

Wolf Wucherpennig · *Apokalypsis Monaci laeti* München um 1900, durchleuchtet von Thomas Mann

»München leuchtete.« Die Fremdenverkehrswerbung hat diesen Beginn von Thomas Manns Erzählung *Gladius Dei* (1902) populär gemacht. Weniger das Ende. Die Erzählung endet ja mit der Vision eines apokalyptischen Gewitters, das über der Stadt aufzieht: *Er sah gegen die gelbliche Wolkenwand, die von der Theatinerstraße heraufgezogen war und in der es leise donnerte, ein breites Feuerschwert stehen, das sich im Schwefellicht über die frohe Stadt hinreckte ... »Gladius Dei super terram ...«, flüsterten seine dicken Lippen [...].*

Der Visionär, der den Namen des bigotten Asketen Hieronymus trägt und damit zugleich denjenigen Girolamo Savonarolas, dem er nicht nur im Äußeren gleicht, sieht durch ein göttliches Zeichen bestätigt, was das Ressentiment ihm gerade ausgemalt hat: wie das Volk auf sein Geheiß die frivole Kunst auf den Scheiterhaufen wirft. Das Schwert Gottes über der Hure Babylon.

- 10 »München leuchtete.« Der Satz rahmt den ersten Teil der Erzählung ein, der die Kunststadt beschreibt. Der letzte Abschnitt des ersten Teils faßt zusammen: *Die Kunst blüht, die Kunst ist an der Herrschaft, die Kunst streckt ihr rosenumwundenes Szepter über die Stadt hin und lächelt. Eine allseitige respektvolle Anteilnahme an ihrem Gedeihen, eine allseitige, fleißige und hingebungsvolle Propaganda in ihrem Dienste, ein treuherziger Kultus der Linie, des Schmuckes, der Form, der Sinne, der Schönheit obwaltet ... München leuchtete.* (201)

Die Herrschaft der Kunst gegen die des Ressentiments: zwei wesensverschiedene Welten, wie es scheint. Die Kunstwelt siegt: Hieronymus, der sich im Auftrag Gottes, wie er meint, über ein blasphemisches Bild empört, muß den Tort¹ leiden, vom Hausdiener des Kunsthändlers hinausgeworfen zu werden und darf sich nur in der Phantasie an der frivolen Kunststadt rächen.

- 20 Man denkt an Nietzsche², an den Gegensatz zwischen der Macht des gedankenlos Schönen und dem Ressentiment des Häßlichen, das Religion und Moral sagt und Herrschaft meint. Doch das stimmt nicht so ganz. Um welche Kunst geht es hier? Zunächst um Architektur und darstellende Kunst. Der Blick fängt das Leuchten ein, das Himmel und Stadt miteinander verbindet, er weidet sich an den »wohlberechneten Perspektiven« (198). So der Beginn. Doch andere Kunst ist, so
- 25 scheint es, nicht museal, sie ist lebendig, bewegt sich und läßt von sich hören: »Vogelgeschwätz und heimlicher Jubel über allen Gassen ...« (198) Naturlaut, bloßes Geschwätz noch, überhört vom Summen der Stadt, und dann, aus den Fenstern, zu denen man hinaufschaut, weil es aus ihnen herausklingt: Musik, von dilettantischen Übungen bis zu ernstlichen Studien. Und schließlich, Klimax des Musikalischen; die jungen Leute mit dem Nothung-Motiv auf den Lippen. Tatsächlich eine
- 30 Klimax, die Thomas Mann hier so leichthin im Offenbaren versteckt: Wagners Ring des Nibelungen.

Auch »Nothung, das neidliche Schwert« (R. Wagner, *Siegfried*), ist ein *Gladius Dei*: Wotans Schwert, das mit Vertragsbruch, mit der Gier nach Macht und Gold, mit Inzest und Betrug verbunden ist, sich schließlich aber auch gegen den vertragsbrüchigen Götterpatriarchen selber richtet, der sein prunkvolles Walhall anzünden und so den Untergang der Götter selbst bereiten muß.

- 35 Wenn zum Schluß das Feuer über München sich ankündigt, dann ist also nicht nur an Babylon, es ist auch an den Brand Walhalls und an die *Götterdämmerung* zu denken. Der 'heimliche Jubel' ist dümmel als das 'Vogelgeschwätz'; er pfeift seinen eigenen Untergang.

Damit hat die Musik eine Zweideutigkeit eingeführt, die sich nun auch in der darstellenden, apollinischen Kunst³ immer nachdrücklicher bemerkbar macht: von den »unbedenklichen Sitten« der schönen Münchnerinnen (199) über die »Bacchanten, Nixen, rosigen Nacktheiten« (199), die plötzlich an einer ansonsten langweiligen Fassade hervortreten, bis hin zu den wiederauferstandenen florentinischen Kurtisanen, den »reichen und schönen Damen von künstlich hergestelltem tizianischen Blond und im Brillantenschmuck, deren betörenden Zügen durch die Hand eines genialen

¹ Tort (frz.), der/ein - Unrecht, Schmach.

² Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), deutscher Altphilologe, Philosoph und Schriftsteller (»Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen« [1885]).

³ Apollinisch-dionysisch ist ein ursprünglich von Friedrich Wilhelm Joseph Schelling aufgestelltes und später durch Friedrich Nietzsche popularisiertes Begriffspaar. Das bipolare Begriffspaar *apollinisch-dionysisch* beschreibt zwei gegensätzliche Charakterzüge des Menschen und bedient sich dazu der den griechischen Göttern Apollon und Dionysos zugeschriebenen Eigenschaften. Hierbei steht apollinisch für Form und Ordnung und dionysisch für Rauschhaftigkeit und einen alle Formen sprengenden Schöpfungsdrang. Nietzsche verwendete das Begriffspaar erstmals in seinem 1872 veröffentlichten Werk »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik«. Ferner benutzte er dieses Begriffspaar in zahlreichen Werken als wichtiges Element. Er trug damit wesentlich zur Popularisierung des Begriffes bei.

Porträtisten die Ewigkeit zuteil geworden ist, und von deren Liebesleben die Stadt spricht [...]« (200). Parallel dazu entfaltet sich das Reproduktionsgeschäft. Beides, Kommerz und Frivolität, verbindet sich im »Schönheitsgeschäft« eines Herrn »Blüthenzweig« (199), offensichtlich die fleischgewordene Handelsausgabe des »rosenumwundenen Szepters«, oder genauer: sie verbinden sich

5 in der Attraktion seines Ladens, in der kunstvollen Fotografie eines Bildes, das, wie wir später erfahren, eine Putzmacherin zur sinnlich lockenden Madonna erhöht.

Die beiden humanistisch gebildeten Jünglinge, die darüber sprechen, verabreden sich passend für den Abend zu einer Vorstellung von Machiavellis *Mandragola*, ein weiterer der vielen Hinweise auf die Florentiner Renaissance, die hier zweideutiger als sonst in der Literatur der Jahrhundertwende

10 erscheint. Dies ist jedenfalls nicht das bewußtlos lebensbejahende Künstlertum, das Nietzsche dem intellektuellen Ressentiment entgegenstellt, es ist die Verbindung von Kunst mit sexueller Perversion und mit dem Wunsch nach Macht und Geld. Das Leben selbst ist keine blonde Bestie, es heißt vielmehr Krauthuber, und ist »eine unmäßige, langsam über den Boden wuchrende und schwer pustende Riesengestalt, genährt mit Malz, ein Sohn des Volkes von fürchterlicher Rüstigkeit!« (214 f) Der unmusische Hausdiener Blüthenzweigs und damit der ganzen Münchner Kunst.

Das Gegenbild zum neuen deutschen Machtzentrum, das Gegenbild zum wilhelminisch-protzigen und preußisch-autoritären Berlin, Deutschlands lebensfrohe Kulturhauptstadt, von der »Liberalitas Bavariae« regiert: dieses München entpuppt sich als bloße Fassade, hinter der sich Perversion und Dumpfheit, Kommerz und Geldgier breit machen. Fassade »die wohlberechneten Perspekti-

20 ven«(198), Fassade die Modelle, die vor der Akademie der bildenden Künste lagern, »pittoreske Greise, Kinder und Frauen in der Tracht der Albaner Berge« (198), so künstlich wie das Blond der Schönen. Und die kleinen Ladenbesitzer, die sich nicht, wie Herr Blüthenzweig, mit einer Fotografie brüsten können, reden doch, als hätten sie »das Vervielfältigungsrecht« von den florentinischen Künstlern »persönlich empfangen...« (199) Die Münchner Kunst ist Kopie. Nicht oberflächlich

25 aus Tiefe, sondern oberflächlich, weil sie Mittel zum kommerziellen Zweck ist.

Halten wir inne. Kann der kurze Blick auf Thomas Manns Text uns helfen, dem München der letzten Jahrhundertwende auf die Spur zu kommen? Seine Erzählung soll uns als eine Art Röntgenapparat dienen, der in Bild und Geschichte die ambivalente Reaktion auf die Moderne erkennbar

30 macht. Die Ambivalenzen, denen uns der Modernisierungsprozeß aussetzt, lassen uns deutlicher als früher erkennen, was große Dichtung schon immer vollbracht hat, nämlich die Ambivalenzen des Lebens nicht in Gegensätze aufzulösen - das macht Trivialliteratur -, sondern sie uns unaufgelöst und doch auf erträgliche Weise nahe zu bringen. Das qualifiziert umgekehrt die Dichtung wieder dazu, die Moderne durchschaubarer zu machen. Nicht nur, indem sie uns auf Einzelheiten des kulturellen Lebens aufmerken, sondern vor allem indem sie uns erkennen läßt, wie diese auf ambivalente Weise miteinander verknüpft sind.

35

Wie steht es also mit München? Die Industrialisierung des 19. Jahrhunderts berührte die Stadt im Vergleich zu Berlin oder zum Ruhrgebiet eher am Rande. An Betrieben der Großindustrie schuf sie nur die Lokomotivenfabrik Maffei und die großen Bierbrauereien, in der Gründerzeit kamen noch die Metzeler-Gummiwerke und die Eißeßgießerei Sugg & Comp. dazu, ansonsten blieb es bis gegen

40 Ende des Jahrhunderts vornehmlich bei kleineren Betrieben, die, wie sich an der Produktion optischer Geräte zeigt, deswegen keineswegs bedeutungslos sein mußten. Dörfliche Einsprengsel im Stadtbild hielten sich lange. Im Gegensatz zur üblichen Entwicklung war der künstlerische Ausbau der Stadt im innerstädtischen Bereich dem technokratischen übergeordnet, auch wenn in die Gründerzeit so manches historische Baudenkmal zerstört wurde. Man mag es als symbolisch ansehen, daß der Glaspalast, nach englischem Vorbild zur Industrieausstellung von 1854 eröffnet⁴,

45 später meist für Kunstausstellungen gebraucht wurde, vor allem wenn man bedenkt, daß Kunst und Industrie noch um die Jahrhundertwende als einander ausschließende Gegensätze galten.

Die Moderne - das zeigt Manns Erzählung vor allem anderen - verwandelt München nicht nur in

⁴ Der Münchner *Glaspalast*, eine Nachbildung des in London zur Weltausstellung des Jahres 1851 errichteten *Crystal-Palace*, war nach seiner Fertigstellung 1854 Veranstaltungsort der von König Maximilian II. inspirierten »Ersten Allgemeinen Deutschen Industrieausstellung«. Nach deren Ende wurde das Haus als Gemäldegalerie und Wintergarten genutzt, bis es im Juni 1931 infolge eines Kurzschlusses vollständig ausbrannte. Dabei gingen rund 3.000 Werke deutscher Romantiker (u.a. von Caspar David Friedrich, Moritz von Schwindt) verloren.

eine Großstadt, sondern zugleich in ein Museum. »Residenz und Museum«: mit dieser Formel suchte man damals gerne das Besondere der Stadt zu fassen (Hardtwig, 1990, 126). Das macht die Stadt unmittelbar symbolisch. Ist das Bild der modernen Großstadt dadurch gekennzeichnet, daß die Funktionalität vor den Symbolcharakter tritt, so geschieht das hier auf die paradoxe Weise, daß die Symbolik sich durch ihre Vordergründigkeit und Fülle selbst aufhebt. Auf eine Wittelsbacher Macht verweisend, die nie existierte, seit der Aufhebung der bayerischen Eigenstaatlichkeit nicht einmal mehr dem Anspruch nach, verliert sie ihren Verweisungscharakter, wird historistisch und konstituiert schließlich einen sich selbst genügenden Theaterraum. Die Straßen sind nicht in erster Linie Verkehrsadern oder Membranen zwischen Öffentlichem und Privatem, sondern Szene und Zuschauerraum. Nicht nur das Zentrum, auch ein armes Gebiet wie das in der Gründerzeit entstandene *Gärtnerplatzviertel*⁵ erhielt Fassadencharakter: Hinter dem schlichten, seiner ursprünglichen Verwendung nach betont großbürgerlich-aristokratischen Lebensformen zugeordneten Fassadentypus breitete sich in den 1880er und 90er Jahren das konzentrierteste Wohnungselend der Landeshauptstadt aus [...]. Über den Transmissionsriemen der Kapitalverwertung übernahm ein betont vornehmes Formenarsenal die Funktion, Solidität und Stil vorzutäuschen, wo Armut und Bedrängnis vorherrschten. Form und Gehalt, Dekor und Realität waren auseinandergetreten, das anschauliche Erscheinungsbild eines Wohnviertels und seine ökonomisch-soziale Struktur hatten nichts miteinander zu tun. (Hardtwig, 1990, 97)

Zunächst scheint das unmittelbar Symbolische über die Effektivität zu siegen, die der Materialität des Daseins dient. In Wirklichkeit aber siegt diese. Nicht nur, weil die historistische Symbolik sich selbst aufhebt, sondern auch, weil sie kommerzialisiert wird, weil die Architektur des Ancien Régime und kapitalistisches Wirtschaften auseinandertreten. Autonome Kunst, von den Klassikern als harmonische Unterwerfung der Sinnlichkeit unter die Idee gedacht, erscheint als harmonische Unterwerfung der künstlerischen Technik unter den sinnlichen Reiz. Der aber wird vermarktet. Das gilt für die Stadt als Theaterkulisse, es gilt auch für die Malerei, in der Erzählung repräsentiert durch jenes Bild, das mit höchstem künstlerischem Raffinement die Mater dolorosa in eine aphrodisische »*mater amata*« (204) verwandelt. Dieser Angriff gegen die christliche Ikonographie zeigt beispielhaft, was für die Stadt als Museum allgemein gilt: die Widersprüche, die diese Stadt um 1900 bestimmen, werden ausgetragen in einem symbolischen Raum des Vergangenen. In diesem Sinn hat die architektonische Symbolik dann doch wieder eine Funktion: als Museum, dessen Ausstellungsobjekte, während sie offiziell auf die Vergangenheit verweisen, tatsächlich die Problematik der Gegenwart erkennen lassen. Wovon handelt das Schauspiel der Stadt? Es handelt, wie gezeigt werden soll, vom Paradox der antimodernen Moderne.

München als Kunststadt, als Stadt der wiedergeborenen Renaissance: das ist bekanntlich das Werk König Ludwigs I. (1828-1848), Bewunderer und Gönner Goethes, Freund der Künste und der Dichter. Ludwigs Südsehnsucht gehorchend, verschönerte Leo von Klenze (1784-1863), der süddeutsche Schinkel, München mit Gebäuden im Stil der florentinischen Renaissance. Schon als Kronprinz hatte Ludwig den Architekten Carl von Fischer zur entscheidenden Stadterweiterung veranlaßt. In Halbkreisen, von der Isar ausgehend, entstanden die »Glacisstraßen«⁶ an der Stelle der niedergelegten Festungswerke. Zugleich wurde die so geschlossene Innenstadt durch vertikale Achsen geöffnet: die Briener- und die Ludwigstraße. Die monumentale Ludwigstraße zwischen Universitätsplatz und dem in unserer Geschichte einleitend beschriebenen Odeonsplatz, erst gegen Ende von Ludwigs Regierungszeit fertiggestellt, ist eine *Via triumphalis* ohne rechte militärische Triumphe Bayerns. Umso nachdrücklicher wurde sie nach ästhetischen Gesichtspunkten angelegt: als ein zu durchschreitender Saal, dessen rhythmisch gegliederte Wände aus den Fassaden der Häuser bestehen (Lieb, 1971, 265f. u. Hederer, 1942, 92 f. u. 109) So wurde München verkehrstechnisch modernisiert und zugleich in seinem Zentrum zum Theatersaal eines florentinischen Renaissancefürstentums zugewandt.

Den Gegenpol zur Neorenaissance bildet die katholische Tradition. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts,

⁵ Viertel in der der Innenstadt westlich vorgelagerten *Isar-Vorstadt*; benannt nach dem (Hof-)Architekten Friedrich von Gärtner ([1791-1847], dem Architekten der Ludwigs-Kirche).

⁶ Das *Glacis* (frz.) ist im neuzeitlichen Festungsbau eine von der Feldseite her leicht ansteigende Erdanschüttung vor dem Graben. Es dient den Verteidigern auf den Wällen als Schussfeld und bietet durch die Vermeidung toter Winkel Angreifern möglichst wenig Deckung.

als der Freiherr von Montgelas⁷ das Land im Geist des aufgeklärten Absolutismus durchgreifend modernisierte, konnte der Katholizismus in Bayern auf zweihundertfünfzig Jahre ununterbrochener, oft rücksichtsloser Gegenreformation zurückblicken. Ihr gegenüber bedeuteten die Reformen nichts weniger als eine Kulturrevolution. Mit der Säkularisation, einem Kernstück der Reformen,
 5 geht eine neue Bildungsauffassung einher. Friedrich Immanuel Niethammer kann es bezeugen. Der Münchner Schulrat und Mitglied der dortigen Akademie der Wissenschaften, vorher Professor der Philosophie und Theologie in Jena, bat Goethe 1808 im Auftrag seiner Regierung, eine Anthologie deutscher Lyrik zusammenzustellen. In einem Memorandum fürs bayrische Unterrichtsministerium erläuterte Niethammer (so der Kommentar der Briefausgabe): »Der Unterzeichnete kennt nur
 10 Ein Mittel, von dem er sich in dem geschilderten Zustand des Verfalls unsrer Geschmacksbildung eine wirksame Hilfe verspricht: eine sorgfältig gepflanzte und gepflegte vertraute Bekanntschaft mit den klassischen Geisteswerken unsrer Nation.« Nachdem die Bibel aufgehört habe, »ein Vereinigungspunkt der Bildung aller Stände« zu sein, müsse an ihre Stelle ein »Nationalbuch« treten, das den Deutschen sei, »was Homer den Griechen war«. Da diese Sammlung »klassisch werden
 15 und klassische Autorität erlangen soll«, könnten nur »Klassiker« mit der Durchführung dieser Aufgabe betraut werden. Das Memorandum nennt am Schluß zwei geeignete Herausgeber: Goethe und Johann Heinrich Voß⁸. (Mandelkow, 1988, 688)

Auch wenn sich das Projekt zerschlug, zeigt es, daß hier der gleiche bildungsbürgerliche Geist am Werk war wie in der von Preußen ausgehenden Schaffung des humanistischen Gymnasiums. Die
 20 Kunst, die nun das Königtum legitimieren soll, maßt sich an, die Religion abzulösen, auch wenn Ludwig selbst beides verbinden zu können glaubte. In seinen Bauten wendet sich (zunächst, müssen wir einschränkend sagen) bildungsbürgerliches Denken gegen die Gegenreformation, aber mit der von ihr übernommenen Ausdrucksweise pompöser, repräsentativer Darstellung.

Wie steht es mit der Wirkung dieser Kulturrevolution? Gegen die Reformen von Montgelas, aber
 25 auch gegen eine abstrakte, volksferne Kirche wandte sich der Bischof Johann Michael Sailer (1751-1832; s. Möckl, 1972, 234-236, 246 f.). Doch die institutionelle Kirche nahm seine Erneuerungsbestrebungen nicht auf, und gegen Ende des 19. Jahrhunderts war der höhere Klerus in autoritärer ultramontaner Haltung erstarrt. Es gab sozial engagierte Landpfarrer im Geiste Sailers, es gab die »roten Kapläne« in München, aber der höhere Klerus hatte für die neuen sozialen Probleme kei-
 30 nen Blick. Man verspürt etwas von seiner Volksferne, wenn man hört, wie Thomas Mann das Innere einer Kirche beschreibt: »In der geweihten Dämmerung [...] war irgendwo fern ein schwaches, rötliches Glühen bemerkbar. Ein altes Weib mit blutigen Augen erhob sich von einer Betbank und schleppte sich an Krücken zwischen den Säulen hindurch. Sonst war die Kirche leer.« (202) Das ist der Gegenpol zum Gewimmel auf dem Odeonsplatz. Man gewinnt den gleichen Eindruck wie sonst
 35 in den Münchner Pfarrkirchen: »Es haftet [...] diesen meist überdimensionierten Pfarrkirchen etwas Irreales an, ein Mangel von Bindung an das Volk, eine Diskrepanz zu den realen Bedürfnissen.« In der Ablehnung des Nichtkatholischen allerdings, von herbeigerufenen norddeutschen Beamten über Intellektuelle bis zu Juden und Sozialisten, war der höhere Klerus mit der Stimme des Volkes
 40 einig, wenn wir diese einmal in den Volkssängern der Bierkeller und im Volkstheater zu hören bereit sind (Zimmermann 1966, 136 f.).

Die ungebrochene Macht katholischer Tradition ließ wenig von dem aufkommen, was an protes-
 45 tan- tische Ethik erinnern könnte. Mit anderen Worten: kein Ethos der Arbeit um ihrer selbst willen, kei- ne selbstquälerische puritanische Strenge, sondern Lebensfreude und die »unbedenklichen Sitten« (199) der hübschen Münchnerinnen. Daß die zugereisten Schwabinger Künstler und Intellektuellen sich von dieser lockeren Atmosphäre zu einer »erotischen Revolution« inspiriert
 fühlten, mit der sie gegen Normen protestierten, die sie von zuhause mitgebracht hatten, eine Revolution, die in litera- risch-künstlerischer Öffentlichkeit behandelte, was man nur heimlich tun durfte, das rief freilich die sittliche Empörung der Zentrumspartei und ihre Zensur auf den Plan. Die Aufführung der *Mandra- gola*, welche Manns Erzählung erwähnt, wurde nur im privaten Rahmen zugelassen. Man hat in der Berührung eines noch stärker außengeleiteten Sozialcharakters mit

⁷ Maximilian Carl Joseph Franz de Paula Hieronymus Graf von Montgelas (1759-1838), bayerischer Politiker und Staatsreformer des 19. Jahrhunderts. Er war von 1799 bis 1817 Minister unter dem Kurfürsten und späteren König von Bayern Maximilian I.

⁸ Johann Heinrich Voß (1751-1826), Dichter und Übersetzer zahlreicher klassischer Autoren.

bohémehafter⁹ Freizügigkeit oft und undifferenziert eine tolerante Urbanität Münchens überhaupt sehen wollen. Thomas Manns Erzählung weiß es besser, auch wenn sie die heimatkünstlerische Suche nach Volk und Rasse im bayerischen Hochland oder in Alt-München nicht erwähnt.

5 Dass der Lübecker Patriziersohn, wie ambivalent auch immer, seine mitgebrachten protestantischen Normen beibehielt, das macht, dass er sich mit Hieronymus-Savonarola teilweise identifizieren und ihn, und damit auch die katholische Antwort auf das lockere Treiben, mit mehr Einverständnis zeichnen konnte, als man beim ersten Lesen glauben möchte. Er ähnelt hierin seinem Geisteskind, dem Professor Cornelius aus »Unordnung und frühes Leid«¹⁰. In den zwanziger Jahren, von Münchner Windbeuteln und Bohémiens umgeben, hält der Professor Ordnung hoch und 10 Pflicht, sympathisiert mit dem Tod, auch wenn er den unausweichlichen Fortschritt anerkennt, und reitet sein Steckenpferd, die Zeit Philipps II. und der Gegenreformation.

Damit können wir zu dem oben erwähnten Kircheninnern zurückkehren. Mit ihm verweist Mann uns wieder auf Ludwig I. Die Schellingstraße hinaufgehend, schreitet Hieronymus »der breiten Fassade der Ludwigskirche entgegen« (201). Diese Kirche wurde 1829-1844 von Friedrich Gärtner 15 (1792- 1847), dem Konkurrenten und Nachfolger Klenzes, im Stil italienischer Romanik erbaut und von Peter von Cornelius (1783-1867), nicht ohne Grund ein Namensvetter unseres Professors, mit dem Fresko *Weltgericht* ausgestattet, dem größten Wandgemälde des 19. Jahrhunderts. Dort steht, in der mittleren Vertikalen, unter Jesus und dem Engel des Gerichts mit dem Buch, der Erzengel Michael, der mit Schild und Schwert die Seligen und die Verdammten scheidet: gladius Dei. 20 »Die Engel tragen Schwerter in den Händen ... In süßer Wollust darf die Kunst nicht enden«, hatte Cornelius von seinem Bild gesagt (zit. nach Lieb, 1971, 272). Eben noch auf dem Odeonsplatz von Renaissance umgeben, sehen wir uns unvermutet Romantik, Mittelalter, Apokalypse gegenüber.

Oder doch nicht unvermutet? 1817 hatte Ludwig zum Sturz des Reformers Montgelas beigetragen, dessen Denken ihm, dem Schüler Sailers und glühenden Anhänger des antinapoleonischen Befreiungskampfes, zu sehr der französischen Aufklärung verpflichtet war. Als aufgeklärter Absolutist 25 führte er Montgelas' Reformen nach seiner Thronerhebung zunächst teilweise weiter, bis er, vor allem unter dem Eindruck der Pariser Julirevolution von 1830, völlig auf Metternichs¹¹ Linie einschwenkte und eine katholische Restauration betrieb (Möckl, 1972, 242-254). Die aufgeklärt-absolutistischen und nationalen Ideen seiner Prinzenzeit verwandelten sich in nationalromantische. Leo von Klenze mußte Friedrich Gärtner weichen. So führen die kulturrevolutionären Ansätze unter Ludwig I. zu einem zutiefst zweideutigen Resultat: Odeonsplatz und Ludwigskirche. Oder, so wie der Grüne Heinrich¹² es erlebte: Mustersammlung antiker Bauten für lernbegierige Schüler einerseits, Kirche im Jesuitenstil andererseits (Keller, 1853/55, I, 70). Oder, etwas anders gewendet in Regensburg: das griechische Parthenon als pseudo-germanische *Walhalla*¹³. Solche Mischung, 30 die ihren gemeinsamen Nenner in der historistischen Herrschaftslegitimation findet, bedarf tatsächlich zweier Schwerter. Wie das Schwert des Engels der Neorenaissance den Untergang androht, so *Nothung* der Nationalromantik.

Neorenaissance wie Nationalromantik wurden den Münchnern oktroyiert. Wie reagierten sie auf Kunstpolitik und Restauration? Eine bürgerliche Opposition gegen Ludwigs polizeistaatliche Restauration gab es so gut wie nur in der Pfalz. Bezeichnenderweise löste nicht Unzufriedenheit mit

⁹ Der Begriff **Bohème** bezeichnet eine Subkultur von intellektuellen Randgruppen mit vorwiegend schriftstellerischer, bildkünstlerischer und musikalischer Aktivität oder Ambition und mit betont un- oder gegenbürgerlichen Einstellungen und Verhaltensweisen. Die Bohème ist dabei keine ästhetisch-kritische, sondern eine sozialgeschichtliche Kategorie. Der Begriff „Bohème“ stammt ab von der französischen Bezeichnung bohémien (ab dem 15. Jahrhundert) für die aus Böhmen kommenden Zigeuner. Der Charakter der Herkunftsbezeichnung verlor sich im Französischen wie im Deutschen, so dass der Ausdruck *bohémien* wie auch »Zigeuner« einen unstenen, ungeordneten und im bürgerlichen Sinne sogar unsoliden Lebenswandel kennzeichnete, wie er für freie Künstler nicht ganz untypisch war.

¹⁰ **Abel Cornelius**, Professor der Geschichte – Figur aus einer späteren Erzählung von Thomas Mann (»Unordnung und frühes Leid« [1925]).

¹¹ **Klemens Wenzel** (oder *Clemens Wenceslaus*) **Lothar Graf** (seit 1813 Fürst) **von Metternich-Winneburg zu Beilstein** (1773-1859), Staatsmann im Kaisertum Österreich. Im Jahr 1809 wurde er Außenminister. Seit 1813 stieg er zu einem der führenden Staatsmänner in Europa auf und spielte vor allem auf dem *Wiener Kongress* eine führende Rolle bei der politischen und territorialen Neuordnung Europas im Sinne eines Gleichgewichts der Mächte. Als politischer Ausgestalter der *Heiligen Allianz* stand Metternich als führender Politiker der Restaurationszeit für das monarchische Prinzip und bekämpfte die nationalen und liberalen Bewegungen.

¹² »**Der grüne Heinrich**« von Gottfried Keller (1819-1890) ist ein teilweise autobiographischer Roman, der neben Goethes »*Wilhelm Meister*« und Adalbert Stifters (1805-1868) »*Nachsommer*« als einer der bedeutendsten Bildungsromane der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts gilt.

¹³ In der Gedenkstätte **Walhalla** (nach *Walhall* - »Halle der Gefallenen«) in Donaustauf werden auf Veranlassung des bayerischen Königs Ludwigs I. seit 1842 bedeutende Persönlichkeiten »*Teutscher Zunge*« mit Marmorbüsten und Gedenktafeln geehrt.

unzureichenden Bürgerrechten 1848 die Münchner Unruhen aus, die zur Abdankung Ludwigs I. führten, sondern Empörung darüber, daß er seiner Geliebten Lola Montez, einer Tänzerin und Ausländerin gar, das Staatsbürgerrecht verleihen ließ. Erst im Kielwasser dieser Empörung wurden kurzzeitig demokratische Forderungen hochgewirbelt. Seit den dreißiger Jahren hatten die

5 Münchner sich allerdings, wenngleich aus anderen Gründen, etwas renitent gezeigt; sie bezahlten die riesigen Summen, die sie zu Ludwigs Bauten beitragen mußten, nicht ohne Murren. Doch schon in den fünfziger Jahren wußten sie die Baulust des abgedankten Königs als Konjunkturprogramm für den Tourismus zu schätzen.

10 Bauwesen, Tourismus und Kunsthandel waren die Münchner Alternative zur Großindustrie. Die Verbindung von Kunst und Kommerz, von der Thomas Mann schreibt, war im Lauf des 19. Jahrhunderts vorbereitet worden: Die meisten Alt-Münchner Spezialitäten, vom Biergarten über die Weißwurst bis zur baulichen Struktur der Altstadt, sind Produkte des 19. Jahrhunderts, die in oder kurz vor dem Zeitraum entstanden, der die Vermarktung des München-Bildes zu seinem Anliegen macht. [...] Den eigentlichen Durchbruch hatte *Isar-Athen* gebracht, die Bauten Ludwigs I. und die

15 zuziehenden Künstler. Die Künstlichkeit des Geschaffenen war so unüberbietbar wie unzeitgemäß; es war ein Aus-dem-Boden-Stampfen, das zugleich an barocke Herrscherwillkür wie an postmoderne Imageförderung erinnert. In den Reiseführern, die alle in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts Legion werden, dominiert als besichtigungswert das neue, das 'prächtige' München.

20 Ludwigs Sohn Maximilian II. (1848-1864) und sein Enkel Ludwig II. (1864-1886), dessen *Neuschwanstein* heute eines der beliebtesten Bilder der Deutschlandwerbung abgibt, auch der Prinzregent Luitpold (1886-1912), von der Münchner Künstlerschaft mit dem Titel *Artium protector* geehrt: sie alle glaubten noch, ganz der Kunst zu dienen, ersterer neben der Baukunst insbesondere der Wissenschaft und Dichtkunst, der zweite insbesondere der Musik. Tatsächlich aber spielte die Spekulation auf den Fremdenverkehr spätestens in der Prinzregentenzeit beim Bau der repräsentativen Gebäude mit. So beim *Prinzregententheater*, das nach dem Vorbild Bayreuths errichtet und von einem Konsortium aus Privatbanken finanziert wurde. Thomas Mann kommentiert:

30 »Aus Bayreuth wurde etwas anderes, gemeineres, als nach Wagners Träumen daraus werden sollte. Es sollte ein nationaler Kunsttempel mit freiem Eintritt werden, und es wurde ein Rendezvous des reichen Pöbels aus aller Welt [...]. Von dieser Korruption des Ideals gingen die 'Schöpfer' des Prinzregententheaters bereits stillschweigend aus. Grundstücksspekulation und Fremdenindustrie waren da schon im Stillen das Primäre. Das Prinzregententheater wäre besten Falles ein Plagiat gewesen; es war etwas viel Ordinärereres. Immerhin zeigten seine Gründer einige Schamhaftigkeit dem Ideale gegenüber. Herr Fuchs [Anton Fuchs, der Chefregisseur, der in der Fremdenverkehrszeitung »Münchner Saison« für das Theater warb] setzt unverhohlen bei der Korruption des Ideales

35 ein. Kein Hotelier könnte schöner über das ‚Unternehmen‘ sprechen als er. Die »Münchner Saison«: 'Der Treffpunkt der eleganten Welt!' [...] Ein Fremdenindustriekapitän. Unsäglich widerwärtig.«

Wir stehen vor etwas, was man das Münchner Paradox bezeichnen könnte: Herrschaft der Antimoderne im Dienst der Moderne, der Vergangenheit im Dienst der Gegenwart, oder auch: Tourismus durch Historismus. Dieses Rezept war erfolgreich. Die Stadt zog nicht nur Touristen, sondern, selbstverstärkend, auch Künstler an, vor allem die Vertreter der bildungsbürgerlichen Antimoderne. So schrieb Adalbert Stifter schon 1846:

40 »Das Objektive, das München zu 'der' Kunststadt macht, ist zweierlei: an keinem deutschen Stadtbild hat, geistig und bildnerisch, soviel Kunst mitgewirkt [...]; und keine andere Stadt ist von der Natur so bevorzugt und von der Zivilisation in ihren äußerlichen Merkmalen so verschont wie München. Darum 'fühlt' sich hier der Künstler und darum fühlt er sich wohl. Und darum hinwiederum kann er, inoffiziell mehr als offiziell, das Stadtbild, das menschliche und geistige, wesentlich beeinflussen.« (zit. nach Dirrigl, 1968, 90 f.)

Nicht ohne Grund ist München der Ort der Lenbach¹⁴ und Stuck¹⁵ geworden, der Malerfürsten im Renaissancestil, und, was die Literaten betrifft, der Ort der Geibel¹⁶ und Heyse¹⁷ eher als derjenige

¹⁴ Franz Seraph Lenbach (1836-1904), seit 1882 Ritter von Lenbach, deutscher Maler, prominenter Münchner Künstler.

¹⁵ Franz Stuck, seit 1906 Ritter von Stuck (1863-1928), deutscher Maler und Bildhauer, prominenter Münchner Künstler.

¹⁶ Franz Emanuel August Geibel (1815-1884), deutscher Lyriker, lebte und wirkte zwischen 1852 und 1864 in München.

- 50 der Naturalisten. Von naturalistischer Schilderung des Arme-Leute-Milieus gibt es, bei Michael Georg Conrad¹⁸ und Lena Christ¹⁹, nur Ansätze. Trotz August Endells²⁰ berühmter Fassade des Fotohauses Elvira - zu Recht hebt Thomas Mann in seiner Erzählung diese unmünchenerische Besonderheit hervor, die 1937 anlässlich des Führerbesuches zum *Tag der deutschen Kunst* dann auch abgeschlagen wurde (Kolbe, 1987, 55 f.) -, trotz oder wegen der Zeitschrift »Jugend«: der Jugendstil ist gerade mit seinen modernen, problembewussten und auch weiterführenden Zügen in Wien eher heimisch als in München. Auch hier blieb es bei Ansätzen. Das Musikleben stagnierte ebenfalls: man glaubte, das Patent auf den einst geschmähten Richard Wagner zu haben und lehnte musikalische Neuerungen ab (Messmer, 1988, 284-290).
- 10 Neben lebensfrohem Kunstkommerz äußert sich im München der Jahrhundertwende keine Fin de siècle-Stimmung wie in Wien, keine Melancholie, die sich wenigstens bei einigen selbstkritisch reflektiert, sondern eher eine selbstzufrieden rebellierende Antimoderne, wie der Geheime Dichturfürst Stefan George²¹ sie angesichts eines Neubaugebietes formuliert haben soll: »Nun, in den so tief symbolischen Anblick versunken, befreite er plötzlich seinen Arm aus dem meinen, streckte ihn mit einer seiner weihevollen, priesterlichen Gebärden gegen das heranstampfende Neubaaunwesen aus, als ob er einen Fluch dagegen schleudern wollte, und sagte: "Richtet nur das heilige, gott-hafte Deutschtum noch völlig zugrunde! Es wird auferstehn und sich rächen und all euer wüstes, großmäuliges, freches Plebejertum und Proletengeschmeiß überwältigen!" Dann wendete er sich zu mir und sagte: "Auch wir sind ja ausgestoßen, auch wir sind ja von dem jetzt alleinherrschenden, entarteten Gesindel wie Aussätzige aus dem Gemeinwesen ferngehalten, auch wir, die wir noch das göttliche Geheimnis unseres Volkes im Herzen tragen und davon zu zeugen berufen sind, gehören eigentlich hierher, müßten vor den Toren jener profanierten, entgotteten und alles entweihenden Welt angesiedelt sein, um als Hüter des ewigen Lichtes zu sterben. Aber glaubt mir: von der Blutleuchte jenes Lichtes wird sich einst ein Feuerbrand entzünden, der die babylonischen Türme der Entarteten in Schutt und Asche legen soll - und das bald!"« (Fuchs, 1936, 86)
- 25 Stifters Erwartung, der Künstler könne in der Kunststadt München Einfluß nehmen, ist gut fünfzig Jahre später zunichte geworden. Aus den eben zitierten Sätzen im Jargon der Kosmiker spricht das moderne Bewußtsein von der Marginalisierung des Künstlers, das sich parallel zum Kunstmarkt entwickelt, seine besondere Münchner Form aber durch zwei Faktoren erhält: das Erlebnis des beginnenden Industrialisierungsprozesses, der sich hier eher in Mietshaus-Bauspekulation und in den schlechten Arbeiterwohnungen des Westends und des Gärtnerplatzviertels niederschlug als in gro- ßen Fabrikgebäuden, und die Volksferne der zugereisten Künstler, die sich symbolisch darin äußert, daß auch Allerhöchstes Wohlwollen Richard Wagner nicht die Landesverweisung im Jahr 1865 ersparen konnte. Der allzu preußische Emmanuel Geibel, von Maximilian II. nach München gerufen, sah sich drei Jahre später ebenfalls gezwungen, das Land zu verlassen. Die berühmte Schwabinger Bohème war eine deutlich von den Autochthonen abgegrenzte Subkultur.
- 30 Hier finden wir auch den Grund dafür, warum der Münchner Jugendstil größtenteils über Ansätze nicht hinauskommt: die Künstler zogen wieder fort. Hermann Obrist²², kreativer Erneuerer des Kunstgewerbes, Mitbegründer der *Vereinigten Werkstätten* (1897) und Inspirator des Bauhauses, benennt in der sogenannten Kunststadt-Debatte kurz nach der Jahrhundertwende das besondere Aroma der süddeutschen Gemütlichkeit, nämlich die Antipathie und das Mißtrauen gegen neue »hergelaufene Leut«: Das hat schöpferische und selbständige Naturen, die sich nach München verirrt und dort Wurzel gefaßt, ehe sie das alles merkten, mit solcher Zentrifugalkraft in die zuerst nicht gewollte Einsamkeit hinausgetrieben, in der sie nun mächtig erstarkten, sich konzentrierter sammelten und zielbewußter im Vereine mit anderen »Versprengten« schufen, als sie das je in

¹⁷ Paul Johann Heyse (1830-1914), seit 1910 Ritter von Heyse, deutscher Schriftsteller und Literaturkritiker, Mitglied der Münchner Hofgesellschaft.

¹⁸ Michael Georg Conrad (1846-1927), deutscher Schriftsteller des Naturalismus

¹⁹ Lena Christ (1881-1920 [Selbstmord]), bayerische Schriftstellerin.

²⁰ August Endell (1871-1925), deutscher Kunsttheoretiker, Designer und Architekt des Jugendstils.

²¹ Stefan Anton George (1868-1933), deutscher Lyriker. Vor allem sein frühes Werk zeugt von dem Versuch, eine lyrische Erneuerung in Deutschland durchzuführen. 1892 gründete er zusammen mit Carl August Klein die Zeitschrift »Blätter für die Kunst«, die, ganz im Geiste des *l'art pour l'art* von Baudelaire, Verlaine und Mallarmé, im Dienst »einer Kunst für die Kunst« standen. George: »Jeden wahren Künstler hat einmal die Sehnsucht befallen, in einer Sprache sich auszudrücken, deren die unheilige Menge sich nie bedienen würde, oder die Worte so zu stellen, dass nur der Eingeweihte ihre hehre Bestimmung erkenne.«

²² Hermann Obrist (1862-1927), schweizer Bildhauer, einer der Begründer des Jugendstils.

Berlin hätten tun können, wo man sie vor lauter Interesse und Anteilnahme oft gestört hätte. Aus der Vereinsamung befreien kann sie nur das Heranwachsen einer neuen Generation um sie herum, falls sie nicht fortgerufen werden und fortziehen, was von München aus herzlich gern gesehen wird. Dieses letzte Wort enthält nämlich die rätselhafte Tatsache, die sich zum Beispiel im Kunst-

5 gewerbe abspielt, daß innerhalb weniger Jahre Eckmann, Gross, Bürck, Habich, Huber, Pankok, Krüger, Berner, Haustein, die Gebrüder Haider, Schmuz-Baudis, Behrens, Paul, Riemerschmid und Obrist [alles Künstler des Jugendstils] weggerufen werden konnten, ohne daß man in München an irgendeiner Stelle auch nur einen Finger rührte, um diese geradezu einzigartige Künstlerkolonie der Stadt zu erhalten.

10 George - wir hörten es gerade - antwortet auf die Marginalisierungserfahrung mit einer apokalyptischen Vision. Die Kosmiker wußten Endzeitliches zu schätzen. Ebenso Ludwig Derleth²³, in dem man einen Verwandten des Hieronymus hat sehen wollen (Hoffmann, 1968, 1357). In Manns Apokalyptiker verbindet sich das Ressentiment von Nietzsches Priestertyp sowohl mit der katholischen Reaktion als auch mit dem Führertum antiintellektueller Intellektueller, für das Mann selbst kei-

15 neswegs unanfällig war.

Damit kommen wir wieder zu den zwei Schwertern über München. Sicherlich verweisen sie uns auf Rachephantasien marginalisierter Künstler. Aber sie stehen auch für die dunkle Seite der zwei-

20 deutigen Kunststadt. Wir haben das München der letzten Jahrhundertwende als einen Sonderfall der zeitgenössischen Fassadenkultur kennengelernt. Zwar finden wir hier kaum jenen neuteutonischen Schwulst, an den wir unter dem Stichwort Wilhelminismus denken, jedoch einen Historismus, der sein Eigenleben dem Kommerz und dem Tourismus verdankt. Worauf die Kunst verweist, ob klassizistisches Bildungsideal oder nationalromantische Sehnsucht, ist demgegenüber gleichgültig. Gleichgültig bleibt andererseits auch für Künstler und Museumsbetrieb, aber auch für Bohème und Kabarett, wofür der kräftige Sohn des Bieres steht und die elende Kirchgängerin, deren blutige

25 Augen die leuchtende Pracht nicht sehen wollen: nämlich das einfache Volk in seinen schlechten Mietshäusern, das seinerseits weder mit Kunstkommerz noch mit den fremden Künstlern etwas im Sinn hat.

Was die Stadt symbolisiert, Modernisierung als Herrschaft antimoderner Tradition, das bedeutet kulturpolitisch: Bildung durch Kunst ohne Volk. Manns Erzählung macht den Firnis der Kunst durch-

30 sichtig für die soziale Realität. Die Krauthubers, die einfachen, vom Land kommenden Leute, vom elitären Großbürgersohn beschrieben, strebten gegen Ende des Jahrhunderts nach Mitsprache in Kirche und Politik, die ihnen der Klerus wie der Liberalismus verweigerte und das Zentrum nur in begrenztem Umfang gewährte. Der SPD standen die bäuerlich geprägten Schichten hingegen fern. Trotz des recht erfolgreichen Bündnisses von SPD und Zentrum um die Jahrhundertwende fanden sich hier Schichten, die nach Orientierung und Leitung suchten. Wenn sie einmal nicht mehr einem Blütenzweig gehorchen, sondern sich zu politischer Tat werden anstacheln lassen vom Machtwillen derer, denen antimoderne Intellektuelle den Weg geebnet haben, dann wird die Vision des neuen Savonarola sich erfüllen: »Er sah auf der Mosaikfläche vor der großen Loggia die Eitelkeiten der Welt, [...] die üppig ausgestatteten Liebesverse und Propagandaschriften der Kunst pyramiden-

40 artig aufgetürmt und unter dem Jubelschrei des durch seine furchtbaren Worte geknechteten Volkes in prasselnde Flammen aufgehen ...« (216)

Den aus Lübeck hergelaufenen Dichter wird man kurz vorher aus München verjagt haben. Indem er München im Jahr 1902 erzählerisch analysiert, hat Thomas Mann, ohne es ahnen zu können, nachdrücklicher auf die Zukunft der Stadt verwiesen, als es der Touristenwerbung lieb sein kann.

45 Die ambivalente museale Vergangenheit verlebendigend, ihr untergründiges Weiterleben in die Zukunft hinein verlängernd, macht seine Erzählung deutlich, daß vergangene Bücherverbrennungen nach künftigen verlangen. Vom Zweideutigen fasziniert, deckt er die spezifische Ambivalenz auf, die dem Modernisierungsprozeß im München der Jahrhundertwende eigen ist. Die »fröhliche Apokalypse«, die Hermann Broch bekanntlich für das Wien von 1880 konstatiert, beschreibt Mann

50 eindringlich für das München von 1900.

Doch indem er das tut, bezeugt er, wie inspirierend die Kunststadt dann doch war, mit der er sich

²³ Ludwig Derleth (1870-1948), deutscher Schriftsteller.

5 zeitlebens widersprüchlich auseinandersetzt, nicht das leuchtende, wohl aber das ambivalente München. Das gilt auch für andere. Franz von Stuck, dessen »Sünde«, wie behauptet wurde, sich in Thomas Manns Madonnenbild verwandelt hat, benutzt die klassizistische Vorliebe für Allegorie und Mythos, benutzt auch klaren Bildaufbau und die oft mitkomponierten Rahmen, um Distanz
10 zum verfänglichen, faszinierend-bedrohlichen Inhalt der Bilder zu schaffen, somit eine wohl-
ständige, gleichsam bebrillte Zweideutigkeit herstellend. Wie stilisierende Distanz und Auflö-
sungswunsch dann von Kandinsky²⁴ und anderen, teilweise auf abstrakter Ebene, miteinander
verbunden werden, das gehört schon zur Geschichte des »Blauen Reiters« und späterem, verdankt
15 sich zum Teil aber auch solchen Jugendstil-Anfängen, in denen, was Haeckel²⁵ und Bölsche²⁶ durch
ihre Mikroskope gesehen, in zweidimensionaler Abstraktion stilisiert wird. Und George? Die gleich-
sam neoklassizistische Strenge seiner Verssprache führt in Bereiche, wo das florale, vegetative
Wogen Bedrohliches und Verbotenes aufrührt (David, 1963). Oskar Panizza²⁷ und Frank Wede-
kind²⁸ bringen eben dies zur Sprache, und Alfred Kubin²⁹ faßt es im Bild. Tradierte Ordnung und
chaotische Dynamik, Klassizismus und Auflösung, Neugeburt und Apokalypse, rosenumwundenes
20 Szepter und Flammenschwert halten einander für einen historischen Augenblick im Gleichgewicht.
Ein letztes Atemholen, bevor totale Ordnungen die vorläufigen Apokalypsen des nun endenden
Jahrhunderts erzeugen und monumentaler Klassizismus sich als Fassade von Schutt und Asche zu
erkennen geben wird. Wie kein anderer wußte Thomas Mann, der berührungsscheue Betrachter:
es ist das Fragwürdige, das Münchens Größe als Kunststadt der Jahrhundertwende ausmacht.

W. Wucherpennig ist Professor für *Neuere deut-
sche Literatur* an der Universität Roskilde (DK)

*Wer nichts weiß,
muss alles glauben!*

Marie von Ebner-Eschenbach



HK 2019/20

Unterrichtsreihe:

Novellen-Literatur des bürgerlichen Realismus
Thomas Mann (1875-1955) · »Gladius Dei« (1902)



²⁴ Wassily Kandinsky (1866-1944), russischer Maler, Grafiker und Kunsttheoretiker, der längere Zeit in München und Oberbayern gelebt und gewirkt hat (siehe Künstlervereinigung »Der Blaue Reiter«).

²⁵ Ernst Heinrich Philipp August Haeckel (1834-1919), deutscher Zoologe, Philosoph und Freidenker, der die Arbeiten von Charles Darwin in Deutschland bekannt machte und zu einer speziellen Abstammungslehre ausbaute.

²⁶ Wilhelm Bölsche (1861-1939), deutscher Schriftsteller und Archäologe.

²⁷ Leopold Hermann Oskar Panizza (1853-1921), deutscher Schriftsteller, Satiriker und Publizist.

²⁸ Frank Wedekind (1864-1918), in München wirkender deutscher Schriftsteller, Dramatiker und Schauspieler.

²⁹ Alfred Leopold Isidor Kubin (1877-1959), österreichischer Grafiker, Schriftsteller und Buchillust.