



oben: das Altar-Trio der Augsburger St. Ulrich- und Afra-Kirche (270 Figuren!) 1603-04, Hans Degler, vermittelt von seinem Schwager Hans Krumper.  
rechts: Hochaltar in Karthaus Prüll, Stiftung Herzog Wilhelms, 1605, Entwurf Hans Krumpers; Ausführung partiell delegiert an „Weilheimer“ Mitarbeiter.

### Externe Keimzellen des Landshuter Frühbarock

Die in Landshut ansässigen Bildhauer des siebzehnten Jahrhunderts kamen nun also nicht mehr aus dem versiegten Strom der Landshuter Bildschnitzertradition. Neben dem Einfluss Italiens über die Kunstzentren München und Augsburg wurden neue Zuflüsse wirksam: Im Pfaffenwinkel gedieh die Bildschitzerkunst aus alten Wurzeln: Vor allem Weilheim wurde zu ihrer neuen Keimzelle und sollte auch für Landshut prägend werden.

Berühmte Weilheimer waren: Christoph Angermair, der mit Rubens befreundete Georg Petel und Bartholomäus Steinle; Richtmarken auf dem Weg Landshuts in die Barockbildhauerei setzten Hans Krumper, der spätere Hofkünstler, sein Schwager Hans Degler und Philipp Dirr, der seit 1617 für den Freisinger Bischof tätig war – sie beschäftigten und prägten eine Vielzahl von Bildhauern. In der zweiten Jahrhunderthälfte kamen noch Einflüsse aus der Rott/Inn-Region und dem Innviertel hinzu – die Dynastien der Bendel und Schwanthaler. All diese lieferten Impulse, aus denen sich die Landshuter Bildhauerkunst des Frühbarock entwickelt hat.

Der ‚Weilheimer Gruppenstil‘ gründet noch auf dem graphisch-linearen Stil der Spätgotik mit splitttrig scharfgratigem Charakter. Die Nachwirkung der spätgotischen Gene lässt sich gut an den Altären in St. Ulrich und Afra, Augsburg von Hans Degler beobachten, deren ‚antike‘ Triumphbögen mit ihrem filigranen Charakter an spätgotische Gesprenge erinnern, so wie ihre Seitenfiguren an spätgotische ‚Schreinwächter‘. Je nach den individuellen Erfahrungen und Begabungen der Bildschnitzer wird dies weiter entwickelt und reibt sich am Gegenpol des Human-Körperhaften der ‚welschen‘ Renaissance.



Diese hatte ja schon seit dem ‚spätgotischen Barock‘ der Leinbergerzeit Impulse geliefert und dominierte nun in den Jahrzehnten um 1600 in der manieristischen Spätform der ‚italienischen Niederländer‘ in Augsburg und München. So entstand ein Stil, der als Spätrenaissance mit mehr oder weniger spätgotischen Reminiszenzen und/oder manieristischer Auffassung gesehen werden kann. Dabei ist es in diesem Bereich kaum möglich (und generell unnötig) Werke und Meister in Schubläden mit der Aufschrift: Renaissance, Manierismus oder Barock einzuordnen. Es sollte genügen, die Stilbegriffe im Sinne graduell vorhandener Eigenschaften zu verwenden:

Wenn an die Stelle manieristischer Künstlichkeit eine neue Natürlichkeit\* tritt (Krumper!) und sich mit emotionaler Bewegtheit verbindet (Petel), öffnet sich der Weg zum Barocken. Hans Krumper war nicht nur von Weilheim, Sustris und Gerhard geprägt, sondern hatte auch selbst in Italien antike Luft eingesogen. Während Jörg Petel den Frühbarock auf internationaler Ebene maßgeblich vertrat, wurden Hans Krumper und Philipp Dirr auch wegweisend für unsere Landshuter Region.

\* nach Benker S. 141 f. fordert die kirchliche Lehre seit dem Tridentiner Konzil historische Wahrheit und Ähnlichkeit – „representare“ und „status naturae purae“. Dem entspricht der „religiöse Realismus“ der Barockkunst.



Hans Krumper: Stuck in der Hofkapelle der Münchner Residenz, 1610



H. Krumper: ‚Kaisergrab‘, Frauenkirche, München, 1622, Detail: Herzog Wilhelm IV.



Hans Krumper: Residenzfassade, München, Detail mit der Patrona Boiariae, 1616

## Hans Krum(p)per – ‚Baumeister‘ und ‚Hofmaler‘

Unter den zahlreichen bedeutenden Bildhauern des bayerischen Barock, die das oberbayerische Städtchen Weilheim hervorbrachte (s. o.) sollte Hans Krumper im frühen siebzehnten Jahrhundert eine der einflussreichsten künstlerischen Persönlichkeiten am Münchner Hof und darüber hinaus werden. (dazu D. Diemer, *Kat. Wittelsbach, II/1, 1980 S. 279 ff*). Gegen 1570 ist er als Sohn des Weilheimer Bildschnitzers Adam Krumper geboren. 1584 kam er nach München in den Kreis zweier führender Hofkünstler, beide in Italien ausgebildete Niederländer: Der Bildhauer Hubert Gerhard wurde sein Lehrmeister, dem er vor allem in der Kunst des ‚Bossierens‘ (Modellieren in Ton oder Wachs für den Bronzeguss) viel verdankte. Auch der Maler, Architekt und ‚Kunstintendant‘ Herzog Wilhelms V., Friedrich Sustris förderte Hans Krumper und gab ihm schließlich eine seiner Töchter zur Frau. 1590 wurde Hans Krumper von Herzog Wilhelm V. für ein Jahr zur Fortbildung nach Italien gesandt. Ab 1594 erhielt er Sold vom Herzog und verpflichtete sich, lebenslang für ihn zu arbeiten; auch nach Wilhelms Abdankung (1597) blieb er dessen persönlicher ‚pawmeister‘. Ab 1609 wurde er dann von Herzog (1623 Kurfürst) Maximilian I. als ‚Hofmaler‘ übernommen, ein Titel, der (wie ‚Baumeister‘) eher eine übergeordnete, leitende und entwerfende Funktion als die primäre Ausübung des Malerberufs bezeichnet. Im Auftrag der Herzöge und von Auftraggebern, die dem Hof nahe standen, entwarf und schuf er Werke auch für andere Orte – so auch für Landshut. 1634 verstarb Hans Krumper in München.

Bei seinen vielfältigen Aufgaben als leitender Baumeister (z. B. an Bennobogen, Residenz und Kirchen-

bauten) ist es selbstverständlich, dass er die Dekoration an ‚seinen‘ Bauten und generell seine bildhauerischen Arbeiten in Holz, Stein, Stuck und Bronze nicht ohne eine große Anzahl von Mitarbeitern bewältigen konnte. Im mindesten Fall hat er die Arbeiten nach seinen Entwürfen geleitet, und graduell, wohl je nach Bedeutung des Auftrags, seinen Anteil an der Ausführung gesteigert bis zur völligen Eigenhändigkeit – in großen Werkstätten war solches schon seit der Spätgotik selbstverständliche Praxis. So war es auch nicht ungewöhnlich, an einem Altarwerk selbständige Spezialisten für unterschiedliche Bereiche zu beschäftigen – an Hauptfiguren, dekorativen Zierformen, Engelsköpfen etc. Dies hat zur Folge, dass die Umrissse des Krumper’schen Personalstiles sich nicht immer trennscharf von dem dokumentierter wie nicht dokumentierter Mitarbeiter abheben, die zudem durch oft ähnliche Ausbildungswege (Weilheim!) auch ähnlich geprägt waren. Eine auch daraus resultierende Schwankungsbreite des Stilbildes war der Normalfall. Grundsätzlich war jedenfalls der Stilwille des Meisters ausschlaggebend und die an Mitarbeiter delegierten Werke sind im weiteren Sinne seinem Werk zugehörig. Darüber hinaus vermittelte Krumper mehrfach Aufträge an andere Bildhauer des Weilheimer Kreises, so auch an seinen Schwager Hans Degler (Altäre in St. Ulrich und Afra, Augsburg).

Hans Krumpers Stil ist eine Synthese aus dem Nachklang spätgotischer Bildschnitzerkunst und sinnfroher ‚welscher‘ Körperlichkeit. Renaissancehaft ist seine harmonische Grundstimmung, dabei bodenständig und fernab von manieristischer Künstlichkeit. Mit seinen lebendig-frischen Werken führt er die bayerische Bildnerkunst von der Renaissance zum Frühbarock.



*Patrona Boiariae, 1616, München, Residenzfassade / Landshut, Kirchgasse, älteres Foto aus Liedke / Landshut, Kirchgasse 226, aktuelles Foto*

## Die Landshuter PATRONA BOIARIÆ

1616 ließ Herzog (später Kurfürst) Maximilian I. die monumentale Bronzefigur der ‚Patrona Boiariae‘ an der Fassade der Münchner Residenz anbringen; er stellte damit das Bayernland unter den Schutz der Himmelskönigin. Sie war eine Demonstration seiner persönlichen Marienfrömmigkeit, ebenso aber auch Programm und ‚Feldzeichen‘ seiner Politik des ‚konfessionellen Absolutismus‘. Die ‚Patrona Boiariae‘ ist eines der populärsten Hauptwerke Hans Krumpers; in der natürlichen Bewegtheit mit der sie und ihr Kind sich dem Betrachter zuwenden, ist sie ein Auftakt des bayerischen Frühbarock; die Künstlichkeit des Manierismus lässt sie hinter sich.

Eine exakte Replik dieser ‚Patrona Boiariae‘ – abgesehen von geringerer Größe (ca. 150 cm) und anderem Material (Stein oder Stuck?\*) steht als Hausmadonna in Landshut an dem Haus Kirchgasse 226\*\*, heute leider in beklagenswert beschädigtem Zustand. Das Gebäude wurde bis 1807 vom Landshuter Stift als Stadel genutzt und ging dann in staatlichen Besitz über. Nun gibt es zahlreiche spätere Ausführungen von Madonnen des Typus ‚Patrona Bavariae‘, meist aber sind diese an der Madonna Hubert Gerharts (1593) auf der Münchner Mariensäule (1638) orientiert, die das Kind auf dem linken Arm trägt, oft auch mit dem allgemeinen Typus ‚Mondsichelmadonna‘ vermischt oder dem der ‚Immaculata‘, die auf die Schlange tritt. Für gewöhnlich zeigen sie auch deutliche stilistische Merkmale ihrer Entstehungszeit.

Diese Landshuterin hingegen stimmt nicht nur im allgemeinen Typus mit Krumpers Fassung von der Münchner Residenz überein, sondern sie entspricht ihr

motivisch genau bis ins Detail und zeigt die identische künstlerische Handschrift. Somit lässt sich eine Kopie späterer Zeit mit Sicherheit ausschließen.

Fazit: diese Landshuter ‚Patrona Boiariae‘ muss eine verkleinerte Zweitfassung mit großem eigenhändigen Anteil Hans Krumpers sein – wenn sie aus Stuck ist, könnte man sogar an ein Entwurfsmodell Krumpers für die Münchner Patrona denken. Doch wie könnte diese Krumper-Madonna an die unscheinbare Landshuter Hausecke gekommen sein? Zwei Möglichkeiten gäbe es:

Sie könnte aus der Franziskanerkirche stammen, wie es von dem schönen Barockportal dieses Hauses (*Fig. 396 in KDB*) überliefert ist, und nach deren Abriss (1808) in die nahe Kirchgasse versetzt worden sein. Herzog Maximilian I. betrieb um 1620 intensiv die Umformung der Franziskaner zum Reformatenorden. Unter diesem Aspekt wäre es denkbar, dass er diese Madonna aus der Werkstatt seines Bildhauers als sein ‚Feldzeichen‘ an die Landshuter Franziskaner gegeben hätte. Dabei könnte auch Hans Adam Krumper, der 1606 geborene Sohn Hans Krumpers eine Rolle gespielt haben: ausgebildet in der kurfstl. Kanzlei, Geheimkanzlist, 1627 Romstipendiat, trat er ins Landshuter Franziskanerkloster ein, wo er 1643 verstarb\*\*\*. Er könnte die Madonna seines Vaters quasi als ‚Mitgift‘ oder Erbteil dort eingebracht haben (s. u.).

Allerdings gibt es noch eine (von mir favorisierte) weitere Möglichkeit unter Einbeziehung des St.-Martins- und-Kastulus-Stifts (dem das Haus Nr. 226 gehörte):

\*Dünne Gewandpartien und Armierung am Armabbruch sprechen für Stuck;  
 \*\*Liedke, 1988 mit Abb. bezeichnet die Madonna als „Immaculata“ und sieht nicht die Nähe zur ‚Patrona Boiariae‘, die wohl auch sonst unbemerkt blieb;  
 \*\*\*Dorothea Diemer a.a.O. S. 296.

Diese Landshuter ‚Patrona Boiariae‘ könnte ursprünglich auf dem Hochaltar der Martinskirche aufgestellt gewesen sein – auf Veranlassung des Herzogs, der das Stift 1598 transferieren ließ oder direkt durch das Landshuter Stift. Dekan Riedl setzt in seinem Testament\* (1641, zur Stiftung eines barocken Hochaltars) die Jungfrau Maria als Universalerbin ein:

„*Mariam, alß haubt patronam der alhiesigen stüfftkirchen (massen daß stainen bildt, B. V. Mariae assumptae, im mitten deß choraltars zuerkennen gibt...*“\* – das heißt also, dass eine steinerne Figur der ‚Maria Assumpta‘ in der Mitte des (damals noch spätgotischen) Hochaltars ein Marienpatrozinium der Kirche belege – eine Auffassung, die sich auch im Motiv von De Payes Hochaltarblatt (Mariä Himmelfahrt) niederschlägt. Riedl könnte mit ‚Assumpta‘ die Maria der Marienkrönung (nicht Heimsuchung!)\*\* im mittleren Relief des spätgotischen Steinretabels gemeint haben, oder vielleicht eben unsere ‚Patrona Boiariae‘, die dort über einem neuen, liturgisch geforderten Tabernakel und vor dem spätgotischen Marienkrönungsrelief aufgestellt gewesen wäre. Beide Mariendarstellungen entsprächen zwar im streng ikonographischen Sinn nicht dem Bildtyp der ‚Assumpta‘ (die in den Himmel erhobenen Maria hätte kein Kind auf dem Arm), Riedl könnte diese Titulierung aber einfach nur als allgemeine Würdeformel und Kennzeichnung des Status Mariens genutzt haben.

\*Archivalien zur Geschichte des Hochaltar nach Max Tewes 2004 im Katalog der La. Museen „Mit Kalkül und Leidenschaft“ S. 245 ff.

\*\* die ‚Heimsuchung‘ ist eine Fehlrekonstruktion des 19. Jhs. wohl aus Fragmenten (KDB) zweier Gewandpartien, die aber besser zu der zeit-

Die Aufstellung der Madonna, vielleicht um etwa 1620, wäre sozusagen eine Interimslösung gewesen bis zur Erstellung des großen barocken Altarüberbaus um 1664 – ein Parallelfall zum Hochaltar der Münchner Frauenkirche: dort war die Bronzmadonna Hubert Gerharts seit 1606 bis 1620 als Behelf aufgestellt; 1638 wurde sie dann auf die Mariensäule versetzt (Diemer a.a.O. S.282). Eine zentrale ‚Patrona Bavariae‘ inmitten des Steinretabels hätte Hochaltar und Kirche nachdrücklich mit einem Marienpatrozinium versehen. Mit dieser Inszenierung wäre Maria auch in Landshut als Schutzherrin Bayerns präsentiert worden – ganz im Sinne Herzog Maximilians.

1664 hat der junge Straubinger Bildhauer Simon Leithner in Vorbereitung der Aufstellung des hölzernen Altarüberbaus „*die stainer bilder*“ vom Altar abgenommen – damit waren jedenfalls etliche der spätgotischen Statuetten gemeint und zugleich vielleicht auch unsere ‚Patrona Boiariae‘ Hans Krumpers. Die Madonna könnte dann entweder direkt an die Ecke des Stiftsstadels gesetzt oder (mit etwas geringerer Wahrscheinlichkeit) in die Franziskanerkirche übertragen worden sein, um nach deren Abriss schließlich als Hausmadonna an dem seit 1807 in staatlichem Besitz befindlichen Stiftsstadel zu landen. Als ein religionshistorisch wie künstlerisch höchst bedeutendes Zeugnis des frühen siebzehnten Jahrhunderts hätte sie wohl eine pfleglichere Behandlung und die allgemeine Wertschätzung verdient.

üblichen Marienkrönung durch Christus zu rekonstruieren sind. Diese Darstellung ist der zentralen Position über dem Sakramentshausfenster wesentlich adäquater als eine durchaus ungebräuchliche, hierarchisch mindere und fragwürdige ‚Begegnung‘ sitzender Frauen.



iderselbe Gesichtstyp und dieselbe offene Zuwendung von Mutter und Kind – [links](#): Detail der Hausmadonna, [rechts](#): der Altdorfer Madonna (folgende Seite)



### Die thronende Madonna der Altdorfer Nikolakirche

Die größte Kostbarkeit und Zierde der Altdorfer Kirche Alt-St.-Nikola ist eine auf Wolken thronende Madonna mit Kind. Anfang der 1930er Jahre entdeckte Pfarrer Simon Huber dieses Marienbild auf dem Speicher des Pfarrhofes – es war wohl im 19. Jahrhundert gegen ein neugotisches ausgetauscht worden. Zudem fand sich dazu ein Dokument im Diözesanarchiv\* nach welchem ein „Krummpor“ die *Madonna im Jahr 1620 geschaffen habe*. Gemeint ist natürlich der Münchner Hofkünstler Hans Krumper. An der Altdorfer Madonna zeigt er Reminiszenzen ‚Weilheimer‘ Gewandfaltenbildung und harmonische ‚welsche‘ Körperlichkeit; sie verbinden sich hier mit einer natürlichen Ausstrahlung von Humanität und warmer Mütterlichkeit. Ihr frontales Sitzmotiv ist von unpräntentöser Schlichtheit und kompositorischer Ausgewogenheit, bodenständig und ohne Manierismen. Aufschlussreich ist der Vergleich mit der ‚Patrona Boiariae‘, mit der sie trotz unterschiedlicher Funktion,

\*Herbert Schindler, 1985, S. 25, zitiert nach Johann Schober (so auch Ernst Grufß)  
 \*\* P. Bernardin Lins, *Geschichte der bayerischen Franziskanerprovinz... zur Zeit der Säkularisation 1802 -1827*, Landshut, 1931. Thomas Stangier verdanke ich den Hinweis auf die ‚Orgelmadonna‘ und Literatur dazu, die meine Vermutungen zur Herkunft aus Säkularisationsmasse der Franziskanerkirche bestätigte.

Anspruch, Komposition und Material dieselbe Grundstimmung von Mutter und Kind verbindet: eine sich dem Betrachter öffnende milde Zuwendung.

Vermutlich hatte diese Altdorfer ‚Königin der Engel‘ (siehe Putto) eine Krone auf dem Haupt und ein Szepter in der Hand wie die ‚Patrona‘ der Residenz – ohne dieses wirkt es wie ein hinweisender Redegestus. Auch ohne königliche Attribute ist sie eine Königin, vorrangig jedoch Mutter. Erstaunlich ist, dass dieses Werk von so herausragender Qualität und der ‚noblen‘ Herkunft von der Hand des Münchner Hofkünstlers in der kleinen Nikolakirche von Altdorf auftauchte. Tatsächlich fand sich ein Hinweis\*\*, dass ein auf der Orgel der Landshuter Franziskanerkirche befindliches Marienbild (sicher das hier abgebildete) in der Säkularisation am 4. November 1802 für 3 fl. 12 kr. nach Altdorf verkauft worden ist (die Orgel für 455 fl.). Dass die Madonna ursprünglich in der Landshuter Franziskanerkirche gewesen ist, könnte mit größerer Wahrscheinlichkeit als ich es zuvor bei der ‚Patrona Boiariae‘ erwogen habe mit dem Landshuter Franziskaner Hans Adam Krumper zusammenhängen – alternativ wäre freilich bei Werken des Hofkünstlers immer an die Beteiligung des Fürstenhauses zu denken .



### Die Seitenaltäre der Pfarrkirche Niederviehbach

Das 1296 gestiftete, ehemalige Augustinerinnenkloster (ab 1847 Dominikanerinnen) St. Maria ist das Landshut nächstgelegene Kloster; seine Kirche (heute Pfarrkirche) wurde nach ihren gotischen Anfängen im Barock mehrfach umgestaltet, ebenso ihre Ausstattung: Der Hochaltar von 1755 enthält als Zentrum die altherwürdige Steinmadonna (1355? Weihe d. Kirche). Eckardt beschreibt in den ‚Kunstdenkmälern‘ die uns hier interessierenden Seitenaltäre: den linken als „Barock um 1680 ... Altarblatt Maria-Schnee“, den rechten um 1755. Dehio übernimmt diese Einschätzung und ergänzt, die Gemälde seien aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Dies ist, zumindest was den nördlichen (linken) Altar betrifft, eine erstaunliche Fehleinschätzung, denn dieser Altar stammt eindeutig mit Architektur, Figuren und Gemälden aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts. Insgesamt ist dies eine durchaus klassisch wirkende Spätrenaissance ohne Manierismen, die als Vorstufe des Frühbarock zu sehen ist – typisch für Hans Krumper. Dies lässt sich belegen mit dem klaren, fein ausgewogenen Aufbau, der stilistisch der Entwurfszeichnung Hans Krumpers von 1607 für den Hochaltar von Karthaus-Prüll genau entspricht und den Seitenaltären von 1630 in Tuntenhausen wohl vorausgeht (vgl. Rahmen im Auszug!). Typisch sind auch die Renaissanceornamente, (‚laufender Hund‘ etc. vgl. Karthaus-Prüll). Die klassisch beruhigt stehenden Seitenfiguren, die Heiligen Katharina



*Die Altäre der Wallfahrtskirche Tuntenhausen um 1630; der Hochaltar ist eine Stiftung Kurfürst Maximilians I., der linke Seitenaltar seines Feldherren Tilly*

und Barbara sowie die beiden Johannes im Auszug bestätigen die Zuweisung an Hans Krumper (s. u.).

Der rechte (südliche) Seitenaltar in Niederviehbach ist nun zweifellos ein Aufbau des Rokoko, allerdings hat er offensichtlich sowohl die Figuren als auch die Gemälde seines Vorgängeraltars übernommen, der das Gegenstück zu dem linken Altar gewesen sein muss. Dies lässt sich trotz der durch den höheren Aufbau bedingten Proportionsverschiebungen aus der Gleichartigkeit der Figuren und der Rahmungen der Gemälde schließen. Das konsequente Programm dieses Vorgängeraltars lässt sich heute noch ohne weiteres ablesen (s. u.).

Die Dokumentenlage zu diesem Seitenaltar ist ziemlich mager und teils widersprüchlich\*:

Auf einer alten Fotografie ist die Datierung ‚1680‘ auf der Kartusche über dem Altarbild zu lesen gewesen – sehr wahrscheinlich geht davon die seit Eckardt (KDB) tradierte Datierung aus. Da sie aber stilkritisch nicht haltbar ist, nehme ich an, dass diese Zahl entweder bei Übermalung und Erneuerung falsch gelesen wurde (statt 1630?), oder das Datum einer frühen Renovierung war.

Einer nicht mehr verifizierbaren Nachricht eines oberpfälzischen Kirchenpflegers von 1998 zufolge\* soll der linke Seitenaltar 1850 von dort nach Niederviehbach verkauft worden sein (ohne Figuren und Gemälde). Falls dies zutrifft, könnte damit nur der rechte (= heraldisch linke) Seitenaltar gemeint gewesen sein, der, warum auch immer, den ursprünglichen Aufbau des 17. Jhs. ersetzt hat und in den die alten Figuren und Gemälde eingesetzt wurden.

Interessant ist die Notiz aus der Klosterchronik vom 24. 04. 1755: „Die Priorin Perpetua ließ die steinerne Muttergottesfigur ‚Maria Stifterin‘ vom nördlichen Seitenaltar auf den Hochaltar verlegen“. Bei Renovierungsarbeiten wurde eine Wandnische in Höhe des Altarbildes am linken Seitenaltar entdeckt, über die vom Refektorium aus die dem Kirchenjahr entsprechende Einkleidung der Madonna erfolgte\*.

Das dürfte bedeuten, dass sich die steinerne Madonna in der Nische befand und temporär durch das Altarbild verdeckt wurde, das an (Marien-) Festtagen durch Versenken oder Hochziehen hinter dem Aufbau verschwand und dann die hochverehrte ‚Maria Stifterin‘ ‚erscheinen‘ ließ. Es wäre dies eine Entsprechung zu dem Elisabethaltar im Freisinger Dom, wo das Altarbild eine Nische mit dem (von Krumper entworfenen!) Lukasbild-Silberaltärchen temporär verdeckte. Versenkbar vor Reliquenschätzen war auch das silberne Altarbild des Altares der ‚Reichen Kapelle‘ in der Münchner Residenz – beide in großer zeitlicher Nähe zum Niederviehbacher Altar.

\*für diese Informationen habe ich Johann Girnghuber dem ehem. Kirchenpfleger Niederviehbachs zu danken.



Der nördliche (linke) Seitenaltar der Pfarrkirche Niederviehbach, nach 1623; Entwurf, Figuren und Gemälde hier Hans Krumper zugewiesen.



gleichartiger Gesichtsschnitt und Haarstruktur bei allen drei Häuptionen;  
 oben links: Detail vom nördl. Seitenaltar, darunter: Justitia, Residenzfassade;  
 rechts: Detail der Altdorfer Madonna Krumpers (vgl. auch Gewandfalten)

Neben den Standmotiven belegt der Vergleich im Detail die gleiche klassische Auffassung bei der Gestaltung der Häupter entsprechend denen Hans Krumpers. Ebenso zeigen die Gewandfalten die identische Handschrift, so dass man von weitgehender Eigenhändigkeit ausgehen darf. Wie ein Blick auf das wieder gleiche Haupt der Mondsichelmadonna (oder Königin der Engel – nicht Maria-Schnee!) nahelegt, dürfte auch das Altarblatt von Krumper (und Werkstatt) sein, der im Jahr 1609 zum ‚Hofmaler‘ ernannt worden ist. Es ist bisher, abgesehen von Entwurfszeichnungen, nur ein einziges von ihm ausgeführtes Gemälde identifiziert, eine Beweinung vom Auszug des ehemaligen Hochaltars der Münchner Frauenkirche, (*Diemer a.a.O., Abb. 152*), die nur schwer mit den Niederviehbacher Motiven vergleichbar ist. Es trifft wohl zu, dass Hans Krumpers Hauptbegabung im Bereich der Plastik lag, doch ist die Schlussfolgerung unzulässig, dass er weiter keine Malerei produziert hätte – selbst wenn der Titel ‚Hofmaler‘ primär eine allgemein leitende, planende und entwerfende Funktion meinen dürfte.



hl. Ignatius von Loyola mit Ordensregel; Portrait nach d. Totenmaske



Ignatius von Loyola (?) Jugendportrait, Tizian – volles Haar und Bart



der hl. Ignatius, Portrait als verklärter, heiliger Pilger, bald nach 1623?



Wenn auch die männlichen Heiligen des rechten Seitenaltars durch den wuchtigeren neuen Aufbau und (wie alle Figuren) durch die derbe Fassung beeinträchtigt sind, ist eindeutig erkennbar, dass ihre Ausführung von derselben Hand stammt wie die der Jungfrauen des linken Altares. Der prächtige Erzengel Michael auf dem Altarblatt (nach dem Münchner von Chr. Schwarz) entspricht Hans Krumpers Erfahrungshorizont – und er zeigt gleiche Gewandfaltenstrukturen wie die Seitenfiguren.

Das Bildprogramm ist ein theologisches Kunstwerk für sich: Zunächst ist die Identität des linken Heiligen mit dem Pilgerstab zu klären. Keinesfalls kann es sich hier um den hl. Rochus handeln, als der er bisher gilt, denn der ist ohne das Demonstrieren der Pestwunde undenkbar. M. E. kommt hier nur Ignatius von Loyola in Frage, der 1622 heiliggesprochen wurde. Diese These mag zunächst befremden, „kennt“ man doch den Heiligen als asketischen Ordenspriester mit scharf geschnittener Nase, ein Bildtyp, der auf seine Totenmaske zurückgeht. Der Stich nach Tizian zeigt ihn (?) mit üppigerer Haar- und Barttracht früher Jahre. Kannte Krumper das Gemälde? Der junge Adelige hatte nach schwerer Verwundung bei der Verteidigung Pamplonas als Pilger seine Berufung erfahren. Die untere Kleinabbildung interpretiert die Pil-

gerschaft als seinen Weg zu Gott. So dürfte diese Niederbieblicher Figur wohl direkt auf die Heiligsprechung von 1622 reagieren; sie stellt Ignatius in mittlerem Alter dar, mit der Ordensregel in der Rechten und dem Pilgerstab.

Im Ensemble geht dieser Stab eine kompositorische Verbindung ein mit dem parallelen Kreuzstab des Erzengels und dem Pfeil des hl. Sebastian. Damit werden dem Christen drei Möglichkeiten des Glaubens nahegelegt: der mühsame Pilgerweg zu Gott, der Kampf gegen Ketzerei und Unglauben sowie das Annehmen des Leidens, wie es der Märtyrer durch das ‚Annehmen‘ des Pfeiles andeutet. Die beiden Heiligen im Auszug, St. Veit (Hahn, Buch) und St. Georg weisen auf die polaren Wege des lehrenden Bekenntners und des aktiven Kämpfers. Das Allerheiligenbild zwischen Ihnen zeigt das Ziel all dieser Wege – nun auch des Ignatius. Insgesamt ist dies eine kraftvolle gegenreformatorisch-jesuitische ‚Bildpredigt‘.

Das Programm des linken Seitenaltars ist dagegen ein gebräuchlicheres: Die beiden heiligen Jungfrauen sind ‚Hofdamen‘ der Madonna, der die Englein die Krone über das Haupt halten im Auftrag der allerheiligsten Dreifaltigkeit im Auszugsbild. Die beiden Johannes schließlich sind Zeugen für den Anfang (Taufe) und das Ende (Kreuzigung) von Jesu Erdenwirken.



Epitaph des Hans Urban von Stingelheim neben dem linken Seitenaltar



Epitaph des Sebastian von Haunsperg, 1624, neben dem rechten Seitenaltar

Die jesuitische Prägung des rechten Seitenaltares ebenso wie die hier postulierte Autorschaft Hans Krumpers, passen zu folgenden Daten: Hans Krumper wurde Hofmaler im Jahr 1609 der Seligsprechung des Ignatius. Die Heiligsprechung des Ignatius fand 1622 statt, die Ernennung Maximilians zum Kurfürsten 1623. Dazu fügt sich die stilkritisch erschlossene Entstehung dieser Seitenaltäre um die Mitte der 1620er Jahre. Diverse Gnadenerweise bezeugen auch die Nähe der Fürsten zum Kloster. All dies könnte eigentlich auf eine Stiftung der Seitenaltäre durch den Kurfürsten deuten, doch ist dies ebensowenig belegt wie seine mögliche Stiftung eines Vorgängers des Niederviehbacher Hochaltars. Freilich wäre eine solche kurfürstliche Stiftung üblicherweise durch Wappen bekräftigt worden – wie in Tuntenhausen (s. o.) geschehen – und kaum ohne Spuren in Klosterchronik und Haustradition geblieben. Immerhin dürfte die hohe Wahrscheinlichkeit bestehen, dass (analog zu Tuntenhausen) die Seitenaltäre durch Adelige gestiftet wurden, die dem Kurfürsten nahe standen.

Eine viel versprechende Spur in dieser Richtung bilden zwei Epitaphien am Chorbogen – ihre auffällige Platzierung direkt neben den Seitenaltären sowie das



Magdalena von Haunsberg, in der Hand den Stiftungsbrief des Landshuter Jesuitenkollegs Museen der Stadt La.

beide Male relevante Jahr 1624 legen die Stiftungen der Niederviehbacher Seitenaltäre im angenommenen Zeitraum (Mitte der 1620er Jahre) durch die betreffenden Geschlechter nahe:

Links ist das Epitaph des Hans Urban von Stingelheim zu Thürnthening ... Rat, Pfleger und Hauptmann zu Teisbach, des Hochstifts Regensburg Erbkämmerer (†1631, nachgetragen!) und seiner Gemahlin Cordula von Rohrbach (†1624). Das rechte Epitaph für den Ritter Sebastian von Haunsperg zu Vachenlueg und Neufahrn auf Schwindegg und Mühlheim hat 1624 seine Witwe Magdalena geb. Alt auf-

richten lassen. Sie war 1621 in das Kloster eingetreten; und hat im selben Jahr 10.000 fl zum Braunauer Karmelitenkloster (ein Lieblingsprojekt Kurfürst Maximilians) gestiftet sowie 56.000 fl – der Erlös des Verkaufs dreier Hofmarken – der Oberdeutschen Jesuitenprovinz übereignet. Damit ermöglichte sie die Ansiedlung eines Jesuitenkollegs in Landshut (1628/29)\*. Dies dürfte sowohl das ‚Jesuitenprogramm‘ des Altares erklären als auch, dass der Kurfürst seinen Hofmaler zur Verfügung stellte – der wohl auch das Haunsberg-Epitaph entwarf (ohne die Aufsatz-Engel), doch sicher nicht selbst ausführte.

\*Markus Mitschke, 2011, ‚Gott zur Ehre – der Stadt zum Wohle ...‘ S.65 f.



### Ein Bronze-Epitaph Hans Krumpers in Landshut

In der Landshuter Stiftskirche St. Martin und Kastulus befindet sich das Bronze-Epitaph für den Bürgermeister Christoph Pätzinger († 1622) zu Scherchau\* (Abbn. oben) mit einer Reliefdarstellung der ‚Auferstehung Christi‘. Das Motiv der ‚Auferstehung‘ ist in zahlreichen Steinepitaphien naturgemäß häufig, fast schon überstrapaziert, doch keine andere Landshuter Ausführung erreicht diese herausragende Qualität, die sich durch eine souveräne Beherrschung des Figürlichen und der Anatomie auszeichnet. Dramaturgisch höchst beeindruckend ist die Komposition, die inmitten einer symmetrisch angeordneten Szenerie den Auferstandenen sich sieghaft emporschwingen lässt – in schon ‚barocker‘ Dynamik.

Nächst verwandt in Stil und Handschrift ist dieses Landshuter Epitaph den Werken Hans Krumpers in München (Dom und St. Peter) – schon die typische Rahmung und Ornamentik belegen dies. Besondere Indizien für Krumpers Autorschaft auch an diesem Epitaph sind die vollplastisch freigestellten Unterarme Christi und des Schergen mit der Schwurhand (!), bei ansonsten weitgehend dem Grund verbundenem Relief – ähnlich geht Hans Krumper mehrfach vor. In der Summe all dessen kann man ihm dieses Werk guten Gewissens zuweisen. Die Anfertigung des Modells durch einen Gießer, die Mader\* noch für möglich hielt, ist definitiv auszuschließen ebenso wie die durch einen Landshuter Bildhauer.

Nicht zuletzt durch diese noble Ausführung mögen Bronzeepitaphien für die Landshuter Prominenz noch erstrebenswerter geworden sein, wie spätere Exemplare in Landshut zu belegen scheinen – die allerdings den künstlerischen Rang des Pätzinger-Epitaphs nicht erreichen.

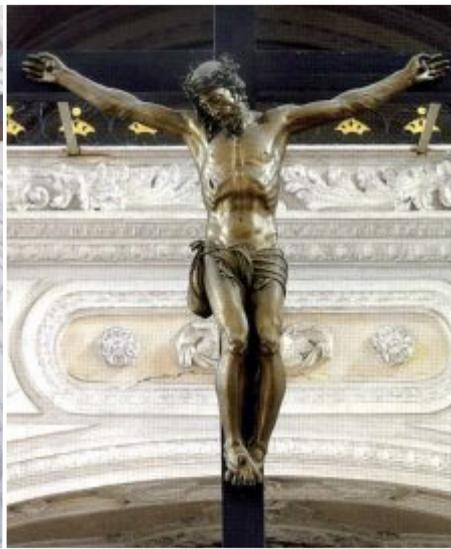


*Epitaph Wilhelm de Lasso, M., St. Peter, Hans Krumper*

\*KDB, S. 68, 520 u. Fig. 48; in seinem Kommentar denkt Felix Mader an den Landshuter Gießer Christoph Humel als möglichen Autor und ergänzt: „Daneben kommt Hans Krumper in Frage.“ Letzteres bekräftigt er S.520.



Kruzifixus Giambolognas, München Jesuitenkirche, 1594



Kruzifixus der Jesuitenkirche, Landshut



Kruzifixus Georg Petels, R. Niedermünster, 1625-30.

### Das Bronzekruzifix in St. Ignatius, Landshut

Das Bronzekruzifix der Landshuter Jesuitenkirche gilt allgemein als eines der besten seiner Gattung, doch ist es ein ‚Werk ohne Autor‘. Auf der Suche nach dem nicht dokumentierten Schöpfer müssen zunächst mögliche Vorbilder in Betracht gezogen werden:

In der Münchner Jesuitenkirche St. Michael befindet sich ein berühmtes großes Bronzekruzifix von 1594, Import aus Florenz, von der Hand des flämisch-italienischen Bildhauers Giovanni da Bologna. Es war ursprünglich für die nicht verwirklichte, komplexe Memorie Herzog Wilhelms V. in dieser Kirche gedacht, die auch von Giovanni Schüler Hubert Gerhard mit einigen, heute verstreuten Figuren hätte bestückt werden sollen. Dieser klassisch idealisierte Kruzifixus von italienischem Formgefühl wurde zum Muster für ähnliche lebensgroße Bronzekruzifixe in weiteren Städten, so auch in Landshut:

Hans Reichle, 1586 Lehrjunge Hubert Gerhards, dann Vorzugs-Mitarbeiter Giambolognas, schuf 1595 die hl. Magdalena zu dessen Kruzifix in St. Michael, 1605 die Kreuzigungsgruppe mit Maria, Johannes und Magdalena

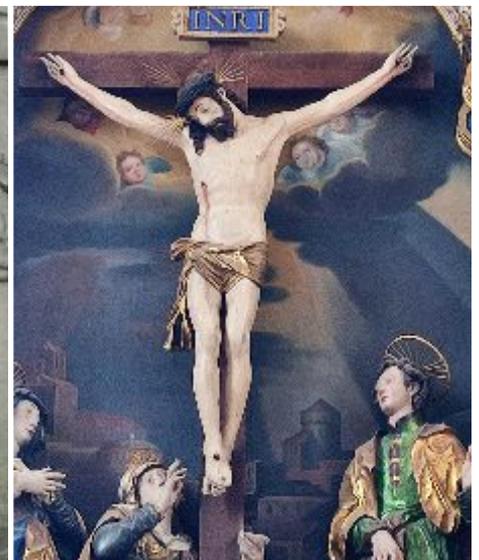
des Kreuzaltares in St. Ulrich und Afra, Augsburg.

Georg Petel schuf 1625–30 den barock bewegten, von Rubens inspirierten Kruzifixus mit Magdalena in Regensburg, Niedermünster.

Im dunklen Mittelschiff des Regensburger Domes steht die Memorie von 1609-11 für Kardinal Philipp Wilhelm von Bayern, der vor dem Kruzifix kniend dargestellt ist; er war ein Sohn Herzog Wilhelms V., der Hans Krumper mit der Ausführung beauftragte. Der Kruzifixus ist jedoch eine so wörtliche Kopie des Münchners (vgl. Abb. n.), womöglich gar dessen (Teil-) Abformung, dass daraus keinerlei Rückschlüsse auf eine eigenständige Bearbeitung des Themas durch Krumper möglich sind.

Es sind jedoch frühe Gekreuzigte von Hans Krumper erhalten: der sehr viel kleinere auf dem Bronzerelief für Martin Frey (Bronzegießer Herzog Wilhelms) von 1603 und dann der etwa lebensgroße des Karthaus-Prüller Hochaltares, Stiftung Herzog Wilhelms von 1605 – ist er nicht nur ein Entwurf Krumpers? \*

\* Hubert Kernl, 1983, S. 295 ff. vermutet m. E. zu Unrecht B. Steinle als Autor und vergleicht u. a. mit dem viel zarteren Kruzifix des Bennobogens. Ich halte für denkbar, dass Krumper das Kernstück seines Entwurfs eigenhändig fertigte.



Kruzif. d. Memorie Kardinal Philipp Wilhelms, 1609-11 / Frey-Epithaph im Münchner Dom, 1603, Detail / Gekreuzigter des Hochaltares von Karthaus-Prüll, 1605

Wenngleich unterschiedliche Größe, Technik, Material und Entstehungszeit einen Vergleich erschweren, lässt sich nicht übersehen, dass diese zwei frühen Kruzifixe Krumpers als Vorläufer des Landshuters gesehen werden können, sei es in der Haltung oder der Anatomie mit der prägnanten Modellierung von Rippenkorb und Bauch. Schließlich dürfen zum Vergleich auch die Darstellungen Christi auf Krumpers Bronze-Epitaphien hinzugezogen werden – mit durchaus ähnlich gestalteter Anatomie.

Dem allem entspricht der Kruzifixus des ehemaligen Kreuzaltares der Landshuter Jesuitenkirche St. Ignatius und folglich dem, was von der Hand Hans Krumpers zu erwarten wäre:

„Die geschlossene Kompaktheit und das betonte Volumen der Figur negiert ... die für süd-alpine Künstler charakteristische Leichtigkeit der Körperauffassung“ stellt Nina Niedermeier fest und vermutet als Autor „einen deutschen Künstler in Orientierung am Werk Hans Krumpers“ (Kat. La. 2017, S.303). Diese Einschätzung wird auch bestätigt durch die realitätsnahe und detailreiche Körperoberfläche entsprechend derjenigen auf seinen Beweinungsepitaphien, die frontale, ruhig ausgreifende Komposition sowie generell die unpräntentöse, „kraftvolle, dem Artistischen abgeneigte Bodenständigkeit“ des Kunstwerks\*, die es etwa mit den Herzogsfiguren des Münchner Kaisergrabes gemeinsam hat.

Demnach und angesichts der hervorragenden Qualität (zu gut für einen ‚namenlosen‘ Nachahmer) könnte der Kruzifixus samt Sockelplatte eigentlich Hans Krumper persönlich zugewiesen werden. Doch steht der Zuweisung mittels stilkritischer Indizien entgegen, dass dieses Kruzifix als Stiftung (Preis 600 fl.) des Landshuter Bürgermeisters Johannes Glabsberger und seiner Frau dokumentiert ist. Aufgestellt wurde es am 28. Mai 1643 und ist am Tag zuvor aus München angeliefert worden (A. Heisig in Kat. Kruzifix Nr. 1.2., S. 145 f.). Als Gießer nimmt man den Münchner Bernhard Ernst an. Hans Krumper ist aber schon 1634 verstorben – scheidet er also automatisch als Schöpfer des Landshuter Kruzifixmodells aus (s. u.)?

Die bisherigen Versuche, einen Autor zu finden sind meist an eben diesem Stiftungsdatum gescheitert – ein Zeitraum, in dem vergleichbar Hochrangiges von dokumentierten Bossierern fehlt. Weil man – m. E. zu Unrecht – größte Nähe zu dem Gekreuzigten Georg Petels in Niedermünster sehen wollte, diskutierte man den einzig greifbaren Schüler Petels, den ab 1638 am Hof angestellten Bossierer Hans Joachim Krum, dessen Werk jedoch weder gesichert noch vergleichbar ist. In der Generation um 1643 könnte man etwa an den Unbekannten denken, der die Büste Maximilians I. (Residenz) schuf, aber auch an Hans Krumpers Sohn Christian, der Jesuitenpater (!)

\*Abrecht Miller, zu Krumper, in Kat. Bayern 1972, S. 107 ff.



Foto: Toni Ott

und Magister am Ingolstädter Kolleg war und „...daneben die väterliche Kunst des Wachsbossierens aus[übte]“\*\*, doch ist über dessen Schaffen nichts bekannt.

Ohne die Stiftungs-Archivalie von 1643 zu missachten, sollte m. E. überdacht werden, ob dieses Datum zwangsläufig auch das der Herstellung des Kruzifixes bzw. des Modells zum (unbelegten) Guss durch den Münchner Gießer Bernhard Ernst sein muss. Ist der Erwerb des Kruzifixes aus zweiter Hand, nach ursprünglicher Entstehung zu Lebzeiten Hans Krumpers, völlig auszuschließen? Oder könnte es postum von einem verlorenen Modell Krumpers abgeformt worden sein\*\*\*?

Wenn man anhand der Stil-Indizien eine Zuweisung des verlorenen Modells an Hans Krumper selbst erwägen wollte, so bliebe dies freilich eine unbewiesene (unbeweisbare) These – angesichts der Qualität des Landshuter Kruzifixes ist diese aber wohl prüfenswert.

\*\*Diemer, a. a. O., S. 296 / \*\*\* ähnlich wie im Fall des Regensburger Gusses?



Foto: Toni Ott



Bronzeabguss (Reidel) der Figur Kaiser Ludwigs im Landshuter Hofgarten;



## Das Denkmal Kaiser Ludwigs des Bayern

Noch Anfang des 19. Jahrhunderts stand auf einem Brunnen vor dem Landshuter Rathaus die Steinstatue Kaiser Ludwigs des Bayern. 1835 wurde sie auf einen neugotischen Sockel vor das Regierungsgebäude (Dominikanerkloster) versetzt und dann 1898 in den Hofgarten. Heute befindet sie sich, der Krone, des Szepters und Schwertes beraubt, im Landshuter Museum, und auf dem Sockel im Hofgarten, etwas zugewachsen, ihre neue, bronzene Abformung (Karl Reidel).

Entsprechend einem Quellenzitat Felix Maders (*KDB, 1927, S. 513*) – „... hatte Gregor Neu 1651 verfertigt“ – wies man in älteren Veröffentlichungen das Kaiserstandbild diesem Landshuter Bildhauer (s. u.) zu. R. J. Reiter (*Diss. 1978, S. 84*) übernimmt dies und sieht zudem die Figur



Der hl. Sigismund, Seitenfigur am Hochaltar des Freisinger Doms, 1625, dokumentiertes Werk Ph. Dirrs; S/W-Fotos aus Sigismund Benker: Philipp Dirr

als „höchste Stufe“ in Nays Werk. Er leitet sie stilkritisch von dem heiligen König Sigismund, einer Seitenfigur des Freisinger Hochaltars von Philipp Dirr (1625) ab, von der Gregor Nay (der 1629 bis 1633 in Freising dokumentiert ist) inspiriert gewesen sei. Jedoch ist der Landshuter Kaiser Ludwig schon in Haltung und Ausdruck den hier für Gregor Nay beanspruchten Werken überlegen.

Sigismund Benker (*1958, S. 197*) zitiert Maders Quelle richtig: „1651 führte er [Gregor Nay] um 1 fl eine Reparatur an der Brunnenfigur Kaiser Ludwigs des Bayern aus“. Diese Reparatur könnte möglicherweise auf eine Beschädigung durch die schwedische Soldateska hinweisen („Entwaffnung“?). Ohnehin nennt die Tafel an der Rückseite des neugotischen Denkmalssockels als Datum der Errichtung das Jahr 1622 (siehe kleines Foto). Da Nay 1622 noch Lehrling bei Degler in Weilheim war, ist die Zuweisung an ihn indiskutabel, ebenso aber auch die Abhängigkeit des Landshuter Kaiserbildes von Dirrs Freisinger Sigismund (1625!) – es könnte jedoch umgekehrt sein. Denn nicht nur der allgemeine Typus eines im Kontrapost stehenden Herrschers in Rüstung und Mantel ist in Freising durchaus ähnlich, sondern speziell auch der Harnisch mit der üppig verzierten Brust und den wuchtigen Beintaschen, unter denen der gleichartig gezackte Saum des Kettenhemdes zu sehen ist. Eine weitere frappante Gemeinsamkeit beider Herrscher ist der parallel an der Kurve der Harnischschulter geführte Mantelsaum, samt einer plastisch dekorierten Mantelschließe.

Insgesamt brillieren beide Rüstungen und Mantelsäume mit einer (nur wenig verwitterten) reichen Oberflächenornamentik, wie wir sie von Hans Krumpers Bronzen kennen. Die Zuweisung unseres Landshuter Kaisers an Krumper hat Max Tewes schon 2012 und 2017 (*Ausstellungskataloge LA*) und auf der Objektbeschriftung (ohne weitere Ausführung) angesprochen: „Hans Krumper nach Peter Candid“. Die Quelle auf der diese Benennung fußt, ist die Stadtchronik der Jahre 1834-1908, die wiederum Anton Wiesend (*Topogr. Geschichte ... S. 80 ff*) zitiert. Wiesend benennt die betreffende Stadtrechnung (4050 fl.), sein Hinweis auf Krumper ist allerdings nur stilkritisch begründet, jedoch durchaus scharfsichtig im Vergleich mit den Zierformen am Münchner Kaisergrab, als dessen Autoren er fälschlich Candid als Bildner und Entwerfer sowie Krumper auch als Gießer annahm.



Dem Bezug zu Krumper'schen Dekorformen sei hier voll und ganz zugestimmt, ein Entwurf durch Candid erscheint aber nicht zwingend, war doch Krumper in diesen Jahren selbst als Entwerfer seiner Werke tätig. Dass Krumper den Kaiser noch sieben Jahre zuvor an der Kaisertreppe der Münchner Residenz anders, bartlos und jünger dargestellt hat, mag irritieren, doch ist dessen Grundhaltung mit vorgestelltem linken Knie sowie das Mantel-Harnischschulter-Motiv gleichartig – Krumpers Neigung zur Wiederholungen von Bildmotiven wurde bereits (*Diemer, a. a. O., S. 287 u. 293*) thematisiert. Die Unterschiede zwischen dem Münchner und dem Landshuter Kaiser sind wohl teils dem Material (Ton/Stein) und der Gattung (Freiplastik/Wandplastik) geschuldet, aber auch der anderen Themenstellung: In München ist er der junge ‚Bayern-Löwe‘ mit erhobenem Schwert, der die Hand auf die erkämpfte Krone legt, in Landshut ist er der gealterte Ludwig in seiner Herrscherwürde, ursprünglich mit der Krone auf dem Haupt, dem Szepter in der erhobenen Rechten, dem Reichsapfel in der Linken und dem Schwert an die linke Hüfte appliziert. Dass der hl. Sigismund Philipp Dirrs dem Landshuter Typus weitgehend entspricht, könnte, muss aber nicht auf ein gemeinsames Vorbild (von der Hand eines Malers?) verweisen, eher jedoch auf Hans Krumper. So soll dieser für den Hochaltar des Freisinger Doms eine (verworfenene) Skizze\* geliefert haben. Alternativ könnte Dirr den Landshuter Kaiser bald nach seiner Aufstellung gesehen, selbst skizziert und als Sigismund zitiert haben, wenn er nicht gar an der Ausführung beteiligt war. Stilkritisch betrachtet bleibt jedenfalls der ‚Landshuter Kaiser‘ Hans Krumpers Werk.

\*Eine Zeichnung nach dem Heinrichsreliquiar im Schatzbuch von St. Michael (*Diemer in Kat. Bayern, II/1 S. 293 und Abb.168*) dessen Entwurf Krumper zugewiesen wird, kommt dem Landshuter Kaiser Ludwig bemerkenswert nahe.



Steinskulptur Kaiser Ludwigs des Bayern, Museen d. Stadt Landshut, Foto: Toni Ott; unten: Terracottafigur Kaiser Ludwigs, München, Residenz, Hans Krumper 1615





Der Moosthanner ‚Jakobusaltar‘ und seine ehemalige Dreifaltigkeitsgruppe; unten: der ehemalige Bekrönungsel, Flügel falsch montiert, Lilie unpassend;

## Ein Landshuter Dreifaltigkeits-Altar in Moosthann

In der Moosthanner (Postau) Pfarrkirche St. Jakobus steht ein Hochaltarretabel (in *KDB und Dehio unrichtig als „spätes 18. Jh.“ bezeichnet*), dessen höchst interessante Geschichte Friedrich Kobler (*VN La., 1986/87. S. 240 ff.*) ausführlich referiert hat (hier stark gekürzt wiedergegeben):

Der Altar stammt demnach aus der Landshuter Dreifaltigkeitskirche, deren Ausstattung nach der Säkularisierung der Kirche 1807 zur Versteigerung kam. Nachdem zwei zu geringe Gebote für den Hochaltar nicht angenommen wurden, verfügte König Max I. Joseph, dass dieser unentgeltlich an die Moosthanner Kirche abgegeben werde, die dessen bedürftig sei. Der Altar erhielt dazu eine neue, wenig glückliche Fassung und anstelle der geschnitzten Dreifaltigkeitsgruppe ein Gemälde mit dem Moosthanner Kirchenpatron. Den neuen Raumverhältnissen angepasst wurden die Partien von Predella und Tabernakel, und anstelle eines Bekrönungsel steht heute eine kleinere Figur St. Jakobs auf der Spitze des Retabels. Die einstige Schreingruppe der hl. Dreifaltigkeit ist heute an der rechten Langhausstirnwand angebracht. In jüngerer Zeit hat man einen stark beschädigten Engel auf dem Kirchendachboden aufgefunden, instandgesetzt (unsachgemäß: Flügel!) und im Langhaus aufgehängt – es muss der ehemalige Bekrönungsel sein, wie er um und bald nach 1600 häufig auf Hochaltären zu finden war (vgl. Karthaus-Prüll, Prüfening sowie ehem. des Freisinger Doms, dort auch auf der Orgel).



Wie Kobler ausführt, ist dieser Altar aufgrund der Wappen – Kurwappen Bayerns und das Lothringens – als eine Stiftung Kurfürst Maximilians I. und seiner ersten Gattin Elisabeth von Lothringen zu erkennen und damit auf die Zeit zwischen 1623 (Kurwürde) und 1635 (Tod Elisabeths) zu datieren. Die Dreifaltigkeitskirche war ehemals eine Hofkirche gewesen und wurde von Maximilian den 1629 (mit der Stiftung Magdalena von Haunsbergs s. o.) nach Landshut geholten Jesuiten als erste, vorläufige Konventskirche zugewiesen, mindestens bis zur Einweihung (1640) der zum Teil fertiggestellten Jesuitenkirche; ab 1629 war sie auch Versammlungsort der ‚*Congregatio B. Virginis Annunciatae*‘. „So darf man annehmen, dass der heute in Moosthann befindliche Hochaltar einer der ersten Zeugen der Niederlassung der Jesuiten in Landshut ist.“ fasst Kobler zusammen.

Der Hochaltar der Landshuter Dreifaltigkeitskirche ist heute durch Proportionsverschiebung, Entnahme der Figurengruppe und neuere Fassungen beeinträchtigt – einst muss er jedoch einen erhebenden Eindruck kraftvoller Ausgewogenheit geboten haben. Seine Anfertigung ist also wohl um 1629 anzunehmen, und



*linke Seite: Moosthanner Hochaltar heute / rechts: Rekonstruktion mit ehemaliger Dreifaltigkeitsgruppe, Bekrönungsengel und tieferer Tabernakelzone / oben: die Engel der Freisinger Domorgel / darunter: Ausschnitt aus einer alten Fotografie – die Schriftbänder der Engel sind wohl nicht original zugehörig.*

Rekonstruktion



man darf davon ausgehen, dass zu der kurfürstlichen Stiftung dieses Dreifaltigkeitsaltars der ‚Hofmaler‘ Hans Krumper zumindest als Entwerfer fast obligatorisch war. Auf Krumper verweist auch, dass er bei Münchner Hochaltären (Hofkapelle und Frauenkirche) ähnlich schlichte („klassizistische“) Aufbauten entworfen hat, und bei dem

Hochaltar von St. Georg in Prüfening (1610, wohl ebenfalls sein Entwurf) haben wir eben dieselbe Konstellation seitlicher Engel mit einem Bekrönungsengel.

Hat Hans Krumper (bzw. seine Werkstatt) auch die Figuren ausgeführt? Die Zierformen an Gürtel und Hals der großen Moosthanner Engel könnten zwar auf einen Entwurf durch Krumper verweisen, dem die Engel ‚familiär‘ nahe stehen (vgl. Stuck-Engel der Residenz). Noch näher stehen sie aber den Engeln Philipp Dirrs zum Beispiel an der Freisinger Domorgel. Freilich erscheinen sie etwas schematischer als diese – ähnlich wie schon die Karyatiden-Engel an der Domkanzel von 1625 (die wohl ebenfalls Krumpers Entwurf war) (Feuchtmayr, Dirr, S. 147). Auffällig sind – hier wie dort – die relativ weit stehenden, leicht schräg abfallenden Augen. Daraus ist zu schließen, dass die Moosthanner Engel inklusive Bekrönungsengel von einem der zahlreichen Mitarbeiter Dirrs stammen, der schon an den Kanzel-Engeln beteiligt war.

Der schwächste Teil des Moosthanner Figurenensembles ist ausgerechnet die zentrale Dreifaltigkeitsgruppe mit der naiv ausgeführten Anatomie Christi und etwas derber Gewandgestaltung. Die auffällige Ähnlichkeit der Augenpartien Christi und der Putten an der Wolkenbank mit denjenigen der großen Engel ist jedoch ein Beleg dafür, dass hier dieselbe Bildhauergruppe am Werk



Foto: Lit.

Karyatidenengel der Freisinger Domkanzel und der rechte Moosthanner Engel, beide abzuleiten von den Dirr'schen der Domorgel (s. Haarfaktur)

war – vielleicht nun aber mit gesteigertem Einsatz weiterer Gesellen und ohne die Leitung Dirrs. Gab es Zeitdruck weil die Jesuiten 1629 einen ‚modernen‘ Hochaltar erhalten sollten?

Für einige Puttenköpfe am Freisinger Hochaltar und der Domkanzel sowie deren kleinfigürliche Reliefs ist der (wie Krumper und Dirr) gebürtige Weilheimer Elias Angermair 1625 dokumentiert. Er war ein Bruder Christoph Angermairs, des bedeutenden Bildhauers und Elfenbeinschnitzers am Münchner Hof (Umkreis Krumpers!) (nach Benker S. 181 ff) und hat in Freising mit bzw. neben Philipp Dirr gearbeitet. Er muss auch die vier Puttenköpfe an der Architektur des Dreifaltigkeitsaltars gefertigt haben, denn diese sind zweifellos ebenso von seiner Hand wie diejenigen der Freisinger Kanzel.

Hans Krumper könnte also seinen Entwurf zur Ausführung an das Team Philipp Dirrs delegiert haben, der wiederum (wie bei der Kanzel) Elias Angermair und den Unbekannten hinzuzog, der an den Karyatiden der



Detail der Freisinger Domkanzel: Entwurf Krumper? Die großen Engel Dirr-Werkstatt? Putten und Figuren am Kanzelkorb Elias Angermair.



Moosthanner Puttenköpfe: li.: Elias Angermair, re.: Werkstatt Ph. Dirr

Domkanzel assistiert haben dürfte. Möglicherweise hat dann dessen Geselle, abgekoppelt von Dirrs Oberleitung, und leicht überfordert bei selbständiger Arbeit – speziell der Anatomie – weiter gearbeitet. Ob diese Dreifaltigkeit um/nach 1629 (Zeitdruck!) schon in Landshut gearbeitet wurde, ist nicht dokumentiert, aber denkbar.



### Philipp Dirr\* ...

stammte aus einer alteingesessenen Weilheimer Familie von Messerschmiedern und war ab 1595 Lehrling des Weilheimer Bildhauers Clemens Petel (Vater Georgs). Nach der Gesellenwanderung führte er von etwa 1611 bis 1617 in Weilheim eine Werkstatt, noch nicht eingebürgert sondern ‚freier Meister‘; erst 1617 wurde er dort steuerpflichtig und blieb zeitlebens Bürger. Er ist dann in das außerhalb des bayerischen Zunftwesens gelegene Hochstift Freising gezogen, zunächst nach Geisenfeld, von wo aus er sich bald eine führende Stellung erarbeitet hat und 1619 nach Freising zog. Für die Privatkapelle des Fürstbischofs Veit Adam schuf er schon 1617 mit dem Verkündigungsalter den viel versprechenden Auftakt einer nun wirklich ‚barocken‘ Figuren- und Lichtregie, wie er sie noch 1629 am Elisabethaltar im Dom mit der Inszenierung der Engelsgruppe um die Lukasbildikone fortsetzte. Sein Hauptwerk, ist der „*erste[n] monumentale[n] Barockaltar in Deutschland*“, der Hochaltar des Freisinger Doms von 1625 mit dem zentralen ‚Apokalyptischen Weib‘ von Rubens. Ihm „*lässt sich in seiner Durchbildung als plastischer Körper keiner der deutschen Großaltäre des frühen 17. Jahrhunderts zur Seite stellen*“\*\*. Er ist ein wegweisender Auftakt auch für Landshuter Barockaltäre.

In Dirrs Werkstatt oder seinem Umfeld und in künstlerischer Beziehung zu ihm sind auch Bildhauer zu finden, die sich später in Landshut niederließen (s. u.): Hans Wolffardt, Hans Dreismich und Gregor Nay. Die beiden letzteren heirateten, wie Dirr, Töchter des angesehenen Weilheimer Metzgers Simon Koch, waren also mit Dirr, sowie untereinander verschwägert. Philipp Dirr wurde damit ein ‚Pate‘ des Landshuter Frühbarock.

oben links: Hochaltar des Freisinger Doms, 1625, Philipp Dirr, sowie die Kanzel, wohl Krumpers Entwurf, Ausführung Philipp Dirr, Elias Angermair und weitere;  
oben rechts: Dirrs Elisabethaltar im Freisinger Dom, 1627/28, hinter dessen Altarbild das Silberaltärtchen mit dem Lukasbild (folg. Seite) verborgen war;  
unten: Altar der Privatkapelle des Fürstbischofs, 1617, Philipp Dirr.

\*ausführlich in Benker: Philipp Dirr, 1958 / \*\*Zitate: Benker, a.a.O., 1958.



*Das Silberaltärchen mit der Lukasbild-Ikone, getragen und verehrt von Engeln – derzeit im Diözesanmuseum, Freising*

### **Wo Krumper und Dirr aufeinander treffen**

Ein vorzügliches Beispiel für das Zusammenwirken der beiden Meister findet sich am Elisabethaltar des Freisinger Doms (s. o.): Philipp Dirr schuf 1628/29 Architektur und Figuren des Altars, das Altarbild mit dem Marientod lieferte 1629 der Maler Ulrich Loth. Das Bild wurde an Marienfesten versenkt und gab dann eine von Dirr gefertigte Engelgruppe frei, die ein Silberaltärchen trug, in dessen Zentrum sich die hochverehrte Lukasbild-

Ikone aus Byzanz befand. Dieses ‚Altärchen im Altar‘ war ein Entwurf Hans Krumpers, von dem auch die Modelle zu den gegossenen Silberfiguren stammten. Ausgeführt hat es 1629 der Münchner Goldschmied Gottfried Lang.

Mit ihrer wegweisenden Kunst haben Krumper wie Dirr – vom Regierungssitz und vom Bistumssitz aus – der barocken Bildhauerkunst Landshuts wesentliche Starthilfen gegeben; ihre nach Landshut gezogenen Schüler werden in den folgenden Kapiteln vorgestellt.