

Die Malerei in Schwaben und die Münchner Kunstakademie

Von Dietrich Erben

Im Oktober des Jahres 1840 legte der Pfarrer der Gemeinde Erpfting bei Landsberg der königlichen Akademie der bildenden Künste in München das Bildprogramm für die geplante Freskierung der Pfarrkirche vor. Die Eingabe wurde von dem damaligen Sekretär der Akademie unterzeichnet: „Eingesehen und für gut geheißen München, den 20. Oct. 1840 von der königl. Akademie der bildenden Künste. F. v. Olivier“.¹ In den folgenden Jahren schuf Georg Lacher aus Reisenburg (1809–82), der ab 1828 an der Münchner Kunstakademie unter Peter von Cornelius studiert hatte und nach dem Studium ab 1836 an der Ausmalung der Münchner Ludwigskirche beteiligt war, das Deckenfresko des Jüngsten Gerichts im Langhaus nach dem Vorbild in der Münchner Ludwigskirche und die weiteren Fresken im Chor und im Kirchenschiff. Sie können als das bedeutendste Freskenwerk des 19. Jahrhunderts in der Region gelten.

In der Ausstattungsgeschichte und in den Fresken in Erpfting spiegeln sich beispielhaft jene Probleme wider, denen der vorliegende Aufsatz gelten soll. Im Zentrum der folgenden Erörterungen steht die Frage nach dem Einfluß Münchens auf die Malerei Mittelschwabens. Für die Vermittlung der Münchner Kunst in die Region kam der Münchner Kunstakademie eine kaum zu überschätzende Bedeutung zu. Als Ausbildungsinstitution, an der alle bekannteren mittelschwäbischen Maler studierten, gab sie künstlerische Normen und Wertsetzungen an die Studenten weiter. Als Kultusbehörde kontrollierte sie im Rahmen einer zentralistischen und bürokratisch geregelten Kunstpolitik in umfassender Weise die künstlerischen Belange in der Region. Diese Vorgänge führen in der Ausstattungsgeschichte der Erpftinger Pfarrkirche, die anhand des Schriftverkehrs zwischen Erpfting und München nachgezeichnet werden kann, schnittpunktartig zusammen. Aus dem Planungsverlauf wird ersichtlich, wie sich die Akademie begutachtend und beratend zwi-

¹ ABA, Pfarrarchiv Erpfting (= Nr. 37), Programmentwurf von 1840, Fasc. III, Lit. C, Nr. 19 (die Archivalien zum Umbau und zur Neuausstattung der Kirche 1822–1867 sind abgelegt unter der Signatur Fasc. III, Lit. C, Nrn. 1–19 u. Nr. 28).

schen den Auftraggeber und die beteiligten Künstler schob. Zudem läßt sich an den Erpftinger Fresken illustrieren, in welcher Form die Münchner Freskomalerei außerhalb Münchens rezipiert wurde.

I. Die Neuausstattung der Pfarrkirche St. Michael in Erpfting und die Erneuerung der Freskomalerei

Die Ausstattungsgeschichte

Das Vorhaben, die Pfarrkirche von Erpfting mit neuen Altären und Fresken auszustatten, ging auf die Initiative des damaligen Pfarrers Franz Xaver Altegger zurück, der die Pfarrstelle in der Gemeinde von 1819 bis 1869 innehatte. Mit der Erweiterung des spätgotischen Kirchenbaus nach Süden und Westen ab 1822 schuf er die Voraussetzungen für eine umfassende Neugestaltung des Innenraumes² (Abb. 37). Zwar wurde noch im gleichen Jahr mit dem Maler Pankraz Kober aus Kirchheim ein Vertrag über ein Fresko, das den Sturz des Luzifer durch den Erzengel Michael darstellen sollte, abgeschlossen³, doch ist es unwahrscheinlich, daß das Fresko realisiert wurde.

Einige Jahre später hat Pfarrer Altegger Kontakt zur Münchner Akademie aufgenommen. Im November 1831 wurde mit dem Münchner Akademieprofessor Joseph Schlotthauer der Vertrag für das Hochaltarbild, eine Kreuzigung, abgeschlossen⁴. Auch die Entwürfe des Augsburger Altarbauers Seethaler wurden Schlotthauer zur Prüfung vorgelegt⁵. Während der folgenden Jahre stand die Innenausstattung der Kirche „unter der Direktion des Herrn Professor Schlotthauer“⁶. Das Hochaltarbild Schlotthauers zeigt Maria, Johannes und Maria Magdalena klagend unter dem Kreuz Christi. Die separate Anordnung der Gruppe der Trauernden, die Darstellung Maria Magdalenas, welche am Boden kauert und das Kreuz umschlingt, sowie die Aufstellung des Kreuzes in der Bildebene entsprechen einem Typus von Kreuzigungen, wie er in der schwäbischen Malerei des 19. Jahrhunderts häufig anzutreffen ist. Eigenwillig ist im Gemälde Schlotthauers der monochrom braune Hintergrund, in den mit dünnen Goldstrichen eine stilisierte, über das ganze Bildfeld ausgedehnte Gloriole eingetragen ist. Schlotthauer schreibt über die Arbeit an dem Gemälde: „Die Composition ist von mir, und bloß die Untermahlung ließ ich von einem Schüler unter meiner Aufsicht vornehmen, so wie es auch bei den ältesten Meistern immer üblich war, es ist sogar besser indem man sich nicht zu sehr daran ermüdet und mehr mit frischem Geist

² Ebd., Bauakten 1822–1824, Nrn. 1–11.

³ Ebd., Nr. 7: Vertrag vom 19. Juni 1822.

⁴ Ebd., Nr. 16: Vertrag vom 21. Nov. 1831.

⁵ Ebd., Nr. 15: Brief Seethalers vom 8. Dez. 1831.

⁶ Ebd., Nr. 15: Brief Seethalers vom 16. Dez. 1831 an Altegger.

daran arbeiten kann.“⁷ Schlotthauer dürfte kaum selbst Hand an das Gemälde gelegt haben; hinter seinem historisch legitimierten Plädoyer für die Vereinigung des Werkstattgeistes der Gehilfen mit der freien Erfindungskraft des Meisters verbirgt sich die Organisationsform eines Ateliers, die – wie bei der Freskomalerei – auch bei der Ölmalerei auf der Trennung von Entwurf und Ausführung basierte. Aufgrund dieser Aufgabenteilung war ein effizienter Atelierbetrieb möglich. Obwohl man von einer Beteiligung mehrerer Maler bei der Ausführung des Erpftinger Hochaltarbildes ausgehen kann, wurde dieses erst im Sommer 1833 fertiggestellt, der Altar wurde im Herbst des gleichen Jahres geweiht⁸.

Noch während der Arbeit am Hochaltar wurden die Seitenaltäre und die Kanzel geplant, die im Sommer 1836 fertiggestellt wurden⁹. Schlotthauer hat Entwurf und Ausführung der Seitenaltarblätter an zwei seiner Mitarbeiter übergeben. Georg Lacher malte das Gemälde der „Verherrlichung Christi“ für den linken Seitenaltar¹⁰, die „Anbetung Christi“ für den rechten Seitenaltar schuf Ulrich Halbreiter¹¹, der nach 1836 zusammen mit Lacher an den Fresken in der Münchner Ludwigskirche unter Peter von Cornelius arbeitete¹². Beide Bilder entsprechen sich in den Kompositionsschemata. Der Gruppe musizierender Engel über der Anbetung Christi durch die Könige und die Hirten, die im Gemälde Halbreiters dargestellt sind, entspricht im Gemälde Lachers die Figur Christi, der von zwei Engeln begleitet ist und auf einer Wolkenbank über den Heiligen Sebastian, Wolfgang, Isidor und dem Erzengel Michael schwebt. Für die Ausführung der hügeligen Landschaft hinter den Heiligen, die sich in der Ferne in einer blau schimmernden Bergkette verliert, wurde der Landschaftsmaler Ferdinand Olivier hinzugezogen. Dies geht aus einem Brief Lachers hervor, in dem er sich bei Altegger entschuldigt, dessen Einladung nach Erpfting nicht nachkommen zu können: „(...) und dan war ich auch gern hier wehrend Herr Proff. Olivier die Landschaft malte an mein Bild die ganz wunderschön ist, Olivier wünscht für seine Mühe in eine heilige Messe von Ihnen eingeschlossen zu seyn.“¹³ Ferdinand Olivier – einer der führenden Vertreter nazarenischer Landschaftsmale-

⁷ Ebd., Nr. 15: Brief Schlotthauers vom 8. Juni 1832 an Altegger.

⁸ Ebd., Nr. 15: Brief Alteggers vom 10. Sept. 1833 an das bischöfliche Ordinariat; weitere Archivalien zur Konsekration unter Nr. 16.

⁹ Ebd., Nr. 15: Brief Schlotthauers vom 30. April 1836 an Altegger.

¹⁰ Ebd., Nr. 15: Brief Lachers vom 9. März 1836 an Altegger.

¹¹ Ebd., Nr. 15: Joseph Holzmaier, „Eleve der Kunst“ berichtet am 17. April 1836 im Auftrag Schlotthauers an Altegger über die Arbeit an beiden Altarblättern.

¹² Ernst Förster, Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch, 2 Bde., Berlin 1874, Bd. II, S. 111 u. 122.

¹³ ABA, Pfarrarchiv Erpfting, Fasc. III, Lit. C, Nr. 15: Brief Lachers vom 7. April 1836 an Altegger.

rei – wurde 1833 auf Vermittlung von Peter von Cornelius als Professor für Kunstgeschichte und als Sekretär an die Akademie berufen¹⁴. Grund für die Inanspruchnahme Oliviers für die Arbeit am Gemälde Lachers war wohl weniger der Gedanke an eine Arbeitsteilung, als das Unvermögen Lachers, den Landschaftshintergrund des Bildes selbst in einer angemessenen künstlerischen Qualität auszuführen. Dabei ist daran zu erinnern, daß die Landschaftsmalerei an der Akademie, an der auch Lacher studiert hatte, als selbständiges Lehrfach abgeschafft war, seit sie von Cornelius mitsamt den übrigen Gattungen außer der Historienmalerei als „eine Art von Moos und Flechtgewächs am großen Stamme der Kunst“ verworfen worden war¹⁵. Das Beispiel Lachers belegt, wie sich die Beschneidung des akademischen Lehrprogrammes bei den angehenden Malern, die an der Akademie ausgebildet wurden, unmittelbar als künstlerisches Defizit niederschlagen konnte.

Das Programm für die Fresken der Erpftinger Pfarrkirche wurde Ende des Jahres 1840 formuliert und als Entwurf – wie eingangs zitiert – der Münchner Akademie zur Begutachtung vorgelegt. Das darin niedergelegte Programm für die Ausmalung von Chor und Langhaus weicht nur unwesentlich von den ausgeführten, noch heute bestehenden Fresken ab. Für die Decke des Chores waren ein Abendmahl und in den StICKKAPPEN sechs Passionsdarstellungen als Nebenszenen geplant. Die vorgesehenen Szenen der Gefangennahme und der Verurteilung Christi wurden später durch die Ganzfiguren Moses' und Aarons ersetzt. Die Wandabschnitte über den Seitenaltären und dem Chorbogen wurden mit den Darstellungen der Heimsuchung und der Verkündigung sowie mit den Ganzfiguren der Evangelisten freskiert. An die Decke des Kirchenschiffs wurde „das letzte Gericht so groß als es der Raum gestattet in Fresco nebst den erforderl. Verzierungen gemalt“. Für den Maler wurde ein Gesamtlohn von eintausend Gulden bei freier Kost und Logis für mindestens drei Sommer in Aussicht gestellt¹⁶.

Altegger hatte ursprünglich Schlotthauer auch für die Freskierung der Kirche gewinnen wollen. Nachdem dieser abgelehnt hatte, wandte er sich an Cornelius. Mit ihm einigte sich Altegger „was die Auswahl der zu malenden Bilder zu einer wohlgeordneten Harmonie des Ganzen betrifft“; auch „was den Kostenbetrag betrifft, welchen freilich Herr Director Cornelius als zu niedrig erkennen will“, habe man sich schließlich verständigen können¹⁷.

¹⁴ Zu Olivier zusammenfassend Ausst.-Kat. „Die Nazarener in Rom. Ein Künstlerbund der Romantik“, München 1981, S. 140–146 sowie Peter Märker, „Selig sind die, die nicht sehen und doch glauben“. Zur nazarenischen Landschaftsauffassung Ferdinand Oliviers, in: Städel-Jb. 7, 1979, S. 178–206.

¹⁵ Brief Cornelius an Ludwig (Dez. 1825), zit. nach Förster, Cornelius Bd. I, S. 368.

¹⁶ ABA, Pfarrarchiv Erpfting, Fasc. III, Lit. C, Nr. 19: Programmentwurf 1840.

¹⁷ Ebd., Nr. 19: Bericht Alteggers vom 14. Dezember 1840 an das Patrimonialgericht Igling.

Cornelius hatte bereits den Programmentwurf mit dem Vermerk versehen, „daß diese so umfassende Arbeit für einen Preis geliefert, daß man sagen kann, daß sie fast gratis hergestellt wird“¹⁸. Nachdem Altegger das Projekt bei der Akademie zur Begutachtung vorgelegt und mit Cornelius abgesprochen hatte, einigten sie sich darauf, Entwurf und Ausführung der Fresken an Georg Lacher zu übergeben. Cornelius blieb nurmehr wenige Monate in München, während derer er Lacher zur Beurteilung der Entwürfe zur Verfügung stand. Im April 1841 verließ Cornelius endgültig München und ging nach Berlin¹⁹. In einem Brief vom Februar des Jahres berichtet Lacher an Altegger, daß er den Entwurf für das Chorfresko vollendet habe, er fände „allgemeinen, noch aber ganz besonderen Beyfall von Cornelius, welcher mich darauf durchaus nach Berlin mit nehmen will, wo wie er sagt es viel bessere Aussichten für mich gäbe“. Lacher gibt in dem Brief weiter zu verstehen, daß er gegenüber dem Vorschlag Cornelius' nicht abgeneigt sei und fragt an, ob das Freskenprojekt nun tatsächlich verwirklicht werden könne. Falls die Gemeinde dazu entschlossen sei, müsse über den Preis noch einmal nachgedacht werden²⁰. Lacher erreichte schließlich, daß der Lohn für die Arbeit um ein Viertel der Summe erhöht wurde. Im Sommer des Jahres 1841 begann er mit den Freskoarbeiten, die er 1846 beendete. Zwei Jahrzehnte später bestellte Altegger bei Lacher drei Gemälde – Darstellungen der ‚Vertreibung aus dem Paradies‘, des ‚Auszugs aus Ägypten‘ und der ‚Aufrichtung der ehernen Schlange‘ – für die Wände des Kirchenschiffes. Mit den Gemälden, die Lacher 1867 fertigte²¹, war die Neuausstattung der Pfarrkirche abgeschlossen.

Die Gerichtsdarstellungen in München und Erpfting

Beim Deckenfresko des Jüngsten Gerichts von Lacher handelt es sich um eine Variante der Darstellung gleichen Themas in der Münchner Ludwigskirche, die zwischen 1836–1839 von Peter von Cornelius geschaffen wurde²² (Abb. 38). In diesen Jahren war neben anderen Mitarbeitern auch Georg Lacher an der Ausführung der Deckenfresken in der Ludwigskirche beteiligt und hatte somit das Werk Cornelius', das dieser weitgehend eigenhändig ausführte,

¹⁸ Ebd., Nr. 19: Programmentwurf 1840.

¹⁹ Förster, Cornelius, Bd. II, S. 171.

²⁰ ABA, Pfarrarchiv Erpfting, Fasc. III, Lit. C, Nr. 19: Brief Lachers vom 24. Febr. 1841 an Altegger.

²¹ Ebd., Nr. 28: Quittung über 600 Gulden vom 28. April 1867.

²² Cornelius beschäftigte sich mit dem Thema schon in seinen römischen Jahren 1811–1819, vgl. Förster, Cornelius, Bd. I, S. 202, zur Chronologie des Freskos, ebd., Bd. II, S. 85–132; siehe Kat.-Nr. 11.

ständig vor Augen²³. Cornelius stand für seine Gerichtsdarstellung die halbrund schließende Chorwand der Ludwigskirche zur Verfügung, Lacher hingegen die Decke des Schiffes der Erpftinger Kirche (Abb. 39, 40). Dort füllt das Fresko die Deckenfläche nahezu vollständig aus. Die Transponierung des Vorbildes von der Wand an die Decke und der Wechsel vom rundbogigen zum rechteckigen Bildformat erzwangen entscheidende Veränderungen hinsichtlich der Komposition und der Anordnung der Figurengruppen. Im Einzelnen übernahm Lacher die Figurengruppen weitgehend von Cornelius. Beim Münchner Jüngsten Gericht umgeben die Gruppen der Engel mit den Arma Christi, der neu- und alttestamentarischen Gestalten und der Seligen und Verdammten die Figuren des thronenden Christus' und des apokalyptischen Engels mit dem Buch des Ewigen Lebens und Todes. Die Komposition des Freskos läßt sich schematisch als eine Ovalform beschreiben, die am unteren Rand von der Figur des Erzengels Michael geschlossen wird. Das dargestellte Geschehen öffnet sich über einem bühnenartigen, kargen Felsgrund mit den von Engeln und Dämonen geöffneten Gräbern.

Lacher löst die Geschlossenheit der Komposition Cornelius' zugunsten einer Anordnung der Figurengruppen in horizontalen Streifen auf. Bei ihm treten Motive, die das Bildgeschehen bei Cornelius beleben und zugleich die Komposition von dessen Fresko prägen, zurück. In diesem Sinne wirkt die wesentliche ikonographische Veränderung des Deckenbildes in Erpfting: Die vorwärtsdrängenden, posaunenblasenden Engel, die bei Cornelius den thronenden Engel im Zentrum des Freskos umgeben, haben bei Lacher einer Gruppe von Engeln Platz gemacht, die in milder Andacht das Kreuz Christi halten. Dies zeigt aber auch ein Vergleich der Motive des Sturzes der Verdammten und des Aufstieges der Seligen, die bei Cornelius die Dramatik des Geschehens hervorrufen, und sich bei Lacher kaum mehr wahrnehmbar im Hintergrund des Freskos wiederfinden.

Die Gründe für diese Veränderungen dürften nicht nur in der gewandelten Auffassung vom dargestellten Thema liegen, sondern auch auf die spezifischen Erfordernisse, welche die Verlagerung des Vorbildes an die Decke mit sich brachte, zurückzuführen sein. Während das Fresko in der Ludwigskirche vom Betrachter aus der Distanz des Kirchenschiffes mit einem Blick als Ganzes zu erfassen ist, ist dies in Erpfting durch den relativ niedrigen Kirchenraum nicht möglich. Will man das dortige Fresko ohne gravierende optische Verzerrungen wahrnehmen, so erschließt es sich nur in Einzelabschnitten beim Umhergehen in der Kirche. Durch die Einteilung der Darstellung in separat wahrnehmbare Kompartimente hat Lacher versucht, die Diskrepanz zwischen den Raumbedingungen und der flächigen Monumentalität

²³ Zu den Anteilen Lachers ebd., Bd. II, S. 111 u. 122.

der Darstellung selbst, die vom Münchner Vorbild stammt und die Gegebenheiten in der Dorfkirche sprengt, zu überbrücken. Dieser formale Kompromiß greift jedoch letztlich zu kurz. Das Jüngste Gericht in München war von Cornelius für den Kirchenneubau Friedrich von Gärtners konzipiert und ließ sich nicht umstandslos in eine bestehende Dorfkirche bescheidener Größe integrieren. Die ästhetischen Vorbehalte, die sich für den Betrachter in Erpfting ergeben, resultieren jedoch nicht nur aus diesem Widerspruch. Lacher entlehnte zudem ein Vorbild, dessen ästhetische Qualitäten durch die weitgehende Orientierung am autonomen Ölgemälde bestimmt sind, und das damit in einem scharfen Gegensatz zur Freskomalerei barocker Tradition steht. Dieser Bruch läßt sich ermessen, betrachtet man, wie Cornelius mit dem Jüngsten Gericht die Emanzipation des Freskos von der Architektur vollzogen hat. Durch das profilierte, rundbogige Gesims, das die Abschlußwand des Chores der Ludwigskirche einfaßt, wird das Fresko bildhaft gerahmt und damit dessen Eigenwert als Teil der Ausstattung betont. Zugleich leistet die Darstellung selbst keinen Beitrag, die Architektur des Kirchenraumes illusionistisch mit den Mitteln der Malerei zu erweitern, wie dies generell für die Freskenmalerei des 18. Jahrhunderts festzustellen ist²⁴. Die Trennung von der Architektur macht Cornelius' Jüngstes Gericht als Vorlage auch für andere Kirchenräume verfügbar. Erscheint es jedoch als gerahmtes Bild an der Decke kleinerer Dorfkirchen, so tritt es zwangsläufig in Konkurrenz zur barocken Deckenmalerei, an der sich die Seherfahrungen der damaligen Betrachter ausschließlich – und die heutiger Betrachter weitgehend – orientierten. Der Betrachter, der die illusionistische Öffnung und Erweiterung des Kirchenraumes erwartet hatte, ist nunmehr zum angestregten Betrachten eines Bildes an der Decke angehalten.

Das Beispiel Erpftings blieb kein Einzelfall, dem Jüngsten Gericht in der Ludwigskirche war als Vorbild ein erstaunlicher Erfolg in den Pfarrkirchen Schwabens beschieden. Lacher selbst schuf 1867 eine weitere, heute nicht mehr erhaltene Gerichtsdarstellung in Bubesheim²⁵. Weitere Werke, die als Paraphrasen mehr oder weniger eng an das Münchner Vorbild anschließen und der Raumsituation der jeweiligen Kirchenbauten angepaßt sind, entstanden in Schwabmünchen (Ferdinand Wagner, 1855), Pöttmes (Friedhofskapelle, Johann Thurner, 1858), Rommelsried (Joseph Kober, 1861), Ummen-

²⁴ Zu dem hier nur angedeuteten Problem des Wandels im Verhältnis von Raum und Malerei Magdalena Droste, *Das Fresko als Idee. Zur Geschichte Öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert* (= *Kunstgeschichte: Form und Interesse* Bd. 2), Münster 1980 (Diss. Marburg 1977), bes. S. 69–95.

²⁵ Ein detaillierter Bericht über die Neuausstattung der Kirche 1865–1870 wurde vom damaligen Pfarrer G.M. Wittmann verfaßt, ABA, Pfarrarchiv Bubesheim, *Annalen der Pfarrei Bubesheim*, Bd. II (unpag.), unter Fasc. II weitere verstreute Archivalien.

dorf (Alois Fraidel, 1864) und Ettelried (Joseph Scherer, 1882). Die genannten schwäbischen Maler erhielten ihre Ausbildung an der Münchner Akademie.

Das Programm für die Erneuerung der Freskomalerei

Die breite Rezeption von Cornelius' Gerichtsfresko in der Region erklärt sich nicht nur aus der Verfügbarkeit des Werkes als einem monumentalen, im Ausstattungszusammenhang isolierten Bild, sondern kann auch als Indiz für die generelle Ausstrahlung der Münchner Kunst verstanden werden. Die Entschiedenheit, mit der man sich in Mittelschwaben während des 19. Jahrhunderts der nazarenischen Richtung zuwandte, ist letztlich auf die neuen künstlerischen Bestrebungen, die von München ausgingen, zurückzuführen. Dabei bleibt festzuhalten, daß die Zeit der barocken Freskomalerei am Ende des 18. Jahrhunderts abgelaufen war. Dies zeigt für Mittelschwaben das Beispiel Konrad Hubers (1752–1830) aus Weißenhorn, der bis zur Jahrhundertwende eine dichte Serie von Fresken geschaffen hatte, aber nach 1800 nurmehr vier Aufträge für Freskowerke erhielt und sich während der letzten drei Jahrzehnte seines Lebens weitgehend auf die Ölmalerei beschränken mußte²⁶. Neue Impulse erhielt die Freskomalerei erst wieder von den Künstlern des Lukasbundes in Rom und den mit ihnen verbundenen nazarenisch orientierten Malern. Peter von Cornelius, der diesem römischen Kreis angehörte, hat 1814 in einem Brief an Joseph Görres das Programm für die Erneuerung der Freskomalerei am deutlichsten formuliert²⁷, und wurde zu dessen Verwirklichung vom damaligen Kronprinz Ludwig nach München berufen.

Cornelius ging es nicht um die Erneuerung der Freskomalerei als Technik, sondern als Bildform. Ausgehend von der italienischen Renaissance forderte er eine Wandmalerei mit christlichen, historischen und mythologischen Themen. Sowohl aus der inhaltlichen Beschränkung der Freskomalerei auf die genannten Stoffe als auch aus deren Festlegung auf eine Darstellungsform, die von der bildhaften Komposition der Wandmalerei abgeleitet ist, erklärt sich, daß für dieses Programm die barocke Deckenmalerei nicht in Betracht kommen konnte. Für Cornelius kam der Freskomalerei eine doppelte Bedeutung zu. Er verband mit ihrer Erneuerung die Aussicht, die in seinen Augen verhängnisvolle Aufspaltung der Malerei in einzelne Gattungen zu überwinden und diese in einer einzigen künstlerischen Aufgabe zusammenzuführen. Darüberhinaus sah er in der Freskomalerei eine nationale Kunstform. Auf-

²⁶ Zu Huber nach wie vor grundlegend Max Schefold, Conrad Huber von Weißenhorn 1752–1830, in: Das Schwäbische Museum 6, 1930, S. 161–183.

²⁷ Brief von Cornelius (3. Nov. 1814), in: Joseph von Görres, Gesammelte Briefe, 2 Bde., München 1858 und 1874, Bd. II, hrsg. von Franz Binder, S. 433–439.

grund der Ortsgebundenheit des Freskos gebe es eine dauerhafte innere Einheit zwischen der Monumentalmalerei und dem Leben am Entstehungsort in der Entstehungszeit der Werke: „In geistig und körperlicher Hinsicht gehören (sie) demjenigen Flecklein der Erde wo sie entstehen so eigentlich an, sie sind mit Gott, der Natur der Zeit und dem umgebenden Leben im schönsten Einklange, und kein gebildeter Barbar führt sie weg.“²⁸ Nachdem sich Cornelius an den Freskenzyklen im Palazzo Zuccari und im Casino Massimo, die eine Gruppe damals in Rom ansässiger deutscher Maler ausführte, beteiligt hatte, wurde er 1818 von Kronprinz Ludwig nach München berufen. Durch die weitreichende Protektion Ludwigs konnte Cornelius neben dem umfangreichen Freskenzyklus in der Glyptothek die Fresken in der Ludwigskirche realisieren, nachdem ihm die Ausführung der Malereien in der Alten Pinakothek entzogen worden waren. Neben den Werken von Cornelius entstanden in München die Freskenzyklen im Königsbau der Residenz, in der Allerheiligenhofkirche und in der Basilika St. Bonifaz.

An diese Werke und der ihnen zugrundeliegenden Programmatik knüpfte die Freskomalerei in Schwaben an. Zeitgenössische Publikationen bestätigten den überregionalen Widerhall der Münchner Prestigeprojekte. Ein Beleg dafür ist die Würdigung Ferdinand Wagners, des produktivsten Freskantens des 19. Jahrhunderts in Mittelschwaben, durch Hermann Riegel. Riegel, der sich selbst zum Anwalt des Werkes von Cornelius ernannt hatte²⁹, sieht nach den Anfängen der Freskomalerei in Rom den „eigentliche(n) Sitz dieser Kunst“ in München. Nach den bedeutenden Werken, die dort geschaffen worden seien, sei „kein deutscher Künstler (...) auf dem Gebiete der Freskomalerei neuerdings so thätig, als Ferdinand Wagner in Augsburg“³⁰. Auch wenn Riegel aus heutiger Sicht die Produktivität Wagners im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Künstlern überbewertet, so ist seine Auffassung, das Werk Wagners in die Münchner Tradition zu stellen, zweifellos richtig.

Die Nachzeichnung der Ausstattungsgeschichte der Pfarrkirche in Erpfting hat die engen Bezüge zwischen einem Werk in der Region und der Münchner Malerei deutlich gemacht. Es hat sich zudem gezeigt, daß in das Planungsverfahren auch die Münchner Kunstakademie involviert war. Für die Bedeutung, die die Akademie für die mittelschwäbische Malerei hatte, ist das Erpftinger Beispiel so instruktiv, wie es umgekehrt der Kommentierung in einem erwei-

²⁸ Ebd., S. 438; zu diesen Zusammenhängen vgl. Frank Büttner, Peter Cornelius: Fresken und Freskenprojekte, Bd. 1, Wiesbaden 1980, S. 70–76 (nur ein Bd. erschienen).

²⁹ Vgl. Hermann Riegel, Peter Cornelius. Meister der deutschen Malerei, Hannover 1866 und ders., Peter Cornelius, Festschrift zu des großen Künstlers 100. Geburtstag, 23. September 1883, Berlin 1883.

³⁰ Hermann Riegel, Ferdinand Wagner, in: Deutsche Kunststudien, Hannover 1868, S. 341–354, S. 34f.

terten Kontext bedarf. Wie im folgenden zu erörtern sein wird, kam der Münchner Kunstakademie sowohl als Ausbildungsstätte für die mittelschwäbischen Maler, als auch als zentraler Kultusbehörde, die weitreichend in das künstlerische Geschehen in der Region eingriff, eine maßgebliche Bedeutung zu.

II. Funktion und Bedeutung der Münchner Kunstakademie

Die königliche Akademie der bildenden Künste wurde 1808 mit der „doppelten Absicht (...) einer Lehr- und Bildungsanstalt“³¹ gegründet. Als Lehranstalt sollte sie für die Fächer Malerei, Bildhauerkunst, Architektur und Kupferstecherkunst eine praxisbezogene Ausbildung gewährleisten. Nicht „die Bildung von Gelehrten, sondern von tüchtigen ausübenden Künstlern, welche fähig sind, das, was sie gedacht, mit Richtigkeit, Wahrheit und Schönheit darzustellen“³², war angestrebt. Gemäß einer für die akademische Lehre typischen Kunstauffassung, war die Verankerung der Praxis in der Theorie beabsichtigt, damit nicht „bloß gedankenlose Fertigkeit der Hand und des Auges erzielt werde, sondern daß der Zögling das Wissenschaftliche seiner Kunst zugleich mit der Ausführung erlerne, und sich der Regeln seines Verfahrens nur in der Ausübung bewußt werde“³³. Mit der Funktion als Studienort verband sich bei der Gründung der Akademie das weiterreichende erzieherische Ziel, daß sich im Volk „die Neigung zum Schönen und Wohlgestalteten vermehre, und (die Akademie) so unmittelbar die National-Geschicklichkeit erhöhe, mittelbar aber den Geist und die Sitten Unsers Volkes veredle“³⁴. Wie jede Akademie war auch die Münchner Kunstakademie nicht nur eine Ausbildungsinstitution, die die Grundlegung, Perfektionierung und kontinuierliche Vermittlung von künstlerischen Mitteln und Zielen fördern sollte, sondern zugleich auch eine Regulierungsinstanz für die Ausbildung. Vermittelt wurde eine künstlerische Norm, die Akademie war oberste Geschmacksinstanz. Als solche forderte sie in einem zentralistisch organisierten Staat wie dem Königreich Bayern den umfassenden Geltungsanspruch ihrer Wertsetzungen. Wie in der von König Maximilian I. unterzeichneten Konstitution niedergelegt ist, sollte sich dieser Anspruch, den die Akademie als eine „Zentral-Anstalt (...), welche dem Gesamtstaate angehört“³⁵,

³¹ Konstitution der königlichen Akademie der bildenden Künste, zuerst veröffentlicht in: Königlich-Baierisches Regierungsblatt. XXV. Stück, München, Mittwoch den 1. Juni 1808, Jg. 1808, Bd. 1, Sp. 1049–1084, Sp. 1051.

³² Ebd., Sp. 1052.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., Sp. 1049f.

³⁵ Ebd., Sp. 1051.

erhob, nicht nur auf die Lehrinhalte, die den angehenden Künstlern vermittelt wurden, sondern im Sinne eines umfassenden Erziehungsideals auf „Unser gesamtes Volk“³⁶ beziehen.

Erst Jahrzehnte nach der Gründung wurden unter Cornelius, der das Amt des Akademiedirektors von 1824–1841 bekleidete, die in der Konstitution allgemein formulierten Zielsetzungen mit pragmatischem Durchsetzungswillen eingelöst. Unter ihm zog die Akademie nicht nur das Ausbildungsmonopol an sich, sondern entfaltete auch eine kulturpolitische Aktivität, die sich auf das gesamte Königreich erstreckte. Im Lauf des Jahrhunderts gerieten viele der in der Ausstellung vertretenen Maler in den Sog der Münchner Akademie: Georg Lacher immatrikulierte sich am 24. April 1828 an der Akademie für das Fach der Historienmalerei, ihm folgten Ferdinand Wagner (1835), Johann Kaspar (1837), Johann Dollenbacher (1838), Franz Xaver Steinle (1845), Johann Zahler (1850), Josef Stehle (1852), Gustav Adolf Kurringer (1857).³⁷

Der Geltungsanspruch der Akademie wurde in den vorliegenden Untersuchungen zur Akademiegeschichte nur beiläufig zur Kenntnis genommen³⁸. Erst wenn man die Akademie aus dem unmittelbaren Zusammenhang der Rolle, die sie im Kunstgeschehen Münchens spielte, löst und sie aus der Perspektive der Region betrachtet, kommt ihre Bedeutung als Institution einer zentralistisch gelenkten Kunstpolitik ins Blickfeld, die sie auf dem Sektor der Malerei der für die Architektur zuständigen Obersten Baubehörde und dem ihr angegliederten Baukunstauschuß vergleichbar macht. Damit eröffnen sich nicht nur neue Perspektiven auf die Akademie, sondern es werden umgekehrt auch wesentliche Voraussetzungen für die Malerei in der Region erkennbar.

Das Ausbildungsmonopol der Akademie und die Augsburger Kunstschule

Bei der Gründung der Akademie wurde den „Provinzial-Kunst-Schulen“ ein – wenn auch beschränkter – Beitrag zur Künstlerausbildung zugestanden.

³⁶ Ebd., Sp. 1049.

³⁷ München, Akademie der bildenden Künste, Matrikelbuch Bd. I, Nrn. 1380, 2338, 2588, 2714; Bd. II, Nrn. 335, 792, 939, 1415. Die Liste beschränkt sich auf die in der Ausstellung behandelten Maler.

³⁸ Grundlegend Eugen von Stieler, Die Königliche Akademie der Bildenden Künste zu München 1808–1858. Festschrift zur Hundertjahrfeier, Bd. 1, München 1909 (nur ein Band erschienen); neuerdings Birgit Angerer, Die Münchner Kunstakademie zwischen Aufklärung und Romantik. Ein Beitrag zur Kunsttheorie und Kunstpolitik unter Max I. Joseph (= MBM Heft 123), München 1984 und Thomas Zacharias (Hg.), Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985; zuletzt Lucia Szibarsky, Schelling und die Münchener Akademie der bildenden Künste. Zur Rolle der Kunst im Staat, in: A. Gethmann-Seifert, O. Poggeler (Hg.), Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik (= Hegel-Studien Beiheft 27), Bonn 1986, S. 39–64.

Betroffen waren die geplanten Schulen in Augsburg, Nürnberg und Innsbruck, das damals zum Königreich Bayern gehörte. Man sah für diese Schulen einen Ausbildungsgang vor, der den Vorbereitungsklassen an der Akademie entsprechen sollte, so daß den Schülern nach Beendigung der Ausbildung an den Zweigschulen die Möglichkeit offengestanden hätte, zum Abschluß des Studiums an die Münchner Akademie überzutreten³⁹. Unter Cornelius wurde der Status der Zweigschulen dahingehend zurückgestuft, daß ihnen nurmehr die Funktion zugestanden wurde, die Studenten für die Aufnahme an der Akademie vorzubereiten. Dieser Degradierung entsprach, daß die Zulassungsbedingungen an der Münchner Akademie verschärft wurden. In den Satzungen von 1828 werden von den Bewerbern Kenntnisse im Zeichnen und die Vorlage einer Mappe gefordert⁴⁰, während ursprünglich der Zugang zur Akademie an keine Voraussetzungen gebunden war⁴¹.

Von der Rückstufung der Provinzialschulen war auch die Augsburger Kunstschule betroffen. Nach der Aufhebung der reichsstädtischen Akademie nach 1808 wurde 1820 die Königliche Kunstschule gegründet, deren Organisation jedoch aufgrund der ungenügenden finanziellen Ausstattung in einem andauernd desolaten Zustand war⁴². Die Eingliederung der Kunstschule in die Polytechnische Schule 1835 war vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklung unaufhaltsam⁴³. Im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung und neuer ökonomischer Interessen wurde von den Zeichnungsschulen in erster Linie ein Beitrag zur Ausbildung im Kunstgewerbe und im Kunsthandwerk erwartet. Bereits 1829 hatte das Innenministerium von allen Kunstschulen einen Rechenschaftsbericht angefordert, um erfassen zu können, in welchem Umfang sie die Schulung von Handwerkern übernommen hatten⁴⁴. Demnach stand die Augsburger Kunstschule zwischen zwei Fronten: Dem Staat, der auf die Schaffung neuer Ausbildungsmöglichkeiten im Bereich des

³⁹ RBl. 1808, Sp. 1059–1061.

⁴⁰ BHStA, Mk 14093, Statuten vom 30. Jan. 1828.

⁴¹ BHStA, Mk 14092, Statuten vom 9. Jan. 1809.

⁴² Zur Kunstschule im 19. Jahrhundert Wilhelm Effenberger, *Die Entwicklung der Augsburger Kunstschule im 19. Jahrhundert*, in: 1712–1962. Prinzip Tradition Verantwortung. Zur 250. Wiederkehr des Gründungsjahres der Reichsstädtischen Kunstakademie Augsburg, Augsburg 1962, S. 7–22 und zuletzt Eugen Nerdinger, Lisa Beck, *300 Jahre Schule für Gestaltung in Augsburg. Von der Reichsstädtischen Kunstakademie zum Fachbereich Gestaltung der Fachhochschule Augsburg*, Augsburg 1987, S. 65–80. In beiden Arbeiten sind die Archivalien, die sich im Augsburger Stadtarchiv befinden, nicht ausgewiesen. Neben den im Aktenverzeichnis Nr. 246 aufgeführten Beständen sind weitere Archivalien unter der Signatur Verwaltungsregistratur, Bestand 2, Nrn. 1126, 1136 und 4003 abgelegt.

⁴³ StAA, Bestand 2, Nr. 1126: Beschluß des Innenministeriums vom 12. Mai 1835.

⁴⁴ StAA, Bestand 2, Nr. 4003: Schreiben des Innenministeriums vom 14. März 1829, Bericht der Kunstschule vom 21. Juli 1829.

Gewerbes drang, und der Akademie, die das Ziel verfolgte, die eigentliche Künftlerausbildung in München zu zentralisieren. Als Cornelius von dem Vorhaben des damaligen Protektors der Kunstschule, des Fürsten L. v. Oettingen-Wallerstein erfuhr, die Schule in eine „bloße Zeichnungsschule für Gewerke“ umzuwandeln, schreibt er – rigoros jede Form der künstlerischen Ausbildung außerhalb der Akademie verachtend –, es sei Ziel, „die wahre Kunst vor dem tumultuösen Andrang unberufener Mittelmäßigkeit und Gemeinheit zu schützen“. Das Prinzip der Selektion verteidigt er mit dem Naturvergleich: „Wie Ew. Durchlaucht es nun gestellt haben, filtrierte sich gleichsam die Masse der Fähigkeiten, setzt sich in naturgemäßen, Ihnen weise angewiesenen Lagerungen ab, bis das reinste Wasser durchdringt.“⁴⁵

Die gegebene Ausbildungssituation machte für jeden angehenden Studenten, der sich Hoffnungen auf eine Karriere als Maler machte, die Ausbildung an der Münchner Akademie zur Notwendigkeit. Diejenigen, die nicht unmittelbar an die Akademie gingen, nachdem sie sich die Grundlagen im Zeichnen in einer der Sonn- und Feiertagsschulen erworben hatten⁴⁶, absolvierten den Zeichenunterricht in Augsburg und wechselten dann nach München. Diesen Weg schlugen Johann Dollenbacher und Johann Zahler ein⁴⁷. Johann Weckerle und Johann Schmid's Ausbildung blieb auf den Zeichenunterricht an der Augsburger Kunstschule beschränkt⁴⁸.

Der Einblick in den Ausbildungsweg der genannten akademischen und nicht-akademischen Maler eröffnet nur den Blick auf die Spitze des Eisberges. Darüberhinaus bedarf es vertiefter Kenntnis des Werdegangs und des Status' weiterer Maler, die aus der Fülle der während des 19. Jahrhunderts in Schwaben tätigen Maler bisher nur mit einzelnen Werken ans Licht getreten sind und deren Status zwischen Faß- und Kunstmaler schwankte oder die nur nebenberuflich künstlerisch tätig waren. Festzuhalten bleibt, daß die produktivsten und bekanntesten schwäbischen Maler ihre Karriere als Münchner Akademiestudenten begonnen haben.

Die Ausbildung an der Münchner Kunstakademie

Die Akademie bot die Möglichkeit einer systematischen Ausbildung im Zeichnen und Malen, die im Rahmen einer Klasseneinteilung gleichwohl

⁴⁵ Brief an L. v. Oettingen-Wallerstein vom August 1833, zit. nach Förster, Cornelius, Bd. II, S. 96.

⁴⁶ So z. B. Johann Kaspar, von dem sich im Nachlaß Zeichnungen erhalten haben, die er in der Sonn- und Feiertagsschule von Obergünzburg gemacht hat.

⁴⁷ Dollenbacher war im Semester 1836/37 Hospitant und im Jahr darauf Schüler an der Augsburger Kunstschule, Johann Zahler war dort Schüler von 1845–47, StAA, Kunst und Zeichnungsschule, Nr. 49: Namensverzeichnis der Hospitanten, welche nach dem lebenden Modell und der Antike zeichnen.

⁴⁸ Weckerle ist im Semester 1839/40 als Schüler nachgewiesen, Schmid im Semester 1841/42 als Hospitant, von 1842–1844 als Schüler; ebd., Hospitantenliste.

starr und formalisiert war. In der Vorbereitungs-klasse wurden Perspektivstudien und Zeichnungen von Gipsabgüssen einzelner Körperteile antiker Statuen angefertigt. In der zweiten Klasse wurde nach antiken Figuren und nach Gemälden und Graphiken gezeichnet, um die Figurendarstellung und die Anlage von mehrfigurigen Kompositionen einzuüben. Einzelne Zeichnungen aus der Studienzeit von Johann Kaspar und Ferdinand Wagner, die sich in den Nachlässen in den Heimatmuseen von Obergünzburg bzw. Schwabmünchen erhalten haben, geben einen Einblick in die Arbeit während dieser Ausbildungsphase. In den ersten beiden Klassen wurden die Studenten nicht in die Kompositionslehre eingeführt, zum Malen kamen sie praktisch nicht. Beide Bereiche waren der dritten Klasse vorbehalten. Die Studenten entzogen sich dieser Reglementierung, indem sie bereits vor dem Eintritt in die Malklasse in den Münchner Kunstsammlungen Kopien der dort ausgestellten Werke anfertigten. Cornelius versuchte dieses freie Kopierwesen wieder unter die Kontrolle der Akademie zu bringen. Er wandte sich an den König mit der Bitte, dieser möge der Akademie aus seinen Gemäldesammlungen einzelne Werke zu Lehrzwecken ausleihen; die Möglichkeit für die Studenten, in den Galerien zu kopieren werde zwar fleißig genutzt, doch es könne „dabey wegen der Entfernung der Lehrer keine ganz ausreichende Anweisung gegeben werden“⁴⁹.

Nach dem Abschluß des Studiums wurden die Studenten von den Professoren der Akademie protegiert, indem sie an den Aufträgen, die die Professoren als freischaffende Künstler ausführten, beteiligt wurden. So wurde Johann Kaspar von Heinrich Maria von Heß nach 1840 zu den Freskoarbeiten in der Basilika St. Bonifaz hinzugezogen und Georg Lacher arbeitete – wie aus der Ausstattungsgeschichte der Pfarrkirche in Erpfting ersichtlich wurde – im Atelier von Schlotthauer und unter Cornelius in der Ludwigskirche, die seine Lehrer an der Akademie gewesen waren. Vor allem die Beteiligung an den Freskowerken war sowohl im Interesse des Künstlers, der die Arbeiten leitete, als auch des angehenden Malers. Dem Lehrer stand mit diesem eine billige Arbeitskraft zur Verfügung, mit deren Hilfe die Realisation der Werke in verhältnismäßig kurzer Zeit möglich war⁵⁰. Für die noch unbekanntenen Künstler boten diese Aufgaben die Chance, sich einen Namen zu machen. Zwar

⁴⁹ BHStA Mk 14093: Schreiben vom 8. Febr. 1833. Bereits in den Statuten von 1828 wurde den Studenten vorgeschrieben, die Erlaubnis zum Kopieren bei den zuständigen Professoren einzuholen.

⁵⁰ Auf eine zügige Ausführung, die die Trennung von Entwurf und Ausführung voraussetzte, drang nicht zuletzt der König, vgl. P. Winfried Frhr. v. Pölnitz, Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen König Ludwigs I., (= Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte Bd. 2), München 1929, S. 159 und 209 sowie ausführlich Droste, Das Fresko als Idee, S. 29–51.

bestand die Hauptarbeit Kaspars in St. Bonifaz weitgehend in der Übertragung der von Heß entworfenen Kartons an die Wand, aber er konnte sich zugleich mit der Darstellung der Steinigung des Hl. Stephanus, deren Entwurf und Ausführung ihm überlassen worden waren, seinen Ruf als Kirchenmaler sichern⁵¹. Die Tatsache, daß die akademischen Maler aufgrund der Verbindungen zu ihren ehemaligen Lehrern vorübergehend in München engagiert wurden, bedeutet nicht, daß sie sich dort auf Dauer etablieren konnten. Dies gelang neben Johann Schraudolph anscheinend nur Georg Lacher, der sich in München niederließ⁵² und Johann Zahler, der seit 1868 in München lebte⁵³. Die übrigen Maler gingen nach dem Abschluß des Studiums in ihre Heimat zurück, wo sie im Gegensatz zum heftig umkämpften Münchner Kunstmarkt eine günstigere Auftragslage vorfanden⁵⁴.

Die Genehmigungspflicht für Kunstaufträge

Unter Cornelius wurde nicht nur die Rolle der Akademie als Lehranstalt neu definiert, indem diese das Monopol für die Kunstausbildung an sich zog, sondern auch ihre Bedeutung als Kultusbehörde mit erzieherischem Auftrag. Durch eine Serie von Verordnungen, die ab 1833 erlassen wurden, versuchte die Akademie mit Nachdruck, der von ihr vertretenen und durch die Lehre vermittelten künstlerischen Norm zur Durchsetzung zu verhelfen. Die Bestimmungen, auf die hier erstmals aufmerksam gemacht wird und die im folgenden vorgestellt werden, wurden von der Akademie ausgearbeitet und vom Innenministerium, dem die Akademie unterstellt war, erlassen. Sie wurden als lithographierte Schreiben allen Kreisregierungen sowie den zuständigen kirchlichen Stellen zugestellt. In der Verordnung vom 20. Juni 1833 heißt es, daß die Akademie „nunmehr auf den Punkt gelangt (sei), eine solche Zahl befähigter und tüchtiger Schüler zu besitzen, daß von ihr die Anfertigung von Gemälden und Sculpturen um Preise übernommen werden kann, welche bei gleich guter Beschaffenheit der Kunsterzeugnisse kaum irgendwo zu erlan-

⁵¹ Zu den Arbeiten Kaspars in St. Bonifaz Robert Lecke, *Die Basilika zum heiligen Bonifacius in München und ihr Bilder-Epos mit seinen Episoden*, München 1850, S. 24; er schreibt den Entwurf und die Ausführung des Freskos Heß zu (S. 29). Später wurde die Darstellung Kaspar zugeschrieben und sein Ruf vor allem darauf gegründet: P. Beda Stubenvoll, *Die Basilika und das Benedictinerstift St. Bonifaz in München. Festschrift zum 25jährigen Jubiläum*, München 1875, S. 82 und Franz Xaver Gutbrod, *Geschichte der Pfarrei Obergünzburg*, Kempten 1889, S. 258. Kaspar schuf Varianten des Freskos als Ölfassung für die Kirchen von Kirchdorf, Zusmarshausen und Mindelheim.

⁵² Vgl. *Annalen der Pfarrei Bubesheim*, Bd. II (Anm. 25).

⁵³ *StA Mü*, Familienbogen Zahler, Cl. III.

⁵⁴ So schreibt Johann Nepomuk Sepp, *Die kirchliche Architektur unter König Ludwig I. von Baiern*, in: *Organ für christliche Kunst* 19, 1869, Teil I, S. 186–189, S. 188, Johann Kaspar sei – „weil zu wenig beschäftigt“ – nach Schwaben zurückgegangen.

gen seyn dürften“. Es wird gefordert, „daß neue Altarblätter und ähnliche Gegenstände nicht etwa aus Rücksichten der Sparsamkeit von den Gemeinden oder Stiftungen an Pfuscher oder Halbgebildete übergeben, daß vielmehr derlei Aufgaben, wenn sich für selbe kein tüchtiger und bewährter Künstler außerhalb München vorfindet (...), der Direction der Königlichen Academie der bildenden Künste angezeigt werde, welche sodann mit Vergnügen das Weitere einleiten wird“⁵⁵. Im Jahr darauf wird bestimmt, „daß, wenn an öffentlichen Orten Malereien durch Schüler der Academie, oder andere junge Künstler, die ihre Meisterschaft noch nicht hinreichend durch mehrfache Proben dargethan haben, ausgeführt werden sollen, selbe einer Prüfung der Academie der bildenden Künste unterworfen werden“. Man verlangte, „eine deutliche Scizze des zu bearbeitenden Gegenstandes der Academie vorzulegen“, auch der nach der Entwurfszeichnung angefertigte Karton sollte zur nochmaligen Begutachtung bei der Akademie eingereicht werden⁵⁶.

Während der folgenden zwei Jahrzehnte riß die Serie von Verordnungen, die die Genehmigungspflicht von Kunstaufträgen zum Ziel hatten, nicht ab. Dies zeigt die Beharrlichkeit, mit der man in München vorging. In einem Schreiben vom 28. Juni 1840 wird darauf hingewiesen, daß „mit Umgehung jener allerhöchsten Anordnungen“ noch immer Gemeinden und Privatpersonen „willkürlich von Pfuschern, Halbgebildeten, und wohl gar von Tünchern, unbestraft und ungerügt Malereien herstellen lassen, welche ohne allen künstlerischen Werth in Auffassung und Darstellung des Gegenstandes, statt zu einer Zierde, oder zur Erhaltung der Erinnerung an besondere Begebenheiten, nur dazu dienen, den Geschmack zu verderben, und einen würdigen Gegenstand in einem unangenehmen, dem Fortschreiten der Kunst unwürdigen Kleide dem öffentlichen Tadel bloßstellen“. Um diesen Mißstand zu beseitigen, wies man die Polizeibehörden und Magistrate zur Überwachung und Bestrafung der Vergehen an⁵⁷. Im Jahr darauf trat die Akademie an den König mit dem Anliegen heran, noch einmal mit Nachdruck auf die Bestimmungen zu verweisen. Noch immer würden zu viele „Pfuscher“ zu „Schleuderpreisen“ beschäftigt, im Gegensatz zu deren Arbeiten werde die Akademie in bezug auf Gemälde in Kirchen Sorge tragen, „daß diese Bilder in streng kirchlichem Geiste und in dem ernstesten, würdigen Kunststyl früherer Zeiten

⁵⁵ Ein Entwurf des Schreibens befindet sich im BHStA, Mk 14179; Abdruck des vervielfältigten Schreibens bei Georg Döllinger, Sammlung der im Gebiete der inneren Staats-Verwaltung des Königreichs Bayern bestehenden Verordnungen, Bd. IX, 1, München 1838, S. 104.

⁵⁶ Entwurf der Verordnung vom 28. März 1834, Verordnung vom 20. Mai 1834, BHStA, Mk 14179, abgedruckt bei Döllinger, Bd. IX, 1, S. 105; die Bestimmungen wurden 1834 auch in die Revisionen des Gemeindeediktes aufgenommen, Döllinger, Bd. XI, 1, S. 133.

⁵⁷ BHStA, Mk 14179.

entworfen und ausgeführt werden sollen⁵⁸. Weitere Verordnungen, die auf die Einhaltung der Bestimmungen von 1833/34 pochten, ergingen noch nach der Jahrhundertmitte⁵⁹.

Wie bereits erörtert, legte die Pfarrgemeinde von Erpfting nur den Programmwurf der geplanten Freskierung in München zur Genehmigung vor, die Wahl des Künstlers wurde direkt mit Cornelius abgesprochen. Anders lag der Fall der Gemeinde Ronsberg, die die Absicht hatte, den Auftrag für das Hochaltarbild ihrer Pfarrkirche an Johann Kaspar zu vergeben. Sie reichte eine Skizze Kaspars bei der Akademie ein und ersuchte diese um ein Gutachten „sowohl über die Fähigkeit des Malers, als über die Auffassung des Gegenstandes im Bild, sowie über den Preis desselben“; das Gutachten wurde von Kaspars Lehrer Heinrich Maria von Heß angefertigt⁶⁰. Das Genehmigungsverfahren für die Seitenaltarblätter der Pfarrkirche Aretsried wirft ein Licht auf das bürokratische Dilemma der Akademie zwischen beanspruchter Autorität und faktischer Überforderung, in das sich die Akademie mit den Verordnungen selbst hineinmanövriert hatte. Im Februar 1835 sandte die Gemeinde die beiden Skizzen des Malers Georg Buchenberger aus Buxheim der Akademie zu; nachdem die Gemeinde in den folgenden Monaten keine Nachricht aus München erhalten hatte, fragte sie im Mai des Jahres nach, wie die Akademie entschieden habe⁶¹. In ihrem Antwortschreiben begründete die Akademie die Verzögerungen bei der Bearbeitung des Verfahrens mit der „außerordentliche(n) Menge von Anfragen und Aufträgen, wodurch die königliche Akademie der bildenden Künste bey Kunstunternehmungen für kirchliche Zwecke im ganzen Umfange des Königreichs, theils um ihren Rath, theils um ihre unmittelbare Theilnahme angegangen wird“. Die Form, in der die Akademie die Genehmigung aussprach, macht offenbar, daß sie ihren eigenen Ansprüchen nur schwer gerecht werden konnte: Man genehmigte die Ausführung der Gemälde nach den vorgelegten Zeichnungen, da „durch einzelne, von der Akademie etwa zu beantragende Korrekturen das Ganze doch nicht wesentlich gewinnen würde, und dergleichen Verbesserungsvorschläge, eher ausreichende mündliche Verständigung, nur eher dazu dienen dürften, den Künstler bey der Ausführung seiner Arbeit irre zu machen“⁶².

⁵⁸ BHStA, Mk 14179: Schreiben der Akademie vom 1. Dez. 1841.

⁵⁹ BHStA, Mk 14179: Schreiben der Akademie vom 15. Dez. 1855 und vom 17. Nov. 1857.

⁶⁰ Schreiben der Gemeinde vom 5. Sept. 1847, Gutachten von Heß vom 9. Sept.; beide Schreiben (ohne Quellenangaben) zitiert bei Alfonsa Wanner, „Unser Kaspar“. Gedächtnisschrift zum 70. Todestag unseres Heimatmalers Johannes Kaspar am 23. Oktober 1955, S. 36 (unveröffentlichtes Manuskript 1955/Bezirk Schwaben).

⁶¹ StaatsAA, Regierungsabgabe 12110: Schreiben vom 19. Febr. und 15. Mai 1835.

⁶² StaatsAA, Reg. 12110: Schreiben der Akademie vom 2. Juni 1835; weitere Archivalien zu den Altarblättern unter Bezirksamt Zusmarshausen Nr. 106 und Landbauamt Augsburg Nr. 473.

Die Akademie verfolgte mit der Verordnungs-kampagne vielfältige Interessen. Unverkennbar ist die Absicht, bei der Auftragsvergabe sowohl den Qualitätsstandard der Werke als auch ein bestimmtes Preisniveau zu gewährleisten. Wie schon gezeigt wurde, war Cornelius der Lohn von 1000 Gulden, den die Pfarrgemeinde von Erpfting für die Freskierung der Kirche angeboten hatte, als geradezu lächerlich erschienen⁶³. Die Akademie vertrat die Auffassung, daß künstlerische Qualität ihren Preis habe, und daß mit den niedrigen Lohnforderungen nicht-akademischer Maler die Ausführungsqualität der Werke gemindert werde. Betrachtet man das steile Qualitätsgefälle zwischen dem technischen Niveau akademischer Malerei und den Unzulänglichkeiten in den Werken nicht-akademischer Maler, wird man dieser Ansicht ihre Berechtigung nicht absprechen können. Überblickt man z. B. das schmale Werk Johann Weckerles, der nur einen rudimentären Zeichenunterricht an der Augsburger Kunstschule erhielt, so sind die Mängel – die Flachheit des Farbauftrages und Verzeichnungen in der Figurendarstellung und Komposition – nur allzu offensichtlich. Durch die Bestimmungen sollte den Malern, die keine akademische Ausbildung auf sich genommen hatten, das Handwerk gelegt werden.

Im Hinblick auf die beanspruchte Aufsicht über die Auftragsvergabe rückte die Akademie im Bereich der bildenden Kunst in die Nähe des Baukunstauschusses, der sich diese Aufsicht für das Bauwesen bereits früher angeeignet hatte. Der 1829 geschaffene Baukunstauschuß nahm die Beurteilung der Entwürfe für die höheren Bauaufgaben, zu denen auch der Sakralbau gehörte, unter ästhetischen Gesichtspunkten vor. Die Aufsicht über die Durchsetzung der Beschlüsse dieses Gremiums führte die 1830 eingerichtete Oberste Baubehörde, die wie der Baukunstauschuß und später auch die Akademie dem Innenministerium unterstand. Die Überwachung von Bauvorhaben, die die Genehmigung des Baukunstauschusses erforderten, machte jedoch nur einen vergleichsweise geringen Teil der Arbeit der Obersten Baubehörde aus, die primär für die Regelung und Entscheidung bautechnischer und -polizeilicher Fragen im Bereich des Straßenbaus und der Ingenieursarchitektur sowie für die Erstellung von Bebauungsplänen zuständig war⁶⁴. Der Akademie stand nicht wie dem Baukunstauschuß eine der Obersten Baubehörde vergleichbare Zwischeninstanz, die über die formale Durchsetzung der von ihr vorge-

⁶³ Zum Vergleich: Cornelius verlangte ursprünglich für die Arbeit in der Ludwigskirche ein Honorar von 66000 Gulden sowie 57000 Gulden für die Entlohnung der Mitarbeiter und den Einkauf von Material; diese Forderungen wurden schließlich auf insgesamt 50000 Gulden zusammengestrichen, Pölnitz, a.a.O., S. 159f.

⁶⁴ Vgl. Gabriele Schickel, Typisierung und Stilwahl im Sakralbau, in: Ausst.-Kat. „Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848“, München 1987, S. 54–67 sowie die Beiträge von Herbert Wilhelm Rott.

nommenen Entscheidungen bei Genehmigungsverfahren wachte, zur Seite. Dies erklärt sich aus den divergierenden Zuständigkeiten beider Institutionen: Die Oberste Baubehörde verwaltete hauptsächlich einen Bereich, der aus öffentlichen Mitteln finanziert wurde und dessen Funktionstüchtigkeit allgemeinen Interesse beanspruchte. Dagegen bewegte sich die Akademie wie auch der Baukunstausschuß, der jedoch an der Verfügungsgewalt der Obersten Baubehörde partizipieren konnte, in einer Sphäre, deren Finanzierung in kirchlicher bzw. privater Hand lag und in der es ausschließlich um ästhetische Belange ging. Auch wenn die rechtliche Verbindlichkeit der von der Akademie initiierten einzelnen Verordnungen noch genauerer Klärung bedarf und der Umfang der tatsächlich angestrebten Genehmigungsverfahren bisher kaum bekannt ist, so sind für die schwäbische Malerei in erster Linie die ästhetischen Konsequenzen der Verordnungskampagne im Auge zu behalten, die wie die Eingriffe des Baukunstausschusses auf die umfassende Durchdringung aller künstlerischen Äußerungen im Rahmen einer staatlich gelenkten Kunstpolitik angelegt war.

Aus heutiger Sicht bleibt eine Beurteilung der Rolle, die die Akademie für die Region spielte, zwiespältig. Das handwerkliche Qualitätsniveau, das für die schwäbische Malerei insgesamt kennzeichnend ist und das sich als malerische Gediegenheit umschreiben läßt, geht auf die Lehrtätigkeit der Akademie und die flankierenden Verordnungsmaßnahmen zurück. Doch darin erschöpften sich die mit diesen Aktivitäten verbundenen Intentionen nicht. Sie zielten auf die allgemeine Durchsetzung künstlerischer Normen und Wertsetzungen. Mit diesem Anspruch prägte die Akademie maßgeblich die stilistische Gleichförmigkeit der schwäbischen Malerei im Sinne des nazarenischen Stilideals auf Kosten der Vielfalt.

Die Münchner Kunstpolitik wurde bisher vor allem in ihren Durchsetzungsstrategien und Organisationsformen beschrieben, ohne deren programmatische Inhalte zu erörtern. Es erschien zunächst nötig, den hohen Grad von Reglementierung und bürokratischer Verwaltung, durch den sich die bayerische Politik im 19. Jahrhundert auch im Bereich der Kunst auszeichnet, darzustellen. Es stellt sich abschließend die Frage nach dem Gehalt dieser Norm. Wie sollten die Bilder, die „im streng kirchlichen Geiste und in dem ernstesten, würdigen Kunststyl früherer Zeiten entworfen und ausgeführt werden sollen“, aussehen?

III. Das Ideal einer christlichen Kunst

Aus den Werkverzeichnissen, die zu den bekannteren schwäbischen Malern bisher vorliegen, läßt sich der große Anteil, den die sakrale Malerei innerhalb

der gesamten schwäbischen Malerei einnahm, abschätzen. Aus dem kaum überschaubaren Bestand der religiösen Malerei seien im folgenden mit den Kreuzigungen und den Darstellungen der Himmelfahrt Mariae zwei Werkgruppen näher ins Auge gefaßt. Beide Gruppen nehmen in der Hierarchie und Verbreitung der Themen, die insgesamt zur Darstellung kamen, einen bevorzugten Rang ein. Sie können zudem als exemplarisch für die Typisierung der Darstellungsformen und die Einebnung der Ausdruckswerte betrachtet werden, die sich an der Malerei in der Region insgesamt beobachten läßt.

In der mittelschwäbischen Malerei des 19. Jahrhunderts fand ein Typus der Kreuzigungsdarstellung Verbreitung, der äußerlich durch die Reduktion der Figuren und den hierarchisch geordneten Bildaufbau ausgewiesen ist. Die üblichen Darstellungen – für die exemplarisch das Hochaltarbild Johann Baptist Dollenbachers in der Krumbacher Stadtpfarrkirche abgebildet ist (Abb. 41) – zeigen die verlassene Hinrichtungsstätte, an der nurmehr eine kleine Gruppe der unter dem Kreuz Betenden zurückgeblieben ist. Das Kreuz ragt frontal vor dem Betrachter auf. Unter dem Gekreuzigten stehen sich in symmetrischer Anordnung Maria und Johannes gegenüber. Maria Magdalena kniet am Fuß des Kreuzes und umfaßt den Kreuzbalken. Die Assistenzfiguren blicken andächtig zu Christus empor. Thema dieses Typus' von Kreuzigungen ist die Vergegenwärtigung Christi am Kreuz und der Andacht der unter dem Kreuz trauernden Assistenzfiguren. Erzählerische und dramatische Momente sind eliminiert. Damit brechen die Darstellungen mit den Kreuzigungen des 18. Jahrhunderts, bei denen die Gruppe der Trauernden in die vielfältig belebte Szenerie spottender Juden und römischer Soldaten gestellt ist. Im Bruch mit dieser Tradition dürfte der beschriebene Typus von Kreuzigungen auf ein Vorbild aus dem frühen 17. Jahrhundert zurückgehen, die Kreuzigung Guido Renis, die dieser 1617/18 für die Kapuzinerkirche in Bologna gemalt hat. Das Gemälde Renis war sowohl durch Kopien als auch durch Stiche bekannt⁶⁵ (Abb. 42). Die schwäbischen Kreuzigungen schließen hinsichtlich des Bildaufbaus an das Vorbild an. Es gibt jedoch auch augenfällige Unterschiede: Die kompakte Monumentalität und die energischen Ausdrucksgebärden der Assistenzfiguren im Gemälde Renis sind einer folienartigen Flächigkeit der Figuren und einer Versonnenheit, die vor allem in der Geste der Augenaufschläge liegt, gewichen. Im Wandel vom bewegten Historienbild zum statischen Andachtsbild appellieren diese Kreuzigungen beim

⁶⁵ D. Stephen Pepper, Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text, Oxford 1984, Kat.-Nr. 55 und zuletzt Ausst.-Kat. „Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm“, Frankfurt a.M., Bologna 1988, Kat.-Nr. A 7; zur graphischen Verbreitung Ausst.-Kat. „Guido Reni und der Reproduktionsstich“, Wien 1988, Kat.-Nr. 24. Zu erwägen bleiben ferner die Anregungen aus der altdeutschen Malerei – etwa des Kreuzigungsaltares von Hans Burgkmair in München – und aus den graphischen Folgen Dürers.

Betrachter nicht mehr an vielfältige Reaktionen, sondern sprechen ihn nurmehr in seinem frommen, devoten Sentiment an.

Eine vergleichbare Konstellation von Bild und Betrachter läßt sich auch für die Darstellungen der Himmelfahrt Mariae feststellen. Eine verbreitete Darstellungsform fand das Thema vor allem als Kopie nach dem Vorbild der Assunta von Guido Reni, die seit dem frühen 19. Jahrhundert in München aufbewahrt wird⁶⁶ (Abb. 43). Das Bild Renis zeigt die Elevation Marias, die von Engeln zum Himmel getragen wird. Hinter Maria, die mit ausgebreiteten Armen nach oben blickt, öffnen sich die Wolken zu einer Gloriole. Für schwäbische Kirchen wurden im 19. Jahrhundert zahlreiche Kopien nach diesem Gemälde geschaffen.⁶⁷ Diese Konjunktur erklärt sich sowohl aus der Wertschätzung, die das Bild in Münchner Akademiekreisen genoß, als auch aus dem Ausdrucksgehalt des Gemäldes selbst.

Renis Assunta erfuhr in einem Festvortrag, den Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling anläßlich des Namenstages von König Maximilian I. 1807 gehalten hatte, eine kaum mehr überbietbare Würdigung als Kunstwerk. Zugleich war Schelling in den Jahren nach 1806 maßgeblich an der Gründung der Akademie beteiligt, deren erster Sekretär er wurde.⁶⁸ In dem genannten Vortrag „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ entwickelt Schelling begriffliche Kategorien von Darstellungsformen der Natur, die hierarchisch von der Urform über das Charakteristische und die Anmut in der Abbildung der Seele kulminieren. Als den „eigentliche(n) Maler der Seele“ bezeichnet er Guido Reni, der nach Michelangelo, Raffael und Correggio „den Kreis der großen Meister mit einer Art von Nothwendigkeit zu schließen“ vermochte, und als dessen „Meisterbild“ die Münchner Assunta gelten könne: „In der Gestalt der gen Himmel erhobenen Jungfrau ist alles plastisch Herbe und Strenge bis auf die letzte Spur getilgt; ja scheint nicht in ihr die Malerei selbst, wie die freigelassene der harten Formen entbundene Psyche auf eigenen Fittichen sich zur Verklärung emporzuschwingen? Hier ist kein Wesen, das mit entschiedener Naturkraft nach außen besteht; Empfänglichkeit und stille Duldsamkeit drückt alles an ihr aus (...).“⁶⁹ Durch Schellings Würdigung wird das Gemälde Renis in den Rang eines exemplarischen, normsetzenden Werkes erhoben. In diesem Rang wurde es wohl den Studenten an der Akademie vermittelt. Zugleich erklärt sich der Erfolg, den das

⁶⁶ Kat. Alte Pinakothek, Bd. V: Italienische Malerei, München 1975, S. 96f., Pepper, Guido Reni, Kat.-Nr. 183.

⁶⁷ Siehe Kat.-Nr. 12.

⁶⁸ Angerer, Münchner Kunstakademie, S. 72–100.

⁶⁹ Friedrich W.J. v. Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (1807, ersch. 1808), in: Ausgewählte Schriften, 6 Bde., Frankfurt/M. 1985, Bd. 2, S. 579–619, S. 610f.

Gemälde als Kopiervorlage hatte, auch daraus, daß die Ausdruckswerte des Gemäldes, die von Schelling in seiner idealistischen Interpretation präzise erfaßt wurden, anscheinend einem auf Verklärung, Entrückung und fromme Ergebung angelegten Frömmigkeitsideal auf Seiten des gläubigen Kirchenvolkes, dem die Madonnen in Serie dargeboten wurden, entsprachen.⁷⁰

Daß dieses Ideal bei den Zeitgenossen nicht unbestritten war, geht aus einer Bemerkung Friedrich Theodor Vischers, einem der schärfsten zeitgenössischen Kritiker der Münchner Kunst, hervor, für den sich die Marienbilder der Nazarener als Anachronismus darstellten: „Es ist ein Zug, der in allen neueren Madonnen unverkennbar ist; man sieht ihnen eben eine Zeit an, wo es Stammbücher, viele Spiegel, Modejournale und Titelkupfern von Taschenbüchern gibt. (...) Diesen Zwang gegen das Zeitbewußtsein sollte man (den Bildern) nicht anfühlen?“⁷¹

Ein Jahr nach Schelling sprach Johann Michael Sailer, der als Theologe der Erzieher einer Generation bayerischer Priester und des Kronprinzen Ludwig war, und dessen Schriften auch von den Nazarenern gelesen wurden⁷², über den Bund der Religion mit den Künsten, „der nicht zufällig, nicht verabredet, sondern notwendig, wesentlich, der nicht heut oder gestern entstanden, sondern ewig ist“. Die Notwendigkeit dieses Bundes erwachse aus dem „unaustilgbaren Instinkt“ der Religion, „sich zu offenbaren, sich anschaulich, hörbar, genießbar zu machen“⁷³. Erst die Künste konstituieren die Kirche als Institution organisierten Glaubensvollzuges: Wenn die Religion „durch Selbstoffenbarung empfängliche Gemüther ergreifen, durchdringen und mit sich vereinigen will – deutlicher und mit einem Worte, wenn sie Kirche werden (...) will, so wird sie wohl auch Organe ihrer Offenbarung, Organe der Vereinigung der Menschen haben. (...) Und was sind sie anders, als die Eine heilige Kunst?“⁷⁴ An anderer Stelle schrieb Sailer über die kirchliche Kunst: „Stets eingedenk, daß Alles, was das Volk in der Kirche sieht, ein Sinnbild der innern Religion seyn, und die Offenbarung und Belebung dersel-

⁷⁰ Zum Wandel des Frömmigkeitsideales als Entfernung von barocker Ekstase vgl. Werner K. Blessing, *Staat und Kirche in der Gesellschaft. Institutionelle Autorität und mentaler Wandel in Bayern während des 19. Jahrhunderts* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft Bd. 51), Göttingen 1982, S. 84–88.

⁷¹ Friedrich Theodor Vischer, *Overbecks Triumph der Religion* (1841), in: *Kritische Gänge*, hrsg. von Robert Vischer, 5 Bde., München 1922², Bd. V, S. 3–34, S. 29.

⁷² Margaret Howitt, *Friedrich Overbeck. Sein Leben und sein Schaffen*, 2 Bde., Freiburg 1886, Bd. 1, S. 280 und 301.

⁷³ Johann Michael Sailer, *Von dem Bunde der Religion mit der Kunst. Eine akademische Rede*, gehalten vor den Lehrern und Studierenden der Universität Landshut im Jahre 1808, in: *Neue Beiträge zur Bildung des Geistlichen* (= Sailer's Sämtliche Schriften, hrsg. von Joseph Widmer, Bd. 19), Sulzbach 1839², S. 161–176, hier S. 164f.

⁷⁴ Ebd., S. 166.

ben fördern soll, duldet kein Gemälde, keine Statue, kein Bildniß in der Kirche, das nicht 1) einen würdigen Gegenstand der Verehrung und der Nachahmung vorstellet, und 2) wenigstens auf eine nicht unwürdige Weise vorstellet.“ Mit dieser Forderung bezieht sich Sailer explizit auf die Beschlüsse des Tridentinischen Konzils zur Bilderfrage⁷⁵. Das Tridentinum hatte auch die Auflage gemacht, die Aufträge für kirchliche Kunst bei den Bischöfen zur Genehmigung einzureichen⁷⁶.

In den Zeiten Sailers war die sakrale Kunst unter die Kontrolle des Staates und nicht mehr unter die Aufsicht der Kirche gestellt. Die Kirche hat keinen Versuch unternommen, mit Zensurmaßnahmen, die denen der Akademie vergleichbar gewesen wären, auf die Kunst einzuwirken. Ihr erschien dies in eben dem Maß als überflüssig, in dem ihre Anliegen offenbar mit denen des Staates identisch waren. In den fast gleichlautenden Forderungen, die sowohl Sailer als auch die Akademie an die religiöse Malerei stellten, konkretisiert sich der ‚Bund von Thron und Altar‘. Indem die Akademie die Rolle der Bischöfe als Kontrollinstanz übernahm, säkularisierte sie die kirchliche Kunst und stellte sie in den Dienst der Politik. Der Gläubige und der Untertan sind vor dem Bild, in dessen höchster Form – wie es bei Schelling heißt – „stille Duldsamkeit“ zum Ausdruck kommt, eins.

⁷⁵ Johann Michael Sailer, Vorlesung aus der Pastoraltheologie, Bd. III (= Sailers Sämtliche Schriften Bd. 18), Sulzbach 1835², S. 75.

⁷⁶ Vgl. die Schriften Sailers über die Exegese und Verteidigung der Tridentiner Beschlüsse, Johann Michael Sailer, *Ecclesiae Catholicae de Cultu Sanctorum Doctrina* (1797), (= Sailers Sämtliche Schriften Bd. 9), Sulzbach 1832², zur Bilderfrage S. 245–249.