

Steffi Roettgen

Kunsttopographie in Bayern. Zu Genese und Problematik einer Methode

Die Lokalisierung und die topographische Klassifizierung von Kunstwerken gehört nicht zu den Themen, die im methodischen Diskurs der Kunstgeschichte derzeit eine nennenswerte Rolle spielen.¹ Diese Variante der Kunstgeschichte, die in der Gestalt des Denkmalpflegers und nachmaligen Ordinarius Berthold Riehl (1858–1911) auf das engste mit dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Münchner Universität verbunden ist, besitzt heute keinen hohen Stellenwert, was sich in erster Linie aus dem fatal mit dieser Betrachtungsweise verknüpften nationalpatriotischen Bodensatz erklärt, der einer Epoche suspekt erscheinen muß, die in der Nation nicht mehr eine »Abstammungsgemeinschaft« sondern eine »Abstimmungsgemeinschaft« sieht.² Mit Hilfe der nach der Reichsgründung 1871 in allen deutschen Staaten geschaffenen Institution der Kunstinventare und durch die damit verbundene Verortung der Kunstwerke war die Kunstgeschichte zu einem der tragenden Pfeiler im wilhelminischen Kulturstaat geworden und wirkte aktiv an der nationalen Identitätsbildung mit.³ Die Ergebnisse dieser flächendeckenden Bestandsaufnahme trugen entscheidend zur Definition der »deutschen Kunst« mit ihren regionalen Facetten bei. Wie nachhaltig diese neue Konstellation auch in Bayern das Selbstverständnis der Kunstgeschichte geprägt hat, zeigt sich exemplarisch an den Arbeiten von Berthold Riehl, die bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wegen ihres lokalpatriotischen Kolorits kritisiert wurden,⁴ und denen man selbst heute nur gerecht zu werden vermag, wenn man sie als Zeugnisse einer im Kern romantischen Gesinnung versteht,⁵ die sich mit einem naiven und unpolitischen Vaterlandsgefühl verband, das die Erforschung der bayerischen Kunst aus Enthusiasmus und Begeisterung zu ihrem Programm erhob.⁶

Die politischen Veränderungen nach Gründung des wilhelminischen Kaiserreiches und ihre fatalen Auswirkungen auf die Topographie und Physiognomie Europas lassen diese Spielart der Kunstgeschichte heute außerdem als unwiderruflich veraltet erscheinen. Wenn überhaupt eine Auseinandersetzung mit den Orten und ihren geschichtlichen Koordinaten zum Thema historischer Forschung wird, fungieren die Monumente nur als Folie historischer Ereignisse, deren Erinnerungswert sie untermalen.⁷ Mit und wegen ihrer formalen Gestaltung treten sie meistens nur dann ins Rampenlicht, wenn es um aktuelle Konflikte zwischen Denkmalpflege und Öffentlichkeit geht, was aber wenigstens die Diskussion um den methodischen Rückhalt des Umganges mit Denkmälern fördert.⁸ Dagegen erscheint die Bestandsaufnahme selbst bzw. ihre Geschichte, ihre Instrumentarien, ihre Motivation, aber auch ihre Auswirkungen *prima facies* ein so wenig problemhaltiges Gebiet, daß sie nur selten thematisiert⁹ und noch seltener kritisch analysiert wer-

den.¹⁰ Es herrscht ein allgemeiner, allerdings kaum reflektierter Konsens darüber, daß es sich bei diesem Geschäft um eine Domäne der Fachleute und der Technokraten handelt, in der sich auch Berufsanfänger tummeln dürfen, denen es in der Regel obliegt, die Objekte und das über sie verfügbare Wissen nach bewährten Kriterien zu sortieren, zu klassifizieren und zu archivieren. Auf diese Weise wird das in der Lehre und von der Praxis vermittelte Wissen neu in einen Kreislauf eingespeist, dessen lokalgeschichtliche und populärwissenschaftliche Langzeitwirkung nicht zu unterschätzen ist. Jeder Kunsthistoriker weiß aus eigener Erfahrung, daß längst überholte Kriterien der Beurteilung und Bewertung gerade hier eine gelegentlich problematische Eigendynamik entfalten. Genau aus diesem Grund ist die kritische und selbstkritische Reflexion über bestimmte »Schubladen« der Realienforschung notwendig, geht es doch beim Umgang mit den Objekten um die Grundtatsachen und das Fundament des Faches.

Als eines der wichtigsten Instrumentarien der Bestandsaufnahme und Bestimmung von ortsgebundenen und musealen Kunstdenkmälern, die namentlich nicht zugeordnet werden können, diente schon früh die kunsttopographische Betrachtungsweise. Sie überzog das nationale Gebiet mit einer an politischen und geographischen Einheiten orientierten Regionalstruktur, an die sich die Kunstgeschichte seit dem 19. Jahrhundert gewöhnt hat und die insbesondere für die deutsche Plastik und Malerei der frühen Neuzeit noch lange unverzichtbar schien. Der Begriff »Kunsttopographie«¹¹ bürgerte sich im Zusammenhang mit der staatlich geregelten Inventarisierung ein, die in Bayern 1887 ihren Anfang nahm¹² und die trotz ihres mittlerweile stattlichen Umfanges niemals abgeschlossen wurde.¹³ Als zeitgemäßere Formen der Inventarisierung wurden nach 1945 »Kurzinventare«, Denkmallisten und schließlich »Denkmaltopographien«¹⁴ entwickelt, womit eine Anpassung an den bereits erreichten Status der Erfassung und an neue technische und wissenschaftliche Erfordernisse geleistet werden sollte. In vielen Fällen bilden die teils über hundertjährigen »Großinventare« aber immer noch das Rückgrat dieser Erfassungsarbeit, und sie gelten darüber hinaus weiterhin als wichtige Referenzwerke der topographisch orientierten Kunstgeschichte und damit für einen Großteil des Werkbestandes in Kirchen, Museen, Privatsammlungen und, nicht zu vergessen, im Kunsthandel.

Die Struktur der kunsttopographischen Repertorien, die sich als geographische und öffentliche Dokumentation des nationalen Bestandes an Kunstwerken innerhalb der deutschen Regionalstaaten verstanden, spiegelte jedoch nicht deren historische Geographie wider, sondern entsprach den seit 1871 gültigen politischen Verwaltungseinheiten.¹⁵ Ebenso wie die gattungshierarchische Anordnung der Objekte in den Inventaren einem kunstgeschichtlichen Schema folgte, das mit der wahrgenommenen Wirklichkeit nicht übereinstimmt,¹⁶ begünstigte die besonders für den musealen Bereich wichtige Erfassung und Katalogisierung der Kunstwerke nach kunsttopographischen Kriterien die Verselbständigung der Vorstellung vom »Kunstcharakter«,¹⁷ unter dem die Merkmale der kollektiven schöpferischen Kraft verstanden wurden, die man auf territoriale und ethnische Konstanten zurückführte. Methodisch orientierte sich die regionalstilistische Betrachtungsweise am Modell der lokalen Schulen, das Luigi Lanzi im späten 18. Jahrhundert für die italienische Malerei systematisiert hatte¹⁸ und das von Johann Dominikus Fiorillo auf die deutsche Kunst des Mittelalters übertragen wurde.¹⁹ Als Katalysatoren wirkten hierbei einerseits die durch Herder aufgrund der Beobachtungen an der Sprache

eingeführte milieugeschichtliche Betrachtungsweise und die zunehmende Nationalisierung der Kunstgeschichte seit der Romantik.²⁰ Bereits Fiorillos Definition der »altdeutschen« Kunst operierte mit den Kategorien des Volks- und Landescharakters. Nach dem Vorbild Luigi Lanzis gliederte er die alte deutsche Kunst nach regionalen Kriterien und verstand sie als »ein Gewächs des Landes«, deren »Wurzeln allein entlehnt aus Griechenland und Italien [waren], Stamm und Blüten aber entkeimten nur dem Vaterlande und für dasselbe«.²¹ Wie stark Fiorillos Anschauungen auf die Romantik und auf die damals entstehende deutsche Kunstgeschichte eingewirkt haben, ist bekannt.²²

Die Ordnung des Kunstbestandes nach seinem territorialen Befund führte dazu, daß mit den regionalen Kennzeichnungen formale und stilistische Merkmale assoziiert wurden, die nicht genau analysiert werden mußten. Ein sehr frühes Beispiel dafür sind Robert Vischers *Beiträge zur Geschichte der bairischen Kunst* von 1886.²³ Für Vischer ist »die Kunst des deutschen Hochgebirges« Wesensausdruck eines Volkscharakters, den er als »bajuwarisch« definiert und dem er mehr oder weniger den gesamten Alpenraum von Schwaben bis Tirol und Kärnten zuordnet. Den Kunstäußerungen dieses Gebietes attestiert er trotz seiner vielfältigen und unterschiedlichen Stämme (»bairisch, gothisch, schwäbisch, rhätisch«) einen »zu organischer Einheit abgerundeten Charakter«.²⁴ Auch wenn sich Vischer, der seine auf Autopsie gegründete Kenntnis der spätgotischen bayerischen Kunst hauptsächlich seiner zweijährigen Lehrtätigkeit als Privatdozent an der Münchner Universität verdankte (1880–1882),²⁵ gegen die Gleichsetzung von aktuellen politischen und kulturellen Territorien wehrte, so war seine Sicht der spätgotischen süddeutschen Kunst sehr wohl Ausdruck einer politischen Haltung.²⁶ Die geographischen Bezeichnungen bürgerten sich jedenfalls immer mehr als griffige Kurzformeln und als Synonyme für die Charakterisierung formaler Merkmale ein – es sei nur an den Begriff »Donauschule« erinnert, der sich, ausgehend von Hermann Voss' Dissertation, seit 1907 einbürgerte.²⁷ Alois Riegls gegen den »Positivismus« gerichteter Begriff des »Kunstwollens«, der kollektive Phänomene und geographisch definierte Kunstäußerungen ganzheitlich in den Blick nahm, autorisierte diese Betrachtungsweise insbesondere für die anonymen Kunstwerke spätmittelalterlicher Malerei und Skulptur.²⁸

Das Ergebnis dieser methodischen Weichenstellungen war – allerdings nicht nur für Bayern – eine die Stammesmerkmale betonende Kunstgeschichte, die in der Nachfolge Riehls zu einer entsprechenden Einfärbung der Sachforschung führte. Hatte Riehl die Dominanz der querschifflosen Basilika in Bayern mit dem Volkscharakter begründet,²⁹ so sprach Georg Lill 1925 von der »echt oberbayrisch schweren und wuchtigen Frauenkirche«,³⁰ und bei den Brüdern Asam stellte er fest, »wie aus einer heimischen Temperamentsanlage durch Befruchtung fremder Art eine letzte Blüte erwachsen kann«.³¹ Wie weit der landschaftlich und ethnisch gemeinte Kunstcharakter schließlich banalisiert wurde, zeigt eine Formulierung von Wilhelm Pinder, der in der Gewandbildung von Jakob Kaschauers Madonna des Freisinger Hochaltars »ein bajuwarisches Bekenntnis zum Lebendigen« sah.³² Die durch die kunstwissenschaftliche Sachforschung verfeinerte regionalstilistische Zuordnung war in der NS-Zeit vollends zu einer »kunstgeographischen Kunstgeschichte versandet«.³³ Dank der materialreichen Übersichtswerke, etwa von Wilhelm Pinder und Alfred Stange,³⁴ die auch nach 1945 aktuell und präsent blieben, wurde diese Sichtweise der deutschen Kunst des Mittelalters auf Jahrzehnte hin fortgeschrieben und vermochte fortzuwirken.³⁵ Symptomatisch dafür ist Herbert Schindlers

Große Bayerische Kunstgeschichte von 1963, die neben den geographischen und historischen Koordinaten die »Lebenskraft des Stammlichen« betonte.³⁶ Mit diesem aus seiner Sicht politisch unbedenklichen Begriff versuchte Schindler die kollektiven und individuellen Konstanten in der Entwicklung der bayerischen Kunst zu umschreiben. Hans Holbein d. Ä. wird von ihm als Verkörperung »schwäbischen Kunstwesens«, Grünewald als Mainfranke,³⁷ Altdorfer als Altbayer, Dürer als Franke etc. charakterisiert. Mit solchen Charakterisierungen war aber ausschließlich die Kunst dieser Meister gemeint, die Schindler als »Spitzenleistungen« am »Baum unserer Kunst« verstand, als deren Nährboden er die »Volkskunst« ansah, die ihm als Sammelbecken der »stammlichen Anlagen und Eigenschaften« galt.³⁸ Auch wenn dies heute kaum nachvollziehbar ist, beabsichtigte der Autor mit dieser Diktion eine Alternative zur völkischen Kunstgeschichte des Nationalsozialismus. Das wird deutlich, wenn er erklärt, daß der Kulturraum an die Stelle der bisherigen nationalen Betrachtungsweise trete.³⁹ Ähnlich ist auch die Haltung von Hugo Schnell einzuschätzen, der 1963 feststellte »daß sich im Barock viele Elemente finden, die im Südosten Deutschlands tief verwurzelt sind, so daß die Tradition von fruchtbaren Blutbahnen durchzogen war.«⁴⁰ Selbst noch im *Handbuch der Bayerischen Geschichte* von 1988 finden sich die Relikte dieses Klischees.⁴¹ Anscheinend ist die Vorstellung von der Verankerung des kollektiven und individuellen Kunstschaffens in den regionalen und ethnischen Gegebenheiten immer noch so selbstverständlich, daß die methodische Vorgeschichte solcher Modelle der Klassifizierung für den deutschen Kultur- und Sprachraum bisher kaum problematisiert wurde. Lediglich für den Bereich der spätgotischen Kunst des Mittelrheins wurde 1975 eine Untersuchung über die begriffliche Geschichte des Terminus »mittelrheinisch« vorgenommen.⁴² Vorausgegangen war eine Diskussion über die Angemessenheit des 1937 von Wilhelm Pinder geprägten Begriffes »Kunstlandschaft«, den er für die kulturellen Regionaleinheiten innerhalb Deutschlands angewandt hatte.⁴³ Harald Keller, der diesen Begriff später mit größerem Erfolg auf Italien übertragen hat,⁴⁴ bestritt dem Mittelrhein den Charakter einer »Kunstlandschaft«, indem er sich auf das seiner Ansicht nach nicht erfüllte Kriterium der Kontinuität des Kunstcharakters berief.⁴⁵ Mittlerweile sind zwar die »fast unausrottbaren Vorstellungen von lokaler Determinierung, von statischem Volks- und Stammesgeist als feststehenden Entitäten« und mit ihnen die Annahme von den »Grundkräften der Heimat als beherrschender Instanz« zu einem Scheinproblem geworden, das für die Kunstgeschichte keine Perspektiven mehr eröffnet.⁴⁶ Dennoch wird die Bestimmung von Werken nach regionalen Kunstbereichen immer noch praktiziert, und zwar auch, weil die durch die ältere Forschung geschaffenen kunstgeographischen Sichtweisen in der konkreten Sacharbeit schwer zu überwinden sind.⁴⁷ Auch die nach kunsthistorischen Methoden exerzierte und grundsätzlich gemeinte Widerlegung einer »bayerischen Konstante« durch Hans Belting hat dieses Problem nicht beseitigen können.⁴⁸ Auf Alternativen zur Kunstgeographie alten Stils hat aber neuerdings Roland Recht hingewiesen, als er die »europäische Kunstlandschaft Rhein« als ein Geflecht von geopolitischen Strukturen in unterschiedlicher Ausprägung definiert hat.⁴⁹ Eine Künstlerpersönlichkeit wie Nikolaus Gerhaert van Leyden ist hierfür ein ideales Beispiel. Sein Erfolg beruhte auf der für die Künstler der Zeit charakteristischen Flexibilität, die auf komplexe lokale und überregionale Netzwerke gesellschaftlicher, religiöser und wirtschaftlicher Art eingestellt war. Hier entsteht ein wesentlich differenzierteres Bild als es die regionalen und ethnischen Konstanten alten

Stils boten. Letztere erscheinen als grobmaschiges und schwerfälliges Instrumentarium, wenn man sie an der komplexen historischen Wirklichkeit mißt.⁵⁰

Daß sich dieser alte Ballast dennoch in mancher Hinsicht als zäh erweist, hat etwas mit den Erblasten der Kunstgeschichte zu tun. Vor dem Hintergrund des kontinuierlichen Mißbrauchs des auf Herder zurückgehenden Gedankens von Sprache und Kunst als kollektiven Äußerungen des Volksgeistes wirkt es einerseits erstaunlich, andererseits aber auch konsequent, daß die Kunstgeschichte bis in die jüngere Vergangenheit davon überzeugt war, eine strikte Trennlinie zwischen der wissenschaftlich systematischen Kunstgeschichte und der älteren historischen Betrachtungsweise ziehen zu müssen. Das Terrain dafür wurde durch die Zäsuren des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts mit ihren kulturellen und künstlerischen Umwälzungen bereitet.⁵¹ Am nachhaltigsten haben dazu die Protagonisten der Säkularisation beigetragen, indem sie ein Geschichtsbild propagierten, das die Distanz zum 18. Jahrhundert bewußt herausstellte. Deutlich wird dies an einer viel zitierten Äußerung des Freiherrn Johann Christoph von Aretin, einem der bedeutendsten Architekten der Säkularisation in Bayern, die sich in seinem berühmten-berichtigten Brief vom 1. April 1803 aus Kloster Schäftlarn findet:

»Zwischen gestern und heute stand eine Kluft von tausend Jahren: Heute ist der Riesenschritt über diese unermessliche Kluft gewagt. Von heute an datiert sich eine Epoche der bayerischen Geschichte, so wichtig als in derselben bisher noch keine zu finden war. Von heute an wird die sittliche, geistige und physische Kultur des Landes eine ganz veränderte Gestalt gewinnen. Nach tausend Jahren noch wird man die Folgen dieses Schrittes empfinden. Die philosophischen Geschichtsschreiber werden von der Auflösung der Klöster, wie sie es von der Aufhebung des Faustrechts taten, eine neue Zeitrechnung anfangen, und man wird sich dann den Ruinen der Abteien mit eben dem gemischten Gefühle nähern, mit welchem wir jetzt die Trümmer der alten Raubschlösser betrachten.«⁵²

Aretins Brief markiert den Beginn einer zunehmend negativen Einschätzung der Leistungen des 18. Jahrhunderts, deren Vertreter sich der Epochenzäsur bewußt bedienten, um dadurch die eigene historische Leistung um so deutlicher herauszustellen. Auf diesen Spuren zementierte die spät zu universitären Ehren aufgestiegene Kunstgeschichte den nun qualitativ gemeinten Epochenschritt gegenüber den Vorgängern, auf deren Schultern sie stand.⁵³ Ein beliebig herausgegriffenes Zitat aus Udo Kultermanns *Geschichte der Kunstgeschichte* verdeutlicht dies:

»Die Kunstgeschichte als strenge und systematische Wissenschaft entstand an einem Wendepunkt der Geschichte, im Augenblick des Übergangs vom Feudalismus zur Demokratie. Das Geschichtliche wurde nach der Französischen Revolution als Ausdruck kollektiver Emotionen neu verstanden und auf ein außerhalb der Machtvorstellung einzelner liegendes Wertesystem bezogen.«⁵⁴

Was die vielfach belächelten »Antiquare« des 18. Jahrhunderts, die als willfähige Staats- und Kirchendiener agierten,⁵⁵ zur wissenschaftlichen Sichtung und Ordnung des Theasaurus der Kunst beigetragen haben, wird bis heute nur in Ausnahmefällen zur Kunstgeschichte gezählt. Zu ihrem bevorzugten Arbeitsgebiet gehörte vor allem die historische Topographie oder auch Landeskunde, die als *chorographia* auf eine traditionsreiche und ehrwürdige Geschichte zurückblickte, da sie meistens staatlich geregelt war und im Dienste fiskalischer oder politisch-strategischer Maßnahmen stand.⁵⁶ Gerade hier ist die

Diskrepanz zwischen der späteren Mißachtung und dem tatsächlich geleisteten Beitrag dieser Forschung besonders evident. Die Tatsache, daß die ältere Realienforschung im Dienste feudaler und klerikaler Herrschaftsstrukturen stand, und daß viele ihrer Protagonisten aus dem 1773 aufgelösten und lange danach noch diffamierten Jesuitenorden hervorgegangen waren, disqualifizierte sie vor dem Tribunal der sich auf ihre Autonomie berufenden Kunstwissenschaft, die an ihr die Grundsätze der durch Winckelmann begründeten Methode der Kunstgeschichte als Stilgeschichte vermißte.⁵⁷

Neuere Arbeiten zur Vorgeschichte der denkmalpflegerischen Realienforschung haben deutlich gemacht, daß es innerhalb der traditionellen Machtsysteme des *Ancien Régime* schon lange vor der Französischen Revolution zahlreiche durchaus ernstzunehmende staatliche Initiativen zur systematischen Erfassung des Bestandes an Monumenten gab.⁵⁸ Die diesen Unternehmungen zugrundeliegenden Regeln und Absichten lassen sich durchaus mit der heute üblichen Systematik vergleichen,⁵⁹ die im übrigen wieder stärker zur historischen Methode zurückkehrt.⁶⁰ Auf dem Gebiet des heutigen Bayern können die ersten Ansätze zur Denkmalinventarisierung bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts dokumentiert werden. So gilt die früheste schriftlich gefaßte deutsche Denkmalschutzverordnung von 1771 einem heute bayerischen Territorium, nämlich der Markgrafschaft Ansbach-Bayreuth.⁶¹ Ihr ging eine im Auftrag des Markgrafen Carl Wilhelm Friedrich von Ansbach-Bayreuth (reg. 1729–1757) durch Johann Sigmund Strebel (1702–1764) konzipierte systematische Erfassung der Monumente voraus, die seit 1732 umgesetzt wurde, ohne allerdings jemals zur Vollendung zu gelangen.⁶² Die zweite Auflage der Bayreuther »Denkmalschutzverordnung« erschien 1780 in Johann Georg Meusels in ganz Deutschland gelesener Anthologie *Historische Litteratur für das Jahr 1781*,⁶³ wodurch ein beachtlicher Multiplikationseffekt gewährleistet war.

Einen erheblichen zeitlichen Vorsprung gegenüber dem Bayreuther Mandat hat die systematische Erfassung und Bestandsaufnahme der architektonischen Denkmäler der vier bayerischen Rentämter, die unter der Herrschaft des Kurfürsten Max Emanuel erfolgte. Sie hat damit nicht nur eine beachtliche zeitliche Priorität gegenüber ähnlich strukturierten Unternehmungen der französischen Krone,⁶⁴ sondern sie wurde auch zur Grundlage für die wichtigste topographische Publikation des 18. Jahrhunderts über Bayern, Michael Wenings repräsentative *Historico-topographico Descriptio*, die 1701–1724 in vier Foliobänden erschien. Dieses Werk, das mit ca. 850 Ansichten der vier bayerischen Rentämter München, Straubing, Landshut und Burghausen illustriert ist, war eine von den Landständen und vom Kurfürsten Max Emanuel finanzierte offizielle Unternehmung, die 1696 begonnen wurde. Gegenüber den älteren topographischen Werken – etwa Matthäus Merians *Topographia Bavariae* von 1644⁶⁵ – bestand die entscheidende Neuerung dieser Landesbeschreibung in der systematischen Erfassung und in der Gestaltung der beschreibenden Texte. Welche Wichtigkeit diesem Werk beigemessen wurde, wird daraus ersichtlich, daß eigens eine Kommission eingerichtet wurde und daß ein gedruckter Fragebogen erstellt wurde, der den Eigentümern und den zuständigen Behörden und Verwaltungen zur Beantwortung vorgelegt wurde. Die in 15 Punkte untergliederten Erfassungsbögen fragten nach den folgenden Angaben:

1. Ortsname und Herkunft
2. Gründer und Erbauer

3. Aktueller juristischer Status (Inhaber der Herrschaft)
4. Übergeordnete Verwaltungseinheit
5. Geographische Lage
6. Zustand der Gebäude
7. Besitzerwechsel
8. Tätigkeiten der Bewohner
9. Kriegs- oder Brandschäden und Datum der Wiederherstellung
10. Patrozinien und Schutzheilige der Kirchen
11. Grabstätten der Herrschaft und der Stifter
12. Reliquien, Wallfahrten, Bibliotheken, Bruderschaften
13. Fruchtbarkeit des Landes
14. Chronik berühmter Personen und Angaben über ihre Taten
15. Denkwürdige Begebenheiten, Altertümer, Kunstwerke und Malereien.

Wie Rainer Schuster 1995 in seiner Münchner Dissertation über die *Descriptio* dargelegt hat, sind mit Ausnahme der Texte zu München für viele der Beschreibungen im Bayerischen Hauptstaatsarchiv noch die originalen Manuskripte vorhanden, die der Jesuitenpater Ferdinand Schönwetter als zuständiger Historiograph für den Druck ergänzte, überarbeitete und redigierte.⁶⁶ Schusters vorläufige Auswertung dieses Quellenmaterials hat Erstaunliches zutage gefördert. So gibt es mehrere Fassungen und Ergänzungen der Beschreibungen durch Archivalien oder aufgrund von späteren baulichen Veränderungen – etwa für das Kloster von Frauenchiemsee, aber auch eine Beschreibung der Dekoration des Landshuter Rathauses. Dabei werden nicht nur die verwendeten Baumaterialien benannt, sondern auch Stilmerkmale unterschieden, die etwa als »alte Manier« und als »welsche Manier« charakterisiert werden. Gelegentlich wird auf die insgesamt sehr zahlreichen Abbildungen als Beleg und als Ersatz für Beschreibungen verwiesen. Genauere Beschreibungen von Innenausstattungen kommen nur bei der Münchner Residenz vor. Sie gingen in den 1701 erschienenen Band über München ein. Abgesehen von der unterschiedlichen Qualität der Beschreibungen, die bei einem Unternehmen dieses Ausmaßes unvermeidlich ist, stellte die *Descriptio* von Wening einen neuen Standard für zukünftige topographische Kompendien zur Verfügung. Trotz der territorialen und politischen Prioritäten, die Kurfürst Max Emanuel hiermit im Hinblick auf seine dynastischen Ambitionen schaffen wollte, weist die Systematik des Werks über den absolutistischen Zweck und seinen konkreten Anlaß hinaus und gehört zur direkten Vorgeschichte der wissenschaftlichen Denkmalinventarisierung des 19. Jahrhunderts. Auf jeden Fall wurde damit ein aktuelles topographisches und architektonisches Instrumentarium geschaffen, das einen Standard setzte, auf dem die folgenden topographischen Werke aufbauen konnten.

Das gilt vor allem für die bayerischen Städtemonographien, deren Zahl und Qualität im Verlauf des 18. Jahrhunderts erheblich zunahmen. Zur Forschung über die topographische Literatur zu Bayern und den bayerischen Städten sei auf die Münchner Dissertation von Heide Weisshaar-Kiem verwiesen, in der die Städtebeschreibungen der bayerischen Reichs- und Residenzstädte für den Zeitraum bis 1800 erfaßt sind.⁶⁷ München, das auch schon in Wenings Werk eine zentrale Stellung einnimmt, profitierte besonders von dieser für Deutschland neuen Art der Stadtbeschreibungen, deren Vorbild die traditionsreichen römischen Stadtführer waren.⁶⁸ Eine Übersicht und Auswertung der Münchner

Stadtmonographien, die das 19. und 20. Jahrhundert einbeziehen müßte und eine vergleichende Sichtung des Bildmaterials im Verhältnis zu den Texten zu leisten hätte, liegt bisher nicht vor.⁶⁹ Gemessen an den dichten Studien zu den wichtigen italienischen Städten wie Rom, Venedig oder Florenz, die über eine – auch durch deutsches Mitwirken – hoch entwickelte topographische Forschung verfügen, erstaunt dieses Defizit der kunsthistorischen Forschung vor der eigenen Tür. Es erklärt sich einerseits aus dem vergleichsweise geringen Material an Bildquellen, andererseits spiegelt sich in diesem Mangel aber auch eine Tradition der deutschen Kunstgeschichte, die in den Zeugnissen der italienischen Kunst grundsätzlich Elemente einer paradigmatischen Gesetzmäßigkeit sah, während sie der deutschen Kunst das Fehlen solcher Qualitäten – je nach geistigem Standort – entweder anlastete oder zugute hielt.⁷⁰ Insgesamt hatte die auf den Stil konzentrierte Kunstgeschichte der ersten beiden Drittel des 20. Jahrhunderts ein geringes Interesse an Werken, bei denen der dokumentarische Wert vorrangig war.

Daher überließ sie die Beschäftigung mit den Ergebnissen und Methoden der wissenschaftlichen Sammel- und Editionstätigkeit aus der Zeit der Aufklärung den Historikern. Das galt auch für Bayern, das mit der 1759 gegründeten *Churbaierischen Akademie der Wissenschaften*⁷¹ über eine Institution verfügte, die ihre Forschungen zu den Quellen von Anfang an auf Inventarisierung und Dokumentation stützte und deren Mitglieder sich zur Geschichtsauffassung von Giovanni Antonio Muratori (1672–1750)⁷² bekannten, der einer der Korrespondenten des bayerischen Hofbibliothekars Andreas Felix von Oefele (1706–1780) gewesen war.⁷³ Von Beginn ihres Bestehens an sah es die Akademie als ihre Aufgabe an, durch »Sammeln, Berichtigten, Stoff und Materialien verarbeiten« die Grundlage zu schaffen »mit welchem ein zukünftiger Baumeister einst ein Ganzes herstellen wird« – so formulierte es 1762 Louis Gabriel Comte du Buat-Nançay,⁷⁴ der damalige Direktor der Historischen Klasse. Eines der Sammelprojekte der Akademie waren die *Monumenta Boica*, eine seit 1763 publizierte Sammlung von Quellen, für die Christian Friedrich Pfeffel vierzig bayerische Klöster bereist hatte, um deren Bestände zu erfassen. Die ersten Bände der Reihe enthalten diverse Stiche nach Grabsteinen, Siegeln, Wappen und Ansichten der Klöster, so daß hier bereits das auf Beschreibung und Abbildung basierende Prinzip der Inventarisierung deutlich erkennbar wird.⁷⁵ 1779 wurde ein weiteres Akademieprojekt begonnen, das den Namen *Historisch-topographisches Universal-Lexikon* tragen sollte und das die Vermessung und Dokumentation Bayerns vorsah, ein ambitioniertes Vorhaben, das jedoch nicht über das Anfangsstadium hinausgedieh.

Das zeitlich nächste Unternehmen dieser Art war das Werk eines Einzelnen. Es handelt sich um die Bemühungen des Historiographen und Pädagogen Lorenz Westenrieder (1748–1829), dessen umfangreiches und vielseitiges schriftstellerisches Schaffen in die Kategorie der »Volksaufklärung« fällt, wie die praktische und publizistische Verbreitung der Ideale der Aufklärung im späteren 18. Jahrhundert genannt wird.⁷⁶ Der ehemalige Jesuitenschüler Westenrieder, der 1784 den ersten Band seiner *Geschichte der Bayerischen Akademie* veröffentlichte,⁷⁷ hatte Zugang zum Archiv der Akademie; dies mag erklären, daß er mit seinen Projekten an frühere Vorhaben der Akademie anknüpfen konnte. Das meiste davon kam jedoch über das Stadium der Materialsammlung nicht hinaus. Eine weitere Wurzel für die originelle Verbindung zwischen enzyklopädischem Anspruch und einer volksnahen Dokumentation des modernen Lebens könnten seine vorübergehende Zugehörigkeit zum Illuminatenorden gewesen sein, dessen Gründer Adam Weishaupt

ähnliche Ambitionen entwickelte.⁷⁸ Westenrieders größtes Projekt betraf eine bayerische Kunstgeschichte, die so umfassend und vollständig sein sollte, daß sie allein deswegen zum Scheitern verurteilt war. In der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Baierische Beyträge zur schönen und nützlichen Literatur*, die er vor allem als sein eigenes Sprachrohr und als Versuchsballon für seine zahlreichen Projekte nutzte, kündigte er 1780 seine Absicht an:

»eine ausführliche Kunstgeschichte von meinem Vaterlande Baiern zu liefern, und indeß, bis ich die unzähligen hiezu nöthigen Materialien gesammelt, und in Ordnung gebracht habe, mit einigen wenigen Nachrichten und Betrachtungen über die Werke andrer Völker in so weit voran zu gehen, als wir hiedurch ermuntert werden können, die Geschichte, welche uns betrifft, für etwas nicht Unwichtiges zu halten, und selbe desto sorgfältiger in die Hände zu nehmen.«⁷⁹

An die Leser seiner Zeitschrift und an die Bevölkerung Bayerns richtete er den Aufruf, ihm Dokumente und Materialien für diese »Kunstgeschichte Baierns« zu liefern.⁸⁰

Viele von Westenrieders Schriften über bildende Kunst, darunter seine Beschreibungen von Einzelwerken wie zum Beispiel Martin Knollers *Himmelfahrt Mariae* in Ettal⁸¹ – oder seine Abhandlungen über Denkmäler müssen als Fragmente dieser geplanten Kunstgeschichte Bayerns angesehen werden.⁸² Es vergingen jedoch noch mehr als siebenzig Jahre, bis die erste »Kunstgeschichte Bayerns« erschien. Joachim Sigharts reich illustrierte *Geschichte der Bildenden Künste im Königreich Bayern* von 1862 bot erstmals eine regional und landespolitisch definierte Kunstgeschichte, in der die Behandlung des Mittelalters den größten Teil ausmacht. Der Autor erinnert im Vorwort an Westenrieders Bemühungen um eine bayerische Kunstgeschichte, distanziert sich zugleich aber von dessen »unwissenschaftlicher« Vorgehensweise:

»Er vermochte aber nicht dieser Aufgabe zu entsprechen, wenigstens was die offenkundigen Erscheinungen des Schönen betrifft, nämlich die Werke der Kunst. Die allgemeine Kunstgeschichte war noch nicht begründet, eine wissenschaftliche Auffassung und Würdigung des Kunstschönen war ihm daher unmöglich. [...] Was dem edlen Patrioten nicht gelingen konnte, versuche ich in diesem Buche unter glücklicheren Verhältnissen, nach dem die Kunstgeschichte nicht bloss geboren worden, sondern im raschen Aufschwunge zur Würde einer Wissenschaft mit höherer Einheit, mit bestimmten Gesetzen und Terminen sich erhoben hat.«⁸³

Die »Gesetze des Schönen« dienen der Kunstgeschichte schon längst nicht mehr als Grundlage ihrer wissenschaftlichen Legitimation. Daher fällt auch das Urteil über Westenrieders Anteil an der kunstgeschichtlichen Forschung heute anders aus. Norbert Huse hat 1990 seine *Beschreibung Münchens*, in die vermutlich umfangreiches Material aus dem gescheiterten Projekt der bayerischen Kunstgeschichte eingeflossen ist, als die erste Kunstgeschichte Münchens bezeichnet.⁸⁴ Wenn man an die Kunstgeschichte den selbst gewählten Maßstab einer durch die Generationsfolge geprägten Rezeption von Wissen und Überlieferung legt, so trifft diese Beurteilung ins Schwarze. Denn ebenso wie sich Sighart auf Westenrieder berief, war Sigharts Werk eine Generation später für Berthold Riehl der Ausgangspunkt seines wissenschaftlichen Interesses an der bayerischen Kunst.⁸⁵ Der Grenzwall zwischen den »Statistikern« und Sammlern historischer und künstlerischer Dokumente und der sich über die Ästhetik und den Stil legitimierenden Kunstgeschichte war damit definitiv durchbrochen.

Wie Wilhelm Haefs in seiner Monographie über Westenrieder betont hat, spielten in diesem kultur- und populärwissenschaftlichem Programm neben den historischen und pädagogischen Interessen die Merkmale und Eigenarten des bayerischen Volkscharakters in Sprache, Kleidung und Lebensweise eine markante und programmatische Rolle. Der Mythos vom kernigen und frommen Bayernvolk und seiner »ursprünglichen« Kunst und Kultur hat hier eine seiner Wurzeln. Auslöser für diesen auf das Landvolk und seine Kultur gegründeten Patriotismus war die von einem großen Teil des Volkes getragene Ablehnung der Pläne des Kurfürsten Karl Theodor zur Veräußerung Bayerns (1778) an Österreich. Land und Leute, Kunst und Sprache waren nach Westenrieders Überzeugung Bestandteile der kollektiven Physiognomie, die er dokumentieren wollte. Sein durch patriotisches – in der Diktion der Zeit: »vaterländisches« – Engagement geprägtes Interesse für Land und Leute und für die Eigenarten des Volkscharakters und der Landschaft, für das Alltagsleben und für die Festkultur wird heute als Grundlage für die Wiederbelebung dieser Werte in der Zeit der katholischen Restauration angesehen,⁸⁶ an der er selbst zwar keinen aktiven Anteil mehr hatte, die er aber noch so weit miterlebte, um als antiquiertes und kurioses Relikt der Zopfzeit in die Annalen einzugehen.⁸⁷

Um Westenrieders Position genauer zu bestimmen und um die Frage nach seiner Bedeutung für die Kunstgeschichte herauszustellen, ist vor allem die Betrachtung derjenigen Arbeiten geeignet, in denen eine kunsthistorische Methode zur Anwendung kommt. In seiner *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München* liegt der Schwerpunkt der Schilderung auf den sozialen, wirtschaftlichen und politischen Verhältnissen der Stadt und auf den staatlichen, städtischen und gemeinnützigen Institutionen. Es geht dem Autor darum, die »charakteristischen Züge« zu beschreiben, »welche durch die inneren Seelenbewegungen auf dem Angesicht hervor kommen, und den leidenschaftlichen und geistigen Zustand der Seele verkündigen.«⁸⁸ Die Stadt samt ihrer Kunst wird von ihm als ein kollektives Lebewesen verstanden, das wesentlich durch die Bevölkerung und ihre Gebräuche geprägt ist. Dies bedingt auch die Auffassung der künstlerischen Produktion als einer regionalen und durch den Volkscharakter bedingten Sprache, konform zu den Idealen der Aufklärung, die erstmals den kollektiven Eigenheiten und Phänomenen und insbesondere dem Volkscharakter Aufmerksamkeit schenkte.⁸⁹ Westenrieders Vergleich der Stadt München mit einem Gebäude und die Hervorhebung der charakteristischen Züge, wie man sie an einem Gesicht abliest, verweisen auf die Wurzeln dieser Betrachtungsweise. Im Verständnis des Gebäudes als Abbild innerer Ordnung spiegelt sich das Staats- und Architekturverständnis des aufgeklärten Absolutismus, während im Vergleich der Stadt mit dem Gesicht die Prinzipien der Physiognomik erkennbar werden, die durch Lavater – er hatte Bayern 1778 bereist und viel publizistische Aufmerksamkeit gefunden – aktualisiert worden waren.⁹⁰ An der von Westenrieder entworfenen Münchner »Stadtphysiognomie«⁹¹ haben auch die Künstler ihren Anteil. Der Anhang enthält Biographien von Künstlern, »welche uns kostbare Denkmäler hinterlassen haben.«⁹² Es ist interessant, daß der Begriff des Denkmals hier bereits in der heutigen Bedeutung des Wortes verwendet wird. Einigen noch lebenden bzw. noch nicht lange verstorbenen Künstlern widmet er relativ ausführliche Biographien.⁹³ In der gewollt sparsamen und bescheidenen Ausstattung – auf gestochene Ansichten der Stadt wurde verzichtet⁹⁴ – wird Westenrieders Anspruch erkennbar, dem Reisenden und vor allem dem Bürger ein wohlfeiles und informatives Kompendium an die Hand zu geben, das zwar auf die aktu-

ellen Sitten und Einrichtungen ausgerichtet ist, das aber auch die historischen Zeugnisse und die wichtigsten Kunstdenkmäler der Stadt samt ihrer Ausstattung berücksichtigt. Sein Ziel ist es auch hier, »eine unumstößliche Urkunde unserer Denkkungsart, und unsers Geschmacks zu geben«.⁹⁵

Die kunsthistorisch relevanten Partien beschränken sich auf die Residenz und auf die kirchlichen und klösterlichen Komplexe. Privatpaläste und Bürgerhäuser werden nicht erfaßt. Obwohl Westenrieder sein Vorgehen mit der Tätigkeit eines Bausachverständigen vergleicht,⁹⁶ spielt für sein Porträt von München die äußere Erscheinung der Stadt eine eher untergeordnete Rolle. Die Gebäude und ihre Ausstattung werden wie gewohnt nach statistischen Kriterien erfaßt und dokumentiert, das gleiche gilt für die bewegliche Ausstattung, so weit diese künstlerischer Natur ist, also Altargemälde in Kirchen, herausragende Grabmäler und die nur cursorisch behandelten Gemälde in den kurfürstlichen Sammlungen. An den Texten über die Münchner Kirchen läßt sich gut zeigen, über welche Kompetenzen Westenrieder verfügt und wo seine Schwächen liegen. Ein unbestreitbarer Vorteil des Buches ist die knappe und übersichtliche Information zu den Kirchenausstattungen. So werden zum Beispiel – getrennt nach Evangelien- und Epistelseite – alle 12 Altäre der Michaelskirche mit den Altarblättern, ihren Themen und den Meisternamen, bei zweien sogar die Reproduktionsstiche erwähnt. In der Gliederung folgt Westenrieder dem Schema der römischen Kunstführer, vor allem kommt hierbei die 1763 erschienene Neuauflage von Filippo Titis Kunstführer in den Sinn.⁹⁷ Die späteren Stadtmonographien haben diese Systematik nicht übernommen. Besonders ausführlich ist die Beschreibung der malerischen Ausstattung des ehemaligen Jesuitenkollegs, in dessen Nähe Westenrieder auch wohnte.⁹⁸ Der Text über die abgerissene Lorenzkapelle beim Alten Hof enthält die folgende knappe Beschreibung des heute im Bayerischen Nationalmuseum befindlichen Stifterreliefs:

»Der auf der Seite unter dem großen Crucifixbild in die Mauer eingelegte schwarze Marmorstein, stellt die Bildniß Mariä mit dem Jesuskind vor, welches die rechte Hand auf den neuerbauten Chor leget, und rechts kniet die Kayserinn Beatrix, links der Kaiser Ludwig. Oben ist die Jahreszahl 1324.«⁹⁹

Ein spezifisches Vokabular für architektonische Beschreibungen steht Westenrieder dagegen nicht zur Verfügung. Er begnügt sich hier mit allgemeinen Angaben, wie bei der Michaelskirche, über die es heißt: »Sie hat keine Säulen, sondern ein herrliches, über einen halben Circul gezogenes Gewölb.«¹⁰⁰ In der Asamkirche sieht Westenrieder die »unstreitig malerischste Kirche«, die »mit ausgedachten Verzierungen auf allen Seiten überladen« ist.¹⁰¹ Ähnlich unspezifisch fällt die Charakterisierung der Theatinerkirche aus: »Inwendig ist die Kirche mit Stuckadorarbeit und Zierathen beynahe überladen. Die Altarblätter aber sind desto sehenswürdiger.«¹⁰² Trotz seiner Präferenz für Bauten mit weniger Zierat sind Westenrieders Aussagen aber frei von Urteilen über den Kunstgeschmack.¹⁰³ Attribute wie berühmt, schön, prächtig, niedlich und fein, Relikte barocker Beschreibungssprache, reichen ihm aus, um den Rang von künstlerischen Ausstattungsobjekten zu charakterisieren. Die gegenständliche Bestandsaufnahme und die Aufzählung ist ihm wichtiger als eine Beschreibung der ästhetischen Qualitäten.¹⁰⁴ Sämtliche Ausstattungsgegenstände, besonders die Grabmäler und ihre Inschriften, sind demzufolge ausführlich dokumentiert. Bei der Beschreibung der Frauenkirche und ihrer Ausstattung, die immerhin 20 Seiten umfaßt, wird nicht ein einziges Wort über die Erscheinung

und Raumqualität des Innenraums verloren. Zur inneren Gestalt der Frauenkirche stellt Westenrieder nur fest, daß die Kirche durch ihren gegenwärtigen Kustos »durchaus verschönert, mit neuen Thüren, Stülen, Fenstern etc. versehen, und an Größe und einfachem Geist der Feyerlichkeiten und Verzierungen zum Muster aller übrigen erhoben worden.«.¹⁰⁵

Westenrieders Beschreibung ist damit nicht entfernt so anschaulich wie die kurze Passage, die der sächsische Leibarzt Giovanni Ludovico Bianconi 1763 der Frauenkirche gewidmet hatte und in der er den von den oktogonalen »Säulen« bestimmten Raumeindruck hervorhebt:

»Diese Kirche [...] wird [...] Ihnen doch grandios und achtungsgebietend erscheinen. Die achteckigen Pfeiler, die sie in drei Schiffe aufteilen, sind übermäßig dick, ja sogar kolossal und überproportioniert. Wenn Sie durch das große Portal eintreten, sehen Sie nach wenigen Schritten inmitten des Marmorfußbodens den Umriss eines menschenähnlichen Fußes in Stein nachgebildet. Bleiben Sie hier stehen: Wenn Sie sich nach allen Seiten umschauen so werden Sie in dem ganzen weiten Raum kein einziges Fenster sehen, obwohl zahlreiche nahezu in der gleichen Höhe wie die Schiffe selbst vorhanden sind: denn von diesem Punkt aus bleiben sie sämtlich von den Pfeilern verdunkelt, und bedeckt. Das ist aus aller Wahrscheinlichkeit nach nur ein Zufall der Architektur, denn der Baumeister hätte sich lächerlich gemacht, wenn er den Grundriß des ganzen Gebäudes von diesem überflüssigen Scherz abhängig gemacht hätte. Ich möchte jedoch nicht ausschließen, daß ich mich irre, denn zu seiner Zeit war die Baukunst, besonders in Deutschland, ähnlichem Unsinn unterworfen, der damals als geistige Leistung und als Beweis großer Genialität galt wie im vergangenen Jahrhundert Anagramme und Allegorien.«.¹⁰⁶

Bianconis Text ist ein Lehrbeispiel für die Souveränität des künstlerisch gebildeten und im Umgang mit den ästhetischen Konventionen der Zeit weltläufigen Italieners, der 1759 in die Bayerische Akademie der Wissenschaften aufgenommen worden war. Bianconi benennt die wesentlichen Eigenschaften des ihm bei aller Bewunderung doch fremden Bauwerks und erfaßt seine Erscheinung.¹⁰⁷ Liegt Westenrieders Stärke in der dokumentarischen Knappheit und Genauigkeit, so brilliert Bianconi im klar formulierten und anschaulichen Urteil, womit sein Text eine Qualität besitzt, den die deutschsprachigen Beschreibungen der Frauenkirche erst im 19. Jahrhundert erreichten.¹⁰⁸

Die Reaktionen der Zeitgenossen auf Westenrieders Beschreibung waren unterschiedlich. Neutral war das Urteil des Freimaurers Johann Pezzl 1784 in seiner *Reise durch den Baierschen Kreis*, in der die Kunstwerke bewußt ausgelassen sind. Hier heißt es über München: »Die Stadt ist eine der schönsten in ganz Deutschland; dieß gesteht ihr jedermann zu. Wir haben eine ganz neue Beschreibung derselben, von einem gelehrten Nationalen selbst verfasst.«.¹⁰⁹ Ablehnend bis kritisch reagierte dagegen die protestantische deutsche Presse, vor allem die von Friedrich Nicolai herausgegebene *Allgemeine deutsche Bibliothek*.¹¹⁰ Vermißt wurde hier etwa die für Stadttopographien übliche Struktur und Systematik, gerügt »die ungleiche, zuweilen schwülstige Schreibart«.¹¹¹ Nicolai wußte, wovon er sprach, da er in seiner 1769 veröffentlichten, vielgelobten Beschreibung von Berlin und Potsdam einen neuen Standard für die Stadtmonographie abgegeben hatte, an dem auch Westenrieders Werk über München gemessen wurde, das Haefs mit einem ausgeschütteten Zettelkasten vergleicht.¹¹² Dieser »Zettelkasten« wurde allerdings von zahl-

reichen Autoren von Stadtbeschreibungen während der folgenden Jahre ausgiebig benutzt. Einer der ersten Nutznießer von Westenrieders statistisch ergiebigen, aber auch unterhaltsamen Informationen war Friedrich Nicolai selbst, der als einer der wirksamsten Multiplikatoren der deutschen Aufklärung gilt.¹¹³ Während seiner Reise durch Deutschland und die Schweiz hatte er 1781 in München Station gemacht,¹¹⁴ wo er dem Illuminatenorden beitrug, außerdem aber auch in die Bayerische Akademie der Wissenschaften aufgenommen wurde. Drei Jahre nach Westenrieder publizierte Nicolai die Beschreibung seiner Reise, in der er das katholische Bayern und München dem protestantischen Deutschland in drastischer Weise und voller Abscheu gegenüber den katholischen religiösen Gebräuchen schildert, die er als »Aberglauben« abtut. Sein Urteil über die Bayern als Angehörige einer »kräftigen und unpolierten Nation«, die den Aberglauben liebt, von Almosen lebt, ungesunde Mehlspeisen statt Kartoffeln verzehrt und der Völlerei frönt, überträgt sich bei Nicolai auf die Bauwerke und vor allem auf die Kirchen. Die Polemik gegen die Kirchen – die Theatinerkirche ist für ihn ein niederträchtiges Denkmal des Aberglaubens, die Mariensäule ein Ärgernis – wird ergänzt durch sein negatives Urteil über den bayerischen Nationalcharakter, in dem er die Voraussetzung für die Herrschaft des Aberglaubens sieht.¹¹⁵ Das von Nicolai benutzte Werk Westenrieders war für diese Einschätzung eine ergiebige Quelle, war es doch voll von Berichten über Volkssitten und Volksfeste, die fast alle etwas mit dem Glauben und mit den religiösen Gebräuchen zu tun hatten. Es hat demnach den Anschein, daß die Entstehung solcher Klischees durch die Informationen genährt wurde, die norddeutsche Protestanten aus Westenrieders Beschreibung von München gewinnen konnten, die neben umfänglichen Statistiken unter anderem auch eine Zusammenstellung der in der Volkssprache gebräuchlichen Sprich- und Schimpfwörter enthält.¹¹⁶ Aber sogar der kritische Nicolai kann trotz seiner Attacke auf den katholischen Aberglauben die Faszination durch das Urwüchsige und die Bodenhaftung des bayerischen Volkes nicht verbergen, so etwa, wenn er einräumt, daß bei diesem Volk unter rechter Leitung »der Saamen der Aufklärung wohl noch besser als bei einer verzärtelten und weichlichen Nation« gedeihen könnte.¹¹⁷ Das Klischee einer wegen der katholischen Gesinnung suspekten und instrumentalisierten Kunst, von dem Goethes knappe Bemerkungen über die Jesuitenbauten anläßlich seines kurzen Besuches in Regensburg eine erstaunliche Ausnahme machen,¹¹⁸ hielt sich bis ins 19. Jahrhundert. Deutlich wird dies auch noch an Heinrich Heines zwischen Ironie und Bewunderung oszillierenden Äußerungen über München:

»München nämlich ist eine Stadt, gebaut von dem Volke selbst, und zwar von aufeinanderfolgenden Generationen, deren Geist noch immer in ihren Bauwerken sichtbar, so daß man dort [...] eine chronologische Geisterreihe erblickt, von dem dunkelrohen Geiste des Mittelalters, der geharnischt aus gotischen Kirchenpforten hervortritt, bis auf den gebildet lichten Geist unserer eignen Zeit.«¹¹⁹

Als Heine zu Beginn der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts nach München kam, hatte sich infolge der Restauration das Bild vom katholischen Bayern bereits gründlich gewandelt. Das Klischee einer durch den »groben Volksgeschmack« deformierten Kunst war mittlerweile durch ein neues Klischee ersetzt, das die bayerische Kunst als ausdrucksstarken und bodenständigen Widerhall des bayerischen Volkscharakters ansah und das sich – wie wir gesehen haben – als außerordentlich hartnäckig und langlebig erweisen sollte.

Anmerkungen

- 1 Eine dem Inhalt nach fast identische Feststellung findet sich im Vorwort eines Sammelbandes, der die Problematik der Regionalgeschichte unter historischem Aspekt behandelt: Vgl. Weller, Thomas, Rezension zu: Brakensiek, Stefan/Flügel, Axel (Hgg.), *Regionalgeschichte in Europa. Methoden und Erträge der Forschung zum 16. bis 19. Jahrhundert*, Paderborn 2000 (*Paderborner Forschungen zur Regionalgeschichte*, Bd. 34), in: *sehепunkte* 1 (2001), Nr. 2 [15.12.2001], URL: http://www.sehепunkte.historicum.net/2001/02/350679_6062.html (15.12.2002).
- 2 Müller, Lothar, *Der Lächler*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10.05.2002, S. 15.
- 3 Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt/M. 1979, S. 233–251.
- 4 Dazu: Halm, Philipp Maria, *Berthold Riehl zum Gedächtnis*, in: Riehl, Berthold, *Bayerns Donautal. Tausend Jahre deutscher Kunst*, München 1912, S. VII–XX, hier S. XI (Bemerkung zur Kritik der Fachwelt am populären Charakter vieler Arbeiten von Riehl).
- 5 Der romantische Ansatz wird besonders in Berthold Riehls Betonung der Kunstwanderung deutlich, mit der 1872 sein kunstgeschichtliches Interesse einsetzte; siehe Halm (wie Anm. 4), S. IX.
- 6 Der programmatische Charakter wird deutlich im Vorwort von Riehl, Berthold, *Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst in Bayern, bayerisch Schwaben, Franken und der Pfalz*, München/Leipzig 1888, S. XIV: »Ich hoffe durch daßelbe einen Stein zum Neubau der Kunstgeschichte Bayerns beigetragen zu haben [...] wünschenswerth erscheint es mir aber, daß auch die Forscher anderer deutscher Gauen die angedeuteten Probleme aufgreifen und verfolgen, durch ihre consequente Lösung werden wir ein neues Bild der deutschen Kunst gewinnen, ein wahres Charakterbild, das ihre Eigenart in ihrem Wesen und in ihrer geschichtlichen Entwicklung in scharfen Linien zeichnet [...]«
- 7 Erwähnt sei etwa: François, Etienne/Schulze, Hagen (Hgg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, München 2001.
- 8 Von den wiederholten Diskussionen um denkmalpflegerische Grundsätze sei die Debatte anlässlich des Gutachtens von Dieter Hoffmann-Axthelm erwähnt: *Kunstchronik* 53 (August 2000), S. 361–367.
- 9 Vgl. hierzu die verschiedenen Beiträge von Tilmann Breuer und Wolfram Lübbecke in: *Denkmalinventarisierung in Bayern. Anfänge und Perspektiven*, München 1981 (*Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, Bd. 9), sowie: *Denkmalinventarisierung. Denkmalerfassung als Grundlage des Denkmalschutzes*, München 1987 (*Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, Bd. 38).
- 10 Grundlegend dazu immer noch: Günter, Roland, *Glanz und Elend der Inventarisierung*, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 28 (1970), S. 109–117; außerdem: Strobel, Richard, *Das große Inventar – cui bono?*, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 45 (1987), S. 98–105.
- 11 Udo Kultermann bezeichnet die von Rudolf von Eitelberger und Gustav Adolf von Heider herausgegebenen Bände *Mittelalterliche Kunstdenkmäler des österreichischen Kaiserstaates*, 2 Bde., Stuttgart 1858–1860, als Inkunabel der Kunsttopographie (Kultermann, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1981 [1. Aufl. 1966], S. 283).
- 12 *Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom elften bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts beschrieben und aufgenommen im Auftrag des Kgl. Staatsministeriums des Innern für Kirchen und Schulangelegenheiten. I. Theil: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern*, bearbeitet von Gustav von Bezold/Berthold Riehl, München 1895.
- 13 Vgl. das Verzeichnis der bisher erschienenen Inventare in: *Denkmalinventarisierung in Bayern* (wie Anm. 9), S. 95–98.
- 14 Zum Inhalt dieser Begriffe siehe Strobel (wie Anm. 10), und Huse, Norbert, *Kunstwissenschaft und Inventarisierung. Anmerkungen eines Hochschullehrers*, in: *Denkmalinventarisierung* (wie Anm. 9), S. 11–15.
- 15 Eine knappe Übersicht zu den wichtigsten Veränderungen der historischen Verwaltungseinheiten im heutigen Oberbayern bietet Bös, Werner, *Gotik in Oberbayern*, München 1992, S. 11. Für Bayern waren die späteren Veränderungen insgesamt weniger gravierend als für andere deutsche Regionalstaaten.
- 16 Huse (wie Anm. 14), besonders S. 13.
- 17 Den Begriff »Kunstcharakter« verwendete Berthold Riehl im Titel seiner Aufsatzsammlung *Deutsche und italienische Kunstcharaktere*, Frankfurt/M. 1893.
- 18 Luigi Lanzis *Storia Pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 1. Aufl. Bassano 1795/96, wurde von Gottlob von Quandt ins Deutsche übersetzt (Leipzig 1830–1832).
- 19 Niehr, Klaus, *Ästhetische Norm und nationale Identität. Fiorillo und die Kunst des Hochmittelalters in Deutschland*, in: *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen am Kunstge-*

- schichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11. – 13. November 1994*, hg. von Antje Middeldorf Kosegarten, Göttingen 1997, S. 292 – 305.
- 20 Am Selbstverständnis des wilhelminischen Kaiserreiches als »Kulturstaat« partizipierte das junge Fach Kunstgeschichte politisch durchaus aktiv, etwa in der Person von Anton Springer, der 1872 als Prorektor die Eröffnungsrede der Straßburger Universität hielt, vgl. Dilly (wie Anm. 3), S. 250.
 - 21 Fiorillo, Johann Dominicus, *Fragment zur Geschichte der Malerei und Bildhauerei in Deutschland, von den Zeiten Karls des Großen, bis zum Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts*, in: Ders., *Kleine Schriften artistischen Inhalts*, Bd. I, Göttingen 1803, S. 12 ff.; vgl. Niehr (wie Anm. 19), S. 296.
 - 22 Schönwälder, Jürgen, *Johann Dominik Fiorillo und Carl Friedrich von Rumohr*, in: Middeldorf Kosegarten (wie Anm. 19), S. 388 – 401.
 - 23 In: Vischer, Robert, *Studien zur Kunstgeschichte*, Stuttgart 1886, S. 421 – 477.
 - 24 Ebd., S. 421.
 - 25 Robert Vischer (1847 – 1933), Sohn des Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer, hatte auch zwei Semester in München studiert, vgl. Dürr, Sybille, *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Universität München*, München 1993, S. 42 (*Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München*, Bd. 62). Die im Anhang seiner *Studien zur Kunstgeschichte* (wie Anm. 23, S. 434 – 477) gegebenen Notizen zu Archivalien und zu den Denkmälern basieren offensichtlich auf Besichtigungsnotizen, die Vischer während seiner Münchner Jahre gesammelt hatte. Zu Vischers Münchner Zeit vgl. auch den Beitrag von Frank Büttner im vorliegenden Band.
 - 26 Vgl. die Charakterisierung Robert Vischers durch Werner Weisbach, zitiert in: Kultermann (wie Anm. 11), S. 268 – 269.
 - 27 Voss, Hermann, *Der Ursprung des Donaustils. Ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei*, Leipzig 1907. Voss erwähnt, daß der Begriff »Donaustil« schon verbreitet war, ohne daß man eine genaue Vorstellung davon hatte (S. 128).
 - 28 Riegl, Alois, *Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei Mittelmeervölkern dargestellt*, Wien 1927 (1. Aufl. Wien 1901, Reprint Darmstadt 1987). Zu Alois Riegl und zum Begriff des »Kunstwollens« vgl. Kemp, Wolfgang, *Alois Riegl 1858 – 1905*, in: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, hg. von Heinrich Dilly, Berlin 1990, S. 37 – 60, besonders S. 46 – 51, sowie Halbertsma, Marilte, *Die Kunstgeschichte in den deutschsprachigen Ländern und den Niederlanden 1764 – 1933: ein Überblick, in: Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, hg. von Marilte Halbertsma/Kitty Zijlman, Berlin 1995, S. 35 – 81, hier S. 64 – 65.
 - 29 Riehl (wie Anm. 6), S. 4.
 - 30 Lill, Georg, *Deutsche Plastik*, Berlin 1925, S. 109.
 - 31 Ebd., S. 204.
 - 32 Pinder, Wilhelm, *Vom Wesen und Werden deutscher Formen*, Bd. 2: *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*, 3. Aufl. Frankfurt/M. 1952 (1. Aufl. Leipzig 1937), S. 274.
 - 33 Halbertsma (wie Anm. 28), S. 66. Zur Rolle von Pinder und Stange während der NS-Zeit allgemein: Dilly, Heinrich, *Deutsche Kunsthistoriker 1933 – 1945*, München/Berlin 1988.
 - 34 Pinder (wie Anm. 32); Stange, Alfred, *Deutsche Malerei der Gotik*, 11 Bde., München u. a. 1934 – 1961. Die Erstausgabe von Bd. 4 erschien 1954, Bd. 11 im Jahre 1961. Ein unveränderter Nachdruck aller elf Bände erschien 1969.
 - 35 Etwa: Barthel, Gustav, *Geschichte der deutschen Kunst*, Stuttgart 1949, S. 89. Hier wird im Zusammenhang mit dem Kefermarkter Altar von »der alpenländischen Festigkeit des Petruskopfes« gesprochen. Halbertsma (wie Anm. 28, S. 67) weist generell auf das Weiterwirken der kunsteographischen Kunstgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg hin, auch außerhalb der deutschen Grenzen.
 - 36 Schindler, Herbert, *Große Bayerische Kunstgeschichte*, München 1976 (Studienausgabe), Bd. I, S. 15.
 - 37 Damit setzt sich der Autor deutlich gegen die frühere Vereinnahmung des Malers Matthias Grünewald als des deutschen Künstlers schlechthin ab, vgl. etwa den Brief von Hans Thoma an Henry Thode aus dem Jahre 1905, nach: Belting, Hans, *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln 1999, S. 33.
 - 38 Ebd. S. 27.
 - 39 Ebd. S. 20 – 21.
 - 40 Schnell, Hugo, *Zur Bewertung des bayerischen Barock im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Festschrift für Anton Betz*, Düsseldorf 1963, S. 181 – 208, besonders S. 182. Schnell weist in diesem Beitrag auf die Vernachlässigung des Barock während der NS-Zeit hin.
 - 41 *Handbuch der Bayerischen Geschichte*, Bd. 2: *Das alte Bayern vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, hg. von Andreas Kraus, 2. Aufl. München 1988 (1. Aufl. München 1969), S. 1086, 1106.

- 42 *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*, hg. von Herbert Beck / Wolfgang Bech / Horst Bredekamp (Ausstellungskatalog Frankfurt/M., Liebieghaus), Frankfurt/M. 1975, S. 31 ff.
- 43 Pinder (wie Anm. 32), S. 92: »Die Kunstlandschaften der ersten Bürgerzeit«. Zeitgleich übertrug Bernhard Degenhart den Begriff auf Italien: Degenhart, Bernhard, *Zur Graphologie der Handzeichnung. Die Strichbildung als stetige Erscheinung innerhalb der italienischen Kunstkreise*, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, I (1937), S. 223–340. Degenhart verwendet nicht den Begriff der »Kunstlandschaft«, sondern spricht in Anlehnung an Luigi Lanzi von Lokalschulen. Die »Konstante landschaftlichen künstlerischen Denkens« hält auch er für den Untergrund von Individual- und Zeistil.
- 44 Keller, Harald, *Die Kunstlandschaften Italiens*, München 1960.
- 45 Keller, Harald, *Hessen und der Mittelrhein als Kunstlandschaft*, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 8 (1968), S. 17–31, besonders S. 31.
- 46 Hüttinger, Eduard, *Georg Dehio. Kunstgeschichte als Geschichte*, in: Ders., *Porträts und Profile. Zur Geschichte der Kunstgeschichte*, Sankt Gallen 1991, S. 58–67, hier S. 65.
- 47 Morath-Fromm, Anna, *Ludwig Schongauer und die anderen. Zum Problem des künstlerischen Austausches zwischen der schwäbischen und der oberrheinischen Kunstlandschaft*, in: *Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450–1525* (Ausstellungskatalog Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle und Badisches Landesmuseum), Stuttgart 2001, S. 31–39, hier S. 31.
- 48 Belting, Hans, *Engel in Bayern oder: Bayerische Engel in der Kunst?*, in: *Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag*, hg. von Karl Möseneder u. a., Hildesheim 1991, S. 43–67 (siehe auch den gleichnamigen Beitrag in: *Süddeutsche Zeitung* 24./25.12.1991, S. 33). Belting führte hier die »bayerische Konstante« mit stichhaltigen kunsthistorischen Argumenten ad absurdum, ging allerdings den Ursachen dieses fatalen Konstrukts nicht nach.
- 49 Recht, Roland, *Der Rhein. Kunstlandschaft Europas*, München 2001, S. 26–27.
- 50 Ebd.
- 51 Als prägnanter Überblick zum geistigen und kulturellen Klima unter der Regierung von Karl Theodor sei erwähnt: Bauer, Richard, *Um Licht und Gerechtigkeit. Konturen der bayerischen Geschichte 1777–1805*, in: Huber, Brigitte, *Ein Pantheon der kleinen Leute. Die Bildergalerie des Münchner Buchhändlers Johann Baptist Strobl (1748–1805)*, München 1997, S. 7–17. Des weiteren: Bauer, Hermann, *Kunstanschauung und Kunstpflege in Bayern von Karl Theodor bis Ludwig I.*, in: *Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1799–1825*, hg. von Hubert Glaser, München 1980, S. 345–355, besonders S. 345–347, sowie Büttner, Frank, *München und Neresheim im Umfeld der katholischen Aufklärung*, in: *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, hg. von Herbert Beck u. a. (Ausstellungskatalog Frankfurt/M., Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie), München 1999, S. 203–215.
- 52 Der Brief fährt fort: »Nicht an einzelne Regenten, noch seltener an ganze Fürstenhäuser knüpft sich der Faden der philosophischen Geschichte an. Große Begebenheiten allein, die auf den Charakter und die Kultur des Volks mächtig wirken, müssen dem echten Historiker die Leisterne in seinem Studium sein« (Aretin, Johann Christoph von, *Briefe über meine Literarische Geschäftsreise in die bayerischen Abteien*, hg. von Wolf Bachmann, München/Wien 1971, S. 51 ff., zitiert nach: *Wie lange dauern die Werke? Ein Lesebuch für Denkmalpfleger, ihre Freunde und Kritiker*, zusammengestellt von Manfred F. Fischer, München 1990, S. 18).
- 53 Vgl. etwa die Bemühungen Anton Springers um die Legitimierung und Verwissenschaftlichung des Faches, das er noch in den »Kinderschuhen« sah; siehe Kultermann (wie Anm. 11), S. 215. Zu erwähnen ist auch die Einschätzung von Georg Dehio, der aus der Sicht der Denkmalpflege die Zäsur um 1830 setzte (Dehio, Georg, *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert* (1905), in: Ders., *Kunst-historische Aufsätze*, Berlin/München 1919, S. 266).
- 54 Kultermann (wie Anm. 11), S. 117.
- 55 Bei Johann Joachim Winckelmann bekommt dieser Begriff zum ersten Mal einen negativen Beigeschmack. Er spricht von der »Livrea d'Antiquario«, womit er sich auf die meistens klerikalen Altertumsgelehrten in Rom bezog (siehe den Brief an Bianconi, in: Winckelmann, Johann Joachim, *Briefe*, hg. von Walther Rehm / Hans Diepolder, Bd. II, Berlin 1954, S. 282).
- 56 Im Unterschied zur individuell auswählenden *periheges* (zum Beispiel die Beschreibung Griechenlands durch Pausanias) ist die *chorografia* (von *choros* = Region) als systematische Beschreibung eines Landes nach seinen natürlichen und geschichtlichen Gegebenheiten zu verstehen.
- 57 Der Rang Winckelmanns als Begründer der Disziplin ist in neueren Arbeiten zur Wissenschaftsgeschichte erneut betont worden (zum Beispiel Jauss, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. 1973, S. 208–216). Siehe Dilly (wie Anm. 3), S. 90.

- 58 Grundlegend hierfür: Götz, Wolfgang, *Die Entwicklung der Denkmalpflege in Deutschland vor 1800. Beiträge zur Vorgeschichte der Denkmalpflege*, Diss. Leipzig (masch.) 1956. Siehe auch Siebertz, Paul, *Denkmal-schutz in Bayern*, Diss. München 1977.
- 59 Einen Vergleich mit der aktuellen bayerischen Denkmalerfassung unternimmt Ramisch, Hans, *Inventari-sation der Altertümer im Fürstentum Brandenburg-Ansbach. Anfänge unter Markgraf Carl Wilhelm Friedrich (1727–1757) und die ersten Denkmalschutzbestimmungen des Markgrafen Alexander von 1771*, in: *Beiträge zur Denkmalkunde. Tilmann Breuer zum 60. Geburtstag*, München 1991, S. 10–18, hier S. 10–11 (*Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege*, Bd. 56). Eine knappe Übersicht zu den älteren Inventarisatio-nen und Katalogisierungen in Bayern bietet: Dürr, Sybille, *Die Anfänge der Denkmalpflege in München*, Neuried 2001 (Diss. München 1999), S. 11–18 (*Deutsche Hochschuledition*, Bd. 118).
- 60 Strobel (wie Anm. 10).
- 61 Abgedruckt in Ramisch (wie Anm. 59), S. 16–17.
- 62 Erhalten haben sich die mit Zeichnungen versehenen Manuskripte von Johann Friedrich Christell, die sich im Nürnberger Staatsarchiv befinden. Sie wurden bekannt gemacht und in Auszügen publiziert von Hans Ramisch (wie Anm. 59), S. 10–18. Ich danke Herrn Dr. Ramisch für den Hinweis auf diese wichtige Publi-kation.
- 63 Götz (wie Anm. 58), Bd. II, S. 479–482 (Beleg S. 496).
- 64 Montfaucon, Bernard de, *Les monumens de la monarchie française*, Paris 1729.
- 65 Zeiller, Martin, *Topographia Bavariae das ist Beschreib- und Aigentliche Abbildung der Vornemblichsten Stätt und Orth*, in: *Ober und NiederBeyern Der ObernPalz, und andern zum Hochlöblichen Bayrischen Craisse gehörigen Landschaften*, Frankfurt/M. 1644, 2. Aufl. 1656/57 (mit 99 Abbildungen auf 61 Tafeln); das Werk ist Teil der im Verlag von Matthäus Merian ab 1642 in Einzelbänden erschienenen *Topographia Germaniae* (Schweiz, Schwaben, Elsaß, Bayern, Rheinpfalz, die Erzbistümer Main, Trier und Köln, Hessen, Westfalen, Franken, Österreich, Böhmen, Mähren, Schlesien, Obersachsen, Niedersachsen, Brandenburg und Pommern, Braunschweig-Lüneburg, Niederlande). Siehe *Matthaeus Merian der Ältere. Zeichner, Stecher und Verleger*, hg. von Lucas Heinrich Wüthrich (Ausstellungskatalog Frankfurt/M., Museum für Kunsthandwerk/Basel, Kunstmuseum), Frankfurt/M. 1993, S. 211–212. Zu Merians Werk ebd. S. 208–224.
- 66 Schuster, Rainer, *Michael Wening und seine »Historico-Topographica Descriptio« Ober und Niederbayerns – Voraussetzungen und Entstehungsgeschichte*, Diss. München 1995 (*Miscellanea Bavarica Monacensia*, Bd. 171).
- 67 Weisshaar-Kiem, Heide, *Lobschriften und Beschreibungen ehemaliger Reichs- und Residenzstädte in Bayern bis 1800. Die Geschichte der Texte und ihre Bibliographie*, München 1982 (Diss. München 1978).
- 68 Schudt, Ludwig, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien/München 1959 (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, Bd. XV).
- 69 Haef, Wilhelm, *Aufklärung in Altbayern. Leben, Werk und Wirkung Lorenz Westenrieders*, Neuwied 1998, S. 1008.
- 70 Diese für heutige Maßstäbe schematische Betrachtungsweise wurde auch von den Anhängern der Stilana-lyse gepflegt, vgl. Allesch, G. Johannes von, *Das Raumerlebnis in der deutschen und italienischen Malerei*, in: *Deutschland – Italien. Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden. Festschrift für Wilhelm Waetzoldt*, Berlin 1941, S. 3–64.
- 71 Hammermayer, Ludwig, *Gründungs- und Frühgeschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Kall-münz 1959, S. 115, 272 ff. (*Münchner Historische Studien*, Bd. IV).
- 72 Muratori ist vor allem als Verfasser der *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1749* (1744–1749) und der *Antiquitates italicæ medii ævii* (1738–1742) bekannt.
- 73 Von Andreas Felix von Oefeles umfangreichen Materialsammlungen wurden 1763 nur unedierte bayerische Geschichtsquellen in einer zweibändigen Publikation (*Rerum Boicarum Scriptores*) publiziert. Zu seinem Nachlaß siehe: Moisy, Sigrid von, *Fundbericht*, in: Winkelmann, Johann Joachim, *Unbekannte Schriften. Antiquarische Relationen und Beschreibung der Villa Albani*, hg. von Sigrid von Moisy u. a., München 1987, S. 7–9 (*Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen*, N.F., Bd. 95).
- 74 Die Äußerung ist enthalten in dem am 12.10.1760 in französischer Sprache gehaltenen Vortrag »Die Kunst Historie zu schreiben«, der zusammen mit einem zweiten Vortrag über den »Nutzen der Alten Geschichte« von Lorenz Westenrieder übersetzt wurde (*Geschichte der Bayerischen Akademie*, Bd. I, München 1784, S. 99).
- 75 Hammermayer (wie Anm. 71), S. 301–306.
- 76 Zum Begriff und zur Definition der Volksaufklärung: Böning, Holger/Siebert, Reinhard, *Die Genese der Volksaufklärung und ihre Entwicklung bis 1780*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990.

- 77 Westenrieder, Lorenz von, *Geschichte der baierischen Akademie der Wissenschaften auf Verlangen derselben verfertigt von Lorenz Westenrieder*, Bd. 1: *Von 1759–1777*, München 1784 (Bd. 2: München 1804, Bd. 3: München 1807).
- 78 Weishaupt, Adam, *Apologie der Illuminaten*, Frankfurt a.M./Leipzig 1786. Als »Beylage B« druckt Weishaupt den »Vorschlag und Plan eines historischen Museums für Bayern« ab (S. 212–226).
- 79 Zitiert nach Haefs (wie Anm. 69), S. 232.
- 80 Das gleiche Prinzip wurde später bei der staatlichen Denkmalinventarisierung befolgt. 1870 wurden »Freunde und Kenner der vaterländischen Kunst« aufgerufen, das so genannte deutsche »Ur-Inventar« (Regierungsbezirk Cassel) durch Informationen zu ergänzen, siehe Strobel (wie Anm. 10), S. 100.
- 81 Wiedergegeben in: Büttner (wie Anm. 51), S. 208.
- 82 Haefs (wie Anm. 69), S. 232.
- 83 Sighart, Joachim, *Geschichte der Bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart, herausgegeben auf Veranlassung und mit Unterstützung S. M. des Königs von Bayern Maximilian II.*, München 1862, S. III.
- 84 Huse, Norbert, *Kleine Kunstgeschichte Münchens*, München 1990, S. 227.
- 85 Riehl (wie Anm. 6), S. XI–XII: »Sigharts Schriften über die bildende Kunst in Bayern kamen meinem Streben, mehr über diese Denkmale zu erfahren, entgegen und regten mich zugleich immer wieder an, hinauszuwandern, um die Kunstwerke selbst zu studieren. Ich weiß dem fleißigen Gelehrten warmen Dank für die mannigfachen Anregungen, die er mir gegeben, die die Liebe zu den Kunstsachen unseres Vaterlandes bei mir nährten, die mich lehrten, auch das bescheidendste Kunstwerk scharf ins Auge zu fassen und mit liebevoller Hingabe zu studieren. So führten mich in erster Linie die Kunstdenkmale Bayerns zum Studium der Kunstgeschichte und was ich durch daßelbe gewonnen, möchte ich gerne als ein Zeichen des Dankens vor allem in ihren Dienst stellen.«
- 86 Moser, Hans, *Lorenz Westenrieder und die Volkskunde*, in: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 1953, S. 159–188; außerdem: Gockerell, Nina, *Die Bayern in der Reiseliteratur um 1800*, in: Glaser (wie Anm. 51), S. 334–344.
- 87 Vgl. die Darstellung des alten Westenrieder von Franz Graf Pocci, abgebildet in: Westenrieder, Lorenz, *In München Anno 1782. Mit kritischen Bemerkungen des Berliners Friedrich Nicolai notiert während seiner Reise 1781*, zusammengestellt von Ludwig Hollweck, München 1970, S. 144. Hermann Bauer hat den alten Westenrieder wie folgt charakterisiert: »Aus dem Aufklärer Westenrieder ist eine für Bayern sehr typische Erscheinungsform eines grantig vor sich hin träumenden Romantikers geworden.« (Bauer, Hermann, *Westenrieders Traum*, in: *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München* XVI [1987], S. 277).
- 88 Westenrieder, Lorenz, *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München (im gegenwärtigen Zustande) vom Professor Westenrieder*, München 1782 (weitere Auflagen 1783 und 1784); [o. Verf.], *Reise durch den Baierschen Kreis. Mit vielen Zusätzen und Berichtigungen*, Salzburg/Leipzig 1784.
- 89 Das Verständnis der bildenden Kunst als Ausdruck des Volkscharakters geht auf Johann Gottfried Herder zurück, der sich ausgehend von Giovanni Battista Vico die Vorstellung zu eigen gemacht hatte, daß die kulturellen Äußerungen dem Volkscharakter entsprechen, der von Geographie, Klima und geschichtlicher Tradition geprägt wird.
- 90 Graßl, Hans, *Aufbruch zur Romantik. Bayerns Beitrag zur deutschen Geistesgeschichte 1765–1785*, München 1968, S. 165–171.
- 91 Den Begriff hat Haefs (wie Anm. 69), S. 660 eingeführt. Er führt den »kulturphysiognomischen« Ansatz auf Louis Sébastien Mercier zurück, dessen *Tableau de Paris* 1787 ins Deutsche übersetzt wurde. Westenrieders Interesse an der Physiognomik wird durch seinen Aufsatz in *Bayerische Beyträge* 1780 belegt, der den Titel trägt: *Nachricht über die Charaktere aus München, welche im dritten Jahrgange erscheinen werden*. Er bezog sich damit auf gestochene Darstellungen von Köpfen, die Joseph Franz von Goe(t)z für ihn angefertigt hatte, siehe Haefs (wie Anm. 69), S. 231.
- 92 Westenrieder, *Beschreibung*, 1783 (wie Anm. 88), S. 4v. Der Anhang umfaßt die Seiten 333–416.
- 93 Das gilt unter anderem für Thomas Christian Winck, Johann Baptist Zimmermann, Johann Baptist Straub, Johann Anton Boos, Georges Desmarées, Joseph Vivien und Balthasar Permoser. Die Biographien finden sich im 15. Abschnitt: »Verstorbene Künstler, welche in, oder für München gearbeitet haben (Westenrieder, *Beschreibung* 1782 [wie Anm. 88], S. 333–397) bzw. im »Verzeichnis jetztlebender Künstler, welche in oder für München gearbeitet haben.« (ebd., S. 398–416).
- 94 Lediglich ein Stadtplan, der noch dazu nicht sehr genau ist, wurde dem Werk beigegeben. Das Fehlen von Veduten wurde durch Friedrich Nicolai kritisiert; siehe Nicolai, Friedrich, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Berlin/Stettin 1785, Bd. 6.

- 95 Westenrieder, *Beschreibung*, 1783 (wie Anm. 88), S. 2v.
- 96 Ebd., S. 3v.
- 97 Titi, Filippo, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture esposte al pubblico in Roma*, hg. von Giovanni Bottari, Rom 1763.
- 98 Die Wohnung befand sich in der Kaufingergasse 78, III. Stock, vgl. die Abb. in Westenrieder (wie Anm. 87), S. 145.
- 99 Westenrieder, *Beschreibung*, 1783 (wie Anm. 88), S. 175.
- 100 Ebd., S. 166.
- 101 Ebd., S. 177.
- 102 Ebd., S. 189–190.
- 103 Der Begriff »Geschmack« bezieht sich bei Westenrieder nicht auf die Kunst, sondern auf die Gesamtheit der landesüblichen menschlichen Natur (Ebd., S. 2v).
- 104 Nur in wenigen Fällen gibt Westenrieder Beschreibungen, die neben den gegenständlichen Merkmalen auch Stimmung evozieren. So heißt es über Volpinis *Minerva* im Garten von Nymphenburg: »Sie steht an einem erhabnen, stillen, und durch hohe Bürken und Tannen beschatteten Ort, wo ihr Anblick sehr rührend und auf schauerliche Weise erquickend ist.« (Ebd., S. 69) Ähnliches gilt für das Grabmal, das der Bildhauer Straub für seine Frau auf dem Petersgottesacker errichtet hatte (ebd., S. 162). Denkmäler berühren ihn emotional offensichtlich stärker als Bauwerke.
- 105 Ebd., S. 141.
- 106 Zitiert nach: Bianconi, Gian Ludovico, *Briefe an den Marchese Hercolani, über die Merkwürdigkeiten Bayerns [...]*, hg. von Horst Rüdiger, Mainz/Berlin 1964, S. 55 (wobei Rüdiger den Begriff »colonne« nicht ganz korrekt mit »Pfeiler« übersetzt). Die erste deutsche Übersetzung von Bianconis *Lettere bavare* erschien 1764, eine zweite Edition 1771. Rüdiger hat als erster eine umfassende Charakterisierung der Persönlichkeit Bianconis und seines kulturellen Umfeldes gegeben. Mittlerweile liegen zahlreiche andere Studien zu Bianconi vor, vor allem: Camerino, Giuseppe Antonio, *Le cose più rare: la Germania di Gian Ludovico Bianconi*, in: *Deutsches Italienbild und italienisches Deutschlandbild im 18. Jahrhundert*, hg. von Klaus Heitmann/Teodoro Scamardi, Tübingen 1993, S. 137–147, hier S. 142–143; Cantarutti, Giulia, »Noi Sassoni«. *Gian Ludovico Bianconi. Italiener in Elbflorenz, Sächsischer Ministerpräsident in Rom*, in: *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.–19. Jahrhundert*, hg. von Barbara Marx, Dresden 2000, S. 243–268. Der originale italienische Text lautet: »La chiesa della Madonna [...] è un gran tempio gotico edificato del 1468 dal duca Sigismondo. Nelle fabbriche non v'è che l'ampiezza e la vastità che possa far parerle magnifiche. Gli ornamenti non possono che abbellirle: e questa chiesa ne è una prova, perché malgrado che non ve ne sia alcuno, Voi la troverete grandiosa ed ispirante rispetto. Le colonne ottagonne, che la partono in tre navate, sono d'una smisurata grossezza, anzi fuori di proporzione, e colossali. Se v'entrarete per la gran porta, vedrete dopo pochi passi in mezzo al pavimento di marmo delineato in una pietra il contorno d'un piede umano. Fermatevi in quel punto, ed osservando d'ogni intorno, non vedrete in tutto questo vasto tempio neppure una finestra, benché moltissime ve ne sieno, ed alte quasi al pari delle navate, perché da quel punto tutte restano perfettamente adombrate dalle colonne. Questo, giusta ogni probabilità, è un accidente d'architettura, altrimenti ridicolo sarebbe stato l'architetto se a questo superfluo scherzo avesse fatto tendere il disegno di tutto l'edificio. Non sarebbe per altro cosa impossibile che m'ingannassi, perché in quel tempo l'architettura, massime in Germania, è stata soggetta a somiglianti deliri, che allora passavano, come nello scorso secolo gli anagrammi e le allegorie, per sforzi e prove di grand'ingegno.« (Bianconi, Gian Ludovico, *Lettere sulla Baviera*, Lucca 1763, zitiert nach: Bianconi, Gian Ludovico, *Opere*, Milano 1892, Bd. II, S. 50–51).
- 107 Bianconi nimmt das durch den sogenannten »Teufelstritt« (Fußabdruck im Fußboden der Vorhalle) bestimmte Spiel mit der Perspektive des Mittelschiffs wahr. Der Fußabdruck wird in den üblichen Beschreibungen (siehe Anm. 108) nicht erwähnt.
- 108 Im Hinblick auf die Frauenkirche erreicht dies erstmals Georg Kaspar Nagler (1801–1866) mit dem Stadtführer *Acht Tage in München* (1. Aufl. 1834) sowie Franz von Reber mit seinem *Bautechnischen Führer* von 1876. Joachim Sigharts Monographie über die Frauenkirche enthält neben einer sehr ausführlichen und flüssig geschriebenen Geschichte eine kurze Charakterisierung des Bauwerks, die zwar sehr genau und detailliert ist, jedoch immer noch nicht Bianconis Anschaulichkeit erreicht (Sighart, Joachim, *Die Frauenkirche zu München. Ihre Geschichte und Schilderung, zunächst vom kunsthistorischen Standpunkt aus entworfen. Mit einem Restaurationsplane von Joachim Sighart, Prof. der Philosophie am kgl. Lyceum in Freising*, Landshut 1853, S. 86).
- 109 [o. Verf.], *Reise* (wie Anm. 88), S. 110.

- 110 Haefs (wie Anm. 69), S. 666–667.
- 111 Vgl. die Kritik im *Geographischen Magazin* 1783, Heft 2, siehe Haefs (wie Anm. 69), S. 667.
- 112 Haefs (wie Anm. 69), S. 662.
- 113 Jacob-Friesen, Holger, *Profile der Aufklärung: Friedrich Nicolai – Isaak Iselin, Briefwechsel (1767–1782). Edition, Analyse, Kommentar*, Bern 1997.
- 114 Nicolai, Friedrich, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahr 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, Berlin/Stettin 1783–1796 (über München und Bayern: Bd. VI und VII).
- 115 Westenrieder (wie Anm. 87), S. 60 und 132; siehe auch Dirrigl, Michael, *Residenz der Musen. München – Magnet für Musiker, Dichter und Denker. Studien zur Kultur- und Geistesgeschichte Münchens*, München 1968.
- 116 Westenrieder, *Beschreibung*, 1782 (wie Anm. 88), S. 323–325.
- 117 Westenrieder (wie Anm. 87), S. 133–134. Insgesamt urteilt Nicolai nicht so hart über den kulturellen Rückstand der Bayern wie andere Autoren (zum Beispiel Anselmus Rabiosus, siehe Westenrieder, ebd. S. 131).
- 118 »Der Jesuiten Tun und Wesen hält meine Betrachtungen fest. Kirchen, Türme, Gebäude haben etwas Großes und Vollständiges in der Anlage, das allen Menschen insgeheim Ehrfurcht einflößt. Als Dekoration ist nun Gold, Silber, Metall, geschliffene Steine in solcher Pracht und Reichtum gehäuft, der die Bettler aller Stände blenden muß. Hier und da fehlt es auch nicht an etwas Abgeschmacktem, damit die Menschheit versöhnt und angezogen werde. Es ist dieses überhaupt der Genius des katholischen äußeren Gottesdienstes; noch nie habe ich es aber mit so viel Verstand, Geschick und Konsequenz ausgeführt gesehen als bei den Jesuiten. Alles trifft darin überein, daß sie nicht wie andere Ordensgeistliche eine alte abgestumpfte Andacht fortsetzten, sondern sie dem Geist der Zeit zuliebe durch Prunk und Pracht wieder aufstutzten.« (Goethe, Johann Wolfgang von, *Italienische Reise*, 03.09.1786, in: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, München 1981, Bd. II, München 1974, S. II).
- 119 Heine, Heinrich, *Reisebilder* (1826–1827), in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Hans Kaufmann, Bd. 5, München 1964, S. 175.