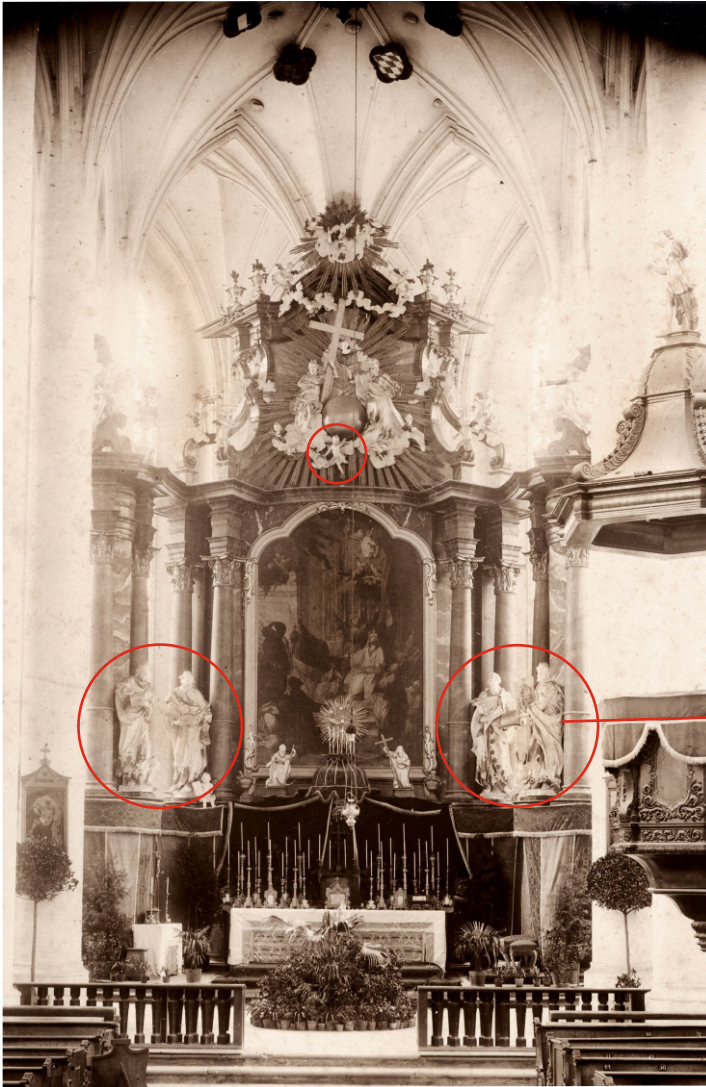


## Skulpturen und ihre Meister

Handreichung  
zu Exponaten  
der Ausstellung  
der Landshuter  
Museen in der  
Heiliggeistkirche  
„Glaubenseifer –  
Glaubenszweifler“





links: hist. Foto (Zattler, La., 1892, Details) des Hochaltars von Heiliggeist (1780). Die rot markierten Skulpturen Chr. Jorhans und das Gemälde der Aussendung des Heiligen Geistes von Ignaz Kaufmann sind die in der Kirche verbliebenen Relikte des Altars. Der erhaltene Entwurf Jorhans (1760) hatte noch eine plastische Figurengruppe anstelle des Gemäldes vorgesehen.

rechts: der Evangelist Lukas, Seitenfigur (Höhe: 232 cm)



### **„Glaubenseifer – Glaubenszweifler“**

Die von Thomas Stangier kuratierte Ausstellung beleuchtet in eindringlicher Weise die Titelbegriffe. Sie schafft damit ein Panorama der kultur- und religionsgeschichtlichen Strömungen des achtzehnten Jahrhunderts, aufgezeigt am Beispiel Landshuts und um die zentrale Büsserzelle aus dem Landshuter Bürgerhaus der Märj. Der Gegensatz von übereifriger Bußfertigkeit und einem zunehmend aufgeklärten Verständnis von Religion am Vorabend der Säkularisation wird an gesellschaftspolitischen Vorkommnissen aufgezeigt und durch zahlreiche Beispiele sakraler Kunstwerke verdeutlicht. Letztere wurden sinnfälligerweise primär als kulturhistorische Belege eingesetzt, ihre Zuweisungen (Herzog?) wohl ohne weitere Untersuchungen übernommen.





Der Putto in der Auszugsgruppe des Altares

– in der Ausstellung ‚Glaubenseifer – Glaubenzweifler‘

### **Christian Jorhan für Heiliggeist**

Hier möchte ich einhaken und ein Weniges zu den Skulpturen dieser Zeit beitragen. Zuallererst ist zu bemerken, dass Heiliggeist in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts wesentlich mit Christian Jorhans Werken umgestaltet wurde: für den (um die plastische Mittelgruppe seines Entwurfs von 1760 reduzierten) Hochaltar schuf Christian Jorhan die Skulpturen um 1775, vollendet wurde der Altar erst um 1780. Das einst zentrale Gemälde Ignaz Kaufmanns hängt heute an der südlichen Seitenwand. Die vier Evangelisten kehrten nach einem Aufenthalt im städtischen Waisenhaus in München und dortigem Bombenschaden nach Heiliggeist zurück, freilich ihrer originalen Steinweiß-Fassung beraubt. Aber selbst dermaßen fragmentiert sind sie noch höchst beeindruckend inszenierte Prediger und Zeugen des Evangeliums.

Erst kurz vor Ausstellungsbeginn konnte ein weiteres Relikt des Altares hinzugewonnen werden: Herbert Schorf hatte in einem großen Putto zweifelsfrei denjenigen wiedererkannt, der auf dem historischen Foto über dem zentralen Gemälde des Altares und unter der Dreifaltigkeitsgruppe positioniert war. Die Rückkehr dieses Puttos in seiner Jorhan-typischen, kindhaften Sinnlichkeit ist ein Glücksfall für Landshut, der dadurch gesteigert wird, dass damit das einzige, original erhaltene Zeugnis der polierten Steinweißfassung des Inkarnats und des matt elfenbeinweiß getönten Tuches vorliegt, was uns auch die gedankliche Rekonstruktion der Fassungen der Evangelisten sowie der verlorenen Skulpturen des Altars erleichtert. Im Verzicht auf eine Buntfassung, vor allem aber auch im Verzicht auf die zentrale Schnitzgruppe reagierte man bereits auf die kurfürstlicherseits (1770) angemahnte Zurückhaltung und eine „der Verehrung des Heilighums angemessene edle Simplicität“.

# CHRISTIAN JORHAN IN HEILIGGEIST



Titelbild des Kataloges zur Ausstellung der Landshuter Museen, 1998



Es ist in diesem Rahmen weder möglich noch nötig, die grandiose Reihe der Dienstapostel im Detail zu zitieren, dazu bietet der Katalog der Ausstellung von 1998 erschöpfende Information und Interpretation unter verschiedenen Aspekten und von mehreren Autoren. Doch soll auf zweierlei hingewiesen werden: 1. Auf die perfekte Einpassung der Figuren unter die spätgotischen Baldachine mittels ihrer Gestaltung durch Röhrenfalten und Diagonalkurven sowie die gelängten Proportionen, mit denen sie auf die Untersicht reagieren und 2. ihre Inszenierung als ein quasi-Ballett (das Titelbild oben unterstreicht die Fiktion) absolut individuell durchgeformter Gestalten – und ‚durchgeformt‘ meint hier alles andere als bloßen Formalismus: Das Spiel der Formen und Kleinstrukturen ist stets bezogen auf die Ponderation, Gestik und Mimik der Figur und letztlich damit auch auf ihre religiös intendierte Aussage.

Christus Salvator unter seinem Dienstbaldachin als Anführer der Aposteltruppe



Dies gilt auch für alle weiteren Werke Jorhans von der großen Gruppe der reizvollen Putti bis zu den zahlreichen höchst sensiblen Kreuzifixen; Jorhan schließt damit als großer Statuariker gleichrangig mit Joh. Bapt. Straub und Ignaz Günther auf zum Olymp des (nicht nur) bayerischen Rokoko. Einzig der Umstand, dass er nicht die Chance hatte, als Münchner Hofbildhauer zu arbeiten, trübt bis heute den Blick (nicht den der Fachwelt!) auf das außerordentliche Format des Landshuters.

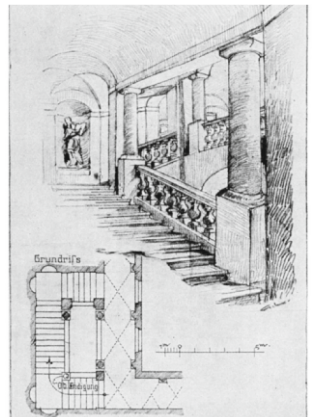
Damit aber genug der generellen Elogen – im Folgenden werden wir uns nur dann nochmals intensiver mit ihm befassen, wenn wir auf Exponate von seiner Hand stoßen, die seltener in Landshut zu sehen waren.



aus dem La. Krankenhaus, um 1693, von links: hl. Kaiser Heinrich, hl. Josef, hl. Joachim, hl. Franz von Assisi

### Die Figurengruppe aus dem Krankenhaus (Abb. aus KDB)

Das ehemalige Landshuter Krankenhaus (heute VHS) war zuvor das Palais des Landschaftspräsidenten, 1693 umgebaut mit einem prächtigen barocken Treppenhaus. In die vier Nischen an den Treppenabsätzen wurden dabei Heiligenfiguren eingestellt, geliefert von den zwei großen Landshuter Bildhauerwerkstätten: den Nay und den Hiernle (s. u.). Wohl frühestens 1780, als der Herzog von Birkenfeld dort übergangsweise seinen Wohnsitz nahm, und spätestens 1808 nach Umwidmung des Gebäudes zur Universitätsklinik tauchen dort zwei weitere Figuren von Christian Jorhan auf, um zwei der Nischen zu übernehmen.





links: hl. Franz von Sales; rechts: hl. Stanislaus Kostka (umbenannt?), beide Christian Jorhan, vor 1773(?)

Felix Mader bezeichnet in dem Kunstdenkmälerband alle sechs (eigentlich 4 + 2) Figuren pauschal als „*sehr wahrscheinlich von Christian Jorhan*“ – ein unbeabsichtigtes Kompliment für die zwei bis drei Generationen ältere ‚Viererguppe‘. Tatsächlich ist unübersehbar, dass die beiden jüngeren Heiligen die übrigen vier bei weitem in den Schatten stellen hinsichtlich Einheit von Komposition, Haltung und Sensibilität des Ausdrucks. Der Zuweisung an Jorhan als besonders hochrangige Werke steht nichts im Wege. Es stellt sich jedoch die Frage, wann und auf welche Weise sie in das Krankenhaus kamen. Eine Lieferung in der Frühzeit Jorhans scheint weder stilistisch noch mangels Anlass plausibel. Eine realistische Möglichkeit ist die Anschaffung erst aus der Säkularisationsmasse einer Landshuter Klosterkirche nach der Umwidmung zur Universitätsklinik. Beide Heilige hätten sich jedenfalls hervorragend für die dortige Verwendung geeignet: Stanislaus Kostka starb 18-jährig in Rom, glühend gläubig um die Aufnahme in den Jesuitenorden bemüht. Er greift nach dem Birett und hebt Arm und Blick wohl zu einem Bild des Erlösers. Bemerkenswert: er gilt als Patron der studierenden Jugend! Der eindringliche Hinweis des hl. Franz von Sales auf die Worte „Vivat Jesus“ in dem Buch könnte auch eine christliche Zielrichtung des Studiums andeuten.





hl. Joachim



hl. Joseph

## Jonas Hiernle?

Petrus des Sebastianaltars in Seligenthal, dok. für Jonas Hiernle



auch die ältere ‚Vierergruppe‘ um 1693 ist nicht homogen: der hl. Joseph (der Lilienstab fehlt) und der hl. Joachim (nicht Wendelin) heben sich von den souveräner gestalteten Heiligen Heinrich und Franz von Assisi deutlich ab. Ihre Gewandfalten sind scharfgratiger, wirken wie zerhackt und wechseln unorganisch jäh ihre Richtungen; Anatomie und Physiognomie sind weniger souverän als die Matthias Nays. Ähnliche, fast ein wenig Don-Quichote-hafte Gestalten finden wir in Seligenthal in der Preysing-/Kärgelkapelle an dem von der Äbtissin Beatrix Praschler 1693 (!) gestifteten Sebastiansaltar. Ein kaum beachtete Archivalie besagt, dass Jonas Hiernle, der von 1676 bis 1698 eine Landshuter Werkstatt leitete, dessen Bildhauer war. Dieser Werkstatt sind auch unsere beiden Heiligen zuzuwiesen.

Paulus des Sebastianaltars in Seligenthal, dok. für Jonas Hiernle



**Die Familie Nay..** war die führende Landshuter Bildhauerdynastie am Ende des 17. Jahrhunderts. Nach dem Tod seines Vaters **Gregor** (†1664) war **Matthias Nay** vierzig Jahre lang der Meister, bis er 1704 starb (Abb. unten: eine der für ihn dokumentierten Figuren des Hochaltars von Pfaffendorf, 1694). Zunehmend wird er sich dabei auf die Mitarbeit von Gesellen und zeitweise auch auf vier als Bildhauer dokumentierte Söhne gestützt haben. Begabt und sehr produktiv war sein Sohn **Johann Anton**, der schon 1698 als ‚Hofbildhauer‘ Landshuter Bürger wurde (†1758). Die Bildhauergerechtigkeit erbte 1708 sein weniger begabter Sohn **Joseph Matthias** (†1759). Erfolglos blieb wohl auch der Sohn **Andreas** (s. u.). Vielversprechend doch früh verstorben war **Franz Anton** Nay (Sohn Johann Antons?), der 1720 nach Prüfening heiratete und auch mit den Asams (z. B. in Weltenburg) arbeitete. Eine Zusammenarbeit mit Söhnen oder Brüdern wird sich zwar zumeist im Rahmen des Werkstattstiles gehalten haben, erschwert aber bei oft nur geringen Abweichungen eine saubere Trennung der Personalstile, zumal auch bei dokumentierten Arbeiten meist nur der Werkstattleiter genannt ist. Ein solcher Fall ist sehr aufschlussreich in Bezug auf die zwei verbliebenen Heiligen unserer ‚Vierergruppe‘ – Franz von Assisi und Heinrich, die Matthias Nay zuzuweisen sind:



Im Depot der Museen der Stadt Regensburg befinden sich die Statuen zweier Franziskanerheiligen aus einer Regensburger Franziskaner-(Minoriten-?)kirche: Franz von Assisi und Antonius von Padua. Ein Zettel auf der Rückseite ist von Matthias Nay unterzeichnet mit Datum 1690 und der Aussage, er habe diese Arbeit im Alter von 51 Jahren mit seinem 20-jährigen Sohn Andreas gemacht – das einzige Dokument über Andreas Nay. Die Figuren bieten allerdings nur eine sehr naive Version des väterlichen Stils, was wir nur damit erklären können, dass der Sohn weitgehend alleine gearbeitet haben muss und der Vater lediglich leitend firmiert hat, bestenfalls wenige kritische Stellen ausführend. Wie dessen Musterlösung zum Thema ausgesehen hätte, zeigt uns der souveräne eigenhändige hl. Franz der ‚Vierergruppe‘. Noch einmal taucht ein (gesteigert) naiver hl. Antonius bei den Hochaltarfiguren in Holzen (Buch) auf. Es könnte die letzte Arbeit des Andreas Nay gewesen sein, der den Beruf des Bildhauers kaum mit Erfolg weitergeführt hat.



1690

*„Ich Matthias Nay burger  
und Bilthauer in Landshuet  
habe diese bilthauer arbeit  
gemacht alters 51 Jahr und  
sein sohn mit Namen  
andreas Nay seines  
alters 20 Jahr...“*

[darunter die  
Preise von  
Lebens-  
mitteln]



Fotos: Museen der  
Stadt Regensburg



oben v. links:  
hl. Antonius  
von Padua/  
rückseitige  
Beschriftung/  
hl. Franz von  
Assisi - beide  
Figuren in  
Regensburg  
Museum/  
hl. Franz von  
Assisi in der  
Landshuter  
Ausstellung  
Matth. Nay  
ab 1693 (?)  
links: der  
hl. Antonius  
von Padua in  
Holzen;  
rechts: der  
hl. Heinrich  
aus dem La.  
Krankenhaus  
Matth. Nay





das Haupt des Geißelheilands von Furth



Der Wallfahrts-Geißelheiland von der Wieskirche

## Johann Anton Nay – Geißelheiland

plastische Andachtsbilder des Heilands an der Geißelsäule gibt es seit den mystischen Strömungen der Spätgotik. In den 1730er Jahren löste eine weinende Figur des gezeißelten Heilands, das Gnadenbild in der Wies, eine Wallfahrt aus (offiziell ab 1739) und damit einen wahren Boom dieses Bildtyps. Jesus ist dabei mit den Oberarmen an eine halbhohe Balustersäule gekettet, wobei er mit den Händen an/über die Säule greift, als wolle er damit das Annehmen des Leidens zeigen. Die mehrfach im Landshuter Raum vorkommenden Exemplare halten sich eng an diesen Typ und sind in der Gestaltung – Haltung, Anatomie und Physiognomie an dem fast klassisch-edlen Menschentyp der Nay-Werkstatt orientiert. Alles andere als klassisch ist allerdings die von Blut und Wunden übersäte Oberfläche zu nennen –

besonders drastisch in Furth. Neben den Unterschieden der Fassung ist der Zeitraum von Ende der 1730er bis Mitte der 1750er ein Grund für geringe Varianten des Physischen sowie von Details des Schurzes; aber auch mit wechselnden Mitarbeitern ist zu rechnen. Auffällig ist die mindere Qualität bei dem Exemplar in Thal – wohl aus der Werkstatt des Joseph Matthias Nay, der dort auch den Hochaltar geschaffen hat.

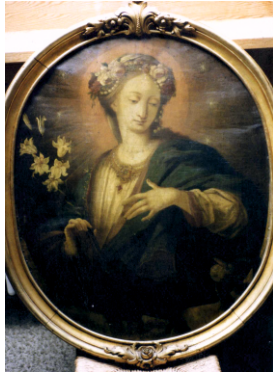






oben von links: Geißelheiland von Furth / von Altdorf / von Inkofen  
u. v. l.: Geißelheiland von Oberglaim / von Thal (Jos. Matth. Nay Z) /  
Schmerzensmutter in Vilsheim (vgl. die Hände) Joh. Anton Nay (Z)





Eine herausragende Arbeit Johann Anton Nays (Z) um 1720 ist die Immakulata aus dem Haus Altstadt 299. Sie zitiert mit dem Blumenkranz auf ihrem Haupt die ‚Mutter der Schönen Liebe‘, das Wessobrunner Gnadenbild – oder eher die ältere ganzfigurige Immakulata (1682) dieses Typs in Maria Plain? Bei einer der vielen Varianten, einer gemalten Straubinger Hausmadonna, wurde ein Lilienzepter hinzugefügt – wie es wohl auch die Landshuterin einst in ihrer Rechten hielt. Die Zuweisung an Joh. Anton Nay gründet auf dem ‚klassischen‘ Haupt und der maßvollen Bewegtheit. Trotz (während 60-jähriger Schaffenszeit!) variierten Gewandmotiven verbleiben reichlich Leitformen des Meisters (geteilte Stegfallen, aufwirbelnde Partien).





### Kruzifixe vom Rokoko zum Klassizismus

Zahllose Kruzifixe sind in Christian Jorhans Werkstatt entstanden und wie-wohl der Stilwandel von den frühen virtuos dynamisch bewegten zu den zurückge-nommenen in sich ruhenden ‚klassizisti-schen‘ offensichtlich ist, so bleibt es doch stets die selbe, oben angesprochene Fähig-keit des Meisters, aus Form und Natur das Innerste zu gewinnen. Es ist nicht nur ein Wechsel ästhetischer Vorstellungen oder ein gradueller Wandel zu einem beruhigten Alterswerk, sondern vielmehr der Wandel der religiösen Auffassung im Sinne der Auf-klärung, die anstelle von überschwängli-chem Mitleiden (vgl. Geißelheiland) aus der „angemessene[n] edle[n] Simplizität“ der Darstellungen eine sittliche Erhebung des Betrachters zur Größe des Heiligtums gewinnen wollte.

von links oben: Kruzifix in Gundihausen, wohl um 1760 / aus Heilig-Blut, 1796 / aus der Schlosskapelle von Hohenthann, um/nach 1789



Petrus von Alcantara



Jakobus de Marchia

## Büsten im Vergleich

die vier Büsten von Franziskanerheiligen aus der Eggenfeldener Franziskanerkirche sind schon allein durch ihre wundervollen Kompositionen und deren sinnfällige Unterstützung der Aussagen als Werke Christian Jorhans erkennbar. Großartig sprechend sind die Hände, und eminent plastisch empfunden ist etwa das Einpassen des Totenschädels unter das aufgeschlagene Buch bei Petrus von Alcantara. Nur geringfügig irritiert eine etwas ungewohnte Glätte an Gewandung und Häuption (ist es nur die Fassung?), auch das Taufkindlein scheint untypisch. Das führt zu der Frage, ob die ausführende Hand eine andere als die entwerfende und leitende gewesen sein



Franziskus Solanus



Petrus Regulus

könnte. Freilich müsste es ein sehr begabter Schüler gewesen sein, wie sein Sohn Christian Jorhan d. J., der später erfolgreiche Klassizist. Gelernt hat er beim Vater, war ab 1776 bei Deutschmann in Passau – hatte er dann ein Intermezzo in Landshut?





**Matthias Obermayr:** Die beeindruckenden Büsten eines hl. Petrus und einer hl. Magdalena aus Pfaffenberg werden Christian Jorhan zugewiesen – zu Unrecht? In den penibel geführten Rechnungsbänden der Pfaffenberger Peterskirche sind sie nicht aufgeführt, doch dürften sie identisch sein mit zwei 1773 vom Kloster Mallersdorf gratis abgegebenen Brustbildern (Kirchinger). Neben Ignatz Günther und Christian Jorhan hat bekanntermaßen auch der Straubinger Matthias Obermayr für Mallersdorf gearbeitet. Dieser war ein begnadeter Bildhauer-Dekorateur (Windberg!), dessen Figuren jedoch nicht die statuarische Kraft der Jorhan'schen sowie vergleichbar sensible Physiognomien und damit Persönlichkeit haben. Wo Jorhans Büsten über ihren Sockeln autonome Gestalten sind, scheinen die Pfaffenberger mit der überbordenden Rocaillezier ihrer Sockel geradezu zu einem Ornament zu verschmelzen. Selbst ihre Reu- und Buß-Pathetik ist mehr Rokokoballett als verinnerlicht, wie es Jorhan geleistet hätte. Der ‚horror vacui‘ der Kompositionen ist typisch für Obermayr ebenso wie die von der Stuckarbeit her empfundenen Riesenrocaillen – zu finden an Straubinger Stuckfassaden. Weitere Details, wie schematische Augenpartien und wannenförmige Gewandellen festigen die Zuweisung der Pfaffenberger Büsten an Matthias Obermayr.

