

MISCELLANEA BAVARICA MONACENSIA
Dissertationen zur Bayerischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte
herausgegeben von Karl Bosl und Michael Schattenhofer

– Heft 96 –

JULIUS FEKETE

Denkmalpflege und Neugotik im 19. Jahrhundert

Dargestellt am Beispiel des Alten Rathauses in München



Kommissionsbuchhandlung R. Wölfle, München

Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München
1981

89
101
107
111

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Februar 1980

Referent: Prof. Dr. Wolfgang Braunfels

Korreferent: Dr. Adrian Buttlar

Schriftleitung:

Dr. W. Grasser, Stauffenbergstraße 5/pt., 8000 München 40

Alle Rechte vorbehalten

– auch die des Nachdrucks von Auszügen,
der photomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung –

© Copyright 1980 Stadtarchiv München

ISBN 3-87913-110-4

Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München Band Nr. 117

Druck: UNI-Druck, Amalienstraße 83, 8000 München 40

Auslieferung: Kommissionsbuchhandlung R. Wölfle,
Amalienstraße 65, 8000 München 40

ABKÜRZUNG: Für Zitate wird die Abkürzung MBM empfohlen,
z. B. MBM Heft 2 Seite 66

INHALT

	Seite
I. Die Romantik und die Neugotik in München: Rahmenbedingungen der neugotischen Rathausarbeiten	1
a) Die Romantik als ideelle Basis	1
b) Die Romantik in der Malerei Münchens	10
c) Gesellschaften, Künstlerkreise und Vereine als Vermittler	16
d) Die Neugotik in München - Übersicht und Aspekte	27
II. Die Denkmalschutzgesetzgebung des 19. Jahrhunderts in Bayern als gesetzlicher Rahmen der Regotisierungen	42
a) Denkmalpflege unter Max I. Joseph	43
b) Denkmalpflege unter Ludwig I.	47
c) Die Denkmalpflege in Bayern in der 2. Hälfte des 19. Jhs.	56
III. Die Regotisierung des Rathaussaales durch Ludwig Schwanthaler	71
a) Saalinneres vor der Regotisierung. Vorbilder und Parallelen zur Aufstellung der Wittelsbacher-Standbilder	71
b) Schwanthalers Regotisierungsentwurf. Entstehung und Inhalt	78
c) Die Resultate. Analyse, Wertung, Bedeutung	82
IV. Die Restaurierung des Alten Rathauses durch A. Zenetti	89
a) Ideelle Grundlagen. Der entwerfende Künstler. Die Außengestalt des Rathauses vor der Regotisierung	89
b) Die Restaurierung: archivalische Voraussetzungen, Entstehung und Entwicklung der Außengestalt des Rathaussaales und des Rathausturmes	101
c) Die Rekonstruktionsversuche des 19. Jahrhunderts	107
d) Die an der Restaurierung beteiligten Künstler	111
e) Das Resultat	114
f) Parallelerscheinungen, Gemeinsamkeiten und Ursachen	132
g) Die Restaurierung des Münchener Rathauses im Urteil der Zeitgenossen	133
V. Flankierende Regotisierungsarbeiten	137
a) Ratsplenum, Nord- und Ostfassade	138
b) Haus Burgstr. Nr. 18	140
c) Die Innenrenovierung des Rathaussaales in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts	149

d) Standesamt und Petersberg-Terrasse		159
e) Stadtarchiv, Fassade am Marienplatz	Titel	165
Anmerkungen	8	171
 Anlagen:		
1. Tabellarische Übersicht der Geschichte des Alten Rathauses bis 1800		187
2. Bewerbungsschreiben G. Eberleins um die Rathaussaal-Restauration		189
3. Gutachten W. Rettigs zur Nordfassade des Kleinen Rathauses		191
4. Biographische Notizen zu den an den Regotisierungen des Alten Rathauses beteiligten Architekten des Münchener Stadtbaumes:		
K. Muffat, A. Zenetti, F. Löwel, H. Eggers		192
5. Architektur der Neugotik in München. Tabellarische Übersicht		196

98
 101
 101
 111
 111
 111
 111

I. Die Romantik und die Neugotik in München: Rahmenbedingungen der neugotischen Rathausarbeiten.

a) Die Romantik als ideelle Basis

"Die tiefgehende Umwälzung im architektonischen Empfinden, d.h. seine Unterordnung unter Momente geistig-seelischer Art, hängt zusammen mit der Umwandlung auf dem Gebiete des Denkens und Fühlens überhaupt, mit der welthistorischen Erscheinung, die in der Literatur als Romantik bezeichnet wird"(1). Mit diesem Satz sei die Absicht des einleitenden Kapitels dieser Arbeit umrissen: es geht hier darum, zu allererst die Fundamente der Rückbesinnung auf die mittelalterliche - insbesondere gotische - Ausdrucksweise in München aufzuzeigen. Die Romantik als Initiator der Neugotik wird oft genannt, doch immer ohne nähere Definition dieser Erscheinung. Was ist also die "Romantik"?

Diese Frage stellte sich auch der Autor der neuesten Publikation zum Thema "Kunst der Romantik"(2). Er weist auch gleich im Vorwort richtig darauf hin, daß die Romantik "formuliert und künstlerisch gestaltet wurde von wenigen Schriftstellern und Philosophen", weicht aber einer eingehenderen Beschäftigung mit eben diesen Männern aus - um dann festzustellen: "Und es ist sehr die Frage, ob sie (die Frage "Was ist Romantik"?) je beantwortet werden kann"(3).

Was Romantik nicht ist, können wir auch erfahren: "Der Begriff der Romantik wird weithin mißverstanden, als Attribut des Romans, unter dem sich die wohligen Vorstellungen des Trivialen breitmachen. Der feuchte Händedruck und der verschleierte Blick zweier der Liebschaft bedürftigen Menschen angesichts von Alpenglühen und Regenbogen wurde gängiges Klischee des Romantischen" (3a). Also die sentimentale Trivialität ist es nicht.

Ein Blick in ein "Handlexikon zur Literaturwissenschaft" (4) bringt uns bereits weiter: "Romantik ist eine Gegenbewegung gegen den rationalistischen, utilitaristischen Geist ... des 18. Jahrhunderts", sie stellt "gegen die Vernunftgläubigkeit" die "Phantasie" auf, "vor dem Versagen der Vernunft und der klassisch-harmonischen Humanitätslehre flüchtet" die Romantik "in die Werte des Volkstums, der Geschichte und Religion". Und in einem anderen Handbuch zur Literatur lesen wir:(5) "...die Romantik war bemüht, alle Grenzsetzungen zu sprengen, der schöpferischen Phantasie, dem Subjektiven und Individuellen die Vorherrschaft einzuräumen", sie "erwuchs aus dem Ideengut des 18. Jahrhunderts", und

zwar "teils als Reaktion auf den Klassizismus, teils im Gefolge ausschließlich an das Gefühl appellierender Richtungen, teils ein als Ergänzung zur Klassik gedachter, zu ihr im Gegensatz mündender Versuch".

Zusammenfassend können wir also nach diesen Definitionen die Romantik als eine Geisteshaltung bezeichnen, die gleichsam aus dem Rationalismus der Aufklärung die Konsequenzen ziehend, ihre Mängel erkennend, dem unbestimmbar Schöpferischen das Primat zurückzugeben trachtete. Um dies zu verstehen, müssen wir zunächst das Denken des 18. Jahrhunderts - insbesondere das des auf die Philosophie der Aufklärung basierenden Klassizismus - uns hier vergegenwärtigen.

Die Wurzeln reichen tief - bis in die Renaissance, die die antike Grundauffassung der Natur wiederbelebte. Michel E. de Montaigne (1533-92) - der die Natur für die allgemeine Vernunft hielt, die die Regeln fürs menschliche Handeln abgeben soll - und Francis Bacon (1561-1626), der Erfahrung und Wissen zur Grundlage einer neuen Wissenschaft der Natur machte, sind die Vermittler und Wegbereiter des Cartesianismus, der französischen Aufklärungsphilosophie. René Descartes (1596-1650) und seine Schule (Cartesianismus) setzen diesen Weg fort, indem sie eine Trennung zwischen der Natur und dem Geist vollziehen, und dem Denken und der Vernunft das Primat der Wahrheitsfindung zuweisen. Dieses neue Ideal der Erkenntnis erhebt nun den konsequenten Anspruch, alle Teile des Wissens und des Könnens zu erfassen. Die Kunst als menschliches Handeln und Können wird selbstverständlich mit von diesem Ideal berührt. "Nicht nur die Wissenschaften im engeren Sinne des Wortes, nicht nur die Logik, die Mathematik, ...sollen durch dasselbe (Ideal) eine neue Richtung und Bestimmung erfahren, sondern auch die Kunst wird jetzt der gleichen strengen Forderung unterworfen. Auch sie soll an der 'Vernunft' gemessen und an ihren Regeln geprüft werden: denn nur aus einer derartigen Prüfung läßt sich erkennen, ob sich in ihr ein echter, ein bleibender und wesentlicher Gehalt birgt"(6). Zwei wichtige Elemente sind diesen Sätzen zu entnehmen: die Natur soll als die allgemeine Vernunft, als Wahrheit, und somit alles beherrschende Größe postuliert werden; die Unterordnung der Kunst als Nachahmerin der Natur, als ihre "Nebenbuhlerin"(7), den allgemeinen Prinzipien eben dieser Größe. Einfacher gesagt: wie es Naturgesetze gibt, so muß es Gesetze für ihre Nachahmung, die Kunst, geben. Wenn die Vernunft und Wahrheit als Grundelemente der Natur gelten, so muß die Kunst eben diese Werte nachahmen, abbilden - und zwar in Gestalt des Schönen. Denn was wahr und vernünftig ist, ist auch schön.

Somit definiert die Aufklärungsphilosophie die Kunst als Nachahmung des Schönen

in der Natur. Auch die Art und Weise dieser Nachahmung versuchte man genauer zu definieren - als Auslese des Schönen in der Natur durch die Kunst. Diese Definition ist als Reaktion auf die Gefahren zu verstehen, die eine Forderung nach bedingungsloser Nachahmung der Natur mit sich gebracht hätte. Denn daß dies eine Fesselung der Kunst, eine sklavische Reproduktion des Menschen und seiner Umwelt bedeutet hätte, ist bereits der Philosophie und Ästhetik der Aufklärung bewußt gewesen. Indem nun das Schöne in der Natur lokalisiert, und der Kunst die Suche nach ihr mittels Auslese, sowie die Wiedergabe zugewiesen wurde, erhielt auf den ersten Blick der Künstler seine schöpferische Freiheit wieder zurück. Doch das 18. Jahrhundert ging noch einen Schritt weiter, und suchte nach den Leitlinien, nach den Vorbildern dieser Nachahmung des Schönen durch die Kunst. Man fand sie in der Kunst der hellenistischen Antike. Damit wären wir bei J.J. Winckelmann und der Ästhetik des Klassizismus - er forderte nunmehr die Nachahmung der griechischen Kunst. Denn seiner Ansicht nach vollzogen bereits die Künstler der hellenistischen Antike die Auslese des Schönen aus der Natur, und gaben sie in ihren Werken wieder - der neuzeitliche Künstler kann sich sozusagen die Mühe einer Naturbeobachtung sparen, indem er die Kunst der Griechen als Muster und Vorbild sich zu Hilfe nimmt.

Es würde zu weit führen, hier Winckelmanns Begründung der Vorbildlichkeit der hellenistischen Antike darstellen zu wollen. Hinzuweisen ist noch auf die Bedeutung, welche Winckelmann - und mit ihm die klassizistische Ästhetik des 18. Jahrhunderts - Raffael als vorbildlichem Nachahmer der Antike zuwies. Wie wir noch sehen werden, übernahm auch die Romantik diese Bewunderung - als Stichwort seien die Nazarener genannt. Zusammenfassend kann von der Kunsttheorie der Aufklärung gesagt werden: sie postulierte die rationalistische, vernunftsmäßige Nachahmung der schönen Natur als oberstes Prinzip; die aus der Sicht eines Christen heidnische Antike wurde als Vorbild dargestellt; dem künstlerischen Schaffen wurden mit der Forderung nach der Auswahl des Schönen Grenzen aufgezeigt. Diese nüchterne, stark an den Begriffen wie Vernunft, Wahrheit, Schönheit orientierte Ästhetik schloß notwendigerweise alle Bereiche des Subjektiven, Individuellen, oder gar Irrationalen aus. Zwar wurden dem Künstler durchaus Talent, Genie und geistige Fähigkeiten zugesprochen - vielfach sogar gefordert - doch die in seinen Werken zu behandelnden Inhalte wurden einem obersten Prinzip unterstellt: der Abbildung einer rationell, vernunftsmäßig faßbaren Wirklichkeit, der Naturwahrheit. Wir beobachteten bei der Definition des Cartesianismus, daß eine Trennung zwischen der Natur und dem Geist vollzogen wurde. Da nur die Natur als rationell faßbar bezeichnet werden kann - und eben diese Rationalität ist die Hauptforderung der Aufklärung gewesen - mußten dem Geist Auf-

gaben zugewiesen werden, die die Natur als nunmehr oberste Maxime nicht in Frage stellen konnten. Wir können dies fast als eine Reduktion des Geistes aufs Denken und die Vernunft bezeichnen.

Dieses schöne Gebäude konnte nur so lange bestehen, bis der Mensch und die Natur - im Grunde nicht zu trennende Elemente - als immer und allgemein vernünftig, also rationell bezeichnet wurde. Bei D. Hume (1711-76) zuerst, aber in noch stärkerem Maße bei seinem Nachfolger Immanuel Kant (1724-1804) ist eine skeptische Neuorientierung in diesem Punkte bemerkbar. Mit seiner "Kritik der reinen Vernunft" (1781) stellt Kant die Objektivität der Erkenntnis, diese der Vernunft alleine zugeschriebene Fähigkeit, in Frage. Der Mensch wird wieder zum Subjekt, dessen Handlungen erst die Objektivität ermöglichen - damit wird er gleichsam entmythologisiert, auf den Boden der Realität zurückgeholt. Dementsprechend sehen dann auch seine Werke aus - inklusive die Kunst als Naturnachahmung: da empirische Anschauung und rationales Denken von apriorischen Kategorien abhängen, kann die Natur nur als Erscheinung, nicht als objektive Wahrheit erkannt werden. Dies bedeutet nichts anderes, als eine exakte Trennung zwischen Glauben und Wissen - und damit eine Überwindung des Empirismus wie des Rationalismus des 18. Jahrhunderts. Vereinfacht bedeutet dies für die Kunst und den Künstler: da die auf Beobachtung (Empirismus) und Denken (Rationalismus) basierende Nachahmung der schönen Natur (der Vernunft und Wahrheit) als objektiv faßbar in Frage gestellt wurde, mußte die Kunst und der Künstler zwischen sich und der Umwelt eine wachsende Distanz, ja eine Kluft akzeptieren. Das Universum (und die Natur als Objekt der Kunst) wird unbegreiflich, der Betrachter (und der Künstler) zum staunenden (und nicht zum lernenden) Subjekt.

Die Philosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts - H. Knittermeyer nennt sie die "Romantische Schule"(8) - knüpft an diese Erkenntnisse an, hier liegen die Wurzeln dessen, was später als die Kunst der Romantik bezeichnet wird. Auch hier wird noch einmal deutlich, woher die Impulse neuer künstlerischer Bestrebungen kamen: vom Geist, vom Denken, von der Philosophie also. Robert Waissenberger drückte dies so aus:(9) Bei der Betrachtung der Kunst "muß zunächst einmal die ästhetische Wurzel des ganzen freigelegt werden", wobei nicht angenommen werden kann, daß "die Künste gingen voraus und wären die eigentlichen Schöpfer neuer Anschauungsformen: Der schriftlich formulierte Gedanke ist immer noch früher daran. Die Werke der bildenden Künstler veranschaulichen dann dies nur richtig". Ohne die Philosophie der Romantik - die eben die ästhetischen Wurzeln auch nach München verpflanzte - ist die Kunst der Romantik und die aus ihr wachsende wissenschaftliche (im Gegensatz zur früheren sentimental) Neugotik nicht begreifbar.

Wir haben bereits die Überwindung der rationalistischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts durch Kant skizzenhaft angedeutet, und die Resultate seiner Auffassung gezogen. Eine ganze Generation von um 1780 gebürtigen Denkern partizipierte an seiner Philosophie - und trug sie dann bereits am Anfang und verstärkt gegen Ende der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts nach München. Genannt seien nur die wichtigsten in München wirkenden Vertreter der Romantischen Schule: Friedrich W.J. Schelling (1775 geboren), Franz v. Baader (1765), J. Görres (1776), L. Oken (1779), G.H. Schubert (1780). Es sei daher erlaubt, die Philosophie nur dieser Männer näher darzustellen - sie können als repräsentativ bezeichnet werden.

Schelling übernahm von Kant die Ablehnung des Verstandes und der Vernunft als Legitimationen des künstlerischen Gegenstandes - dies vermittelt durch die "Sturm und Drang"-Periode (um 1760-80), die das Gefühl und Genie gegen die Vernunft der Aufklärung setzte. Hiermit überwindet zwar Schelling die Überlegenheit des Wissens und die Zweifelhaftheit von Leben und Geist - dies Postulate der Aufklärungsphilosophie - bleibt jedoch in Bezug aufs künstlerische Schaffen noch in starker Abhängigkeit von der klassizistischen Ästhetik, insbesondere Winckelmanns. Wir erinnern uns: Winckelmann verlangte von der Kunst die Nachahmung der idealischen Schönheiten in der Natur mittels Auslese. Schelling bezeichnet die Kunst (10) als das Werkzeug der Schönheit, als Korrelat der Natur, als Anschauung und Abbildung der Schönheit und ihrer Urbilder. Das Kunstschaffen ist nach seinen Maximen die Abbildung des absoluten Kunstwerks des Universums, der hier verborgenen Idee der Schönheit, die Herausarbeitung des Besonderen und allseitig Begrenzten aus dieser absoluten Schönheit, ohne dabei das Universum selbst produzieren zu wollen. Soweit geht also Schelling mit der klassizistischen Ästhetik konform, auch seine Forderung nach der künstlerischen Phantasie und die Hinweise auf die Vorbildlichkeit der Antike sind Teile dieser Übereinstimmung. Doch die Methoden und Möglichkeiten des hier geforderten künstlerischen Schaffens, die nun Schelling postuliert, zeigen seine Loslösung wie von der Vernunftgläubigkeit der Aufklärung, so auch von der Forderung der Nachahmung der hellenistischen Antike. Nach Schelling steht der Künstler über dem Denker, da sein Werk das Sinnliche vergeistigt, das Geistige versinnlicht und damit den Schöpfungen der "Weltseele" am nächsten kommt. Laut Schelling sind Natur als sichtbarer Geist und Geist als unsichtbare Natur identisch - damit versucht er die in der Aufklärung begründeten Gegensätze Natur-Geist, Gefühl-Vernunft durch subjektive Verinnerlichung (Phantasie) aufzulösen. Der Künstler und die Kunst besitzen demnach die Kraft, die es ihnen ohne die Vernunft und das Denken ermöglichen, das Universum (oder die Natur) als

idealische Schönheit darzustellen. Diese Kraft besteht in der Phantasie oder im Genie des Künstlers, in einer subjektiven, irrationalen Fähigkeit also. Diese Fähigkeit ist von Gott gegeben.

Damit wären wir bei einem Kernpunkt der romantischen Ästhetik: der Abkehr von der heidnischen Welt der Antike, und der Hinwendung zum Christentum. Die Kunstauffassung Schellings läßt sich auch folgendermaßen definieren: sie besteht aus einer absoluten Ursache (Gott), die sich in einem absoluten Kunstwerk (Universum) durch die Kunst an sich (als Idee der Schönheit) ausspricht (11). Gott stellt sich somit in der Kunst dar, er ist das Ur-Schöne, wie auch das Ur-Wahre. Er ist auch derjenige, der sich im Genie dem Künstler mitteilt, verleiht ihm die Mittel der Phantasie, des subjektiven Gestaltens. Damit beantwortet Schelling die Frage nach der Methode des künstlerischen Schaffens. Die Beantwortung der Frage nach den künstlerischen Inhalten resultiert aus der Methode: die Mythologie als Bestandteil der Religion dient als höchster Vorwurf diesem Zweck. Wie sich Gott in der Mythologie offenbart, so muß sie notwendiger Stoff der Kunst werden. In dieser Forderung steckt bereits die Keimzelle der Rückbesinnung aufs Mittelalter - eben auf das christliche Mittelalter. Hier glaubte man noch die geforderte Harmonie zwischen Gott und der Welt, zwischen der Kunst und dem Universum vorzufinden. Novalis (eigentlich Friedrich Leopold Frhr. v. Hardenberg, lebte 1772-1801) begründete dies folgendermaßen: "Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo eine (!) Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte; ein (!) großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reichs" (12).

Die gleiche rückwärts orientierte Ästhetik findet sich auch bei Gotthilf Heinrich Schubert (13) (1780-1860), dem Naturwissenschaftler, der während seiner Studien in Jena - dem Zentrum der Frühromantik - mit Schelling in Berührung kam und einer seiner Anhänger wurde. Nach Schubert war die Einsicht in die Natur und die Harmonie mit ihr bei den einfachen Völkern am intensivsten, die Zeit dieses einfachen Lebens, das goldene Zeitalter, ist offensichtlich auch für ihn im Mittelalter anzusiedeln. Hier klingt wieder die ästhetische Maxime Schellings an, wonach künstlerisches Schaffen der Instinkte und Gefühle bedarf, anstatt der Vernunft. Und die logische Konsequenz dieser Forderung ist, daß einfache Menschen, die in unmittelbarer Beziehung zur Natur lebten, dieser Sensibilität am ehesten fähig waren. Schließlich ist die Natur als Teil des Universums für die romantische Philosophie (aber nicht nur für sie) die wahre künstlerische Vorlage gewesen. Wir sehen also auch bei Schubert die Keimzelle der später auch

künstlerisch sich manifestierenden Hinwendung zum Mittelalter.

Diese Hinwendung, der Ruf nach der rein christlichen Kunst kommt noch radikaler bei Franz v. Baader (1765- 1841) (14) zum Ausdruck. Seine erbitterte Feindschaft gegen die "heidnische" antike Kunst und den Klassizismus wird uns in ihrer vollen Breite verständlich, wenn wir uns seine Definition des Kunstschaffens vergegenwärtigen: dessen Aufgabe sei es, "sein Gebilde von den Banden einer niedrigen, entstellten Natur ... zu erlösen, und durch dasselbe ... eine höhere Welt durchblicken zu lassen", daher "begreift man leicht, daß diese Kunst im Dienste der (christlichen) Religion erst eigentlich in ihrem wahren Elemente sich befinden muß" (15). Wieder kommt hier der Einfluß Schellings zum Ausdruck, die Forderung nach der Abbildung der idealischen (!) Schönheiten in der Natur, und die daraus resultierende "Korrektur" der "niedrigen", etwa häßlichen Vorlagen. Auch die künstlerische Schaffenskraft als Gottesgnadentum, und die Natur als Teil eines göttlichen Universums sind hier wieder anzutreffen - und sie führen zu Baaders Postulat einer christlichen Kunst. Selbstverständlich ist es von hier nur noch ein kleiner Schritt zur Rückbesinnung auf die Vorbildlichkeit des christlichen (!) Mittelalters.

Ähnlich ließe sich die romantische Ästhetik als Basis der romantischen Kunst bei den anderen in München wirkenden Philosophen der Romantischen Schule aufzeigen: bei F.H. Jacobi (1743-1819), J. Görres (1776-1848), oder L. Oken (1779 geb.). Der Philosoph Friedrich H. Jacobi (16) stand unter dem Einfluß von Rousseau, Herder und Spinoza - daraus ist bereits ersichtlich, daß er dem Gefühl und dem Glauben Priorität vor der Vernunft und dem Denken einräumte, was wiederum die Basis der Philosophie der Romantik bildete. J. Görres (17) erklärte den Mythos zum unerreichbaren Symbol der Wahrheit, da die Mythen nachschaffend das offenbart haben, was Gott selber in seiner unverdorbenen Schöpfung bezeugt hatte - diesen Mythos suchte Görres in der germanischen Vorzeit auf. Lorenz Oken (18) kann als Vertreter der Naturphilosophie Schellings bezeichnet werden - auch er sah die Idee und die Natur als eine Einheit, und den Gott als Bestandteil des Lebens, der fühlbar und erschaubar, also darstellbar ist - in der Kunst etwa.

Die Gefahr dieser skizzenhaften Aufzählung liegt in der Verallgemeinerung. Selbstverständlich gibt es fein nuancierte Unterschiede in der Philosophie der hier erwähnten Männer - doch ich meine trotzdem, daß man die Gemeinsamkeiten sichtbar machen kann: die Abkehr von dem Rationalismus der Aufklärung, die Postulate des Geistes und des reinen Empfindens als Werkzeuge künstlerischen

Schaffens, die - da sie nicht rationell faßbar sind - auf Gottesgnadentum zurückzuführen sind; Gott als Schöpfer ist wiederum Teil des darzustellenden Universums, was konsequenterweise über die ungetrübten Inhalte der christlichen Religion am reinsten zu verwirklichen sei; die Harmonie des Menschen (und also auch des Künstlers) mit der Natur (und Gott) wird in der Vergangenheit lokalisiert, die somit eine vorbildliche Stellung erhält.

Somit wäre eine Definition der Romantik in greifbare Nähe gerückt: sie ist als eine Geisteshaltung zu bezeichnen, die das subjektive Empfinden als Vehikel der Kunst postuliert, und im christlichen Mittelalter das Vorbild dieses Postulates lokalisiert. Die aus dieser Definition resultierende intensive Beschäftigung mit der Kunst des Mittelalters geschah unter dem Einfluß und in der Nachfolge der Romantischen Schule. Die Kunst und das Denken müssen auch hier als unzertrennliche Einheit betrachtet werden.

Nun können wir dazu übergehen, das unmittelbare Wirken der Romantischen Schule in München darzustellen - um somit die Wurzeln der daraus sich entwickelnden Neugotik zu sehen. Dabei wird unter anderem deutlich, daß München als eines der Zentren der Romantik in Deutschland bezeichnet werden kann - eine bisher kaum beachtete Tatsache!

In chronologischer Reihenfolge erzählt, sah die Entwicklung so aus: F.H. Jacobi wirkte seit 1805 in München als Präsident der Akademie der Wissenschaften, Schelling wurde ein Jahr später an die Akademie berufen und hielt hier 1807 seine berühmte Festrede "Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur". In den Jahren 1820-26 wirkte Schelling freilich an der Universität in Erlangen - dies zeigt, wie stark die Vormachtstellung des Klassizismus unter Max I. Joseph in München noch gewesen ist. Die Verlegung der Universität nach München im Jahre 1826 kann als Wendepunkt bezeichnet werden. Schelling wird zurückgeholt, Baader, Görres, Oken, Schubert werden ebenfalls an die Universität in München berufen - sie bilden hier eines der Zentren des romantischen Denkens in Deutschland, mit weitreichenden Konsequenzen für die Entwicklung der Kunst in dieser Stadt. Auch Clemens Brentano (19) (1778-1842) hielt sich seit 1833 in München auf - die Stadt gewann in seiner Person einen der Hauptvertreter der literarischen Romantik. Die Aufzählung der Namen ließe sich noch erweitern - um K. Rumohr (1785-1843) oder Julius Hamberger (1801-1885) etwa. Somit können wir behaupten, daß in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts eine starke geistige Basis der Romantik in München vorhanden gewesen ist.

Die Romantik in der Literatur kann als zweite Stufe auf dem Wege zur Entwick-

lung der Neugotik bezeichnet werden. Die mit der Philosophie gelegten Fundamente der Beschäftigung mit der Vergangenheit kommen hier zum Ausdruck. Um 1800 steht in Deutschland eine romantische Literatur in voller Blüte da, die Themen aus dem Früh- und Hochmittelalter präsentiert. München spielte in dieser Beziehung eine untergeordnete Rolle, daher sei hier erlaubt, auf eine detaillierte Schilderung der romantischen Literatur in Deutschland zu verzichten - das Thema ist durch andere bereits ausführlich behandelt worden (20). Für das Thema dieser Arbeit ist folgende Feststellung von Bedeutung: die Literatur der Romantik brachte eine Fülle an Werken mit mittelalterlicher Thematik hervor. Nicht nur Wackenroder, Tieck oder Novalis, sondern auch die Klassiker Goethe und Schiller trugen zur Vergangenheitsbewältigung bei - der eine z.B. mit dem "Götz von Berlichingen", der andere mit "Wilhelm Tell". Diese Literatur ist es dann gewesen, die Stoff lieferte, Inhalte, die zuerst in der Malerei der Romantik aufgegriffen wurden. Wir sehen also eine Entwicklungslinie vor uns, die als Reaktion auf die Aufklärungsphilosophie begann, und zu neuen Inhalten in der Literatur führte. Die literarische Romantik ist ohne die philosophischen Grundlagen nicht denkbar - eine bisher zu wenig beachtete Tatsache! Bis heute wird die Romantik als primär literarische Erscheinung dargestellt, die wie ein Phänomen, wie eine Reaktion auf den Klassizismus oder wie eine Antwort auf die napoleonischen Kriege entsteht. Die erste Variante ist natürlich spekulativ, die zweite unwissenschaftlich (die Gemeinsamkeiten in der Ästhetik belegen dies, sie wurden hier aufgezeigt), die dritte nur zum Teil richtig (die Befreiungskriege fanden lange nach den ersten grundlegenden Werken der Romantik statt; eine Stärkung und intensivere Verbreitung der Themen aus der nationalen Vergangenheit steht selbstverständlich in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Krieg gegen Frankreich). Und genauso, wie die literarische Romantik ohne die philosophische nicht denkbar, ist auch die Malerei dieser Richtung ohne die Fundamente der Literatur nicht vorstellbar. Im folgenden Abschnitt soll nun diese dritte Etappe untersucht werden.