

Schindler Herbert, Große bayerische Kunstgeschichte, 2 Bände, gr. 8°, 404 und 450 Seiten, 486 Abbildungen, 24 Tafeln, Süddeutscher Verlag, München 1963.

Man wird es mit Freude verzeichnen, daß „Bayern“, das heute dreistämmige, aber doch kulturell innig verbundene politische Gebilde, in neuester Zeit mannigfaltige Sonderbetrachtungen gefunden hat. Meiner 1951 begonnenen „Kirchengeschichte Bayerns“ folgte nunmehr eine „Kunstgeschichte Bayerns“, eine „Literaturgeschichte Bayerns“ ist angekündigt und eine große wissenschaftlich fundierte „Geschichte Bayerns“ ist geplant. Es zeigt sich, daß die vor Jahrzehnten vorgebrachten Bedenken, daß die Dreistämmigkeit Bayerns keine gemeinsame Entwicklungslinie aufzuweisen zuläßt, nicht zu Recht bestehen. Die Wechselbeziehungen zwischen den (heutigen) Schwaben und Mainfranken sind seit Jahrhunderten nur zu enge.

Bei einer Gesamtbetrachtung bayerischer Kultur, gleich welchen Gebietes, wird man immer zunächst die Zielsetzung vor Augen haben müssen. Die vorliegende bayerische Kunstgeschichte will offensichtlich weiteren Kreisen dienen und weniger der wissenschaftlichen Forschung. Das ergibt sich schon aus dem Fehlen jeglicher Anmerkungen oder deutlicher jeder Belege für die vorgebrachten Meinungen, wengleich sich der Verfasser bemüht Allem ein tragbares Fundament zu geben, wie auch das gesamte Schaffen der darstellenden Kunst — ein Stoff von nicht geringem Umfang — zu erfassen.

Der erste Band beginnt mit den frühesten leisen Spuren menschlicher Kunstbetätigung und endigt mit dem Beginn der Renaissance, der zweite führt die Betrachtung herauf bis in die ältere Generation unserer Tage und schließt mit Franz Mark, ein gewaltiger Radius, der gerade bei der intensiven kunstgeschichtlichen Forschung neuester Zeit große Belesenheit voraussetzt.

Daß eine bayerische Kunstgeschichte auf weiten Strecken das Benediktinertum berührt, ist jedem Kenner bayerischer Geschichte offensichtlich. Im Einzelnen sei bemerkt: S. 49 wird der Rundbau der „Heiligen Kapelle“ in Altötting und die Eigenschaft als frühes Taufhaus, worüber heute kein Zweifel mehr bestehen kann, wenigstens erwähnt. Hier sei noch ein Ereignis, das ich selbst erst in neuerer Zeit wahrgenommen habe, erwähnt. Die Pfalz von Altötting war September/Oktober 893 der Schauplatz der Taufe eines kaiserlichen Prinzen, des Sohnes Kaiser Arnulfs und dessen Gemahlin Ota, Ludwig, durch Bischof Adalbero von Augsburg, während EB Hatto von Mainz Taufpate war. Es ist der König, der später den Namen Ludwig das Kind erhielt (Zöpfl -- Volkart, Regesten der Bischöfe von Augsburg Nr. 54). Eine Taufe mit solcher Solennität setzt in dieser Zeit ein selbständiges Baptisterium voraus.— S. 49 wird behauptet, daß die Kirche in Frauenwörth „urkundlich verbürgt“ nach 760 als Salvatorkirche eingeweiht wurde. Es ist eine Verwechslung mit der Salvatorkirche in Herrenwörth, die durch Bischof Virgil eingeweiht (Neuweihe?) wurde und den bei Irländern und Angelsachsen so beliebten Salvatortitel erhielt. Das Münster in Frauenwörth war von Anfang an bis heute der Gottesmutter geweiht. Von einem „Doppelkloster“ kann man bei Frauenwörth nicht sprechen. Nach neuesten Untersuchungen ist es gewiß, daß das 788 urkundlich genannte „monasterium virorum“ auf der Herreninsel lag, für die schon früh der Name „Au“ bis in unsere Tage nachweisbar ist. Daß Frauenwörth schon unter Tassilo III. gegründet wurde, ist urkundlich nicht belegbar, gründet aber auf verlässiger Tradition. Daß das Frauenkloster mit großem Aufwand wohl unter Ludwig dem Deutschen ausgestattet wurde, beweist nicht nur die späte nur zum Teil (!) verunechtete Dotationsurkunde (MG Dipl. VI., S. 395),

sondern auch die prachtvolle Torhalle (S. 52) mit den Engelsfresken (dankenswerte Abbildung S. 67), während die neuentdeckten Fresken an den oberen Münsterwänden kaum karolingisch sind, sondern anderen Umständen ihr Entstehen verdanken. Sie entstammen einer Reformbewegung, die dem Verfasser leider nur zum Teil bekannt geworden ist. Der Name Trier kommt um die Jahrtausendwende (vom Codex Egberti abgesehen) überhaupt nicht vor und doch war das bayerische Kunstschaffen auf allen möglichen Gebieten um 1000 von Lothringen und Trier beherrscht. Regensburg, das der Verfasser wohl als Reformmittelpunkt nennt, war nur Etappe, die von Gorze — Trier Geist und Können empfangen hat und nach Tegernsee und besonders nach Niederaltaich bis hinein nach Böhmen und Ungarn weitergegeben hat. Das alles hat sowohl Kassius Hallinger wie ich in meiner Kirchengeschichte (II. Band) zur Genüge dargelegt. Monastische Geschichte kann in jenen Jahrhunderten nicht von Kunstgeschichte getrennt werden. Bei den S. 104 zitierten „*Consuetudines sanctae (!) Emmerami*“ handelt es sich wohl nur um einen Druckfehler. Von Trier aus zeigt sich auch ein Weg zu den genannten Speicherfresken in Frauenchiemsee. Der von Trier — Regensburg inspirierte Abt Gerhard kam als erster Abt in das nahe des Chiemsees gelegene neugegründete Kloster Seeon. Gerhard schätzte und liebte Frauenwörth, für dessen kaiserliche Äbtissin Irmgard er nachweisbar die Inschrift schuf wie er auch eine im kaiserlichen Dienst stehende nicht unbedeutende Malschule in Seeon förderte. Das ist V. alles unbekannt geblieben. Nichts liegt näher, als daß auch die Malerei von ihm, also nach dem Jahr Tausend inspiriert wurde. Das „Programm“ dieser Fresken habe ich längst in dieser Zeitschrift entwickelt. Es enthält nicht nur einen Hinweis auf die „*porta clausa*“ und die Anknüpfung des Erlösers, sondern ist ein marianisches Programm, das wohl in Deutschland in dieser frühen Zeit einmalig ist. Die zahlreichen Brustbilder stellen die alttestamentlichen Vorbilder der Gottesmutter dar. Der vermeintliche „Laie“ mit dem „Buch in den Händen“ (S. 142) ist Richter Gedeon mit dem Ephod, dem Kästchen in der Hand. — Bedauerlich ist die dreimalige Zitation des für die bayerische Kunstgeschichte nicht unbedeutenden Honorius „*Agustodinensis*“ (S. 148, 152, 390). — S. 171: Der Interpretation des Schottentors in Regensburg und dessen „Programm“ wird man bald überdrüssig. Die Auslegungen Wiebels und anderer sind reine subjektive Meinungen und Phantastereien ohne jeden sachlichen Beleg. S. 175: Vor dem bekannten herrlichen „Forstenrieder Kreuz“ hat nicht die hl. Elisabeth sondern die Gräfin Agnes von Andechs gebetet. Der Künstler ist in der Chiemseergegend zu suchen und reiht sich (auch stilistisch) neben die Ruhpoldinger Madonna (beide Bilder in prachtvoller Wiedergabe), die der gleichen Gegend entstammen dürfte. — S. 236: Der eigenartige Ettaler Zentralbau verlangt eine Erklärung, die wohl in der Nachahmung des jerusalemischen „*templum Salomonis*“ den Sitz der Templer, zu suchen ist. Über eine neue Deutung siehe S. 478 des vorigen Bandes.

Bei der Einführung der Gotik (S. 202) wird man sich vor allzugroßen Spekulationen nach den geistigen Ursachen hüten müssen. Tatsache ist, daß die Cisterzienser die Wegbereiter der neuen Art waren, die von Frankreich kam. (Vgl. Ebrach), daß ferner der Wandel des Christusbildes vom Christus Rex zum Christus patiens, mit anderen Worten das in den Vordergrund gerückte Armutsideal nicht ohne Rückwirkung auf den Kirchenbau blieb (z.B. Fehlen der Türme bei den Cisterziensern wie den neuen Armutsorden). Freilich schlug der enge und strenge Kanon in Form und Farbe der Cisterzienser alsbald ins Gegenteil um. Der Wandel der Christusauffassung ist auch die eigentliche „Wurzel“ der neuen Art der Kruzifix-Darstellungen wie der „Andachtsbilder“ (S. 267)

Bei Albrecht Dürer, der den II. Band eröffnet, vermißt man seine Stellung in der großen Tragödie der Glaubensspaltung. Nur aus dieser heraus werden eine Reihe seiner größten Leistungen verständlich. So sind die bekannten „Vier Apostel“, wie ich im VI. Band meiner Kirchengeschichte nachgewiesen, ein sehr konkreter Protest gegen die bilderstürmenden Wiedertäufer, nicht gegen die alte Kirche. — In der Beurteilung der großen Hallenkirchen der Jesuiten ist zu beachten, daß hinter ihnen nicht nur eine mechanische Nachahmung der Antike, südlicher oder östlicher Vorbilder steht, sondern das große seelsorgerische Anliegen des Tridentinums, auch wenn dieses keine unmittelbaren Bauanweisungen gegeben hat. Man bedurfte Kirchenräume, die für die Predigt, die Sakramentsspendung und einen christozentrischen Gottesdienst geeigneter waren als der Säulenwald der gotischen Münster. So begegnen sich Renaissancebau und pastorale Wünsche aufs glücklichste. Auch die zahlreichen von den Jesuiten ins Leben gerufenen „Bürgersälen“, (Versammlungsräume der neuen marianischen Kongregation), vielfach prachtvoll ausgestattet, wären der Beachtung wert gewesen. — Die Bedeutung der Prälaten der bayrischen Stifte und Klöster namentlich in Südbayern und zwar für das gesamte Kunstschaffen im Barock hätte mehr herausgestellt werden dürfen. Die Gegenprobe für deren ausnehmende Bedeutung als Mäzenaten und Förderer bietet die Klosteraufhebung von 1803, die einen jähen Absturz allen Kunstschaffens und mehrere Jahrzehnte künstlerischer Sterilität im Gefolge hatte. Man sucht vergeblich das Wort „Säkularisation“, die doch für das bayrische Kunstschaffen eine allzufühlbare bittere Zäsur bedeutete. — Für die im Barock entstandenen Wallfahrtskirchen mit zentralem Grundriß dürfte es sich kaum um eine „Anlehnung an altes symbolisches Volksgut“ handeln wohl aber um ein Nachklingen der zahlreichen Haliggrabkirchen-Nachahmungen des Hoch- und Spätmittelalters in Deutschland.

Ist die „Große bayerische Kunstgeschichte“ Schindlers, der mitunter mehr Vertiefung und Eingehen auf die geistigen Kräfte und Strömungen in den verschiedenen Jahrhunderten zu wünschen gewesen wäre, auch kein einmaliges, so ist es doch in seiner Absicht das gesamte Schaffen der darstellenden Kunst auf bayrischen Boden zu umfassen ein erstmaliges Werk, das weiteren Kreisen den Kulturreichtum unserer Heimat aufzudecken und zu lieben im Stande ist. Besondere Beachtung verdient die splendide Illustration, die Verfasser wie Verlag gleich Ehre macht und an der Spitze moderner Reproduktionsleistung steht.

München

R. Bauerreiß