

1995 Staatliche Akademie und Museum für angewandte Kunst, Petersburg; 1996 Nolan/Eckman Gallery, New York; 1997/98 Bayerische Akademie der Schönen Künste, München, 1999 Staatliche Graphische Sammlung, München und 2004 Galerie Fred Jahn, München.

Die Stadt Dachau beschränkte sich bislang auf eine Ausstellung von Druckgraphik im Jahre 1994. Wie schön, dass auch

im Schatten der großen Zeitströmungen und Moden, im Stillen Kunst wie die von Rudi Tröger gedeiht – man kann ihm nur noch viele schöne, schöpferische Jahre in Westerholzhausen wünschen.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Alois Kammermeier, Auf der Puit 1, 85258 Ebersbach

»Hinter Dachau«

Wilhelm Hausenstein (1882–1957) über Dachau, Indersdorf und Altomünster

Von Prof. Dr. Wilhelm Liebhart M. A.

Dachau war nicht immer Endpunkt der vielen Künstler und Literaten, die seit der großen Zeit der Dachauer Freilichtmalerei von München aus in die Kleinstadt kamen. Manche – wie Ludwig Thoma – fanden auch den Weg in die »Provinz«, in das Hinterland bis Indersdorf und Altomünster. Zu den bemerkenswertesten Schilderungen gehört ein Reisebericht des fast vergessenen Wilhelm Hausenstein! Wer war Wilhelm Hausenstein?

Wilhelm Hausenstein

Wilhelm Hausenstein wurde am 17. Juni 1882 im badischen Hornberg (Schwarzwald) geboren. Nach dem Besuch des Humanistischen Gymnasiums studierte er von 1900 bis 1905 Philosophie, mehrere Sprachen, Kunstgeschichte, Geschichte und Nationalökonomie in Heidelberg, Tübingen und Mün-



Wilhelm Hausenstein

Foto: Autor

chen. 1905 promovierte er in München bei Theodor von Heigel über ein historisches Thema², im gleichen Jahr wie Theodor Heuss, der bei dem Nationalökonom Lujo von Brentano sein Studium abschloss. Bei Brentano hatte auch Hausenstein gehört, er und Albert Weisgerber wurden deshalb die Münchner Freunde von Heuss, die ihn auch in Dachau besuchten³ und zusammen auch gemeinsame Reisen unternahmen. Hausenstein fand zunächst in München und 1932 in Tutzing eine neue Heimat. Sein frühes Bekenntnis zum Sozialismus dürfte eine mögliche wissenschaftliche Karriere als Historiker verhindert haben. Hausenstein entschied sich für die Kunstschriftstellerei, arbeitete aber auch als Übersetzer französischer Literatur. Seit 1910 veröffentlichte er Jahr für Jahr zum Teil mehrere Bücher und zahlreiche Aufsätze in Kulturzeitschriften und überregionalen Tageszeitungen.⁴ Seine Kunstbändchen, Künstlermonographien und Reiseberichte wurden gerne gelesen und erlebten zum Teil mehrere Auflagen. Zu den bedeutenderen kunst- und kulturgeschichtlichen Werken zählen »Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker« (1913), »Vom Geist des Barock« (1919), »Bild und Gemeinschaft. Entwurf einer Soziologie der Kunst« (1920), »Giotto« (1923), »Rembrandt« (1926) und »Kunstgeschichte« (1927). Letzteres Werk wurde im Dritten Reich eingestampft, da es auch jüdische Künstler und »entartete Künstler« würdigte. Bekannte Reisebücher waren »Reise in Südfrankreich« (1927), »Die Welt um München« (1929), »Das Land der Griechen« (1934), »Badische Reise« (1930), »Drinne und draußen« (1930) und »Europäische Hauptstädte« (1932). Seine Reiseessays sind meisterhaft in der treffenden Schilderung, mehr noch aber durch die eindringliche Kraft der Sprache. Zu seinen Bekannten, Briefpartnern und Freunden zählten Paul Klee, Rainer M. Rilke, Lovis Corinth, Max Beckmann, Alfred Kubin, Max Liebermann, Hans Carossa, Thomas Mann, Karl Valentin und Annette Kolb, aber nicht etwa – was man vermuten würde – Hermann Hesse. Während der NS-Zeit konnte er wirtschaftlich von 1934 bis 1942 als Redakteur der »Frankfurter Zeitung« überleben. 1940 traten er, der evangelisch getauft war, und seine jüdische Frau der katholischen Kirche bei. Aus einem Zeugnis der Ehefrau Margot, geborene Kohn-Rülf, wissen wir, wie das gemeinsame Leben in Tutzing bis zum Kriegsende vom Starnberger Kreisleiter und dem Tutzinger Bürgermeister bedroht war. Nach dem Zweiten Weltkrieg beriefen Theodor Heuss, der ehemalige Studienfreund, und Bundeskanzler Konrad Adenauer Hausenstein 1950 zum Generalkonsul und schließlich 1953 zum ersten deutschen Nachkriegsbotschafter in Paris.⁵ Er residierte dort bis 1955 und kehrte nach



Kloster Indersdorf auf einer kolorierten Postkarte von 1907.

Foto: J. Holdenried

München/Tutzing zurück, wo er am 3. Juni 1957 starb. Am 10. September 1962 schrieb Konrad Adenauer an die Witwe: »Während des Besuches des General de Gaulle und während meines vorangegangenen Besuches in Frankreich habe ich in großer Dankbarkeit der Arbeit Ihres Mannes als des ersten Botschafters Deutschlands in Frankreich gedacht. Seine Persönlichkeit, seine Arbeit hat den Grundstein zu unserem jetzigen Erfolge gelegt.«⁶

»Hinter Dachau«

1935 erschien Hausensteins Buch »Wanderungen – Auf den Spuren der Zeiten«,⁷ eine »ästhetisch-historische Geographie Deutschlands«.⁸ Unter Ästhetik versteht Hausenstein den ursprünglichen griechischen Wortsinn von »Wahrnehmung«, »Wahrhaben« und »Innewerden« und meint damit die »schauende Erkenntnis« und das »erkennende Schauen« des Reisenden und Wanderers. Er will »mit der Schilderung des Schaubaren ein Stück vom Wesen der beschriebenen Stätten vermitteln«. Die versammelten Reisebilder, entstanden wohl in den Jahren von 1930 bis 1935, behandeln ausschließlich Süddeutschland, was Hausenstein mit seiner badischen Herkunft und »wahl-bayerischen Heimat« rechtfertigt. Der Autor hat sich Süddeutschland im wahrsten Sinne des Wortes erwandert, weshalb er im »Prolog« ein leidenschaftliches und geradezu philosophisches Plädoyer für das Fußwandern hält: »Wer zu Fuß reist, der findet den Rhythmus, aus dem die Welt sich recht erwerben lässt. Das Reisen im Wagen ist ein Reisen an der Tangente; der Fuß aber (...) bedeutet die erste eigentliche Aneignung der Welt durch den Menschen.«⁹

Der Titel »Hinter Dachau«¹⁰ lässt unschwer erkennen, dass jede Reise von München aus in den unmittelbaren Norden unweigerlich über Dachau¹¹ führte, das Hausenstein »zu den schönsten oberbayerischen Städtchen« rechnet. Die Münchner Maler hätten Dachau nicht umsonst aufgesucht: »Die Luft

ist eine rechte Malerluft, das Licht ein wahres Malerlicht.« Die legendäre Aussicht vom Schlossberg ist ihm nur mit dem »Ausblick vom Belvedere des Freisinger Domburges vergleichbar«. Er schildert die Amper, den »schlichte(n) weißen Schloßtrakt«¹² und die »Fülle« des Schlossgartens, um dann Topographie und Stadtbild zu beschreiben, wie es viele vor ihm und auch nach ihm getan haben, die dem Reiz der Kleinstadt erlagen: »Der geschweifte Anstieg der Straße von Osten nach Westen hinauf; die hochgelegene Kirche inmitten alter Häuser; der Zusammenlauf der Zugänge auf dem Platz, dreifach heraufmündend und dreifach wieder zu Tale leitend. Indessen hat noch nicht genug getan, wer dies gesehen hat, um schließlich hinter dem Schloßgarten in die Freiheit eines Baumparks hinauszutreten und über den steilen Hochuferhang zum rauschenden Fluß hinabzusteigen. Der Amper flussabwärts und flussaufwärts mit stiller Absichtslosigkeit entlangzugehen, ist schön – aber »land-einwärts hinter Dachau, um etliche Stunden tiefer drinnen in der gewellten Landschaft sind kirchliche Herrlichkeiten verborgen, von denen ein rühmendes Hörensagen keinen zu barocken Begriff gegeben hat.« Nach der Münchner Ebene und dem Dachauer Moos beginnt das Land »aufs neue sich zu heben; bewegt atmen die breitbrüstigen Felder (...) dem großen Himmel zu (...). Dies ist der Lauf der Glon; sie ist ein hübsches Wasser. Dies ist die Kirche von Indersdorf.«¹³

Indersdorf⁴

»Zwei weiße Türme sind mit grauen Schindelpyramiden behelmt, an denen, vielleicht von Moosen, ein grüner, gleichsam patinierender Schimmer sitzt. Einstweilen verdecken den Körper der Kirche noch Bäume; der Wind peitscht sie auf, und die lichtgrünen Unterseiten der Blätter werden nach oben gekehrt, so dass die Baumkronen mitunter fast ein weißes Ansehen haben. Nun geht der Weg durch einen uralten Torturm. Das Stift der Augustinerchorherren muß eine recht feste, widerständige Anlage gewesen



»... dieser Turm, der schärfer als ein weisender Finger, ein weisender Pfeil zum Himmel ist.«
Foto: Baumann

sein. Auch ist das Ganze einer geistlichen Siedlung des Mittelalters noch völlig deutlich: dies eigentümliche Zusammenstehen von Kirche, Stift und Wirtschaftsgebäuden. Man fühlt sich an die Anlage von Rottenbuch erinnert. Die Kirche selbst mag in ihrer Turmfront ein wenig an die äußere Erscheinung des Freisinger Doms gemahnen, wiewohl die Turmpyramiden von Indersdorf spitz und ein bißchen launig sind; doch die schlichte Ordnung des Romanischen, in dem die beiden Gotteshäuser ihr Dasein angefangen haben, erlaubt den Vergleich.

Das einfache Kleid umschließt einen unwahrscheinlichen Reichtum des Innern. Man tritt durch ein schweres romanisches Rundbogenportal – auf nichts weniger vorbereitet als auf eine verschwenderische Herrlichkeit: aber mit einem Male glaubt man, sich in einem Gehäuse aus lauter besticktem Seidenstoff zu bewegen. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts verwandelt, in jener vollen Zeit der Metamorphosen, die Barock und Rokoko heißen, stellt sich das Innere der Kirche mit einer überschäumenden Pracht dar, wie sie nur irgendwo im Bayern der Epoche mag erreicht worden sein. Die ausschwärmende Fülle wirkt um so stärker, als die Kirche durch eine besondere Länge und Schmalheit eigentümlich ist: man geht durch diese Herrlichkeit wie durch einen Engpaß – gleichsam bedrängt von dem eleganten Reichtum, mit dem die Wände einer vordem romanischen Kirche da überfangen sind. Denn dies ist die Kirche einmal doch merklich gewesen: romanische Basilika. Man vermochte, als man sie baute, die Schiffe noch nicht in die Breite zu ziehen. Man hielt die Mauern noch nahe beisammen. Mit den Köstlichkeiten des Rokokos über und über ausgestattet, mutet die Kirche nun aber vollends an wie eine Schlucht: schmal, steil und freilich golden – und freilich auf jegliche Weise des mittleren achtzehnten Jahrhun-

derts, das dem Rokoko mit schöpferischem Eifer hörig ist, ein Bild geschmeidiger Ueppigkeit. Es war von Rottenbuch die Rede. Man meint auch im Innern etwas von Rottenbuch wiederzufinden: von jener Rottenbacher Kirche, die vordem einmal eine schlanke gotische Kirche gewesen ist.

Ein stattlicher Hochaltar im Geschmack der Renaissance vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts fängt mit dekorativer Strenge die Gedanken auf, die an den Seitenaltären des Barocks, an den rosa Engelchen, an den goldenen Girlanden unbefangener, freier, verwegener spielen dürfen. An der Decke schwebt das Licht des Nachmittags – das süßeste Rosa, ein paradisisch leichtes Gold. Die Sakristei empfängt dich mit der ganzen Verbindlichkeit des achtzehnten Jahrhunderts; aber in der Rosenkranzkapelle trägt ein Bild von der Mitte des fünfzehnten den unerbittlichen Ernst der Gotik vor – unter einem verschwenderisch barocken Altargehäuse und unter den Stukkaturen der Wessobrunner Schule ein Bild des Totes Mariae.«

Altomünster¹⁵

Die folgende Schilderung ist insofern bemerkenswert, als Hausenstein die Kirche von Altomünster nicht nur auf eine Stufe mit der Wieskirche stellt, sondern sie sogar für das »Merkwürdigste« hält, was er an barockem Kirchenbau je gesehen hat. Die Kirche erschien ihm wie die Wieskirche als »Angelpunkt der großen bayrischen Kunst«. Hausenstein neigte in seiner Vorliebe zum Barock, vor allem zur »Variante des Barocks«, und zwar die »altbayerische in und um München«,¹⁶ gemeint ist das Rokoko.

»Hinter Indersdorf, wo Schwestern in abseitiger Stille wohlthätig wirken, noch Altomünster! Das alte Stift der Benediktiner¹⁷ meldet sich schon von außen auf versprechende Weise an. Als ein



Blick in die Rotunde und auf den erhöhten Nonnenchor in der Kirche Altomünster
Foto: Baumann

barock beringter Zeigefinger fährt inmitten der ruhigen, aber ausgreifenden Klostergebäude der Turm der Kirche gen Himmel. Um seine gestreckte Schlankheit noch schlanker, noch länger und wirksamer zu machen, hat der Baumeister die Brust der Kirche so wenig ausgebildet, dass sie nur wie ein Stück vom Schaft des Turms anmutet – dieses Turms, der, schärfer als ein weisender Finger, ein weisender Pfeil zum Himmel ist.

Altomünster liegt auf erhabenem Gelände, und die Kirche hält mit dem Kloster, das nun von Nonnen der heiligen Birgitta bewohnt ist, den höchsten Punkt der Landschaft besetzt. Man steigt hinauf. Der Anstieg setzt sich in der Kirche fort: eine Innentreppe erst leitet auf das Niveau des Kirchenbodens.

In jeder Kirche des bayrischen Barocks streift einen für die ersten Augenblicke der schöne Schrecken. Aber ich weiß nicht, ob ich jemals in einer Kirche des bayrischen Barocks für die ersten Sekunden mehr erschrocken bin als hier. Sie ist das Merkwürdigste, was ich im Barock an Vielfältigkeit der Gliederung erlebt habe.

Man bemüht sich, die Ordnung zu fassen, nach der sich hier auf der Längsachse ein Raum an und in den anderen schiebt – bis hin zu der halbversteckten Ferne, in der sich der Hochaltar erhebt. Dem rechteckigen Vorsaal folgt, in Kanten gebrochen, als größter Raum des Rokokotempels eine weite Runde; ihr schließt sich, zum Achteck abgeschragt, ein dritter Raumkörper an; hinter ihm rückt aus einem vierten Raum der Chor in die Tiefe – aber er ist gedoppelt, denn hinter dem unteren Choraltar und einer Schranke erhebt sich, auf eine Estrade entrückt, ein Ostchor mit größerem Altar. Der Grundriß, auf dem dies sonderbar zusammengesetzte System von Räumen steht, müsste den Umriß eines wunderbar gegliederten Käfers ergeben.

Aber nicht genug damit, dass diese Planmäßigkeit des Ineinandergreifens von Räumen auf der Waagrechten kaum noch zu überbieten wäre: der Baumeister hat der Kirche auch nach der Höhe eine phantastische Ausbildung geschenkt. Ueber dem Laienschiff zwischen Chor und Hauptrotunde ist ein Nonnenchor eingeschoben: er sitzt vergittert über niedriger Wölbung und wächst ins Dach hinein. Damit ergeben sich sonderbare Verschiedenheiten in den Höhen der Raumkörper: es ist ein unaufhörliches Auf und Ab; ein Raum ist hoch, der andere nieder, der nächste wieder hoch; die Scheitellinie, die an den Deckenachsen der einzelnen Raumkörper vom Vorsaal bis zum erhöhten Mönchchor abzunehmen wäre, würde die seltsamste Kurve ergeben müssen. Ueberdies ist die Kirche durch zwei Stockwerke hinauf mit einem ganzen ausführlichen Gefüge von Emporen, Galerien, Umgängen ausgestattet, und endlich hat auch hier das seiner selbst gewisse Rokoko keinen Prunk gespart: die ungewöhnlich kostbaren Seitenaltäre aus der Hand des verschwenderischen Straub¹⁸ blinken von Gold und Silber – im schrägen Abendlicht blinken sie noch einmal so schön; Reliquienschreine¹⁹ mit Heiligen, die liegen, sitzen oder stehen, und entzückende Putten in Menge machen zusammen jene barocke Symphonie, in der die sprudelnde Jugend mit dem Tod und wiederum der mürrischen, in Perlen, Edelsteine, Stickereien gefasste Tod mit der Unsterblichkeit der Märtyrer zusammentönt; die fraulich feine Palette des Barocks malt die Wände mit lichthem Blaugrün, mit Rosa, Weiß und Gold; Joseph Magges²⁰ hat an den Decken den triumphalen Pomp seiner Fresken ausgespannt; die Galerien mit graziösen Rokokogeländern schwellen, schlagen aus wie der Mai; das Licht strömt konzentrisch von allen Seiten ein und verwirrt nicht minder, als es erhellt und klärt; dazu ist alles im besten Stande, frisch wie von heute morgen,²¹ eitel Frühling, ewiger Frühling.

Man sitzt inmitten des runden Hauptraums und fühlt sich, nicht anders als zu Berg am Laim, wie im Mittelpunkt einer Kugel geborgen. Nicht von ungefähr kommt die Erinnerung. Die Kirche

zu Berg am Laim ist das Werk des großen Johann Michael Fischer.²² Niemand anderer als er hat das Wunderwerk erdacht, das den Namen Altomünster kaum weniger zu einem Angelpunkt der großen bayrischen Kunst macht, als die silberwolkenleichte Glorie von Wies es tut. In dem Augenblick, da die Kirche von Altomünster vollendet wurde, war der Meister schon tot (denn er starb 1766); aber sie ist in den zehn Jahren von 1763 bis 1773 doch das Werk seines überaus wagemutigen, seines leidenschaftlich komplizierenden, mit besonderer Vorliebe dem Runden²³ zustrebenden, in aller Kühnheit und aller Verfeinerung in allem barocken Romantismus und allem barocken Raffinement aber auch klaren und bestimmten Geistes gewesen. Seines Geistes, der nie »geistreich« war, ohne zugleich sicher und deutlich zu sein. Um so verblüffender dies ganze Werk, in dem Fischer einen seiner letzten Gedanken verwirklichte, als seine große, ganz besondere Kunst der Verschmelzung nicht Bedenken trug, einen Teil des überkommenen Baubestandes, zum Beispiel den gotischen Mönchchor, sichtlich in seine hochbarocke Planung hineinzu ziehen. «

Wie alt ist diese scheinbar geschichtslose Erde umher! Hier stießen die Franken als Gründer eines großen Reichs an die harten Köpfe der Bayern und ihrer Herzoge. Der Weg streift durch einen Ort, dessen Name verwundert: er heißt Pipinsried. Die fränkische und die Weltgeschichte springen in diesen Boden über, der so ganz in seiner örtlichen Eigentümlichkeit und abgewandten Schwere zu ruhen scheint: so politisch-klug als devot half Pipin der Kleine dem irisch-schottischen Glaubensboten Alto, der als geistlicher Sohn des heiligen Benedikt nach Bayern kam. Das Jahr der Ankunft des Mönchs, der im Zeichen des Kreuzes rodete und die fromme Siedlung von Altomünster gründete, liegt mehr als zwölf Jahrhunderte hinter uns. Es war das Jahr 730. «

Anmerkungen:

¹ Zu Leben und Werk vgl. Robert Minder: Hausenstein, Wilhelm. In: Neue Deutsche Biographie 8 (1968) 113–115.

² Die Wiedervereinigung Regensburgs mit Bayern im Jahre 1810. München 1905.

³ Wilhelm Liebhart: »Abschied von der Jugend« – Theodor Heuss in Dachau 1905. Amperland 28 (2002) 35–36.

⁴ Bibliographie in: Wilhelm Hausenstein. Wege eines Europäers. Katalog einer Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums. München/Stuttgart 1967, S. 190 bis 195; Wilhelm Hausenstein: Ausgewählte Briefe 1904–1957. Herausgegeben, eingeleitet u. kommentiert von Hellmut H. Remmert. Oldenburg 1999, S. 509–531.

⁵ Ulrich Lappenküper: Wilhelm Hausenstein – Adenauers erster Missionschef in Paris. VfZG 43 (1995) 635–678.

⁶ Wilhelm Hausenstein. Wege eines Europäers (wie Anm. 4), S. 158.

⁷ Wilhelm Hausenstein: Wanderungen. Auf den Spuren der Zeiten. Frankfurt a. M.: Societäts-Verlag, 1935. 447 Seiten. – Erweiterte Neuauflagen erschienen unter dem Titel »Besinnliche Wanderfahrten« ¹1957 und ²1963.

⁸ Zitat und folgende aus dem Vorwort S. 3f.

⁹ A. a. O., S. 12.

¹⁰ A. a. O., S. 260–266.

¹¹ A. a. O., S. 260f. Zitate S. 261.

¹² Gemeint ist der ursprüngliche Zustand, bevor 1958/1961 auch die Hofseite pseudobarock nach der originalen Gartenfront gestaltet wurde.

¹³ Zitat a. a. O., S. 261.

¹⁴ A. a. O., S. 262f.

¹⁵ A. a. O., S. 263–266.

¹⁶ Zitate aus: Wilhelm Hausenstein. Wege eines Europäers (wie Anm. 4), S. 63.

¹⁷ Davon konnte Hausenstein nichts mehr sehen. Dies ist ein Reflex aus seiner Fachlektüre, die wir nicht kennen.

¹⁸ Johann Baptist Straub (1704–1784), kurbayerischer Hofbildhauer.

¹⁹ Gemeint sind die Skelette (oder Teile davon) der sieben Katakombenheiligen in den Altären. Nur zwei sind in der Rotunde sichtbar, die anderen stehen oder sitzen verborgen hinter den Altarblättern.

²⁰ Joseph Mages (1728–1769), Maler in der Reichsstadt Augsburg.

²¹ Dieser Hinweis erlaubt die Datierung des Besuchs auf das Jahr 1930/1931, da die Kirche 1929 für die 1200-Jahr-Feier 1930 restauriert worden war.

²² Johann Michael Fischer (1692–1766), kurbayerischer Hofbaumeister.

²³ Gemeint ist der von J. M. Fischer vertretene Zentralbaugedanke.

Anschrift des Verfassers:

Prof. Dr. Wilhelm Liebhart, Hohenrieder Weg 20, 85250 Altomünster