

#### Anmerkungen:

Für die großzügige Bereitstellung der Objekte möchten wir uns bei den Patres des Klosters Grafrath bedanken. Des Weiteren bedanken wir uns sehr bei Herrn Dr. Ernst Meßmer und Herrn Josef Gulden für die Bereitstellung der transkribierten Texte der Mirakelbücher, deren Edition geplant ist.

Besonderer Dank gilt Frau Katharina Kreye, Herrn Johannes Kreye und Herrn Architekt Hans Kreye für die Bearbeitung der Bilder, auch in *Amperland* 48 (2012), S. 346–352.

<sup>1</sup> Das Pfarrarchiv des Klosters Grafrath besitzt drei wertvolle Bände, sogenannte Mirakelbücher mit handschriftlichen Eintragungen von wunderbaren Heilungen. Der erste Band reicht vom Jahre 1441 bis 1635 mit 6248 Eintragungen, der zweite von 1639 bis 1691 mit 2198 und der dritte von 1692 bis 1728 mit 3685, also insgesamt 12 131 Eintragungen. Es wurden dabei Wohnort und Name des Betroffenen, manchmal auch mit Hinweis auf deren Kinder, Söhne oder Töchter teilweise mit Altersangaben, die Art der Krankheit beziehungsweise ihre Symptome und die Art der Votivgaben angegeben. Zu Beschreibung und Geschichte: *Ernst Meßmer*: Das wundersame Grab von Graf Rasso. St. Ottilien 2004.

<sup>2</sup> *Christoph Döhlemann/Angelika Ellert/Monika Güntner/Jürgen Durner/Nina Gockereil/Ernst Meßmer/Michael Vogeser*: Infrarotspektroskopie von alten Harnsteinen aus den Votivgaben der Wallfahrtskirche Grafrath. In: *Der Urologe* 50 (2011), S. 466ff; *Christoph Döhlemann*: Harnsteine als Votivgaben in Grafrath. Untersuchung der Harnsteine durch Infrarotspektroskopie. In: *Amperland* 48 (2012), S. 346–352.

<sup>3</sup> *Peter Dörner*: Der heilige Rasso, ein Schutzpatron der Steinleidenden. In: *Amperland* 6 (1970), S. 66, 95.

<sup>4</sup> *Karl-Sigismund Kramer*: Die Mirakelbücher der Wallfahrt Grafrath. In: *Bayer. Jahrbuch für Volkskunde* 1951, S. 180.

<sup>5</sup> Genauere Beschreibung und Angabe der Quellen bei *Meßmer* (wie Anm. 1), S. 233.

<sup>6</sup> Wie Anm. 4.

<sup>7</sup> *Christoph Döhlemann*: Über urologische Leiden aus volkskundlichen Quellen einiger Wallfahrtsorte aus dem 15.–18. Jahrhundert. Dissertation München 1967.

<sup>8</sup> Eine Edition der transkribierten Texte der einzelnen Mirakelbücher ist von Herrn Josef Gulden und Dr. Ernst Meßmer geplant.

<sup>9</sup> Vgl. dazu *Döhlemann*, *Der heilige Rasso* (wie Anm. 2).

<sup>10</sup> Siehe Abb. 1c in Anm. 7.

<sup>11</sup> Zu den Begriffen vgl. *Max Höfler*: Deutsches Krankheitsnamenbuch. München 1899.

<sup>12</sup> Volkstümliche Bezeichnung für schreckenerregende plötzliche Anfälle, besonders im Kindesalter.

<sup>13</sup> Vorkommen in Mirakelbuch Band 1.

<sup>14</sup> Vorkommen in Mirakelbuch Band 2 und 3.

<sup>15</sup> Wie Anm. 11.

<sup>16</sup> Wie Anm. 4.

<sup>17</sup> Wie Anm. 4.

<sup>18</sup> Wie Anm. 7.

Anschrift des Verfassers:

Prof. Dr. med. Christoph Döhlemann, Mathildenstr. 9, 82319 Starnberg

## Sacra vetustas

Was das Antiquarium der Münchner Residenz mit dem Freisinger Dom verbindet

Von Lothar Altmann

Im Auftrag Herzog Albrechts V. (reg. 1550–1579) wurde 1570/71 nach Entwürfen des aus Mantua gebürtigen Gelehrten, Künstlers und Kunstsammlers Jacopo Strada und des Augsburger Stadtbaumeisters Simon Zwitzel südwestlich der Neuveste ein Museumsgebäude durch Hofbaumeister Werner Egckl errichtet.

### Das Münchner Antiquarium: Gestalt und Bildprogramm<sup>1</sup>

Das gewölbte Untergeschoss war für die erste Antikensammlung nördlich der Alpen bestimmt, das flach gedeckte Obergeschoss für die Hofbibliothek von europäischer Bedeutung. Hans Jakob Fugger hatte den Grundstock für die Skulpturensammlung wie für die Bibliothek zusammengetragen und dem Herzog 1566 für 6000 Gulden überlassen. Durch systematische Ankäufe mittels Kunstagenten in Italien wurde er rasch vergrößert. Viele Köpfe, aber auch Marmorstatuen und Kleinbronzen wurden erworben, die nicht alle antik waren, sondern zu einem guten Teil zeitgenössische Nachahmungen. Hinter dieser damals allgemein fürstlichen Sammelleidenschaft steckte nicht nur Prestigedenken, sondern auch die humanistische Absicht, die »sacra vetustas«, das ehrwürdige Altertum (Antike), wieder zum Vorbild zu nehmen, ja sie aufleben zu lassen, wie die Widmunginschrift über dem Haupteingang verrät.

Die Architektur des Antiquariums folgt zunächst musealen Prinzipien: Durch das Aufbrechen des Tonnengewölbes durch tief einschneidende (ursprünglich nur weiß gekalkte) Stichkappen dringt das Licht durch relativ hoch liegende Fenster weit ins Hauptgewölbe und wird von dort in den galerieartigen Saal hinein auf die Skulpturen reflektiert. Zugleich wird durch die Wandpfeiler der fast 67 m lange und damit größte profane Renaissanceraum nördlich der Alpen beidseits in je 17 Kompartimente unterteilt, in denen schließlich jeweils sechs Büsten in gleichmäßigem Rhythmus angeordnet wurden. Diese setzen sich aus Bruststücken der Renaissance und des Barocks sowie aus Köpfen zusammen, bei denen es sich entweder um (zum Teil stark ergänzte) Kopien griechischer Idealtypen aus der römischen Kaiserzeit und römische Porträts oder um antikisier-

rende Nachschöpfungen der Neuzeit handelt. Die ursprünglich den gesamten Raum füllenden Exponate waren historisch exakt beschriftet.

Doch sollte das (auch externen Gelehrten zugängliche) Antiquarium schon bald nicht mehr nur musealen Zwecken dienen, sondern mittels einer »Genealogia Cesarea«, bestehend aus einem Zyklus von Kaiserstatuen, auch eine den Habsburgern ebenbürtige Altehrwürdigkeit des Hauses Wittelsbach demonstrieren. Damit waren die Weichen zur Umgestaltung des Museumsgewölbes zum höfischen Festsaal mit hauptsächlich auf die Büsten reduzierten Exponaten unter Herzog Wilhelm V. gestellt. Ab 1586 entstand eine einbeitliche, farbenprächtige Ausmalung des Saals im damals modernen Stil des Florentiner Manierismus mit Darstellungen von Tugenden und Putten innerhalb eines gemalten Rahmenwerks am Gewölbe und von Ortsansichten und Grottesken in den Fensternischen. Dabei wurde der Fußboden um ca. 75 cm tiefer gelegt, um den Raum zu erhöhen; außerdem wurde an der einen Stirnseite ein Kamin, an der anderen ein Prunkportal sowie davor jeweils eine Estrade eingebaut: die größere im Nordwesten für die fürstliche Tafel, die im Südosten für die Musik. Wie die Kamininschrift verkündet, war der Umbau unter Herzog Maximilian I. im Jahr 1600 abgeschlossen; das bayerische und das lothringische Wappen am Gewölbe darüber können sowohl auf diesen Fürsten und seine (erste) Gemahlin als auch auf seine Eltern bezogen werden.

Schon im März 1583 waren von Herzog Wilhelm V. die Pfeiler im ganzen Land angehalten worden, Veduten nach einem bestimmten Muster anfertigen zu lassen. Die Ergebnisse fielen nicht immer zur vollen Zufriedenheit aus, sodass nachgebessert und schließlich der Hofmaler Hans Donauer d. Ä. selbst über Land geschickt werden musste. So kamen insgesamt 102 getreue Ansichten bayerischer Städte, Märkte und Schlösser zustande, die – analog zur 1582 vollendeten Galleria delle Carte Geografiche im Vatikan – in den Stichkappen und Fenstergewänden wiedergegeben sind. Eingebettet sind die Ansichten in lockere Grotteskenmalerei, die – die »Domus aurea« Kaiser Neros

zitierend – nach Entwürfen Friedrich Sustris' vor allem von Antonio Ponzano ausgeführt wurde. Damit war ein beeindruckendes, dauerhaftes Monument entstanden, das von der Größe, Bedeutung und Vielfalt Bayerns sowie von der Machtfülle des Landesherrn kündete. Dazu passend weisen die Stichkappen Lorbeerstabrahmungen (aus Terrakotta) auf.

Mit der Ausführung der Bilder im Hauptgewölbe, die den Eindruck erwecken, als ob sich zwischen dem komplizierten Rahmenwerk die Tonne in den freien Himmel öffne, waren zunächst überraschenderweise heute fast völlig unbekannt einheimische Maler betraut, die in Fresco-Secco-Technik arbeiteten. Diese Gemälde wurden um 1615/20 mit themengleichen Tafelbildern verdeckt, die in der Komposition leicht abweichen und auf Entwürfe Peter Candids zurückgehen. Wohl ästhetische Gründe waren hierfür ausschlaggebend. Der sich alternierend aus quere ovalen und hochrechteckigen Bildern zusammensetzende Zyklus von auf Wolkenbänken thronenden Tugenden verläuft – wie die Ausrichtung der Gemälde zeigt – von beiden Schmalseiten zur Raummitte. Beginnend über der Fürstenestrade im Südosten erscheinen zunächst die drei göttlichen (oder theologischen) Tugenden Fides (Glaube), Spes (Hoffnung) und Caritas (Liebe), gefolgt von den vier platonischen Kardinaltugenden Prudentia (Klugheit), Temperantia (Mäßigung), Iustitia (Gerechtigkeit) und Fortitudo (Stärke). Sie werden jeweils durch am Himmel schwebende Putten mit ihren Attributen und durch lateinische Sinnsprüche zu ihrem Wesen und ihrer Wirkung, zum Teil Zitate beziehungsweise frei nach der Bibel, Ciceros »De officiis« oder Ambrosius' »De officiis ministrorum«, an den beiden zugehörigen Gewölbezwicken erläutert. Auf der Gegenseite bildet die Oboedientia (Gehorsam) den Auftakt, dann werden die Abstinencia (Enthaltsamkeit), Patientia (Geduld), Clementia (Milde), Humilitas (Demut), Castitas (Keuschheit), Veritas (Wahrheit) und Constantia (Standhaftigkeit) vor Augen geführt. Über dem Zentrum des Raums aber ist die Fama zu sehen, der gute Ruf, der laut Inschrift die Tugenden ans Licht bringt und ein Andenken über den Tod hinaus verschafft. Dazwischen waren einst 17 kleine Opferszenen hauptsächlich des legendären römischen Friedensfürsten Numa Pompilius (?) in Camaieu-Malerei als Ausdruck der Pietas (Frömmigkeit) eingefügt.

Diese Zusammenstellung von Tugenden will gemäß der bib-

lisch-patristischen und antiken Tradition die Elemente jeglicher guten Herrschaft aufzeigen und entspricht den Forderungen in Fürstenspiegeln, Regierungsanweisungen und Lehrschriften, wie sie auch Herzog Wilhelm V. (und andere Landesfürsten vor und nach ihm) für die Erziehung seiner Kinder ausarbeiten ließ. Die Leitbilder umfassen das sittliche Verhalten des Regenten gegenüber Gott, gegen sich selbst und gegen seine Umgebung, von der eigenen Familie bis zu den Untertanen. Der Fürst soll in seinem Handeln Vorbild und Ansporn für die Untertanen sein. Von der Moral des Fürsten hängt also auch der innere Zustand seines Reiches ab. In diesem Kontext erscheinen die Veduten von überwiegend herzoglichen Gerichts- und Verwaltungssitzen nicht mehr nur als Territoriumsmarken, sondern auch als Garanten für die in Bayern geltende Rechts- und Staatsordnung. Dementsprechend wurden auch die römischen Büsten der Antikensammlung darunter – ungeachtet des damaligen wissenschaftlichen Kenntnisstandes – zu historischen Exempla guter und schlechter Herrscher (beziehungsweise Dynastien) von Cäsar bis Heraklius und weiterer »viri illustres« umetikettiert, wie dies in Bildnisvitenbüchern, beispielsweise Jacopo Stradas »Epitome Thesauri Antiquitatum« von 1553, vorgegeben war. Aus dem archäologischen Museum war ein moralisierender »Kaisersaal« geworden, zugleich Bild (und Anspruch) der an die Antike anknüpfenden »Casa imperialis« der Wittelsbacher.

#### *Der Freisinger Dom in seiner barocken Fassung*

Eine erste Barockisierung des mittelalterlichen Domes zu Freising wurde unter Fürstbischof Veit Adam von Gepeckh (reg. 1618–1651) 1621 bis 1630 durchgeführt, wobei in die Planung unter anderem auch der Hofkunstintendant Hans Krümper aus München involviert war, der dort die Regie beim soeben vollendeten Neubau der Maximilianischen Residenz geführt hatte. Entscheidend für den heute noch gültigen Gesamteindruck des Freisinger Kirchenraumes ist (neben der Neuausstattung mit Kanzel und Altären) dessen damalige Neuinterpretation. Sie wurde bewerkstelligt durch die Beseitigung des Lettners, durch die Verlegung der Kryptazugänge in die Seitenschiffe, durch die Anlage einer mittelschiffbreiten Chortreppe (der sogenannten »schönen Stiege«), durch die Errichtung der Orgel-/Musikempore im Westen, durch die Modernisierung



Innenraum des Antiquariums der Münchner Residenz (aus: Erich Hubala: Renaissance und Barock. Ein Umschau-Bildsachbuch. Frankfurt a. M. 1968, S. 149) Foto: Autor



Innenansicht des Freisinger Doms 1724, Kupferstich von Franz Joseph Mörl (nach Zeichnung von Cosmas Damian Asam)

Repro: Autor

des Gewölbes (Beseitigung der spätgotischen Rippen), durch eine neue Gliederung der Wandflächen, durch das Aufbrechen der romanischen Emporenöffnungen sowie durch eine neue Lichtführung und -fülle.<sup>2</sup>

So war im Hauptraum eine Situation entstanden, die derjenigen im Antiquarium der Münchner Residenz – trotz der völlig unterschiedlichen Proportionen – nicht unähnlich ist: Ein langgestreckter, gleichmäßig rhythmisch gegliederter, einheitlicher Saal wird von einer Tonne mit einer homogenen Folge von relativ tiefen Stiehkappen dominant überwölbt. Er wird indirekt durch Reflexionslicht aus eben diesen Stiehkappen sowie seitlich in halber Höhe durch Licht aus großen, breitlaibigen Rundbogenöffnungen (dem Anschein nach »Fensterischen«) zwischen mächtigen Pfeilern erhellt, sodass unten eine verschattete Sockelzone entsteht. Diesen Raum betritt der Besucher – nachdem er eine Vorhalle durchschritten hat – über ein Podium, auf dem die Musikempore ruht. Von hier führen Steintreppen hinab ins tiefer liegende Niveau des Hauptraums. Als Gegenstück zum Podium mit der Musikempore erhebt sich am anderen Schmalende des Raums, wiederum über eine breite Marmortreppe erreichbar, der exponierte, einst durch eine Kommunionbank abgeschrankte Chor, in dem sich der Fürstbischof mit dem Domkapitel zum Gottesdienst versammelte – wir würden heute sagen: zum eucharistischen Mahl. Demnach hatten die beiden »Podien« an den Raumenden des Freisinger Doms eine durchaus vergleichbare Funktion wie die auf Stufen erhobenen, bühnenartigen Estraden im Antiquarium, die einerseits den Musikanten und andererseits – mit einer Balustrade abgegrenzt und ursprünglich mit einem kunstvollen Marmortisch bestückt<sup>3</sup> – der fürstlichen Familie

zum Festmahl vorbehalten waren. Orgelepore und Hochaltar von Freising (mit Rubens' Apokalyptischer Frau als Sinnbild des Triumphs der Kirche über ihre Widersacher) haben im Münchner Antiquarium ihre Entsprechung in den raumbherrschenden prunkvollen Aufbauten von Portal und Kamin in Nachbildung römischer Triumphbögen.

Fürstbischof Johann Franz Eckher von Kapfing und Liecheneck (reg. 1695/96–1727) ging dann noch einen Schritt weiter, als er anlässlich der Tausendjahrfeier der Einsetzung des heiligen Korbinian als Bischof von Freising 1724 und seines eigenen 50-jährigen Priesterjubiläums die Gebrüder Asam beauftragte, den Freisinger Dom auf der unter seinem Vorgänger geschaffenen Basis zu einem würdigen Festsaal umzugestalten, um sich öffentlich auf Augenhöhe mit dem bayerischen Kurfürsten präsentieren und sich zugleich als geistlicher Herr von ihm unterscheiden zu können. Denn es fehlte in Freising eine für einen barocken Fürstbischof angemessene Residenz mit entsprechenden Repräsentationsräumen.<sup>4</sup> Bei dieser Umgestaltung wurde formal durch die Anbringung von Fresken mit Taten und Wundern des Bistumsgründers St. Korbinian und der Übertragung seines Leichnams in den Freisinger Dom an den Emporenbrüstungen »die parataktische Aufeinanderfolge der [seitlichen] Bögen« noch betont.<sup>5</sup>

Doch auch programmatisch erfolgte eine weitere Annäherung an das Antiquarium der Münchner Residenz: Am Mittelschiffgewölbe sieht der Besucher im Westen zunächst ein Fresko mit den fünf Haupttugenden, die den heiligen Korbinian im Besonderen und einen (Freisinger) Bischof im Allgemeinen zum Hirtenamt in der Kirche befähigen: Klugheit, Glaubenseifer, Hirtenliebe, Liebe zu Maria und Entschlossenheit, gegen das Böse mit aller Härte vorzugehen. Die beiden nächsten Asambilder zeigen die Verherrlichung des heiligen Korbinian und des Dom-Konpatrons St. Sigismund, dessen 1200. Todestag ebenfalls 1724 gefeiert wurde, sowie im Zentrum des rhythmischen Bilderzyklus – entsprechend dem Fama-Gemälde im Münchner Antiquarium – das Dankopfer des Hochstifts Freising für den Erhalt des »alten von dem heiligen Corbiniano eingeführten lebendigen Glauben[s] und Religions-Eyfer[s]«<sup>6</sup> die tausend Jahre seines Bestehens hindurch. Durchgeführt wird dies mittels der drei göttlichen Tugenden Fides, Spes und Caritas, umrahmt von den Wappen der bis dahin wirkenden 55 Bischöfe bis hin zum »neuen Korbinian«, nämlich dem amtierenden Fürstbischof Eckher, und seinen Domherren. Auch in der anschließenden Scheinkuppel mit der thronenden Muttergottes, der Hauptpatronin des Domes, fehlt es nicht an Hinweisen auf das tausendjährige Jubiläum der Freisinger Kirche sowie auf den Auftraggeber der Domerneuerung und sein Priesterjubiläum; hier findet sich auch die Jahreszahl 1724 des Umgestaltungsendes.

In den Scheitel der zwanzig wie im Antiquarium streng stabgerahmten Stiehkappen des Mittelschiffgewölbes<sup>7</sup> sind jeweils von Karl Meichelbeck OSB konzipierte allegorische Personifikationen gemalt, die sich auf die von Ardeo überlieferten und zum besseren Verständnis beschrifteten Episoden aus dem Leben des heiligen Korbinian an den Emporenbrüstungen oder auf die Funktion des jeweiligen Raumteils beziehen und zumeist auch als Leitbilder für tugendhafte Tat, Schweigen im Gehorsam gegen Gott, Nächstenliebe, Gebet, Würde, Barmherzigkeit, Dienstbarkeit, Anrufung Gottes, Eifer oder Fürbitte dem Bischof und Domkapitel vor Augen stehen sollen.<sup>8</sup> Schon allein diese »geballte Gelehrsamkeit«<sup>9</sup> verbindet das ebenfalls mit Putten belebte Bildprogramm des Freisinger Doms mit jenem des Münchner Antiquariums, ganz abgesehen von inhaltlichen Parallelen wie dem »Tugendspiegel« und dem Versuch, fürstliche Ansprüche und Rangstellung historisch zu begründen.

Am Chorgestühl und in der Apsis sind alle Vorgänger Eckhers auf dem Freisinger Bischofsstuhl in Büsten teils von »antiquer Schneidarbeit«,<sup>10</sup> die von Ulrich Glurer 1488 fertiggestellt und 1724 alabasterweiß gefasst wurde, teils in aktueller Freskomalerei Franz Joseph Lederers porträtiert und ordnungsgemäß titulierte; sie entsprechen also den »viri illustres«, der ideellen beziehungsweise machtpolitisch konstruierten Wittelsbacher-Ahnenreihe des Antiquariums. Die jeweils fünf Pilaster an den Seitenwänden, von denen Gurtbögen ins Gewölbe aufsteigen, tragen Inschriften, die – ausgehend vom Wirken des heiligen Korbinian – in chronologischer Folge jeweils an ein Hauptereignis pro Jahrhundert in der tausendjährigen Geschichte der Freisinger Kirche erinnern. Damit wird die lange historische Tradition, die »sacra vetustas«, also das ehrwürdige oder »gesegnete« Alter, von Dom und Bistum unterstrichen, der zufolge ja auch der romanische Kirchenbau im Kern beibehalten und wie eine Reliquie zeitgemäß gefasst wurde.<sup>11</sup>

Diese auffallenden Parallelen – formal wie programmatisch – von Antiquarium der Münchner Residenz und barock umgestaltetem Freisinger Dom, wozu auch noch ein gemeinsamer Rom-Bezug,<sup>12</sup> wenn auch von unterschiedlicher Zielsetzung, kommt, sind »in einer Epoche, in der sakrale und profane Bereiche nicht klar zu trennen sind, in der ja auch umgekehrt die fürstliche Sphäre eines Schlosses ein sakrales Element beinhaltet und vom Kirchenbau beeinflusst ist«,<sup>13</sup> zwar im Prinzip wenig verwunderlich, aber in dieser konkreten Konstellation dann doch verblüffend und bislang auch nicht gewürdigt.

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Nach *Lothar Altmann: Streifzüge durch Münchens Kunstgeschichte. Von der Romanik bis zur Gegenwart.* Regensburg 2008, S. 63–67. Dort weitere Literaturhinweise, bes. auf: *Hermann Bauer/Bernhard Rupprecht (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland.* Bd. 3/II: Stadt und Landkreis München – Profanbauten. München 1989, S. 67–117 und *Sabine Heyn: Das Antiquarium der Residenz München.* München 2007.
- <sup>2</sup> *Leo Weber: Die Erneuerung des Domes zu Freising 1621–1630.* München 1985.
- <sup>3</sup> Vgl. *Baldassare Pistorini: Kurz gefasste Beschreibung des Palastes, Sitzes der erlauchtesten Fürsten von Bayern ...*, hrsg. und kom. von Lucia Longo-Endres (Quellen zur Neueren Geschichte Bayerns IV/2). München 2006, S. 157.
- <sup>4</sup> Vgl. hierzu *Ulrike Götz: Kunst in Freising unter Fürstbischof Johann Franz Eckher 1696–1727. Ausdrucksformen geistlicher Herrschaft* (33. Sammelblatt des Historischen Vereins Freising). München/Zürich 1992, S. 147–190.
- <sup>5</sup> *Hermann Bauer/Frank Büttner/Bernhard Rupprecht (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland.* Bd. 6: Stadt und Landkreis Freising. München 1998, S. 66. Auch die folgenden Ausführungen zum Programm der Deckenfresken des Freisinger Doms basieren auf dieser Publikation (S. 49–121).
- <sup>6</sup> *Karl Meichelbeck: Kurtze Freysingische Chronica ... Freising 1724,* S. 355, zitiert nach *Corpus 6* (wie Anm. 5), S. 71.
- <sup>7</sup> *Peter B. Steiner: Zwischen Rubens und Beethoven – Freising und der Reichskirchenbarock.* In: OA 135 (2011), S. 1–25, hier S. 16 sieht das Gewölbe des Mittelschiffs als Abbild einer sich blähenden Zeltplane, wobei »die Stuckleisten an den Kanten der Stichkappen (...) wie straff gespannte Seile wirken« – was formal auch auf das Antiquarium zutrifft.
- <sup>8</sup> Alles nach *Corpus 6* (wie Anm. 5).
- <sup>9</sup> *Götz* (wie Anm. 4), S. 166.
- <sup>10</sup> *Descriptio oratoria ... Ecclesiae Cathedralis ... Anno 1724,* fol. 4v (Bayerische Staatsbibliothek), zitiert nach *Götz* (wie Anm. 4), S. 181 f.
- <sup>11</sup> Auch in der Architektur des Münchner Antiquariums ist eine (allerdings anders gelagerte) Auseinandersetzung mit mittelalterlicher (spätgotischer) Baukunst spürbar.
- <sup>12</sup> *Götz* (wie Anm. 4), S. 167 f.
- <sup>13</sup> *Götz* (wie Anm. 4), S. 154.

Anschrift des Verfassers: Dr. Lothar Altmann, Landsberger Straße 84, 82205 Gilching

## Zur Geschichte der Gaststätte Mariabrunn von 1781 bis 1970

Von Georg Werner

In den Jahren 1669 bis 1675 entstand das Heilbad Mariabrunn bei Dachau mit Brunnenhaus, Badehaus und einer Kapelle.<sup>1</sup> Dem Ensemble fehlten aber eine Gaststätte und eine Brauerei. Diesen Zustand versuchte Generalleutnant Graf Joseph Piosasque de Non zu ändern. Der Graf war seit 1754 mit Adelhaid von Unertl zu Schönbrunn verheiratet.<sup>2</sup> Diese hatte ihm Mariabrunn mit in die Ehe gebracht. Das Heilbad gehörte seit 1725 aufgrund kurfürstlichen Privilegs zur Hofmark Schönbrunn der Freiherren von Unertl.

### Erster Antrag

1778 bat Piosasque erstmals die kurfürstliche Hofkammer in München,<sup>3</sup> ihm das Recht des Bierausschanks, das »Jus Tabernia«, zu gewähren. Dieses Begehren führte zu verwaltungsmäßigen und gerichtlichen Auseinandersetzungen. Drei Tafernwirte aus den benachbarten Ortschaften Ampermoching, Röhrmoos und Schönbrunn stellten sich dagegen und beschwerten sich sowohl beim kurfürstlichen Hofrat als auch bei der Hofkammer. Sie bekundeten, »viam juris«, also den Gerichtsweg, beschreiten zu wollen. Hinter dem Wirt von Schönbrunn stand wohl die neue Hofmarksherrschaft, die freiherrliche Familie von Schmid, die schon einmal dort zu Hause gewesen war.<sup>4</sup> Graf Piosasque kam mit seinem Anliegen nicht voran, sodass er sich 1781 direkt an Kurfürst Karl Theodor (1777–1799) wandte. Die Hofkammer wurde beauftragt, ein Gutachten zu erstellen, die sich dazu am 17. September 1781 äußerte. Danach würde im Winter das Bad nicht von Badegästen besucht, jedoch dem Antragsteller Unterhaltskosten für das benötigte Personal zur Last fallen. Dem Grafen solle provisorisch der Ausschank von Weißbier gewährt werden.

### Ausschankrecht seit 1781

Mit Resolution vom 26. September 1781 gestattete der Kurfürst provisorisch den Ausschank weißen Bieres auf Widerruf. Graf Piosasque gab sich damit nicht zufrieden, wandte sich wiederum direkt mit Schreiben vom 20. Oktober 1781 an den Kurfürsten, der ihm mit Rescript vom 5. März 1782 schließlich eine ordentliche Schankgerechtigkeit für weißes und braunes Bier und die Verabreichung von Fleisch verlieh. Dagegen verwahrte sich 1783 der Schönbrunner Hofmarksherr Baron von Schmid. Graf Piosasque kam schließlich 1789 wegen Überschuldung auf die Gant. Als Käufer von Mariabrunn trat ein Münchner Arzt auf.

### Leibarzt Dr. Leuthner

Der Münchner Leibarzt Dr. Leuthner erwarb das Bad Mariabrunn am 12. Mai 1789. Gleich darauf entzündete sich Streit darüber, welche Rechte nun auf dem Bad lasteten. Besonders umstritten war das Schankrecht. Die Hofkammer äußerte sich in zwei Briefen, der eine Brief ist undatiert, der andere vom 29. September 1789, dass die an Graf Piosasque ergangenen Bewilligungen als »concessiones personales« anzusehen wären und nicht ein »jus reale« beinhalten würden. Es handelte sich also um eine personenbedingte Konzession und nicht um ein Realrecht, das auf dem Grundstück lag. Es wurde argumentiert, mit dem Tod des Grafen seien die Bewilligungen als erloschen anzusehen und können somit auch nicht in die Piosasquesche Gantmasse eingegangen sein. Um das Bad wieder emporbringen zu können, wäre es angebracht, wenn der Kurfürst Dr. Leuthner eine Schankgerechtigkeit bestätigen würde. Eine Nachfrage der Hofkammer beim Landgericht Dachau ergab,