴³ Siehe FREUD – BREUER, *Über den psychischen Mechanismus*, 1895.
- ⁴⁴ Siehe OTTO, *Auftritte der Sonne*, 2015.
- Max EPSTEIN, *Das Theater als Geschäft*, Berlin 1911.
- Hans Gerhard EVERS, *Ludwig II. von Bayern. Theaterfürst – König – Bauherr*, München 1986.
- Mariano FORTUNY, *Theatrical Property*, Britisches Patent Nr. 8113 vom 5. Dez. 1901.
- Michel FOUCAULT, *Andere Räume* (1967), in: BARCK (Hrsg.), *Aisthesis*, 1993, S. 34–46.
- Sigmund FREUD – Josef BREUER, *Über den Psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene*, in: *Studien zur Hysterie*, Leipzig 1895, S. 1–14.
- Alexander C. T. GEPPERT, *Welttheater: Die Geschichte des europäischen Ausstellungswesens im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Forschungsbericht*, in: *Neue Politische Literatur* 1, 2001, S. 10–61.
- Theo GIRSHAUSEN, *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*, Berlin 1999.
- Nelson GOODMAN, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978.
- Hans Ulrich GUMBRECHT (Hrsg.), *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, Berlin 2013.
- Uta HASSLER (Hrsg.), *Felsengärten, Gartengrotten, Kunstberge. Motive der Natur in Architektur und Garten*, München 2014.
- Uta HASSLER – Julia BERGER – Kilian JOST, *Konstruierte Bergerlebnisse. Wasserfälle, Alpenszenerien, illuminierte Natur*, München 2015.
- Klaus HÄFNER, *Die Venusgrotte in Linderhof. Innovative Bautechniken um 1800*, in: *Historische Techniken und Rezepte – vergessen und wiederentdeckt (Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums 29)*, Berlin 2013, S. 73–80.
- Hans-Christian von HERRMANN, *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, München 2005.
- Eric J. HOBBSAWM (Hrsg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1992.
- Stefan HULFELD, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich 2007.
- Kilian JOST, *Felsenlandschaften – eine Bauaufgabe des 19. Jahrhunderts. Grotten, Wasserfälle und Felsen in landschaftlichen Gartenanlagen*, Dissertation Zürich 2016, Zürich 2016.
- Luise von KOBELL, *König Ludwig II. von Bayern und die Kunst*, München 1898.
- Friedrich KITTNER, *Weltatem. Über Wagners Medientechnologie*, in: Hans Ulrich GUMBRECHT (Hrsg.), *Wahrheit der technischen Welt*, 2013, S. 160–180.
- Niklas LUHMANN, *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1995.
- Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [1872], in: Giorgio Colli – Mazzino Montinari (Hrsg.), *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe*, 6. Abt., 4. Bd., 1968.
- Ulf OTTO, *Auftritte der Sonne. Zur Genealogie des Scheinwerfers und Stimmungsmachens*, in: Annemarie M. MATZKE – Ulf OTTO – Jens ROSELT (Hrsg.), *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, Bielefeld 2015, S. 85–104.

Literatur

- Philipp Stefan BARTO, *Tannhäuser and the Mountain of Venus*, New York 1916.
- Tony BENNETT, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London 2013.
- Karlheinz BARCK (Hrsg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, Leipzig 1993.
- Carl-Friedrich BAUMANN, *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Stuttgart 1988.
- Julia BERGER, *Die Grotte im Schloss Neuschwanstein. Zur Vorstellung der Venusgrotte in Tannhäuser-Sage und -Oper*, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Band 8, Heft 2, 2014, S. 31–50.
- Dies., *Grotten-Interieurs der Gastronomie. Raumgestaltung mit einem Natur- und Gartenmotiv*, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 2014, Band 96, Heft 2, S. 369–404.
- Michael R. BOOTH, *Victorian Spectacular Theatre 1850–1910*, Boston 1981.
- Judith EISERMANN, *Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne. Der Weg eines epochalen Schauspielers*, München 2010.

- Hans OTTOMEYER, Alter Adel, neues Geld – europäischer Schlossbau als Legitimationsstrategie, in: WOLF – LOIBL – BROCKHOFF (Hrsg.), *Götterdämmerung*, 2011, Bd. I, S. 163–170.
- Detta und Michael PETZET, *Die Richard-Wagner-Bühne König Ludwigs II.*: München, Bayreuth (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 8), München 1970.
- Detta und Michael PETZET, *Die Hundinghütte König Ludwigs II. Das Bühnenbild zu Richard Wagners „Walküre“ und die Rekonstruktion der Hundinghütte im Schloßpark Linderhof*, München 1990.
- Michael PETZET, *König Ludwig II. und die Kunst* [Ausstellung München, Festsaalbau der Residenz, 20. Juni bis 15. Oktober 1968], München 1968.
- Mario PRAXMARER – Peter ADAM, *König Ludwig II. in der Bergeinsamkeit von Bayern & Tirol. Bergresidenzen, Schlösser, Begegnungen, Krise, mysteriöser Tod. Garmisch-Partenkirchen 2002*.
- Alexander RAUCH, *Schloß Herrenchiemsee. Räume und Symbole*, München 1993.
- Jean Louis SCHLIM, *Ludwig II. – Traum und Technik*, München 2010 (2001).
- Vanessa R. SCHWARTZ, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley 1998.
- Matthew Wilson SMITH, *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*, New York 2007.
- Susan SONTAG, Notes on „Camp“ (1964), in: dies., *Essays of the 1960s and 70s*, New York 2013, S. 259–274.
- Manfred STEPHAN, *Der Wintergarten König Ludwigs II. von Bayern*, in: *Goldorangen, Lorbeer und Palmen – Orangeriekultur vom 16. bis 19. Jahrhundert* (Schriftenreihe des Arbeitskreises Orangerien in Deutschland 6), Petersberg 2010, S. 224–241.
- Richard WAGNER, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*, (Libretto, Dresdner Fassung), in: ders., *Musikdramen*, Hamburg 1971, online verfügbar unter <<http://www.zeno.org/nid/20005854555>>.
- Peter WOLF – Richard LOIBL – Evamaria BROCKHOFF (Hrsg.): *Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit* [Katalog zur Bayerischen Landesausstellung, Schloss Herrenchiemsee, 14. Mai bis 16. Oktober 2011], 2 Bde., Augsburg 2011.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: © Bayerische Schlösserverwaltung, www.schloesser.bayern.de, Foto: Gunther Schmidt, München
- Abb. 2: Screenshot aus: Luchino Visconti: *Ludwig II.*, Dieter Geissler (Prod.), Deutschland/Italien/Frankreich: Divina Film/Mega-Film Spa/Cinetel S.A., 1972, 247 Min. insg., Teil 4, Kap. 2, Min. 11
- Abb. 3: <https://www.tz.de/stars/markus-soeder-koenig-ludwig-ordensverleihung-aachen-zr-6060730.html> (letzter Zugriff 28.1.19.), Urheberangabe: dpa
- Abb. 4 und 5: © Bayerische Schlösserverwaltung, www.schloesser.bayern.de