



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

Baiern

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

Ziegelbau des 14. Jahrhunderts zu Ende des 17. umgebaut und mit gehäuftem Schwulstbarock ausgestattet; das Stiftsgebäude in altertümlich deutscher Auffassung; davor eine aus plastischen Wolken zusammengeballte Dreifaltigkeitssäule, dergleichen in Schlesien in größerer Zahl zur Aufstellung kamen. In Leubus ist die Kirche ebenfalls Umbau, das Stiftsgebäude Neubau, in Größe der Anlage und Pracht der inneren Einrichtung mit den reichsten Österreichs wetteifernd. In Grüßau ist die Kirche nicht mehr als konventionell, sehr bedeutend aber die Fassade (Abb. 478). In ihrem Grundriß wechseln konkave und konvexe Linien, im Aufbau werden alle Gesimse geschweift oder gebrochen; trotz dieser stürmischen Bewegung bleibt der Eindruck übersichtlich und hoch monumental; man darf es wagen, zu behaupten, daß auf der Linie barocken Wollens es in Deutschland keine bessere Kirchenfassade gibt.

BAIERN.

Überschauen wir die Jahrhunderte und in ihnen den wechselnden Anteil der deutschen Landschaften an den großen historischen Baustilen, so zeigt sich: der romanische und der gotische haben alles in allem ihre besten Leistungen im Westen und Norden vollbracht, Süddeutschland dagegen erlebte seine architekturgeschichtliche Hochblüte im Barock. Und in Süddeutschland wieder war das barocke Kernland Baiern.

Damit soll nicht etwa behauptet sein, daß Baiern — wir sprechen selbstverständlich von Altbaiern — sonst unerreichte Höchstleistungen des Barocks hervorgebracht habe. Offenbar aber war in Baiern die Geistesart des Volkes dem Wesen des Barocks so nahe verwandt wie bei keinem andern Stamme. Schon die spätgotische Bau- und Bildhauerkunst ließ diese Tendenz erkennen. Wohl hat am Ende des 16. und noch einmal am Ende des 17. Jahrhunderts auch der bairische Barock einen fremdländischen Einschlag empfangen, aber derselbe wurde schnell und vollständig von der bodenständigen Überlieferung aufgesogen. Das meiste und Charaktervollste ist, anders als in Schwaben und Franken, von Söhnen des heimischen Bodens geschaffen worden; nirgends hat die Verdeutschung des Barocks gleich tiefe Wurzeln. Außerdem hat der bairische Barock sich weit über die Grenzen des Stammgebietes ausgedehnt. Der schwäbische Kirchenbau verdankt seine höchste Blüte bairischen Meistern; eine aus Baiern stammende Architektenfamilie errang in Böhmen und Franken eine große Stellung; bairische Dekorationskünstler waren gesucht bis an den Bodensee und den unteren Main.

Baiern ging aus dem Dreißigjährigen Kriege als ein vergrößertes, fest geschlossenes, im Glauben einiges Territorium hervor. Das Land war nicht reich, aber vom Kriege hatte es verhältnismäßig wenig gelitten. Es ist das einzige, in dem die im Frühbarock begonnene Entwicklung sich

kontinuierlich fortsetzte. Schärfere Einschnitte zeigen nur die Unternehmungen des Hofes. Aber das ganze Land war baueifrig, wenn auch mit einseitiger Richtung auf das Kirchliche. Nach und nach wurde ein großer Teil der aus dem Mittelalter überkommenen Land- und Klosterkirchen mit Barockformen umhüllt. Daneben erstanden Neubauten in nicht geringer Zahl. Zuerst war das Inntal mit den westlich angrenzenden Gebieten am regsamsten. Hier breiteten sich die welschen Muratori aus, Wanderkünstler aus Südtirol und Graubünden, denen es nicht schwer fiel, die italienischen Vulgärformen mit nordischem Empfinden zu durchdringen. Einige Familien wurden dauernd ansässig. Kaspar Zucalli aus Roveredo baute in Gars am Inn (1661) und in Traunstein (1675), ein anderes Glied der Familie im Chorherrenstift Au, ein drittes in Salzburg, und dem jüngsten, Enrico Zucalli, gelang es, am Hof in München Fuß zu fassen. Kaspars Parlier Lorenzo Sciasca errichtete im Bezirk von Miesbach die schönen Kirchen von Gmund und Kloster Weyarn (1687) nach dem deutschen Schema des einschiffigen Raumes mit tiefen Wandpfeilern. Um dieselbe Zeit erneuerten ungenannte Muratori die altberühmte Klosterkirche Tegernsee (Abb. 495) in der lange vergessen gewesenen Raumform der Basilika. Keine dieser unter welscher Leitung gebauten Kirchen läßt einen Augenblick zweifelhaft, daß sie auf deutschem Boden stehen. Andererseits bemühten sich die doch keineswegs verdrängten eingeborenen Maurermeister redlich darum, von den Welschen zu lernen. Daß ihnen dieses anfangs nur unvollkommen gelang, zeigt der im übrigen großartige 1683 vollendete Neubau in Benediktbeuren, dessen Meister nicht überliefert ist. In Aibling saßen die Dientzenhofer. Vermutlich einer aus dieser Sippe hat sich an dem seltsamen kleinen Rundbau in Westerdorf (1670) versucht. Wie denn überhaupt das Neue der zentralen Anlage gerade die deutschen Meister anzog. An der Spitze steht, zeitlich wie dem Werte nach, die große Wallfahrtskirche Maria-Birnbaum nordwestlich von München, 1661—68 von Konstantin Bader ausgeführt, ein hoher Kreiszyylinder von 16 m Durchmesser, westlich und östlich anschließend Vorhalle und Chor im Grundriß eines aus Kreissegmenten zusammengesetzten Dreipasses. Ebenfalls eine Wallfahrtskirche und ein Zentralbau, der Mittelraum quadratisch, Exedren an allen vier Seiten, ist die seit 1687 von Joh. Schmutzer aus Wessobrunn errichtete und üppig ausgeschmückte Kirche in Vilgertshofen im Lechgebiet und die ähnlich angelegte, wohl ebenfalls auf Schmutzer zurückgehende Wallfahrtskapelle in Heuwinkel bei Weilheim. Die Basilika wurde aufgenommen von Bader in Niederschönenfeld und in Deggendorf, von einem der Dientzenhofer in Weihenlinden. Im ganzen lebt diese Epoche doch am meisten in den Belangen der Dekoration. Es bilden sich mehrere Lokalschulen, unter denen die von Wessobrunn in Westbairern und Schwaben die meistbeschäftigte

war. Ihre beste Kraft war zwischen 1675 und 1700 Johann Schmutzer. Von ihm rühren die ausgedehnten Stuckarbeiten in Vilgertshofen, Obermarchtal, Friedrichshafen her, von anderen derselben Herkunft die in Ilgen, Wettenhausen, Schönenberg (Abb. 474, 499, 530). Franz Schmutzer arbeitete zwischen 1700 und 1720 in Weingarten und Weißenau, Josef Schmutzer in Donauwörth. Um 1720 treten die Brüderpaare Zimmermann und Feichtmayr auf, verlassen aber bald ihre ländliche Heimat, um von München aus eine weit ausgedehnte Wandertätigkeit anzutreten.

Im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts und am Anfang des 18. — die Beispiele ließen sich vermehren — schwoll also die kirchliche Bautätigkeit beträchtlich an, und man kann nicht sagen, daß in ihr die einheimische Kunst durch die italienische Einwanderung unterdrückt worden wäre. Dieses trat nun aber zeitweilig in der Landeshauptstadt, in München, ein. Hier gab am Hofe die Kurfürstin Henriette Adelaïde, eine Prinzessin aus dem Hause Savoyen, den Ton an. Von 1665 ab ließ sie durch zwei italienische Landsleute, Barelli und Pistorini, ihr Appartement in der Residenz neu einrichten. Nur ein Teil der Zimmerfolge (seit dem Besuch des Papstes Pius VI. »die päpstlichen Zimmer« genannt) ist erhalten. Die reich vergoldeten Kassettendecken, die Marmorwände in Scagliolatechnik, die schweren Kamine und mächtigen, hochlehnigen Stühle nehmen sich in den nordisch klein abgemessenen Räumen einigermaßen drückend und anspruchsvoll aus. Ein Opernhaus und Turnierhaus sind verschwunden. Der 1671 nach italienischen Mustern angelegte Park von Nymphenburg wurde im folgenden Jahrhundert im französischen Geschmack umgestaltet, erhalten hat sich aus Adelaïdens Zeit der Mittelbau des Schlosses. Das bauliche Hauptunternehmen Ferdinand Marias und seiner Gemahlin war die dem vornehmen neuen Orden der Theatiner übergebene Kirche St. Cajetan (1663—1675). Sie gehört in jene große kosmopolitische Familie, deren Stammutter die Kirche Gesù in Rom ist und der in München bereits die Michaelskirche sich angeschlossen hatte. Verwebt der ältere Bau die Abstufung mit stark selbständigen Zügen, so will die Theatinerkirche bis aufs letzte italienisch sein und hat dies auch erreicht. Münchnerisch, bairisch ist an ihr nichts. Die von einem hohen Tambour emporgetragene Kuppel zeigte diese majestätische Form des Südens auf deutschem Boden zum erstenmal*. Das Innere ist nicht auffallend groß, erreicht aber durch seine auf hohem Kothurn einerschreitende Behandlung durchaus jenes kalt Grandiose und Überwältigende, das den römischen Barock kennzeichnet. Dahin gehört der völlige Mangel an Farbe. Dicht zusammengeballtes Stuckornament, von nun ab das Vorbild für vornehme Kirchenarchitekturen, überzieht die Flächen. Die mächtigen, ebenfalls farblosen Altäre sind von Bernini inspiriert,

* In Kempten zwar etwas früher projektiert, aber unvollkommen ausgeführt.

auf den speziell die Hereinziehung des Fensters in die krönende Ädikula hinweist*.

Barellis Nachfolger in der Gunst des Kurfürsten (seit 1679 Max Emanuel) war Enrico Zucalli, eine derb-kräftige Natur mit großzügig monumentalen Neigungen. Von seinen Bauten ist mehreres untergegangen (so der Umbau des Klosters Ettal) oder unausgeführt geblieben (die als mächtiger Zentralbau gedachte Wallfahrtskirche Altötting). Sein Hauptwerk wäre die neue Residenz in Schleißheim geworden. Kurfürst Max Emanuel ist der erste deutsche Fürst, der seine Augen auf Paris richtete. Es ist aber nicht Versailles, das sich Zucalli zum Vorbild nahm, sondern für ihn, den Italiener, bezeichnend, Berninis Louvre-Entwurf: eine Vierflügelanlage um einen quadratischen Binnenhof mit Vorhöfen für Kirche, Theater, Arena. Nur ein kleiner Teil war vollendet, als der spanische Erbfolgekrieg die Weiterführung stilllegte. Einen zweiten großen Schloßbau begann Zucalli für den Kurfürsten von Köln, einen Bruder Max Emanuels, in Bonn. Der erhalten gebliebene Teil ist in Anlage und Formbehandlung italienisch. — Bedeutender für die Entwicklung der bairischen Baukunst wurde Giovanni Antonio Viscardi. Er ist einer von den nicht seltenen Italienern, die ernstlich auf die Kunstüberlieferung ihrer Adoptivheimat eingingen; in seinen Werken wandelte sich der italienische Barock zum deutschen Barock. Dem ersteren stehen noch nahe die Wallfahrtskirche in Freistadt in der Oberpfalz, 1700—1710 für den Grafen Tilly ausgeführt, und die Dreifaltigkeitskirche in München, 1711—1714, beides gruppierende Zentralbauten. Sein größter Kirchenbau, auch innerlich der bedeutendste, ist die Zisterzienserkirche Fürstenfeld (1718—1736). Hier ist er nicht mehr Italiener. Er greift nicht, was nahegelegen hätte, auf die Theatinerkirche, sondern auf die Michaelskirche zurück. Der langgestreckte Grundriß entspricht den Gewohnheiten des Ordens. Die stark in die Höhe getriebene Proportion des Schiffes ist deutsch, ebenso die hoch aufgetürmte Fassade. Ganz unitalienisch ist auch die farbenreiche, feierlich strahlende Dekoration (Abb. 501).

Durch den Dreißigjährigen Krieg wurde dem kurbairischen Territorium die Oberpfalz hinzugefügt. In der ersten Zeit der mit Strenge durchgeführten Rekatholisierung begnügte man sich mit neuer Ausstattung der vorgefundenen Kirchen. Die ersten Neubauten schlossen sich der böhmischen Schule an, wenn auch die Ausführenden aus Oberbaiern stammten. Von 1681 ab wurde am Fuße des Fichtelgebirges die

* An der Theatinerkirche geht alles Wesentliche auf Barelli zurück. Nur die Türme erhielten durch Zucalli ein potenziert barockes Gepräge, ein verfeinertes die viel später (1767) von Cuvilliés ausgeführte Fassade.

Zisterzienserkirche Waldsassen, von 1691 ab die Prämonstratenserkirche Speinshart erbaut; die erste nach einem Entwurf Abraham Leuthners in Prag von Georg Dientzenhofer, die zweite von dessen Neffen Wolfgang. Beide sind von Italienern stuckiert, Waldsassen harmonisch prächtig, Speinshart mit wilder Übertreibung. Unter den zahlreichen Wallfahrtskirchen macht sich die zu Kappel bemerklich; in symbolischer Hindeutung auf die hl. Dreifaltigkeit sind hier drei mit Halbkuppeln überwölbte Halbkreise derartig zusammengefügt, daß ihre Sehnen ein gleichseitiges Dreieck bilden und drei schlanke Türme aus den Winkeln aufsteigen. In einem Sammelband aus dem Besitz des jüngeren Dientzenhofer finden sich mehrere, in ähnlicher Weise symbolisierende Entwürfe, z. B. ein Achteck mit sieben Rundkapellen als Hinweis auf die sieben Schmerzen der Jungfrau Maria. — Der bedeutendste Bau der österreichisch-italienischen Richtung ist aber der Dom zu Passau (1668—1677), eigentlich nur eine eingreifende Erneuerung einer großen, spätgotischen Basilika; der Chor zeigt außen die gotischen Formen unverändert; das Langhaus scheint neu zu sein, sein Aufbau als reine Basilika läßt aber gotischen Rhythmus durchfühlen; den Barockeindruck bedingt allein die wuchtige Stuckdekoration der Carlonewerkstatt. Der Hochbarock hat in Baiern nichts von gleicher Bedeutung geschaffen (Abb. 496).

Wir wenden uns nach Oberbaiern zurück. Hier ging am Anfang des 18. Jahrhunderts die Vorherrschaft der Italiener zu Ende. Der bairische Spätbarock teilte sich in zwei Äste: in der religiösen Kunst erhob sich die deutsche Auffassung zu Selbständigkeit, in der höfischen wurde der französische Einfluß mächtig. Es konnte aber nicht anders sein, als daß im Laufe der Zeit beide Äste sich ineinander verzweigten.

Dem Willen zur Verdeutschung des italienischen Barocks hatten schon Viscardis Spätwerke nachgegeben. Die führenden Persönlichkeiten in dieser Richtung wurden die Brüder Asam: Cosmas Damian 1686—1739, Egid Quirin 1692—1750. Sie sind aus den Handwerkerkreisen des Landes hervorgegangen, Söhne eines in den Kirchen der Inngegend und am Tegernsee vielbeschäftigten Freskomalers. In den Jahren 1712 bis 1713 waren sie in Rom, wo sie an der Akademie von S. Luca ihre Studien machten. Es ist merkwürdig, wie frei von Schulzwang sie zurückkehrten; sie bewegten sich in den römischen Formen, die etwas völlig Neues ihnen als Baiern ja auch nicht waren, mit unübertrefflicher Frische und Naivität; ihr Leitstern war ihr angeborenes Naturell. Von Haus aus waren sie Dekorateure, der ältere Bruder Maler, der jüngere Bildner in Stuck, Architekten wurden sie erst später und immer nur in dem Sinne, daß ihnen die Architektur Folie war für das Zusammenspiel aller dekorativen Faktoren. Das Wort »malerisch« drückt dies Hinaustreiben der Archi-

tektur über die in ihrem Begriff liegenden Grenzen nur unvollkommen aus. Die Brüder waren unübertrefflich, wo sie zusammen arbeiteten und ein Gesamtkunstwerk aus einem Guß schaffen durften; wenn sie als Maler oder Bildhauer einzeln auftreten und in einem ihnen gegebenen Architekturraum, da zeigt sich die Relativität ihrer Kunst. — Über das Wesen der Asam belehrt am schnellsten ein Spätwerk, das allbekannte Johannes-Nepomuk-Kirchlein in München (1733—1735). Die Fassade steht in der Häuserflucht der Straße, benachbart dem Wohnhause der Künstler. Es ist der Mühe wert, sich klarzumachen, wie unentbehrlich ihr diese Nachbarschaft ist. Neben den kleinteiligen Formen des Hauses erscheint die in einheitlicher Bewegung emporwachsende Kirchenfassade groß. Ein Stück Natur, der gewachsene Fels neben der Tür, ist in sie aufgenommen. Das Innere ist, architektonisch betrachtet, formlos (Abb. 511). Die ovale Vorhalle, die Ausbuchtungen des Langhauses, der ovale Chor kommen in diesen Eigenschaften nicht zur Wahrnehmung. Im Aufbau erst, welch ein Gedränge von Einzelheiten, und doch nichts einzelnes herauslösbar, eine wogende, zitternde, richtungslose Bewegung, die nur durch die Beleuchtung gegliedert wird, diese aber, mit einem der Bühne abgesehenen Kunstgriff, so angeordnet, daß die Lichtquellen verborgen bleiben. Wo ist der stilgeschichtliche Platz der Asamschen Johanneskapelle? In ihr die Quintessenz des Rokokos und zugleich im Rokoko ein wesentlich französisches Geisteserzeugnis zu sehen — woran wir uns gewöhnt haben — ist Gedankenlosigkeit. Der Stil der Asam ist von italienischer Grundlage aus eine wesentlich deutsche, bestimmter gesagt bairische Neubildung, mit Frankreich hat er nichts zu tun, ja, es ist kein schärferer Gegensatz denkbar als zwischen seiner blutvollen Phantastik und dem akademisch klaren und kalten Kirchenbau der Franzosen jener Zeit. — Vorausgegangen waren die Klosterkirchen in Rohr und Weltenburg, beide im niederbairischen Donaugebiet gelegen, die Architektur der ersten (1718) von Egid Quirin, die der zweiten von Cosmas Damian (1717) entworfen. Die Kirche in Rohr zeigt in den wuchtigen Bauformen deutlich die Herkunft aus dem römischen Barock, ihr Besonderes ist die Lichtverteilung und die Behandlung der Architektur als Kulisse für die Altäre; am Hochaltar umstehen die überlebensgroßen, heftig bewegten Stuckfiguren der Apostel das leere Grab der Gottesmutter, diese selbst von Engeln getragen, eine vollkommen frei schwebende Gruppe, erwartet von der hl. Dreieinigkeit. — In Weltenburg kann man verstehen, was Oswald Spengler mit dem Satze meint, im Barock sei der Raum zur Zeit geworden. Wie ist hier alles darauf angelegt, den Besucher eine Reihenfolge gesonderter, ungleichartiger Bilder erleben zu lassen wie die Sätze einer Sonate. Nach langer Waldwanderung sehen wir plötzlich vor uns auf schmaler Uferbank, kurz bevor der Strom zwischen hohen Felswänden wieder verschwindet, das einsame Kloster liegen. Das Äußere

ist das einer Landkirche gewöhnlichen Schlages. Ohne besondere Erwartungen betreten wir das Innere — und finden ein Märchen. Nicht auf einen betäubenden Schlag ist es abgesehen, sondern auf eine sich entfaltende Folge von Überraschungen. Zuerst eine kleine, niedrige Vorhalle, heiter und fein dekoriert, mit dem üblichen Apparat von Beichtstühlen. Darauf ein hoher, ovaler Kuppelraum in ernster Säulenarchitektur und feierlich sonorer Färbung des Marmorstucks mit stellenweise aufblitzendem Gold. Dem sich hebenden Blick kommt die erste Überraschung entgegen: über dem dämmerigen Raum schwebt in jauchzend hellem Licht ein rauschend bewegter Himmel. Das Wunder ist bewirkt durch eine große Öffnung im Kuppelscheitel, über der sich eine zweite Schale erhebt, Trägerin der von unsichtbaren Fenstern hellstens beleuchteten Malerei. Weiter geradeaus hat alle faßbare Architektur ein Ende: wir sehen ein enges, dunkles Presbyterium mit einem Loch in der Rückwand, jenseits in unendlich erscheinender Ferne eine goldene Lichtwelt wogender, farbiger Gestalten, in der Öffnung aber steht in kaltem Halblicht ein riesiger silberner Reiter, die Statue St. Georgs, begleitet vom Drachen und der befreiten Jungfrau. Es ist leicht zu sagen, dies sei Theater. Das Merkwürdige ist, daß es nichts Kleinliches und Schwindelhaftes an sich hat. Die naiven, märchengläubigen Gemüter des Volkes müssen von diesem Anblick ganz überwältigt worden sein. — Eine dritte gemeinsame Schöpfung der Brüder ist sodann der Maria-Viktoria-Saal der marianischen Studentenbruderschaft in Ingolstadt. Es ist ein einfacher, rechteckiger Saal, von dem Festsaal eines Schlosses in der Architektur nicht unterschieden. Alles wird hier von der Dekoration gesagt. Sie ist erfüllt von einer wehrauchschwülen Andachtsstimmung, die uns, wie wenig es sonst, ins Herz katholischer Frömmigkeit dieser Zeit versetzt. — Gemeinsam von den Brüdern ausgeführte Dekorationen finden sich noch im Dom zu Freising, im Kloster Aldersbach in Niederbayern, in der Damenstiftskirche in München, in der Klosterkirche Osterhofen unweit Plattling, in S. Emmeram in Regensburg. Wie man sieht, lag ihr Arbeitsgebiet östlich des Meridians von München. Cosmas Damian für sich allein, als Maler, hat auch außerhalb Baierns Aufträge angenommen, in der Schweiz und am Main.

Währenddessen hatte in München eine französische Welle Eingang gefunden. Es geschah in Verkettung mit den Wirren, die der spanische Erbfolgekrieg über Baiern brachte. Kurfürst Max Emanuel war eine glänzende Fürstenfigur im Sinne seiner Zeit, ein feuriger und tapferer Soldat, ein unbesonnener Tor in der Politik, ein maßloser Verschwender für Pracht und Vergnügen. Sein Ehrgeiz brannte nach der Kaiserkrone für sich, nach der spanischen Thronfolge für seinen Sohn. Im ausbrechen-

den Kriege auf die Seite Ludwigs XIV. getreten, wurde er nach der Schlacht bei Höchstädt landflüchtig und lebte zehn Jahre lang als Pensionär des französischen Königs in St. Cloud. 1714 kehrte er in sein Land zurück, und der Münchener Hof wurde wieder einer der üppigsten. Die Bauunternehmungen überstürzten sich. Aber die Leitung hatte nicht mehr Zucalli, der noch lebte, sondern Josef Effner. Ein Gärtnersohn aus Dachau, war er vor Jahren nach Paris geschickt zur Vervollkommnung in der Gartenbaukunst. Man weiß, in wie nahem Zusammenhang diese mit der Architektur stand. Effner studierte bei Boffrand, einem Vertreter der klassizistischen Richtung. Mit seinem Herrn nach München zurückgekehrt, wurden ihm außer neuen Zimmereinrichtungen in der Residenz die Pagodenburg und Badenburg im Nymphenburger Park übertragen (Abb. 637). Es ist nun merkwürdig, wie ihm in der Münchener Luft der Glaube an die Alleingültigkeit der französischen Konvention dahinschwand. Er suchte nach freieren Möglichkeiten. Schon 1717 unternahm er eine Studienreise nach Italien. Der 1720 begonnene Palast für den Grafen Preysing hat kaum noch etwas Französisches, vor allem nicht die Bekleidung der Fassade mit blühenden Schmuckformen der Innenarchitektur (Abb. 638). Effner erinnert hier zu auffallend (z. B. in den nach unten verjüngten Pilastern und der Form der Fensterverdachung) an den Wiener Hildebrandt, als daß es Zufall sein könnte. Französischen Anschauungen nähert er sich wieder im Schloß von Schleißheim, dessen Weiterführung 1719 Effner übernahm. Der vierflügelige Plan Zucallis wurde aufgegeben, der Mittelbau durch Anfügung von Galerien und Eckpavillons enorm (auf 330 m) gestreckt, bei schwacher Gliederung durch Risalite, das Erdgeschoß dem Obergeschoß gleichwertig gemacht. Das Ragende und Strebende des älteren deutschen Schloßbaus ist also ins Gegenteil umgeschlagen und das vom Schwulst befreite Detail akademisch ernüchtert. Ist hierin das Vorbild der Gartenfassade von Versailles, übrigens ohne Anlehnung im einzelnen, unverkennbar, so hat auf die staffelförmige Erweiterung des Nymphenburger Schlosses die Versailler Stadtseite eingewirkt. Die Architektur für sich bedeutet in Nymphenburg nicht viel. Der ganze Wert liegt in der Verbindung der Baulichkeiten mit wasserreichen Gärten. Effners persönlicher Stil äußert sich am freiesten und angenehmsten in der inneren Ausstattung Schleißheims. Sie ist in weißem Stuck ausgeführt. Die figürliche Plastik spielt noch eine große Rolle, aber sie ist eleganter und leichter geworden; im Ornament vermischt sich das Bandelwerk mit lockeren Ranken, Palmzweigen und Gewinden, der Akanthus ist verschwunden. Die Flächen sind gefüllt, aber ohne Gedränge. In die fünfzehn Jahre in Anspruch nehmende Ausführung teilten sich Franzosen, Italiener und Deutsche; Effner verstand es, sie zu einheitlicher Gesamtwirkung zusammenzuhalten.

1725 wurde neben Effner (der erst 1745 starb) als zweiter Hofbau-

meister François Cuvilliés (1695—1768) angestellt, der bald die treibende Kraft des Münchener Kunstlebens wurde, soweit dieses vom Hofe abhing. Er ist doch nicht so ohne weiteres, wie man es sich oft vorgestellt hat, als Wortführer des französischen Geschmacks anzusprechen. Von Geburt ist er ein Wallone aus dem Hennegau. Während der Verbannung Max Emanuels trat er als Hofzwerg in dessen Dienste. In München beschäftigte ihn Effner als Zeichner. 1720 bis 1724 studierte er an der Pariser Akademie, machte dann noch eine Reise durch Italien. Seine Tätigkeit in München gilt fast ausschließlich der profanen Architektur. Es war die Zeit, in der der Adel sich Stadtpaläste zu bauen begann. Zucalli ist am besten durch das für den Grafen Fugger gebaute Haus an der jetzigen Promenadenstraße (1693) vertreten, Effner durch das Preysingsche Palais (1723—28) bei der Feldherrenhalle. Cuvilliés baute die Palais Piosasque de Non in der Theatinerstraße 1728, Holnstein (jetzt erzbischöfliches Palais) 1733, Preysing in der Prannerstraße 1740. Wir müssen es als unmöglich eingestehen, daß diese Bauten irgendwo in Frankreich stehen könnten; die allgemeine Disposition hat mit dem französischen Adelshotel keinerlei Ähnlichkeit, und die Formen bewegen sich in einer dialektlosen Gemeinsprache, als deren Grundbestandteil noch immer am deutlichsten das Italienische herausklingt. Musterhaft französisch gedacht ist dagegen die Amalienburg im Nymphenburger Park (1734), die verschwiegene Herberge der geselligen Freuden eines kleinsten Kreises. Das Äußere vornehm bescheiden, nur ein einziges Geschoß, das direkt auf der Erde aufsitzt; im Innern ein runder Saal, um den sich in kunstvoller Freiheit wenige Gemächer und Nebengelasse gruppieren. Aber die Architektur ist Nebensache geworden, gleichsam nur die Kasette zur Aufbewahrung von Pretiosen ungeheuren Wertes. In der Dekoration befinden wir uns im eigentlichen Rokoko (Abb. 640, 641). Es ist nicht identisch mit dem französischen Louis XV. In diesem ist das Ornamentale noch immer in klare Tektonik eingebunden. Hier aber ist alles Auflösung, in Bewegung, getragen von einer sprießenden, rankenden Pflanzenwelt, die über alle funktionellen Grenzen, zumal auch die zwischen Wand und Decke, hinwegspielt — eine Bewegung, die aber nicht Ausdruck durchdringender Kraft ist, sondern nur des Wegfalls aller Widerstände, mühelos, weil hemmungslos. Die Farben sind blau und mattgelb mit Silber. Die Ausführung des nicht mehr in Stuck modellierten, sondern in Holz geschnitzten Ornaments ist von unüberbietbarer Feinfühligkeit und Formenscharfe, auf den Anblick in der Nähe berechnet. Hier wird klar, daß der wahre Ort des Rokokos der kleine Raum ist.

Je mehr eine Aufgabe sich dem Monumentalen nähert, um so weniger liegt sie dem Rokoko. Ganz leise zeigt sich dies schon in den wundervollen »Reichen Zimmern« der Münchener Residenz, auf die wir, wie auf Cuvilliés sonstige Werke, hier nicht näher eingehen können.

Sehr bemerkenswert ist, daß in der Amalienburg wie in der Residenz zur Ausführung nur einheimische Kräfte, darunter Künstler von Rang, wie Zimmermann, Dietrich und Mirofsky, herangezogen wurden. Zwischen ihnen und Cuvilliés muß eine Gegenseitigkeit der Einwirkung gewaltet haben, die wir genauer abzugrenzen nicht imstande sind. Wie dem auch sei, es erklärt das deutlich herauszufühlende nordische Element in Cuvilliés Schöpfungen (das ja auch dem französischen Rokoko in die Wiege gelegt war, aber dort alsbald wieder zurückgedrängt wurde) (Abb. 639).

Seit der Renaissance war im bairischen Kunstleben die am vollsten fließende Ader die Dekoration. Wesentlich in dieser Richtung bewegte sich auch Cuvilliés Einfluß, vermittelt durch seine Verbindung mit dem Wessobrunner Kreise. So entstand von etwa 1730 ab das bairische Rokoko. Es verschloß sich auch weiterhin den französischen Anregungen nicht, in seinem Stilbegriff ist aber der Nachdruck immer auf das Beiwort »bairisch« zu legen. Vollends seitdem der neue Stil in die Kirchen eindrang, wurden stärkere Register gezogen, wurden verwegener, leidenschaftlichere Klänge laut, als jemals die Franzosen duldeten. Es fällt auf, verglichen mit der vorangehenden Zeit, wie fast vollständig die fremden Künstler, den ganz akklimatisierten Cuvilliés ausgenommen, verschwinden. Neben den Asam, die ihrer besonderen Art treu blieben, sind die Brüder Zimmermann, Johann Baptist und Dominikus, und die drei Feichtmayr* (Franz Xaver, Johann Michael und Josef Anton) die Hauptvertreter des bairischen Rokokos. Ihre Wirksamkeit griff über die bairischen Grenzen hinaus: die beiden Zimmermann dekorierten die Neumünsterkirche in Würzburg, die Feichtmayr die fränkischen Klosterkirchen in Münsterschwarzach, Amorbach, Vierzehnheiligen, die schwäbischen in Zwiefalten, Ottobeuren, Salem, Neubirnau, das Schloß in Bruchsal. Auch die Feichtmayr kommen aus dem Wessobrunner Kreise. Auf Eichstätt beschränkt ist der ausgezeichnete J. J. Berg. Und nicht zu vergessen J. G. Üblherr, dem u. a. der temperamentvolle, durch starke Heranziehung der Farbe eigentümliche Schmuck im Palast des Fürst- abtes von Kempten angehört. Wir hören auf, noch weitere Namen zu nennen. Jahrelange Wanderungen sind nötig, um von der ans Fabelhafte grenzenden Fruchtbarkeit, Phantasiefülle und technischen Geschicklichkeit der süddeutschen Dekorationskunst — in die ja auch die Altäre eingeschlossen sind — in den Jahren 1700—1760 eine leidliche Kenntnis zu gewinnen. Zweifellos haben in ihr die Baiern den Ton angegeben, wenn sie auch nicht die einzigen waren.

Nun hat Baiern in dieser Zeit auch einen wirklich großen Baukünstler nicht nur besessen, sondern auch ihm reichlichste Beschäftigung gegeben. Das ist Johann Michael Fischer (1691—1766).

* Aus dieser merkwürdigen Familie sind noch vier andere, weniger bedeutende Mitglieder bekannt.

Schicken wir voraus, daß er ausschließlich Kirchenbaumeister war. Dekoration und Ausstattung seiner Bauten überließ er Mitarbeitern, die vielleicht nicht immer seinen Willen genau errieten. Sein Grabstein meldet, er habe 32 Gotteshäuser und 23 Klöster gebaut, welche Zahlen nicht übertrieben zu sein brauchen, wenn man die vielen Umbauten, an denen er mitbeschäftigt war, einrechnet. Als Sohn des Stadtbau-meisters im oberpfälzischen Städtchen Burglengenfeld geboren, war er im Handwerk aufgewachsen, kein gelehrter Baumeister, auch nicht jener »ekstatischen Auflösung und brünstigen Verquickung« hingegeben, welche die Volkstümlichkeit der Asam ausmachen; »solide Klarheit« ist der Grundzug seines Wesens. Aus seiner Jugendzeit wissen wir fast nur, daß er auf der Wanderung Brunn in Mähren berührt hat. Könnte er es unterlassen haben, in Wien und Salzburg die Werke seines großen Namensvetters Fischer von Erlach kennenzulernen? Aber alle wesentlichen Vorstufen seiner Kunst liegen doch in Baiern. Von 1716 ab lebte er in München. Die Zeit des Pompösen unter Führung der Theatinerkirche war vorüber. Man suchte den leichteren Rhythmus in der Abfolge der Räume, die Verschleifung der Übergänge, die unmerkliche Bindung durch die Perspektive. Wir unterlassen es, die Anfänge dieser Entwicklung in Fischers ersten Bauten zu verfolgen. Sein Ideal, die Durchdringung von Langbau und Zentralbau (S. 300), klärt sich zuerst in St. Anna am Lehel in München (1727): als Hauptraum ein längsgerichtetes Oval mit komplizierten, außen durch ein Rechteck zusammengesetzten Nebenräumen und einem in das Oval eingreifenden kreisrunden Chor. Das Schlußergebnis der Abwandlung, deren Zwischenstufen (Franziskaner in Ingolstadt, Schloßkirche in Sandizell, Aufhausen, Berg am Laim, Abb. 516, 517) wir wieder übergehen, zeigt die Benediktinerkirche Rott am Inn (1759 ff., Abb. 508—510). Vorhalle und Sakristei, die aus einem älteren Longitudinalbau herübergenommen sind, wirken im Raumeindruck nicht mit; wir sehen eine Folge von drei kreisrunden Kuppelräumen mit starkem Übergewicht des mittleren; in die Nebenräume spielen Kreuz und Achteck herein; bei voller Klarheit des Grundrisses entstehen doch so reiche Durch- und Einblicke, daß die festen Raumgrenzen sich lösen und fließend werden. Des Meisters besonderes Geheimnis ist die milde Feierlichkeit des Gesamteindrucks. Kein üppiger Stuckdekor. An der ruhig schwebenden Kuppel ein einziges, gewaltiges Freskogemälde. — Fischers größte und eindrucksvollste, aber nicht am meisten für ihn charakteristische Bauten stehen auf schwäbischem Boden, die Benediktinerkirchen Zwiefalten (1738 ff.) und Ottobeuren (1744 ff.) (Abb. 503, 506, 507). In beiden hatte er sich mit schon vor ihm begonnenen Anlagen abzufinden. Sie sind Langbauten mit zentralisierend behandeltem Querschiff und Vierungskuppel. In Ottobeuren liegt der Schnittpunkt genau in der Mitte, die Kreuzarme sind ab-

gerundet, in ihrer Längenausdehnung dem Langhaus (nach Abzug von Altarhaus und Vorhalle) genau gleichgesetzt. Das ist eine Weiterbildung von Weingarten. Fischers Idee von Verschmelzung des zentralen und longitudinalen Typus entsprach es nicht. Erst im Aufbau hat er, soweit es ohne Dissonanz noch möglich war, seine eigene Art durchgesetzt. Die Stuckdekoration und die Altäre (von J. M. Feichtmayr) sind ausgesprochenes Rokoko und lassen allerdings erkennen, daß dieser Stil bestimmte Größenmaße nicht überschreiten darf, ohne leer zu werden; das Majestätische und Kolossale sind eben Regionen, in die das Rokoko sich nicht hineinwagen darf. Bleibt also auch ein Rest von Zwiespältigkeit unüberwunden, das Entscheidende ist doch der große Atem, den Fischer seinem Raum einflößte und der es macht, daß die Kirche von Ottobeuren unter den deutschen Kirchenbauten aller Zeiten einen der ersten Plätze einnimmt.

Im Lebenswerk Joh. Michael Fischers erreicht die Verdeutschung des Barocks, soweit der Süden in Betracht kommt, ihren Höhepunkt. Der am meisten bairische, die künstlerische Sonderart seines Stammes am reinsten und abgeschlossensten zur Darstellung bringende unter den Baukünstlern war aber ein anderer, war Dominikus Zimmermann (1685—1766). In Wessobrunn geboren, verbrachte er seine früheren Jahre unter den Stukkatoren seiner Heimat und hat dies Metier, meistens im Verein mit seinem älteren Bruder Johann, andauernd ausgeübt. Während Johann in München mit dem Kreise um Cuvilliés in Verbindung trat, verblieb Dominikus sein lebelang in ländlicher Umgebung. Von dem Städtchen Landsberg am Lech aus, wohin er 1716 von Wessobrunn übersiedelte, übernahm er hin und wieder auch architektonische Aufträge. Es sind zunächst nur einfache Land- und Klosterkirchen, Anlagen der gewöhnlichen Art mit einzelnen Freiheiten der Formensprache. Sein erster Bau von persönlichem Wurf war die Wallfahrtskirche Steinhausen im oberschwäbischen Amt Waldsee (1727). Ein noch niemals ausgesprochener Gedanke wird hier vorgetragen: dreischiffige Hallenkirche auf zentrischem, und zwar ovalem, Grundriß (Abb. 512, 513). Der flach gewölbte Mittelraum konzentrisch umgeben von zehn schlanken Bündelpfeilern, jenseits ihrer ein schmaler Umgang von gleicher Höhe, die an sich schon bedeutende Höhenentwicklung für den Eindruck noch gesteigert durch den großartigen Rhythmus der vertikalen Pfeilerlinien, dazu ein hinreißendes Crescendo der Dekoration in der Richtung von unten nach oben. Daß Zimmermann bewußtermaßen an die spätgotische Hallenkirche angeknüpft hat, steht außer Frage; voll neuer Reize sind aber die durch den ovalen Grundriß bewirkten Schiebungen und Überschneidungen: mit keinen Worten auszudrücken ist die eigentümliche Poesie dieses Raumes. Es ist kein willkürlicher Einfall Zimmermanns, Spätgotik und Barock ineinanderfließen zu lassen: sie sind die beiden dem künstlerischen Emp-

finden des bairischen Stammes am meisten kongenialen Stilarten. In diesem Zurückgreifen auf die nationale Vergangenheit hat der bairische Spätbarock sich zu voller Selbstbestimmung durchgerungen. — Umfangreich war Zimmermanns Schaffen nicht. Seine Entwürfe für die Kirche in Ottobeuren wurden zu den Akten gelegt (wo sie sich noch befinden); die in gewohnter Weise übergroß geplanten Klostergebäude in Schussenried blieben in den Anfängen stecken (darin ein überaus anmutiger Bibliothekssaal); ausgeführt hat er nach Steinhausen, und zwar zwanzig Jahre später, nur noch einen Bau von Bedeutung: wieder eine Wallfahrtskirche, die vom Kloster Steingaden erbaute »Kirche auf der Wies« (Abb. 514, 515).

Sie wiederholt den Plan von Steinhausen größer, reicher, verwegener in der Auflösung des Raums und der Deformierung des tektonischen Gerüsts. Zumal die Dekoration ist ganz phantastisch geworden. Wer an die zarte Grazie des aristokratischen Rokoko gewöhnt ist, wird durch diese volkstümliche Umformung, die strudelnde Bewegung der Kurven, die grellen Gegensätze der Farben zuerst befremdet sein. Aber auch schon ohne seinen Schmuck würde dieser Raum ergreifenden Eindruck machen. Man vergesse nicht, daß er für das Volk gebaut ist, für Wallfahrer aus den Bergen und kleinen Landstädten, die kommen, ein Wunder zu schauen — und wahrlich nicht getäuscht werden. Zimmermanns Wieskirche und Fischers Kirche in Rott am Inn sind die Höhepunkte des bairischen Spätbarocks. Zimmermann und Fischer starben im selben Jahre 1766. Sie sind ohne Nachfolger geblieben, der Barock hatte sich überlebt.

Es wäre noch viel zu tun, um von der Saftfülle der bairischen Kunst im 18. Jahrhundert ein zutreffendes Bild zu gewinnen; die Kirchenbauten zweiten und dritten Ranges, die (vielfach künstlerisch sehr bedeutenden) Umarbeitungen mittelalterlicher Kirchen, die unübersehbare Menge der Altäre, sie alle müßten liebevoll ins Auge gefaßt werden. Allein der uns zustehende Raum ist zu eng dazu. Der ganze Überschwang staute sich im Kreise kirchlicher Belange. Dagegen hielt sich das Bürgerhaus in bescheidenen Grenzen. Selbst in München spielt es neben den Adelspalästen eine kleine Rolle. In Regensburg — wie stolz war hier im Mittelalter die Privatarchitektur gewesen — fehlt das Barockhaus ganz. In Passau, Straubing, Wasserburg bemerkt man mit Vergnügen Bürgerhäuser mit munterer, zierlicher Stuckdekoration um die Fenster, welchen aus Österreich kommenden Typus die Brüder Asam in ihr bekanntes Wohnhaus in München verpflanzt haben. An den Landstraßen des Inngebiets stehen Gasthäuser von beinahe schloßartiger Stattlichkeit. — An adligen Landsitzen aus dem hohen und späten Barock ist Baiern, verglichen mit andern Landschaften Süd- und Mitteldeutschlands, eher arm zu nennen. In der Nähe Münchens verdient allein das im 17. Jahrhundert errichtete, von

Cuvilliés umgebaute Schloß Haimhausen Beachtung. Das alte Schloß Hohenaschau (Graf Preysing) im Süden des Chiemsees erhielt um 1680—90 eine überaus pompöse Stuckdekoration. Aus derselben Zeit Alteglofsheim (Graf Königsfeld) bei Regensburg. Sünching (Graf Seinsheim) besitzt einen prachtvollen Saal, über und über in Stuck dekoriert von F. X. Feichtmayr (1758).

Erwähnen wir nun noch einige am Rande des bairischen Gebiets liegende Orte. — Augsburg, das dem schwäbischen Stamm gehört und bis zum Dreißigjährigen Kriege in seiner Kunst durchaus autonom war, konnte sich im 18. Jahrhundert dem Einfluß Münchens in der Architektur nicht entziehen. In der Malerei und in den Kleinkünsten der Gold- und Silberschmiede, Kunstschreiner und Ornamentisten bewahrte es sich ein selbständiges und sehr regsames Leben. Neue Kirchen wurden nicht gebaut, doch erhielten die spätgotischen eine meist ausgezeichnete barocke Dekoration. Vor allem die Baulust der reichen Bürger kam im 18. Jahrhundert wieder in Schwang. Zum Teil die alte Sitte der Fassadenbemalung in Übung haltend, zum Teil in Ablösung derselben durch Ornamentierung in Stuck. Die Neubauten schließen sich den Münchner Adelspalästen an. Als ansehnlichste sind zu nennen das weltberühmte Gasthaus zu den drei Mohren (1722 von Gunezrhainer) und das Palais des Bankiers Liebert mit seinem fürstlich prächtigen Saal (1765 vom bairischen Hofbaumeister Lespilliez).

Augsburg nimmt unter den süddeutschen Reichsstädten eine Ausnahmestellung ein. Die übrigen alle waren für die Barockkunst ein magerer Boden. Weit besser gedieh sie in den bischöflichen Residenzstädten. Für die Diözese Augsburg fungierte als solche Dillingen. Seinen besonderen Charakter empfing es als Sitz der stark besuchten Jesuitenuniversität. Zu den Bauten des 17. Jahrhunderts — Kirche, Universität, Kollegienhaus und Beamtenhäuser — kam im 18. hinzu die glänzende Rokokoausstattung der Kirche und die pompöse Aula. Eine heitere, malerische Barockstadt, auf deren Einzelheiten wir leider nicht eingehen können, wurde Eichstätt. In Freising erhielt der alte Dom neue, prächtige Dekoration durch die Asams. In Regensburg wurde nichts Neues gebaut, aber die barocken Ausstattungen sind voll Charakter. In Passau folgten auf den gewaltigen Dom des 17. Jahrhunderts die neue bischöfliche Residenz und in der Umgegend mehrere Sommerschlösser mit Gärten. Sie sind von Wienern gebaut. Und dies führt uns zu der Bemerkung, daß sonst Baiern, das östliche Randgebiet ausgenommen, mit der österreichischen Architekturbewegung in keinem Konnex standen hat.