











Beiträge  
zur  
Geschichte, Topographie und Statistik  
des Erzbistums München und Freising.

---

Die „**Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising**“ werden in einzelnen Bänden, in zwangloser Folge herausgegeben werden.

Nach dem ursprünglich aufgestellten Plane werden sie enthalten:

Quellenschriften, quellenmäßige Darstellungen zur Geschichte der Bischöfe von Freising und Chiemsee, zur Geschichte des Domstiftes, der Kollegiatstifte, der Klöster, Seminarien, Priesterhäuser, Pfarreien, Benefizien, sowie frommer und milder Stiftungen der Erzdiözese. Ferner die Reihenfolge der Weihbischöfe, der Generalvikare, der Dom- und Stiftspröpste, Dekane, Kanoniker, Äbte, Pfarrer zc., Lebensbeschreibungen merkwürdiger um die Diözese verdienter Männer aus älteren Zeiten, Nachrichten über literarische Leistungen derselben, kunstgeschichtliche Berichte über Kirchen, Kirchenschätze und Grabdenkmäler, historisch-topographische Beschreibungen einzelner Dekanate und Pfarbezirke, alte Bevölkerungslisten, Nachrichten über das Visitations- und Synodalwesen, über religiöse Sitten und Gebräuche, oberhirtliche Generalien aus alter Zeit, Urkundenabdrücke und Regesten und anderes, was für die Beiträge geeignet erscheint.



# Beiträge

zur

## Geschichte, Topographie und Statistik

des Erzbistums

### München und Freising

von

Dr. Martin von Dentinger.

---

Fortgesetzt

von

Dr. Franz Anton Specht,  
Domkapitular.

Neunter Band.

---

Neue Folge. Dritter Band.

---

München 1905.

J. Lindauer'sche Buchhandlung (Schöpping).

Der  
**Altarbau**

im Erzbistum

**München und Freising**

in

seiner stilistischen Entwicklung

vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts

von

**Dr. Richard Hoffmann,**

Kurat bei St. Johann Nepomuk in München.

---

Mit 59 Abbildungen.

München 1905.

J. Lindauer'sche Buchhandlung (Schöpping).

Alle Rechte vorbehalten.



# Inhalt.

	Seite
Einleitung . . . . .	1—7
Erster Abschnitt.	
Der Altarbau der späten Gotik.	
1. Der Altartypus am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts . . . . .	8—15
2. Hervorragende Altäre aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts . . . . .	16—29
Zweiter Abschnitt.	
Der Altarbau der Renaissance.	
1. Der Altartypus im Übergang von der Gotik zur Renaissance . . . . .	30—46
2. Sieg der Renaissance . . . . .	47—51
3. Altartypus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts . . . . .	52—64
4. Hervorragende Altäre aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts . . . . .	65—111
Dritter Abschnitt.	
Der Altarbau des Barock.	
1. Der Altar im Übergang von der Renaissance zum Barock . . . . .	112—125
2. Der Altartypus des Barock in seinem ersten Stadium . . . . .	126—133
3. Hervorragende Altäre des Barock in seinem ersten Stadium (spätes 17. Jahrhundert) . . . . .	134—168

## VIII

	Seite
4. Der Altartypus im entwickelten Barock . . . . .	169—186
5. Die Altaranlagen des entwickelten und ausgehenden Barock . . . . .	187—222

### Vierter Abschnitt.

#### Der Altarbau des Rokoko.

1. Rokokoaltäre Münchner Meister . . . . .	223—242
2. Das frühe und entwickelte Rokoko auf dem Lande unter dem Einflusse Münchens . . . . .	243—256
3. Rokokoaltäre im nördlichen Teile des Erzbistums. (Landskuter und Erdinger Gegend.) . . . . .	257—268

### Fünfter Abschnitt.

#### Der Altarbau des Klassizismus.

1. Altäre des klassizistischen Rokoko . . . . .	269—275
2. Altäre des reinen Klassizismus . . . . .	276—280

### Sechster Abschnitt.

#### Marmoraltäre.

1. Altäre aus echtem Marmor . . . . .	281—297
2. Stuckmarmoraltäre . . . . .	298—316

<b>Verzeichnis der Abbildungen . . . . .</b>	<b>317—318</b>
--	----------------

<b>Register . . . . .</b>	<b>319—326</b>
---------------------------	----------------

---

## Einleitung.

Jakob Burckhardt hat in seinen „Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien“ und zwar in der ersten Abhandlung über das „Altarbild“ gleich Eingangs den Satz ausgesprochen: „Es wäre eine sehr wichtige und lohnende Aufgabe, die sämtlichen Kunstformen des christlichen Altars in allen Ländern, wenigstens nach den zeitlich und örtlich herrschenden Typen zu verfolgen, und zwar nicht bloß in Worten, sondern in parallelen Abbildungen, welche wenigstens den einzelnen Typus als solchen kenntlich machten.“<sup>1)</sup>

Im folgenden verhehlt er die Schwierigkeiten keineswegs, auf welche die Forschung stoßen würde. Er gibt auch kurz den Gang an, welchen eine derartige Untersuchung einschlagen müßte: „Da die Kunst, wenn nicht immer, so doch zu Zeiten, ihre allerhöchsten Kräfte auf die Verherrlichung des Altars gewandt hat, müßte vor allem ermittelt werden, wie weit ihr, nach Jahrhunderten und Ländern, der kirchliche Ritus dabei hemmend und fördernd die Wege wies. . . . Zudem ist der Altar und ganz besonders der Hochaltar das Wandelbarste, was es in einer Kirche gibt. . . . Ein Altar der Frühzeit, dessen Bildwerke noch Formen tragen, welche für unentwickelt, unbelebt, trocken gelten, wird sich vor allem bei einem Neubau der betreffenden Kirche nur dann behaupten, wenn ihm, — so wie er ist — eine uralte Andacht zu statten kommt.“

---

<sup>1)</sup> Jakob Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898. Das Altarbild. S. 3.

Das sind kostbare Winke, welchen jeder dankbarst folgen muß, wenn er auch nicht ein Werk über die Entwicklung des Altars in jenem großangelegten Maßstabe, wie ihn Burckhardt im Auge hat, schreiben will, sondern es bloß sich zur Aufgabe stellt, innerhalb eines lokal beschränkten Gebietes den Altartypus nach den verschiedensten Stilphasen einer näheren kritischen Betrachtung zu unterziehen.

In der vorliegenden Schrift wird der Versuch gemacht, den Altar in seinem architektonischen Aufbau, seiner figürlichen und ornamentalen Plastik, sowie in seinem malerischen Schmucke innerhalb der heutzutage bestehenden Grenzen des Erzbistums München und Freising zu schildern und darzulegen, auf welche Weise die Kunstformen des Altars im 16., 17. und 18. Jahrhundert, also in den Perioden der Renaissance, des Barock und Rokoko, sich gestaltet haben. Es soll gezeigt werden, wie die einzelnen Altartypen der jeweiligen Stilphasen aus der vorausgehenden Kunstperiode sich entwickelten, und wie im Rahmen des allgemeinen Typus sich eine Menge von Variationen herausgebildet hat.

Bei der Betrachtung jener Altäre, welche zuerst im Gebiete der Erzdiözese den Stil der Renaissance an sich tragen, gelangt man un schwer zu der Überzeugung, daß neben italienischem Einflusse zum weitaus größten Teile der schon vorhandene Altartypus der späten Gotik für den neuauftkommenden Altarbau bestimmend gewesen ist.

Darum ist das Anfangsglied in der Kette der Entwicklungsstadien des oberbayerischen Altars nicht so fast in der italienischen Kunst, als vielmehr in den reichen Anlagen der spätgotischen Altäre zu suchen, welche noch lange in dem Grundgedanken ihres Aufbaues, wie in der figürlichen und selbst ornamentalen Plastik nachgewirkt haben.

Notwendiger Weise muß daher zur Beurteilung des Altars im späten 16., ja selbst noch im 17. Jahrhundert die spätgotische Altaranlage des ausgehenden 15. Jahrhunderts mit in den Kreis der Betrachtung gezogen werden. Zudem ist gerade diese Zeit eine ungemein reich-productive im Altarbau gewesen, was mit der Höhe der künstlerischen Entwicklung in der Schnitzkunst der Landshuter Schule im Norden und Nordosten, der Münchner Zone

im Süden und dann auch der Salzburger Schule zusammenhing, welsch letztere mehr gegen den östlichen und südöstlichen Teil des jetzigen Erzbistums hin gravitierte.

Der staunenswerte Reichtum von Barock- und Rokokoaltären in dem Erzbistume zeugt von der großen Beliebtheit, deren sich diese Stilarten in Oberbayern erfreuten.

Die Altäre aus dieser Periode und auch die der darauf folgenden im 18. Jahrhundert konnten indes von den Kunstkritikern bis auf die neueste Zeit herein nicht genug geschmäht werden. Schon damit ist eine Geringschätzung, ja Verachtung des Altars jener Epochen zum Ausdruck gebracht, daß man die damaligen Altaranlagen einfach als Werke des „Ungeschmacks“, als „Zopfaltäre“ schlechthin bezeichnete, ohne es auch nur der Mühe für wert zu halten, näher zu untersuchen, ob der oder jener Altar nicht dieser oder jener Kunststrichtung angehörte. Die Unterscheidung zwischen Barock und Rokoko und der innerhalb derselben bestehenden Abstufungen kannte man nicht. Man generalisierte und brandmarkte alle auf die Periode der Renaissance folgenden Schöpfungen auf dem Gebiete des Altarbaues mit dem Namen des „Zopfes“, man versetzte sich nicht in den Geist der Zeit, in welcher jene Werke entstanden, betrachtete ungerechterweise alles vom Standpunkte der Gegenwart aus und richtete engherzig seine Kritik nach diesem verfehlten Maßstabe ein.

Kein Wunder, wenn man daher gar vieles Schöne im Altarbau der damaligen Kunstphasen, das hohen künstlerischen Wert enthielt und von einer großen Vollkommenheit in der Technik zeugte, einfach unbeachtet ließ, wenn man sich nicht gar in Schmähtungen darüber erging.

Die gewaltigen Barockaltäre, die in einer selbständig produktiven Zeit entstanden, galten geradezu als „Monstra“, die Kunst-epoche, welche sie hervorbrachte, wurde als die „Mutter vieler Ungetüme“ bezeichnet. „Der Altar“, sagt Kreuzer bei Schilderung der kirchlichen Kunst im 17. und 18. Jahrhundert, „erhielt tödtliche Wunden, die noch nicht vernarben; der klassische Wahnsinn hatte zwar schon die Alpen überschritten und war nach Deutschland gekommen, . . . allein erst mit dem Vorrücken des Jahrhunderts wurde das klassische Fieber der Gedankenlosigkeit ansteckend“ . . . „Ionische, dorische, korinthische und römische Säulen anzuordnen, bei denen selbstverständlich keine Farbe geduldet wurde, galt als

Beweis hoher Kunstwissenschaft . . . Auch der Altar fing allmählich an, an der Zeitkrankheit zu leiden.“<sup>1)</sup>)

Man wandte sich auch heftig gegen die unliturgische Eigenschaft, welche der Altar nunmehr angenommen hätte. Man klagte, in der Renaissance und ihren Ausläufern sei es soweit gekommen, „daß zuletzt der Altar und seine Bedeutung vor lauter Altar nicht mehr gesehen wurde.“<sup>2)</sup>) „Ohne Bewußtsein von der Heiligkeit und Geschichte des christlichen Altars türmten Steinmetzen und Schreiner aus Holz oder Stein einen Berg für Bild und Tabernakel . . .“ „Gedanken wurden nicht ausgesprochen, aber Säulen aufgestellt, klassische, glatte, gewundene, gerippte oder wie immer.“<sup>3)</sup>)

Das Urteil eines anderen Kunsthistorikers lautet über das 17. Jahrhundert: „Die Kirchen wurden immer geschmackloser, die Altäre theatralisch in die Höhe getürmt und in buntester, durch keinen sicheren Charakter zusammengehaltener Weise verziert. Die einfachen Symbole und schmucklosen Bilder der Heiligen genügten nicht mehr, man nahm zu allegorischen Personen, Genien und Engelsköpfen seine Zuflucht. Dazwischen schlangen sich wunderfame Schnitzereien, alles steif, leer, ausdruckslos. Der Altartisch verschwand vor der ungeheueren Wand, die sich hinter ihm erhob.“<sup>4)</sup>) Andreas Schmid führt in seinem Buche „Der christliche Altar und sein Schmuck“<sup>5)</sup>) ein Urteil des Engländers Pugin über zwei Renaissancealtäre in Übersetzung an: „Die freche und ungeziemende Kleidung und Haltung der Figuren, die Heiligenbilder sein sollen, aber insgesamt nur heidnische Kopien unreiner Meister des heidnischen Altertums sind; die klassischen Teile jeder eigenen Bedeutung bar, der niedere und frivole Geschmack der Ornamente, welche mehr für ein Modezimmer als einen Opferaltar sich ge-

1) J. Kreuzer, Wiederum christlicher Altarbau. Brigen 1869. II, 380 u. 385.

2) Dr. J. Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche. Landsküt 1885. S. 158.

3) Kreuzer, a. a. O. S. 381.

4) Karl Heideloff und Georg Neumann, Die christlichen Altäre archäologisch und artistisch dargestellt. Nürnberg 1838. S. 13. Hier ist auf Tafel 8 ein Renaissancealtar vorgeführt, welcher noch dazu maßvolle Formen im Aufbau zeigt, auf den aber trotzdem obige scharfe Beurteilung sich bezieht.

5) Dr. Andreas Schmid, Der christliche Altar und sein Schmuck. Regensburg 1871. S. 330.



ziemen, alles beweist den gänzlichen Mangel wahrhaft katholischer Kunstideen.“<sup>1)</sup>

Sighart erblickte in dem 17. Jahrhundert geradezu eine Unglückszeit<sup>2)</sup> für die Freisinger Kathedrale und bedauerte tief, daß die alten gotischen Altäre neuen, pompösen, im heidnischen Geschmacke aufgeführten weichen mußten; er bezeichnet die Ausstattung der Kirche in Bezug auf die Altäre und ihren inneren reichen Schmuck an Stuck und Gemälden, Marmor und Farbenfülle als eine Verunstaltung des Domes.<sup>3)</sup>

Solche Urteile über die Barock- und späteren Rokokoaltäre wurden um und nach der Mitte des 19. Jahrhunderts gefällt.

Vom kirchlichen, liturgischen Standpunkt aus sprach man den Barock- und nachmaligen Rokokoaltären jedwede Berechtigung ab, von Seite der Ästhetik hielt man sie jedes Kunstwertes bar. Man ließ sich oft gar nicht auf ihre Beurteilung ein; sie galten von vornherein als geschmacklos, unkirchlich, heidnisch, in ihrem Aufbau als locker, zusammenhangslos, jeder architektonischen Komposition entbehrend, als bloße Staffage, leerer, äußerer Schein ohne inneren Gehalt, als Theaterkünsteleien und Effekthascherei.

Darum trat man um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und noch tief in den siebenziger Jahren desselben mit einer gewissen Zerstörungswut solchen Altarwerken entgegen, entfernte sie aus den Gotteshäusern und setzte an die Stelle oft herrlicher, imposanter Anlagen dürftige Schreinerarbeiten im gotischen oder zuweilen auch romanischen Stile. Man glaubte mit der Errichtung von Werken, die nur äußerlich die Formen des mittelalterlichen Altars an sich trugen, Ästhetisch-Schönes und Kirchlich-Würdiges geschaffen zu haben. In Wirklichkeit jedoch waren es meist nur gänzlich unverstandene Nachahmungen und Anlagen von verletzender Dde und Flachheit.

Es ist ja sicher richtig, daß im 17. Jahrhundert Spätrenaissance und Barock oft rücksichtslos mit den alt-ehrwürdigen gotischen

<sup>1)</sup> A. W. Pugin, Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne avec des remarques sur la renaissance au temps actuel. Bruges 1850. p. 169.

Vgl. auch Fr. Laib und Fr. Jos. Schwarz, Studien über die Geschichte des christlichen Altars. Stuttgart 1857. S. 78.

<sup>2)</sup> Joachim Sighart, Der Dom in Freising. Landshut 1852. S. 85 ff.

<sup>3)</sup> Joachim Sighart a. a. O. S. 102.

Altären verfahren sind und in falschem Übereifer häufig am unrechten Platze an Stelle des mittelalterlichen Altars einen neuen, im Zeitgeschmacke gehaltenen gesetzt haben. Dadurch wurde manchmal in störender Weise Fremdartiges in die Kirchen getragen. Ein charakteristisches Beispiel hiefür war der ehemalige, immens sich aufbauende barocke Choraltar in der St. Martinskirche zu Landshut, welcher hoch hinaufragend die mit prächtigen Glasmalereien geschmückten, hohen Fenster des herrlichen Chores verdeckte. Die Wirkung der Hallenkirche wurde ungemein durch diesen dunklen Niesenbau beeinträchtigt. Denn es lag in der Intention des Baumeisters, daß der Blick gleich beim Eintritt des Besuchers vom Hauptportal aus unter dem Turme bewundernd nach vorwärts eile, hin zum Abschlusse der langen kühnen Halle, zum Chorbaue. Aber dieser Eindruck mußte durch den massiven, schweren und plumphen Hochaltar inmitten einer äußerst schlanken, fast körperlosen Anlage völlig verwischt werden. Hinter dem Bau des Barockaltars fand sich der alte, ursprüngliche Flügelaltar, allerdings beschädigt, vor, und es war gewiß eine Tat, die auf's freudigste begrüßt werden mußte, daß der hohe Barockbau entfernt, und der gotische Altar stilgerecht ergänzt wurde.<sup>1)</sup>

Aber damit soll nicht gesagt werden, daß aus jeder romanischen oder gotischen Kirche die darin befindlichen Renaissance-, Barock- und Rokokoaltäre genommen werden sollen. Auch ein gotisches Gewölbe, auch ein von schlanken Fenstern durchbrochener Chorraum können ganz wohl, namentlich in kleineren Kirchen, Barock- und Rokokoaltäre ertragen. Haben ja doch die damaligen Meister mit feinem, dekorativen Geschick es verstanden, die in verschiedenartiger Weise gegliederten Räume durch Altaranlagen auszufüllen, welche den jeweiligen Verhältnissen sich anpassen und keineswegs störend wirken.

In neuester Zeit, seit ungefähr zwei Dezennien, ist eine Wendung zu Gunsten des Barock- und Rokokoaltars eingetreten. Man weiß jetzt die vielen beachtenswerten Schönheiten an solchen Anlagen mehr zu schätzen, man bewundert allmählich die Meisterschaft in der Holzschneidekunst, das hohe Geschick im Dekorieren, die Phantasiafülle im Ornamente, die Monumentalität im Aufbau, die vorzüglichste

<sup>1)</sup> Näheres hierüber bei A. Kalcher, Führer durch die Stadt Landshut und in die Umgebung. Landshut. S. 51.

Beherrschung des Materials, die imposante Wirkung der Gesamtkomposition, — lauter Momente, die auf eine hochentwickelte, selbstständig = produktive Kunst schließen lassen. Man läßt sich jetzt sogar herbei, Altäre des 17. und 18. Jahrhunderts, die einst so verachtet waren, mit einer großen Sorgfalt zu restaurieren, wobei man sich genau an die ursprüngliche Formengebung des betreffenden Stiles zu halten sucht. Man setzt neue Retabeln und Tabernakelanlagen anstatt der ruinierten gewordenen alten unter die kolossalen Hochbauten der alten Barockaltäre und ist ängstlich bemüht, dieselben in Einklang mit den Formen des ursprünglichen Hochbaues zu bringen.

So ist denn bereits eine Duldung des Barock- und Rokokoaltäres in der Kirche eingetreten, die verdiente volle Würdigung hingegen hat er bis heute noch nicht erfahren.

Bei Restaurationen von Altären oder bei neuer Aufführung von Retabeln und Tabernakeln ist es daher den Künstlern meist schwer geworden, sich ganz in das Wesen und den Geist jener Kunstperiode des Altarbaues zu versenken und einzuleben. Die Abstufungen, welche die einzelnen Stilphasen, Renaissance, Barock, Rokoko nebst ihren Übergangsstadien scharf von einander trennen, werden nicht selten an ein und demselben Werke mit einander vermengt, wodurch dann oft eine stilwidrige Gesamtwirkung erzielt wird.

So sehr aber auch die äußerst zahlreichen Altaranlagen des späteren Renaissanceotypus und des Barock sowie auch der sehr beliebte Altar des vollstimmlich gewordenen Rokoko mit seiner keck und flott durchgeführten Dekoration Staunen und Bewunderung erregen, so darf man doch nicht in den Fehler geraten, die späten Renaissance-, Barock- und Rokokoaltäre zu überschätzen, vielmehr mögen da und dort ihre Mängel keineswegs verhehlt werden.

## Erster Abschnitt.

# Der Altarbau der späten Gotik.

### I. Der Altartypus am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

Die letzten Jahrzehnte des 15. und die ersten des 16. Jahrhunderts haben in steter Steigerung durch den Reichtum des konstruktiven Aufbaus und die Fülle des freien, naturalistischen Ornamentes, aber auch durch das Streben, den einzelnen Figuren mit der Schönheit der Form zugleich tief innerliches seelisches Empfinden aufzuprägen, den Altar auf den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung gestellt. Im Altar der späten Gotik ist die höchste Vollendung des mittelalterlichen Altarbaues verkörpert.

Wiewohl der Altar, selbst bis tief in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein, als mittelalterlich-gotisch bezeichnet werden muß, so wirken doch bei ihm nach den verschiedensten Richtungen mancherlei Momente zusammen, welche auf den Anbruch einer neuen Stilphase hinweisen, die aus der deutsch-mittelalterlichen Kunst sich herausbildet und zunächst ohne jegliche Beeinflussung von Seite Italiens aus inneren, rein künstlerischen Gründen hervorgeht.

Der Aufbau eines Altares in jener Epoche ist zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch gotisch, doch zeigt er bereits deutlich das Ringen nach neuen Formen.



Pipping.  
Hochaltar.  
1478.





Man fing nunmehr an, den Altar als ein Prunk- und Schaustück zu betrachten. Man suchte diesen Zweck nicht mehr durch einen streng architektonischen Aufbau zu erreichen, sondern vielmehr durch Auflösung der Architektur in freiere, leichtere Formen. Die Virtuosität der Technik konnte der Meister nun in hellerem Lichte zeigen, wenn er die gesamte Anlage seines Altars mehr dekorativ-malerisch gestaltete und die strengen architektonischen Bauglieder der Gotik in leichte Zierglieder umwandelte, um dadurch der ganzen Komposition den Eindruck eines höchst komplizierten und deshalb auch staunenerregenden Werkes zu verleihen. Der Altarbauer jagte sich, bei Errichtung eines Altars habe man es mit keinem Bauwerk zu tun, wie etwa bei Ausführung einer Kirche und ihrer Struktur, sondern mit einem Dekorationsstück. Deswegen legte er auch auf das Formenspiel des Aufbaues das größte Gewicht. Hierin betätigte sich der deutsche, phantasiervolle, ja phantastische Geist des Spätgotikers aufs reichste und zügelloseste.

So ist denn der gotische Altar im späten 15. und beginnenden 16. Jahrhundert schon in seinem Gesamtaufbau ein anderer geworden. Um diese Wendung näher zu illustrieren, möge an den wimpergartigen Aufbau des Schrenkaltars (c. 1376) in St. Peter zu München hingewiesen werden, wo die Anlage im Ganzen wie auch im Detail ihre Motive einzig und allein aus der gotischen Bauweise und ihrer schmückenden Kleinarchitektur genommen hat, während etwa der Moosburger Choralter zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Straffheit und Strenge der Architektur bereits abwirft und seinen leichten Bau in graziosem Fluge rein dekorativ-malerisch aufsteigen läßt. Aber trotzdem die Anlage eine komplizierte ist, und die einzelnen Glieder in reichster Zeichnung wild und wirr in einander gehen, ist die Harmonie des Ganzen gewahrt.

Das Einzelne soll zwar dem Ganzen untergeordnet werden, — das hat der Spätgotiker gegenüber dem mittelalterlichen Altarbauer als fortschrittliches Moment voraus; aber dennoch ist alles mit liebevollster Sorgfalt bis ins Kleinste gearbeitet. Das letzte Detail im Aufbau ist bei einem noch so großen Altarwerke mit peinlichster Genauigkeit ausgeführt, ohne daß die Gesamtwirkung außer Acht gelassen wird.

Mit hoher Meisterhaft ist durchgeführt, wie aus den konstruktiven Gliedern des Unterbaues in graziosem Formenspiel die einzelnen Teile der Anlage herauswachsen, sich da und dorthin

verzweigen, dabei aber immer auf ihren gemeinsamen Ausgangspunkt sich zurückführen lassen, bis die Gesamtkomposition oben in einem Dekorationsstück der vornehmsten Wirkung ausklingt.

Die Anlage des spätgotischen Altars hat es offenbar im Gegensatz zur Periode der Hochgotik weit mehr auf einen malerischen Totaleindruck abgesehen und damit in den architektonischen Aufbau des Altars eine neue Auffassung gebracht.

Oft hat man die Kunst in der Periode der Spätgotik, wie sie sich besonders an den Altären zeigt, als eine dem Verfall geweihte bezeichnet. Man rechnete es der Gotik als einen Fehler an, daß in ihrer späten Zeit das organische Verhältnis zwischen Konstruktion und dekorativen Formen gelockert, oft sogar ganz zerstört worden ist. Architektonische Zierglieder zeigen sich, die, aus ihrem Zusammenhange gerissen, mitunter als völlig zwecklos erscheinen; neben den konstruktiven Gliedern der früheren Gotik wachsen eine ganze Masse dekorativer Glieder hervor, welche erstere zu erdrücken drohen. Es sind dies aber Momente, die nicht einen Verfall der Gotik, sondern nur deren Ausleben bedeuten.

Eine Zeit, welche so meisterhafte Altarbauten hervorbrachte, wie wir sie in Blutenburg, Pipping, Moosburg, Rabenden und an vielen anderen Orten des Erzbistums München und Freising bewundern, kann sicherlich nicht eines Niederganges des künstlerischen Lebens bezichtigt werden.

Mit dem Aufbau ist in der Zeit der Spätgotik unzertrennlich verbunden das Ornament, welches sich zu einer freieren und üppigeren Gestaltung entwickelt, sich mehr mit der Architektur vermischt, so sehr, daß schließlich diese letztere im Ornamente geradezu aufgeht.

In dieser Abnahme des architektonischen Gefühls zu Gunsten des reichen Ornamentes kann aber ebenfalls nicht ein Rückschritt in der stilistischen Entwicklung des Altars erkannt werden. Da man nunmehr den Altar als Dekorationsstück betrachtete, ließ man das Ornament vorherrschen, während früher der dekorative Schmuck am Altare mehr gegenüber dem architektonischen Grundgedanken zurücktrat. Der spielende Reichtum und die krause, wirr in einandergehende Üppigkeit im Ornamente lassen auf ein frischpulsierendes Leben in der damaligen Künstlerwelt sowie auf eine hohe Entwicklung des Handwerkes, der Technik schließen.

Das Ornament verleiht dem Altar in dieser späten Zeit der Gotik ein anderes Gepräge und leitet ihn aus dem mittelalterlichen Schema bereits zu einer neuen Stilphase.

Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts kam man davon reden, daß das Ornament eine selbständige, die Altarkomposition wesentlich beherrschende Stellung einnimmt. Früher, wie z. B. an dem teilweise uns noch erhaltenen Hochaltar von St. Martin zu Lands hut spielte das dekorative Ornament eine sehr untergeordnete Rolle; die Anlage des Altares richtete sich damals nach den Motiven der herrschenden Baukunst.

Nun aber versenkt sich der Künstler in das Studium der Natur, der Pflanzenwelt und bringt einen freien Naturalismus ins Ornament. Er bildet frisches Laubwerk, tren der Wirklichkeit abgelaußte Motive wie Ephewranken, Kleeblatt, Blumen und Disteln. Aber auch die ganze Anordnung des Ornamentes wird eine zügige und ungezwungene.

Sorglos tritt der Schnitzer da und dort aus dem architektonischen Rahmen heraus und will dadurch mehr malerische Effekte erzielen. Höchst anmutiges Laubwerk schlingt sich zuweilen um die Pfeiler, Stäbe und Säulchen der Altäre. Ja manchmal steigt sogar in frei naturalistischer Weise zierlich durchbrochenes Astwerk mit Blatterschmuck durchzogen an Stelle der früheren Streben zu laubenartig ineinander greifenden Ranken empor, welche nicht selten ein reiches, dichtes Blätterdach über den einzelnen Heiligenfiguren bilden.

Wir sehen hierin, wie weit diese späte Gotik gegenüber der früheren Periode sich aus der rein geometrischen Konstruktion heraus in frei naturalistische Dekoration hineinwagt, wie sie keck die mannigfachsten Motive aus der Natur entlehnt.

Ein ganz besonderer Reiz liegt in dieser spätgotischen Ornamentik. Der Naturalismus der Formen zeigt sich in feiner Zurückhaltung, in überaus liebenswürdiger, feinhafter Bildung, noch vermischt mit stilisierten Formationen. So sind neben der geometrischen Linienführung der Zeichnung, neben den reichen „Reihungen“, dem streng stilisierten Rankenwerk, den phantastischen Rosetten, Krabben, Kreuzblumen u. s. f. in frischer Naturwahrheit gestaltete Disteln, Blumen und Blätter zu einer einheitlichen Dekoration vermischt.

Eben diese Mischung aber in ihrer ungemein zarten, liebevollen Durchführung ist von höchst intinem Reize und steht in ihrer

Naturfrische in vollem Gegensatze zu dem in den wunderlichsten, oft unnatürlich verzerrten Formen sich bewegenden eigentlichen Renaissanceornament, wie wir dasselbe unter dem Einflusse Italiens in der späteren Zeit an den Altären der Erzdiözese gewahren.

Mit höchster Bravour ist zum Beispiel an den Altären zu Blutenburg, Jasberg und Moosburg (in der Münchener Kunstzone), wie zu Rabenden, St. Florian und in Non bei Reichenhall (Salzburger Schule) das Ornament ausgeführt. Krabben und Kreuzblumen, jene vornehmsten Zierglieder der Gotik, treten aus ihrer architektonischen Strenge heraus, reiches Astwerk und krauses Wurzelwerk kommen noch hinzu, frisch und keck werden aus der Natur die verschiedensten Motive entnommen.

Ein äußerst instruktives Beispiel für die hohe Meisterschaft, womit das naturalistische Ornament behandelt wird, bietet ein im Kirchenjaale des Nationalmuseums zu München aufgestellter Altar aus Frauenhiessee vom Ende des 15. Jahrhunderts. Hier bewundern wir eine Fülle lebenswahren Ornamentes in den aus dem Blattwerk lugenden Beeren, Trauben und Blüten, welche mit einer liebevollen Sorgfalt ohne Gleichen ausgeführt sind.

Ein scheidendes Merkmal gegenüber der früheren mittelalterlichen Epoche bilden ferner die Anordnung der Einzelfiguren wie der Reliefs am Altarbau und deren fortschrittliche formale Behandlung.

Was zunächst die Anordnung der statuarischen Einzel- oder Vollfigur auf dem spätgotischen Altare betrifft, so tritt dieselbe nunmehr freier und energischer aus ihrer architektonischen Umrahmung. Während die Heiligenfiguren früher in reicherer Anzahl, aber in kleinem Formate am Altare angeordnet und nebeneinander reihenweise aufgestellt wurden, macht jetzt in der spätesten Periode der Gotik, abgesehen von der größeren (lebensgroßen oder auch überlebensgroßen) Gestaltung der Figuren, schon der Standort derselben auf dem Altare die einzelnen Statuen wichtiger und läßt sie bedeutungsvoller erscheinen. Es sei hier zu näherer Illustration dieser Stilwandlung auf zwei charakteristische Beispiele in der Erzdiözese aufmerksam gemacht, auf den Hochaltar in St. Martin zu Landshut und den Moosburger Choraltar. Dort reihen sich die einzelnen Heiligen, jede Figur unter eigener Bekrönung stehend, in großer Anzahl aneinander; tief in ihren reicharchitektonischen Baldachinen will keine, so sorgfältig auch jede für sich



Moosburg.

Hochaltar.

Anfang des 16. Jahrhunderts.





ausgearbeitet ist, das Interesse für sich allein in Anspruch nehmen. Anders beim Hochaltar zu Moosburg. Groß und frei, in monumentaler zügiger Auffassung treten uns die Figuren entgegen. Nicht eine Fülle von Statuen begegnet uns hier; nur die Hauptpatrone der Kirche sollen als solche auch äußerlich dem Kirchenbesucher kenntlich gemacht werden; deshalb werden sie in großem Maßstabe ausgeführt und unter eine leichte und zierliche Architektur gesetzt, aus der sie kraftvoll herausblicken. Ganz im Gegensatz zu diesen mächtigen Schreinfiguren werden die Heiligen oben im Aufsatze kleiner gebildet; sie sind nebensächlicher, sollen mehr dekorativen Zwecken dienen und dürfen daher auch in dem äußerst reich sich aufbauenden Giebel verschwinden.

So liegt denn schon in der Aufstellung der plastischen Figuren ein nicht zu verkennender Zug ins Monumentale, was dem mittelalterlichen Altar ferne gewesen ist und den Altar der Spätgotik von dem bisherigen Altarschema des Mittelalters trennt.

Auch das Altarrelief erzählt nunmehr reicher; es kommt aus seiner kleinlichen, naiven Darstellung immer mehr heraus und nimmt jetzt meist den ganzen Raum des Schreines ein. Die Flügel haben, wenn mit Flachreliefs versehen, meist noch je zwei Darstellungen übereinander, aber auch hier kommt zuweilen schon die großangelegte Schilderung durch je ein Bild vor.

Den selben Gang gewahren wir schließlich auch bei den Altargemälden. Diese werden gerade am Ende des 15. Jahrhunderts immer beliebter, namentlich werden die Altäre reicherer und vornehmerer Kirchen damit geschmückt. Gegenüber der früheren, aus mehreren kleineren Tafeln bestehenden Zusammenstellung erfüllt jetzt ein einziges Gemälde den Schrein und die Flügel, wodurch eine monumentale Wirkung erreicht wird. Deutlich zeigt sich diese Art an dem im kgl. Nationalmuseum befindlichen Choraltare der ehemaligen Franziskanerkirche zu München vom Jahre 1492 und in noch fortgeschrittenerer Weise an den Altären der Hofkapelle zu Blutenburg.

Was dann weiters die formale Behandlung zunächst in der Plastik, in der Einzelfigur wie im Relief, betrifft, so ist auch hierin im Vergleich zum gotischen Mittelalter eine bedeutende Wandlung zu gewahren.

Während früher dem Gewande der Figuren ein feiner Zug gegeben und eine leichte Bewegung in die zarten Gestalten gelegt

und nicht bloß Belebung, sondern auch Beseelung zu erreichen gesucht wurde, kommt jetzt ein intensiveres Verständnis der Form zum Vorschein.

Mit der zunehmenden Schulung und Meisterschaft der Schnitzer erklärt sich von selbst die Freude an virtuos geschnittener Gewandung, welche nunmehr in reichen Bausch- und Bruchfalten sich um die Figuren legt. Die Bravour der Technik führt, namentlich bei späteren Werken, zu einer gewissen manierierten Übertreibung, besonders was das äußerst flott geschnittene Gewand anlangt.

Scharfe Charaktere werden gebildet und mit einem großen Ernste erfaßt; das religiöse Leben wird in seiner Vielseitigkeit aufgegriffen. Das Bestreben, edel und hoheitsvoll zu gestalten, offenbart sich in Plastik wie in Malerei.

Wie wunderbar ist in das tiefe seelische Leben bei St. Wolfgang auf dem Pippinger Altar eingegangen, um nur ein Beispiel von vielen zu erwähnen! Welch große künstlerische Mannigfaltigkeit stand dem spätgotischen Meister trotz des oft so ziemlich gleichen Problems zu Gebote, wenn er etwa eine Apostelfolge oder ein Pfingstfest oder ein Abendmahl als Relief auf einen Altar setzen sollte! Da wird verschiedenes religiöses Empfinden am markantesten ausgeprochen.

Daselbe ist auch bei Gemälden zu finden. Der Zug auf die Hauptsache wird stets festgehalten. Die einzelnen Vorgänge, wie Kreuzigung u. s. w., welche geschildert werden, will der Maler im Raume sich abspielen lassen, wodurch die Perspektive zu allerdings noch schwüchternen Anfängen kommt.

Im allgemeinen wird jedoch in dem Gebiete der Erzdiözese München und Freising die Plastik auf den Altären der Malerei meist vorgezogen. In der Behandlung des Holzes, das in Oberbayern in so reichlichem Maße vorhanden, schwingt der heimische Künstler sich zu einer sehr hohen Meisterschaft empor.

Das letzte Viertel des 15. und die ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts bedeuteten für die Altarplastik des Erzbistums den Höhepunkt. Doch drohte bereits eine Gefahr, die aus dem Virtuositentum der damaligen Kunsttätigkeit hervorgegangen, — die Gefahr des Übertreibens. Bei der selbstbewußten Gewandtheit des Schnitzers, vermöge welcher er möglichst scharfe Charaktere in die Bischofsköpfe, wie zarte, schöne und weiche Züge in die Ge-

sichter der hl. Jungfrauen u. s. w. zu legen wußte, erlitt gar oft die Feinheit des Empfindens einen starken Rückgang. Die Übertreibung des Charakteristischen führte zuweilen sogar zur Karikatur.

Wie manchmal Barock- und Rokokobildhauer der späteren Zeit, vom Uebereifer hingerissen, ein allzu großes Pathos in die lebhaft bewegten Altarfiguren legten, so schuf der spätgotische Schnitzer, welchen es drängte, innere Gemütsstimmungen recht drastisch nach Außen wiederzugeben, nicht selten verzerrte Gestalten. Ein starker Zug zur Manier trat besonders zu Beginn des 16. Jahrhunderts in der pomphast aufgetauchten Gewandung zu Tage.

## 2. Hervorragende Altäre aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts.

Gerade gegen Schluß des 15. Jahrhunderts war eine hohe Blüte in der Holzplastik eingetreten, welche vor allem im Altarbau sich kundtat und ihr Zentrum in München hatte,<sup>1)</sup> woselbst die so reiche und ungemein produktive künstlerische Tätigkeit mit der Altarausstattung der eben vollendeten großen Frauenkirche einsetzte. Wir sehen diese Münchener Schule auch an den zahlreich auf dem Lande erhaltenen Altären im Laufe der folgenden Jahrzehnten immer mehr sich vervollkommen. Im 16. Jahrhundert behauptet München fast allein den Vorrang, welche tonangebende Stellung im Kunstleben dann nie mehr von der Hauptstadt weicht, sondern in der Periode des Barock und noch mehr des Rokoko immer weitere Kreise zieht.

Bevor München an die Spitze der Kunsttätigkeit in Oberbayern getreten, hatte seine Stelle am Ende des 14. und das ganze 15. Jahrhundert hindurch die Stadt Landshut eingenommen. Es hing dies mit den politischen Verhältnissen zusammen, welche bei Beurteilung des Kunstlebens einer Periode immer Berücksichtigung finden müssen.

Ende des 14. Jahrhunderts setzte Herzog Stephan, der Sohn Ludwig des Bayern, seinen zweiten Sohn Friedrich als selbständigen Herzog nach Landshut, welches jetzt Residenz einer Dynastie, der Linie Bayern-Landshut, wurde. Außerst kunststümige Fürsten,

<sup>1)</sup> Berthold Niehl, Die Münchner Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. In den Abh. d. III. Kl. d. k. Akad. d. Wissensch. XXIII. Bd. 2. Abt. München 1904. S. 391 ff.



Blufenburg.  
Seitenaltar um 1491.



große Mäcene der kirchlichen Kunst, folgten nacheinander. Reiche Stiftungen nicht bloß in der Hauptstadt, sondern auch draußen in den kleineren Städten, Märkten und sogar Dörfern gehen auf diese reichen Herzöge zurück.

In diese Zeit fällt der Bau der St. Martinskirche und damit auch die herrliche Altarausstattung in ihr. Damals und in der Folgezeit war die „Landschuter Bauhütte“ maßgebend für ein weites Gebiet, nicht bloß für die politisch zum Herzogtum gehörigen Lande, so für das Motttal, für die Moosburger Gegend, für die sogenannte Holledau und hinüber bis in die Gegend des Inn, sondern auch für die nächste Umgebung von München und Erding.

Die inmitten der beiden Herzogtümer Bayern-München und Bayern-Landshut gelegene Bischofsstadt Freising hat in dieser Periode des 15. Jahrhunderts sicher nur eine untergeordnete, vielleicht nicht einmal selbständige, sondern bloß empfangende Stellung gegenüber Landshut eingenommen.

Wohl mag es in Freising festhafte Künstler gegeben haben, welche in der Schnitzkunst Tüchtiges schufen. So ließen die Kanoniker von St. Andreas auf dem Domberge durch einen aus ihrer Mitte, Namens Bertolinus Nublinger, prachtvolle neue Chorstühle mit Zinschriften schmücken. Doch ist das nur ein vereinzelter Fall. Das wundervolle Chorgestühl, welches in den Jahren 1485—1488 für die Domkirche zu Freising errichtet worden ist, ein Meisterstück mittelalterlicher Ornamentik, ist ein auswärts entstandenes Werk. Ein Mugsburger Meister, Namens Glurer, schnitzte dasselbe. Im allgemeinen beherrschten aber die Landschuter Meister die Umgebung, und Sighart findet selbst nach 1500 noch einen Landschuter Meister in Freising, den Monogrammisten S. R. am Steinaltärchen des Domkreuzganges, dem sogenannten Maroltaltar.<sup>1)</sup>

Landshut war vor 1470, was die reiche künstlerische Produktivität anlangt, München weit voran. Die Landschuter Bauhütte, deren erster Meister Hans Stethaimer (auch Stethaim genannt) gewesen, entsandte ihre Schüler nach allen Gegenden. Von ihrer Berühmtheit möge die Tatsache Zeugnis ablegen, daß ein Jakob von Landshut Werkmeister am Straßburger Münster von

<sup>1)</sup> Philipp M. Halm, Die Thüren der Stiftskirche in Mötting und ihr Meister. In der Monatschrift „Die christliche Kunst“. 1. Jahrg. Heft 6. S. 142.

1492—1509<sup>1)</sup> gewesen ist. Sowohl in Stein wie in Holz schuf die Landschuter Bauerschule wundervolle Gebilde. Von den Formen der Edelgotik ausgehend erstreckte sich ihre Wirksamkeit bis hinein in die Periode der Spätgotik. Das prachtvolle Chorgestühl zu St. Martin in Landshut (c. 1480), sowie die Altäre in Gelbersdorf bei Gammelsdorf (1482) sind unter den noch erhaltenen Schöpfungen der späten Gotik wohl die hervorragendsten.

Neben der Landschuter Schule kommt nun in der zweiten Hälfte und vor allem gegen Schluß des 15. Jahrhunderts die Münchener Holzplastik in hohe Blüte. Eine Zeit lang läuft noch die Landschuter Schule in voller Ebenbürtigkeit neben der Münchener her und nimmt die nämliche Stelle im nördlichen und nordöstlichen wie München im südlichen Teile des Erzbistums ein.

Doch bald nach 1500 sinkt Landshut in seiner Eigenschaft als Kunstzentrum herab, und München allein tritt an die Spitze der Kunsttätigkeit in Altbayern. Dieser Wechsel hängt wieder mit politischen Verhältnissen zusammen. Landshuts Glanzzeit war schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts verblühen. Im Jahre 1504 starb Herzog Ruprecht. Landshut fiel an Oberbayern und hörte auf, Residenzstadt zu sein. Die kleine Unterbrechung, in welcher Herzog Albrechts II. Sohn Ludwig Landshut zu seinem Sitze wählte, war für das Kunstleben nicht mehr von Bedeutung. Ungemein stieg aber die politische Machtstellung Münchens. Von nun an bildete München mehr noch als früher ein Zentrum künstlerischen Lebens.

Jeder Kunstperiode geht stets ein Hauptbau im Zentrum des betreffenden Gebietes voran, der dann bestimmend für die Kunst der Umgebung wirkt.

So war für die altbayerische Gegend der Bau der Münchener Frauenkirche maßgebend. Im Jahre 1468 legte Herzog Sigismund IV. den ersten Stein zu diesem Gotteshaus, das binnen 20 Jahren, 1488, vollendet wurde. In diese Zeit, gegen Schluß der Bautätigkeit, fällt auch die Errichtung der zahlreichen Altäre, bei deren Herstellung die Münchener Schule ihre ganze Tüchtigkeit an den Tag gelegt haben mag. Uns ist nichts mehr davon erhalten, doch geben die aus jener Schule hervorgegangenen und

<sup>1)</sup> J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern. München 1862. S. 432.



jetzt noch in einzelnen Kirchen der Münchener Umgebung vorhandenen Altäre ein beredtes Zeugnis für das damals freichpulsierende künstlerische Leben. Für den Altarbau ist diese Zeit ein ganz besonders charakteristischer Abschnitt in der Kunstgeschichte der Erzdiözese.

Münchens Umgebung ist reich an trefflich erhaltenen Altaranlagen der späten Gotik. In dem spielenden Reichtum ihrer Formen bekunden sie bereits deutlich das Anbrechen einer neuen Stilrichtung. Eine hohe Schönheit liegt in der sprudelnden Fülle der dekorativen Glieder jener Altäre. Es würde sicher diese Periode im Altarbau falsch beurteilt werden, wenn man sie, wie dies zuweilen geschehen, als eine Verfallzeit bezeichnen würde. In den so reich ausgestatteten Altarkonstruktionen der späten Gotik ist schon die Entwicklung zum deutschen Renaissancealtar hin eingeschlossen.

Wie die Architektur im Großen, so gelangt auch der Altar im Kleinen vom einfachen, feinschaften Reiz der Frühgotik zu dem großartigen Reichtum der sogenannten Edelgotik und von da zu der oft bis zur Manier gesteigerten spielenden Formengebung der Spätgotik. Aber auch diese letzte Epoche der Gotik ist von quellfrischem Einschlag im künstlerischen Schaffen belebt, so daß von einem Verfall nicht gesprochen werden kann.

Das 15. Jahrhundert und noch der Beginn des 16. haben die höchste Steigerung im künstlerischen Wirken gebracht, was keineswegs ausschließt, daß damit auch eine ganze Menge neuer Momente aufkam.

Von den uns erhaltenen gotischen Altären mögen vor allem die der drei in nächster Nähe des Münchener Kunstzentrums gelegenen Kirchen zu Pipping, Untermenzing und Blumenburg genannt werden, welche sämtlich der fürstlichen Munizipalgenossenschaft des Herzogs Sigismund entsprangen. In Pipping liefern die drei Altäre von 1478/79 köstliche Beweise für die hohe Blüte der Münchener Schule. Sie sind in ihrem Aufbau sehr einfache, zinnenbekrönte Schreine mit Flügeln. In den Schreinen sind je drei Figuren eingelassen, die ihren Höhepunkt in der kraftvollen Gestalt des hl. Wolfgang auf dem Hochaltare erreichen. Das Ornament der die Figuren überdachenden Baldachine bewegt sich in zierlichem, spiralförmig in einander laufenden Ast- und Rankenwerk.

Eine andere Lösung der Dekoration des Schreines bringt ein Altar aus Untermenzing, welcher nimmehr im National-

muſeum<sup>1)</sup> ſich befindet. Hier ſtehen die drei allerliebſten Figuren von Maria, St. Katharina, St. Barbara unter einem auf's reichſte mit Ranken geſchmückten Kleeblattbogen. Leider iſt der Aufſatz nicht mehr vorhanden. Am willkürlichſten, aber auch am reizvollſten zeigt ſich die Laune der Spätgotik, womit ſie jeder ſtrengen Konſtruktion aus dem Wege geht, an den Altären der Kirche zu Blutenburg. Da iſt vor allem der Hochaltar mit einem Gemälde in zierlichem Rahmen aus dem Jahre 1491 zu beachten. Statt der das Mittel des Schreines flankierenden dünnen Säulen iſt hier ganz naturaliſtiſch freies Altwerk geſetzt, das oben, die Form des Felsrückens einhaltend, in ein reiches Ornament ausläuft, welches nach Art eines über den Schrein ſich wölbenden Laubdaches gebildet iſt. Hier entfaltet ſich nun eine bis zur Manier geſteigerte Kunſtfertigkeit im Schnitzen: Aus ineinander verſchlungenem Geäſte und Blättern lugen Blumen, geöffnete und geſchloffene Difteln u. ſ. w. hervor, ja fogar Vögel tummeln ſich im Gezweige.

An der äußerſt zierlichen Bekrönung der beiden Seitenaltäre mit den Gemälden „Maria Verkündigung“ und „Chriſtus in der Herrlichkeit“ (1491) tritt die Virtuofität der Schnitztechnik wie auch die Phantaſiefülle und Freude an Formenreichtum ganz beſonders zu Tage. Da iſt das organiſche Verhältniß zwischen reiner Konſtruktion und dekorativen Formen ſehr gelockert, alles, ſelbſt die tragenden Glieder, die Säulchen, Rundſtäbe und Rippen löſen ſich in ſchmückende Glieder auf; an Stelle der früheren in geometriſchen Linien ſich bewegenden Kompoſition iſt es auf eine bloß dekorativ-maleriſche Wirkung abgeſehen, welche man durch eine möglichſt reiche Anordnung von naturaliſtiſchem Schmuck erreichen will. So wachſen aus Äſten oben ſich kreuzende Fialen heraus, welche einen Baldachin über den Heiligenfiguren bilden. Unvermittelt und ohne Zusammenhang mit der Konſtruktion ſetzen plößlich bald gebogene, bald eigenartig gewundene Fialen an. Ein Ringen nach neuen, der Natur entlehnten Formen macht ſich überall geltend. Die Altargemälde ſtammen wahrſcheinlich von dem Münchener Hofmaler Hans Olmendorfer.<sup>2)</sup>

1) Der Menzinger Altar iſt im Kirchenſaal des Kgl. Nationalmuſeums in der ſiebenten Kapelle rechts (Nr. 18) aufgeſtellt.

2) Näheres hierüber in der Monatsſchrift des hiſtoriſchen Vereins von Oberbayern, Jahrgang 1885. Hans Olmendorfer und die Tafelmalereien der Kirche zu Blutenburg von Dr. G. Sager. S. 139.

In charakteristischem Gegensatz zu dem feinen vornehmen Altartypus der herzoglichen Hofkapelle steht der gotische Altar in dem einsam gelegenen Kirchlein zu Trayl<sup>1)</sup> bei Ebersberg. Dieser Altar von 1499 zeigt herbe Formen im Blatt- und Astwerk, wie denn auch die plastische Gruppe des Mittelbildes — die Kreuzigung — in derbem Naturalismus gehalten ist. In dem mühevollen Bestreben, den Moment dramatisch ergreifend und packend zu schildern, wie in der Szene der hinjinkenden von Johannes aufgefangenen Maria, spricht sich ein bereits fortschrittliches Motiv aus. Die Naivität des mittelalterlichen Empfindens muß einem großen einheitlichen Zug in der Darstellung weichen, der, so unbeholfen er sich hier, als von einem ländlichen Künstler stammend, auch zeigt, doch um ein Bedeutendes nach vorwärts drängt. Schon die Art und Weise, mit dem einen plastischen Bilde das ganze Mittel des Schreines zu füllen, leitet von der mittelalterlichen Altaranlage zu einem neuen Schema über, das beim Altare zu Trayl allerdings wegen seiner kleinen Dimensionen weniger betont werden kann. Desto mehr aber tritt dasselbe am gotischen Altarschreine zu Ramersdorf<sup>2)</sup> bei München (1483) zu Tage, wo ein einziges großes Relief der Kreuzigung das Mittel umfaßt. Hier ist trotz der Fülle von Figuren bereits in die Darstellung ein einheitlicher Zug gebracht, der sich vor allem in der Konzentration der Teilnahme am Hauptmoment des Vorganges offenbart. Die Konstruktion und Ornamentik des Altars ist von geringerem Interesse, weil größtenteils modern.

Die Münchener Schule erstreckte sich auch auf entferntere Gebiete, bis in die Gegend von Schliersee, wo das Kloster Tegernsee über viele Kirchen das Patronat besaß und seine gotischen Altäre durch den Münchener Meister Mächselkirchner auführen ließ.<sup>3)</sup> Hier hat sich von einem hochinteressanten Altar der späten Gotik (1495) in Agatharied ein zweifach geteilter Schrein erhalten, dessen Ranken- und Laubwerk von köstlicher Feinheit sind. Dieser Schrein ist mit seinen beiden Figuren in den Renaissancehochaltar vom Jahre 1643 eingelassen.

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I. Bd. Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern von G. v. Bezold und Berthold Niehl. München 1892. Abbild. Taf. 200.

<sup>2)</sup> Ebenda. I. Taf. 155.

<sup>3)</sup> J. Sighart, Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising. Freising 1855. S. 166.

Der Altar zu Jaszberg (Pfarrei Otterfing bei Holzkirchen) ist besonders in seinem Figurenreichtum interessant. Die Figuren sind charakteristisch für das lange Festhalten an gotischer Kunst; sie tragen das späte Datum 1546. Der fortschrittliche Zug zeigt sich vor allem in der wirksameren und nach derbem Realismus strebenden Plastik.

Treffliche Werke der Münchener Schule sind die Altäre zu Schmidham, Reichersdorf<sup>1)</sup> und Schliersee<sup>2)</sup>, vor allem auch der Hochaltar zu Milbertshofen<sup>3)</sup> bei München mit mehr derb behandeltem, teils stilisierten teils naturalistischem Blattwerk. Ein Schritt nach Vorwärts liegt hier in der gut bewegten Gestalt des hl. Georg zu Pferd, der in seiner frischen Natürlichkeit und vollen Kraft bereits frei und ungezwungen aus dem Rahmen des Schreines tritt. Auf den Flügeln ist das Martyrium des Heiligen lebendig dargestellt. Der ganze Altar stammt einheitlich aus dem Jahre 1510. Auch der prächtige Altar in der Gottesackerkirche St. Georg<sup>4)</sup> bei Wartenberg (nahe bei Moosburg) möge hier erwähnt werden, weil er in seinem Aufbau wie in seinen Figuren sich den bisher behandelten Altären anschließt. Er gehört jedoch dem Landsknecht-Kunstkreise an. Eine großartige Wirkung vermochte der Meister in die Darstellung der hl. Dreifaltigkeit zu legen, welche das Mittel des Schreines enthält. Die scharfe Charakteristik, welche in dem herrlichen Kopfe des sitzenden Gott Vaters ausgeprägt ist, verrät einen besonders begabten Künstler. Die Gruppe entbehrt nicht, trotz der bescheidenen Dimensionen, in denen sie gehalten, einer gewissen monumentalen Auffassung, eines ergreifenden, majestätischen Ernstes. Nach Art des so innig empfundenen „Gnadenstuhles“ hält Gott Vater seinen am Kreuze hängenden Sohn auf dem Schoße, um ihn der Welt zu zeigen; in der Mitte zwischen beiden schwebt der hl. Geist. Liebliche Engelsgestalten tragen das in reichen Falten herabfallende Gewand des Vaters, oben beleben lautenspielende Engeln die Komposition. In diesem reichen Erzählen der figürlichen Plastik, in der Konzentration des Details hin zum Mittelbilde, dem allein die

1) Die Kunstdenkmale Bayerns. I. Taf. 211.

2) Ebenda. I. Taf. 211.

3) Ebenda. I. Taf. 112.

4) Ebenda. I, 1300 ff. Abbild. auf Taf. 201. — Vgl. J. Sighart, Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising. Freising 1855. S. 162 ff.

Aufmerksamkeit gewidmet sein soll, sehen wir ein neues, den Charakter des Altars wesentlich veränderndes Moment hereinkommen, das gegenüber der naiven, epischen Breite, in welcher der Schmuck des früheren gotischen Altars sich bewegt, zu einer gewissen dramatischen Wirkung gelangt. Die Krönung des Altars bilden Wimperge, welche sich über kleineren Statuen aufstürmen. Hierin erkennt man die in der Landschuter Schule übliche Art der Altarfonstruktion, die auch in dieser späten Zeit noch dem architektonisch berechtigten Aufbau an ihren Altären gegenüber der mehr malerischen, im Ornamente reichen Anlagen, wie sie die Gegend der Münchener Kunstzone aufweist, den Vorzug gibt.

Zu den Schöpfungen der Münchener Kunstzone ist vor allem der Moosburger Hochaltar zu zählen, ein 14—15 m hoher Bau von ehemals bemaltem Schnitzwerk, das jetzt eine moderne Fassung zeigt. Ursprünglich hatte der Altar Flügel; diese sind wahrscheinlich seit der Umgestaltung des Altars im 18. Jahrhundert vom Schreine getrennt worden; Teile derselben hängen im Chor der Kirche. Die Rückseite des Altars und die Außenseiten der Predella sind mit Malereien geschmückt. In die äußerst zierliche Konstruktion des Aufbaues sind viele Figuren eingelassen, welche aus der Zeit von 1505 bis gegen 1520 stammen. Die Ausführung derselben zeigt „eine virtuose Technik, welche aber zuweilen, wie besonders in den Gewändern durch die Virtuosität stark an Manier streift“. <sup>1)</sup>

Sighart <sup>2)</sup> vermutet in dem Landschuter Bildhauer Hans Lemberger den Meister dieser Schnitzereien. Die Nähe der Stadt Moosburg vom Kunstzentrum Landschut würde allerdings dafür sprechen. Aber es ist fast sicher anzunehmen, daß ein Münchener Meister der Schöpfer dieser Figuren und auch des konstruktiven Aufbaues gewesen. Die Landschuter Schule war nach 1500 nicht mehr so sehr in Blüte (s. oben S. 18) und übte zu dieser Zeit einen weniger bedeutenden Einfluß auf die Umgebung aus, während die Münchener Schnitzschule sich zunehmender Berühmtheit erfreute.

Da ferner der Altar von der herzoglichen Linie in München gestiftet worden ist, ist es naheliegend, daß einem Münchener Meister diese hervorragende Arbeit übertragen worden war.

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 416 ff.

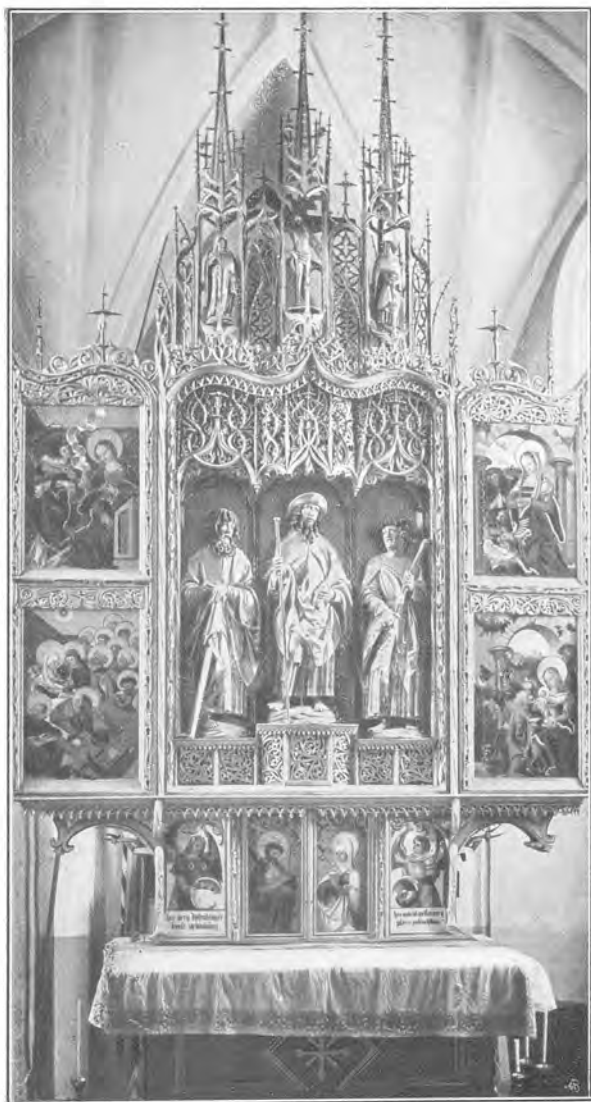
<sup>2)</sup> J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern. München 1862. S. 503.

Zudem unterstützen diese Annahme auch noch stilistische Wahrnehmungen. Der leichte, zierlich emporstrebende Aufbau ist nicht so fast die Eigenart von Landsknecht Altarbauern als vielmehr jene der südlichen Meister um München und in der Salzburger Gegend, besonders auch der berühmten Tiroler Schnitzer (vgl. die Arbeiten aus der Schule Bachers). Die Konstruktion des Aufbaues läßt sofort erkennen, daß die Anlage der Flügel, mit denen der Altar ursprünglich geschmückt war, nicht recht zur Geltung kommen konnte. Denn in dem energischen Betonen der unter seitlichen Baldachinen stehenden großen Heiligenfiguren mußte die Idee eines geschlossenen Schreines mit Flügeln einem neuen Gedanken im Aufbau weichen.

Dadurch daß die vertikal aufsteigenden Glieder durch horizontal und schräg sich hinziehende Linien wie durch ein- oder auswärts gebogene Fialen durchbrochen werden, kommt eine Bewegung und Abwechslung in die Anlage, welche den dekorativen Reichtum der Gesamtkomposition wesentlich steigert. Darauf aber ist es abgesehen — auf eine möglichst reiche dekorative Wirkung.

Die ganze Giebelkonstruktion, welche über die Hälfte der Höhe des Aufbaues umfaßt, erinnert an den zierlichen Aufsatz des Choraltars zu Blütenburg; nur ist am Moosburger Altare die Gliederung eine bedeutend reichere. Die in früherer Periode (15. Jahrhundert) übliche Teilung des Giebels in drei Absätze, in denen er, klar aus den konstruktiven Gliedern des Schreines sich entwickelnd, emporsteigt, gewinnt beim Moosburger Choraltare durch den dichten Wald aufwärtsstrebender Spitzen und Fialen einen ungleich größeren Reichtum. Doch schwindet damit die Klarheit der Struktur.

Im Ornamente entfaltet sich eine Fülle naturalistischer Formen. Die streng architektonische Linienführung, die sich im Mittelalter in so klarer Weise an den Einfehlungen der Predella, den Konsolen und Baldachinen der Altäre zeigte, ist hier verschwunden. Blatt- und Rankenornamente treten an die Konsolen und Baldachine, durchbrochenes Astwerk an die Überleitung der Predella zum Schreine, eine Fülle von Krabben an die Spitzsäulen und Fialen. Wir finden den Meister auf der gefährvollen Bahn des Virtuositentums; er will sein Können auf glanzvolle Weise produzieren. Aber man kann ihm nicht gram sein; denn seine Anlage gewährt einen höchst phantasiereichen, in ihrer Kühnheit und Reife malerischen Eindruck. Der Altarbau entbehrt in seinem reichen Or-



Rabenden.

Hochaltar.

1510.





nament gewiß nicht sein empfundenener künstlerischer Reize, und wenn auch die mittelalterliche Kunst sich in völlige Dekoration ohne sicheren, architektonisch soliden Rahmen auflöst, so liegt dennoch in diesem Ausleben eine gewisse frische Kraft verborgen. Es ist eine Übergangszeit, in welcher der Meister arbeitet; bereits zeigt sich im Hintergrunde das eigentliche Ziel, der Anbruch einer neuen Stilphase im Altarbau, welche in nicht mehr gar weite Ferne gerückt ist — die Renaissance.

Hervorragend fortschrittliche Momente liegen in den Figuren des Schreines. In der Mitte erhebt sich die Gottesmutter, von Engeln umgeben, links davon steht St. Heinrich, rechts St. Kasulus, an den Seiten des Schreines sind St. Johann der Täufer und St. Barbara angebracht, überdacht von leichten Baldachinen.

Gegenüber der früheren Plastik der Gotik ist diesen fünf Figuren ein monumentaler Zug gegeben, der, abgesehen von der Größe der Verhältnisse, in denen die Skulpturen wohl zum erstenmale auf einem Altare des Erzbistums ausgeführt sind, sich namentlich in dem gewandten und lebendigen Wurf ausdrückt, welcher den Gestalten verliehen ist.

Da ist nichts mehr von der herben und schlichten Art früherer Arbeiten zu bemerken; ein selbständiges Beobachten der Natur hat den Meister zu jener Sicherheit in den Körperformen geführt, welche wir an den großen Figuren so sehr bewundern. Aber die Form hat dennoch im Vergleich zu der ehemaligen tiefinnigen Gesichtsbildung eine allzu große Berücksichtigung gefunden. Mit der größeren Vervollkommnung der Formen erleidet zugleich auch das geistig tiefe Moment, das in den Werken früherer Gotik gelegen, eine bedeutende Einbuße. Bei der Gewandtheit, mit welcher der begabte Künstler über anatomische Schwierigkeiten, wie richtiges Körpermaß hinweggehen kann, verliert sich allerdings jene am Kleintlichen klebende Manier der älteren Zeit, aber auch manch inniger Zug geht verloren. Affektierte Bewegung, die an Verrenkung streift, eine Ubertreibung im Gesichtsausdruck, zu sehr gekünstelter Faltenwurf in der Gewandung sind die Folgen der sicheren Fertigkeit, mit welcher der Meister sich allzu sehr brüsst. Aus dem schlichten Handwerker ist ein Künstler geworden, der sich seines Wertes wohl bewußt ist.

Gerade hierin liegt aber ein wesentlicher Schritt in eine neue Zeit mit neuen Gedanken und Empfindungen. Der schlichte Sinn

des älteren gotischen Handwerkers, der trotz seines mühevollen Ringens und Strebens, Schönes und Wahres zu schaffen, verborgen bleiben will, muß in dieser späten Zeit der Gotik dem Ehrgeiz des Meisters weichen, welchem daran gelegen ist, daß sein hohes technisches Können auch von Außen Anerkennung finde. So steht dieses glänzende Altarwerk an der Schwelle der mittelalterlichen Kunst und einer neuen Richtung der Renaissance.

Weiter von München abgelegen hat die Gegend um Rosenheim und Traunstein eine stattliche Anzahl der prächtigsten Altarwerke aus der spätesten Zeit der Gotik aufzuweisen.

Da diese Gegend einstens zum größten Teile dem Erzbistum Salzburg unterstellt gewesen ist, so mag in der Stadt Salzburg selbst das Zentrum jener Altaranlagen gesucht werden.

Aus der Fülle jener Werke ist vor allem die reiche Altarausstattung der Kirche zu Rabenden (auch Rabenten), einer Filialkirche der Pfarrei Kienberg bei Trofberg, zu erwähnen.

Der Hochaltar wie der Seitenaltar sind an künstlerischer Bedeutsamkeit und idealer Schönheit Schöpfungen hervorragender Art. Der prachtvolle Hochaltar zeigt im Mittelschrein unter reichen Baldachinen die Figuren der Apostel Jakobus, Simon und Judas, während oben Christus am Kreuze mit den kleineren Statuen von Maria und Johannes unter reichen Baldachinen angebracht sind. Auf den Flügeln sind kleine gute Gemälde aus dem freudreichen Leben Mariä gemalt.

Der Altar stammt aus dem Jahre 1510. Die Anordnung der Figuren im Schreine wie auch der Giebelaufsatz erinnern an den Moosburger Hochaltar, nur daß letzterer freier und schlanker emporstrebt. Auch das Stwerk in der Einfehlung zur Predella, die ungemein reichen, mit gebogenen und spiralig in einander sich verschlingenden Fialen geschmückten Baldachine im Schreine über den drei großen Figuren haben mit der Anlage des Moosburger Hochaltars viel Ähnliches, nur ist dort das Ornament noch krauser und üppiger.

Kleiner, aber von gleicher Eleganz ist der Seitenaltar, ein Schnitzwerk mit hohem Aufsatz, das im Schreine die Figur von St. Eustachius mit dem Hirschen enthält.

Herrliche Altäre finden sich ferner in St. Florian<sup>1)</sup> (Pfarrei

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I. Taf. 219. Alt ist nur der Schrein mit den Figuren und den sie bekrönenden Baldachinen; der obere Aufsatz ist modern.

Grasdorf), in Höhenberg<sup>1)</sup> bei Niederaichau, Altäre mit überreicher, filigranartiger Pflanzenornamentik, und in der hochgelegenen Streichenkapelle bei Schlehing, welche vielleicht alle aus ein und derselben Werkstätte hervorgegangen sind.

Den großen Reichtum im Ornamente, die Weichheit, welche den Figuren innewohnt und gerade in ihrer mehr malerischen Behandlung der Salzburger Schule gegenüber der Münchener eigen, die außerordentliche Fülle des Pflanzenzimmes bewundern wir schließlich noch an den Altären zu St. Leonhard am Wonneberg bei Waging und zu St. Koloman bei Tittmoning, welche letztere Altaranlage bereits die Jahreszahl 1515 trägt. Vor allem aber ragt aus diesem Kreise von spätgotischen Altaranlagen der Choraltar des Konfirchleins bei Reichenhall<sup>2)</sup> (1513) hervor. Im Mittelschreine stehen unter ungemein reichgeschnitzten Baldachinen die drei großen Figuren von St. Georg, Martinus und Ulrich, kraftvolle Gestalten in der malerisch-weichen Auffassung der Salzburger Schule. Auf den Flügeln an der Außenseite Gemälde, an der Innenseite Reliefs aus dem Leben Jesu. Hinter den Flügeln stehen unter zierlichen Baldachinen die Figuren von St. Georg und St. Florian, Rittergestalten im Maximiliansharnische mit goldener Gnadenkette und Orden. Außerst fein türmt sich der Aufsatz auf, eine fast körperlose Komposition. Im wirren und krausen Ornamente kennzeichnet sich so recht die Art der spätesten Gotik, welche den architektonisch strengen Aufbau außer Acht läßt und sich einzig und allein im spielenden Reichtum der Dekoration gefällt. Die Anordnung der unter selbständigen Baldachinen seitlich stehenden großen Figuren weist in ähnlicher Weise wie beim Moosburger Choraltar auf ein allmähliges Verlassen des mittelalterlichen Flügelsystems mit seinen zahlreichen kleinen Darstellungen und das Aufkommen einer neuen großzügiger angelegten Altarkomposition, welche dann in der Renaissance und lange noch im Barock die herrschende bleibt, nämlich Mittelstück und seitlich unter Volutenbegründungen gestellte Heiligenfiguren. Alle diese Altäre kommen in dem Bestreben nach reicher Dekoration, in dem Auflösen des mittelalterlichen Wesens, an dessen

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. I. Taf. 215.

<sup>2)</sup> J. Eighart, Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising. Freising 1855. S. 171.

Stelle neue Gedanken im Ornamente zumeist hereindringen, in dem Zurücktreten der Architektur gegenüber dem sich immer mehr und mehr geltend machenden Zuge nach malerischen Effekten überein.

Und doch sind sie wieder unter einander verschieden, indem verschiedene Lösungen im Aufbau gesucht sind. Wie mannigfach sind die ineinander geschlungenen Reihungen gestaltet, welche immer wieder eine neue Zeichnung voraussetzen, welche Fülle der Zeichnung bietet sich im Laub- und Rankenwerk dar, von welcher phantasievollem Reichtum sind das wirre Astwerk und die äußerst zart und sorgfältig gebildeten Distel- und Blumenmotive!

Die Persönlichkeit des einzelnen Meisters, nicht bloß wie früher die Eigenart einer ganzen Schule, tritt bereits hervor. Die Konstruktion bewegt sich nicht mehr im strengen Schema der älteren Richtung; damit ist ein wesentlicher Schritt in eine neue Zeit getan, die mit neuen Aufgaben und Forderungen an das künstlerische Wirken herantritt.

Stellen wir den eben geschilderten Altären einen Altar gegenüber, welche noch dem 14. Jahrhundert angehört, den sogenannten Schrenkaltar in der St. Peterspfarrkirche zu München.

Er ist in zwei Stockwerken aufgebaut und ohne Flügel. Das Ganze ist zwar roh gearbeitet, aber originell in der Anordnung und schön in manchen Motiven. Die Komposition der Bekrönung ist die eines Wimperges, in dessen Fläche der richtende Heiland mit Maria und Johannes eingelassen ist. Im Oberteil des Schreines zeigt sich eine „draftische“ Darstellung des jüngsten Gerichts samt Himmel und Hölle, am Unterteil aber eine Kreuzigung mit den Patronen der Stifter St. Martin, Gregorius und einem Bischofe zur Seite.

Die Figuren sind herb, unbeholfen, in vergriffenen Körperproportionen gehalten; der Gefühlsausdruck ist noch ganz befangen gegeben. Die Einfachheit der Konstruktion weist ganz und gar auf die in damaliger Periode übliche Architektur. Den Altar, abweichend von der Baukunst, als Dekorationsstück zu behandeln, kamte man damals noch nicht.

Ein bereits fortgeschrittenes Werk in der Altarbaukunst ist mit dem Choraltar zu St. Martin in Landsshut aus dem Jahre 1424 auf uns gekommen. Derselbe ist ein Flügelaltar, welcher in den darauf folgenden Dezennien des 15. Jahrhunderts sehr beliebt geworden ist. Er ist ein mäßig hoher Aufbau aus weißem Kalkstein. Auf der Vorder- wie Rückseite nach mittelalterlicher

Gewohnheit (wegen des rückwärts angebrachten Sacramentshäuschens) ungemein sorgfältig bearbeitet, erhebt sich über der niedrigen, die ganze Breite der Mensa einnehmenden Predella der große Bilderschrein, vorne in zwei Reihen geteilt. In der unteren reihen sich Heiligenfiguren, jede einzelne unter einem Baldachin stehend, an einander, während die obere Reihe mit plastischen Gruppen in erzählenden Reliefs geschmückt ist. Ebenso reich sind die Flügel bedacht. Die Außenseiten derselben zeigen in Farben gefaßt das Leiden Christi, die inneren Flächen stellen auf Goldgrund die Reliefbilder der Stadt- und Diözesanpatrone, des Abendmahles u. s. w. dar. „Dem Bildercyclus des Altares liegt die einheitliche Idee zu Grunde: Im Messopfer tritt das Erlösungswerk Jesu in die Welt, das bezeugt und angebetet wird. Das Ganze ist demnach ein plastischer Hymnus auf das sich vollbringende heilige Opfer.“<sup>1)</sup> So ist gleich einem Bilderbuche, naiv erzählend, die Altaranlage mit einer Menge von plastischen Darstellungen geschmückt, während in der folgenden Periode der Spätgotik ein fortschrittliches Moment sich darin zeigt, daß an Stelle der kleinlichen Vielheit von Bildern die bereits monumental erfasste große Einzelfigur in den Schrein gesetzt wird.

Die beiden Altäre zu St. Peter in München und zu St. Martin in Landshut bilden somit einen wirksamen Gegensatz zu dem spätgotischen Altartypus am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts. Obwohl im Material verschieden, die beiden obengenannten Altäre sind aus Stein, liegt dennoch nicht hierin das wesentlich trennende Merkmal zwischen ihnen und den spätgotischen Holzaltären des Erzbistums, da der Kalk- und Sandstein so geschmeidig und leicht wie Holz bearbeitet werden kann. Vielmehr verfolgt der gotische Altar der Spätzeit, abgesehen von den großen Fortschritten, welche die Kunst namentlich in der figurlichen Plastik im Laufe des 15. Jahrhunderts machte, ganz andere Ziele als jener der Edelgotik, vor allem darin, daß er als ein dekorativ wirkendes Prunkstück gelten will.

Dieses Prinzip im Altarbau der spätesten, sich bereits auslebenden Gotik hat seinen höchsten und glänzendsten Ausdruck gefunden im Choraltare des Münsters zu Mosburg.

<sup>1)</sup> (L. Gallinger) Gelseite durch die Dreihelmenstadt. 2. Auflage. Landshut 1897. S. 85.

## Zweiter Abschnitt.

# Der Altarbau der Renaissance.

---

### I. Der Altartypus im Übergang von der Gotik zur Renaissance.

Eine eigentlich neue Ära für den Altarbau und seiner ornamentalen wie figurlich-plastischen und malerischen Ausschmückung beginnt mit dem weiteren Fortschreiten des 16. Jahrhunderts noch nicht. Die maßgebende Stilwandlung des Altares im Erzbistum liegt erst in der Wende des 16. zum 17. Jahrhundert. Das ganze 16. Jahrhundert hindurch hält man noch zähe am alten Altartypus fest, man kommt immer wieder auf die Gotik zurück, allerdings nicht mehr auf die frühe mittelalterliche, sondern auf jene fortgeschrittene der Spätzeit. Während in der Profankunst der Schnitzer und Schreiner (Kistler) bereits auf das gewandteste in den Formen der Renaissance sowohl im architektonischen Aufbau wie auch im Ornamente sich bewegen und mit Verständnis und bewußtem Formenſinn höchst wirkungsvolle, echte Renaissancestücke in den zahlreich noch vorhandenen Prunkschranken und Prachttüren schaffen, braucht die kirchliche Kunst, die doch an jenen Werken Muster und Vorbilder gehabt hätte, noch lange Zeit, um in das neue Geschmacksleben einzutreten. Der gotische Stil hat sich eben als echt kirchlicher Stil bewährt.

Wenn auch die Mehrzahl der Altäre des 16. Jahrhunderts in der Erzdiözese in ihrer Gesamtkomposition noch innig mit dem

spätgotischen Typus des Flügelaltars und der zierlichen auf den Schrein gesetzten Bekrönung zusammenhängt, so weisen doch wiederum viele Momente des Details in der Architektur, im Ornamente, in der figürlichen Plastik, in der Verbindung von Architektur mit dem dekorativen Ornamente und in der Malerei darauf hin, daß eine neue Zeit mit neuen Gedanken heran kommt.

Außerlich macht sich die Stilwandelung an den Altären des 16. Jahrhunderts nur in ganz untergeordneter Weise dadurch erkennbar, daß an einzelnen kleinarchitektonischen Teilen des Altars, wie im Ornamente neue Formen auftreten, welche zunächst nach Italien weisen. Italienischer Einfluß ist sicherlich maßgebend, aber doch ist der Zusammenhang mit Italien ein ganz geringer. Spurlos gehen die großen Werdegänge, wie sie in Italien am Altare, an der Kanzel und überhaupt in der kirchlichen Kunst sich geoffenbart, an der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts vorüber. Die Stilwandelung geht vielmehr aus inneren, rein künstlerischen Gründen hervor.

Der architektonische Aufbau des Altars im 16. Jahrhundert behält den in der späteren Gotik beliebten Flügelaltar mit dem Giebelauflage bei. In den Schrein kommen zuweilen schon Pilasterumrahmungen mit oder ohne antikisierendem Kapitell, ferner Bogenabschlüsse nach Art des Gewölbebogens der Renaissance. Oft wird auch über den Schrein ein antik gebildetes Gebälk gelegt, wodurch die reine Höhenrichtung, die in so ausgesprochener Weise der gotischen Altaranlage innewohnt, in ihrem raschen Aufsteigen gehemmt wird. Die ganze Giebelanlage des Altars erscheint als selbständig und unabhängig von der Komposition des Schreines, während in der Spätgotik der Giebelauflage aus den architektonischen Gliedern des Unterbaues herauswächst und ein fein empfundenes Ausklingen der Konstruktion darstellt. Die Breitenanlage tritt jetzt mehr in den Vordergrund gegenüber der ausgesprochenen Vertikale des gotischen Stiles. Man erstrebt breitere Flächen, um der Plastik wie der Malerei, welche beide reicher erzählen wollen, ein größeres und günstigeres Feld bieten zu können. Im Allgemeinen aber bleiben die Altaranlagen des 16. Jahrhunderts dem Charakter der Spätgotik, was zunächst den Aufbau betrifft, in einer Weise getreu, daß das Gesamtbild der Konstruktion durch die neuen Momente nicht wesentlich beeinflusst wird.

Der Aufbau aller aus dieser Periode auf uns gekommenen Altäre in der Erzdiözese ist im Charakter der gotischen Flügelaltaranlage gehalten. Bei einzelnen, wie beim Maroktaltare in Freising (datiert 1513), ferner bei einem Altärchen, das aus der alten Salinenkapelle zu Reichenhall stammt und jetzt im Nationalmuseum sich befindet (aus dem Jahre 1521), zeigen sich bereits in ihrer Pilastergliederung, wie in einzelnen architektonischen Details Renaissanceformen. Während aber beim Freisinger Altare dieselben noch ganz ungeeignet angewandt sind, tritt uns das Reichenhaller Flügelaltärchen als eine bereits einheitliche im neuen Gechnacke durchgeführte Anlage entgegen.

Ein interessanter Altar ist der Hochaltar des Kirchleins zu Merlbach bei Schäftlarn um 1510. Außerst reich sind die zierlichen Ranken mit naturalistischen Pflanzenornamenten durchsetzt, welche den Schrein umgeben; in diesem stehen die gut geschnitten und bemalten Figuren von St. Jakobus, St. Stephanus und St. Sebastian. Die umgebogenen Fialen, die zierliche Konstruktion, der dekorativ aufgefaßte, in fast körperlos feine Strukturen auslaufende Aufbau wie der frische Naturalismus im Ornamente machen das Werk zu einem der tüchtigsten aus der Münchener Schule, welches aus der Zeit der spätesten Gotik noch erhalten ist. Dieser Altar legt ein beedtes Zeugnis ab für die Virtuosität, mit welcher die Münchener Schule in der Schnitzerei der Ornamente wie in der figürlichen Plastik arbeitete.

Der Merlbacher Hochaltar ist nicht mehr mittelalterlich gotisch, sondern steht bereits am Beginne einer neuen stilistischen Richtung im Altarbau, welche trotz der noch völlig gotischen Formen bereits als Renaissance bezeichnet werden darf. In den durchgehenden Säulenmotiven von eigenartiger bizarrer Gestaltung, welche an Stelle von Angeln für die Flügel benützt werden, spiegelt sich schon die deutsche Renaissance mit ihrer grotesken Formenwelt. Doch sind diese Momente noch unwesentlich. Der Aufbau ist ganz und gar gotisch gedacht. Zur Charakteristik der Langlebigkeit des gotischen Altars möge eine kleine Absehwung gestattet sein. Es ist stilgeschichtlich interessant, daß in dem benachbarten Augsburg, wo doch schon lange wegen des fast täglichen Verkehrs mit Italien die Renaissance in den prächtigsten Schöpfungen zu Tage trat, der Abt Jakob Köplin von St. Ulrich im Jahre 1570 einen Altar erbauen ließ, der in seiner ganzen Konstruktion wie auch





Freising.  
 Maroltaltar im Kreuzgang.  
 1513.



im Ornamente spätgotisch empfunden ist. In den zierlichsten Verhältnissen steigt dieses Altarwerk, das in der oberen Sakristei der St. Ulrichskirche sich befindet, in raschem Fluge empor. Naturalistische Formen sind an diesem merkwürdigen Werke völlig fern geblieben. Die Gotik wurde also noch immer als der spezifisch-kirchliche Stil betrachtet, an welchem der Altarbau inmitten einer schon längst im neuen Geschmacke sich bewegenden profanen Kunst mit großer Zähigkeit festhält.<sup>1)</sup>

Die künstlerische Tätigkeit im Altarbau des 16. Jahrhunderts war keine rege; denn die ungemein produktive Zeit des schließenden 15. Jahrhunderts hatte für eine lange Dauer die kirchlichen Bedürfnisse befriedigt. Der Bau der Münchener Frauenkirche mit ihrer Altarausstattung war vorüber und im Anschluß daran sind in Münchens Umgebung viele kleinere Kirchen eingerichtet worden.

Mehr als im Aufbau tritt der beginnende Wechsel des Geschmacks während des 16. Jahrhunderts im Ornamente uns entgegen. Es wäre jedoch unrichtig, einzig und allein italienische Einflüsse hier geltend zu machen. Es wird vielmehr, unabhängig von welcher Kunst, das Ornament der letzten, spätesten Gotik auf eine äußerst phantastische, höchst willkürliche und barocke Art umgebildet. Das glänzendste Beispiel hiefür ist der Hochaltar der Frauenkirche zu Ingolstadt. Er ist ein ganz spätes Werk des 16. Jahrhunderts (1572) und führt in äußerst origineller Weise ein förmliches Ringen zwischen spätgotischen Konstruktionsgliedern und Renaissance-motiven vor Augen, wobei aber immer noch die Spätgotik mit ihrem Altartypus die Oberhand hat.

Die aus der ersten Hälfte und Mitte des 16. Jahrhunderts stammenden Altäre in der Erzdiözese zeigen fast immer noch spätgotisches Ornament. Anders ist es, wenn das Ornament nicht geschnitten, sondern gemalt ist. In diesem Falle dringen im Anschlusse an die Renaissancearchitekturen, die verhältnismäßig früh schon an Gemälden und auch an Reliefs zu gewahren sind, Renaissanceformen, wie Blumen- und Fruchtgestons, kandelaberartig gebildete Säulchen, phantastische Pflanzen- und Blumenmotive, Ranken u. s. w. herein. Ein Beispiel hiefür ist das Altärchen der Schloßkapelle zu Unterelkofen<sup>2)</sup> bei Grafing (1517, bezw. 1521).

<sup>1)</sup> Berthold Niehl, Augsburg. Leipzig 1903. S. 114. Abbild. auf S. 115.

<sup>2)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I. Taf. 202.

Dasjelbe iſt in der Anlage wie auch in den drei Figuren des Schreines noch durchaus gotiſch empfunden. Das Ornament, ſoweit es geſchnitten iſt, wie über den Schreinfiguren und den vierteiligen Flügeln bewegt ſich in ziemlich einfachem Blatt- und Rankenwerk. Doch in der Predella umgeben das Holzbild (eine Pieta) zwei phantaſtiſche und bizarre Baluſterfäulchen von jener grotesken Bildung, wie die deutſche Renaissance ſie liebte. Über den ſeitlichen Wappen ſind Putten gemalt, welche fette Frucht- und Blumenschnüre halten. Alſo hierin, in der Malerei allein, ſpricht ſich der neue Stil am früheſten aus.

In der figürlichen Plastik ging im fortſchreitenden 16. Jahrhundert eine bedeutende Wandlung gegenüber dem Schluſſe des 15. und der Wende zum 16. Jahrhundert vor. Der Schnittſtil mit ſeinen ſcharfen Linien wird verlaſſen, und eine weichere Auffaſſung dringt in die Figuren. Das Sehen iſt ein anderes, mehr maleriſches geworden. Wir begegnen jetzt großen Statuen auf den Altären, welche ſchon wegen ihrer Größe eine mächtige, mehr monumentale Wirkung erzielen. Doch haben ſie mit der italieniſchen Plastik nichts gemein. Der Geſamtcharakter dieſer Werke iſt immer ein abſolut deutſcher. In konſequentere Weiſe hat auch hier die figürliche Plastik ſich aus der künſtleriſchen Eigenart weiter entwickelt, welche die ſpätgotiſche Plastik beſtimmt hat.

Als echt deutſchen Schöpfungen haftet dieſen Arbeiten immer noch feines und ſorgfältiges Eingehen ins Detail, eine gewiſſe Intimität der Wirkung an, wenn auch die Figur im Ganzen betrachtet nun von einem einheitlichen, großzügigen Gedanken beherrscht iſt. Damit kommt jedoch in dieſe Werke eine gewiſſe Manier, die nunmehr mit dem fortſchreitenden Jahrhundert immer deutlicher zu Tage tritt. Bereits beginnt in dieſer Zeit ſchon die Gefahr des Virtuofentums ſich zu regen, die von Epoche zu Epoche wächst, bis endlich im ſpäten Rokoko die Plastik im Manierismus an die äußerſte Grenze geht.

An dieſer Schwäche leidet die Altarplastik des ſpäteren 16. Jahrhunderts. Der für die Schluſszeit der Gotik ſo charakteriſtiſche feine Zug des inneren tiefen Seelenlebens hat ſich verlaſcht, dafür aber iſt ein größeres Verſtehen und Beherrschen der Form getreten. Vor allem erregt das große Können der Schnitzer, ihre Sicherheit im Handwerk, in der Technik, Bewunderung. Gewiß iſt ungemein reich und vielſeitig die Spätgotik in ihrem Wollen, allein

sie ist immer noch eine mittelalterliche Kunst, welche doch nicht imstande ist, manche Probleme zu lösen, deswegen, weil ein durchaus konsequentes Naturstudium erst mit Anbruch der neuen Zeit, mit dem 17. Jahrhundert in die Altarplastik kommt. Das Nämliche gilt auch von Malerei.

Näher zu untersuchen, inwiefern diese aus ihrer mittelalterlichen Befangenheit und Unbeholfenheit sich herausgearbeitet hat, kam hier der Platz nicht sein. Es soll nur darauf hingewiesen werden, daß die Malerei am Altare sich als eine einheitlich geschlossene Komposition zeigt, die zwar noch getrennt durch die einzelnen Teile des Altars, wie durch den Schrein, die Flügel, Predella u. s. f., dennoch das Bestreben kund gibt, einen Gedanken auszusprechen. Die einzelnen Teile der Malereien treten in einen Zusammenhang zu einander, während am mittelalterlichen Altare die einzelnen gemalten Bilder ganz für sich allein bestanden, ohne Komplex mit den nebenstehenden, und jedes einzelne Bild die Betrachtung für sich allein in Anspruch nahm.

Ein interessantes Beispiel wegen der Mischung von gotischen und Renaissance-Formen bietet der Marolaltar im Kreuzgange zu Freising vom Jahre 1513. Der Altarschrein, der aus Rotmarmor gefertigt ist, zeigt im allgemeinen die Anordnung von drei großen Figuren nach der Art der Gotik neben einander gestellt: In der Mitte die Mutter Gottes, rechts von ihr St. Sebastian mit dem vor ihm knieenden Donator Kaspar Marolt in Domherrntracht, links St. Barbara.

Die Predella enthält die Widmungsschrift, seitlich die zierlich gemeißelten Figürchen von St. Christoph und St. Georg. Die etwas verkümmerten Flügel aus Sandstein enthalten vier Statuetten, welche fast frei herausgearbeitet sind, sowie auch zierliche Reliefs. Die vier kleinen Figuren der Flügel charakterisieren eine größere Fertigkeit und Gewandtheit wie die etwas befangenen großen Skulpturen des Schreines, welche mehr mittelalterlich empfunden sind. In ersteren aber offenbart sich bereits der Realismus der Renaissance; sie sind mit einer gewissen Freiheit, ja Kühnheit aufgegriffen, indem sie sich bald en face, bald in der Seitenansicht, bald sogar in Dreiviertelwendung nach rückwärts und energisch ausschreitend zeigen. Trotzdem ist nicht anzunehmen, daß die Flügelteile von einem anderen Meister geschaffen sind als das Mittelstück. Eine originelle Mischung liegt in den architektonischen wie orna-

mentalen Formen, Gotik und frühe Renaissance vereinen sich: Die Figuren des Schreines stehen unter einer Bogenanlage mit gotischen Rippen und Reihungen, welche von seitlichen Pilastern, also Renaissanceformen, getragen werden. Die Füllung des darüber liegenden Feldes bewegt sich in verschlungenen Stab-Ranken und Astwerk. Von besonderer Phantasiefülle sind die über den Flügel-figürchen angebrachten Umrahmungen mit wunderbarlich geformten Säulchen und ganzen, äußerst fein gebildeten Architekturen von liebenswürdigstem intimum Reize.

Ein Frührenaissancealtar aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts befindet sich in der Schloßkapelle zu Reichersbeuern bei Tölz.<sup>1)</sup> Stilgeschichtlich äußerst interessant ist sein Aufbau, der zu den Seltenheiten im Altarbau Oberbayerns gehört. Die Anlage zeigt in vier grotesken Säulen mit eigenartigen Kapitellen, mit geschuppten Schäften und Frazen an den Basen eine für diese frühe Zeit eigenartige Phantastik. Die gotischen Reminiscenzen sind völlig beseitigt. Die Komposition ist im Sinne eines Ciboriumsaltares gedacht: vier Säulen tragen den Baldachin über dem Mittelbilde. In der Dekoration dieses Baldachins, welche sich in Kassettierungen mit Rosetten der wunderbarlichsten Art bewegt, wie in den Wappen haltenden Putten und in dem vollsaftigen Fruchtgeston, das sich quer über die Anlage zieht und den Unterbau vom Giebel trennt, ist klar zum Ausdruck gebracht, wie willkürlich der heimische Schnitzer mit italienischen Formen umspringt, und wie er allerdings einen allgemeinen Begriff von denselben hat, sie aber völlig frei nach seiner Art verwertet und umsetzt. Sogar in das Gebiet des Profanen geht der Schnitzer, indem er große Frazen und fischartige Köpfe als Basen für die geschuppten Altarsäulen benützt, welche offenbar der in der Frührenaissance so beliebten Delphindarstellung entnommen sind. Interessant ist zu beobachten, wie der Künstler seine phantastische Formenwelt zu einem Altaraufbau zusammenzufügen strebt, wie er die Verbindung der Säulen durch Gestons und den Abschluß der Komposition im Baldachin zu erreichen sucht. Malerisch gedacht ist der halbkreisförmige Abschluß des Altares: Gott Vater in Wolken zwischen Engeln, ein beliebtes Motiv jener Zeit als Bekrönung von Grabsteinen und Epitaphien. Die groteske Architektur schließt die plastische Gruppe

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 670.



Reichersbucern.

Schloßkapelle.

Um 1550.





St. Martins, hoch zu Roß, ein, wie er seinen Mantel mit dem vor ihm knienden Bettler teilt. Die freigearbeitete Figur des ritterlichen Heiligen ist kostümlieh sehr beachtenswert. Der heilige Ritter ist ganz in der Tracht der Zeit Karl V. dargestellt mit geschlitzten Bauschärmeln und den vorne breiten Schuhen (Kuhmaul). Ein trefflich gebildeter Zug kräftigen Realismus ist in dem flehenden Bettler erreicht. Der Schnitzer hat es verstanden, die Handlung klar und fesselnd zu gestalten.

In Johanneshögl (Bezirksamt Berchtesgaden) ist ein Flügelaltärchen erhalten, welches, obwohl etwas verb in der Ausföhrung, als ein Werk der frühen Renaissance von Interesse ist. Es ist um das Jahr — 1525 — zu setzen; vielleicht aber darf die Entstehungszeit um einige Jahre weiter hinaufgerückt werden, da den drei Figuren — Maria, St. Johannes der Täufer und St. Johann Evangelist — des Mittelschreines in der Bildung des Faltenwurfes das Knitterige des ausgehenden 15. Jahrhunderts noch anhaftet.

Die Flügel sind außen und innen bemalt: Innen St. Petrus und St. Paulus, außen St. Wolfgang und St. Rupertus; oben im halbbrund geschlossenen Giebel St. Johannes auf Patmos. Das Altärchen zeigt einfache Formen. Zwei Pilaster tragen das Gesimse. Darüber ein mit Ornamenten bemalter und mit Rosetten geschmückter Fries, worauf das Gebälk ruht, auf welchem der halbkreisförmige Giebel sich wölbt. Die Ornamente sind zierlich nach Art der frühen Renaissance.

Von hohem Interesse ist ferner das Flügelaltärchen der ehemaligen Salinenkapelle zu Reichenhall, welches jetzt im Dachauer Saale des kgl. Nationalmuseums (Saal 22) sich befindet. Es ist auf der Rückseite datiert (1521). Trotz der frühen Zeit zeigt die Anlage vollständig reine Renaissanceformen. Der Schrein ist von Pilastern flankiert, worüber sich ein mäßig verköpftes Gesimse hinzieht. Auch die Flügel sind nicht mehr wie am gotischen Altare rund oder spitzbogig, sondern bereits rechteckig. Die Anlage des Altärchens ist eine auffallend horizontal gerichtete gegenüber der vertikalen der Gotik. In die Leibungen der Pilaster sind zarte Frührenaissanceornamente, grau in grau, gemalt. Die Motive bewegen sich in Ranken, die aus Vasen herauswachsen, Puttenköpfehen und aufgerolltem Blattwerk, dazwischen hängen Perlschnüre herab. Besonders reich und anmutsvoll ist das Dr-

nement auf der Rückseite des Schreines. Hier kommen zu den bisher geschilderten Motiven noch Delphine, Rosetten und Maskarons hinzu. Das Frührenaissanceornament an diesem Altärchen zeigt eigenartige Verwandtschaft mit der Formenwelt des Augsburger Meisters Hans Burgkmair.<sup>1)</sup> Deswegen und noch mehr wegen der ungemein lebendigen figürlichen Malereien im Schreine und auf den Flügeln mag wohl früher das Werk jenem berühmten Künstler zugeschrieben worden sein.<sup>2)</sup> Es wäre eine interessante Aufgabe, zu untersuchen, ob die Malereien wirklich Anspruch darauf machen können. Die gemalten Heiligenfiguren, besonders St. Florian und St. Sebastian, stehen allerdings der Art Burgkmairs nicht ferne; jedenfalls unterscheiden sie sich auffallend von den damaligen Meistern der Salzburger Schule. Die Entstehung des Altärchens fällt in jene Zeit, da in Reichenhall noch mehr höchst beachtenswerte Arbeiten der Frührenaissance geschaffen worden sind, so die Kanzel, der Taufstein und vor allem auch die prächtige Sakristeithüre der großen Kirche zu St. Zeno. Namentlich die ornamentalen Malereien in den Kautenfeldern dieser eisernen Thüre offenbaren wiederum dieselben Motive wie das Altärchen aus der Salinenkapelle.

Ein Unikum in dieser Periode ist der Altar der Kirche zu Haimpertschhofen<sup>3)</sup> im Bezirksamt Pfaffenhofen. Zwar gehört er nicht mehr dem Gebiete der Erzdiözese an, aber wegen der nachbarlichen Lage und seines äußerst interessanten Aufbaues möge er hier kurze Erwähnung finden. Der größte Teil seines Aufbaues fällt in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Tabernakel und einzelne Ornamente in der Predella sind aus dem 18., einzelne Statuen aus dem 17. Jahrhundert. Die hervorragende Bedeutung dieses Werkes liegt nicht in seinen zahlreichen Figuren, welche mit Ausnahme von St. Anna und St. Stephanus nur geringen Wert haben, sondern vielmehr in dem sehr reichen Pilasteraufbau und dem ebenso reichen Giebelaufsatz. Die Gesamtkomposition ist durch zwei große Pilaster mit daraufgelegtem Frieze und Gebälk betont.

<sup>1)</sup> A. F. Butsch, Die Bücherornamentik der Frührenaissance. München 1880. Taf. 27, 28, 31 A. und 31 B.

<sup>2)</sup> Siehe den Führer durch das bayerische Nationalmuseum, verfaßt von den k. Konservatoren Dr. Meßmer und Dr. Kuhn unter Leitung des Vorstandes Freiherrn von Aretin, aus dem Jahre 1868, auf S. 180.

<sup>3)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 119. Abbildung auf Tafel 18.

Dazwischen schieben sich kleinere arkadenartig angelegte Architekturen von Pilastern und Rundbögen ein. Die nämliche Anlage wiederholt sich in verkleinertem Maßstabe auf dem Giebel. Der so mannigfache gegliederte Aufbau wird durch reiches Ornament belebt. Besonders schöne Motive finden sich in dem breiten, edel und vornehm über die ganze Breite der Konstruktion gelegten Friesen wie im Arkadenbogen, der sich über die mittlere Hauptfigur wölbt. Auch die Füllornamente der Pilaster sind von einem zarten Reize. Der Erbauer dieses Altares nahm direkt auf italienische Vorbilder Bezug. Namentlich die reiz- und anmutsvolle Kunst der frühen Renaissance Oberitaliens mochte er nicht bloß gekannt, sondern auch wirklich gesehen und dann kopiert haben. Die Sicherheit, womit er in der Renaissancearchitektur und im Ornamente gearbeitet, ist höchst interessant; einige intime Züge in der feinsten Auflösung der Architektur und in einzelnen grotesken Gebilden an den Giebelecken weisen auf den heimischen Künstler, der seine Eigenart niemals verleugnet.

Solche Altaranlagen in ausgesprochenen Renaissanceformen bleiben aber im ganzen 16. Jahrhundert eine Seltenheit. Anders verhält es sich mit den Haus- und Tragalträren, bei deren Konstruktion der neue Stil bereits sehr frühe zur Anwendung kam. Diese Altären sind Arbeiten des Kunstgewerbes, welches in den reichen Städten schon frühzeitig dem Wandel des Geschmacks sich gefügt hat. In der reichen Kapelle der alten Residenz zu München befinden sich mehrere solche Prunkaltären, bei deren Konstruktion vor allem das Material eine große Rolle spielt. Ihre Anlage ist die Flügelform, während sich im Ornamente bereits die Renaissance breit macht. Ein hübsches Beispiel ist das prunkhafte Altären<sup>1)</sup> Albrechts V. der sogenannte albertinische Kasten, in dessen gotischer Schreinanlage Säulen, Pilaster, Gebälk und eine Fülle von Ornamenten ohne architektonischen Zusammenhang rein dekorativ eingelassen sind. Viele solcher Altären sind Augsburger Arbeiten, wo besonders die Goldschmiedekunst hochentwickelt war. Das im Aufbau wie auch im ornamentalen Detail italienisch empfundene Lukasaltären zu Freising (1609) ist höchst wahrscheinlich ebenfalls aus Augsburg hervorgegangen. Ein bezeichnendes Prunkwerk oberbayerischer Schnitzerei ist das Altären in Saal 24 des

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I. Taf. 188.

Nationalmuseums, welches Meister Bockschütz aus Föhlz (Ende des 16. Jahrhunderts) schnitzte. Die Formen des Aufbaues sind italienische, überwuchert von einer Fülle biblischer und mythologischer Darstellungen, welche mit deutschem Koll- und Kartuschenwerk zu einem unentwirrbaren Gemengsel sich verzweigen.

Könnte der Moosburger Choraltar als dasjenige Altarwerk bezeichnet werden, welches in der Kunst des Altarbaues der Erzdiözese als die fortgeschrittenste und letzte Schöpfung der spätgotischen Periode sich darstellt, so muß der Hochaltar der Frauenkirche zu Ingolstadt als ein jene Periode des Suchens im 16. Jahrhundert abschließender Bau gelten, da seine Formen bereits deutlich in die neue Stilphase hineindrängen.

Obwohl nicht mehr in dem Bereiche des Erzbistums München-Freising gelegen, kann dieser Altar wegen seines so äußerst wichtigen, stilistisch interessanten Aufbaues hier nicht übergangen werden. Zudem ist er aus Münchener Kunst hervorgegangen; das Werk trägt die Jahreszahl 1572 im oberen Gesimse, und auf einer Tafel ist zu lesen, daß Herzog Albrecht diesen Altar stiftete, und daß die Arbeit das geteilte Werk des Kistlermeisters „Hanssen Wisreuter“ und des Malers „Hanssen Muelich“ ist, die beide Bürger zu München gewesen waren. Hans Muelich wurde in seinen Arbeiten unterstützt von dem berühmten Hofmaler Christoph Schwarz, dem letzten glänzenden Meister der oberdeutschen Malerschule.<sup>1)</sup> Im System — Flügelaltar — noch ganz gotisch, kommen bei diesem Altarwerk Motive des neuen Stiles in solcher Menge vor, und tritt die Renaissance sowohl äußerlich in verschiedenen Formen wie auch innerlich im Ausprechen gewisser neuer Ideen und Gedanken so deutlich zu Tage, daß dieses Prunkstück im strengsten Sinne des Wortes an der Wende der mittelalterlichen und neuzeitlichen Altaranlage steht.

Ein förmlicher Kampf zwischen der Gotik, welche Jahrhunderte lang Herrscherin gewesen, und den sich an allen Ecken und Enden machtvoll hereindrängenden Gebilden eines neuen Geschmacks entspinnt sich an diesem glänzenden Werke.

Über einer Predella, welche in Form von Konsolen über die Breite der Mensa vortritt, erhebt sich der Schrein, seitlich von Pilastern eingefasst und durch ein reiches Gesimse gekrönt. Über

<sup>1)</sup> Ludwig Gemminger, Das alte Ingolstadt. Regensburg 1864. S. 39.



Johannisbühl.

Um 1525—1530.



dem Gesimse ein üppiger Aufbau von Kartuschen, Fialen u. s. w. Alle Teile sind reich ornamentiert und in Gold und Farben gefaßt. <sup>1)</sup> Ungemein reich ist der Altar mit Gemälden ausgestattet, welche nicht bloß die Vorder- und Rückseite des Schreines und der Flügel, sondern auch die beiden Seiten der Predella, den zwischen Schrein und Gesimse sich nach Art einer Attika hinziehenden Streifen und zuletzt auch noch den oberen Aufsatz schmücken. Die Anlage der Predella, welche die ganze Breite der Mensa einnimmt, die eigenartigen Konsolen rechts und links davon, die den Schrein tragen und äqual der in der Spätgotik äußerst energisch profilierten Einkehlung der Predella, sind noch gotisch empfunden. Dasselbe gilt vom Giebelaufsätze. Der Giebel steigt gleich dem spätgotischen Altare in drei Hauptabsätzen empor, wovon der mittlere reicher gegliedert ist. Das Mittelstück des Giebels läuft in gotische Fialen aus, die von der mittleren großen Hauptfiale als letzte Spitze überragt werden. In diesem Streben nach Höhenrichtung ist der Ingolstädter Choraltar noch mittelalterlich geblieben.

Daneben macht sich aber auch wesentlich die Renaissance im Aufbau geltend. Die Vertikale des gotischen Altarbaues wird energisch durchquert von der Horizontale des Renaissancealtares. In die Konstruktion des Schreines kommt eine gewisse Klarheit der Architektur insoferne hinein, als der Schrein von zwei mächtigen Pilastern mit kraftvollen korinthischen Kapitellen begrenzt ist und über diesen Pilastern ein reicher Fries und darüber das an den Ecken verkröpfte, weitausladende Gebälk sich breitet. Dieses Gebälk ist antik gearbeitet und tritt derartig wuchtig vor, daß es der ganzen Komposition das Hauptgepräge verleiht. Bei geschlossenen Flügeln ist die klargedachte Architektur im Aufbau besonders gut ersichtlich. Die beiden großen Pilaster mit ihren in den richtigen Verhältnissen gehaltenen Kapitellen tragen zunächst den Epistil, darüber den reich verzierten Fries, auf dem das Gebälk, unten mit Zahnschnitt geschmückt, ruht. Es zeigt sich mithin schon die Renaissance in ihrer Eigenschaft als Nachahmerin der Antike. Allerdings wird in echt heimischem Empfinden die

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 29 ff. Ferner L. Omelin, Die obere Stadtpfarrkirche zu Ingolstadt, in der Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München. Jahrgang 1885. S. 80.

klare, einheitliche Wirkung dadurch wieder aufgehoben, daß eine Fülle ornamentalen Zierates sich über die einzelnen architektonischen Glieder legt. Mit überladen reichem Schmuck ist der Fries ausgestattet, ja selbst in die Leibungen der beiden Pilaster werden unter zierliche Baldachine Heiligenfiguren gemalt und an den Seiten der Pilaster Statuetten mit Fialenbekrönungen angeordnet. Der reiche, wunderbar phantastische Giebel ist aus einem unentwirrbaren Wuste von Gebilden zusammengefaßt.

Auch in der Giebelfonstruktion zeigt sich neben der ausgesprochenen Tendenz, im Sinne der Gotik in die Höhe zu streben, doch auch der beginnende Einfluß der Renaissance, nämlich in dem quer durch das Ornament sich legenden, von Konsolen gestützten Balken, dessen Wirkung freilich wegen des ihn umgebenden Reichtums an dekorativem Detail nicht recht zur Geltung kommen kann.

So bietet dieses Werk in seinem Aufbau das seltsame, stilistisch hochinteressante Bild, wie zwei große Kunstrichtungen mit einander kämpfen. Die durch Jahrhunderte geheiligte Tradition, welche im gotischen Altarbau so lange geherrscht, will auch jetzt noch nicht das Feld räumen, aber der neue Stil drängt, endlich einmal auch am Altare zu seinem Rechte zu kommen. Es gelingt ihm noch nicht ganz. Doch kaum zwei Jahrzehnte später hat die Renaissance mit dem gewaltigen Hochbau des Choraltars der Jesuitenkirche zu München den definitiven Sieg davongetragen.

Die Malerei hat bereits viele fortschrittliche Momente zu verzeichnen. Vor allem liegen dieselben in der formalen Durchbildung der einzelnen Gestalten und in der vortrefflichen Gruppierung derselben. Die einzelnen Vorgänge, welche geschildert werden, spielen sich lebendiger und reicher erzählend ab, auch die Behandlung der Perspektive beginnt besser als früher verstanden zu werden. Dennoch bleibt aber immer noch die Art der mittelalterlichen Malerei bestehen, die Ereignisse auf den aneinander gereihten Tafeln belehrend vorzuführen. Die Anordnung der Gemälde ist noch völlig im mittelalterlichen Geiste gehalten. Anders ist es mit den Giebelbildern, welche an der Vorderseite des Altares die Himmelfahrt Mariens und auf dessen Rückseite das jüngste Gericht zur Darstellung bringen. Die mittelalterliche Gewohnheit, die Altäre auf der Rückseite mit einer Darstellung des jüngsten Gerichtes zu zieren, ist noch festgehalten, aber die Art der Ausführung ist eine neue. Denn schon hat der Gedanke, Plastik und



Malerei zu einem einheitlich erzählenden Ganzen zu verbinden, hier Platz gegriffen. Wir sehen die plastischen Figuren in Zusammenhang mit den malerischen Darstellungen gebracht und umgekehrt. Die Figur der in den Himmel schwebenden Maria und die sie krönende Dreifaltigkeit sind plastisch, während die um das leere Grab stehenden und staunend nach oben blickenden Apostel in dem Giebelbilde malerisch festgehalten sind.

In gleicher Weise ist das auf der Rückseite des Altars befindliche Gemälde beschaffen.

Dieses Zueinandergehen von Malerei und Plastik zu einem einheitlichen Gedanken ist ein neues fortschrittliches Moment im Altarbau gegenüber dem Mittelalter.

Auffallender noch als in der Malerei tritt in den plastischen Arbeiten die Wandlung des Stiles vor Augen. Wohl hat man im Schreine breite Felder der Malerei dargeboten, aber trotzdem überwuchert die Freude an der Plastik die gesamte Komposition. Überall die Lust, in den Formen des neuaufgekommenen Geschmacks zu arbeiten, ein tiefes, liebevolles Sich-Verkennen bis ins kleinste Detail, überall eine Intimität des Schaffens, welcher es nach echt heimischer Art und Weise nicht darauf ankommt, monumental groß zu wirken, sondern in nie sich erschöpfender Phantasiefülle immer und immer wieder neue, reizvolle Gebilde zu gestalten. Welch eine Menge der zierlichsten Feinheiten liegt in den Schnitzereien der Predella, welche die einzelnen kleinen Malereien einfassen, im Gesimse über dem Schrein, und vor allem welche Phantastik spricht sich im Giebelaufsatz aus!

Die Entwürfe der Architektur und Ornamentik gehen wahrscheinlich auf den Maler der Tafelbilder Hans Muelich selbst zurück, wie Gmelin<sup>1)</sup> richtig annimmt. Man darf nur die Zeichnungen des Meisters<sup>2)</sup> betrachten, in denen sich die komplizierteste und phantasiereichste Formenwelt der Renaissance ausdrückt.

Im Ornamente spielen Kollwerk, Kartuschen, die Volute, spiralförmige Arabesken, Schilder, in den Ausläufern Zapfen, Rosetten, Balusterfäulchen, Fragen und Engelsköpfe als Motive der deutschen Renaissance eine große Rolle; daneben ist aber auch

<sup>1)</sup> Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München, Jahrg. 1885. S. 82.

<sup>2)</sup> Gg. Hirth, Formenschatz der Renaissance. München 1877. I. Heft, I. Serie, Blatt Nr. 26 u. 27.

die gotische Formenwelt vertreten und zeigt sich in geraden wie gebogenen Fialen oder kräftet in eigenartig gestalteten Baldachinen ein noch geduldetes Dasein.

Wenn auch das Ornament im einzelnen betrachtet dem neuen Geschmacke sich zuwendet, so bleibt doch die Anordnung der Dekoration den alten Gewohnheiten treu. Da im gesamten Aufbau das Schema des mittelalterlichen Altares nicht verlassen ist, so muß notwendigerweise auch das Ornament der ganzen Konstruktion in all ihren Teilen folgen, und deshalb bildet sich von selbst ein dem spätgotischen vielfach verwandtes Ornament heraus. In mancher Hinsicht vermag der Künstler noch nicht frei in den Formen des neuen Stiles aufzubauen, er muß zu direkten gotischen Formen greifen, um den Abschluß und die Bekrönung des Aufbaues zu gewinnen. Wir sehen daher den Giebel in spätgotische Fialen auslaufen; als Schlußbekrönung wird, um eine kräftigere Wirkung zu erzielen, ein ganzes Fialenbündel gewählt, vier Nebenfialen biegen sich von der gerade in die Höhe strebenden mittleren Hauptfiale ab. Neben diesen direkt der Gotik entnommenen Formen kommt auch die Renaissance zum Vorschein, — aber welche Renaissance! Wie weit ist ihre Formenwelt entfernt von der Italiens. Gewiß merkt man es dem Meister an, daß er italienische Kunst gesehen und sich darin geübt hat; aber vieles hat er nicht verstanden oder nicht verstehen wollen. Er hielt wohl alle diese wunderlichen Gebilde, dieses wirre Formen- und Gestaltungsgemengsel für wahre und wirkliche Renaissance, für den neuen Stil, in welchem er den Altar erbauen und damit ein besonderes glänzendes und überraschendes Werk schaffen wollte.

Bezeichnend für die gesamte Stilrichtung damaliger Periode in der kirchlichen Kunst und zumeist im Altarbau ist es, daß selbst ein so begabter Künstler wie Wiesreuter, der bereits gewandt in Renaissanceformen arbeitete<sup>1)</sup>, am Choraltar zu Ingolstadt eine gewisse Berlegenheit nicht verbergen konnte, daß er sich nicht recht klar geworden, was für künstlerische Motive er in seine

<sup>1)</sup> Von Hans Wiesreuter rührt auch der große Holzplafond her, welchen Herzog Albrecht V. in den Jahren 1564—67 für den großen Saal des Dachauer Schlosses herstellen ließ. Die Hälfte dieser prunkvollen Arbeit schmückt die Decke des Saales 22 im kgl. Nationalmuseum. Es ist auffallend, wie hier der Meister weit zügiger und freier gestaltete als am Choraltar zu Ingolstadt, wo er in kleinlicher Überfülle und Verworrenheit stecken blieb.



Ingoltsadt.  
Liebfrauenkirche.  
Hochaltar 1572.



ornamentale Plastik legen sollte, weshalb er bei dem Mangel an kirchlichen Motiven geradezu zu rein profanen Zieraten, wie zu Maskarons, Fratzen und Köpfen seine Zuflucht nahm.

Was die Figuren betrifft, so sind sie noch ganz im mittelalterlichen Geiste gehalten: sie sind nichts anderes als die kleinen, dekorativ wirkenden Figürchen an den gotischen Giebelaufläufen, welche zur Zeit der Spätgotik im Frauenornament meist verschwinden. Hier am Ingolstädter Choraltare kommen sie unter der Fülle der Ornamente kaum zur Geltung.

Der überquellende, in sprudelndem Übermut sich ergehende Reichtum der deutschen Hochrenaissance, welcher in dem Architektenbuch des Wendel Dietterlin <sup>1)</sup> zuweilen bis zur barocken Tollheit sich steigert, tritt am Choraltare der Frauenkirche den Verhältnissen entsprechend zwar maßvoller auf, zeigt aber dennoch deutlich die zu jener Zeit herrschende Geschmacksrichtung.

Schließlich sei noch auf die polychrome Behandlung des Altares hingewiesen.

Mit Recht betont Omelin in seiner Beschreibung des Ingolstädter Choraltars diese ganz besonders. Es ist ungemein wichtig, bei einer vollen Würdigung der stilistischen Entwicklung des Altarbaues vor allem auch auf dessen farbige Ausstattung einzugehen. Hier beim Ingolstädter Choraltare ist gerade durch die Bemalung mit Berechnung eine Steigerung der Pracht intendiert. Der Vielgestaltigkeit der Formen entsprechend ist auch die Bemalung eine bunte; das System der Gotik, welche die Hohlkehlen durch tiefe Farben, wie blau und braun, noch mehr zu vertiefen, die Schmiegen hingegen durch leuchtende Töne, wie Rot, mehr hervorzuheben strebt, ist auch auf den Ingolstädter Choraltare angewandt. Dazu kommen neue Momente, welche bereits auf eine neue Geschmacksrichtung hinweisen, wie Kunstgriffe in der Tönung, die auf die Ferne berechnet sind und die Gesamterscheinung klären. „Wo Silber angewendet ist, wie an den Trauben der Predella, da sind die Tiefen zur Verstärkung mit einer blauen Farbe lasiert.“ „Noch

<sup>1)</sup> Architektur von Portalen und Thürgerichten mancherley arten. Das Ander Buch. Durch Wendel Dietterlin Malern vom Straßburg. 1594. Hier sind unter vielen andern profanen Entwürfen am Schlusse auch zwei Altarbekrönungen gezeichnet, von denen die eine äußerst groteske Vermischungen von mißverständenen gotischen und Renaissanceformen, die andere einen Aufbau im Hochrenaissancegeschmacke zeigt.

eine weitere Feinheit ist an den Flügeln zu beobachten, nämlich die Steigerung des Reichthums der Rahmen von außen nach innen. Während der friesartige, an den Ecken und an den Mitten unterbrochene Streifen, wie er auch an den Innenseiten zu sehen, an den äußersten Rahmen in den Ecken (und Mittelstücken) rotbraun, die Zwischenstücke weiß mit rötlicher Marmorierung ausgeführt sind, erscheinen in dem ersten Aufschlag der Flügel die Ecken reliefiert und vergoldet (wobei das Relief grün-bräunlich lasirt ist) und die schwarz umzeichneten Zwischenglieder grau grundiert . . .“ „Diese Steigerung des Reichthums nach innen“, welche auch in den Metallfarben vor sich geht, ist von außerordentlicher Wirkung.<sup>1)</sup>

Der Choraltar der Frauenkirche dürfte wegen seiner äußerst feinen dekorativen Schnitzereien als ein Unikum in der Altarbaukunst von ganz Deutschland dastehen. Die liebevollste Versenkung des Meisters ins Allerfeinste, wie in der Ausführung von Sceptern und Brofatgewänder, welche die niedlichen Altarfigürchen tragen, ist bewunderungswürdig. Was stilgeschichtlich das Altarwerk zu einem der bemerkenswertesten Stück der gesamten deutschen Kunst im Zeitalter der Renaissance machen dürfte, das ist das seltsame Schauspiel des Kampfes zweier Stilphasen an ein und demselben Objecte. Zum Vergleiche mögen hier noch andere Prachtwerke der deutschen Hochrenaissance, die so ungemein selten sich erhalten haben, herangezogen werden, wie der zierliche Altar in der Schloßkapelle zu Heidelberg (1580), das im Aufbau altarähnliche Epitaph des Johann Friedrich in der Moritzkirche zu Coburg (1598), der Choraltar der Kirche zu Überlingen, der Heiligblutaltar der Kirche zu Waldürn und die drei großen Altäre der St. Ulrichskirche zu Augsburg. Alle diese Anlagen operieren teilweise noch mit den nämlichen Motiven im Ornamente wie der Ingolstädter Hochaltar, doch ist bei allen die Idee des Säulenaltars der deutschen Hochrenaissance bereits zum Siege gelangt.

<sup>1)</sup> L. Gmelin, Die obere Stadtpfarrkirche zu Ingolstadt, in der Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München, 1885. S. 82.

## 2. Sieg der Renaissance.

Der Stadt München war es beschieden, in der Errichtung eines Kirchenbaues im neuen Stile der Renaissance die Initiative zu ergreifen. Es war die St. Michaelskirche, welche Herzog Wilhelm V. für die Jesuiten in den Jahren 1581—89 aufzuführen ließ, ein monumentales Werk ersten Ranges. Dieser gewaltige Bau, der seinesgleichen in ganz Deutschland nicht aufzuweisen hat, erscheint einerseits als der „konsequente Abschluß dessen, was die deutsche Renaissance gewollt“, andererseits aber leitet diese großartige Schöpfung in die neue Stilrichtung, die sich in dem „prinzipiellen Unterschied“ kundtut, „welcher vom Großen bis ins kleinste Detail wirkt, der das 17. und 18. Jahrhundert so scharf von der vorausgehenden Kunst in Deutschland trennt.“<sup>1)</sup> Das Hauptmoment des neuen Stiles liegt in dem Streben nach einheitlicher Wirkung, in dem Hinrichten des Blickes auf das Ganze. Das hat die St. Michaelskirche zu München unter allen kirchlichen Monumenten zuerst zum Ausdruck gebracht.

An die Künstlerwelt der damaligen Zeit trat die Aufgabe heran, für diesen gewaltigen Prachtbau einen entsprechenden Choraltaar zu schaffen, welcher der Prunkliebe dieser Periode voll genügen sollte. Die Aufgabe war neu und deswegen auch schwierig. In den großen Kirchen der deutschen Lande standen noch die alten hohen Schreinaltäre mit Flügelkomposition. In Ingolstadt wurde nur wenige Jahre vorher (1572) ein glänzendes Altarwerk errichtet, das seinem Gesamtbilde nach noch ganz in mittelalterlichen

<sup>1)</sup> Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereins in München, Jahrgang 1893. — Studien über Barock und Rokoko in Oberbayern von Prof. Dr. Berth. Niehl. S. 4, 5.

Ideen befangen in einer Vermischung von gotischen und Renaissanceformen spielt.

Der Hochaltar bei St. Michael war bereits im Herbst des Jahres 1589 aufgestellt. Als Verfertiger desselben nennt sich Wendel Dietrich aus Augsburg in einem Briefe, in dem er für denselben 2000 fl. fordert; die „Figuren sind, vermög des Schwarz Malers Bissierung“, von Andreas Weinhart gearbeitet.“<sup>1)</sup> Ein heimischer Meister also, allerdings aus der in der Kunst der Renaissance damals schon weit vorgeschrittenen, reichen Handelsstadt Augsburg, war es, welcher an dieses Riesenwerk sich wagte. Der Umstand, daß Wendel Dietrich ein so bedeutender Auftrag, den Choraltar der großräumigen Kirchenanlage zu fertigen, übergeben worden ist, zeugt für den Ruf, den dieser Meister genoß. Bei der regen Geschäftsverbindung Augsburgs mit Venedig ist es naheliegend, daß auf Wendel Dietrich die Werke der italienischen Hochrenaissance, welche damals gerade in Andrea Palladio (1518—1580) ihren Hauptvertreter gefunden, bei seinen Architekturen Einfluß ausgeübt haben. Die Vorbilder für die Architektur des Hochaltars von St. Michael, für sich allein betrachtet, ohne ornamentalen Schmuck, dürften in Palladios Palastfronten zu suchen sein. Die Art und Weise der Anlage von gekuppelten Säulen, in strenger Anordnung durch kräftige Gesimse von einander getrennt, erinnert an die Fassaden venezianischer Paläste und namentlich an Palladios Architekturen in Vicenza mit ihren schönen, wohlervogenen Proportionen. Jedenfalls ist das Eine sicher, daß Wendel Dietrich italienische Kunst gründlich studiert hat, und daß ihm dieselbe als Vorbild für seine Schöpfungen galt.

In drei Stockwerken baut sich der Hochaltar auf. Jedes derselben besteht in je zwei gekuppelten Säulen mit korinthischen Kapitellen. Alle sechs Säulenpaare sind kanneliert und vier davon am letzten Drittel ornamental reich geschmückt. Die unteren zwei Säulenpaare flankieren, auf hohen Säulenstühlen stehend, eine mehrere Meter hohe Wand, welche durch Rahmenwerk und Nischen ge-

<sup>1)</sup> Leopold Gmelin, Die St. Michaelskirche in München und ihr Kirchenschatz. Bamberg 1890. S. 58, 59.

Über Weinhart in Lipowsky, Künstlerlexikon, München 1810. S. 275 die kurze Notiz, daß er Münchener Bildhauer war und noch um das Jahr 1600 gelebt hat.





München.  
St. Michaels Kirche.  
Hochaltar 1589.



gliedert, und in welche der aus dem 18. Jahrhundert stammende silberne Tabernakel eingelassen ist. Darüber türmt sich die zweite und dritte Ordnung auf, welche in ihrer ganzen Länge das von Christoph Schwarz gemalte Bild, den Engelsturz durch St. Michael darstellend, begrenzt. Oberhalb des Altarblattbogens legt sich horizontal über den gesamten Hochbau ein kraftvolles Gebälk, das den mittleren Aufbau abschließt und die Giebelkonstruktion trägt. In den seitlichen Voluten sich aufschwingend türmt sich der oberste Aufsatz auf, welcher in reichem Rahmenwerk von Engeln und Strahlen umgeben die Figur des „Salvator mundi“ enthält. Voluten bilden die Schlußbekrönung mit dem Kreuze. Reich ist sowohl der figürlich- als auch ornamentalplastische Schmuck des Altares. An jedem Stockwerk des Hochbaues sind seitlich Statuen angeordnet, während zu beiden Seiten des Giebels große Engel gestellt sind. Das Ornament ist überall reichlich vorhanden, an den Säulen, am Gebälke und am Giebel.

Obwohl die Formen sich in der Nachahmung der italienischen Hochrenaissance bewegen, gemahnt doch vieles an deutsches Denken und Fühlen. So ist vor allem das entschiedene Streben nach vertikaler Richtung, das viel stärker als die horizontale Gliederung zu Tage tritt, ein der deutschen Gotik eigentümliches Moment. Es ist interessant, wie der offenbar italienisch geschulte Meister einer gewissen Befangenheit im Aufbau sich nicht ent schlagen kann, wie er durch die Wiederholung architektonischer Staffagen förmlich ringt, die immense Höhe des Chorgewölbes zu erreichen. Dem Aufeinandertürmen von drei Ordnungen im Aufbau haftet noch das Hängen und Kleben am Kleinlichen an. Das Erfassen der ganzen Anlage in einheitlicher, monumentaler Großzügigkeit hingegen, wie es der italienischen Renaissance eigen, drückt sich in diesem Werke noch nicht aus. Bald jedoch tritt auch hierin ein Fortschritt insofern ein, als schon in den ersten Dezennien des kommenden Jahrhunderts die einheitliche Säule, bei großen Altären oft in kolossaler Höhe, den Hochbau des Altares flankiert. Befangen und unsicher benimmt sich ferner der Meister in der Giebelkomposition, an der ein gewisses mühevollcs Trachten, einen Abschluß zu gewinnen, nicht zu verkennen ist.

Einer ähnlichen Unbeholfenheit begegnen wir in der Art und Weise, wie die seitlichen Figuren an dem Aufbau angebracht sind. Ihre Verbindung mit der Architektur des Altares ist eine zu

ängstliche, sie treten zu wenig frei aus derselben heraus, sondern in den Schatten gestellt verschwinden sie förmlich. Während die beiden untersten Statuen eine in Voluten und Schwüngen ausgechnittene Wand als Hintergrund erhalten, sind die mittleren unter kleinen baldachinartig nach abwärts gefehrten Bögen angeordnet, die obersten zwei hingegen stehen wie auch die Giebelengel frei da.

Merkwürdigerweise ist die Rückseite dieses Altares größtenteils ähnlich, wenn auch einfacher behandelt als die Vorderseite. Gmelin spricht sich hierüber befremdend aus und sucht diese Sonderbarkeit mit der Annahme zu erklären, der Altar habe im jetzigen Langhause eine derartige Stellung gehabt, daß eine, wenn auch nur mäßige architektonische Ausbildung auf der Rückseite notwendig erschien. Vielleicht läßt sich aber in dieser, für einen Renaissancealtar höchst eigenartigen Erscheinung eine Nachwirkung der gotischen Gewohnheit erkennen, die Altäre auch auf der Rückseite des Schreines durch Ornamente und Malereien zu schmücken, da oftmals rückwärts das Sakramentshäuschen angebracht war.

Das Ornament bewegt sich zum größten Teile in Motiven der italienischen Renaissance. Doch in der Fülle und dem Reichtum kommt wieder das deutsch-heimische Moment zur Geltung. Alle architektonischen Glieder werden mit Ornamenten überzogen, aber nirgends wird dadurch die Strenge des Aufbaues geschädigt. Die Motive des Ornamentes stehen in Einklang mit den Stufierungen des Kircheninnern. Überhaupt ist das Ornament architektonisch empfunden. Rahmen- und Nischenanlagen, Konsolen an dem Gebälke, Festons und Fruchtgewinde an den Säulen u. s. f., namentlich auch die Einteilung größerer Flächen in Karrees und Quadrate finden sich an diesem architektonisch aufgefaßten Prunkstücke, das seine Vorbilder an der reichen Fassadenausstattung oberitalienischer, vor allem venetianischer Paläste der Früh- und Hochrenaissance hat.

Nur in untergeordneteren Details, wie in die Silhouettenbildung der seitlichen Konturen und des Giebelaufsatzes kommen in den eigenartig geformten Schweifen und Voluten heimische Momente herein. Der ganzen Konstruktion haftet noch die Befangenheit an, welche einengend auf den schaffenden Künstler wirkte.

1) Gmelin, a. a. O. S. 59.

Man ersieht an dem imposanten Baue die Mühe, etwas Großartiges, Prunkhaftes, ein Repräsentationswerk im vollsten Sinne des Wortes zu schaffen. Aber dieses Mühen und Trachten spricht zu aufdringlich aus der Konstruktion, und so konnte sich die Schöpfung zu einer ungezwungen freien, einheitlich harmonischen nicht erheben.

Der Meister wollte der Renaissance nach besten Kräften gerecht werden, dabei blieb er aber trotzdem deutscher Künstler, welcher in dieser noch frühen Zeit nicht im stande war, sich von den Traditionen der Gotik völlig loszureißen. An diesem doppelten Streben, zwei entgegengesetzten Faktoren zu genügen, krankt das Werk. Eine zur Breitenanlage in keinem Verhältnis stehende Höhenrichtung wird nicht mit dem körperlosen Gliederbau der Gotik zu erreichen gesucht, sondern mit den massigen Verhältnissen der Renaissance; dies schwächt die Komposition.

Bei alledem ist aber dieses Werk ein Ereignis in der Kunstgeschichte, welches seinen durchschlagenden Einfluß auf die nun folgende Epoche ausübte. Jenes Streben, mit feinen und zierlichen Formen zu spielen, jenes unsichere Vermischen von Gotik und Renaissance hat am Choraltar von St. Michael sein Ende gefunden. In Architektur und Ornamentik tritt die Renaissance zum erstenmale am Choraltare der Jesuitenkirche zu München einheitlich auf; die Herrschaft der Gotik ist besiegt, und damit ein bedeutender Schritt nach vorwärts getan.

### 3. Altartypus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Ein Stil, welcher Jahrhunderte lang als ein echt kirchlicher sich bewährte, konnte unmöglich so leicht weggewischt werden. So haftet den Altären der ersten Jahrzehnte nach 1600 unverkennbar der gotische Typus noch an, mögen sie sich auch völlig in das Gewand des neuen Stiles gekleidet haben. Die Höhenrichtung ist gewahrt und wird weit mehr betont als die Horizontale, in welcher das Streben der Renaissance sich offenbaren würde. Dieses Trachten nach vertikaler Richtung zeigt sich bei allen Altaranlagen das ganze 17. Jahrhundert hindurch. Um eine imposante Höhe zu erreichen, werden ganze Architekturen auf einander getürmt und verdoppelt, ja oft verdreifacht. Allerdings treten innerhalb dieser Periode viele Variationen im Altarbau auf, welche aber doch meistens durch das dekorative Detail und nicht so fast durch den Aufbau bedingt sind.

Anfänglich zeigt sich die Breitenanlage nur schüchtern und versteckt und zwar bloß da, wo es unbedingt notwendig, nämlich in dem Gebälk, welches den Mittelhochbau vom Giebel trennt. Aber auch hier wird das Streben nach einer strengen horizontalen Gliederung dadurch vermieden, daß das Gebälk über den Säulenkapitellen verkröpft wird, und so nur die vortretenden schmalen Gesimsstücke ins Auge fallen, während die lange horizontale Leiste weiter nach rückwärts ins Dunkel zu liegen kommt. Die Anlage des Schreines ist es ferner, welche am Altare des frühen 17. Jahrhunderts im Gebiete der Erzdiözese als ein Überbleibsel der Gotik noch mächtig nachwirkt. Wie in der späten Gotik die Vermittlung der schmalen Predella zur breiteren Konstruktion des Schreines mit den Flügeln durch eine Einkerbung

von starkem Profil auf beiden Seiten zum Ausdruck gekommen ist, so leitet nunmehr der Unterbau des Altares zum Hochbau durch eine kräftig geschwungene Volutenkonsole über, auf welcher die das Mittel flankierenden Seitenteile ruhen.

Die Architektur dieser Altäre setzt sich nicht aus frei erfundenen, sondern aus der Gotik herübergenommenen Formen zusammen. Das Durchbrochene und Durchsichtige der Konstruktion eines gotischen Altares kam auf den Renaissancebau nicht übertragen werden; darum sucht man durch Aufeinandertürmen von sich verzüngenden Architekturen dem noch immer obwaltenden Streben nach aufwärts gerecht zu werden. Wir stoßen auf viele Altäre im Bereiche der Erzdiözese München und Freising, welche dadurch eine durchaus glückliche Wirkung erzielt haben. Aber bei manchen macht sich auch in minder günstiger Weise die Verschiedenheit geltend, welche zwischen den einzig und allein für die Vertikale berechneten konstruktiven Glieder der Gotik und den Formen der Renaissance besteht, deren ganzes Streben nach horizontaler Lage gerichtet ist. Dieses unverstandene Zueinandergreifen zweier Stilrichtungen, die ganz entgegengesetzte Ziele verfolgen, kam daher unmöglich zur Harmonie des Gesamtbildes beitragen. In dem Wunsche, möglichst reich aufzubauen, liegt die ganze Stärke einer derartigen Altaranlage; die klare Einheit des Ganzen wird darüber vergessen; ein unklares Tasten macht sich bei Gestaltung der Architektur bemerkbar, und die Komposition vermag nicht zu einheitlich-strenger Vortragsweise zu gelangen. Darum wohnt den Altarkonstruktionen dieser Epoche, vor allem denen auf dem Lande, ein Mangel an richtigen Maßverhältnissen inne, so daß oft der Giebel, mit einer schweren Architektur für sich ausgestattet, in gar keiner Proportion zum eigentlichen Hochbaue steht.

Außerst beachtenswert für die Stilistik stellt sich die Mischung von gotischen Ideen mit der Formenwelt der Renaissance dar. Motive des neuen Stiles, wie die Bruchstücke von Giebeln, bald gebrochen, bald gerade laufend, würden die Breitenanlage zu sehr betonen; deshalb sind auf und hinter denselben zierliche in die Höhe strebende Vasen mit hochaufzüngelnden Flammen oder Pyramiden von schlanker, spitzzulaufender Bildung gesetzt. Diese Glieder der Kleinarchitektur sollen die feinen Fialen der Gotik ersetzen, — Motive, die später, allerdings nicht mehr verstanden, sogar noch an Altären des beginnenden 18. Jahrhunderts zu gewahren sind.

Daneben laufen, wie schon erwähnt, zahlreiche Varianten. An großen Altären dieser Zeit tritt das architektonische Gepräge mehr in den Vordergrund, besonders wegen der starken Betonung des Mittelschreins durch mächtige Säulen und in der Anordnung von Gebälk und Giebel. Das Ornament verschwindet mehr hinter der strenger behandelten architektonischen Komposition, aber mancherlei wunderliche Formen gemahnen auch hier an die verlassene Gotik. An fast allen Altären dieser Epoche herrscht die Plastik theils im Reichthum der Figuren und Gruppen, theils in der Fülle des Ornamentes, — gewiß bedeutende Reste der Erbschaft des Mittelalters.

Nicht bloß die Singelfigur kommt auf den Altar der Renaissance, auch ganze Gruppen werden, wenn auch seltener, in den Altar eingelassen. Wir finden in dieser Periode des 17. Jahrhunderts ganze Kircheneinrichtungen, die nur in figürlicher Plastik bestehen; sowohl im Schrein als auch an den seitlichen Kompositionen, schließlich noch am Giebel, — überall Figuren, welche theils dekorativ, wie die Giebelengel, theils monumental-wirkend aufgefaßt sind. Die Giebelplastik und die seitlichen Skulpturen mit dem Mittelbilde in Zusammenhang zu bringen, strebt diese Periode, wenigstens in ihrem Beginne, noch nicht an.

Die Renaissance folgt auch hierin dem Beispiele der Gotik. Mit nur wenigen Ausnahmen der reichen Stifts- und hervorragenden Klosterkirchen, wo die Altäre mit kostspieligen Ölgemälden der berühmtesten Meister der Zeit geschmückt worden sind, wie in München, Freising, Landshut, bildet draußen in den Landkirchen der Erzdiözese das Hauptmoment am Altare die figürliche Plastik. Diese zeigt sich im Mittelschrein, wohin eine Gruppe oder auch nur eine Statue gestellt wird, an den Seitenteilen in je einer Vollfigur, im Aufsatz wieder in verschiedenen kleineren, hier mehr dekorative Zwecke verfolgenden Figuren oder in dem allbeliebten Motiv des segnenden Gott Vaters in Form einer Halbfigur. Die Vorliebe für figürlich-plastischen Schmuck geht so weit, daß man gotische, sogar noch romanische Bilder, besonders Gnadenbilder, aus Pietät in Renaissancealtäre setzt und sie mit einem reichen Rahmen des neuen Stiles umgibt. Selbst ganze Reliefs, ganze Schreine der Gotik werden in Renaissancealtäre eingelassen und äußerst geschickt damit verbunden. Diese Art der Altarausstattung begegnet uns namentlich in bescheidenen Land-



kirchen im bergigen und waldreichen Oberlande, der Heimat des Holzschnitzers, sehr häufig. In dieser Verbindung gotischer Plastik und architektonischer Anlage im Renaissancestile liegt die Volkstümlichkeit und Selbständigkeit des altbayerischen Altares aufs tiefste begründet. Das Volk hat mehr Freude an lebendiger Plastik, welche der Lebenswahrheit und Wirklichkeit näher kommt als das Gemälde.

Diejenigen Statuen und Gruppen, welche aus der Zeit des Altaraufbaues stammen, also der Renaissance zuzurechnen sind, stellen sich fast durchwegs als tüchtige Werke dar und weisen bereits auf eine höhere, entwickeltere Stufe als die der späten Gotik hin. Was hier sich allmählich vorbereitet hat, ist nunmehr, in der Renaissance, zur Reife gelangt. In die Stellung und Haltung des Körpers wird mehr Natürllichkeit gebracht, das Streben, die Figuren lebendiger zu gestalten, wie es bereits in der Gotik sich bemerkbar gemacht hat, nimmt immer mehr zu. Während man aber in der Gotik dies durch eine gewisse einseitige Ausbiegung zu erreichen gesucht hat, will man nunmehr den Figuren ungezwungenes, natürliches Leben verleihen durch eine freiere Haltung des Körpers, durch Wendung des Kopfes nach der Seite oder in die Höhe, durch lebhaftere Bewegung der Arme. Bald nach 1630 etwa tritt in all diesen Momenten eine Steigerung ein, die im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht.

Auch in die Gewandung bringt die Renaissance mehr Naturwahrheit. Die knitterige, bauschige Faltenbildung der Gotik und die Fülle der Gewandmassen, welche die Körperformen ganz und gar verdecken, hören auf, und eine einfache zügige Faltengebung kommt auf. Die Körperformen, an deren freiere Gestaltung die nunmehr vorgeschrittene Kunst sich heranwagt, treten kräftiger hervor, und nach ihnen richtet sich das Gewand, welchem nicht mehr wie früher die Körperteile folgen müssen. Der bereits in der Spätgotik vorhandene freie Naturalismus im Gesichtsausdrucke erfährt nunmehr in den energischen Zügen männlicher Gesichter eine Verstärkung, im Körperbau verschwinden die früheren Fehler in der Beobachtung, so daß man sich jetzt getraut, in den verschiedensten Stellungen die einzelnen Figuren aufzugreifen. Letzterer Fortschritt bezieht sich besonders auf die reicher erzählende Plastik, wo eine Gruppe zum Gegenstand der Ausführung genommen wird, wie z. B. eine Beweinung des Leichnams Christi, eine hl. Familie,

der hl. Georg, hoch zu Roß als Drachentöter, eine ganz besonders beliebte Darstellung in der ersten Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts.

Eine typische Füllung für das Giebelfeld ist die Halbfigur des segnenden Gott-Vaters mit der Weltkugel und dem Szepter. Über ihm erhebt sich als Schlußbekrönung meist das Strahlenkreuz, oft auch ist der hl. Geist in der Gloriole als Taube schwebend angebracht. Zuweilen erblicken wir eine Dreifaltigkeit im Giebelfelde, namentlich bei größeren und reicheren Altaranlagen.

Zur Belebung des Aufbaues wird die figürliche Plastik in Bildung von Engelsköpfchen und ganzen Engelsgestalten verwandt. Hier hat sie nur dekorativen Zwecken zu dienen. Fast immer schmückt der Altarbauer den Säulenschaft entweder in der Mitte oder auch weiter unten im letzten Drittel des Schaftes mit Engelsköpfchen zwischen zwei Flügeln. Sie sind innig mit dem übrigen Ornamente verwachsen und sollen gleich diesem große Flächen zieren. Bald wachsen sie aus Rankenwerk hervor, bald vertreten sie die Stelle von Konsolen als Träger, bald wieder erscheinen sie am Gebälk oder statt der Kapitele angeordnet. In der kirchlichen Altarplastik nehmen sie denselben Platz ein wie die Fragen und Maskarons der deutschen Renaissance im Profanstile. Die Lieblichkeit dieser Engelsköpfchen, das zierliche Gelock, welches ihren Häuptern ein herrliches Oval verleiht, dazu die lebenswarme Polychromie des Gesichtes und des Haares üben einen unwiderstehlichen Reiz aus. Wohl geht die Anordnung der Engelsköpfe zwischen zwei Flügeln mit darunter hängenden Fruchtschnüren oder Tuchlappen auf Einflüsse Italiens zurück, wo in der Stuckdekoration an Wänden und Decken diese Form des Schmuckes zu finden ist. Aber der bayerische Holzschnitzer arbeitet weit sorgfältiger und inniger als der italienische Dekorateur in Stuck, und deshalb atmen diese äußerst lebenswürdigen Gebilde echt heimischen Geist.

Für den Altar dieser Periode und auch das ganze 17. Jahrhundert hindurch werden als konventioneller Schmuck die Giebelengel verwendet. Auch hier ist äußerlich anregend Italien vorgegangen. Dort ist es Sitte gewesen, auf Giebelbruchstücken Engel und Genien anzubringen. Während nun der italienische Altarbauer das ästhetisch zunächst berechnete Liegen dieser Figuren auf Giebelsegmenten angenommen, setzt sich der altbayerische Schnitzer mit einer gewissen Sorglosigkeit über derartige ästhetische

Gefetze hinweg. Er will mit seinen Altarengeln auf den Giebeln das Gesamtbild der Altaranlage lebhafter gestalten, mit der Art des Sitzens und Liegens zugleich auch eine schwebende, fliegende Bewegung verbinden und kommt darum zu diesem eigenartigen Hüpfen bei seinen Engeln. Reiche Gewandung mit bauzigem Faltenwurf, flatternd wie im Winde, die Arme in die Höhe haltend, sich gleichsam von dem Giebel, auf den sie aufgesetzt, nach aufwärts schwingend, dazu lockiges, oft wehendes Haar, lieblich gerundete Gesichtchen, welchen jenes süße Lächeln der Gotik noch deutlich aufgeprägt ist, alles in lebendiger Polychromie behandelt! Diese Engelsfiguren atmen Lebenskraft und Lebensfrische und tragen nicht wenig dazu bei, der Gesamtkomposition ein ungemein heiteres, frisches und lebendiges Ansehen zu geben. Durchaus bekleidet haben sie nichts mit den italienischen Putten gemeinsam; sie sind Gebilde, welche aus deutsch = mittelalterlicher Kunst hervorgegangen. Zugleich liefern sie auch den Beweis, wie sehr der Zug ins Dekorativ = Malerische an jenen Altären des beginnenden 17. Jahrhunderts bereits vorgeschritten. Es ist unschwer zu erkennen, daß es bei jenen Altären auf eine möglichst bewegte Silhouette, auf einen Gestalten- und Formenreichtum abgesehen ist, welcher noch durch eine frische, bunte Bemalung des Ganzen gehoben werden soll. Dazu kommt dann noch die Freude am Ornamente.

In der Bildung des letzteren herrscht eine äußerst große Mannigfaltigkeit. Zieht man die gleichzeitigen oder um weniges früheren Altarwerke des deutschen Nordens zum Vergleiche heran, so läßt sich im allgemeinen der Unterschied im Ornamente zwischen nord- und süddeutschen, hier speziell altbayerischen Altären dahin charakterisieren, daß dort der Einfluß der vorgeschrittenen Niederlande in der Vorliebe für lederartiges Ornament oder in der Weise von Metallbeschlagen nachgebildetem Schmuck (stilisiertes Ornament) sich geltend macht, während hier im Süden mehr vegetabile Dekoration (naturalistisches Ornament) vorgezogen wird. Manchmal geht auch beides in einander.

Ein bandartiges Linearornament kommt auf, welches einem aus dünnem Leder geschnittenen oder nach Art der Ledertechnik aus geschlagenem Flachmuster mit Nägelföpfen gleicht, die selbst dann vorhanden sind, wenn kein Hintergrund da ist, sondern es sich um ein durchbrochenes Ornament handelt. Im Kollwerk feiert

die Kartusche allenthalben nun ihre Triumphe, daneben das allbeliebte Rahmenwerk.<sup>1)</sup>

Auch rein stilisiertes Ornament findet sich an manchen Altären der Erzdiözese. Die Ausführung ist meist eine äußerst phantasiereiche und bis ins Kleinste liebevoll-jorgfältig durchgebildet.

Ein unbedingtes Sichanschließen des Ornamentes an die italienische Kunst ist ungemein selten. Es scheidert meistens schon von vornherein dadurch, daß man auch bei beabsichtigter, großer dekorativer Wirkung des Altaraufbaues doch größtenteils, besonders im Anfange der Periode, im kleinlichen Detail stecken bleibt.

Von der alten Liebe zum Detail, welche seit Jahrhunderten am Altare sich breit gemacht und ihm sein wesentliches Gepräge gegeben hat, wird nur schwer gelassen. Hierin liegt der prinzipielle Unterschied des ornamentalen Schmuckes am italienischen und heimischen Altar.

Beliebter noch als das stilisierte Ornament am Altare ist das vegetabile, dessen Motive aus dem naturalistischen, reichen Schmucke der Spätgotik genommen sind, und das nun ein stärkeres Relief, eine derbere Gestaltung erfährt. Die kantig-scharfen, knitterigen Formen des spätgotischen Distel- und Rankenwerks verwandeln sich in ein weiches, volles und schwulstig-gebildetes Blattwerk, dem antiken Akanthus sich nähernd. Dieses Blattwerk folgt den Voluten, zieht sich um die Konsolen und sucht Gebälk und Giebelstücke zu beleben. Dem naturalistischen Ornamente dagegen bietet die Säule den Hauptspielplatz. Der Schaft der Altarsäule ist geschwellt oder gegürtet; dem unteren Teile, der durch einen Ring von dem andern Stücke abgegrenzt ist, gibt man oft reiches, plastisches Ornament; durch Kameluren oder schräg gerippte Behandlung sucht man die ganze Länge der Säule aufs reichste und mannigfachste zu dekorieren. Ja zuweilen geht man in dem Orange nach naiver Gestaltungsfreudigkeit so weit, daß die Säule eine blumen- und blütenartige Gestalt bekommt, indem sie sich gegen die Basis zu knollenartig erweitert oder vasenartig ausbaucht. Damit ist einerseits der Vorliebe für eine groteske Formengebung vollauf Genüge getan, andererseits aber bietet diese stark geschwellte, wie eine Tulpenknolle sich erweiternde Schaftbildung Raum für eine Fülle ornamentaler Hieraten.

<sup>1)</sup> W. Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, Stuttgart 1882. I. Abteil. S. 180 ff.

Daneben kommt bereits in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts eine neue Art und Weise auf, den Säulenschaft zu dekorieren. Man schlingt um den größeren oberen Teil naturalistisches Laubwerk, meist Nebenblätter und Trauben, aber auch Epheu- ranken und dem Klee- und Herzblatte nachgeahmte Gewinde sind sehr beliebt. Anfänglich ist die Bildung dieser Ranken noch eine starre und steife. Streng symmetrisch werden die Blätter nach aufwärts gerichtet und flach um den Stamm der Säule gelegt, während die Trauben plump stilisiert sind. Bei Ausführung des naturalistischen Schmuckes jedoch, welcher in Blättern und Ranken sich um die Konjolen legt und die Volutengänge begleitet, kommt man zu freierer Durchbildung.

In Städten, wo Künstler höherer Schulung wirkten, gelangt man zu feinerer und sorgfältigerer Ausführung im ornamentalen Detail. Dasselbe tritt in den allbeliebten Fruchtstirnren, Blumen- gewinden und Ranken plastisch runder und saftiger, in kräftigerem Relief aus den architektonischen Gliedern heraus.

Interessant ist es, die Entwicklung der Dekoration an der Altarsäule zu verfolgen. Sie gilt nach 1600 als das wichtigste Glied der Altaranlage und erfährt daher auch bei dem sich immer mehr steigenden Hang nach Prunk eine möglichst reiche Zier. Wie schon oben erwähnt, teilt sich die Dekoration des Schaftes in zwei ungleiche Teile: Die oberen Zweidrittel sind mit Neben, beziehungsweise Laubwerk umwunden, während das untere Drittel mit Ornamenten stilisierten Charakters ausgestattet wird, aus denen oft in der Mitte ein Engelskopf hervorspringt. Dieses Schema währt, namentlich auf dem Lande, bis zum Ende des 17. Jahrhunderts.

Besonders in der Münchener Kunstzone und in der von ihr beeinflussten Gegend im Oberland (Schliersee, Miesbach) erhält sich diese Art der Säulendekoration als lokaler Kunstcharakter, während der östliche und südöstliche Teil des Erzbistums (Salzburger Gegend, Chiemgau, Zingebiet) andere Dekorations- motive aufweist.

Neben dem kirchlichen Motiv der Nebengewinde finden sich auch Lorbeerranken um die Säulen sich schlingend, offenbar in engerem Anschluß an Italien, an die Antike. In dem ersten Stadium, da die Gewohnheit, den Säulenschaft in dieser Art zu dekorieren, aufkommt, ist wohl die Säule selbst noch nicht gewunden,

bald aber setzt die Übung ein, auch den Schaft zu drehen und in den Windungen das Rankenwerk sich hinaufschlingen zu lassen. Anfänglich sind diese Spiralen noch mäßig, später jedoch werden die Drehungen immer energischer, und in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts erhalten die Säulen geradezu eine schraubenartige Gestalt — Zeitalter des Barock.

Das Kapitell entlehnt seine Formen aus der römischen Antike, und zwar ist fast immer die korinthische Ordnung gewählt, welche in freier Weise umgestaltet wird. Man kann die Wahrnehmung machen, daß die Periode der Renaissance in Deutschland die Kapitelle im profanen Stile weit phantastischer und willkürlicher gestaltet als dies beim kirchlichen Stile, am Altare, der Fall ist. Ziemlich streng hält man sich an die klassische Form, doch wird sie hier eher vereinfacht als in der Antike. Der Akanthus, das elegante, reichgliederte, scharfgezahnte Blatt des Bärenklau, verliert seine ursprüngliche Form dadurch, daß es mit Weglassung vieler feiner Details in der deutschen Spätrenaissance plumper und derber gezeichnet wird. Die am oberen Ende sich umbiegende Blattreihe hat wenig mit der zierlich gebildeten Art des römischen Kompositakapitells gemein. Manchmal sind zwei, manchmal bloß ein Blattkranz vorhanden. Die vier Eckvoluten sind in mannigfacher Art, bald kräftiger, bald wieder verkümmert behandelt. Ein größerer Reichtum in der Ausstattung des Kapitells am Altare setzt eigentlich erst mit dem Barock ein, am Ende des 17. Jahrhunderts.

Neben dem frei erfundenen, phantasiereichen ornamentalen Schmuck werden auch antike Motive nicht ganz verschmäht; letztere zeigen sich ziemlich rein in Bildung des Kapitells, ferner im Eierstab zur Zierde des Gebälkes, in der Perlschnur, im Zahnschnitt, in der Mäanderlinie u. s. f. Interessant ist, zu verfolgen, wie der antike Schmuck auf freie, willkürliche Weise umgebildet wird, und wie oft ganz neu erfundene Formen auftreten, die allerdings hinter der edlen Feinheit der Antike sehr zurückstehen, aber ein anziehendes reizvolles Bild von der Phantasie der deutschen Renaissance entrollen.

Die Stilwandlung, welche sich im Altarbau in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts vollzogen hat, ist ihre eigenen Wege gegangen. Italienische Einflüsse sind zwar in primärer Weise für die Altaranlage bestimmend gewesen, doch ist die Abhängigkeit von Italien im allgemeinen ziemlich locker.

Vor allem auf dem Lande, wo die Entwicklung sich weniger rasch vollzogen, charakterisiert sich die Altaranlage in ihrer Konstruktion wie auch in der Bildung des Details als eine Fortsetzung der Richtung des 16. Jahrhunderts, als die reife Frucht eines mühevollen Ringens durch Jahrzehnte hindurch.

Besonders der ornamentale Schmuck und die figürliche Plastik an solchen Altarbauten auf dem Lande lassen klar erkennen, daß das fortschrittliche Moment, welches sich im Streben nach freierem Naturalismus offenbart, zum großen Teile als spezifisches Eigentum der heimischen Kunst zugemessen werden muß. Nur rein äußerliche Anregung hat die italienische Kunst gegeben. Von einem direkten Kopieren des Ornamentes kann in dieser frühen Zeit nicht die Rede sein. Eine Anknüpfung an einmal Gesehenes mag hier und dort sich finden; doch sind dies nur ganz allgemeine Anknüpfungspunkte gewesen. Die Meister haben schon von vornherein mit einer gewissen Freiheit und Selbständigkeit der Phantasie gearbeitet, so daß es eines direkten Einflusses vonseiten der italienischen Kunst gar nicht bedurfte.

Bei der Betrachtung all der auf das wunderbarliche geformten Kleinarchitekturen und Ornamente werden wir nicht von dem Gedanken des strengen Typus getragen. Vielmehr beobachten wir in der Altarausstattung der deutschen Renaissance im beginnenden 17. Jahrhundert durchgehends einen Reichtum an Ornamenten und Formen, welcher als ein Erbteil der an Erfindungskraft so unerschöpflichen spätem Gotik zu betrachten ist.

Auch was die Gesamtanlage des Altars betrifft, bleibt Altbayern, namentlich auf dem Lande, selbständig. Lange noch wirkt in der Komposition die Grundidee eines Schreines mit Flügeln an den Seiten nach, zu einer Zeit, da die gotischen Formen schon längst abgetan waren. Lange währt es auch, bis man aus der Vorliebe für das Detail, für das zierliche Ornament, wodurch man am Kleinlichen haften bleibt, herauskommt, um endlich zu einer einheitlich-klaren Konstruktion zu gelangen. Tief in das 17. Jahrhundert hinein dauern die gotischen Reminiszenzen der Anlage des Aufbaues fort, und die klare, monumental erfaste Architektur kann lange nicht gegenüber der Fülle des Details aufkommen.

Eine geraume Zeit hindurch spielt die Altarsäule eine untergeordnete, mehr dekorative Rolle. Erst mit den fortschreitenden

Dezennien des 17. Jahrhunderts erscheint der Säulenaltar d. h. jene Anlage, bei welcher die Säule in bewußter Weise, als das vornehmste architektonische Glied die ganze Konstruktion beherrscht. Die italienischen Altarkompositionen der Früh-, Hoch- und Spätrenaissance, welche jener Periode des oberbayerischen Altarbaues in der Erzdiözese vorangegangen, sind in ihrer Gliederung einfach und klar. Selbst bei dem größeren Reichtum an Ornamenten und zierlicher Dekoration, welchen die Frührenaissance besonders liebte, bekommt der dekorative Schmuck nirgends die Oberhand. Überall ist klares, architektonisches Gefühl zu bemerken.

Um ein Beispiel einer italienischen Altaranlage der Hochrenaissance zu nennen, möge auf den reichen Aufbau des von Antonio Begarelli (1479—1565) für die Kirche S. Pietro zu Modena ausgeführten Altares mit der großen Darstellung der Maria in der Glorie hingewiesen werden. Die Prachtanlage zeigt, wie die italienischen Künstler der Früh- und Hochrenaissance es liebten, die architektonischen Glieder mit anmutigen Ornamenten zu schmücken, wie aber trotz alledem die Architektur durchaus nicht ihrer Pflichten und Aufgaben vergißt.

Die Altarsäulen sind, wenn auch umspannen mit Laub-, Blumen- und Rankenwerk, immer als Trägerinnen von Lasten gedacht. Das Gleiche gilt von den Pilastern; auch sie sind verziert mit den reizendsten Arabesken, Bändern und Schleifen. Die Klarheit des Aufbaues aber wird dadurch keineswegs beeinträchtigt. Die Architektur dominiert gegenüber der Fülle des Ornamentes, welches wohl zur Zierde in die Architektur gesetzt ist, nicht aber dieselbe überwuchert.

Die Altäre Italiens sollen durchaus architektonische Werke sein und von diesem Standpunkte aus ihren Zweck erfüllen. Die Verehrung der Antike, die den damaligen Meistern in der Architektur wie auch in der figürlichen und teilweise ornamentalen Plastik eigen war, ließ nur Altarbauten aufkommen, welche sich streng an die Gesetze des klassischen Altertums hielten.

Darum gelangte man auch zu dem Ausdruck einer zu allgemeinen Schönheit. Solid aufgebaut tragen diese Altäre deutlich den Stempel rein antiken Denkens und Fühlens an sich: antike Säulen und Pilaster, antikes Gebälk und Giebel, die Attika, der Fries in seiner ganzen klassischen Strenge u. s. w.

Man merkt den Aufbauten der italienischen Altäre jener Periode sofort die Schulung des Architekten an, welcher nach Vor-



bildern arbeitet. Manche Altarbauten sind deshalb auch direkte Nachbildungen antiker Tempelfronten.

Nicht bloß in der Zeit der Früh- und Hochrenaissance, sondern auch in der Periode der Spätrenaissance, ja selbst durch die verschiedenen Stufen des Barock hindurch ist in Italien im Altarbau die Kunst des Altertums nie gänzlich in Vergessenheit geraten. Dagegen besteht die andere Tatsache, daß in Deutschland die Antike niemals ein besonderes Verständnis gefunden hat, namentlich nicht in der echt volkstümlichen Kunst, aus welcher der oberbayrische Altar hervorging.

Der Zusammenhang der heimischen Altäre in der späteren Renaissanceperiode (erste Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts) mit den vorangegangenen und gleichzeitigen italienischen Anlagen ist darum auch ein sehr allgemeiner und lockerer. Dem Italiener ist es um eine einheitliche und klare Konstruktion zu tun. Seine Altäre sind ihm in bewußter Weise der Antike nachgeahmte Werke, welche den Gesetzen der Antike folgen müssen. Der dem christlichen Geiste und dem Zwecke der Anlage näherhin zukommende Schmuck soll keineswegs an sich nebensächlich, doch auch nicht Selbstzweck sein, sondern sich nur in untergeordneter Weise zur Architektur zeigen.

Dieses Erfassen der Architektur als Ganzes fehlt dem deutschen Altar zumeist noch in dieser Zeit. Das transcendentaler gestimmte Gemüt des heimischen Künstlers verlangt anderes. In allen seinen Schöpfungen der Renaissanceperiode ist bei ihm die formale Seite maßgebend, nicht aber die wissenschaftliche wie beim italienischen Künstler. Diese Tatsache wirft auch ihre Schatten auf den Altarbau. Die kalte und kühle Konstruktion des italienischen Altares ist nicht nach dem Sinne des formenfreudigen heimischen Meisters.

Einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden künstlerischen Auffassungen in der Altaranlage bedingt auch die Verschiedenheit des Materials. Während der Italiener seine Altäre in Stein baut und daher von selbst zu einer gewissen monumentalen Auffassung kommt, arbeitet der Deutsche in Holz und entlockt diesem weichen Stoffe dank seiner ihm eigenen Geschicklichkeit im Schnitzen die phantasiereichsten und zierlichsten dekorativen Formen. Nur in den aller seltensten Fällen hat die norditalienische Kunst des schließenden 15. und 16. Jahrhunderts auf den Altarbau der

süddeutschen Lande, hier speziell Oberbayerns, einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt.

Anderß verhält es sich mit der profanen Kunst, in welcher für das Gebiet Oberbayerns ganz besonders die Frührenaissance Norditaliens mit ihren zierlichen, realistischen Ornamenten auf das 16. Jahrhundert und die Hochrenaissance auf das beginnende 17. Jahrhundert sehr oft bestimmend gewesen ist.

An vielen Altaranlagen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überwuchert das bunte, regellose Spiel der Formen und die reiche Ausbildung des Details den tektonischen Grundgedanken. Es fehlt häufig noch den einzelnen Altarbauten, besonders denen in Landkirchen der feste, die Ornamentik in bestimmte Grenzen bannende, konstruktive Hintergrund, ein Überbleibsel des filigranartigen durchbrochenen, körperlosen Aufbaues an den spätgotischen Altären. Diese Unabhängigkeit von Italiens Altarbauten dauert auf dem Lande sogar bis in die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

In jenen Kirchen, welche unter direktem italienischen Einflusse entstanden, ist auch in der Periode der deutschen Renaissance (in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts) ein innigerer Anschluß an den Altartypus Italiens zu gewahren, bis mit der Altarausstattung der Theatinerkirche zu München eine neue Richtung in den Altarstil kam, welche ihrer ganzen Tendenz nach Italiens Leitung und Führung mehr und mehr folgte.

Doch wenn auch zuweilen der italienische Altarcharakter mit seinem großen Zuge, den er in Architektur und Dekoration legt, namentlich im Bau der Säulen, in der Anordnung des Gebälks und des Giebels hier und dort markanter zum Ausdruck kommt, so gehören diese Altarkonstruktionen doch immer zu den Seltenheiten und bleiben Fremdlinge unter der großen Masse von durchwegs deutsch empfundenen Altaranlagen.

Auch im beginnenden 17. Jahrhundert, da anfänglich eine Art Hochrenaissance und dann vor und nach Mitte des Jahrhunderts die deutsche Spätrenaissance den Altartypus bestimmen, tritt an die allerdings nicht zu verkennenden italienischen Einflüsse doch der heimische Kunstgeist entschieden heran und verwertet die Formen italienischer Kunst fortschreitend immer selbständiger für seine Ziele und Zwecke.

## 4. Hervorragende Altäre aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Bei der Einzelbetrachtung der Altarbauten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts innerhalb des Gebietes der Erzdiözese München und Freising gehen wir von dem Zentrum des Pfarrgebietes, von München aus, das in dieser Epoche den Ausgangspunkt des künstlerischen Lebens bildete. Zunächst wirkte München bestimmend auf die nächste Umgebung. Freising und Landshut änderten in ihren Kirchen die bisher gotische Altarausstattung im neuen Geichmade, wozu Meister aus München berufen wurden. In Landshut entstand zudem noch eine von den Jesuiten von München neuerbaute Kirche (1631—1647) von majestätischer Größe, wobei die reiche und glänzende Altareinrichtung auf Münchens Bildhauerkunst und den dort herrschenden Typus im Altaraufbau hinweist. Der Einfluß Münchens erstreckte sich aber auch sehr bald auf das Land.

Zunächst kommen jene Kirchen in Betracht, welche eine hervorragendere Stellung einnehmen, wie die Kloster-, Wallfahrts- und größeren Pfarrkirchen. Mit der Dekoration der Michaelskirche zu München hängen z. B. die Umgestaltungen der Klosterkirche zu Beuerberg um 1630 und der Marktpfarrkirche zu Wolfratshausen zusammen. Ihre Altarausstattung zeigt jedoch, weil zeitlich später, bereits einen fortgeschritteneren Charakter als der Choraltar von St. Michael.

Im Markte Wolfratshausen scheint eine Werkstätte von Meistern in dieser Periode sich gebildet zu haben, von Malern, Schnitzern und Bildhauern, welche die Kirchen der Umgebung in dieser und der kurz darauf folgenden Zeit mit Altären versorgten, wie Mantwein und Gelting.

Bereits nahe der Mitte des 17. Jahrhunderts entstand die Kirche zu M ö j c h e n f e l d (gegen 1650), welche von den Münchener Jesuiten gebaut, sich eines besonderen Reichtums der Ausstattung erfreute und als typisches Beispiel einer glänzenden Landkirche, vor allem auch in ihren Altären erscheint.

An den Altären der kleineren und unbedeutenderen Kirchen der Münchener Umgebung läßt sich ebenfalls der Einfluß der Münchener Schule erkennen, wenn auch die ländlichen Künstler, die es wagten, für Kapellen und bescheidene Pfarrkirchen Altäre zu schnitzen, freier und selbständiger verfuhr.

In weiterer Entfernung von der Hauptstadt, aber immer noch von ihr beeinflußt haben sich in der ersten Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts kleinere Kunstzentren gebildet, so namentlich in Weilheim und Miesbach, von welchen besonders der letztere Ort für das Gebiet der Erzdiözese maßgebend ist. Die Kunsttätigkeit Weilheims gravitiert mehr nach dem Bereiche des Augsburgers Bistums. Aber auch die Meister jener genannten Orte, an denen sie mit ihren Schulen saßen, waren zu München in die Lehre gegangen und haben dann, nachdem sie ausgelernt, wieder in ihrer Heimat sich festhaft gemacht, von wo aus sie die umliegende Gegend mit ihren Arbeiten ausstatteten.

Ein Zentrum des Altarbaues mag auch in Rosenheim gewesen sein. Wir wissen z. B., daß ein gewisser Georg Dirschberger von Rosenheim den Hochaltar zu Osterwargau (B.-Amt Miesbach) im Jahre 1618 fertigte. Es mögen dann vielleicht — für diese Periode bereits — in Trostberg und namentlich in Wajferburg Bildhauer und Schnitzer gelebt haben, welche die umliegenden Gebiete mit Altaranlagen versorgten. Übrigens gab es in dieser Zeit in der Gegend zwischen Inn und Salzach eine Schule großen Stiles nicht.

Besonders bedeutende Werke aus der Zeit der ersten Hälfte und der Mitte des 17. Jahrhunderts sind in dieser Gegend nicht erhalten. Erst mit dem Ende des Jahrhunderts gewinnt das Inn- und Salzachgebiet im Altarbau an Bedeutung. In München selbst hatte die Renaissance mit den Bau der St. Michaelskirche den Anfang genommen und wurde nunmehr in der bayerischen Hauptstadt heimisch. Schon wenige Jahre nach dem Bau der Michaelskirche wurde die Stiftskirche „Unserer Lieben Frau“ dem neuen Geschmack entsprechend umgestaltet.

Das altherwürdige Bauwerk des gotischen Choraltars mußte einem neuen Altar weichen, den Herzog Maximilian nach seiner siegreichen Rückkehr aus Böhmen stiftete. Der damalige beim Herzoge und späteren Kurfürsten Maximilian sehr beliebte Maler Peter Kandid hatte den Entwurf hiezu auf fürstlichen Auftrag gefertigt und das gewaltige Altargemälde gemalt.

Auch den in den Chor eingebauten Binnobogen schmückte Kandid mit Fresken und Statuen aufs reichste.

Diese Renaissanceausstattung<sup>1)</sup> der Liebfrauenkirche wurde 1858 durch eine durchgreifende Restauration wieder beseitigt.

Der Hochaltar<sup>2)</sup> der Frauenkirche war ganz nach dem Sinne Palladios, dessen Werke so gerne von Künstlern diesseits der Alpen nachgeahmt wurden, ein nüchterner Bau, bei dem mit voller Absichtlichkeit auf architektonischen Zierrat verzichtet und das Hauptgewicht auf die Verhältnisse der Bauteile unter sich und zum Ganzen gelegt wurde. Je zwei riesige korinthische Säulen mit einheitlich kannelierten Schäften, von denen das eine Paar ein wenig vorgehoben war, flankierten das umfangreiche Altargemälde, darüber war eine hohe Attika gesetzt, worauf sich dann der dreieckig geschlossene Giebel erhob. Die vier Säulen selbst ruhten auf sehr hohen Sockeln, welche den Tabernakelbau mit der hohen Retabel begrenzen. Auf dem Giebel war eine Darstellung Gott Vaters<sup>3)</sup> angebracht. Die Kompositionen des Hochaltars und der anderen vier Seitenaltäre atmeten Ruhe; über ihnen lag der würdevolle Ernst der strengen Antike. Der Choraltar zumal gleich in seiner Struktur einer römischen Tempelfronte.

Auch die St. Peterskirche in München bekam um die Mitte des 17. Jahrhunderts nach und nach eine neue Altareinrichtung. „Bis 1644, den 21. März, hatte man neun Altäre abgebrochen, bis 1645, den 15. November, waren sämtliche alte Altäre abgebrochen und vier neue errichtet . . .“<sup>4)</sup> Heute sind von den Altären, die hier in Betracht kommen, noch der

<sup>1)</sup> J. A. Spedht, Die Frauenkirche in München. 1894. S. 16 u. 19.

<sup>2)</sup> Anton Mayer, Die Domkirche zu Unsern lieben Frau in München. München 1868. S. 134.

<sup>3)</sup> Dieses Gottvaterbild befindet sich wie auch das Bild der Auferstehung, das auf die Rückseite des Altars gemalt war, im kgl. Nationalmuseum.

<sup>4)</sup> E. Geiß, Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter in München. München. 1868. S. 101.

dritte und vierte Seitenaltar links wie auch der dritte und fünfte rechts erhalten. Sie verraten in ihrem Aufbau eine strenge Architektur im ausgesprochenen Portalcharakter: Zwei Säulen tragen das verköpft, mit Konsolen verzierte Gebälk, darüber in gesonderter architektonischer Umrahmung das Giebelbild. Das Ornament zeigt kräftige, aber maßvolle Formen, noch frei von barockem Knorpelwerk. Die Altäre sind durchweg wirksame Anlagen im Stile der reifen Renaissance.

Was aus der ersten Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts in München noch erhalten ist, ist nicht sehr bedeutend und erreicht nicht die Höhe der auswärtigen Altaranlagen, welche aus der Münchener Kunst hervorgegangen oder doch von ihr beeinflusst sind. Will man die feinsten Arbeiten der Münchener Schule in damaliger Stilrichtung kennen lernen, so muß man aus der Hauptstadt heraus und sich nach Freising begeben, wofelbst die schönste Blüte der deutschen späten Renaissance auf dem Domberge an den verschiedenen Prunkaltären sich offenbart, welche zum großen Teile in ihrem ursprünglichen Zustande noch erhalten sind.

Die Würde der Kathedralekirche der Diözese erforderte es, daß sie sich auch im Gewande des neuen Stiles zeigte. Zur Entfaltung desselben wandte man eine möglichst reiche Pracht auf, um das erste Gotteshaus des Bistums in einem der prunkliebenden Periode entsprechenden Geschmacke auszustatten.

Bischof Veit Aldam (1618—1651) aus dem freiherrlichen Hause der Gebeck, begann im Jahre 1621 eine große Reparation seines Domes. „Sofort konnten auch die schönen gotischen, aber unklassischen Altäre und das Sakramentshäuschen keine Gnade mehr finden, sie wurden entfernt und durch neue, mit römischen Säulen, Statuen und voller Vergoldung gezierte Altäre ersetzt, die zumeist noch vorhanden sind.“<sup>1)</sup>

Vor allem wurde selbstverständlich der neue Hochaltar mit den etwas über lebensgroßen Statuen des hl. Sigismund und Korbinian im Jahre 1618 imposant aufgebaut und von Bischof Veit Aldam „am Neuen Jahrstag 1624 in Beysein Ihrer fürstlichen Gnaden Herrn Bischoven von Dnabrug und Münden sammt fünf Prälaten de novo solemniter konsekriert.“<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Sighart, Der Dom zu Freising. Landshtut 1852. S. 89.

<sup>2)</sup> Deutinger, Beyträge zur Geschichte Topographie und Statistif des Erzbisthums München und Freising. München 1850. I, 204.



Freising.  
Domkirche.  
Seitenaltar um 1624.





In den Jahren 1622—24 scheinen auch die anderen Altäre des Domes gefertigt worden zu sein. Über die Restauration berichtet der fürstbischöfliche Kammerdiener Finkh: „Anno 1622 hat dieser Bischöve (Veit Adam) die Thombkirchen anheben zu renovieren und aus voriger alten und finstern in jezige schöne und ansehnliche Formb gebracht, darinnen dann alle Altär von Goldt, absonderlich der Choraldtar und Plath (Altarblatt), so in Niederlandt gemahlen worden, auch Canzl, Orgl, alles neuh machen lassen. . . .“<sup>1)</sup>

Mehrere Domherrn haben wahrscheinlich den Aufbau der Seitenaltäre übernommen, wofür die Wappen sprechen, welche als Stifterwappen an den Säulen oder Konsolen mancher Altäre angebracht sind.

Die Altäre sind treffliche Arbeiten von Münchner Meistern. Aufbau und Ornamente bewegen sich in dem prunkliebenden Stile, welcher sich am Hofe des großen Kurfürsten Maximilian I. ausgebildet hat und sich als eine Art Spätrenaissance, als die reife Frucht der deutschen Renaissancebewegung repräsentiert.

Während im Ausgangspunkte dieser Kunstpoche, in München selbst, nur wenig bedeutende Werke jener Zeit mehr erhalten sind, tritt in den Freisinger Domaltären die hohe Blüte, in welcher damals das Münchener Kunstleben gestanden, um so deutlicher zu Tage. Gegenüber dem noch befangenen Aufbau des Choraltares zu St. Michael in München ist hier bereits eine Überlegenheit in der ganzen Anlage zu bemerken, ein glückliches Verbinden der Architektur mit dem Reichtum des ornamentalen Details, das von einer bewunderungswürdigen Sorgfalt der Ausführung und hohen Technik in der Schnitzerei wie auch von einem stark ausgeprägten Schönheitsjinn zeugt. Zugleich aber steht der Altar schon am Ende der Renaissancebewegung in der Erzdiözese. Denn bereits kommen Momente herein, welche an den beginnenden Barock erinnern.<sup>2)</sup>

Bei Betrachtung des Choraltares der Domkirche zu Freising zieht man unwillkürlich den wenige Jahrzehnte früher entstandenen Bau des Hochaltars der Jesuitenkirche zu München zum Vergleiche heran. Beide sind Monumentalwerke der deutschen Renaissance, beide

<sup>1)</sup> Deutinger, a. a. O. S. 204.

<sup>2)</sup> W. Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland. Stuttgart 1882. II, 7.

sollten als Repräsentationswerke ersten Ranges gelten und als solche den hohen Chorraum in seiner ganzen Ausdehnung, nach der Höhe und der Breite hin ausfüllen, beide sind aus Holz gefertigt. Aber während der Hochbau zu St. Michael durch die Ubereinanderstellung von Etagen zu seiner imposanten Höhe gelangt und dadurch einer gewissen Befangenheit nicht entbehrt, ist hier am Freisinger Choraltare in den einheitlich großen Säulen, welche den gesamten Aufbau betonen, ein offenkundiger Fortschritt zu verzeichnen. In ansehnlicher Höhe erst setzt das gewaltige Altarblatt an, welches von je zwei mächtigen Säulen flankiert wird. Darüber zieht sich in der ganzen Breite der Komposition das über den Säulenkämpfern verkröpfte Gebälk hin, worauf unmittelbar der Giebel<sup>1)</sup> sich erhebt. Auf den ersten Blick fällt die gedrungene, weit mehr in die Horizontale gehende Konstruktion des Freisinger Domaltars auf gegenüber der Vertikalrichtung und dem ausgesprochenen Streben, in eine Spitze auszulaufen, welche Eigenschaften dem Hochaltare zu St. Michael innewohnen: Hier noch eine Nachwirkung mittelalterlicher Gewohnheit, dort hingegen das Prinzip der Renaissance, als breiter Massenbau zu wirken.

Eine gewisse Bewegung ist in die machtvolle Anlage des Freisinger Choraltars dadurch gebracht, daß je eine Säule vorgehoben ist, während das andere Paar weiter rückwärts angeordnet ist, um das zurückfliehende Gebälk zu stützen. Zwischen die Säulen sind die großen Figuren von St. Korbinian und Sigismund gestellt (aus dem Jahre 1618). Außerst reich ist der ornamentale Schmuck, welcher sich über alle architektonischen Glieder legt. Er bewegt sich teils in stilisierten, teils in naturalistischen Gebilden. Ein eigenartiges Rankenwerk windet sich um die Säulenschäfte, das untere Drittel jedoch ist gesondert ornamentiert. An den mächtig geschwungenen Volutenkonsolen zieht sich in den Schneckengängen prächtig modelliertes Schnitzwerk; Zapfen und Fruchtstängel hängen von den Architraven herab, am reich geschmückten Gebälk finden sich antike Motive, wie Eierstab, Perlschnur, Zahnschnitt und Ähnliches. Dazwischen sind wieder reizende Engelsköpfe zwischen Flügeln mit Frucht- und Blumenkörben auf dem lockigen Scheitel an den Säulensockeln und Gesimsen angeordnet. Unter den Postamenten prangen in reichen

1) Am Giebel finden sich moderne Zuthaten. Die beiden großen Schneckengiebelstücke jedoch sind aus der Zeit des Aufbaues.

Kartuschen zwei Wappenschilder, Meisterwerke der Schnitzkunst in der Periode der deutschen Spätrenaissance.

Nicht weniger interessante Typen des deutschen Renaissancecharakters der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts finden sich an einigen Seitenaltären. Hierher gehört der erste Seitenaltar im äußersten Seitenschiffe der Evangelienseite, dessen Aufbau das Bild „*Maria Heimführung*“<sup>1)</sup> enthält. Das Blatt stammt aus der Hand des berühmten Peter Randid. Der Bau dieses Altars hat viele Veränderungen über sich ergehen lassen müssen, bis er endlich zu Zeiten des Bischofs Veit Adam seinen jetzigen Namen wie auch den Charakter in den Formen so ziemlich beibehalten hat. Doch wurde er bei der letzten Restauration arg verunstaltet, besonders deswegen, weil er neue Statuen bekam, welche an Kunstwert weit hinter den früheren zurückstehen. Dadurch wie auch durch Veränderungen am Giebel hat der Altar in seiner Wirkung vieles eingebüßt. Sein System ist im Geiste der dreiteiligen gotischen Altaranlage gehalten; die Flügel sind durch die beiden Seitenkompositionen (Nischen) angedeutet, in welchen die Figuren eingelassen sind. Die ganze Feinheit des Renaissanceornamentes kommt in dem wundervoll-stilisierten Ranken- und Arabeskenwerk am Antependium und vor allem an den Säulenschäften zum Ausdruck. Diese letzteren haben zart geschnitztes korinthisches Kapitell, sind zu Zweidrittheilen kanneliert und im letzten unteren Drittel mit Ornamentik verziert. An den dekorativen Engelsköpfchen mit den lieblichen Gesichtchen, den herabhängenden Quasten und anderen Motiven offenbart sich die volle Gestaltungsfreudigkeit und Liebe zum Detail, welche der reifen deutschen Renaissance innewohnen. Auf dem Giebel prangt zwischen zwei Voluten in reicher Kartusche das Freisinger-Bischofswappen. Der Aufbau dieses Altars wie sein dekorativer Schmuck zeichnen sich vor manchen anderen durch ihre zarte Schönheit aus; er scheint von derselben Hand zu sein, welche den Altar der hl. Elisabeth (Lukasaltar), die prächtige Domkanzel und den Choraltar der ehemaligen fürstbischöflichen Hauskapelle (1621) bildete. Weit darüber im Aufbau wie im Ornamente stellt sich uns

1) Schlicht, Die Altäre des Freisinger Doms. Bei Deutinger-Specht, Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising. München 1903. VIII, 46 ff.

der zweite Altar des nämlichen Schiffes auf der Evangelienseite dar, der Marienaltar. Er ist ein Bau mit zwei korinthischen Säulen, deren Schäfte mit schematischem Nebengewinde umschlungen sind. Seitlich sind Nischen angebracht ohne Figuren mit herabhängenden Frucht- und Blumenzweigen. In der großen Mittelnische die liebliche spätgotische Madonna mit dem Kinde. Manches weist auf Zutaten einer späteren Zeit hin. Die ornamentalen Schnitzereien sind derb und bei weitem nicht so fein und zart empfunden wie die am vorhergehenden Altare. Auch dieser Altar mußte moderne Veränderungen über sich ergehen lassen.

Von den anderen Seitenaltären des Domes, welche alle im Laufe des dritten Jahrzehntes im 17. Jahrhundert, meistens von verschiedenen Domherrn gestiftet worden sind, ragt durch seinen trefflichen Aufbau wie auch durch die Fülle des Ornamentes der letzte Altar auf der Epistelseite, der sogenannte Elisabethenaltar, auch Lukasaltar genannt, hervor. Er befindet sich in der Fürstkapelle, so bezeichnet, weil diese der Fürstbischof Veit Adam selbst zu seiner Grabstätte wählte. Von demselben Kirchenfürsten wurde auch der prächtige Altar gestiftet. Lukasaltar heißt er deswegen, weil in demselben früher das uralte Lukasbild eingelassen war, das seit 1609 eine prächtige Silberfassung, wahrscheinlich Augsburger Arbeit, erhalten hat und sich nunmehr in den Gemächern der ehemaligen Residenz befindet. Das Altarblatt, der „Tod Mariens“, ist von Ulrich Loth aus München gemalt. Von einem Münchener Meister rührt jedenfalls auch der reiche Aufbau des Altars her, welcher zu den besten Werken der späteren deutschen Renaissance zählt, die aus jener Periode des Altarbaues noch auf uns gekommen sind. Ähnlich wie beim Altare der „Heimsuchung Mariens“ ist auch hier die ausgesprochene Dreiteilung gewählt: In der Mitte prangt das Gemälde, an den Seiten eigenen architektonischen Aufbauten die beiden trefflichen Figuren von St. Elisabeth und St. Apollonia, frische, lebensvoll behandelte Gestalten in reicher Gewandung. Das Prinzip des gotischen Flügelaltars wirkt hier in auffallender Weise nach, obwohl bereits völlig die mittelalterlichen Formen abgestreift sind. Namentlich sind die beiden seitlichen Flügelkompositionen mit selbstständigen Giebeln ausgesprochene Reminiszenzen an die gotischen Flügel. Die Renaissance tritt uns in den Nischen zur Aufnahme der Figuren entgegen. Der italienisch gedachte Altar mit dem



**Freising.**

Ehemalige fürstbischöfliche Hauskapelle.  
Hochaltar, 1621.



von Säulen flankierten Gemälde bestimmt zwar den Mittelbau, aber in den reichen, sich nach oben stetig verjüngenden Seitenkonstruktionen zeigt sich wieder der Nachklang des gotischen Altares.

Der ganze Bau geht fast absichtlich den strengen architektonischen Gliedern wie Säulen und Gebälk, welche den italienischen Altar bestimmen, aus dem Wege. Jene Glieder werden gemäß deutscher Phantasiefülle und Gestaltungsfreudigkeit mit einem sprudelnden Reichtum von Ornamenten überipponen. Die Säulen werden mit Laub- und Rankenwerk umwunden und bauschen sich im unteren Drittel knollenartig aus, die Siebelvoluten drehen sich schneckenförmig ein, Voluten an Voluten steigen bis zur Spitze der Bekrönung an den Flügelkompositionen empor, überall dekorativer Schmuck, der sich in teils stilisierten, teils naturalistischen (vegetabilen) Motiven ergeht.

Der Meister dieses Prachtwerkes war ein äußerst begabter Schnitzer, wahrscheinlich derselbe, der die Kanzel und den Altar der fürstlichen Hauskapelle geschaffen hat. Auch mit der Formenwelt, welche wir am Hochaltar, — doch hier in derberer und kräftigerer Weise wegen der größeren Dimensionen — gewahren, stimmen die Schnitzereien des Lukasaltars in vielen Motiven überein.

Der regierende Fürstbischof selbst hatte diesen Altar errichten lassen, und deshalb erglänzt dieses Werk in größerer Pracht und reicherer Ausführung als die übrigen Seitenaltäre. In den Ausbauschüngen der Altarsäulen prangt auf der einen Seite das Geschlechtswappen des Fürstbischofes (eine weiße Taube in rotem Felde), auf der anderen Seite das des Bistums. Mit Ausnahme geringer Teile, wie der beiden Wappen, zeigt der Altar seit der letzten Restaurierung von 1889 volle Vergoldung.

Ob diese Behandlung die ursprüngliche gewesen, mag dahingestellt sein. Jedenfalls waren die plastischen Ranken und Ornamente reich vergoldet, ob aber auch der Grund in Gold erstrahlte, ist fraglich. Vielleicht wurde die polychrome Färbung des Altares in der Hauskapelle der Residenz, welche sich noch erhalten hat, gewählt. Die damalige Periode hatte diese farbige Tönung an manchen Altären mit Vorliebe angewandt.

Im Jahre 1620 wurden von Veit Adam die Residenzkapelle nebst zwei Türmen, von denen gegenwärtig nur noch einer steht, sowie mehrere Zimmer der bischöflichen Residenz angelegt. Die Kapelle ist ein quadratischer Raum von geringer Ausdehnung,

aber hoch und frei, über welchem eine schlanke Kuppel aufsteigt. Die Dekoration ist eine äußerst elegante in Stück, leicht komponiertes Rankenwerk und zierliche Engelsköpfehen, ungemein fein auch in den zarten Tönen der Bemalung. In dieser Kapelle steht ein Altar,<sup>1)</sup> der gleichzeitig mit ihr entstanden und in einer Kartusche die Jahreszahl 1621 trägt, ein liebenswürdiges Werk reifer deutscher Renaissance. Sicher stehen wir vor einer Münchener Arbeit. Der Hochbau, der bei der ganzen Anlage allein in Betracht kommt — Tabernakel und Mensa sind modern — enthält als Altarblatt ein Kunstwerk aus der Hand des Münchener Malers Andreas Wolf, eines sehr produktiven Künstlers, von dessen Pinsel zahlreiche Gemälde auf Altären in der Erzdiözese stammen. Das Gemälde wird von Säulen eingefasst, deren Kapitelle korinthische Ordnung zeigen. Die leicht geschweiften, in Mitte geschwellten Schäfte sind von feinen Ornamenten im italienischen Renaissancecharakter überzogen: Kandelaberartige Gebilde, stilisierte Ranken, wie sie die frühe Renaissance in Oberitalien liebte, hier aber in kräftigerem Relief als die zarten und feinen Ornamente der italienischen Kunst ausgeführt. Unten am letzten Drittel sind die Säulen durch üppiges Blätterwerk gegürtet, welches sich kronenartig um die Schäfte zieht und die oberen zwei Dritteile trennt. Von einer reizvollen Lieblichkeit sind die aus den unteren Teilen der Säulenschäfte plastisch vortretenden Engelsköpfehen zwischen Flügeln mit herabhängenden Fruchtgestons. Das abwechselnd in Silber- und Goldton gehaltene Ornament hebt sich prächtig von dem zartblauen Grunde der Säulen ab. Ein ziemlich einfach behandeltes, mäßig ausladendes Gebälk trägt den hohen Sichel, an dessen Komposition sich die ganze Phantastik und Gestaltungsfreudigkeit der deutschen Renaissance im schönsten Lichte offenbart. Das Zentrum der Anlage bildet die in ein Medaillon eingelassene plastische Darstellung des segnenden Gottvaters in Halbfigur. Stilistisch sehr interessant ist die Umrahmung dieses Bildes und die Formation der daraufgesetzten Bekrönung. Zwei wunderbar gestaltete, knollenartig geschwellte kleine Pilaster, mit Blattwerk überzogen und frei behandelten Kapitellen bekrönt, tragen den in bewegter Umrißlinie sich aufstürmenden Abschluß. Volute reißt sich an Volute, bald sich aufschwingend, bald wieder geknickt, um in anderer Schweifung

<sup>1)</sup> W. Lübke, a. a. O. II, 6.



sich hinzuziehen. Weit herausragende Zapfen, zierliche Urnen und Laubwerk dekorieren aufs reichste den oberen Giebelaufzug. Zu beiden Seiten des letzteren sitzen auf Schneckengiebeln zwei Engel in der bewegten, heiteren Formengebung der deutschen Renaissance mit heiteren Gesichtern, lieblichem Gelock, gebauchtem und flatterndem Gewande und bunt bemalten Kleidern und Flügeln.

Die ganze Altaranlage wie auch das dekorative Detail sind von einem eigenartig anziehenden Reize und illustrieren einerseits das sichere Stilgefühl, womit die Münchener Kunst in damaliger Epoche arbeitete, andererseits aber auch die Feinheit des Geschmacks, mit welcher sie einen vortrefflich komponierten Aufbau zu dekorieren verstand. Eine Fülle äußerst sorgfältig und liebevoll behandelten Ornamentes belebt den Aufbau und bringt in ihrer organischen Verbindung mit den Architekturgliedern eine höchst glückliche dekorative Wirkung hervor. Dieser Eindruck wird noch gesteigert durch die günstig angewandte Abwechslung der verschiedensten Farbentöne, welche trotz ihrer Mannigfaltigkeit und frischen Lebendigkeit doch nicht grellbunt und aufdringlich wirken. Das Lichtblau der Säulenschäfte harmoniert vorzüglich mit dem Gold- und Silberton der Ornamente, das satte Rotbraun in den tiefgelegenen Flächen, das Grün der Zwickel des um das Altarblatt sich ziehenden Bogens — all dies gibt ein prächtig malerisches, aber durchaus nicht prahlerisch-prunkendes Bild.

Offenbar ist sowohl der zierlich geschnitzte dekorative Schmuck wie auch dessen zarte Bemalung in bewußter Weise mit den feinen Farbentönen in Zusammenhang gebracht worden, womit die Wände und Decke der Kapelle ausgestattet sind.

Einen noch befangenen, bei alledem aber tüchtigen Altarbau des frühen 17. Jahrhunderts zeigt die Kirche zu Walterskirchen, im Dekanate Freising. Der Altar ist ein Schrein, in welchen die plastische Darstellung der Krönung Mariens eingelassen ist, eine charakteristische Arbeit, gleichzeitig mit dem Altare, während der oben in der Renaissancezeit befindliche St. Andreas in die Zeit um 1500 zu setzen ist. Der architektonische Aufbau ist höchst bescheiden und ziemlich schmucklos. Die Säule als Stütze des Baues kommt noch nicht recht zur Geltung, auch in der Überleitung der einen architektonischen Glieder zu den anderen vermißt man noch die gewandte Schulung und das Verständnis, in den Formen des neuen Stiles aufzubauen. Seitlich

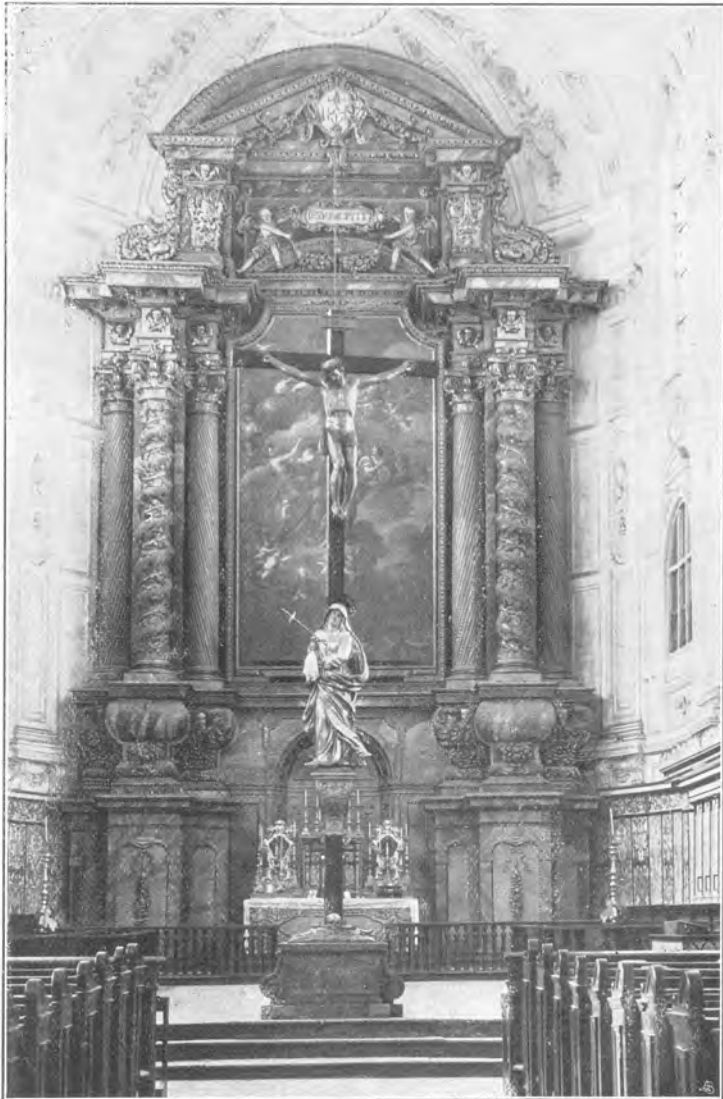
sind flügelartige Anfüge, vor denen Engel stehen. Ob diese ursprünglich in dieser Anordnung gedacht waren, bleibt fraglich. Der Tabernakel ist gleichzeitig mit dem Hochbau. Somit ist der Altar vollständig aus seiner Entstehungszeit erhalten. Bei aller Einfachheit bleibt er ein charakteristischer Typus für jene Zeit, in welcher innerhalb der Erzdiözese der reine Renaissancealtar zuerst auf dem Lande Eingang gefunden hat.

Im unmittelbaren Zusammenhang mit der großartigen Schöpfung der St. Michaelskirche zu München steht das Gotteshaus, welches die Jesuiten in den Jahren 1631—1647 in Landshtut errichtet hatten. Obwohl die Entstehung dieser Kirche um ein halbes Jahrhundert später erfolgte, so zeigt doch das Innere die ganz gleichen Formen im Aufbau und in der Dekoration wie die Jesuitenkirche in München. Im Aufbau — das nämliche riesige Tonnengewölbe und die Emporanlage über den Seitenkapellen; in der Dekoration — das gleiche, ziemlich flache Rahmenwerk mit Rosetten und Engelsköpfchen als hauptsächlichste Ziermotive.

Eine gewisse Kühnheit erforderte es, einen Raum von der Höhe und Breite des Chorabschlusses der Ignatiuskirche zu Landshtut mit einem einzigen Hochbau auszufüllen. Dieser Aufgabe wurde in einer Weise nachgekommen, welche bereits einen wesentlichen Fortschritt gegenüber dem Aufbau des Choraltars der St. Michaelskirche bedeutet.

Auf hohen Sockeln und daraufgesetzten wuchtig ausgebauchten Konsolen steigen auf jeder Seite drei gewaltige Säulen empor, von denen je eine, vor einen Pilaster gestellt, den beiden anderen vorgelagert ist; darüber das, entsprechend den immensen Verhältnissen stark ausladende und reich verkröpfte Gebälk, welches sich jedoch nicht über die ganze Breite des Hochbaues hinzieht. Aus derben Voluten schwingt sich der Giebel an, der in zwei Etagen geteilt ist; in der unteren ist eine reich geschnitzte Kartusche in den üppigen Formen der späten deutschen Renaissance eingelassen. Zwei Engel, auf dem gewaltigen Giebelbogen sitzend, der sich über das Altargemälde wölbt, halten dieses Schild, während sie mit der anderen Hand zwei saftstrogende schwere Blumenguirlanden herabhängen lassen. Im oberen Giebelfelde ist in schwinghafter Kartusche das Zeichen des Ordens, I. H. S., angebracht.

Der derbe ornamentale Schmuck des Doppelgiebels mit seinem Knorpelwerk und den vollplastischen Ranken prangt in wildem



Landskuf.  
Ehemalige Jefuitenkirche.  
Bodaltar 1640.



Reichtum. In der Häufung der architektonischen Bauglieder, wie in der Verkröpfung des Gebälkes und der Verdoppelung des Giebels suchte man in den Riesenbau Bewegung und Abwechslung zu legen. Die Prunkliebe der Zeit ließ es nicht zu, daß die Säulenschäfte einfach und glatt behandelt wurden; deswegen erscheint je ein Paar in schwerer Drehung mit reichen Nebengewinden umschlungen, während die beiden anderen Paare in Spiralen laufende Kameluren nach Art von Perlstäben zeigen. Der mächtige untere Bau, in dem die Mensa mit dem Tabernakel fast verschwindet und nebensächlich erscheint, ist durch Nischen und Rahmenwerk gegliedert und dadurch in Einklang mit der Dekoration der Wände der Kirche gebracht. Hinter der Wucht der Architektur tritt natürlich das Ornament zurück. Durch einheitlich klare, mächtige Formen war es auch nur möglich, einen Raum von derartigen riesigen Verhältnissen zu beherrschen. Es ist ein Wagnis für den Altarbauer gewesen, eine solch' gewaltige Schöpfung hervorzubringen, und es bewies ein hohes architektonisches Können, eine so großartige, wahrhaft majestätische Wirkung zu erzielen. Die Kirche selbst ist von dem Italiener Giovanni Rambin<sup>1)</sup> erbaut worden. Was die Altareinrichtung betrifft, so stammt sie sicher aus dem Kreise von Münchener Künstlern. Jedenfalls ist der Hochaltar, der ein Geschenk des Kurfürsten Maximilian I. und seiner Gemahlin Anna von Oesterreich<sup>2)</sup> war, aus Münchener Kunst hervorgegangen.

Es ist nahe liegend, diesen Choraltar mit jenem der St. Michaelskirche zu München zu vergleichen. Die zeitliche Differenz zwischen beiden, welche ungefähr ein halbes Jahrhundert umfassen mag, führt auch zu Verschiedenheiten im Stile der Architektur und der Dekoration. Ein großer Fortschritt ist schon im Aufbau des Hochaltars von St. Ignaz gegenüber dem von St. Michael gelegen: hier noch die Befangenheit in dem Übereinandertürmen von architektonischen Staffagen, welche eine einheitliche monumentale Konstruktion nicht aufkommen lassen, — dort bereits der große Säulenaltar in italienischem Geiste. Die Anordnung der sechs gewaltigen Säulen, das kräftige Gebälk,

<sup>1)</sup> Otto Aufleger und Karl Trautmann, Die kgl. Hofkirche zu Fürstenseld. München 1894. S. 6.

<sup>2)</sup> Weidinger, Beschreibung der kurfürstlichen Haupt- und Universitätsstadt Landshut in Niederbaiern. Landshut 1805. II, 32.

der majestätisch das Ganze bekrönende Giebel verraten deutlich, wie man es bereits verstand, auch bei bedeutenden Größenverhältnissen in architektonisch zielbewusster Weise zu Werke zu gehen. Während die Komposition des Ganzen auf den Entwurf eines welschen Architekten schließen läßt, kommt in der Ausführung des dekorativen Details hingegen die heimische Kunst zum Vorschein, so vor allem in den zahlreichen Engelsköpfen an den Säulenkonjolen und Kämpfern, im phantastischen Ranken- und Kartuschenwerk, welches besonders an den seitlichen Volutenanfchwüngen des Giebels sich zeigt. Der Charakter ist der Mitte des 17. Jahrhunderts zuzuschreiben. Denn in den mächtig gewundenen Säulen und im Knorpelwerk des Giebels spricht sich bereits der Charakter des Stiles zwischen 1650 und 1665 aus. Das Altarblatt ist erst 1662 von Johann Christoph Storrer gefertigt worden.<sup>1)</sup> Was die polychrome Behandlung des Hochaltars betrifft, so ist der Wechsel von Weiß und Gold wie auch die in bunten Tönen sich bewegende Farbengebung bereits verlassen und an deren Stelle die Marmorierung des Aufbaues getreten. Der Altar ist mithin als monumentaler Bau im Sinne der italienischen Meister gekennzeichnet. Interessant ist der blaue Anstrich an den zwei gewundenen Säulen, eine gerade in dieser Zeit beliebte Geschmacksausprägung. Hier am Choraltare zu St. Michael mag an eine Imitation des Lapis lazuli gedacht sein.

Als charakteristische Beispiele dafür, wie kleinere Altaranlagen in der Periode der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gestaltet worden sind, stellen sich vier Seitenaltäre von St. Ignaz dar. Von den übrigen Seitenaltären stammt der letzte links, der Josephsaltar, aus dem Jahre 1666. Er hat als Altarblatt eine Arbeit von Johann Christoph Storrer, seine Ornamente bewegen sich im üppigsten Knorpelwerk. Die anderen Altäre sind Rokokoaufbauten.

Der Kreuzaltar und sein Pendant, welche angeblich Gemälde von Peter Paul Rubens besitzen sollen, zeigen auf hohen Sockeln stehende Säulen, die über und über mit zierlichen Blumenquirlen umwunden und in deren Kapitellen an Stelle der Voluten Engelsköpfchen eingelassen sind. Darüber sitzt ohne allen Zusammenhang mit der übrigen Konstruktion der ganz und gar verkümmerte Giebel. Dieser enthält ein reich gefasstes Medaillon-

<sup>1)</sup> Meibinger, a. a. D. II, 33.

bild im oberen Aufzug, rechts und links davon sind Giebelstücke angeordnet in dem damals üblichen Typus. Die Giebelstücke sind an dem einen Ende gerollt und mit üppigen Ranken verziert, dem sogenannten „Knorpelwerk“, jenem letzten Exzeß der Renaissance-laune.

Interessant sind die beiden folgenden Seitenaltäre, welche zwar ganz ähnliche Strukturen zeigen, aber deren Aufbauten wegen der beiden dreiviertel lebensgroßen Statuen einen anderen Charakter erhalten. Der eine von diesen Altären ist der St. Sebastiansaltar, dessen schönes Blatt von Joachim von Sandrart herrührt. Dieses Gemälde wird von Halbsäulen umrahmt, deren gedrehte Schäfte wiederum mit einer Fülle von Blumen und Blätterwerk übersponnen sind. Über den ganz willkürlich entworfenen Kapitellen wölbt sich der Bogen, auf gleiche Weise wie die Säulen dekoriert. Außerst ungeschickt ist auch hier der Anfsatz zur Giebelkomposition ausgeführt. Die unbeholfene Vermittlung hiezu wird durch Engelsköpfe und reiches Ornament verdeckt. Darüber sitzt der übliche Giebel, förmlich hineingepreßt in den Zwickel des Gewölbes der Seitenkapelle. Vor dem Aufbau des Altars, der eigentlich nur in einer Umrahmung des Blattes besteht, erheben sich auf hohen Sockeln die Figuren des hl. Hieronymus und des hl. Hubertus, gut geschnitzte Arbeiten aus der Zeit des Altars. Sie stehen auf hohen Basen, welche wiederum auf langgezogenen Konsolen, mit Kartuschen und Knorpelwerk reich geschmückt, ruhen. Die Absicht, Pracht und Prunk diesen Altären zu verleihen, ist erreicht, keine Fläche ist frei von üppigster Zier. Doch ist diesem Streben zu Liebe die klare Konstruktion völlig geopfert. Bei der Freude am Detail leidet in hohem Maße die Klarheit der Struktur. Es werden die architektonischen Glieder in ihren Verhältnissen gleichsam verkümmert und nur dazu benützt, um an ihnen reiche bis ins kleinste durchgeführte Dekorationen anzubringen. Durch die allzureiche Zierde erreicht man allerdings dekorativ glänzende Wirkungen, jedoch auf Kosten einer klar gegliederten Anlage.

Auch diese vier Seitenaltäre sind wohl Produkte der Münchener Altarbaukunst aus jener Geschmacksrichtung, welche zur Zeit des Kurfürsten Max I. und zwar gegen Ende seiner Regierungszeit üblich gewesen ist.

Von dem reichen Kunstleben, welches sich damals in München betätigte, können wir in der Hauptstadt, auch was die erste Hälfte

und Mitte des 17. Jahrhunderts anlangt, ein klares Bild nicht mehr gewinnen. Wohl aber liefert die Ausstattung zahlreicher Kirchen in der Umgebung Münchens den Beweis für die rege künstlerische Tätigkeit jener Zeit.

Im allgemeinen gelangt man bei näherer Betrachtung der noch vorhandenen Altäre, Kanzeln und ähnlicher mehr hervorragend kirchlicher Einrichtungsgegenstände zu der Erkenntnis, daß einzelne besonders schwierige Arbeiten in München selbst gefertigt sein mögen, wenn auch mit dem fortschreitenden Jahrhundert sowie bei größerer Entfernung vom Kunstzentrum München vieles an Ort und Stelle ausgeführt wurde. Die Leitung des Ganzen hatte wohl der kundige Meister, welcher für künstlerisch bedeutendere Arbeiten entweder aus der Stadt selbst kam oder seine Arbeiten, Altäre, Kanzeln u. s. f. an den Bestimmungsort lieferte.

An größeren Plätzen und in weiterer Entfernung von München, wie in Wolfratshausen, Miesbach, Schliersee und Weilheim kamen wohl selbständige Werkstätten auf, die teilweise unter der Beeinflussung von Münchener Kunst, teilweise aber auch in freierer Unabhängigkeit die tüchtigsten Werke zu Tage förderten.

In der nächsten Umgebung Münchens ist für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts die Altarausstattung der kleinen Kirche zu Untermeuzing besonders beachtenswert. Obwohl die Altäre mehrfache Veränderungen bei der Restauration im 19. Jahrhundert erfahren haben, sind sie doch zum größten Teile in ihrer ursprünglichen Anlage erhalten.

Der Hochaltar zeigt in seinem Aufbau noch deutlich die Befangenheit und Unbeholfenheit, mit welcher die Renaissanceformen auf die Altarkonstruktion in dieser Zeit übertragen worden sind. Die Säule tritt zu wenig als Trägerin der Architektur hervor, ein unverstandenes, jonisierendes Kapitell, darüber zwar verkröpftes, aber dennoch die Gesamtkomposition nicht wirkungsvoll betonendes Gebälk, auf welchem ein hoher Giebel sitzt. Dieser letztere, welcher in keinem guten Verhältnis zum unteren Bau steht, hat seitlich Segmentgiebel und trägt in seinem Innenfelde in einer Nische die Figur der Madonna mit dem Kinde; zwei hohe Pilaster mit Füllrahmenwerk flankieren die Nische des oberen Aufzugs und tragen die in bewegter Silhouette gehaltene Schlußbekrönung. In diesen architektonischen Aufbau sind verschiedene Bilder eingelassen, welche Szenen aus dem Leben Christi und Mariä



darstellen. In der Mitte ein größeres, in herzförmigem Rahmen aus Lorbeergewinden, zu beiden Seiten desselben sechs kleinere Bilder, übereinander in einfachen rechteckigen Rahmen angeordnet. Oben am Giebel befindet sich noch ein kleines Bildchen der Krönung Mariens.

Die figürliche Plastik ist außer dem Marienbilde im oberen Aufzuge noch durch zwei seitlich stehende kleinere Figuren von St. Martinus und St. Nikolaus vertreten, welche in keinem Verhältnis zum Altarbau stehen.

Das Ornament bewegt sich im allgemeinen im Gegensatz zu dem üppigen Knorpelwerk der Spätrenaissance in einfachen Formen: Rahmenwerk, Engelsköpfe, Draperien u. s. f. Die Fassung ist weiß und gold in den Ornamenten, die Figuren sind polychrom behandelt.

An der Struktur des Hochbaues im allgemeinen wie auch in den architektonischen Details tritt uns noch die Befangenheit und Ungeschicklichkeit entgegen, mit welcher der Künstler in den neuen Formen sich bewegt. Auch die Art, an Stelle eines einzigen großen Bildes verschiedene kleine übereinander in die Architektur zu fügen, läßt klar erkennen, wie der gotische Bilderzweigen noch nachwirkt, zudem ist die Anordnung der kleinen Figuren eine gezwungene und kleinliche.

Die derben Seitenkonsolen, der seitliche Giebelansatz, die hohen Pilaster in der Giebelanlage verraten das Unvermögen des ländlichen Meisters, zu einem organisch-verbundenen, einheitlich-geschlossenen Aufbau zu gelangen.

Eine bedeutend bessere und überlegenere Konstruktion ist den beiden Seitenaltären eigen, welche in einer klaren Säulenarchitektur mit Gebälk und Giebelstücken die großen Altarblätter umrahmen.

Die seitlichen Figuren, St. Joseph auf dem linken und St. Katharina auf dem rechten Altar, sind in Dreiviertel lebensgröße unter überhängenden Voluten ausgeführt und treten frei und unbefangen aus der Architektur heraus, wenn sie auch in ihrer Technik vielfache Härten aufweisen. In die Giebel sind die Halbfiguren Gott Vaters und der hl. Anna eingelassen, charakteristische Arbeiten aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts. Auf dem nördlichen Seitenaltar steht in einer Kartusche das Jahr der Weihe — 1615. Die Altarblätter, das Pfingstfest und ein Allerheiligenbild mit der Krönung Mariens sind nicht ganz unbedeu-

tende Arbeiten von Münchener Malern. Bemerkenswert ist es, daß dieses gotische Kirchlein mit Altarwerken im frühen Renaissancestile zur Zeit Max I. ausgestattet wurde, während die benachbarten Hofkapellen von Pipping und Blutenburg noch ihre alten gotischen Altäre behauptet haben.<sup>1)</sup>

Ein anderes bemerkenswertes Kirchlein ist die Kapelle zu Mallertshofen<sup>2)</sup> in der Pfarrei Garching an der Bizinalstraße von Unterschleißheim nach Garching gelegen.

In diesem kleinen Gotteshause, das einen romanischen Rundbogenfries und einen geradlinigen Chorabluß mit ähnlicher Dekoration aus alter Zeit erhalten hat, befindet sich ein äußerst interessanter Altar, der seinem Aufbau und dem plastischen Ornamente nach aus dem Jahre 1628 stammt<sup>3)</sup> und aus der Muniticenz des Kurfürsten Maximilian und seiner Gemahlin Elisabeth hervorgegangen ist; darauf weisen das kurbayerische und herzoglich lothringische Wappen (die Kurfürstin Elisabeth war aus dem Hause Lothringen) in der Predella hin. Der Altar umschließt in bescheidener Renaissancearchitektur gotische Figuren und Malereien auf den Flügeln und in der Predella. Mit einer gerade jener Periode der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts so eigenartigen Pietät gegen Schöpfungen des Mittelalters ist auch hier ein großer Teil des Schmuckes, welcher am früheren gotischen Altare prangte, in die Altaranlage des neuen Stiles eingefügt: Im Mittelschreine stehen Maria mit dem Kinde, links von ihr ein Bischof mit einem Kinde, rechts St. Martinus, gute gotische Schnitzereien; an gemalten Bildern rühren aus der gotischen Epoche die Flügelbilder — innen St. Nikolaus und Prophet Enoch, außen St. Wolfgang und St. Leonhard, große Figuren, die einer gewissen Großzügigkeit in der Behandlung durchaus nicht entbehren. Teils naturalistische teils stilisierte Blumen und Ranken sind als Fülldekorationen verwendet. Mehr flüchtig gemalt sind die heiligen Jungfrauen in der Predella, St. Margaretha, Katharina und Barbara. Das Gemälde

1) Von der früheren gotischen Altarausstattung der Kirche zu Unterschleißheim ist nur noch ein Seitenaltar erhalten, der im kgl. Nationalmuseum sich befindet.

2) G. Hager, Die romanische Kirche von Mallertshofen. In der Monatschrift des historischen Vereins von Oberbayern. München 1893. S. 30.

3) Mayer-Westermayer, Statistische Beschreibung des Erzbistums München-Freising. Regensburg 1880. II, 507.

im oberen Aufzug, das Brustbild des segnenden Gottvaters, ebenfalls auf Holz gemalt, gehört der Renaissance an (1628). Deutlich tritt an ihm gegenüber der feinen und ausdrucksvollen Darstellung der Flügelmalereien die nur auf Effekt abzielende, rein dekorative Art der Renaissance zu Tage.

Geschickt hat der Meister die gotischen Bestandteile des alten Altars in die Anlage des neuen gefügt und sie damit organisch gut verbunden. Die beiden großen Flügel sind seitlich an Pilastern verankert; im geschlossenen Zustande legen sie sich in den eigens hiezu komponierten Bogen des Mittelbaues ein. Die architektonische Umrahmung der drei mittleren Skulpturen ist stilistisch besonders beachtenswert. Die spätgotische Gewohnheit, auf den Altären<sup>1)</sup> die drei Schreinfliguren durch Stab- und Astwerk von einander zu trennen und unter eigene, reiche Baldachine zu stellen, hat hier einen merkwürdigen Nachklang gefunden durch Anordnung von zwei schwächtigen, mit Engelsköpfchen verzierten Säulen, welche den Schrein in drei Nischen teilen. Über den einzelnen Statuen hängen guirlandenartig Tuchlappen und Draperien herab. Die obere Füllung des Bogens ist mit dekorativen Malereien geschmückt. Der ganze Schrein wird von kräftigen Pilastern flankiert, auf welchen die Giebelkomposition ruht. In den Formen der letzteren kommt die wahre Renaissance zur Geltung. Das zeigen das wuchtige, über die ganze Altarbreite sich legende Gebälk, die zer schnittenen Giebelstücke an den Seiten und der volutenbekrönte obere Aufzug.

So vereinigt sich am Altare der Kapelle zu Mallertshofen ähnlich wie an dem zu Untermenzing Schnitt- und Bildwerk zu einem architektonisch eigentümlich gestalteten Ganzen. Zwar treten die Glieder der Renaissancearchitektur, wie Säulen, Pilaster, Voluten und Gebälk auf, aber man versteht noch nicht, sie zu einem einheitlich wirkenden Aufbau zusammenzufassen; zudem ist das gotische Altarschema immer noch maßgebend, so daß man an ein und derselben Komposition zwei Stilrichtungen zugleich gerecht werden will. Man ist noch nicht über die Zusammenfassung der einzelnen Formen zu einer geschlossenen Architektur und über das richtige Maß in den Verhältnissen klar und kommt daher zu einem seltsam

<sup>1)</sup> So am Choraltar zu Moosburg, am Altar zu Non bei Reichenhall, Rabenden u. s. f.

wirkenden Gemisch. Übrigens zeigt der Mallertshofer Altar eine fortgeschrittenere und besser aufgebaute Architektur als der Hochaltar zu Untermerzing, der, wie oben gezeigt (S. 80), in ziemlich unbeholfener Weise mit den Baugliedern des neuen Stiles verfährt.

Diesen Altären schließen sich nach Struktur und Aufbau jene zu Buchendorf bei Gauting an. Auch sie stammen noch aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und zeigen trotz mancher Veränderungen im 18. Jahrhundert den schlichten Renaissancecypus jener frühen Periode, welcher sich in dem von Säulen betonten Schreine und den flügelartig sich anschließenden Heiligenfiguren an den Seiten gerade in der Münchener Kunstzone einer bedeutenden Verbreitung erfreut. Die Altarfiguren St. Johannes der Täufer und St. Helena sind gleichzeitige dreiviertel lebensgroße Figuren, welche das sichere Stilgefühl des Münchener Kunstkreises deutlich offenbaren; im oberen Aufzug ist die Halbfigur des segnenden Gottvaters zwischen den üblichen flottgeschnittenen Giebelengeln angebracht. Sehr bemerkenswert ist vor allem der nördliche Seitenaltar mit St. Urban, Maria und St. Sylvester.

Um die gleiche Zeit etwa ward der zierliche Hochaltar des niedlichen Kirchleins zu Leutstetten, zur gleichen Pfarrei Buchendorf-Gauting, gehörig, errichtet. Bei seinem Säulenaufbau ist das Prinzip des gotischen dreiteiligen Schreines noch nicht verlassen. Zwei mit Weinlaub umwundene korinthische Säulen flankieren das Mittelbild und tragen das leichte Gebälk mit dem Giebelaufsatz, in welchen zwischen zwei geradlaufenden Giebelstücken wiederum in reichen Rahmen die Halbfigur Gott Vaters eingelassen ist. Seitlich vom Hauptbild stehen unter Bögen, welche außen von kannelierten Säulchen geziert sind, Heiligenfiguren aus spätgotischer Zeit. Zierliches Rankenwerk belebt den Aufbau; noch stark stilisiert tritt der dekorative Schmuck des Choraltares in einen interessanten Gegensatz zu den in verbplastischen, naturalistischen Ranken, Blättern und Festons sich bewegenden Ornamenten der beiden Seitenaltäre, deren Formen aus der Frühzeit des 18. Jahrhunderts stammen. Zierliche Pyramiden, welche auf den seitlichen Baldachinen über den Figuren des Hochaltars emporsteigen, verraten wie so manches die Nachklänge der leicht in Fialen aufstrebenden Gotik. Auch die Kirche zu Peiß gehört mit ihrem Altare zu dieser Renaissancegattung der einfacheren Richtung. Der Hochaltar besitzt den üblichen Altartypus, den wir bereits an Leut-

stetten, Buchendorf und so vielen anderen Werken dieser Zeit betrachtet; die Hauptfigur, die lebensgroße St. Nikolausstatue, ist von Anfang des 16. Jahrhunderts, alle anderen Figuren sind gleichzeitig mit der Architektur des Altares entstanden.

Alle diese Altäre aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestätigen, daß innerhalb der Münchener Kunstszone die Formen des Choraltares zu St. Michael auch auf die Altäre der kleinen Kirchen in der Umgebung Münchens eingewirkt haben, und daß das fortgeschrittene 17. Jahrhundert gegenüber dem noch befangenen Aufbau zu St. Michael zu einer glücklichen Lösung im Altartypus gelangte, der sich mit einzelnen Veränderungen im ornamentalen Detail bis gegen den Schluß des Jahrhunderts erhalten hat.

Auch die Fassung der Landaltäre in dieser Epoche in Weiß und Gold mag ihren Ausgang beim Hochaltare der Münchener Jesuitenkirche genommen haben. Die Art, den Grundton in Weiß zu halten und die Ornamente in leuchtendem Golde daraufzusetzen, begann zu jener Zeit Mode zu werden; mit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und besonders gegen Ende desselben verschwindet diese Gewohnheit mehr und mehr. Kurz vor 1700 kommt der Gedanke auf, den Altar nach dem Vorgange Italiens als ein architektonisches Kunstwerk zu betrachten, mit Marmorsäulen und Marmorgebälk, weshalb man zur Marmorierung der Holzteile greift. In der Fassung Weiß und Gold, neben welcher in der Periode des 17. Jahrhunderts auch manchmal eine bunte Bemalung (in blaugrauen Tönen) erscheint, spricht sich so recht der heimische Kunstsinne aus, welcher den Altar als ein prunkvolles Schnitzwerk ansieht, an dem er wie früher in der Gotik seine ganze Phantasiefülle entfalten kann.

Altaranlagen wie die zu Untermenzing, Peiß, Mallerts-höfen, Buchendorf und Leutstetten sind sehr selten vollständig unverändert auf unsere Zeit erhalten geblieben. Meistens haben spätere Geschmacksrichtungen ihre Spuren an ihnen zurückgelassen. Genannte Altarbauten führen uns die schlechte und etwas trockene Art vor, womit die Renaissance in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, während der langen Regierungszeit Max I. in die Altarconstruction ihren Einzug hielt.

Obiger Gruppe von Altären, welche einen direkt durch München beeinflussten Charakter aufweisen und in unmittelbarer Umgebung der Hauptstadt entstanden sind, steht eine zweite

gegenüber, die, ebenfalls durch Münchener Kunst bestimmt, dennoch einen selbständigeren Typus innerhalb der gleichen Zeit (erste Hälfte des Jahrhunderts) herausgebildet hat. Es sind dies die Altaranlagen in weiterer Entfernung vom Kunstzentrum, im Oberlande und in den Vorbergen des Stargebietes, wo die Meisterschaft des heimischen Schnitzers in der figürlichen Plastik wie im dekorativen Schmucke so glänzend sich offenbart, wie in der Klosterkirche zu *Beuerberg* und in dem *Wolfratshausen* und *Miesbacher* Kunstkreise.

In den dortigen Landkirchen stoßen wir auf einheimische Meister, welche im Altarbau eine Kunst von eigenartigem lokalen Charakter begründen. Wir stehen da oft vor Kunstwerken, welche auch jetzt nicht nach Verdienst vollkommen gewürdigt werden. Trotz vielfacher Unbeholfenheit im Aufbau, trotz grober Überladung im Ornamente lassen diese Altaranlagen eine gewisse Originalität erkennen und sind aus jenem sicheren Stilgefühl geschaffen worden, welches in einer selbständig produktiven Zeit auch in den bescheidensten Werken sich erkennen läßt.

Vor allem weist die ehemalige Kloster-, jetzt Pfarrkirche zu *Beuerberg* eine höchst interessante Altareinrichtung auf, die zum größten Teile noch der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehört. Die Stukkierung der Kirche ward im Jahre 1630 vollendet und geht auf die Dekoration der Michaelskirche zurück. Die Altarausstattung ist sicher unter Anregung der Altäre der *St. Michaelskirche* entstanden.

Am Aufbau des pompösen Hochaltars ist es höchst interessant zu verfolgen, wie die architektonischen Formen gegenüber denen des Choraltares zu *St. Michael* bereits zu größerer Reife gelangt sind. Er wurde bereits unter *Rupert Eberhard* (1616—1634) begonnen und überdauerte den Einsturz der Kirche von 1628. Im Jahre 1639 scheint er jedoch wiederum eine Umgestaltung erhalten zu haben.<sup>1)</sup> Die einzelnen Teile seines Aufbaues sind aber, weil im Stile verschieden, wohl auseinander zu halten. So ist der Giebelaufsatz mit seinen Voluten, den Vasen und dem großen Holzbaldachin erst aus dem 18. Jahrhundert; auch der Tabernakel ist aus bedeutend späterer

<sup>1)</sup> Richard Hoffmann, *Altbayerische Klosterkirchen aus Barock- und Rokokozeit*. Bei Deutinger-Specht, Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising. München 1903. VIII, 300.

Zeit. Vom ursprünglichen Aufbau sind noch die vier mächtigen Säulen erhalten, welche den Hochbau in drei große Felder teilen, von denen das mittlere das Altarblatt, die beiden seitlichen die Kolossalfiguren von St. Peter und St. Paul in Nischenanlagen enthalten. Die Grundidee der gesamten Komposition ist noch stark von der gotischen dreiteiligen Schreinanlage beeinflusst; in energischen Anschwüngen leitet die Predella zum Hochbau über. Dieser selbst ist schwer und lastend und drückt auf seine leichte Unterlage. Wie hätte eine solche mit den statischen Gesetzen der Architektur im Widerspruche stehende Konstruktion der italienische Künstler aufzuführen gewagt. Die schwere Säulenarchitektur scheint förmlich in der Luft zu schweben, und besonders die beiden seitlichen Säulen entbehren jeder soliden Basis. Der heimische Künstler wendet die ihm bekannten Renaissanceformen, wie Säulen, Gebälk und Konsolen bei seinen Altarbauten zwar an, aber er setzt sie in eine Anlage, welche dem Grundgedanken nach gotisch empfunden ist. Der gotische Altarbauer konnte wohl auf seine schmale eingezogene Predella den seitlich ausladenden und hoch anstrebenden Bau setzen, ohne bei den wie im Fluge leicht und fast körperlos aufsteigenden Formen für eine unorganische und drückende Konstruktion fürchten zu müssen.

Auch in der Anordnung der beiden großen Altarfiguren liegt noch immer eine gewisse Befangenheit früherer Perioden, da sie zu wenig frei und sicher aus ihrem Hintergrunde heraustreten.

Doch in dem kräftigen, die ganze Anlage betonenden Säulenzbau wie auch schon in dem Gedanken, die Figuren in monumentaler Größe auszuführen, liegt, so unbeholfen auch die Ausführung da und dort sein mag, ein fortschrittliches Moment.

Das Ornament an den Säulen, Gebälk und den Tragkonsolen ist das denkbar üppigste: derb geschnitzte Engelsköpfe, wilde Ranken, hornartige Schweife, Fücher, Lappen, dann wieder mehr naturalistisch behandelte Ranken und Weinlaub mit Neben führen uns in die ganze wunderlich-barocke, nicht selten phantastisch = bizarre Formenwelt der deutschen Renaissance.

Gegenüber dem zierlichen und sorgfältig zarten Ornamente an den Altären des Freisinger Domes bewegt sich hier der dekorative Schmuck in weit derberem und kräftigerem Relief. Die große Vorliebe für naturalistische Ornamentik weist auf eine späte Zeit der deutschen Renaissance und schon auf den beginnenden Barock hin.

Die acht, in den Kapellen des Langschiffes stehenden Seitenaltäre teilen sich in drei Gruppen. Am beachtenswertesten sind die vier westlichsten, welche in den Jahren 1635—1653 entstanden sind.

Die ganze Fülle an kleinarchitektonischen Formen, welche den Altären dieser Periode anhaftet, spricht sich hier in den knollen- und vasenartig sich ausbauchenden Säulen, in dem eigenartig geformten Rahmenwerk, den Voluten und Konsolen und in den Giebelkonstruktionen aus, welche in phantasiereicher Silhouette emporsteigen. Hohe und schlanke Pyramiden, baldachinartige Bekrönungen über den Altarfiguren gemahnen an die noch immer nachwirkende Gotik.

Die großen Altarfiguren sind teilweise noch befangen steif, wie St. Leonhard und St. Sylvester am vorletzten linken Seitenaltare, während der die Seelenwage und das Flammenschwert haltende Erzengel Michael auf dem letzten Altare der Epistelsteite eine bereits gutbewegte Haltung zeigt.

Das Ornament ergeht sich im Kartuschen- und Krollwerk der späteren Renaissance, doch die Motive des Knorpelstiles sind noch nicht vorhanden.

Die Eigenart, mit welcher die Formen der Antike, wie Säulen, Gebälk, Giebel und Unterbau behandelt werden, ist wieder ein Beweis dafür, wie frei und willkürlich der heimische Altarbauer in den Renaissanceformen schaltet und waltet.

Interessant ist es, mit dieser Gruppe von Altären aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts den zweiten Seitenaltar auf der Südseite zu vergleichen, der zwischen 1659 und 1674 gefertigt worden ist. Die stilistische Entwicklung ist im Aufbau namentlich dadurch fortgeschritten, daß eine gewisse Klärung in die Anlage gekommen ist. Die Vielgestaltigkeit der Formen, besonders kleinarchitektonischer Bestandteile ist verschwunden, klarer und bewußter tritt der Altar als Säulenaltar uns entgegen. Die energisch gedrehte Säule, welche erst ein Charakteristikum der zweiten Hälfte des 17. Säkulums ist, betont den Hochbau, darüber sind Schneckengiebel mit den Engeln und über dem Hauptaltarblatte der Giebel mit seiner Bekrönung. Man ist bereits aus der etwas kleinlichen Aufeinanderhäufung von Formen zu einem einheitlich architektonischen Bau gelangt.

Die dritte Gruppe umfaßt moderne Altäre oder wenigstens zum größten Teile neue Anlagen von geringerer Bedeutung.





Beuerberg.  
Altärchen im Oratorium.  
1620.



In einer Seitenkapelle der Nordwand des Presbyteriums steht ein gedrückter, kleiner Altar mit beachtenswerten seitlichen Figuren und gutem Altarblatte (Geburt Christi), welches aber leider schon sehr beschädigt ist. Das Altärchen, dessen Formen auf die Mitte des 17. Jahrhunderts schließen lassen, ist so recht eine typische Anlage für die Periode der deutschen Renaissance, welcher es nicht um eine klare Konstruktion der Glieder, als vielmehr um eine möglichst große Bewegtheit in Form und Ornament zu tun ist. Nur eine ganz unbedeutende Rolle spielen die kurzen, dicken korinthischen Säulen, welche zur Gliederung der Anlage ebensowenig beitragen als der darüber lastende Aufbau mit seinen Volutengiebeln, Ranken, Kartuschenwerk und Festsitz. Das derbe Ornament zeigt uns die Formenfreudigkeit jener Zeit, ein charakteristisches Gemisch von stilisierten und naturalistischen Zieraten. Beachtung findet dieses Werk der Renaissance besonders auch deswegen, weil es noch die alte polychrome Behandlung trägt: In dunklen Tönen sind die tieferliegenden Flächen behandelt, durch hellere Farben hebt sich das Ornament wirkungsvoll davon ab; vor allem muß der blaue Anstrich der Säulen mit daraufgemalten Silberornamenten eine reizvolle Wirkung erzielt haben, welche man trotz der verblassten Farben noch ahnen kann. Mit der Vielgestaltigkeit der Form sucht die deutsche Renaissance auch die Buntheit in der Förmung auf ihren Altarbauten zu verbinden.

Stilistisch sehr bemerkenswert ist auch das auf dem oberen Mönchschoratorium hinter dem Choraltar stehende Altärchen mit der Jahreszahl 1620. Der Aufbau desselben verrät ausgesprochene Höhenrichtung, im Kleinen daselbe Aufeinandertürmen von Stockwerken wie beim Hochaltare der Jesuitenkirche in München im Großen. Es gelingt noch nicht, die Anlage als eine einheitlich geschlossene Komposition zu betrachten, man blieb noch immer an kleinlichen architektonischen Details hängen. So häufen sich Stagen auf Stagen, bis man endlich die Schlußbekrönung gefunden. Wegen der zierlichen Verhältnisse wirkt das Altärchen allerdings weit weniger störend als dies bei dem immensen Hochbau der St. Michaelskirche der Fall ist. Das architektonische Detail ist sogar in seinem geschickt angeordneten Formenwechsel von einer reizvollen Liebenswürdigkeit. Das Mittelbild des Altares bildet die plastische Gruppe einer „Amaselsdritt“, darüber wölbt sich aus geschuppten Pilastern ansteigend der Bogen als Abschluß der

Nische für das Altarbild. Das sich darüber legende, verkröpfte Gebälk wird von zwei Säulen getragen, deren Schäfte in den oberen Zweidritteilen kanalisiert, im unteren letzten Drittel jedoch mit Ornamenten geschmückt sind, welche den Metallbeschlägen oder dem Lederfchnitte mit Nägeln gleichen, jenem Motiv, das in der deutschen Renaissance sehr frühe schon in der Ornamentik aufgetreten ist. In die Predella ist eine Pieta gesetzt. Seitlich vom Altarmittel sind auf Volutenpostamenten die Figuren des St. Laurentius und St. Oswald. Trefflich geschnitten treten sie frisch aus dem architektonischen Rahmen heraus und bedeuten in ihrem fein ausgedrückten Naturalismus bereits eine vorgeschrittene Phase in der Kunst der deutschen Renaissance. Originell sind die baldachinartig über sie sich wölbenden Volutenbögen, welche wiederum mit dem oben erwähnten Lederwerk und Nägelbeschlägen als ornamentales Motiv versehen sind, und über welchen sich hohe, vasenartige Gebilde erheben.

Das zweite Stockwerk des Altärchens hat als Mittel die Statue der Madonna mit dem Kinde, in einer Nische stehend, welche von Voluten eingefasst ist; seitlich zwei gebogene Giebelstücke. Oberhalb dieser zweiten Etage ist die Bekrönung des Ganzen gesetzt: zwischen zwei, diesmal gerade laufenden Giebelteilen auf zierlichem Postamente die Halbfigur des segnenden Gottvaters; über ihm in der Gloriole das Zeichen „I. H. S.“ Auf den zer schnittenen Giebeln sitzen reizende Engel, in bauschiger, fliegender Gewandung, bewegter Haltung der Arme, mit heiteren Gesichtern und lieblichem Gelock.

Dieses Altärchen zu Beuerberg ist eines der lebenswürdigsten Werke, welche aus der Renaissance leider so selten bis auf uns gekommen sind. Viele Momente weisen noch auf die Gotik hin und verleihen dem Gesamtbilde eine gewisse Befangenheit. So das Übereinandertürmen von Stagen und Giebelkonstruktionen, das Streben, die einzelnen architektonischen Glieder, seitlich die Bekrönungen der Heiligenfiguren und oben den ganzen Bau in Spitzen auslaufen zu lassen, der energische Anschwung der Predella zum Mittelbau, analog der gotischen Einfehlung, das Vermeiden von geschlossenen Flächen, dafür eine desto größere Freude an reichbewegten Konturen und die Vorliebe für eine zierliche, durchbrochene Anlage, der große Figurenreichtum überall im Mittel, an den Flügeln, in der Predella, auf dem Giebel und noch ganz

oben an der Bekrönung — lauter Reminiszenzen an den mittelalterlichen Altar.

Daneben tritt jedoch namentlich in der Schnitzarbeit an den Figuren und im Ornamente der Fortschritt, welchen der neue Stil in die Altaranlage gebracht, deutlich vor Augen.

Es offenbart sich hier die ganze Formen- und Gestaltungsfreudigkeit der deutschen Renaissance. Da sind es Zapfen, welche Konsolen und Gesimse schmücken, da wieder Rosetten, welche zur Zierde in den Zwickeln und am Gebälk eingefügt sind, da sind die Schäfte der Säulen, die Pilaster und Bögen mit den zierlichsten Gebilden belebt. Die Grottesken und Arabesken der italienischen Renaissance haben an dem Beuerberger Altärchen keinen Raum gefunden, nur deutsches Ornament herrscht vor.

Die polychrome Ausstattung des Altärchens bewegt sich in Weiß und Gold, welche Fassung die ursprüngliche gewesen und nicht erst im Restaurationsjahre 1783 hinzugekommen sein mag. Dieser Wechsel in den Farbentönen zwischen Weiß und Gold ist wohl auf den Choraltar zu St. Michael in München zurückzuführen.<sup>1)</sup> In dieser frühen Zeit des 17. Jahrhunderts wird der Altar als ein reiches Schnitzwerk angesehen, weshalb die Technik des Holzes sich auch in der Polychromie äußert, während mit dem späten Jahrhundert der Altar als ein architektonischer Monumentalbau gilt und daher auch die bisherige Idealfassung einer naturalistischen Marmorierung weichen muß.

So ziemlich zu gleicher Zeit wie die Kirche zu Beuerberg wurde die Pfarrkirche zu Wolfratshausen im neuen Geschmacke nach dem Vorbilde der St. Michaelskirche zu München umgebaut und stukkirt. Auch neue Altäre sollte die Kirche bekommen. Heute ist nur mehr der Choraltar vorhanden, welcher um 1632 verfertigt worden ist. Der Aufbau dieses Altares ist imposant: Vier große Säulen tragen das einheitlich durch die ganze Anlage durchgeführte Gebälk, worauf sich der obere Aufzug, eine im kleineren Maßstabe sich wiederholende Architektur des Unterbaues erhebt.

Ein großer Fortschritt liegt in dieser Altarkomposition gegenüber der der St. Michaelskirche oder jener zu Beuerberg. Das Aufeinandertürmen von Staffagen ist vermieden: die einheitlich große Säule betont den Aufbau. Auf hohen Sockeln

<sup>1)</sup> Siehe oben S. 85.

steigen die Säulen empor. Sie haben eine solide Basis im Gegensatz zu den in der Luft schwebenden Säulen am Hochaltare zu Beuerberg. Klarheit und bewusster Formensinn sprechen sich im Gesamtaufbau aus. Das Ornament ist das stilisierte der deutschen Renaissance. Von großer Lieblichkeit sind die Engelsköpfechen und die sitzenden und schwebenden Giebelengel. Die nur leicht gewundenen Säulenschäfte sind mit Weinlaub im schematischen Charakter dieser Kunstperiode geschmückt. Von hoher Gewandtheit in der Schnitztechnik zeugen die über den seitlichen Altartüren auf Konsolen stehenden großen Figuren von St. Petrus und St. Katharina sowie die plastische Krönungsgruppe Mariens im oberen Aufzug. Die Fassung des Altares ist weiß und gold nach dem Beispiel des Choraltars von St. Michael.

In Wolfratshausen hat es sicher in der Zeit der Entstehung des Altares einige einheimische Meister gegeben, welche unter dem Einflusse der Münchener Kunst schufen. Die trefflichen Arbeiten am Choraltare sind daher wahrscheinlich von Wolfratshausener Bildhauern und Schnitzern gefertigt. Es wird ja auch berichtet, daß Meister Griesmann, der das Altarblatt (das Martyrium des St. Andreas) auf dem Hochaltare zu Wolfratshausen gemalt hat, ein Bürger von Wolfratshausen gewesen sei.<sup>1)</sup>

In die Pfarrei Wolfratshausen gehört das nahe Nantwein mit seiner alten, gut erhaltenen Altareinrichtung. Das Kirchlein, 1624 erbaut, ist dem hl. Nantwein (Notvinus) geweiht. Vor allem fällt hier der Hochaltar mit seinem gleichzeitigen, in der Komposition guten, im Kolorit aber harten Altarblatte des Martyriums des hl. Nantwein auf. Dieses rechteckige große Bild ist von einem reichen, architektonischen Aufbau umgeben: Schlanke, mit Blattwerk umwundene Säulen, darauf Giebelstücke mit sitzenden Engeln, im oberen Aufzug Gott Vater; als Bekrönung ein stehender Engel mit einem Spruchband in den Händen. Seitlich stehen auf Konsolen unter Baldachinen, von schwächtigen Säulen getragen, zwei Heiligenfiguren in fürstlicher Tracht mit Schwertern, die römischen Ritter und Martyrer St. Johannes und St. Paulus.

Von ähnlichem Aufbau sind die figurenreichen Seitenaltäre. Im Aufbau wie im Ornamente entfaltet die deutsche Spät-

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 912.



Wolfratshausen.

Hochaltar um 1632.





renaissance ihre ganze Gestaltungsfreudigkeit. In der sorgfältigen Durchführung des Details liegt die Hauptstärke dieser Altaranlagen; auf die übersichtlich klare, architektonisch zusammenhängende Komposition aber ist wenig Gewicht gelegt.

Die Seitenaltäre zeigen in stark vertikal betonter Anlage so recht die Unabhängigkeit der heimischen Kunst von italienischen Einflüssen. Giebel, Gebälk, Säulen und Pilaster bildet sich der heimische Schnitzer und Bildhauer nach seiner Manier.

Wegen seines Reichtums an figürlicher Plastik und seines stilistisch interessanten Aufbaues muß hier auch der Hochaltar der Kirche zu Otterfing genannt werden.

Die ganze frische Lebendigkeit der figürlichen Plastik in der Münchener Kunstzone tritt uns hier entgegen. Im Aufbau ist noch deutlich das Flügelsystem des Renaissancealtars beibehalten: Zwei größere Säulen tragen den Mittelbau mit dem Giebel, die zwei seitlichen kleineren Säulen tragen Voluten, welche sich über die Figuren wölben. In den Flügelsystemen ist der Zusammenhang mit der mittleren Altararchitektur und dem Gebälke ein lockerer und wenig verstandener. Im Ornamente greift bereits ein lockerer und wenig verstandener. Im Ornamente greift bereits ein stärkeres Relief der Spätzeit der Renaissance Platz. Der Schwerpunkt der Anlage liegt in dem reichen figürlichen Schmuck: Im Mittel St. Georg hoch zu Roß als Drachentöter, frisch und lebendig ausgeführt, wenn auch die Eigenart der Bewegung, womit er die Lanze in des Untiers Rachen stößt, eine noch etwas befangene ist.

Tüchtige Skulpturen begegnen uns seitlich an St. Benno und Korbinian, oben an dem Salvator Mundi, St. Peter und Paul, an den Giebelengeln und an Gott Vater in der Bekrönung.

Ein merkwürdiges Aufeinandertürmen von Stagen ohne organische architektonische Entwicklung tritt in besonders auffallender Weise bei den Seitenaltären der Kirche zu Gelling, in der Nähe von Wolfratshausen gelegen, entgegen.

Obwohl diese Altäre schon in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fallen — der linke Seitenaltar, Marienaltar, ist 1668 datiert —, haben sie doch den Typus derjenigen von Nantwein nur wenig geändert. In drei Stagen ruhen die Anlagen aufeinander, jede enthält eine Menge von Figuren. Die Architektur dient nur dazu, diesen Figuren eine Umrahmung zu geben. In der Anordnung der in Nischen und unter Baldachinen neben-

einandergestellten Statuen spricht sich noch deutlich der gotische Charakter aus.

Einem architektonisch geschlosseneren Aufbau führt uns jedoch der Hochaltar derselben Kirche vor Augen, welcher bereits im Typus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der barocken Spätrenaissance gehalten ist. Kraftvoll treten aus der Anlage die Säulen hervor, energische Profile weist das verkröpte Gebälk auf, in guten Verhältnissen und in trefflichem Gleichklang zu den Formen des Unterbaues erhebt sich die Giebelkomposition. Die Architektur ist wirksamer aufgefaßt, und die figurliche Plastik ordnet sich ihr unter. In Ornamente hingegen lassen sich noch immer die Formen der deutschen Spätrenaissance im Rankenwerk, in den schematischen Kleeblattgewinden um die Säulen, im halb stilisierten, halb naturalistisch behandelten Blattwerk verfolgen; nur zeigt die Ornamentik gegenüber der ersten Hälfte des Jahrhunderts ein kräftigeres Relief und eine mehr vollsaftige Plastik. Ganz besondere Aufmerksamkeit verdient die vortreffliche Altarplastik der Wolfratshauser Gegend. Meist in Dreiviertel lebensgröße ausgeführt sind die einzelnen Figuren von großem Reize. Sie weisen vor allem in der Gewandbehandlung auf eine vorzügliche Meisterschaft und Gewandtheit hin. Allerdings haftet den Werken ein gewisser lokaler Typus an; es wird nach einer bestimmten Schablone gearbeitet. Namentlich was die Gesichtsbildung anbelangt, treffen wir immer ein und denselben Typus: Das konventionelle Lächeln der Gotik ist noch nicht verlassen; es steigert sich sogar hier und dort bis zur Manier, indem oft die Gesichtszüge altehrwürdiger Bischofsgestalten, wie St. Nikolaus und St. Erasmus auf dem Hochaltare zu Selting oder auch jene auf dem rechten Seitenaltare zu Nantwein, einen kindlich naiven Ausdruck erhalten. Hier verjagt eben das Können des ländlichen Meisters.

Ein charakteristisches Stück für die ländliche Altarbaukunst der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist auch die Ausstattung der Kirche zu Weiterskirchen (B.-A. Obersberg) um das Jahr 1642. Der Hochaltar zeigt in höchst charakteristischer Weise die Nachwirkung der Gotik. Er ist ein Schrein mit je zwei Flügelkompositionen zu den beiden Seiten, welche zur Aufnahme spätgotischer Figuren angeordnet sind. Zwei Säulen, zu Zweidrittel kanalisiert, im letzten Drittel mit lederartigem flachen Ornament geschmückt flankieren die große Mittelnische, darauf baut sich

das verkröpfte Gebälk mit dem oberen Aufzug auf. Der Giebel besteht in einem von reichem Rahmen umgebenen plastischen Gottvaterbild mit Engeln auf den Giebelsäulen. In reichbewegter Silhouette schließt die Altaranlage ab. Der Einfluß des gotischen Flügels kommt kaum an einem anderen Altare der Erzdiözese mehr zur Geltung als hier. Die Fassung ist, wie häufig in dieser frühen Zeit des 17. Jahrhunderts, weiß und gold. Die Seitenaltäre zeigen überlegenere Formen im Aufbau, indem die Architektur einen geschlosseneren Charakter erhält. Im dekorativen Schmuck wechselt an den drei Altären das flache Ornament einer früheren Stilphase mit den volleren und kräftiger gebildeten Ranken ab.

Reich an Altarbauten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wie keine andere Gegend des Erzbistums ist die Umgebung von Wiesbach. Offenbar ist der blühende Markt Wiesbach in dieser Periode ein künstlerisches Zentrum gewesen, von dem aus die trefflichsten Arbeiten in die umliegenden Orte geliefert worden sind. Berühmte Münchener Bildhauer und Schnitzer wie Meister Erasmus Graßler waren ja schon zu gotischer Zeit in jener Gegend (Schliersee) tätig gewesen, sowie auch verschiedene Schnitzer, Bildhauer und Maurer aus dem Wiesbacher Gebiete nach München sich begaben, um sich dort weiter auszubilden. Nach ihrer Freisprechung blieben sie entweder zu München oder sie kehrten in ihre Heimat zurück.<sup>1)</sup>

Dieser künstlerische Zusammenhang der Meister aus der Wiesbacher Gegend mit München war ein besonders reger zu Anfang des 17. Jahrhunderts und die Jahrzehnte bis gegen die Mitte desselben hindurch. Die Ursache dieser Erscheinung ist namentlich darin zu suchen, daß nach der Transferierung des Stiftes Schliersee nach München (1495) immer ein Chorherr bei Unserer lieben Frau die Pfarrei Schliersee als Pfarrvikar mit zwei Hilfspriestern pastorierte.<sup>2)</sup> Die ohnehin große Gewandtheit jener Leute in der Schnitzkunst, welche von München aus noch eine Schulung erfuhren, spricht sich an vielen uns noch erhaltenen Altararchitekturen, ornamentalen Schnitzarbeiten und figürlichen Werken in jenem Gebiete aus.

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1411 u. 1419.

<sup>2)</sup> Mayer-Westermayer a. a. D. II, 61.

Alle diese Arbeiten machen den Eindruck eines frei und selbstständigen Schaffens innerhalb einer frischen und phantasiereichen Formenwelt. Im Aufbau der Altäre gewahren wir eine der frühen Zeit entsprechende Befangenheit und Unsicherheit, in den Formen des neuen Stiles aufzubauen; darum auch die eigenartige Vermischung des mittelalterlichen Schemas eines Flügelaltars mit der Säulenanlage der Renaissance. Das Ornament ist voll liebenswürdiger Phantastik und vermengt die Stilisierung der Gotik mit dem Naturalismus der Renaissance. Die figürliche Plastik macht in ihrem Streben nach Naturwahrheit und größerer Lebendigkeit in den Körperformen große Fortschritte und hält sich auch, was die Innigkeit im Ausdruck und die liebevolle Sorgfalt in der Detailausführung betrifft, noch so ziemlich auf der Höhe der späten Gotik.

Stilistisch hochinteressante Altäre enthält die Kirche zu *A g a t h a r i e d*, nämlich den aus dem Jahre 1643 stammenden Hochaltar und einen früheren Seitenaltar, *St. Sebastiansaltar*, von 1628.

Letzterer<sup>1)</sup> wie auch der Hochaltar sind in ihrem Aufbau nichts anderes als gotische Flügelaltäre in der Fassung der Renaissance. In die schmalen, aber hohen Flügel des *St. Sebastiansaltars* sind übereinander vier kleine, auf Holz gemalte Bilder aus dem Ende des 15. Jahrhunderts eingelassen und mit einem einfachen Rahmen im Renaissancegeschmacke umgeben. Das Mittelstück enthält in einer Nische *St. Sebastian*; darüber türmt sich der bekannte, auf Renaissancealtären so beliebte obere Aufzug auf, der von Giebelstücken begrenzt in reichem Rahmen die Figur der *Maria* mit dem Kinde aufnimmt; die ganze Anlage schließt mit dem zwischen zwei Giebelteilen sich erhebenden Strahlenkreuze ab.

Der Aufbau in seinem Gesamtbilde erinnert dem Grundgedanken nach an die gotischen Altaranlagen. Die Predella schwingt sich ähnlich der gotischen Einkehlung seitlich in Voluten an, auf denen die Flügel ruhen, das Streben des Aufbaues ist ein entschieden nach der Vertikale gerichtetes. Schlanke Pyramiden vertreten allüberall die gotischen Fialen.

Die einzelnen Formen der Renaissance, wie Säulen, Gebälk und Giebelstücke sind noch keineswegs in bewußter Klarheit, die

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 206.



Nantwein bei Wolratshausen.  
Hochaltar um 1624.



ganze Anlage beherrschend, angeordnet. Sie sind verkümmert gebildet und verschwinden in der Komposition.

Der ländliche Meister kannte wohl die neuaufgekommene architektonischen Formen, aber er wußte sie nicht zu einer einheitlichen Komposition organisch zu verbinden. Ihm war es vor allem darum zu tun, in den Formen des neuen Stiles zu arbeiten und gemäß seiner ihm eigenen Gestaltungsfreudigkeit ein möglichst bewegtes und reiches Gepräge der Anlage zu geben.

Die Renaissanceformen sind noch nicht als künstlerisches Eigen aufgenommen und verarbeitet, daher die Unbeholfenheit in ihrer Anordnung und Durchführung. Eine Fülle von architektonischem Klein- und Beiwerk, wie Gebälkstücke, Volutenbaldachine, Pyramiden, Vasen u. s. f. werden in unklarer Weise in- und übereinander gereiht. Trotzdem ist aber dem Ganzen durch diese bis ins kleinste Detail reiche Abwechslung in der Formbildung eine ungemein reizende Silhouette verliehen.

Liebenswertig ist die Bildung des dekorativen Details, worin sich Gewandtheit und Sicherheit des Künstlers ausdrückt; hier kann die Phantasie frei und selbständig schalten und walten. Trefflich sind die Glieder des Aufbaues durch Rahmenwerk gegliedert und durch Ornamente belebt, welche nach Art der deutschen Renaissance in den Motiven des Lederschnittes und Metallbeschlages mit Knöpfen und Nägeln sich bewegen. Eine große Rolle spielt die geknickte Volute. In den Säulenschäften windet sich in noch schematischer Behandlung das Kleeblatt, eine Reminiscenz an die späte Gotik, in Spiralen hinan.

An der ganzen Anlage dieses Seitenaltars ist die Meisterschaft zu bewundern, womit der Schützer die Idee des gotischen Flügelaltars und Schreines mit den Formen des neuen Stiles zu einem dekorativ gut wirkenden Ganzen verbunden hat.

Bei Errichtung des um 15 Jahre jüngeren Hochaltars<sup>1)</sup> von 1643 hatte der Künstler die gleiche Aufgabe zu erfüllen, nämlich gotische Bilder in die Flügel und sogar einen ganzen spätgotischen Schrein mit zwei trefflich geschnittenen Figuren von St. Agatha und St. Urban, die unter reichen Baldachinen stehen, in einen Altar zu setzen, welcher der neuen Geschmacksrichtung entsprechen sollte. Mit hohem dekorativen Geschick hat auch hier der Meister

<sup>1)</sup> Die Kunstidentiale Bayerns. I. Tafel 206.

seiner Aufgabe genügt. Doch die 15 Jahre, welche den Aufbau des Choraltars von dem des Sebastiansaltars trennen, sind nicht ohne Einfluß auf die stilistische Entwicklung dahingegangen, obwohl die Anlage im Allgemeinen die gleiche geblieben ist.

Schon im Aufbau ist eine größere Klarheit und ein sichereres Formgefühl als beim Seitenaltare von 1628 zu bemerken, weshalb auch die Säule als Hauptglied der Architektur mehr in den Vordergrund tritt und ihrer Aufgabe, Lasten zu tragen, mehr gerecht wird. In der Giebelanlage läßt sich unschwer ein fortschrittliches Moment in der Verteilung der kleinarchitektonischen Glieder erkennen. Über dem Mittelschreine tragen die Altarsäulen seitlich zwei geschwungene Giebelstücke auf dem verköpften Gebälk; jauchzende Engel sitzen darauf; dazwischen erhebt sich der obere Aufsatz mit einem Gemälde, welches seitlich Pilaster von bizarrer Bildung begleiten, und über dem die Giebelbekrönung abschließt. Diese Schlußbekrönung enthält ebenfalls zwei Giebelstücke, diesmal aber in geraden Linien laufend; in der Mitte das Strahlenkreuz auf einem Volutenpostamente. Die vier Giebelstücke bilden als horizontale Architekturglieder ein Gegengewicht zu den vertikal emporstrebenden Flügelbekrönungen in zierlich-schlanken Pyramidenformen. Der Typus der gotischen Altaranlage in seinem Streben nach Aufwärts begegnet hier an ein und demselben Werke der in der Breite (Horizontale) sich ergehenden Anlage des Renaissancealtars.

Das ornamentale Detail bewegt sich in phantasiereichster Abwechslung: hier niedliche Engelköpfechen zwischen Flügeln, dort zierliche, geschuppte Pyramiden, dann wieder geknickte Volutenbegrenzungen an den Flügeln, an den Konsolen und am Giebel, Ranken und herabhängende Zapfen — eine Formenfreudigkeit ohne Gleichen. Besonders groteske und wunderliche Gestaltungen weisen die Giebelpilaster auf; anmutig und reizend ist die Silhouette, welche den Flügeln an ihren seitlichen Teilen und an den Bekrönungen gegeben wird, — lauter Motive, welche einen Begriff von der Willkür geben, mit welcher der heimische Künstler bei Bildung seiner Renaissanceformen verfuhr.

Auch im Ornamentalen wohnt dem Hochaltar ein fortschrittlicher Typus gegenüber dem St. Sebastiansaltar inne. Zwar gewahren wir am Hochaltare dasselbe flache Ornament in den Motiven des Lederschnittes oder Metallbeschlages, aber daneben tritt



auch die naturalistische Ranke und das saftige Blattwerk auf, aus dem sich dann um die Mitte und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der derbplastische Knorpelstil entwickelt.

In den Kreis der Niesbacher Kunst ist auch die reizende Altarausstattung des Weinbergkirchleins bei Schliersee zu zählen. In diesem Kirchlein sind zwei Altäre bemerkenswert, nämlich der Hochaltar von 1624 und der linke Seitenaltar von 1628. Beide Altäre, vor einigen Jahren glücklich restauriert, stellen die heitere Kunst der deutschen Renaissance in ihrer besten Zeit vor Augen.

Der Hochaltar enthält die Figur des hl. Georg, hoch zu Ross. In voller Rüstung neigt er sich nach rechts über, um mit Kraft dem greulichen Drachen die Lanze in den Rachen zu stoßen, während der Schimmel sich über dem Untier aufbäumt. Dramatische Bewegung liegt in der Gruppe. Trotz mancher Mängel und Schwächen ist der Moment der Tötung gegenüber früherer Steifheit und Befangenheit bereits packend zum Ausdruck gebracht.

Die Gewandtheit der Schnitztechnik des Oberländers tritt hier ganz besonders charakteristisch zu Tage. Über der völlig freistehenden Gruppe wölbt sich ein von geschwellten mit Laubwerk umwundenen Säulen getragener, reich geschmückter Volutenbogen. Dadurch, daß die Figur keinen architektonischen Hintergrund hat, ist ihre Wirkung nur noch gesteigert. Die Art und Weise der seitlichen Einfehlung der Predella und das Einlassen eines Holzbildes läßt wieder den Nachklang der Gotik erkennen.

Stilistisch interessant in seinem Aufbau wie im Reichtum seiner Figuren ist der laut Inschrift von Wilhelm von Mairrain 1628 gestiftete Seitenaltar.

Nach hier ist wieder der für die deutsche Renaissance so charakteristische Aufbau zu finden mit seinen bizarren Formen, den knollen- und vasenartig auslaufenden Säulen, den unverstandenen, frei antik behandelten Kapitellen, den wunderlichen grotesken Gestaltungen in der Kleinarchitektur und im Ornamente. Vasen, Pyramiden, in Spitzen auslaufende Giebelkompositionen und der noch ausgesprochene Sinn für vertikal-aufstrebende Anlage erinnern an die Tendenz der Gotik, zierlich emporzustreben und in der Feinheit der Gliederung den höchsten Reiz zu suchen.

Ebenso mutet der Figurenreichtum noch ganz mittelalterlich an: Im Schreine St. Leonhard, seitlich unter Baldachinen, welche

auf die Flügel der mittelalterlichen Altäre zurückweisen, St. Johannes der Täufer und St. Katharina, im oberen Aufzug die Halbfigur Gott Vaters, lauter zwar handwerkliche, aber durchaus tüchtige und sorgfältig ausgeführte Arbeiten.

Vergleichen wir diese Figuren mit der spätgotischen Holzfigur des sitzenden St. Nikolaus in der am Fuße des Weinberges gelegenen Kapelle im Gottesacker, so wird uns klar, daß mit Anbruch der Renaissance die figurliche Altarplastik im Gegensatz zur Gotik die dekorative Wirkung als ihren Hauptzweck betrachtet.

Die Säulensockel tragen an Seiten wie am Hochaltare die Wappenschilder derer von Märkain, welche 1606 die Weinbergkapelle erneuerten. Die Schilber sind in reiches Kollwerk eingelassen.

Zu interessanten stilgeschichtlichen Wahrnehmungen führt die Vergleichung der Altarausstattung im nahen Fischhausen, einer Filialkirche von Schliersee, der sogenannten St. Leonhardskapelle. Sie ist ein Bau, der einheitlich aus dem Jahre 1671 stammt. Allüberall, an den reichen und derben Stückmotiven der Decke wie auch an den Schnitzereien der drei Altäre zeigt sich die frische, unbefangene, aber auch plumpe und derbe Art ländlicher Kunst im 17. Jahrhundert.

Die Altäre sind stattliche Aufbauten. Am Hochaltare erheben sich zwei Säulen mit Kleeblattgewinden und Ornamentik; seitlich stehen vor kannelierten Pilastern die guten Figuren von St. Paulus und St. Johannes, jener beiden römischen Ritter und Martyrer, die als Wetterheilige so volkstümlich geworden sind. Das Hauptbild, wie das Bild im hohen Aufzug sind unbedeutende Malereien. Ähnlich im Aufbau sind die beiden Seitenaltäre, mit Pilastern und reichem ornamentalem Schmucke.

Charakteristisch für die späte Zeit sind die seitlichen Einfassungen von Voluten, Schnecken, Pyramiden, herabhängenden Zapfen und allem jenem Formenapparat, welchen die deutsche Renaissance liebte. Gegenüber den Altären des Weinbergkirchleins (erste Hälfte des 17. Jahrhunderts) spricht sich hier in Fischhausen eine mehr derbe und plastisch-wirksame Behandlung des Ornamentes aus, welches seinen intimen Reiz gegen effektvollen Prunk eingetauscht hat.

Große Verschiedenheiten liegen vor allem aber in der figurlichen Plastik. Die beiden seitlichen Hochaltarfiguren St. Johannes



**Offerting.**

Hochaltar

aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.



und Paulus sind bereits aus der kantig scharfen Schnitztechnik, welche sich an den Figuren des Weinbergkirchleins zu Schliersee noch deutlich offenbart, zu einer mehr malerisch=weichen Formgebung fortgeschritten, welche in den Gewandfalten und auch in den weichen runden Gesichtszügen zum Ausdruck kommt.

Eine einheitlich aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erhaltene Altarausstattung schließt die Kirche zu Georgenried, Zilliale von Gmund, in sich.

Der Hochaltar ist laut Bezeichnung 1631 gefertigt.<sup>1)</sup> In seinem Aufbau zeigt er die frischen Formen der Renaissance, welche sich, namentlich auf dem Lande, einen originellen Typus geschaffen hat. Haupt- wie Nebenfiguren des Hochaltars sind aus der Zeit des Aufbaues; sie sind gute Werke und zeugen so recht von der Gewandtheit des Oberländers im Schnitzen.

Auch die Seitenaltäre aus der Zeit des Choraltares sind einheitlich erhalten. Interessant ist, daß die Anordnung der Figuren auf den Altären die gleiche blieb wie in der Gotik.

Im Gebiete des Tegernsees war der Mittelpunkt das große Kloster, welches verschiedene Kirchenbauten in der Umgebung aufführen ließ. Wie ein Ableger der Pfarrkirche zu Schliersee das Kirchlein zu Fischhausen ist, so wurde die Pfarrkirche zu Gmund am Tegernsee von der Abtei vollständig ausgestattet. Auf gleiche Weise erhielten auch andere Kirchen der nächsten Umgebung reichen Schmuck an Stuckaturen und schön geschnitzten Altären. Für diese Gegend ist wie in Schliersee wohl Wiesbach das Kunstzentrum, wobei natürlich nicht ausgeschlossen ist, daß auch ländliche Meister hier und dort Altäre schnitzten.

In die Zeit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehört außer der Altarausstattung von Georgenried auch der Hochaltar des Wallfahrtskirchleins St. Quirin<sup>us</sup> am Tegernsee, der — aus dem Jahre 1638 — einen klaren Aufbau aufweist, aber durch seine Armut an Schnitzornamenten in dieser so gestaltungsfreudigen Epoche der deutschen Renaissance auffällt. Der Aufbau ist durch zwei Säulen betont, die den oberen Aufzug mit seitlichen Giebelsegmenten tragen; letzteren ist rechts und links je eine schlanke Pyramide aufgesetzt. Im Schreine die dreiviertel-lebensgroße Figur St. Quirinus in fürstlicher Tracht, rechts und

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1453.

links unter weit herabhängenden Baldachinen auf stark sich ausbauchenden Konsolen die kleineren Figuren von St. Petrus und Paulus, gut geschnitzte Arbeiten.

Manche Momente, wie die augenscheinliche Höhenrichtung, gewisse Härten im Zusammenhange der einzelnen architektonischen Glieder und auch der figürliche Schmuck lassen das frühe Stadium deutlich erkennen, in dem noch der Altarbau der Renaissance begriffen ist.

Reicheren ornamentalen Schmuck und einen einheitlich geschlosseneren Charakter im Aufbau zeigt das Renaissancealtarchen<sup>1)</sup> in der Sakristei der ehemaligen Tegernseer Klosterkirche; eine schreinartige Nischenanlage mit tüchtigen Figuren (St. Carstorius und St. Chrysogonus, in der Mitte St. Quirinus) trägt den zierlich mit Ornament verzierten und in reicher Silhouette sich aufstürmenden Giebel, ein recht bezeichnendes Schnitzwerk im Typus der Renaissance.

Ein sehr frühes Datum, 1618, weist der Hochaltar der Frauenkirche zu Osterwarngau auf, welcher von Georg Drischperger, Bildhauer und Bürger von Rosenheim geschnitzt und von Michael Delln, Maler in Miesbach, gefasst worden ist.<sup>2)</sup> Im Aufbau zeigt er den frühen Renaissanceotypus, der bereits die Säule als hauptsächlichstes architektonisches Glied aufgenommen hat.

Die Gegend am Inn und an der Salzach ist zwar weniger reich an Altären aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, bietet aber dennoch einzelne sehr bemerkenswerte Beispiele.

Zunächst ist die Wallfahrtskirche zu Tuntenhaujen bei Rosenheim zu nennen, eine gotische Hallenkirche, welche in den ersten Dezennien des Jahrhunderts im Renaissancecharakter umgestaltet wurde und herrliches Stuckrahmenwerk nach dem Beispiel der St. Michaelskirche in München erhielt.

Mit der Kirchendeformation im neuen Geschmacke wurde auch die Altareinrichtung eine neue.

Das hervorragendste Werk ist der Hochaltar, ein reicher Renaissancebau, welcher wie die prächtige Kanzel die ganze Formenfreudigkeit und Fülle an ornamentalem Schmucke deutlicher Renaissance offenbart.

<sup>1)</sup> Näheres hierüber bei Deutinger-Specht a. a. O. VIII, 322 und 323.

<sup>2)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1476.

Der Hochaltar scheint zugleich mit der Kanzel und von demselben Meister im Jahre 1633 errichtet worden zu sein, welches Datum auf der Kanzel angebracht ist. Um diese Zeit entstanden auch die im Aufbau gleichen Seitenaltäre, der sogenannte Tillyaltar, um 1630, und gegenüber der St. Annaaltar von 1643.

Der Hochaltar trägt das bayerische und lothringische Wappen, ein Zeichen, daß das Werk aus jener Zeit stammt, da die erste Gemahlin des Kurfürsten Maximilian, Elisabeth aus dem Hause Lothringen, noch lebte; wahrscheinlich wurde der Choraltar ebenso wie der so ziemlich gleichzeitige Hochaltar in der Salinenkapelle zu Traunstein (1631) von München aus geliefert.

Vier mächtige glatte Säulen beherrschen und gliedern den Aufbau. An den zurückspringenden Seiten stehen in Nischen die Figuren von St. Dorothea und St. Katharina, tüchtige Schnitzwerke, in der Mitte das Gnadenbild von 1530 (Frührenaissance). „An der vorderen Seite am Sockel des Gnadenbildes findet sich ein sehr elegantes, geschnitztes Laubornament in edelsten Frührenaissancestil.“<sup>1)</sup> Auf den Verkröpfungungen des Gebälkes über den Säulen sitzen Engeln. Im oberen Giebelaufsatz ist zwischen Pilastern das Medaillonbild der hl. Dreifaltigkeit eingelassen.

Während die ornamentale Dekoration zum Teil eine sehr zarte und auf frühere Stilperioden hinweisende ist, lassen die architektonischen Glieder, wie die glatten kräftigen Säulen mit den geschweiften Kämpfern und Architraven wie auch die in Kurven geschwungenen Giebelstücke eine spätere Stilperiode erkennen. Der Aufbau scheint im Laufe des 17. und, was den Baldachin mit den Kokofoornamenten betrifft, auch im 18. Jahrhundert verschiedenen Veränderungen unterworfen gewesen zu sein. Der Bau schmiegt sich der geraden Schlußwand und den schräg zurückfliehenden Wänden der Öffnungsbögen des Chores<sup>2)</sup> an. Dieses Hereinbeziehen der Kirchenarchitektur auf die Struktur des Altars werden wir in dieser wie in späterer Zeit noch öfters wahrnehmen.

Die beiden Seitenaltäre sind einfacher; je zwei Säulen tragen den Giebel mit dem oberen Aufzug und Giebelsegmenten, auf denen die bekannnten Engel der deutschen Renaissance sitzen. Die Altarblätter sind auf beiden Altären modern. Das von Tilly

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1676.

<sup>2)</sup> Ebenda.

gestiftete Altarblatt (1630) für den Andreasaltar ist im Pfarrhof aufgehängt.

Die vier seitlichen Figuren an diesen Altären, links die beiden Johannes, rechts St. Joseph und St. Joachim sind wie die vier stehenden Engelsgestalten an den Seiten der Predella treffliche Schnitzarbeiten, welche wegen ihrer gut proportionierten Körperformen vielleicht Münchener Meistern ihre Entstehung verdanken.

Auch die Aufbauten der Altäre in ihrer einfachen klaren Säulenkonstruktion lassen auf die Münchener Kunst mit ihren mehr dem italienischen Charakter des Säulenaltars sich nähernden Anlagen schließen gegenüber der ländlichen Altarbaukunst, welche mehr am gotischen Schema des Schreines noch haften bleibt.

Zu direktem Gegensatz hiezu tritt der derbe Prunk und die Vollkraft der Altäre in der benachbarten ehemaligen Klosterkirche zu Beyerharing, die aus dem Jahre 1668 stammen und vollkommen in ihrer ursprünglichen Gestalt und ihrem ehemaligen Schmucke auf uns gekommen sind. An ihnen zeigt sich schon der beginnende Barock.

Der Hochaltar ist ein Werk von vortrefflichem Aufbau mit zwei kraftvollen Säulen. Die Architektur ist höchst wahrscheinlich die gute Arbeit eines Schnitzers und Kistlermeisters im benachbarten Aibling, welches wohl als ein Kunstzentrum in jener Zeit angesehen werden darf.

Das Hochaltarblatt bestellte das Kloster bei dem Münchener Hofmaler Antonio Triva.

Die vier Seitenaltäre sind wegen der Fülle des hochplastischen Knorpelwerkes charakteristische Beispiele für die Vorliebe von derben, prunkenden Dekorationen, welche der Gegend um Aibling und Rosenheim eine lokale Schattierung verleihen.

In Zusammenhang mit dem Kloster Beyerharing stand die kleine Kirche St. Dionysius in Innerthann; sie erhielt im Jahre 1644 einen schönen Renaissancealtar von guter dekorativer Wirkung. Nach dem Wappen am Aufbau hat Johannes III. Gering, Propst von Beyerharing, diesen Altar verfertigen lassen. Die Anlage ist stilistisch interessant und bietet mancherlei beachtenswerte Übergänge vom Renaissancecypus zum beginnenden Barock.

Der Altar von Kleinhöhenrain (Kirche St. Bartholomäus) vom Jahre 1649 ist besonders bemerkenswert, weil aus der Kirchenrechnung im Pfarrarchiv zu Kirchdorf zu entnehmen ist, daß der





**Verthesgaden.**

Seitenaltar 1652.  
St. Andreas-kirch.



Ristlermeister Augustin Stromair von Höhenkirchen ihn samt den seitlichen Figuren verfertigt und der Maler und Wirt Melchior Höfer von Höhenrain gefaßt hat.<sup>1)</sup> Die Figuren sind zwar rohe Arbeiten, aber der architektonische Aufbau des Altares ist vortrefflich. Was an so vielen Altaranlagen des 17. Jahrhunderts zu finden ist, sehen wir auch hier wieder bestätigt, nämlich daß selbst auf dem Lande und von bäuerlichen Handwerkern überraschend gute Altarbauten geschaffen wurden, weil die ganze Periode von einer geschlossenen Architektur geleitet worden war. Sobald aber ein geschultes Können wie in der figürlichen Plastik notwendig war, verfiel die bäuerliche Kunst.

Im Jahre 1631 wurde für die Salinenkapelle in Traunstein der Hochaltar von München aus geliefert. Er ist ebenso wie der Choraltar in Tuntenhausen mit dem Allianzwappen Bayern und Lothringen geschmückt.

In seinem klaren Aufbau, seiner wuchtigen und wirksamen Architektur mit den zwei kräftigen Säulen und dem darüber gelegten Gebälk und Giebelabschluß tritt die Tendenz der Münchener Altarbaukunst der Maximiliansperiode hervor, sich an die gewaltigen Altarcompositionen der italienischen Hoch- und Spätrenaissance anzuschließen.

Anderen Typus zeigen einige aus dieser Zeit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch erhaltene Altäre in kleinen, bescheidenen Landkirchen. Diese, von großartigen Bestellungen nicht berührt, bewahrten eben deshalb einen unabhängigeren, aus heimischer, ländlicher Kunst hervorgegangenen Charakter.

Eine interessante Altareinrichtung enthält die Pfarrkirche St. Andreas zu Berchtesgaden in ihren beiden Seitenaltären, dem Marienaltar auf der Evangelien- und dem St. Annaaltar auf der Epistelseite.

Beide sind stilistisch beachtenswerte Anlagen im Charakter der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welche belassen worden sind, als die Kirche im Jahre 1699 umgestaltet wurde.

Der Marienaltar mit einer schönen Madonna im Schreine stammt aus dem Jahre 1627.<sup>2)</sup> Im Aufbau ist ihm gleich der

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1625.

<sup>2)</sup> Math. Schmidhammer, Die Sehens- und Denkwürdigkeiten des Berchtesgadener Ländchens. Berchtesgaden 1899. S. 19.

St. Annaaltar vom Jahre 1652 mit der plastischen Gruppe der hl. Annafeldtritt.

Seitlich enthalten die Altäre gleichzeitige Heiligenfiguren, auf dem Annaaltare St. Augustinus und St. Rupertus, auf dem Marienaltare (links) St. Joseph und St. Johannes der Täufer. Auch im hohen Aufzug sind plastische Arbeiten eingelassen.

Der plastische Schmuck ist mit Ausnahme der Mittelskulpturen nicht besonders hervorragend, besonders sind die Seitenfiguren noch befangen und steif. Desto beachtenswerter ist der Aufbau der Altäre mit seinem äußerst feinen ornamentalen Schmuck.

Ihre Anlage bewegt sich noch ganz im gotischen Altarschema, wenn auch bereits der italienische Säulenaltar bestimmend auf den Aufbau einwirkt. Schreinartig erhebt sich über der Predella der Mittelbau in ausgeprägterer Dreiteilung, darüber der obere Aufzug.

Trotzdem die beiden Altarsäulen wirkungsvoll vortreten, kommt doch die ganze Komposition zu keiner einheitlich erfaßten Konstruktion und kann sich nicht von der Liebe zum Detail trennen; die Giebelstücke sind verkümmert, das Gebälk sitzt in nur losem Zusammenhang mit dem Unterbau auf.

Der ornamentale Schmuck ist im Verhältnis zu dem wichtig gehaltenen Aufbau von großer Zartheit und grazioser Feinheit: in mehr derbes Rankenwerk an den Konsolen mischt sich zierliches Laubwerk, das an die edelste Frührenaissance gemahnt, besonders am Rahmen unter der Mittelgruppe und an den seitlichen zierlichen Pilastern. Infolge der feinen Durchbildung des Ornaments gehören diese beiden Seitenaltäre der St. Andreaskirche zu Berchtesgaden zu sehr beachtenswerten Werken der Altarbaukunst dieser Periode.

Die Freude an Formen, welche die bizarrste Gestalt zeigen, weisen in der Salzburger Gegend noch verschiedene, meist kleinere Altäre auf, wie der Altar der Gottesackerkirche zu Tittmoning, der sich an grotesker Bildung der einzelnen architektonischen Glieder nicht genug tun kann. Er stammt aus der niedergerissenen Kapelle, welche nach der Gewohnheit der Inn- und Salzachstädte inmitten der platzartig sich erweiternden Hauptstraße gestanden und deshalb auch Platzkapelle genannt wurde. Verfertiger desselben ist Bildhauer Hans Dreismich aus Landshut im Jahre 1634.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Kleine Chronik von Tittmoning, 1815—24. S. 7.

Im Mittel des Schreines ist eine Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes, seitlich stehen unter reichen Baldachinen St. Barbara und St. Katharina, oben im Aufzug die Halbfigur des segnenden Gott-Vaters auf silbernen Wolken. Der Rahmen über dem Mittelbilde besteht in Pilastern mit eigenartigen Ornamenten und darüber sich wölbenden Volutenbögen; stilistisch äußerst interessant sind die Baldachine wie die Konjolen der seitlichen Figuren. Allen Gliedern wohnt eine Vielgestaltigkeit der Form inne, welche so sehr des architektonischen Stilgefühls entbehrt, daß sogar die Altarsäulen förmlich in Ornamente aufgelöst werden.

Beachtenswert ist die polychrome Behandlung des Altares, welche in dem ursprünglichen Bestande, wie es scheint, erneuert wurde: dunkles Braun als Grundton, in den tiefergelegenen Architekturteilen volle Vergoldung der Ornamente.

Eine stilistisch beachtenswerte Altarausstattung schließt die Hauskapelle im Pfarrhofs zu Harperts ham = Palling (Dekanat Tittmoning) ein. Der Aufbau des Hochaltars setzt sich aus verschiedenen Perioden zusammen. Es sind Teile aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorhanden, worauf vor allem das zierliche Wappen des Pfarrherrn und Ehrenkanonikus von Augsburg Dr. Müller<sup>1)</sup> an der Bekrönung des Baues deutet. Dieses Wappen ist in fünf Felder geteilt, von denen zwei Mühlräder die Anspielung auf den Namen des Stifters — molitor — enthalten; darüber prangt der Prälatenhut mit den herabhängenden Quasten. Pfarrer Dr. Müller starb im Jahre 1642. Sein Grabstein befindet sich an der neuen Pallingener Pfarrkirche. Der Aufbau des Altares ist einfach, ohne Säulen. Zu beiden Seiten des in der Komposition guten Altarblattes stehen die großen Figuren St. Jakobus und St. Nikolaus, treffliche Schnitzwerke im Renaissancecharakter. Die seitlichen Teile wie die beiden Medaillonbilder im Giebel bewegen sich auf schwulstigem Kartuschen- und Knorpelwerk und weisen auf eine spätere Zeit — zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Mit der Aufhebung des Kokotabernakels scheint der Altar die jetzige Behandlung von weißer Tünche erhalten zu haben. Hinter dem Tabernakel sieht auf blaugrauem Grunde, welche Farbe die ursprüngliche Fassung des Altares gewesen sein mag,

<sup>1)</sup> Chronik und Akten im Pfarrarchiv.

umgeben von gemalten Goldornamenten: W. T. D. mit der Jahreszahl 1684; diese Jahreszahl bezieht sich auf das Knorpelwerk am Giebel und an den Seitenteilen. Der Seitenaltar zeigt eine einfache Umrahmung des Altarblattes „Anbetung der hl. drei Könige“; seitlich ist der Rahmen lebhaft profiliert, oben schließt er mit geraden Giebelteilen ab. Er stammt unverändert noch aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts.

Wie verschieden oft um die nämliche Zeit die Altaranlagen gestaltet werden, wie bald eine größere Freude am Ornamente, an leichtem, zierlichen Aufbau, bald eine architektonisch steife und nüchterne Anlage gewählt wird, davon geben der Altar des St. Georgskirchleins am Berg bei Wacheudorf für die erstere Richtung und der Altar in der Schloßkapelle zu Ruhpolding für den letzteren Geschmack interessante Belege. St. Georg am Berg fügt zu den bereits bekannten Altären von Nantwein, Otterfing und Wettelkam keinen neuen Typus hinzu.

Ruhpolding war in der damaligen Zeit (17. Jahrhundert) der großen Pfarrei Wacheudorf unterstellt. Im Jahre 1656 wurde an das ehemalige fürstliche Jagdschloß<sup>1)</sup> eine Kapelle angebaut, ein nüchterner hoher Bau. Im Altarraum erhebt sich ein hoch aufsteigender, in seinen Verhältnissen aber plumper Altar, der bei der Straffheit seiner streng architektonischen Anlage und dem Mangel an belebenden Ornamenten im Schema eines Marmorbaues gehalten ist, worauf auch die Marmorierung des Holzes (bräunlicher und rötlicher Ton) hinweist.

Das große bäuerliche Altarblatt wird von einer einfachen Pilasterarchitektur umrahmt, darüber spannt sich ein Bogen, auf dem das ausladende Gebälk mit der Schlußbekrönung sitzt. Der figürliche Schmuck besteht aus drei kleinen spätgotischen Figuren, seitlich St. Sebastian und St. Florian, oben auf dem Giebel St. Nikolaus. Der Aufbau ist ein außerordentlich nüchterner ohne jedes dekorative Detail. Eine hübsche Arbeit jedoch ist der gleichzeitige Tabernakel, ein turmartiger Bau mit Gittern und schönem stilvollem Blattwerk in reicher Vergoldung.

Ein Kleinod der Altarkonstruktionen aus der Periode der deutschen Spätrenaissance, welches die ganze Innigkeit des heimischen künstlerischen Empfindens offenbart, ist in einem niedlichen Altärchen auf

<sup>1)</sup> Jetzt Rgl. Forstamt.



Mühldorf.

Altärchen im Haus Nr. 76.  
1643.





uns gekommen, welches sich in der Stadt Mühlendorf im Hause Nr. 76 jetzt befindet. In der Kapelle des Gasthauses zum Schwan steht dieses „Renaissancealtärchen mit einem größeren Gemälde der Kreuzabnahme und einem kleineren Gemälde (im oberen Aufzug) der „Amaselsbitt“ und mit seitlichen zwei Figuren, St. Wolfgang und Katharina. Gestiftet laut Inschrift von dem Mühlendorfer Bürger und Ratsherrn Wolfgang Schmid, der 1628—29 die Wallfahrtskirche Amabrumm bei Flossing baute und 1634 starb. Vielleicht aus dieser Wallfahrtskirche.“<sup>1)</sup>

Das Altärchen gehört also noch der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an. Es weist einen trefflich proportionierten Aufbau auf: zwei schön geformte Säulen betonen die Anlage; sie entwickeln sich architektonisch richtig aus soliden Basen und tragen das gut profilierte Gebälk. Ein selten reines Stilgefühl spricht aus dieser Komposition. Daneben entfaltet sich die ganze Formenfreudigkeit der deutschen Renaissance im Ornamente und in der Kleinarchitektur. Am üppigsten und fecksten treibt sie ihr Spiel in der Umrahmung des Siedelbildes; da sind die originellsten und geistreichsten Gedanken zum Ausdruck gebracht: karyatidenartig sind den Volutenpilastern ganze Engelsfigürchen vorgelagert, über denen als Träger des obersten Gesimses der Bekrönung wiederum lockige Engelsköpfe zwischen Flügeln angeordnet sind.

Die große Vorliebe für figürlichen Schmuck, der in überreicher Verwendung von Engelschen sich kundtut, verleiht dem Werke ein heiter-bewegtes, äußerst reizvolles Bild. Dazu kommt noch das stilisierte Ornament, welches Motive nach dem bekannten Ledermuster und den Beschlägen der Renaissance vor Augen führt und dann wieder in mehr naturalistischen Formen von reichster, phantastischer Feinheit gehalten ist.

Neben diesen echt heimisch empfundenen Formen gemahnt uns auch manches an den Einfluß des beginnenden Barock, so die an beiden Seiten der Predella aufgesetzten Kartuschen in ihren derben und wuchtigen Konturen.

Die ganze Komposition verbindet die figürliche Plastik und das reiche Ornament, welsch' beides durch einen geschickten architektonischen Aufbau vorzüglich zusammengehalten ist, zu einem harmonischen Ganzen.

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 2216.

Zum Schluß der Betrachtung der Altäre dieser Stilperiode sei noch kurz auf zwei interessante Typen hingewiesen, nämlich auf den Hochaltar zu Reit bei Nechtmehring<sup>1)</sup> (B.-A. Wasserburg) und einen Seitenaltar in Hl. Blut bei Rosenheim. Ersterer gegen Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden, führt in seiner zierlichen Anlage wie in der Dekoration ein frisches Bild deutscher Renaissance vor Augen. Nebenumwundene, mit Engelsköpfchen geschmückte Säulen tragen das leicht verkröpfte Gebälk, worauf zwischen Schneengiebeln der obere Aufzug sich erhebt. Alles auf dem Altare ist plastischer Schmuck: St. Georg in der Mittelnische, seitlich St. Margaretha und St. Barbara, oben die Madonna, heitere Engelsfiguren auf den Giebelstücken, lauter treffliche Arbeiten. Die seitlichen Baldachine mit den Pyramidenbekrönungen wie die Voluten an der Giebeleinfassung verleihen der Anlage eine reizvoll bewegte Silhouette. Ganz anders der St. Sebastiansaltar zu Hl. Blut bei Rosenheim.<sup>2)</sup> Er stammt ebenfalls aus der Zeit gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts und ist italienisch gedacht. Die schwere, in zwei Geschossen sich erhebende und in große Breite sich dehnende Architektur ist durch die Elbilder bedingt, welche in den Bau eingelassen sind. Seitlich stehen korinthische Säulen und schließen die Stockwerke ab; sie tragen verkröpftes Gebälk. An der Bekrönung geben zerhackene Segmentgiebel, welche ein Holzrelief Gott Vaters einschließen, der Anlage leichtere Umrisse. Die ganze Komposition ist ein beachtenswertes Beispiel für das architektonisch sichere Gefühl, womit man damals den verschiedenen Verhältnissen gerecht wurde.

Die Altaranlagen der bayerischen Renaissance in der ersten Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts zeigen in der Architektur Freude an reich bewegtem Aufbau, im Ornamente phantastische Vielgestaltigkeit und ein reizvolles Gemisch von stilisierten und naturalistischen Formen, in der figürlichen Plastik den immer mehr zunehmenden Trieb, die Statuen in Zusammenhang mit dem übrigen Altaraufbau zu einem einheitlichen dekorativen Ganzen von trefflicher Wirkung zu vereinen.

Bereits sind hierin jene Momente eingeschlossen, welche dann mit dem schließenden 17. Jahrhundert zu voller Verwirklichung kommen.

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 2028.

<sup>2)</sup> Ebenda S. 1599.

Wie in die ganze damalige Zeit ein anderer Zug kam, so auch in die Kunst, welche ja immer die Sprache der jeweiligen Zeitverhältnisse genannt werden muß. Hier speziell auf den Altarbau angewandt, tritt nun an die Stelle der zwar reichen, aber in ihrem Reichtum doch immer einen gewissen intimen Charakter bewahrenden Anlagen der Renaissance ein prunkender, vor allem auf Effekt hinzielender Typus, — die Aussprache einer triumphierenden Kunst, welche in vollem Pathos die Erhabenheit der Geheimnisse, wie die Herrlichkeiten der himmlischen Glorie gerade am Altare vor Augen stellen will. Im Zusammenhange damit tritt die Architektur bereits aus der flächenartigen Behandlung zu effektvollerer Wirkung heraus, das Ornament wird reicher und üppiger, die figürliche Plastik monumentaler und bewegter, — der Altar des Barock beginnt in seine Rechte zu treten.

## Dritter Abschnitt.

# Der Altarbau des Barock.

### I. Der Altar im Übergang von der Renaissance zum Barock.

Auf den einfachen und schlichten Renaissancetypus in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts folgt gegen die Mitte bis c. 1670 eine Geschmacksrichtung, welche nach überlegenerem Aufbau und größerem Reichthum im Ornamente strebt.

Man hatte eben gelernt, in den Formen der Renaissance sich frei zu bewegen, und sich ein sicheres Stilgefühl angeeignet. Im Gegensatz zu der Unbeholfenheit, womit etwa der Untermentzinger Hochaltar angelegt ist, weiß man nunmehr Ornament und figürliche Plastik organisch mit der Gesamtkomposition der Altaranlage zu verbinden. Mag auch die ländliche Gestaltungsfreudigkeit in grober Überladung des Ornamentes und in unbeholfener Ausführung der figürlichen Plastik die klare Anlage hier und da geschädigt haben, so liegt dennoch in den Altären dieser Periode durchgehend ein frischer, ursprünglicher Zug, ein kraftvolles originelles Wollen, mit welchem das Können freilich nicht immer auf gleicher Stufe steht.

Die Altarbauten nach 1650 behalten den alten Renaissancenaufbau mit der ausgesprochenen Dreigliederung noch bei, aber im dekorativen Schmuck erscheinen sie derber und plastischer. Sie bilden den Übergang von der Renaissance, welche in ihrem letzten



Möschenfeld.

Hochaltar

gegen Mitte des 17. Jahrhunderts.



Stadium sich zeigt, zum Barock, der dann das Bild der Architektur durch die kräftig gedrehte Säule und das schwere, ausladende Gebälk verändert und in das Ornament schwere, schwulstige Formen in hochplastischem Relief bringt. Wenn eine Grenze dieses Übergangsstiles angenommen werden soll, so dürfte etwa die Zeit um 1670 den Endpunkt der Renaissanceperiode und den Beginn des Barock markieren. Doch ist die Scheidung nirgendwo eine markante, am ehesten noch in der Münchener Kunstzone.

Hier begegnen wir stattlichen Altarbauten, die den Renaissance-typus der früheren Periode des 17. Jahrhunderts noch beibehalten, aber bereits barocke Anklänge in Architektur und Ornament zeigen.

Die Namen von Meistern mehren sich gegenüber der früheren Zeit. In der Ebersberger Umgegend scheint ein Grafinger Kistlermeister als geschickter Bildhauer größere Altarbauten zur Ausföhrung bekommen zu haben; sicher wissen wir, daß der Choraltar in Schwaben von ihm gefertigt worden ist.

Neben Münchener Meistern kommen in die Erdinger Gegend auch Landshuter Bildhauer herein, was aus lokalen Gründen hervorgeht.

Auch jenes Gebiet, welches sich um den größeren Ort Bruck bei Fürstfeld breitet, weist aus dieser Periode gute Altarbauten auf; die Anlagen zeigen nicht selten einen derben, bäuerlichen Charakter, der auf ländliche Werkstätten schließen läßt. Eine gewisse Armut an schweren und reichen Altären der spätesten Renaissanceperiode des 17. Jahrhunderts herrscht im Oberland, in der Gegend um Miesbach, Schliersee, Tölz, Tegernsee und Garmisch. Dafür sind gute Altäre aus der ersten Hälfte und Mitte des Jahrhunderts in diesen Gebietsteilen noch zahlreich erhalten.

Einen etwas abweichenden Charakter im Altarbau der Periode des schließenden 17. Jahrhunderts führt uns der östliche wie südöstliche Teil des Erzbistums vor Augen. Es sind dies die Lande um den Inn, der Chiemgau und das Salzacher Gebiet. Hier hat sich weit stärker noch als im Münchener Kreise die Vorliebe für schwere, prunkende Altarbauten, für derbplastisches Ornament im sogenannten Knorpelstil und vor allem für großangelegte figürliche Plastik in kolossalen, meist überlebensgroßen Figuren herausgebildet; der Schwerpunkt der Altarbaukunst in diesen Landstrichen liegt im Altar der spätesten Renaissance und des beginnenden Barock.

Von Rosenheim gegen Süden und Südosten hin kommt in vielen Kirchen die Geschmacksrichtung des Spätrenaissance- und Frühbarockaltars in ihrer ganzen prunkenden Kraft zum Vorschein.

Um 1680 und 1690 führen sowohl Motive des Ornamentes als auch namentlich die figürliche Plastik an einigen Altären in nächster Nähe von Rosenheim auf die Spur einer bestimmten Werkstätte, deren Können allerdings oft bei deren kühn angelegten Plänen nicht immer ausreicht, aber dennoch die ganze Schwingkraft der Zeit charakterisiert. Die Altarausstattung in Westerdorf, Kleinhelfendorf, Weißenlinden gibt Zeugnis davon, an welch' große, monumentale Aufgaben die Meister im Altarbau sich heranzuwagen.

Der nämliche Charakter im Altarbau mit seinen derbgeordneten Säulen, mit dem Knorpelwerk im Ornamente, mit seiner Fülle von Figuren tritt am Ende des 17. Jahrhunderts auch in der Gegend um Wasserburg und Mühl Dorf uns entgegen. Hier finden wir Meister aus Wasserburg und Burghausen bei manchen Altaranlagen vertreten.

Das Chiemgauer Gebiet wie die Salzacher Gegend sind ebenfalls reich an Prunkaltären des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Die Altäre zeigen einen ähnlichen Typus wie die um Rosenheim, Tittmoning, Trostberg und Salzburg mögen Kunstzentren für jene Landstriche gewesen sein.

Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts hatten die Jesuiten in München zu Malsenfeld, in der Nähe von Zorneding gelegen, eine Filialkirche ihres Ordens gebaut. Sie ist ein schönes, liches und geräumiges Gotteshaus, welches, da es von Grund aus neu entstand, ein wichtiges Beispiel dafür ist, wie in jener Kunstperiode Kirchen von bescheidener Anlage ausgestattet wurden.

Die reiche Stuckdecoration der Kirche zeigt kräftigeres Relief im Rahmenwerk und auch mehr plastisch aus der Fläche heraus tretende Motive von Ranken, Rosetten und Engelsköpfchen als die mehr glatt und flach gehaltene Stuckierung der St. Michaelskirche zu München; es liegt eben eine Zeit von etwa 50 Jahren zwischen beiden Decorationen.

Im Einklang damit stehen auch die drei großen Altäre. Ihrem Stilcharakter nach gehören sie noch zur Spätrenaissance, doch leiten bereits verschiedene Momente zu einem neuen Stadium über. Alle drei sind mit plastischen Gruppen versehen, ein



neuer Beweis für die Beliebtheit der Plastik auf dem Lande. Die Bauherren haben wahrscheinlich absichtlich die durchwegs plastische Altarausstattung für diese ihre Filialkirche gewählt als für eine Landkirche passender im Gegensatz zu den bedeutenderen Ordenskirchen zu München und Lands hut, wo Kollegien sich befanden. In der St. Michaelskirche zu München wie in der St. Ignatiuskirche zu Lands hut sind die Altäre ausschließlich mit Ölbildern geschmückt, was als das Bornehmere galt.

Die echte heimische Kunst in ihrer ganzen Frische und Ursprünglichkeit kommt an den Altären der Kirche zu Möschenfeld zur Geltung. Der Aufbau ist überlegener und fortgeschrittener gegenüber dem Typus des Choraltars der Münchener Jesuitenkirche. Die Säule betont die Anlage. Darüber lasten kräftiges Gebälk, Giebelvoluten und der obere Aufzug.

Bei allem Reichtum des Ornamentes, das an den Säulenschäften, am Giebel, Gebälk und den Konsohlen sich offenbart, ist die Kraft der Architektur vorwiegend; ihr ist die materielle und plastische Ausstattung untergeordnet.

Die organische Verbindung der ornamentalen Zierde mit den architektonischen Gliedern ist weit besser gewahrt als bei den Altären zu Nantwein und Geltling wie überhaupt bei allen jenen, welche aus häuerlicher Kunst hervorgegangen sind. Dieser vollentwickelte Formenreichtum läßt uns den geschulten städtischen Meister erkennen. Das Hauptinteresse der ganzen Anlage nimmt die plastische Gruppe in Anspruch, welche das Mittel des Altars füllt. St. Ottilie, die Patronin der Kirche, kniet in ihrer Ordenstracht anbetend vor dem göttlichen Kinde, das von der sitzenden Madonna gehalten wird. Engel umschweben die Gruppe. Abgesehen von der Formengewandtheit und richtigen Zeichnung, mit welcher die Körperproportionen aufgegriffen sind, liegt auch schon in dem Plane, die ganze große Fläche der mittleren Altarnische mit einer groß und züchtig angelegten plastischen Gruppe auszufüllen, ein Wagnis. Man sieht wie die Plastik aus ihrer früheren Befangenheit heraustritt, wie der Schnitzer, seines Könnens sich bewußt, die einzelnen Figuren frei in die Nische setzt und das Ganze durch fliegende Engel, Wolken u. s. f. zu einem materiell geschlossenen Ganzen zu vereinen versteht.

In der Umgebung von München haben sich in großer Anzahl Altäre erhalten, welche im Typus ziemlich gleich sind.

Die Altäre stattlicher Pfarrkirchen sind allerdings reicher als die in kleineren Kirchen und Kapellen; doch hier wie dort gewahren wir den gleichen Grundgedanken in der Anlage wie im dekorativen Schmuck. Mit wenig Veränderungen erhält sich dieser Charakter bis tief in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Im Ornamente gewinnt der Barock immer größere Verbreitung. Erst mit dem Schlusse des 17. Jahrhunderts bereitet sich eine wesentliche Wandlung des Stiles auch auf dem Lande vor.

Zu den älteren Altaranlagen der nächsten Münchener Umgebung gehören die einheitlich erhaltenen drei Altäre zu Engelschalking, welche gleichzeitig mit der Kanzel um 1659 entstanden sind. Der Hochaltar ist ein reicher Aufbau mit schön ornamentierten, gewundenen Säulen, darüber der zerschnittene Giebel mit den bekannten Engeln in fliegender Gewandung. Seitlich stehen die vortrefflichen Figuren von St. Korbinian und St. Vemo, die in ihren charaktervollen Köpfen, der prächtigen Faltengebung und in ihrer lebhaften, ungezwungenen Stellung ein klares Bild von der Höhe der Münchener Bildhauer- und Schnitzkunst jener Zeit ablegen. Auch der Tabernakel auf dem Hochaltar ist der ursprüngliche. Die Seitenaltäre sind zwar weniger reich, aber deswegen doch vortreffliche Anlagen derselben Zeit. Besonders ist stilistisch interessant der Seitenaltar der Evangelienseite wegen seiner schönen Säulen mit ihren vollsaftigen Ornamenten, die im Typus der spätesten Renaissance bald ranken- bald wieder kandelaberartig sich zeigen, bald stilisierte, bald wieder naturalistische Motive in Blumenkörbchen und Früchten vorführen.

Eine alte Altäreinrichtung hat sich ferner in der Kirche zu Fröttmaning erhalten.

Dieses Kirchlein gehört zur Pfarrei Garching und ist an der München-Freisinger Hauptstraße gelegen. Von den drei Altären ist der Hochaltar eine in dem gewöhnlichen Typus der Altäre um die Mitte des 17. Jahrhunderts gehaltene Anlage mit seitlichen Figuren unter überhängenden Voluten.

Zur Münchener Konfession gehören noch die zwei hübschen Altäre zu Geilertshausen sowie jener zu Lanzenhaar. Es sind einsame, ganz unbedeutende mitten im Walde gelegene Kapellen. In Geilertshausen ist der Hochaltar auf der Rückseite mit 1651 datiert. In der Mitte der hl. Andreas, eine gotische Figur, rechts und links unter Baldachinen St. Korbinian und

St. Sebastian, gut ausgeführte Spätrenaissancefiguren. Auf dem Seitenaltare befindet sich als Mittelstück eine gotische Madonna mit dem Kinde, seitlich St. Katharina und St. Barbara, von der nämlichen vorzüglichen Bildung wie die Statuen des Hochaltars. Der Aufbau dieser Altäre ist vortrefflich; er zeigt Frische im Ornamente, Lebendigkeit in der Giebelanlage mit den Engeln, welche Schwert und Seelenwage halten, und bekundet ein sicheres Stilgefühl in der Komposition.

Die Kapelle zu Lanzenhaar bei Sauerlach enthält den gleichen Altartypus im Aufbau und in der Ornamentierung. Auf ausladenden Konsolen stehen unter den üblichen Volutenbaldachinen die Statuetten von St. Paulus und St. Johannes. Beide sind Renaissancefiguren in mittelalterlicher Rüstung und Helm mit übergelegtem Mantel, die Turnierlanze und Martyrerpalme in der Hand. Die Gesichtszüge sind knabenhaft: lieblich gerundetes Oval mit langherabfallenden Locken. Wie einfach und naiv sind diese Figuren gehalten und aufgefaßt gegenüber dem pathetischen Ausdruck, welcher in die Rittergestalten des Rokoko hineingelegt wird!

Die Gegend östlich vom Starnberger See weist eine große Anzahl tüchtiger Altäre aus der Periode der Mitte und namentlich der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf. So die Altäre zu Ergertshausen (Pfarrei Deining), Oberbiberg, Frischenhausen (Pfarrei Schäftlarn), Felling (Pfarrei Aulfkirchen), Holzhausen (Pfarrei Münzing), dann auch die drei gut erhaltenen Altäre zu Egling (Pfarrei Deining bei Wolfratzhausen). Der prächtige Hochaltar in Steingau<sup>1)</sup> (Pfarrei Otterfing) läßt in seinem äußerst tüchtigen Aufbau auf den Meister schließen, der die Altäre zu Möschenfeld geschaffen hat. Dieselbe Kraft in der Architektur, dieselbe Fülle im Ornamente, dieselbe Meisterhaftigkeit in den Figuren. Ihnen beiden schließt sich der Hochaltar zu Gelting<sup>2)</sup> bei Wolfratzhausen an.

Ein Bruchstück, das so recht den Reichtum der Plastik jener Periode kennzeichnet, ist der Altar zu Feldkirchen (Pfarrei Thanning).

Als Beispiele dafür, wie lange sich der Typus der Münchener

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 906.

<sup>2)</sup> Wolfg. Maria Schmid, Anleitung zur Denkmalspflege im Königreich Bayern. München 1897. Abbildung S. 26.

Zone aus der Periode des mittleren 17. Jahrhunderts draußen auf dem Lande erhalten hat und sich sogar noch am Ende des Jahrhunderts, also zu einer Zeit zeigt, da in München selbst und in den von München beeinflussten größeren Kirchen schon längst andere Formen im Altarbau auftraten, mögen die Altäre zu Faistenhaar (Pfarrei Sauerlach) 1683 und besonders der Hochaltar zu Wettelkamm<sup>1)</sup> (Pfarrei Otterfing) gelten.

Letzterer ist ein vorzügliches Beispiel für die gewandte Schnitztechnik in Oberbayern. Trotz der späten Zeit — 1682 — wird in der Anlage immer noch die Dreiteilung beibehalten, welche der Renaissancealtar zu Begün des 17. Jahrhunderts vom gotischen Altar herübergenommen hat. Die Konstruktion hat in ihren allgemeinsten Zügen viele Ähnlichkeit mit dem Choraltäre zu Rantweien (1624), wo ebenfalls seitlich die Figuren unter Bögen gestellt sind, die außen von zierlichen Säulen getragen werden. Aber in der Dekoration dieses architektonischen Gerippes spricht sich die Wandlung um so deutlicher aus, welche der Geschmack während fast 60 Jahren angenommen hat.

Während nämlich am Rantweiner Hochaltäre (vgl. oben S. 93) der scharfe, kantige Schnitzstil im Figürlichen wie im Ornamente und in den kleinarchitektonischen Bestandteilen den Charakter der ersten Hälfte des Jahrhunderts uns vor Augen führt, greift in den ornamentalen Schnitzereien wie auch in den Figuren des Wettelkammer Altars bereits die mehr malerische Tendenz der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Platz, die in einer weicheren Gewandbehandlung bei den Statuen und in derberen, schwülstigeren Formen im dekorativen Ornamente ein künstlerisch geschlosseneres Bild erzielen will.

Um den Gegensatz zwischen derber frischer Altarausstattung auf dem Lande und der eleganteren und geschulteren städtischen Kunst in wirksamen Gegensatz zu bringen, mag der Hochaltar zu Kamersdorf bei München noch Erwähnung finden.

Hier wie dort, auf dem Lande wie in der Stadt, stellt sich uns das gleiche Formengefühl dar, das in der Zeit gelegen war; nur die Art und Weise der Detailausführung ist eine verschiedene in der städtischen Kunst gegenüber dem ländlichen Altarbau.

<sup>1)</sup> Berth. Niehl in der Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München. 1893. S. 5. Hier auch Abbildung.

Der Kammersdorfer Choralter stammt aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und ist eine tüchtige Arbeit der Münchener Bildhauerschule. Die Kirche war im 17. Jahrhundert umgestaltet und mit Stuckaturen geschmückt worden, welche in reichem Rahmenwerk, Schleifen, Tuchlappen, naturalistischen Ranken und Blumen nach Art des damaligen Geschmacks sich bewegen. Im Einklang mit diesen Dekorationen baute man den prächtigen Altar und stattete ihn aufs üppigste mit Schnitzornamenten aus: zwei kräftige korinthische Säulen, mit Weinlaub umschlungen, betonen den Hochbau, darüber zieht sich das einfache Gebälk mit Zahnschnittmotiven hin, welches den hohen Aufzug mit der Halbfigur des segnenden Gott Vaters und den Engeln auf den Giebelsegmenten trägt. Im Schreine des Hochbaues befindet sich das alte Gnadenbild unter einem gotischen Baldachin. Seitlich stehen über Türanlagen unter überhängenden Voluten St. Joseph und St. Joachim. Der Aufbau des Altars ist vorzüglich und noch ganz im Renaissancecharakter gehalten; die Dekoration zeigt in Übereinstimmung mit den Stuckaturen bereits frühe Barockmotive, seitlich in dem reichen Rankenwerk treten Bildungen des sogenannten Knorpelstiles zu Tage.

Die feine Ausführung der Schnitzereien, besonders aber die Sicherheit, womit die Figuren behandelt sind, weisen auf die Münchener Schule und auf einen städtischen Meister.

Aus der Fülle der Bauten nach der Mitte des 17. Jahrhunderts, die alle so ziemlich den gleichen Typus tragen, wie in Inhausen (Pfarrei Heimhausen) um 1670, in Oberroth, in Kleininzemoos (Pfarrei Inzemoos), Oberhausen (Pfarrei Steinkirchen a. d. Alm), Wachtenstein (Pfarrei Sulzemoos), Feldgeding (Pfarrei Bergkirchen) sind die Altaranlagen zu Mühldorf (Pfarrei Hohenkammer), wo der Choralter sich geschießt an den gotischen Chor anschmiegt (1670 c.) und vor allem jene zu Wiedenzhausen<sup>1)</sup> bemerkenswert.

Die drei Altäre der letzteren Kirche, welche von Fürstbischof Albrecht Sigismund von Freising verlängert und wahrscheinlich auch anderweitig umgestaltet wurde, sind charakteristische Arbeiten von 1667. Dieses Datum findet sich auf den Seitenaltären.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Filialkirche der Pfarrei Ebertshausen, Dekanat Egenhofen. Näheres bei Mayer-Westermayer a. a. D. I, 269 ff.

<sup>2)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 326.

Diese Altäre zeigen im Aufbau und Ornament, und teilweise in den Figuren eine feine Ausführung, die auf einen geschickten Bildhauer schließen läßt. Namentlich sind die beiden seitlichen Figuren am Hochaltar, St. Georg und St. Florian, höchst treffliche Schnitzarbeiten. Auch in den Halbfiguren (zwei Bischöfe) an der Predella tritt uns scharfe Charakteristik entgegen. Im Aufbau trägt besonders der Hochaltar den schönen Typus des Altars nach 1650 an sich: mit Laubwerk umwundene Säulen, fein ornamentiertes Gebälk, schön geschnitzte Giebelengel im heiteren Renaissancecypus, elegant geschwungene zierliche Volutenbaldachine über den Seitenfiguren und liebliche Engelsköpfechen als Dekoration.

In der Mittelnische sitzt Maria mit dem Kinde, rechts von ihr St. Katharina, links St. Barbara, im hohen Aufzug Gott Vater. Gegenüber dem Hochaltare stehen die Seitenaltäre sowohl in Bezug auf das Ornament (derbes Knorpelwerk) als auch auf die figürliche Plastik zurück, welsch letztere befangener in der Körperhaltung der Statuen (St. Joachim und St. Joseph) wie auch weniger scharf und individuell im Gesichtsausdruck sich darstellt. Innerhalb derselben Zeit herrscht häufig ein höchst origineller Wechsel im Aufbau wie in der Bildung der Ornamente am Altare.

Während am Hochaltare zu Wiedenhausen der feine, im Ornamente zarte Stil des späten Renaissancecypus uns vor Augen tritt, zeigt sich in den drei Altären der einfachen Kirche zu Glöbercha <sup>1)</sup> der ländlich derbe Geschmack des schwulstigen Knorpelwerks. Gedrehte Säulen mit eigenartigen Laubkapitellen und kraftvolles Rankenwerk führen in die Geschmacksrichtung des frühen Barock; die Altäre sind wahrscheinlich mit dem Umbau der Kirche am Ende des 17. Jahrhunderts entstanden. Interessant ist, wie der Hochaltar aus dem alten Schema, die Architektur des Unterbaues mit den Altarsäulen im Giebel und oberen Aufzug zu wiederholen, herauszutreten versucht, dadurch, daß er die Umrahmung der Gott Vater-Halbfigur am Giebel frei malerisch durch Voluten und kräftige Ranken gestaltet. Allerdings kommt der ländliche Meister in der organischen Verbindung der Giebelanlage mit dem Hochbau in nicht geringe Verlegenheit, indem er nicht versteht, das Gebälk organisch mit dem Giebel zu

<sup>1)</sup> Filialkirche der Pfarrei Aspach, Dekanat Scheuern, vgl. Mayer-Westermayer a. a. O. III, 41 und 42.



Wiedenzhausen.  
Hochaltar um 1667.





verbinden und den oberen Aufzug aus der Architektur des Hochbaues klar zu entwickeln. Im Unterbau ist noch die geschlossene Architektur im späten Renaissancecharakter, während der Giebel bereits eine Auflösung der Architektur in derbes Rankenwerk des frühen Barock zeigt. In den seitlichen Figuren, St. Antonius mit dem knieenden Esel und St. Franziskus, wie auch im hl. Sebastian auf dem linken Seitenaltar kommt wiederum die Vortrefflichkeit der Schnitzer auf dem Lande zum Vorschein.

Überhaupt weht uns in dem kräftigen, flott geschnitzten Ornamente, in einigen grotesken Dekorationsmotiven, wie in den Baldachinen über den seitlichen Figuren, den Flammenvasen auf den Giebeln der Seitenaltäre, im reich ausgeführten alten Tabernakel und in den heiter bewegten Giebelengeln des Hochaltares ein frischer Hauch originellen, selbständig ersfindenden Schaffens entgegen. Trotz mancher Härten im Aufbau, trotz mancher Unbeholfenheit in den Figuren und Überladung im dekorativen Ornamente wirkt diese Stilperiode ungemein anziehend, weil eine echt volkstümliche Kunst sich hierin ausdrückt. Der alte Geist der Gotik mit seiner Freude an reichen Schnitzereien lebt gleichsam in anderem Gewande mit diesen ländlichen Altären wieder auf.

Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts liefert noch die Gegend um Freising manche gute Altartypen. Da aber gerade dieses Gebiet nicht besonders reich an hervorragenden und wichtigen Kirchen ist, so ist auch die Altareinrichtung eine ziemlich bescheidene geblieben. Anders wird es mit dem Beginne des 18. Jahrhunderts, wo nach Art der reichen Stuckdecoration der Maximilianskapelle und der St. Benediktuskirche in Freising einige Kirchen in der Umgebung geschmückt und mit stattlichen Altarbauten versehen wurden.

Im ganzen 17. Jahrhundert hingegen stoßen wir nirgends auf besonders üppige Altarkonstruktionen mit Ausnahme der Kirche zu Neufahrn (Pfarrei Sching), welche als besuchte Wallfahrtskirche eine reichere Ausstattang erlangte, und von Massenhausen, welches Gotteshaus am Ende des Jahrhunderts eine schöne Stufkerung erhielt.

Trotz um die Mitte des 17. Jahrhunderts gebaute Hochaltar sowie der linke Seitenaltar zu Hohenkammer sind schlechte Anlagen der Spätrenaissance, die einen ländlichen Charakter an sich tragen.

Ein beachtenswertes Beispiel dafür, wie spätgotische Plastik

dekorativ vorzüglich in Renaissancearchitektur eingelassen wird, bietet die Altareinrichtung zu Virischwand.<sup>1)</sup>

Daran schließen sich die drei gut erhaltenen Altäre aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Kirche zu Tünzhäusen.<sup>2)</sup> Einen ganz eigenartigen Bau führt der Hochaltar zu Thann<sup>3)</sup> uns vor Augen.

Sein architektonischer Aufbau zeigt neben dem Renaissance-typus bereits barocke Momente, welche in den gedrehten Säulen und im Knorpelwerk des Ornamentes zu Tage treten. Das Mittelbild ist ein schönes, bewegtes und figurenreiches Gemälde, das den hl. Ulrich in seiner heldenmütigen Tätigkeit während der Schlacht auf dem Lechfelde (955) darstellt. Rechts und links hievon sind noch ganz im Sinne der Gotik in Flügelkompositionen die beiden Gemälde von St. Rochus und St. Sebastian angeordnet. Über dem Mittelbau erheben sich auf dem verköpften Gebälk Schneckengiebel und dazwischen in reicher Kartusche das Auge Gottes.

Interessant sind die in zierliche Pyramiden auslaufenden Bekrönungen der Flügel und die Fülle der dekorativ angeordneten Engelsköpfehen. Bei den Formen sehr später Renaissance mit Übergang zum Barock ist noch vollständig das Schema des gotischen Schreines mit Flügeln gewahrt.

Ein sehr beachtenswertes Werk vom Ende des 17. Jahrhunderts ist der Hochaltar zu Massenhausen.

Aus dem Konsekrationebuche ist ersichtlich, daß im Jahre 1697 das Gotteshaus wieder konsekriert wurde.<sup>4)</sup> Die Jahreszahl auf dem Triumphbogen — 1698 — bezieht sich auf die Stuckierung der Decke, die sich in spiraltigen Ranken und naturalistischem Blattwerk bewegt. Die Dekoration ist eine flotte und sichere, das geometrische Rahmenwerk ist bereits verlassen, aber dennoch liegt in der Anordnung der einzelnen Dekorationspartien die Nachwirkung der symmetrisch in Felder sich teilenden Deckenfläche. Die Stuckaturen bilden einen stilistisch interessanten Übergang zu der Dekorationsweise der St. Maximilianskapelle im Freisinger

<sup>1)</sup> Zillialtkirche der Pfarrei Hörgertshausen.

<sup>2)</sup> Zillialtkirche von Kranzberg.

<sup>3)</sup> Nebentirche der Pfarrei Bolling.

<sup>4)</sup> Mayer-Westermayer a. a. D. I, 469 u. 470.

Dome (1713) und der Benediktuskirche (1716) daselbst. Der Hochaltar zeigt dem ganzen Aufbau nach noch deutlich den Renaissanceotypus mit seiner ausgesprochenen Dreiteilung in der Anlage. Aber auch im ornamentalen Detail ist eine Mäßigung in den Formen zu bemerken, welche mit dem Barock noch nichts gemein hat. Die Säulen weisen eine gewisse Straffheit auf. Zwei Drittel sind kanneliert, während das letzte Drittel mit Pfeifen und aufgesetztem Schnitzornament geschmückt ist. Auch die Giebelanlage mit ihren geradelaufenden Giebelstücken und dem geschlossenen halbkreisförmigen Abschluß geht auf den früheren Charakter des Renaissancealtars zurück.

In der blau bemalten großen Mittelnische steht eine Marienstatue mit dem Kinde, zu beiden Seiten auf Postamenten befinden sich anbetende Engel, fernige Schnitzfiguren. In getrennter, von selbständiger Architektur umrahmter Anlage, die flügelartig dem Mittelbau angefügt ist, erheben sich die Statuen von St. Otto und St. Sigismund, dreiviertel-lebensgroße gute Arbeiten; letztere Figur gehört noch der letzten Zeit des 16. Jahrhunderts an.

Oben auf dem Giebel sind St. Ignatius und St. Johannes Nepomuk stehend angebracht. Diese ganze Altarcomposition offenbart die in klaren, mehr nüchternen Formen sich bewegende Renaissance vor der Mitte des Jahrhunderts; im Ornamentalen zumal ist das sonst übliche schwere Ranken- und Knorpelwerk der späten Renaissance völlig vermieden.

Die Seitenaltäre lenken schon in freiere Bahnen. Die Säulenpaare sind gewunden, mit zarten Neben umschlungen und betonen mehr das barocke Moment.

Namentlich der Giebel gelangt zu leichteren Formen und zu größerer Zierlichkeit im Ornamente. Die Giebelstücke sind gewunden, mit niedlichen Urnen und Vasen besetzt; dazwischen erhebt sich der obere Aufzug von Ranken umgeben und in bewegten Konturen gehalten.

Im Einklang mit der Zierlichkeit der Dekoration steht die bunte Bemalung der Anlage, welche den Altären eine gewisse Wärme und heitere Töne verleiht: so sind die Vasen lebhaft blau, während in die feinen Kartuschen und Rankenfelder rote Töne eingelassen sind, das Schnitzwerk hingegen, die Blätter, Ranken und Neben in reicher Vergoldung prangen.

Wie am Hochaltar, so legt auch an den Seitenaltären die

Vorkliebe für figürliche Plastik ein beredtes Zeugnis für die Altarausstattung des Landes ab.

Die Seitenaltäre sind später als der Choraltar anzusetzen; auf sie mag die Zeit der Konsekration der Altäre durch Fürstbischof Johann Franz vom 8. November 1707 sich beziehen, da gewisse dekorative Motive, wie die Anwendung von Vasen und von zierlichem freien Rankenwerk gerade die Geschmacksrichtung um 1700 kennzeichnet.

Ein prunkendes Werk spätester Renaissance ziert die ehemalige Wallfahrts- und jetzige Expositurkirche Neufahrn bei Freising (Pfarrei Ehing) in dem prächtigen Hochaltare. Im Jahre 1662 errichtet zeigt er im Allgemeinen noch den Typus des Renaissancealtars mit seiner ausgesprochenen Dreiteilung im Aufbau, während in das Ornament bereits barocke Motive sich einschleichen. Doch im Vergleich zu den im üppigsten Barock gehaltenen Stukkturen am Chorgewölbe, das aus dem Jahre 1715 stammt und sich in festen und saftigen Frucht- und Blumenfestons bewegt, ergeht sich das Schnitzornament am Altare noch nicht im naturalistisch-vegetabilen Schmucke der entwickelten Barockdekoration, sondern bleibt dem Kartuschen- und Knorpelwerk der späten Renaissance treu. Das Rankenwerk und Kneiflaub an den Säulen hat die schematische, teils stilisierte, teils naturalistische Bildung der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch nicht abgelegt. Auch im Aufbau, der auf den mächtig sich ausbanchenden Konsolen sich erhebt und mit einer architektonisch-empfundnen Giebelkonstruktion abschließt, ist noch die alte Gewohnheit des Altaraufbaues gewahrt.

Glänzend ist die Ausstattung des Hochaltars in dem Reichtum der figürlichen Plastik: in der Mittelnische das Kimmernisbild aus dem 12. Jahrhundert von Renaissanceengeln umgeben, seitlich unter Nischen St. Bartholomäus und St. Magdalena, im oberen Aufzug die plastische Gruppe der hl. Dreifaltigkeit und die beiden Bischofsstatuen St. Korbinian und St. Lambert.

Die Seitenaltäre sind ähnlich im Aufbau und schließen wie der Choraltar eine Fülle von Figuren ein. Der linke enthält die trefflich geschnitzte über lebensgroße Annaselbdrift, an den Seiten St. Joseph und St. Joachim, oben auf dem Giebel St. Elisabeth und St. Zacharias, im oberen Aufzug St. Johann der Täufer als Knäblein. Der rechte Seitenaltar ist der St. Leonhardsaltar, welcher den nämlichen Reichtum an Figuren zeigt.

Namentlich hier tritt klar bereits die Tendenz zu Tage, die Figuren dadurch in Zusammenhang mit dem Mittelbilde zu bringen, daß sie durch eine Viertelwendung nach der Mitte zu angeordnet werden.

Am Hochaltar ist der gleichzeitig mit dem Hochbau erhaltene Tabernakel mit seinen rebenumwundenen Säulchen und seiner zierlichen Nischenanlage, in welcher Statuetten stehen, zu beachten, — ein interessantes Stück, das sich in seiner Formgebung trefflich dem gesamten Aufbau anschließt.

Die Figuren sind durchwegs tüchtige Arbeiten, welche sicher aus der Werkstätte Münchener Künstler hervorgegangen sind.

Bei allen diesen Altären überwiegt im Aufbau der Charakter der späten Renaissance. In das Ornament hingegen dringen bereits Formen ein, die sich allerdings aus der Renaissance entwickelt haben und durchaus Eigentum heimischer Kunst sind, welche aber trotzdem nicht bloß eine sich auslebende Stilphase bedeuten, sondern schon ein neues Empfinden im Geschmacke offenbaren.

Wenn nun im Folgenden vom „Barock in seinem ersten Stadium“ gesprochen wird, so ist diese Bezeichnung im Sinne einer barocken Umfegung der Renaissance zu verstehen, die sich als „heimischer Barock“ offenbart. Das eigentliche Barocko, das nach Italien weist, tritt an den Altären der Erzdiözese erst mit der Wende zum 18. Jahrhundert allseitig auf.

## 2. Der Altartypus des Barock in seinem ersten Stadium.

Mit den letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts, etwa zwischen 1670 und 1700, tritt eine wesentliche Stilwandelung hervor, welche eine fortschrittliche Richtung im Aufbau, namentlich aber einen neuen Geschmack im dekorativen Ornamente aufweist.

In der ersten Hälfte und um die Mitte des 17. Jahrhunderts strebte man im Ornamente bis ins kleinste Detail nach Manigfaltigkeit der Bildung und nach Originalität im Einzelnen. Architektonische Glieder, wie Säulen, Gebälk, Konsolen, Giebelstücke wurden mit zierlicher Dekoration geschmückt, die klare Konstruktion des Aufbaues hingegen trat dabei in den Hintergrund.

Nun aber gegen Ende des 17. Jahrhunderts wird in der Architektur nach wirksamerer Behandlung getrachtet. Der Aufbau wird klarer, einheitlich geschlossener, das Ornament kräftiger und derber. Auf eine mehr prunkende Wirkung, imposante Wucht und Majestät zielen Aufbau wie Dekoration ab.<sup>1)</sup>

Innerhalb dieser großgezogenen Grenzen laufen verschiedene Variationen, je nachdem der betreffende Altar für eine reiche Stadtkirche, große Kloster- und besonders stattliche Pfarrkirche des Landes, oder für eine bescheidene Landkirche von einem unbekanntem und unberühmten Meister gefertigt worden ist.

Einen bedeutenden Einfluß auf den Altarbau hatte natürlich auch die Art und Weise der Entstehung der jeweiligen Kirchen und ihrer inneren Dekorationen. In der ersten Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts wurden im Gebiete der Erzdiözese nur

<sup>1)</sup> Berth. Nicht in der Zeitschrift des Kunstgewerbevereins München. 1893. S. 6 ff.

wenige Kirchen von Grund aus neu erbaut. Daran waren einerseits die unglücklichen Zeiten des dreißigjährigen Krieges schuld, andererseits mag wohl auch bei der Menge der in der gotischen Periode erbauten Kirchen kein Bedürfnis nach neuen vorhanden gewesen sein. So begnügte man sich meist mit mehr oder weniger umfangreichen Umbauten und beschränkte sich auf die dekorative Ausstattung der Innenräume im Geschmacke des neuen Stiles.

Wie nun bei solchen Kirchenumbauten, etwa bei Beuerberg (1630), Wolfratshausen, Tuntenhausen und manchen anderen Gotteshäusern im Gebiete der Erzdiözese, der Typus der gotischen Kirchenanlage noch vorhanden war und man nur in der Kleinarchitektur und besonders auch in Ornamente dem neuen Geschmacke sich anpaßte, so ging auch die Anlage des Altares in dieser Zeit denselben Weg. Im Ornamente zeigte sich die neue Richtung, in der Konstruktion jedoch die Abhängigkeit von dem alten, gotischen Altarschema, wenn auch die Architektur bereits in den Formen der Renaissance sich bewegte. Dies dauerte namentlich auf dem Lande bis nach Mitte des Jahrhunderts fort. In den letzten Dezennien hingegen trat in Oberbayern eine neue gesteigerte Bautätigkeit ein, welche teilweise durch die Bedürfnisse der Zeit nach den Verwüstungen des dreißigjährigen Krieges, teils auch durch den Frieden und Wohlstand bedingt gewesen war.

Wie fast ein Jahrhundert früher die St. Michaelskirche sowohl im Grundriß wie in ihrer dekorativen Ausstattung auf viele Kirchen des 17. Jahrhunderts bestimmend gewesen war, so eröffnete nunmehr die lange Reihe von Kirchenbauten wiederum eine Münchener Kirche, nämlich die Theatinerkirche, ein Bau, der in der Folgezeit auch für Neubauten auf dem Lande maßgebend wurde.

Die Klosterkirchen zu Benediktbeuren und Tegernsee sind die bedeutendsten und markantesten Beispiele nach dieser Richtung hin. Wenn wir diese Kirchenbauten mit der stilistischen Entwicklung des Altares in Vergleich ziehen, so läßt sich sofort erkennen, daß diese zweite Geschmacksrichtung im 17. Jahrhundert durchaus bestimmend auf den Altarbau eingewirkt hat und ihn wesentlich von dem früheren Typus der ersten Hälfte und Mitte des Jahrhunderts trennt. Jetzt wird der Altar, der zugleich mit der gesamten Kirchenanlage entsteht, in bewußter Weise dem Innenraum angepaßt; er wird als das wesentlichste Stück der Dekoration betrachtet und deshalb mit vollem Aufwande behandelt.

Bei manchen neuerbauten Kirchen wie auch bei jenen, welche zwar schon früher entstanden, nun aber eine Umgestaltung oder einen neuen Schmuck an Stuckaturen und Gemälden erhalten haben, treten bereits die Absichten des Barockaltars hervor, sich der gesamten reichen Dekoration anzupassen.

Dieses Streben nach einheitlicher und harmonischer Zusammenstimmung nimmt in der Folgezeit immer mehr zu bis zur Periode des Rokoko, wo die ganze Altareinrichtung in innigen Komplex zur übrigen Kirchendekoration tritt und nicht selten sich mit derselben vermischt. Der Altar dieser zweiten Periode im 17. Jahrhundert erhält eine geschlossene Architektur, größeres Ebenmaß in seinen Proportionen, derbere, aber auch wirksamere Dekoration, — lauter Momente, welche auf ein engeres Sichanschließen an die italienische Kunst hindeuten, als es bisher der Fall gewesen ist. Doch darf der Einfluß, den der italienische Barock auf den Altarbau des schließenden 17. Jahrhunderts ausgeübt hat, keineswegs als ein allein und einseitig bestimmender aufgefaßt werden. Nicht bloß die bescheidenen kleinen Landkirchen, sondern auch die stattlichen großen Pfarr- und Wallfahrtskirchen halten noch immer in ihrer Anlage am Renaissanceotypus fest: der Mittelschrein wird durch zwei oder auch vier Säulen betont, die Flügel lösen sich zu je einer Nische oder zur Konsole mit Baldachin auf, unter welchem die seitlichen Figuren stehen, in den Aufsatz wird ein Medaillon mit Schnitzwerk oder auch mit einem Ölbilde eingelassen, eine Komposition, die auch in der ersten Hälfte und Mitte des Jahrhunderts wahrgenommen wird.

Neue Momente sind aber trotzdem nicht zu verkennen.

Mit dem Ende des Jahrhunderts wird der architektonische Charakter der Anlage weit mehr betont und mit einem größeren Reichtum der Glieder ausgestattet, indem die Altarsäulen zu größeren Dimensionen anwachsen und gewöhnlich verdoppelt werden, das Gebälk ein stärkeres Profil erhält, die Giebelstücke wuchtigere Formen annehmen und das derber gestaltete Ornament organischer als bisher mit der Architektur verbunden wird.

In der ganzen damaligen Epoche lag ein Zug in das Großartig-Prächtige, und diesem herrschenden Zeitgeiste konnte kein anderer Stil besser entgegenkommen als der römische Barock, der gerade damals an Lorenzo Bernini (1599—1680) einen seiner genialsten Meister gefunden hat. Bernini und seine Schule



führten auch eine große Anzahl von Monumentalaltären auf, welche stilistisch äußerst interessant die damalige Geschmacksweise deutlicher noch charakterisieren als die großen Architekturen. Diese Altäre Berninis und seiner Nachahmer gefielen namentlich im katholischen Kurfürstentum Bayern, wie überhaupt in allen katholischen Ländern des südlichen Deutschlands so sehr, daß alle früheren Altaranlagen größtenteils weichen mußten. Nicht einmal die Aufbauten im Geschmacke der Renaissance fanden mehr den Beifall der Zeit; man gestaltete sie öfters im Geschmacke des nun zur Herrschaft gelangenden Barockstils um.

Bayern hatte viele große politische Vorteile aus dem dreißigjährigen Kriege gezogen; vor allem erfuhr es durch die Erlangung der Kurwürde eine Rangeserhöhung. Auf Maximilians lange Regierung folgte der fromme Ferdinand Maria mit seiner prunkliebenden Gattin Adelheid, welche ganz besonders die Italiener begünstigte. Eine Unmasse von welschen Meistern nahmen damals am Hofe die glänzendsten Stellungen ein, während die heimischen Künstler fast ganz in den Hintergrund gedrängt wurden. Ein berühmter Maler dieser Zeit, Joachim von Sandrart (1606 bis 1688), der namentlich in den letzten Dezennien seines langen Lebens sich in Süddeutschland aufgehalten hat, klagte sehr über die Zurücksetzung der deutschen Künstler gegenüber den welschen. So wurden beim Bau der Theatinerkirche zu München fast ausschließlich fremde Künstler beschäftigt.

Das wesentlichste Moment, welches die unter italienischem Einflusse entstandenen Altäre von den früheren Altarbauten unterscheidet, liegt darin, daß nunmehr der Altar eine klare Anlage erhält und in konsequenter Entwicklung des Stiles zu wirksamerer Behandlung gelangt.

Diese Wandlung hatte die italienische Kunst nach Oberbayern gebracht. Wie sehr sich der Einfluß des italienischen Barockaltares auf das künstlerische Leben des südlichen Deutschlands, speziell des Kurfürstentums Bayern, erstreckte, davon mag ein Werk des Joachim von Sandrart<sup>1)</sup> einen Beweis geben, worin dieser berühmte Maler die bedeutendsten Barockkirchen Roms in 73 Abbildungen uns vorführt, dazu auf 39 Tafeln verschiedene Altäre, die von den berühmtesten Architekten und Bildhauern des

<sup>1)</sup> Sandrart, *Altaria et sacella varia templorum Romae*. Norimbergae. Beiträge IX. (N. F. III.)

römischen Barock für italienische Kirchen ausgeführt worden sind. Meist begegnen uns bei Durchsicht dieser Tafeln die Namen bekannter Barockmeister, wie vor allem Bernini, Fontana, Cortona, Rossini, Rainaldi u. s. f. Mit diesem Prospekte hat offenbar Sandrart nicht allein wissenschaftliche Zwecke, sondern gewiß auch praktische Ziele verfolgen wollen. Es sollte damit eine Sammlung der berühmtesten Prachtaltäre jener Zeit gegeben, und der heimische Künstler auf jene Muster und Vorbilder italienischer Kunst hingewiesen werden, falls an ihn die Aufgabe herantritt, für eine Kirche einen Altar auszuführen. Italiens Kunst galt nunmehr als die Lehrmeisterin im Altarbau.

Ein bestimmter Typus wohnt allen den Altaranlagen inne, die aus der Zeit des schließenden 17. Jahrhunderts in der Erzdiözese München und Freising uns begegnen. Dabei ist aber nicht zu übersehen, daß an Orten, wo italienische Beeinflussung weniger sich geltend macht, die heimische Individualität stark in den Vordergrund tritt. An den nun aufkommenden mächtigen Altarbauten ist es vor allem die Säule, welche die erste Rolle spielt. Ihr Schaft wird nicht mehr wie früher geteilt und mit verschiedener Ornamentik geschmückt, sondern, damit ihre Macht und Wucht recht zum Ausdruck kommt, einheitlich behandelt. Auf hohe Basis gesetzt steigt sie, meist schraubenartig enge gedreht, oft zu riesiger Höhe empor. Um den Reichtum des architektonischen Aufbaues noch zu steigern, werden die Säulen verdoppelt, ja verdreifacht, kufisenartig aufgestellt und bald vorgehoben, bald in den Hintergrund gesetzt. Dadurch kommt in die Architektur Bewegung und wird ein großer Formenreichtum für das über den Säulen sich hinziehende Gebälk gewonnen, das in seiner vielfachen Verfröpfung dem ganzen Bau eine ungemein schwere, prunkende Stimmung verleiht. Die breiten, reich profilierten Giebelstücke und die weit ausladenden Gesimse tragen noch dazu bei, eine Wirkung von majestätischer, ernster Pracht hervorzurufen.

Am Ende des 17. Jahrhunderts kommen schon zuweilen Versuche zum Vorschein, aus der Fläche des Wandaltars herauszutreten; doch ist diese Manier noch selten; allgemein beliebt wird sie erst mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts.

Im ganzen 17. Säkulum bleibt der geschlossene, schreinartige Aufbau mehr oder minder bestehen.

Die schwere Architektur des Mittelbaues wiederholt sich meist in kleinerem Maßstabe auf dem Giebel. Der Aufbau in Stockwerken der früheren Epoche wirkt noch nach, doch kommt auch sehr häufig an Stelle dieser architektonischen Strenge ein überlegenerer Zug in die Konstruktion dadurch, daß das Aufeinanderstürmen von Staffagen vermieden und eine einheitlich klare Architektur erstrebt wird, indem der Hochbau durch mächtige Säulen betont wird und die ganze Komposition in den darüber gelegten Giebelstücken mit einer plastischen Gruppe wie der Darstellung der hl. Dreifaltigkeit oder einem kleineren Ölbilde in Form eines Medaillons ihren Abschluß erfährt.

Im Erfassen der Architektur als Ganzes liegt das fortschrittliche Moment, welches die Altaranlage im ausgehenden 17. Jahrhundert von dem Typus der ersten Hälfte desselben unterscheidet. In den gewaltigen Altären des 18. Jahrhunderts hat sich eine stetig zunehmende Steigerung herausgebildet. Entsprechend den Größenverhältnissen, in denen man die Altaranlagen zu errichten liebte, nehmen nun auch die statuarischen Werke an Höhe zu. Es entstehen die Kolossalstatuen von Heiligen. Meist sind es tüchtige, flott geschnitzte Arbeiten und zeugen von der Höhe der Technik, welche die oberbayerische Holzsnitzkunst erreicht hat. Lebhaft in ihren Bewegungen sind diese Figuren zwar noch nicht in so leidenschaftlicher Deklamation aufgegriffen wie im 18. Jahrhundert, weisen aber dennoch auf einen entschiedenen Fortschritt in der Stilentwicklung hin, namentlich dadurch, daß sie weit freier und ungezwungener aus dem Rahmen der Architektur heraustreten und auch schon in innigeren Komplexen als bisher zu der Gesamtkomposition gelangen. Diese Heiligenfiguren werden in den Säulenstellungen des Aufbaues angeordnet und aus ihrer früheren zeitlich exponierten Lage heraus in den Zusammenhang mit dem Altarblatte oder dem plastischen Bilde in der Mitte der Konstruktion hineingezogen.

Ist in dem oberen Aufzug des Giebels eine plastische Darstellung eingelassen, etwa die hl. Dreifaltigkeit, so ist diese, reicher erzählend als bisher, in vollplastischer Ausarbeitung, umgeben von einer Gloriole, aufgefaßt. Die Giebelengel sind nach wie vor rein als Dekorationen angeordnet. Der Kinderengel der früheren Altäre verschwindet und macht einem mehr erwachsenen Typus Platz, eine natürliche Forderung der an Größe immer mehr zunehmenden Altarbauten.

Das Ornament ist vollsaftig und derbplastisch behandelt, verliert seine frühere Feinheit, wird aufdringlicher und bekommt kräftigeres Relief. Es tritt wieder mehr in die Grenzen der Architektur zurück, mit der ausgesprochenen Absicht, durch möglichst reiche Anordnung die Pracht und den Prunk der Gesamtwirkung zu steigern.

Die Formen des Ornamentes sind andere geworden. Im Allgemeinen herrschen mehr naturalistische Motive gegenüber den früheren Jahrzehnten vor. Wie in den Stukkaturen der Kirchen gegen das Ende des 17. Jahrhunderts die figürlichen Motive, wie Putten, Engelsköpfechen zwischen Flügeln u. s. w., welche in der ersten Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts besonders beliebt waren, mehr und mehr sich verlieren und ein Streben nach freierer und leichterer Art der Dekoration in stetiger Zunahme begriffen ist, so folgt auch die Ornamentik des Altares dieser Stilentwicklung. Für ornamentale Zier ist an den Konsolen, auf den Giebelstücken und am Gebälk, wie auch an den Flächen und Leibungen der Säulensockel und endlich am Säulenschaft selbst Platz gelassen.

Das mehr stilisierte Arabesken- und Kartuschenwerk der vorangegangenen Stilperiode verschwindet allmählich; naturalistische Ranken, langgezogene Akanthusblätter, Blumengewinde, Fruchtschnüre kommen dafür auf. Alles nimmt derbere, aber auch wirksamere Gestalt an. Besonders schön sind die vollsaftigen Nebengewinde oder reichen Blumenguirlanden, die sich in den engen Schraubengängen der gedrehten Säulen hinziehen und von einer freien, unbefangenen Naturwahrheit sind, die in scharfen Kontrast zu den schematisch behandelten, stilisierten Laub- und Nebenranken in der Stilphase der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts treten.

Der ganze Aufbau eines Prunkaltares der damaligen Epoche ist durch eine einheitliche polychrome Ausstattung in seiner Eigenschaft als ein in sich geschlossenes Prachtstück aufs trefflichste zusammengehalten, wodurch eine äußerst vornehme und imposante Wirkung erzielt wird.

Bei Marmorbauten, die im 17. Jahrhundert innerhalb des Gebietes der Erzdiözese verhältnismäßig selten sind, ist diese Wirkung durch die Anwendung von verschiedenfarbigem Marmor für die einzelnen architektonischen Bauglieder erreicht, auf welche dann manchmal Stuckornament gesetzt wird.

Bei den ungleich zahlreicheren kolossalen Holzaltären in

größeren Kirchen werden entweder marmorierte Fassungen des Grundes gewählt oder auch volle Vergoldung ganzer Säulenaufbauten, welche Gepflogenheit vor allem der Münchener Zone anhaftet. Bemerkenswert ist, daß bei manchen Altären in Landkirchen eine eigenartig bunte Tönung des Aufbaues aus früheren Epochen noch nachwirkt. Ein lokaler Typus der Salzburger Gegend, des Chiemgauer und des Innggebietes ist es, auf glänzend oder auch matt schwarzem Grunde das plastisch erhabene Ornament in voller Vergoldung zu legen.

Dem prunkliebenden Charakter der Zeit entsprechend ist auch die Gewandung der großen Heiligenfiguren glänzend vergoldet, was namentlich im Münchener Kunstkreise beliebt ist.

---

### 3. Hervorragende Altäre des Barock in seinem ersten Stadium. (Spätes 17. Jahrhundert.)

Eine neu sich entwickelnde Aera in der kirchlichen Kunst Oberbayerns wird eingeleitet durch den Bau der St. Kajetans- oder Theatinerkirche in München. Durch die Munificenz des Kurfürsten Ferdinand Maria und seiner Gemahlin Adelhaid konnte im Jahre 1661 das imposante Bauwerk begonnen werden. In der Intention des fürstlichen Bauherrn lag es, daß ein besonders glänzendes Werk in engem Anschlusse an die damals allgemein bewunderte italienische Kunst geschaffen werde. Nach den ursprünglichen Plänen sollte die Kirche in viel größeren Dimensionen sich erheben als sie heute anzeigt. Man wollte einen Tempel errichten, welcher an Formenreichtum, Pracht und auch an Größe selbst die italienischen Gotteshäuser, mit Ausnahme des Petersdomes zu Rom, noch überragen würde. Was den Grundriß betraf, so befaßte man sich mit dem stolzen Gedanken, genau den Grundriß der St. Peterkirche zu Rom einzuhalten, nämlich das Langhaus mit dem Zentralbau zu verbinden. Dieser letztere Plan ist denn auch wirklich zur Ausführung gelangt. In Form eines Kleeblattes lagert sich die Kirche hin, über der Vierung wölbt sich die mächtige Kuppel. Nur was den Glanz und die Kostbarkeit des Materials anlangt, blieb dieses Gotteshaus hinter den italienischen Prachtkirchen zurück. Wäre diese Kirche genau nach dem Modell aufgeführt worden „möchte sie,“ meint Rittershausen<sup>1)</sup> „wohl alle Kirchen Deutschlands weit übertreffen.“

<sup>1)</sup> Rittershausen, Die vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München. München 1788. S. 114.

Mag auch hierin ein gut Teil Lokalpatriotismus gelegen sein, so ist doch diese Äußerung in gewissem Sinne berechtigt. Vor allem zeigt sie uns an, welch' großen Eindruck das Bauwerk auf Bayern gemacht hat, namentlich deshalb, weil hier zum erstenmale in großem Stile die italienische Bau- und Dekorationsweise des Barock ins Land gekommen ist. Der Reichthum der Stuckaturen, die in üppigster Fülle aus Wänden und Decken quellen, ist in der That ein überwältigender, und das mächtige Vortreten der architektonischen, tragenden Glieder verleiht bei aller Überladung an Decorationen dennoch wieder der Gesamtkomposition eine harmonisch klare, einheitlich große Wirkung.

Nittershausen klagt nur darüber, daß die Farbe in diesen weiten, reich ausgestatteten Räumen zu wenig betont ist. Er meint offenbar die mächtigen Halbsäulen an den Wänden des Langschiffes, wie an den Vieringpfeilern, welche die gewaltige Kuppel tragen, und dann auch die großen gewundenen Säulen der drei hohen Altäre, wenn er schreibt: „ . . . dann bliebe kein Wunsch übrig, als daß nebst einem Fußboden und Gitter von Marmor auf milchweißem Grunde das Laubwerk, die Pfeifen der Säulen, ihre Kapitelle und Schaftgesimse vergoldet wären.“<sup>1)</sup> Es ist in Wahrheit nicht zu leugnen, daß der gänzliche Mangel an warmer, lebendiger Farbengebung den Eindruck des eintönig Kalten und Öden trotz der Menge der Stuckaturen hinterläßt, und daß das Innere des Gotteshauses wenig anheimelt.

Der Einfluß, den dieser erste Barockbau in Bayern auf andere Bauten des umliegenden Landes ausgeübt hat, ist ebenso groß und bedeutungsvoll gewesen, wie einst der Bau der St. Michaelskirche in München.

Von den Altären der Kirche sind vor allem die drei großen in den Kreuzapsiden von Interesse: der Choraltar, der Altar der hl. Sippe (Frauenaltar) im Querschiff rechts und der Sakramentsaltar im Querschiff links.

Gewaltig bauen sie sich auf: Je vier mächtige, gewundene und bekränzte Säulen, die auf hohen Basen ruhen, tragen das schwere, konsolengeschmückte und wuchtig ausladende Gebälk, worauf eine abermalige Säulenarchitektur die oberen Fenster umgibt. Die Altäre verfolgen somit das namentlich von Bernini so gerne

<sup>1)</sup> Nittershausen a. a. O. S. 116.

angewandte Schema des Altarbaues mit Oberlicht. Die kräftigen Giebelstücke sind gebrochen und mit Engelsgestalten belebt. Der Reichtum der Komposition liegt in der massigen Säulenstaffage; durch Vortreten des einen Paares vor das andere kommt energische Licht- und Schattenwirkung in den Aufbau. Das Altarblatt des Choraltares ist der Abwechslung halber außerdem noch mit glatten Säulen flankiert. Im ornamentalen Schmucke schließen sich die Altäre völlig der Stuckdecoration der Kirche an. Der figurliche Schmuck ist rein dekorativ, von derber, flüchtiger Ausführung, wie z. B. die Giebelgenien nur auf Fernwirkung berechnet sind. Im üppigen, völlig naturalistisch gebildeten Laubwerk der Säulen tummeln sich italienische Putten. In die großartige Architektur der drei mächtigen Altäre sind figurenreiche, farbenprächtige Niesenblätter eingelassen, so das große Votivgemälde des Choraltares von Antonio Zanchi, ferner im Sippenaltar die hl. Familie von Carlo Cignani, im Sakramentsaltar links der hl. Kajetan von Joachim von Sandrart. Die Anlagen sollen eine imposante dekorative Wirkung erzielen. Der Choraltaar ist vom Tabernakelbau und von der Mensa getrennt, welche beide klassizistische Arbeiten aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts sind.

Die übrigen Seitenaltäre, welche meist Altarblätter von italienischen Meistern enthalten, sind durchwegs italienisch empfunden: wirkungsvolle, dekorativ aufgefaßte Architekturen von gewundenen Säulen und schwerem Gebälk mit Segmentgiebeln. Sie stehen stilistisch in interessantem Gegensatz zu den gleichzeitigen und nachfolgenden Altären in anderen Kirchen des Erzbistums, bei denen die Liebe zum Detail den selbständig heimischen Formen Sinn deutlich zum Ausdruck bringt.

Im 17. Jahrhundert war der Einfluß dieser Altarformen auf die Altarkonstruktionen in Oberbayern noch ziemlich gering. Namentlich auf dem Lande arbeitete man noch im späten Renaissanceotypus, was Aufbau und Ornament betrifft, weiter. Aber mit der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert kommt in die Altaranlagen der Erzdiözese bereits der ausgesprochene Barocktypus. Das Material, in welchem die großen Altäre der Theatinerkirche ausgeführt sind, ist dem heimischen Künstler ein fremdes. Seine Holztechnik führt ihn notwendig einer neuen, von ihm erfundenen selbständigen Formenwelt zu, die sich im Aufbau, besonders aber im dekorativen Detail geltend macht. Das reiche und schwülstige





München.  
Theatinerkirche.  
Hochaltar 1675.



Knorpelwerk mit seinen überladenen Formen ist ein Ornament, das der Tendenz des Barockaltars entgegenkommt, kräftige und prunkende Wirkungen zu erzielen, und kann somit bereits als ein barockes bezeichnet werden. Es ist aber ein Ornament, das dem heimischen, speziell bayerischen Barock entspringt; denn dieses Knorpel- und Rankenwerk, das auf den Wandaltären sich so häufig namentlich in der zweiten Hälfte und am üppigsten gegen Schluß des Jahrhunderts zeigt, hat sich in konsequenter Weise in der altbayerischen Schnitzkunst aus den früheren Renaissanceornamente heraus entwickelt. So arbeitet der ländliche Altarbauer in den Formen des Spätrenaissanceotypus der ersten Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts ruhig weiter, wenn auch gegen Schluß desselben eine Geschmacksänderung keineswegs zu verkennen ist. Anders in den großen Klosterkirchen, wo städtische Einflüsse sich geltend machten. Hier tritt namentlich in der Folgezeit, kurz nach 1700, der italienische Barockcharakter an den Aufbau des Altars heran, wie dies an den Altären der Dreifaltigkeitskirche zu München, der Klosterkirche zu Au am Inn und Utel<sup>1)</sup> und noch am Schluß des 17. Jahrhunderts an den Altären zu Weyarn bemerkbar ist.

Mehr oder minder beeinflusst von den Altarbauten der Theatinerkirche bildet sich nun ein ganz bestimmter Altartypus aus, der nach den verschiedenen Gegenden des Erzbistums und entsprechend dem Zentrum, von wo er ausgeht, in mannigfachen Abstufungen auftritt. Immer bildet aber das Streben nach größerem Prunke, nach wirkungsvollerem Aufbau, nach kräftigerer Wucht in der Architektur wie im Ornamente das Charakteristikum des neuen Altartypus. Italiens Vorbild bringt jetzt einen Zug nach Monumentalität in die Anlage. In die bisherige Regellosigkeit des ornamentalen Schmuckes gelangen geordnete Formen, die ihre Motive dem allerdings frei nachgebildeten antiken Akanthus entnehmen. Daneben aber macht sich allenthalben auch die Eigenart heimischen Denkens und Fühlens geltend, womit der Altarbauer seine eigenen Wege verfolgt.

Unter den Altarbauten, auf welche München einen maßgebenden künstlerischen Einfluß ausübte, ist vor allem der prächtige Choralter der ehemaligen Klosterkirche zu *Indersdorf* zu erwähnen. Dieser Altar ist so recht ein Muster für die energische Schaffens-

<sup>1)</sup> Alle diese Altäre sind 1710—20 entstanden.

kraft, mit welcher der Architekt aufzubauen verstand, wie auch für den sicheren Formensinn, womit der Bildhauer jener Zeit seine großen Figuren schnitzte und sie in die Architektur eingliederte.

Der Altar entstand unter der Regierung des Propstes Georg I. (1673—1693). Nach der Datierung des Altarblattes zu schließen, welches der Münchener Hofmaler Andreas Wolf 1691 geschaffen hat, mag wohl die Struktur des Hochbaues um dieselbe Zeit errichtet worden sein. Wir stehen mithin vor einem besonders glänzenden, stilistisch hochinteressanten Bauwerk vom Ende des 17. Jahrhunderts. Der Altar ist von gewaltiger Höhe; er reicht bis in den Kuppelbau des Chorraumes hinauf, kann sich aber wegen des verhältnismäßig schmalen Platzes im Vergleich zur Höhe nicht allzusehr in die Breite ausdehnen. In zwei Stockwerken steigt er empor, von denen jedes ein Obild enthält. Darüber baut sich der Giebel auf. Eine Riesengloriole von Engeln umgibt das Auge Gottes. Das Ganze bekrönt ein in eine pyramidenartige Spitze auslaufender Aufsatz.

Im einzelnen sind die architektonischen Glieder von wirkungsvoller Kraft und verleihen der Gesamtkomposition ein prunkvolles, fast überladenes Bild. Die Verdoppelung, ja Verdreifachung der Säulen, die in Gruppen nebeneinander gestellt sind, bringen tiefe Licht- und Schattenwirkungen hervor. Die weit ausladenden Gesimse, die reich verkröpften Gebälkstücke, die geschweiften Säulenkämpfer, vor allem aber die bald gedrehten, bald glatten Säulenhäfte vermischt mit pilasterartigen, kantigen Pfeilern rufen einen Formenreichtum hervor, der nicht mehr gesteigert werden kann.

Bei allem Überreichtum und aller Überladenheit ist das Ganze von einem sicheren Formengefühl getragen. Was der Künstler erreichen wollte, ist ihm aufs trefflichste gelungen, nämlich jede Monotonie zu vermeiden und das riesige Werk in lebendigem Formenreichtum, in steter Abwechslung aufzubauen. Auf zweierlei Weise ist er zur Lösung dieser Aufgabe gelangt: erstlich dadurch, daß er den großen Aufbau in Stockwerke gliederte, ganze Säulenarchitekturen vor die Rückfläche des Hochbaus stellte und sie durch ein im Viertelfreije oval laufendes Gebälk mit dem rückwärtigen Bau der Umrahmung der Altarblätter verband; dann aber dadurch, daß er die architektonischen Glieder mit einer Fülle dekorativer Ornamente ausstattete.

Betrachtet man eine der Säulengruppen des Unterbaues, so erregt der üppige Reichtum der sich häufenden Formen Erstaunen. Da beherrschen vor allem die beiden mächtigen, schräg nebeneinander gestellten energisch gedrehten Säulen das architektonische Bild. In ihren Drehungen winden sich trefflich geschnitzte Blumenquirlen, in frischer Naturwahrheit aus der heimischen Flora entlehnt, worunter Rosen und Asters die Hauptrolle spielen. Darüber sitzen die äußerst sorgsam im Detail bearbeiteten Kapitelle. Mit phantasievoller Freiheit und geistreicher Willkür hat der Schnitzer das korinthische Säulenkapitell nach seinen Ideen umgebildet. Zierliche Blumen statt des schweren antiken Akanthus, Engelsköpfechen und Blattgehänge sind zu einem antikifizierenden Kapitell vereint. Über den Kapitellen lastet der geschwungene Architrav und darüber das ungemein lebhaft profilierte Gebälk. Auch hier ein Reichtum an dekorativen Motiven ohne Gleichen!

Ein ganz eigenartiges Gepräge geben die kantigen, nach unten sich verjüngenden Säulenschäfte, die aufs reichste verziert eine sonst in der Altararchitektur des Erzbistums nie mehr wiederkehrende Form zeigen und deshalb eine spezielle Erfindung des Altarbauers zu sein scheinen, dem es vor allem darum zu tun war, in die Häufung seiner Formen eine Abwechslung zu bringen. Interessant ist ferner, daß hier unseres Wissens zum erstenmale eine Schweißung der Säulenkämpfer zu bemerken ist.

Ein gesteigertes Leben wird diesem Altarbau durch die zahlreichen Figuren verliehen, welche im Einklange mit den mächtigen Verhältnissen der ganzen Architektur in Überlebensgröße gebildet sind. Sie sind in lebhaftester Deklamation aufgegriffen, äußerst flott geschnitzt, aber nicht ganz frei von Manier. Rechts stehen auf hohen Konsolen St. Johannes der Evangelist und St. Katharina, links St. Johannes der Täufer und St. Barbara in geschickter Ausführung, während die Apostel Petrus und Paulus das Hochaltarblatt flankieren. Besonders die Figur des hl. Paulus ist höchst dramatisch und leidenschaftlich aufgefaßt. In der zweiten Etage wie am Giebel sind in großer Zahl Engelsgestalten und zierliche Putten dekorativ angebracht. Alle Figuren sind vorzügliche Werke der Barockskulptur und erinnern an die Art des Münchener Hofbildhauers Andreas Faistenberger (1646—1735).

Zuletzt darf auch die Fassung dieses Kiesenwertes nicht übergangen werden, denn gerade sie trägt wesentlich zur Gesamt-

wirkung bei. Der große Formenwechsel verlangt auch eine verschiedene Tongebung. Die gedrehten Säulen sind in gelblichem Marmor gehalten, die daneben stehenden kantigen Pfeiler in grauschwarzer Marmorierung, während die beiden Säulenpaare zu den Seiten des Altarblattes in glänzendem Schwarz erstrahlen. Marmoriert sind ferner Gesimse und Gebälk, in Gold erglänzen die Gewänder der Figuren, die Säulenkapitelle sowie alles übrige geschnitzte Ornament. Diese Fülle der Farbenpracht erhöht die imposante Wirkung der gesamten Anlage, und die einzelnen Töne heben, glücklich verteilt, die Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit des architektonischen Aufbaues nur noch mehr hervor.

Der Choraltar zu Zindersdorf stellt sich als echter Barockaltar dar. Aber wie wesentlich verschieden sind seine Formen im einzelnen so wie auch der Grundgedanke der ganzen Anlage von dem italienischen Barockaltar!

In der starkausgeprägten Höhenrichtung des Hochbaues, dem sorgfältig und liebevoll behandelten Detail, in der Gestaltungsfreudigkeit und Vorliebe für phantastische Formen spricht sich durchwegs der heimische Kunststimm aus, der zwar fremde Kunst auf sich einwirken läßt, der aber nie bei slavischer Nachahmung derselben stehen bleibt, sondern frei erfäßt und frei durchführt.

Gerade 100 Jahre vorher ward der mächtige Choraltar zu St. Michael in München fertiggestellt. Welche Wandlung hat diese Zeitdifferenz in der stilistischen Entwicklung des Altarbaues gebracht! Und doch wieder mancherlei Anklänge. Was am Choraltare zu St. Michael deutlich empfunden war, das hat sich auch erhalten 100 Jahre hernach am Hochaltare zu Zindersdorf: Das Betonen der Vertikale im Aufbau, das sorgsam durchgeführte Detail trotz der Riesengröße der Verhältnisse, die Freude an der Formenfülle.

Auf der andern Seite hingegen treten eine Menge fortschrittlicher Momente beim Zindersdorfer Choraltare gegenüber dem von St. Michael in München zu Tage. Die ganze Architektur kommt aus der Befangenheit und Unbeholfenheit der früheren Zeit heraus und löst sich auf. Architektur und Dekoration werden organisch mit einander verbunden, die Figuren verlieren ihre steife, gezwungene Anordnung und sind in innigem Zusammenhang zur architektonischen Komposition, zum dekorativen Ornamente, zum bewegten Altarblatte gedacht. Eine mehr malerische Konzeption



Zandersdorf.

Ehemalige Klosterkirche.  
Detail vom Hochaltar, 1691.





greift Platz, und alle Momente schließen sich zu einheitlicher, harmonischer Wirkung zusammen. Der Inzersdorfer Hochaltar ist so recht der Typus des prunkenden altbayerischen Barockaltars.

Bei den mächtigen Altarbauten der Barockzeit sind stets drei ausübende Künstler zu unterscheiden: der Bildhauer, welcher die Figuren liefert und oft auch den reichen ornamentalen Schmuck übernimmt, der Kistler, welcher den architektonischen Aufbau fertigt, und der Fassmaler, der die Bemalung und Vergoldung der einzelnen Schnitzereien und Kunstschreinerarbeiten besorgt. Letzterer hat für die großen Barock- und späteren Rokokoaltäre eine sehr wichtige Aufgabe, die nicht unterschätzt werden darf. Er verleiht der ganzen Komposition erst die maßgebende Wirkung. Wir sehen an den Altären jener Epoche eine von großer Geschicklichkeit und weiser Berechnung geleitete Auswahl in den verschiedenen Farbentönen, welche in der Barockzeit durch dunkle Tönung des architektonischen Hintergrundes und volle Vergoldung in den Ornamenten und sonstigen Details oft eine Wirkung von hervorragend majestätischer Pracht erzielt. Die heitere Polychromie des Altars in der Renaissance ist nunmehr im Barock einer mehr ernsten und einheitlichen Fassung gewichen.

Drei große, schöne Altarwerke enthält die stattliche Marktkirche in Schwaben; namentlich der prächtige Choraltar stellt sich als ein typischer Aufbau dieser Periode dar.

Der Hochaltar stammt aus dem Jahre 1680. Die Schnitzarbeit an ihm rührt von der Hand des Bildhauers Andreas Köfler oder Köstler aus Grafing her, während die Fassung der Maler Peter Hoelln, ebenfalls aus Grafing, übernommen hatte.<sup>1)</sup>

Es saßen also damals tüchtige Meister in Grafing, an die man sich trotz der Nähe von München bei Errichtung eines so bedeutenden Altarwerkes wenden konnte, ein Zeichen, daß auch lokale Kunsttätigkeit im Gebiete des Erzbistums entwickelt war. Der Hochaltar ist gut im Aufbau. Von dem allgemeinen Schema des Jahrhunderts in der seitlichen Anordnung von Statuen unter Voluten ist man noch nicht abgekommen. Aber diese Voluten sind schon sehr verkümmert. Zwei kräftige glatte Säulen flankieren das große Altarblatt, darüber legt sich der Giebel mit zwei geschnitzten Engeln und dem von Ranken umgebenen hohen Aufzug. Die

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1686.

beiden kolossalen weltlichen Statuen zeigen etwas Befangenheit. Interessanter noch sind die beiden großen Seitenaltäre, nämlich der Jungfrauenaltar (1718 konsekrirt) und der Marienaltar (1704). Ihr Aufbau ist eine einfach-klare Säulenanlage. Charakteristisch ist das naturalistische Ornament an den Altären, das seine Motive außer im Akanthusblatte auch in Asten, Sonnenblumen und anderen Blumen der heimischen Flora sucht. Die Marmorierung der Säulen, das Blau der tieferliegenden Teile und Nischen verraten den mehr ländlichen und bäuerlichen Fasser, dessen Arbeit von der vornehmen Wahl der Töne wie etwa am Hochaltare zu Zundersdorf bedeutend absticht und wegen der grellen Buntheit sehr zurücksteht. Auch die Statuen sind polychrom gefaßt.

Stilistisch interessant ist auch die Altarausstattung der Kirche zu Anzing. Sie wurde zwischen 1676 und 1679 gebaut und 1681 geweiht. Die sieben Altäre sind einheitlich aus der Erbauungszeit erhalten. Den Bau führte Zwirger aus Schliersee mit seinen Gefellen aus. Da an der Arbeit (Entwürfe zu den Stukkaturen) ein Münchener Kistlermeister, Namens Peter Hörl,<sup>1)</sup> tätig war, wird die Altareinrichtung, dem ganzen Typus nach zu schließen, von Münchener Bildhauern gefertigt worden sein.

Sämtliche Altäre dürften in ihren stattlichen, energisch gewundenen Säulen die Altarausstattung der Münchener Theatinerkirche zum Vorbild genommen haben. Der Hochaltar baut sich in vier zu Zweidritteilen gedrehten und mit Laub umwundenen Säulen auf; das letzte Drittel ist mit Pfeifen geschmückt. Die Säulen, von denen das eine Paar ein wenig vorgehoben ist, ruhen auf hohen Basen (mit Wappen geziert) und tragen das einfach gehaltene Gebälk, auf welchem die Giebelanlage mit den Engeln und dem oberen Aufzuge sitzt. Sämtliche Altäre haben Altarblätter. Die Seitenaltäre sind ähnlich in ihrem architektonischen Aufbau wie der Choraltar; die beiden ersten zu den Seiten des Chorbogens haben einen reicheren Aufbau mit je vier Säulen, die übrigen vier mit je zwei. Die Kompositionen sind durchweg gut, das Ornament ist maßvoll in meist naturalistischen Ranken, während derbes, schwulstiges Knorpelwerk ferne bleibt.

Der solide Aufbau mit seinen klaren Verhältnissen in der Architektur, wie auch das Zurücktreten der figürlichen Plastik ge-

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1337.

genüber dem Altargemälde weisen auf städtische Einflüsse (München) hin. Die Kirche stand im 17. Jahrhundert in enger Beziehung zu München, von wo aus ein Gnadenbild in das Gotteshaus übertragen wurde, weshalb die Kirche als Wallfahrtskirche blühte.<sup>1)</sup>

Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts 1675 — 1680 stammen die beiden Seitenaltäre des benachbarten Kirchheim. Statt der Altarfäulen betonen hier den Aufbau je zwei fannelierte Pilaster im Einflang mit der Gliederung der Kirchenwände. Statt der Kapitelle aber tragen Volutenkonjolen das stark verkröpfte Gebälk, worauf die Giebelanlage mit dem oberen Aufzug und den seitlichen geschweiften Giebelstücken sich aufbaut. Die originellen Bauten dieser Altäre beweisen sicheres Stilgefühl und zugleich eine große Mannigfaltigkeit und Abwechslung in demselben, indem statt des Säulenbanes gelegentlich auch zu einer Pilasteranlage gegriffen wird.<sup>2)</sup>

Die Kirchheimer Altäre sind ungemein figurenreich. Auf dem linken Seitenaltäre befinden sich nur plastische Arbeiten: eine derbe, aber kräftig und gut bewegte Madonna in der Mittelnische, vor den Pilastern St. Dominikus und Theresia, welche letztere Figuren einen fortgeschritteneren Typus zeigen. In die Predella sind in Nischen — eine mittelalterliche Reminiszenz — St. Sebastian und Leonhard eingelassen, oben im Giebel Gottvater und seitlich kräftig bewegte Engelsfiguren, die volle Blumenfestons halten. Gerade diese letzten Motive, die saftigen Guirlanden, führen in die Stilphasen des Barock ein. Ähnlich ist der Seitenaltar rechts behandelt. Bäuerliche Schnitarbeiten finden sich hier, die von der ganzen Kraft und Derbheit damaliger Schnitmanier Zeugnis geben. In dem vor St. Martin knieenden Bettler mit seinen Fetzen und Lumpen am Leibe tritt charakteristisch der derbe Realismus jener Zeit hervor.

Aus der Menge der im Aufbau sich immer wiederholenden Altarschemen möge noch der rechte Seitenaltar des Kirchleins zu Oberelkofen, Filiale der Pfarrei Graßing, Erwähnung finden. Er besteht in einer reichen und im Stile originellen Umrahmung eines wertlosen Altarblattes. Offenbar absichtlich hat der Künstler, den

<sup>1)</sup> Näheres hierüber: Mayer-Westermayer a. a. O. III, 94.

<sup>2)</sup> Vgl. Das nahe Anzing, wo die um die gleiche Zeit wie in Kirchheim entstandenen Altäre lauter Säulenarchitekturen aufweisen.

wir in dem nahen Graßing, vielleicht in der Person des schon bei Errichtung des Hochaltars von Schwaben erwähnten Kistlermeisters Andreas Köfler vermuten dürfen, wegen des beschränkten Raumes der kleinen Kirche nicht die drückende Anlage eines Säulenaltars, sondern einen fein stilisierten und geistreich gelösten Rahmenaufbau gewählt.

Wahrscheinlich hat den Altar die damals im Schlosse Untereckhofen ansässige Gutsherrschaft im Jahre 1680 (diese Zahl steht über dem Altarblatte) errichten lassen, worauf die beiden Wappen mit den Kronen an der Predella des Altars hinweisen. Was die architektonischen Formen des Altarbaues betrifft, so steigen zu den Seiten des Bildes Pilaster auf, die in Volutenkonjolen enden, auf denen das verkröpfte Gebälk ruht. Über dem Gebälk schwingt sich in Voluten der Giebel an, der in seinem Felde eine reiche Rankenkartusche mit dem Auge Gottes in Triangel und Gloriole einschließt. Der ornamentale Schmuck zeigt in glücklicher Abwechslung Ranken, Kartuschen, Engelsköpfe, Vasen mit Pinienzapfen und seitlich herabfallenden Tuchlappen und Gehängen. Die Fassung ist die ursprüngliche: in den tiefergelegenen Flächen tiefblauer Ton, das Übrige marmoriert und das plastische Ornament vergoldet.

Auch die Erdinger Gegend ist von Münchener Kunst beeinflusst. „Der Bildhauer Math. Schitz (Schütz) von München liefert für die Stadtkirche zu Erding 1656 zwei geschnitzte Engel.“<sup>1)</sup> Daneben treten aber bereits im 17. Jahrhundert auch Landshuter Meister, Bildhauer und Maler auf; im 18. Jahrhundert jedoch scheint der Einfluß der Landshuter Künstler noch bestimmender für Erding und Umgebung gewesen zu sein.

Von den am Ende des 17. Jahrhunderts erbauten Altären sind vor allem die drei guten Altarwerke zu Finning hervorzuheben.

Der Hochaltar (1688) ist in seiner Architektur edel und verrät gegenüber dem schweren, aufdringlichen Landbarock eine gewisse geläuterte und einfache Anlage, die sich namentlich in den guten Proportionen des Aufbaues, in den zwei glatten korinthischen Säulen, in dem darübergelegten einfachen, aber wirkungsvollen Gebälk ausdrückt. Trotz der späten Zeit bewahrt der Altar den Spätrenaissancetypus. Alles am Altare ist plastisch: in der Mitte der Drachentöter St. Georg, wohl die Arbeit eines tüchtigen

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1207.

Landkünstlers, welche Gruppe im Vergleich mit dem ebenfalls der Münchner Kunstzone angehörigen St. Georg in Otterfing und mit dem im Weinbergkirchlein zu Schliersee (wahrscheinlich Miesbacher Arbeit 1624), sowie mit dem spätgotischen St. Georg zu Milbertshofen (1510) zu interessanten, stilistischen Wahrnehmungen führt. Während die Figur in Milbertshofen trotz der frühen Zeit überraschend gut und lebendig ausgeführt ist und offenbar auf einen begabten Künstler von München selbst zurückgeht, weisen uns die übrigen Skulpturen die echt ländliche Kunst auf, die alle ihre Kraft einsetzt, um den so vollstümlich gewordenen Heiligen recht lebendig darzustellen. Es läßt sich das Bestreben erkennen, aus der anfänglich noch befangenen Art mit ihren mannigfachen Härten in der Bewegung immer mehr heraus zu kommen, um zu einer gerundeten und malerischen Behandlung zu gelangen.

Erwähnenswert sind noch die in Holz geschnittenen, kerzentragenden Engel, tüchtige Arbeiten, welche vielleicht aus der Werkstatt eines Landsmaler Meisters stammen. Das Ornament bewegt sich in einfachem Rankenwerk. Die ganze Komposition steht mit ihrer klaren und einfachen, auch im Ornamente gemäßigten Anlage in starkem Kontrast zu den überreichen und schwerprunkenden gleichzeitigen Anlagen der Inn- und Salzachgegend, wie denn überhaupt die Münchener Kunstzone nie jene überladenen Altarbauten liebte, sondern namentlich in dieser Spätzeit des 17. Jahrhunderts eine maßvolle Architektur vorzog.

Stilistisch von Interesse für die Periode des frühen Barock in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist der Hochaltar zu Kögning. Sein Aufbau zeigt, wie lange sich das Schema des Renaissancealtars erhalten: auf seitlich weit vorspringenden Konsolen stehen unter Baldachinen die Figuren St. Mathias und St. Ursula, während im Mittelschreine die Madonna mit dem Kinde in der Gloriole sich befindet. Die ganze Anlage weist in dem Aufeinanderfügen der architektonischen Glieder, welches in keinem rechten Verhältnis zur geringen Breite steht, wie in dem ziemlich lockeren Zusammenschlusse der Architektur auf ein früheres Stadium der Altarkomposition zurück, wie wir es in der ersten Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts gesehen. Im Ornamente jedoch, welches sich in schwülstigem Knorpelwerk bewegt, wie in den energischen Drehungen der Altarjäulen kommt das barocke Moment wieder zur Geltung.

Die frisch bewegten Siebelengel mit ihren heiteren Gesichtern und flatternden Gewändern verraten noch den Typus der deutschen Spätrenaissance.

Setzen wir dieses für die Stilentwicklung des Altars so interessante Werk in Vergleich zu einem früheren, etwa dem Hochaltare zu Möschenfeld, so werden wir deutlich erkennen, wie bei gleichem Schema im Aufbau der Geschmack in der Dekoration während des 17. Jahrhunderts sich geändert hat.

An den Seitenaltären tritt der Schwulst des wilden Knorpelstiles nicht zu Tage; sie tragen auch in den dekorativen Details den Charakter des Barock weit weniger zur Schau als der Choralter. Ihre Entstehungszeit dürfte deshalb eine etwas frühere sein. So können wir in der Kirche zu Kögning wie in so manchen anderen des Erzbistums wieder die stilgeschichtlich beachtenswerte Wahrnehmung machen, wie oft nur wenige Jahre einen Wechsel im Geschmack herbeigeführt haben.

Gute Barockaltäre befinden sich in der Kirche zu Moosinning, sowie auch in der Kirche zu Niederlern. Die Kirche zu Niederlern wurde 1698 geweiht, aus dieser Zeit stammen auch die Altäre. Von ihnen ist „am besten der nördliche Seitenaltar, der zu Seiten des schmalen Altarblattes auf zwei vorspringenden Postamenten die Figuren von St. Rochus und St. Sebastian zeigt, über welchen sich das Gebälk verkröpft. Zu äußerst und weiter zurück zwei gewundene Säulen.“<sup>1)</sup>

Der Aufbau dieses Seitenaltars tritt also bereits aus der flachen wandartigen Gestaltung des gewöhnlichen Renaissancetypus heraus und kommt zu einer freieren Architektur, welche den Anfang zu jenen großen Säulenstufen der Altäre des entwickelten Barock (nach 1700) und dann noch später des Rokoko bildet.

Eine reiche Altarausstattung beanspruchte die große Klosterkirche zu Weßarn,<sup>2)</sup> welche in den Jahren 1687—93 von dem italienischen Baumeister Lorenzo Siasca von Grund aus umgebaut wurde. Sämtliche Altäre stammen aus der Zeit von 1693—1700, gehören also dem spätesten 17. Jahrhundert an.

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1271.

<sup>2)</sup> Obwohl diese Kirche weiter von München entfernt ist, möge sie doch hier betrachtet werden, da die glänzende Altarausstattung des Gotteshauses wahrscheinlich wie auch der Bau auf Münchener Meister direkt zurückgeht.

Die Struktur der Altäre wie auch ihre Ornamente sind äußerst interessante Beispiele dafür, wie aus dem Renaissancetypus in die Bahnen des Barockaltars gelenkt wurde.

Der Hochaltar ist ein massiver Aufbau von vier glatten Säulen mit korinthischen Kapitellen, welchen bereits im Sinne des Barock geschweifte Kämpfer aufgesetzt sind. Darüber lastet das weit ausladende verkröpfte Gebälk mit geschwungenen Giebelsegmenten, welche im oberen Aufzug ein von Säulenarchitektur unrahmtes Ölbild ein schließen. Zwischen den großen Altarsäulen stehen zwei Kolossalfiguren auf Volutenkonsolen, welche aber nicht mehr wie im früheren Renaissancetypus seitlich als Flügelkompositionen angeordnet, sondern bereits mit in den Aufbau hineingezogen sind.

Das Ornament tritt bei der deutlichen Absicht, die Architektur groß und monumental zu gestalten, mehr in den Hintergrund. Wo es sich aber sichtbar macht, wie oben an der Kartusche über dem Altarblatt und an den Konsolen, bewegt es sich in den fetten und schweren Fruchtshnüren und Guirlanden des Barock.

Der stilistische Werdegang des Altars am Ende des 17. Jahrhunderts spricht sich dann noch deutlicher und schärfer an den Seitenaltären aus. Ihr Aufbau ist von je zwei Säulen betont, welche das im reichen Profil sich hinziehende Gebälk mit der darauf sich aufbauenden Giebelanlage tragen. Letztere zeigt im oberen Aufzug ganz besonders flotte Konturen, die im Schwung der Linien, in der kraftvollen Volute mit dem herausgedrehten Auge und in den schweren und saftigen über die Giebelstücke sich legenden Festons die Tendenz des Barock völlig offenbaren.

Der dekorative Schmuck sucht sich jetzt andere Motive wie am Renaissancealtar: Fruchtshnüre, Festons, Kartuschen, Blumenvasen, Urnen — lauter vegetabile und rein naturalistische Gebilde im Gegensatz zum Renaissancetypus, welcher eine eigenartig phantastische, teils stilisierte, teils naturalistische Formenwelt in seine Ornamente zu legen pflegte.

Die Einfachheit der Aufbauten dieser Altäre, bei denen das Hauptgewicht auf die architektonisch strengen Formen, kräftige Säulenstruktur und wirksamen, aber nur spärlichen dekorativen Schmuck gelegt ist, verrät italienischen Geschmack. Es ist nahe liegend, daß der Baumeister der Kirche Siasca, von dem auch die Pfarrkirche in Gmund am Tegernsee umgestaltet wurde, die

Entwürfe für die Altarausstattung machte, um diese in möglichsten Einklang mit dem ebenso einfach, aber groß wirkenden Innern zu bringen. Die Stuckdecoration und die Deckenmalerei stammen erst aus dem Jahre 1729 und atmen den Geist des beginnenden Rokoko; sie stehen deshalb in ihrer Zartheit und Zierlichkeit in eigenartigem Gegensatz zu den wuchtigen Aufbauten der Altäre.

Mit welch prunkendem Reichtum der Geschmack des späten 17. Jahrhunderts auf dem Lande seine Altaranlagen ausstattete, dafür bietet der Choraltar zu Mauthsding<sup>1)</sup> ein gutes Beispiel, welches stilgeschichtlich um so beachtenswerter ist, als sich auf dem Altar noch der Tabernakel vom Ende des 17. Jahrhunderts erhalten hat. Dieser Tabernakel ist ein kleiner architektonischer Bau, der in seinen Formen dem Hochbau des Altares folgt. Betrachten wir im Anschluß daran auch den reichen Hochaltar der Kirche zu Kiedzen<sup>2)</sup> vom Jahre 1669, so sehen wir hier den Spätrenaissancetypus vorherrschen, der allerdings in seiner Ausstattung einen solchen Reichtum aufweist, daß er ebenso der Stilphase des heimischen Barock zugewiesen werden kann.

Ein mehr selbständiger, aber auch bäuerlich-derberer Charakter in der Altaranlage und im figürlichen wie ornamentalen Schmuck findet sich aus den letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts im Inn- und Salzachgebiete. Auffallend ist es, daß gerade die Gegend um Rosenheim und Wasserburg in der Periode des späten 17. Jahrhunderts einen großen Reichtum an späten Renaissance- und Barockaltären aufweist und ihre äußerst tüchtige Holzskulptur vorherrschend in den Dienst des Altarbaues stellt.

Die südliche Gmgegend mag ihr Kunstzentrum in Rosenheim gehabt haben. In nächster Nähe dieser Stadt können wir an manchen, so ziemlich gleichzeitigen Altarbauten den ganzen derben Prunk der bäuerlichen, späten, barocken Renaissance verfolgen, die sich im wuchtig schweren Aufbau wie namentlich auch im fetten, aufdringlichen Ornamente ausdrückt. Eine bewunderungswürdige Fertigkeit im Schnitzen tut sich in der großen figürlichen Plastik kund, welche in vielen Kirchen dieser Gegend die ausschließliche Zierde der ganzen Altarausstattung bildet. Die

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 889. — Mauthsding gehört zum Bistum Augsburg.

<sup>2)</sup> Ebenda. I, 900.



Frische der Auffassung, die derbe, fast ungeglichachte Kraft in der Ausführung jener gewaltigen, nicht selten über lebensgroßen Figuren auf den riesigen Altären führt uns auf treffliche Landkünstler; manche Altarausstattungen in nahe bei einander gelegenen Kirchen lassen sogar eine ganz bestimmte Werkstatt vermuten. Neben Rosenheim tritt auch Mibling als Kunstzentrum in jener Gegend auf.

Die ganze schwere und üppige Pracht, welche dem späten 17. Jahrhundert inne wohnt, zeigt sich in besonders charakteristischer Weise an den drei großen Altären der Kirche zu Westerndorf (Pfarrei Pang, nahe bei Rosenheim).

Das Innere dieser Kirche ist mit einer Fülle von hochplastischen Stuckaturen geschmückt, die sich in Engelsfiguren und derbem Kartuschen- und Rankenwerk bewegen. In die drei großen Rundnischen der griechischen Kreuzform des Grundrisses sind die mächtigen Altäre gestellt, alle drei völlig gleich im architektonischen Aufbau, alle drei große plastische Werke enthaltend.

Die Architektur umrahmt die beiden seitlichen die Mündung der Altarwände durchbrechenden Fenster. Je zwei wuchtige Säulen mit glatten Schäften und corinthischen Kapitellen umstehen die Fenster und tragen das über ihnen verkröpfte gerade Gebälk, welches sich über die ganze Breite der Altaranlage hinzieht. Auf dem Gebälke des Hochaltars ruht der obere Aufzug, zwischen zwei kleinen Säulen das plastische Brudbild Gott Vaters, darüber Gebälk und rund geschlossener Giebel; rechts und links davon zwei abgebrochene Volutengiebel, auf denen sich die trefflich geschnittenen Figuren des hl. Petrus und Paulus lagern. Über den seitlichen Säulen sind als Dekoration Putten angebracht.

Die untere Architektur ruht auf einem hohen Aufsatze, der in drei Felder geteilt ist: das mittlere Feld enthält den Tabernakel, die beiden seitlichen sind mit reichem Rankenwerk im Knorpelstil belebt, welches sich als Rahmen um je ein Engelsköpfchen zwischen Flügeln legt. Der eigentliche Hochbau des Hochaltars umfaßt die überlebensgroße Madonna mit dem Kinde von Engeln umgeben, während zwischen den vier Altarsäulen vor den Fenstern die ebenfalls überlebensgroßen Figuren St. Johannes des Täufers und St. Johannes des Evangelisten sich erheben.

In Architektur und dekorativem Ornamente gleich dem Hochaltar enthält der rechte Seitenaltar die Statue des hl. Antonius

in der Mitte, rechts von ihm St. Leonhard, links St. Florian, im oberen Aufzug St. Sigismund zwischen den beiden Giebelengeln. Der linke Seitenaltar zeigt die Kreuzigung als Mittel- und Hauptbild — zu beiden Seiten des Kreuzes Maria und Johannes in kleinerem Maßstabe gehalten, während die beiden Figuren von St. Joseph und St. Joachim in Lebensgröße ausgeführt sind; im Giebel das Brustbild von St. Helena mit dem Kreuze des Herrn.

Ein Blick zunächst auf den architektonischen Aufbau dieser drei Altäre läßt die Bemühung erkennen, aus der Geschlossenheit herauszutreten und sich der Kirchenarchitektur mehr dekorativ anzupassen. Die Altaranlage löst sich auf, lockert sich in ihrer Konstruktion und kommt einer mehr malerischen Auffassung näher. Das beweist die künftige Fensterarchitektur. Auf der anderen Seite ist es aber stilistisch beachtenswert, wie bei dem Streben nach freierer architektonischer Komposition die schweren Formen am gerade laufenden Gebälk, im massiven Unterbau, in den mächtigen Säulen noch nicht verlassen sind. Alle Glieder bewegen sich noch in einer Fläche. Wenige Jahrzehnte später, bald nach 1700 bereits und dann vollends im Rokoko, ist die stilistische Entwicklung im Altarbau schon so weit vorgeritten, daß das Gebälk geschwungen, die Säulen bald vorgehoben, bald zurückgestellt werden und das Gesimse oft im Dreivierteltreife sich nach vorne zieht, wodurch jene flotten, freien Altaranlagen und Fensterkompositionen entstehen, die wir an den Altären des 18. Jahrhunderts oft verfolgen können.

Das Ornament ist kräftig und derb in den saftstrogenden frei herabhängenden Festons, im Kartuschenwerk, in den Ranken und Knorpeln, welche in solcher Kraft und Wucht als echt häuerliche Kunst sich erweisen. Namentlich am Giebel kommt die Derbheit der Ornamentik stark zur Geltung, während im unteren Bau, als dem Auge näher liegend, sich die Dekoration zierlicher und leichter gestaltet. Bei aller Derbheit jedoch verfehlt sie im Ganzen betrachtet ihre Wirkung keineswegs. Unser Staunen erregt der Reichtum der figürlichen Plastik, mit welcher alle Altäre der Wesserdorfer Kirche geziert sind. Es ist dies ein weiterer Beweis dafür, wie beliebt in der Erzdiözese die Altarplastik gegenüber dem gemalten Altarblatte war. Dann zeigen aber auch jene Skulpturen, mit welcher Sicherheit und mit welcher gediegenem Formengefühl die damaligen Meister gearbeitet, mit welchem Geschick

sie — man bedenke, die Figuren sind über lebensgroß — selbst monumentale Wirkungen in der figürlichen Plastik hervorgebracht haben. Diese vortreffliche Holzplastik, die in so eminenter Weise durch die Periode des Barock und Rokoko hindurch bis ins 19. Jahrhundert in Altbayern auf den zahlreichen Altären sich erhalten hat, und zu welcher der altbayerische Meister immer wieder gegriffen, ist als ein unveräußerliches Erbeil der Gotik anzusehen.

Hier nun, auf den Westendorfer Altären, haben wir den echten Typus der oberbayerischen Barockplastik vor uns, deren Ziele auf kraftvolle Bewegung in Stellung und Haltung ausgehen. Darum werden auch möglichst wirksame Effekte in der wild bewegten, faltenreichen Gewandung erstrebt. Eine nicht zu verkennende Virtuosität liegt in den monumentalen Skulpturen, welche von einer tüchtigen Schulung und einer Sicherheit in Beherrschung des Materials zeugen. Im Gesichtsausdruck hingegen greift eine gewisse leere Flachheit Platz. Hier versagt das Können des ländlichen Meisters. Die allgemeine, dekorative Schönheit der Form ist ihm die Hauptsache gewesen, eine Manier, die sich auch in den kommenden Perioden erhalten hat.

Ein anderes Beispiel für die prunkende Altarausstattung gegen Ende des 17. Jahrhunderts in der Rosenheimer Umgebung ist der Hochaltar zu Kleinhelpendorf.

Die Kirche ist sehr reich mit Stuckaturen bedacht, die neben der Schwere des Barock doch auch die Lieblichkeit und zierliche Grazie des deutschen Spätrenaissanceornamentes bewahrt haben. Das elegante Rahmenwerk, die Engel, die Vorliebe für figürlichen Schmuck sind Motive der Renaissance Dekoration, die allerdings der späten Zeit (1670—1680) entsprechend in stärkerem Relief aufgetragen sind. In diesem reich ausgestatteten Gotteshause erhebt sich in imposanter Pracht der Hochaltar, welcher auf den ersten Blick erkennen läßt, daß hier in bewusster Weise ein Werk geschaffen wurde, das in Harmonie zu dem reichen Kircheninterieur stehen sollte.

Der Aufbau bewegt sich in den Formen der Renaissance, nimmt aber in den wuchtigen Säulen, im derben, fast überladenen Ornamente barocke Momente in sich auf. Niblinger Meister mögen den Altar hergestellt haben.

Die Seitenaltäre der Kirche zu Kleinhelpendorf gehören der

nämlichen Zeit an wie der Hochaltar, sind aber im Aufbau und Ornament weit einfacher als dieser behandelt.

In der Umgebung des Kunstzentrums Rosenheim befindet sich auch die Wallfahrtskirche zu Weißenlinden, deren Altar Ausstattung eine äußerst merkwürdige ist. Die Kirche wurde konsekriert am 1. Juli 1657 und enthält nicht weniger als neun Altäre.

„Der Hochaltar ist ein Doppelaltar. Der untere ist dem hl. Joseph, der obere der hl. Dreifaltigkeit geweiht. Der Aufbau der beiden Altäre stellt sich als Verkleidung der drei Achteckseiten der Gnadenkapelle dar, welche in das Mittelschiff vorspringen. Der Unterbau wird durch korinthische Säulen mit gedrehten, rebenumwundenen Schäften gegliedert und enthält drei künstlerisch unbedeutende Altarblätter auf Leinwand gemalt. In dem oberen Aufbau, den ein hübsch geschmiedetes Gitterwerk begrenzt, stehen zwischen korinthischen Säulen in Muschelnsichen drei bemalte Holzfiguren mit Tiaren auf den bärtigen Köpfen, die Dreifaltigkeit darstellend. Im Gesicht und Bart zwar gut durchgebildet, in der Haltung jedoch steif und in der Gewandbehandlung ohne freieren Schwung. Vor den Säulen vier Engelsfiguren mit füllhornartigen Leuchtern. Den oberen Abschluß des Altares bildet Kartuschenwerk mit der Uhr. Der Altar, welcher im Gesamtaufbau etwas schwerfällig erscheint, von 1698.“<sup>1)</sup>

Mit dem Aufbau des Choraltars wurde eine architektonisch schwierige Aufgabe geschickt gelöst. Mehrmals stößt man in den Gegenden zwischen Imn und Salzach auf solch monumentale Anlagen, die im 17. Jahrhundert in große, aus dem Mittelalter stammende Kirchen gesetzt worden sind. Ähnliche Verhältnisse wie hier in Weißenlinden liegen in der Tantenhausener Kirche (s. S. 102 ff.) vor, wo der Choraltar den Schlußwänden des Chores in seinem Aufbau sich anpaßt wie auch beim Hochaltare zu St. Wolfgang, in der großen, ehemaligen Kollegiat- und Stiftskirche mit ihrem schönen gotischen Chore.

Es gehört ein architektonisch gut ausgebildetes Gefühl und Talent dazu, Bauten von solcher Höhe und Breite aufzuführen, die den jeweiligen Verhältnissen entsprechen sollen.

Die Meister jener Niesenaltarbauten sind unbekannt. Gerade in dieser Gegend hat man sich wohl nach Rosenheim oder auch

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. 1, 1687.



Strauhsdorf.

Hochaltar.

Um 1701



nach Aibling gewandt, wo Künstler und Bildhauer saßen. Namentlich ist Aibling in dieser Zeit von Bedeutung gewesen. Der Hochaltar zu Weihenlinden wie auch andere in der Umgebung lassen besonders in der figürlichen Plastik einen bedeutenden Unterschied den Altären der Münchener Kunstzone gegenüber erkennen: dort Derbheit und wichtige Kraft, hier feine, geschultere Ausführung.

Als dem Rosenheimer Kunstkreise angehörend dürften auch die drei großen und glänzenden Altarwerke in der Pfarrkirche zu Straußdorf zu betrachten sein.

Die Freude an den schweren, lastenden Formen des Barock und die Vorliebe für monumentale Holzplastik bilden auch bei den Straußdorfer Altarbauten den Grundzug ihrer Anlage.

Der Hochaltar vom Jahre 1701 ist ein stattlicher Bau in dem üblichen Schema der Altäre der zweiten Hälfte und vom Ende des 17. Jahrhunderts. Auf dem hohen Unterbau, in welchem der noch alte, in zwei Stagen sich aufbauende Tabernakel mit zierlichen Statuetten in Nischen eingesetzt ist, erheben sich vier kräftig gewundene korinthische Säulen mit Weinlaub, darüber die geraden Gebälkstücke, weit ausladend und über den Säulenkämpfern verkröpft. Das Gebälk trägt den reichen Giebel. Zwischen zwei gewundenen Segmentgiebelstücken, auf denen große Engel sitzen, ist der obere Aufzug. Hier ist in einem dem Hochbau ähnlichen architektonischen Rahmen die Halbfigur des segnenden Gott Vaters eingelassen. Die ganze, derbprunkende Architektur enthält als Mittel die Darstellung der Taufe Christi in Überlebensgröße; seitlich unter Voluten stehen auf weit ausgebogenen Konsolen St. Martin und St. Georg. Sämtliche Figuren sind kräftig und züchtig gegriffen, in ihrem tiefen Schnitt der Gewandung für die Fernwirkung berechnet. Die Gesichter sind zwar gut durchgebildet, entbehren aber der Lebendigkeit im Ausdruck. Sie führen in ihrer Ausführung den tüchtigen ländlichen Meister vor Augen, der nach einer einseitig allgemeinen Schablone arbeitet, dessen Können zwar technisch höchst achtenswert ist, bei tiefer gegriffenen Problemen hingegen nicht ausreicht.

Im ornamentalen Detail spielt das Rankenwerk eine große Rolle. Nach alter Schablone legen sich die noch sehr stilisierten Nebengewinde symmetrisch in gleicher Verteilung von Blatt und Rebe um die Drehungen der Säulen, nicht in dem freien,

naturalistischen Zug wie bei anderen, gleichzeitigen Altaranlagen. Es ist dies die so beliebte Art, welche das ganze 17. Jahrhundert hindurch die Altarsäule nicht verläßt, besonders draußen auf dem Lande sich mit Vorliebe bis gegen 1700 erhält und von dem Typus des frühen 17. Jahrhunderts sich nur wenig unterscheidet.

Dagegen spricht sich im langgezogenen, scharf gezähnten und geferbten dünnen Akanthus und Rankenwerk an den Konsolen und der über der plastischen Gruppe angebrachten Kartusche bereits die mehr zierliche Dekorationsweise aus, welche am Ende des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts in den Staffierungen der Wessobrunnerschule sich zeigt. Auch die Art, Putten in das Blattwerk einzusetzen, weist auf die Stuckmanier der damaligen Zeit hin.

Die Seitenaltäre sind ganz ähnlich und nicht minder reich im Aufbau. Leider sind in die üppigen Architekturen äußerst matte moderne Ölbilder eingelassen. Die vier überlebensgroßen Statuen sind treffliche Schnitarbeiten, welche die ganze Kraft und Derbheit der Renaissanceplastik in ihren letzten Ausklängen uns noch vor Augen führen, bevor eine mehr freie und zierlichere Behandlung der Figuren mit dem 18. Jahrhundert aufkommt. Eine typische Arbeit jener Zeit ist besonders St. Katharina auf dem rechten Seitenaltare, eine Figur, welche in reicher Gewandung aus der meist ruhig und in beschaulicher Betrachtung aufgestellten Haltung der Statuen des 17. Jahrhunderts bereits heraustritt und in ihren Gesichtszügen mit dem Blick nach oben einen Anlauf zu jener oft fein empfundenen Verückung oder religiösen Begeisterung nimmt, welcher Typus dann in der späteren Zeit so geschickt und gewandt von den Rokoko-Meistern gepflegt worden ist.

Das Streben nach prunkender Wirkung, das in der damaligen Epoche gelegen ist, wird bei allen drei Altären durch die volle Vergoldung der Säulen und Ornamente noch gesteigert.

In der Gegend um Wasserburg und Mühldorf wurde ähnlich wie in der Rosenheimer Gegend namentlich in der zweiten Hälfte und vorzüglich gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Kunst des Altarbaues eifrig betrieben.

Der architektonische Aufbau der Altäre jener Periode wie auch ihr ornamentaler Schmuck ist, abgesehen von geringer lokaler



Schattierung, in der nämlichen Bucht, Derbheit und fast aufdringlichen Pracht wie in der Rosenheimer Umgebung gehalten.

Die figürliche Plastik erfreut sich derselben Beliebtheit wie auf den Altären in den Kirchen um Rosenheim.

Prunkvolle Holzanlagen, wie die Altäre in Eckzberg und in der stattlichen Kirche St. Wolfgang bei Wasserburg zeigen einen gewissen Zusammenhang und weisen vielleicht auf Wasserburger oder Burghauser Meister hin.

Einen Altartypus des späten 17. Jahrhunderts voll trefflichster Wirkung bietet uns die stattliche, ehemalige Kollegiat- und Stiftskirche St. Wolfgang bei Wasserburg.

Der mächtige Choraltar, ein überaus reiches Werk von 1679, erstreckt sich in seinem pompösen Aufbau über die ganze Breite und Höhe des Chores. Er ist ein typischer Bau in dem schweren und prunkenden Stile der spätesten Renaissance, doch viele Momente, wie namentlich die reiche Anordnung von stark gewundenen Säulen, führen in die Formenwelt des Barock.

Zunächst verdient der kühn und groß angelegte Hochbau in seiner mächtigen Architektur Bewunderung. Sechs große gewundene Säulen mit korinthischen Kapitellen tragen das schwere gerade laufende Gebälk, das über dem Altarblatte im Bogen sich wölbt. Über dem Hauptbilde erhebt sich das obere Ölgemälde, von weiteren vier kleineren gewundenen Säulen umgeben und als Schlußbekrönung die zwischen Giebelstücken und Engeln monumental angebrachte Uhr. Über den seitlichen Fensterarchitekturen energisch-profilirte Volutengiebelteile, auf denen große Engel sitzen. Inmitten des Choraltars befinden sich drei vorzügliche bemalte Holzfiguren vom Ende des 15. Jahrhunderts: St. Wolfgang, St. Sigismund und St. Georg.

In den großen von Säulen flankierten Seitenflächen waren jedenfalls früher die gotischen Flügel eingelassen, welche jetzt an der Empore hängen.<sup>1)</sup> Die ganze Anlage des Altares deutet darauf hin, daß dieselben mit in den Aufbau gezogen worden waren. Es ist dies überhaupt ein interessanter Zug des 17. Jahrhunderts, nicht bloß einzelne Figuren, sondern auch ganze Reliefs und Tafel-

<sup>1)</sup> J. Sighart, Die mittelalterliche Kunst der Erzdiözese München-Freising. Freising 1855. S. 195.

gemälde des Mittelalters aus Pietät in geschicktester Weise in die Renaissance-, beziehungsweise Barockarchitektur einzufügen.

Das reich vergoldete Ornament ist im üppig-verben Knorpelstile gehalten, in jenem Geschmacke, den wir als Charakteristikum der spätesten Renaissance an so vielen Altaranlagen des Inn- und Salzachgebietes kennen gelernt haben. Auch das seitliche Kartuschenwerk am Giebel bewegt sich in wildestem Reichtum.

Im Hochaltare der Pfarrkirche zu St. Wolfgang sehen wir ein Werk, das so recht deutlich zeigt, welche großartige Effekte der Barock des späten 17. Jahrhunderts in seinen Altaranlagen zu erzielen imstande ist. Das noch geradlaufende Gebälk, die in Schnecken endigenden Giebelstücke, überhaupt die mit Ausnahme der ausgesprochenen Barocksäulen noch in architektonischer Straffheit gehaltenen Glieder lassen erkennen, daß der Renaissancetypus des Altarbaues im 17. Jahrhundert noch nicht verlassen ist. Durch die Verdoppelung der Säulen jedoch ist der eigentliche Charakter des Barockaltars des beginnenden 18. Jahrhundert bereits angedeutet, welcher das äußere Säulenpaar nach vorne zieht, um einen geschwungenen Giebel und geschweiftes Gebälk zu tragen.

Die majestätische Pracht der Gesamtkomposition erfährt durch die glückliche, einheitlich und groß durchgeführte Färbung noch eine Steigerung. Die Säulen und das reiche Ornament erstrahlen in glänzender Vergoldung, während die übrige Architektur schwarz gehalten ist. Das Werk zählt zu den besten unter den monumentalen Prunkaltären des 17. Jahrhunderts im Gebiete des Erzbistums. In den Seitenaltären tritt der gleiche Typus, wenn auch in einfacherer Weise zu Tage. Über den von Säulen flankierten Altarblättern türmen sich zwei weitere kleinere Ölbilder in den oberen Aufsätzen auf, die ebenfalls von gedrehten Säulen eingefasst sind.

Die Kollegiatkirche St. Wolfgang erfreute sich immer eines großen Ansehens und war namentlich von dem gräflichen Geschlechte zu Hag und den Freiherrn von Traunberg aufs reichste ausgestattet worden.

Einen ähnlichen Choraltar wie die Altarausstattung der Kirche zu St. Wolfgang weist jene der Kirche zu Ecksberg bei Mühldorf auf. Weil eine Wallfahrtskirche (St. Salvator), so erhielt sie einen besonders reichen Schmuck. Im Jahre 1683 neuerbaut, wurde sie



Ecksberg.  
Hochaltar.  
1683.



mit drei üppig geschnitzten Altären versehen, welche samt der Fassung noch ganz im ursprünglichen Zustande erhalten sind.

Der Hochaltar ist ein prunkender Bau mit stark gedrehten Säulen und reichem Gebälk. Er zeigt in seiner Anlage noch den Typus des späten Renaissancealtars. Zwei seitlich weit vorspringende Konsolen tragen die Flügelkompositionen und gehen gleich den Altären der ersten Hälfte und Mitte des Jahrhunderts auf den schreinartigen Aufbau mit der ausgesprochenen Dreiteilung zurück; in der Mitte erhebt sich das Altarblatt, rechts und links davon stehen vor Muschelnischen zwei trefflich geschnitzte Heiligenfiguren. Das Ornament hingegen bewegt sich vollkommen im Charakter des Barock; besonders phantastischer, wilder Reichtum liegt in den seitlichen Schnitzereien von Ranken und Blattwerk. Die reiche Abwechslung in den architektonischen Gliedern zwischen vollkräftigen, in üppigen Schraubengängen sich windenden Säulen und seitlichen kannelierten Pilastern, die überladene Fülle des wildesten Ornamentes, die goldstrotzende und dunkle Fassung der Komposition tragen dazu bei, uns in dem Werke ein typisches Beispiel für den prunkenden Reichtum des oberbayerischen Barock vor Augen zu führen, wie er besonders in der Jungend aufgetreten ist. Wo der Meister zu suchen ist, ist ungewiß. Der Altar läßt trotz seiner Verbtheit und Überladung einen äußerst routinierten Künstler erkennen, der sicher an einem größeren Orte saß, wahrscheinlich in Wasserburg oder in Burghausen.

Vielleicht ist die Altareinrichtung der Eckzberger Kirche aus der nämlichen Werkstätte wie jene zu St. Wolfgang hervorgegangen. Ein verwandter Charakter liegt auch in den beiderseitigen Altaranlagen: in beiden Kirchen ist die Altareinrichtung in ihrem ehemaligen Zustande unverändert erhalten geblieben; überall die wuchtig gedrehten Säulen und die ausgesprochene Dreiteilung, welche durch eine reich entwickelte Architektur erreicht wird, in beiden Kirchen die fast überladene Fülle an Ornamenten, die sich vor allem in dem seitlich herabfallenden Ranken- und Volutenwerk offenbart.

Die Kirche zu Pürten<sup>1)</sup> (bei Kraiburg) besitzt in der Gnadenkapelle einen äußerst reichen Altar, der, im Jahre 1693 errichtet, an der Wende des Barock im ersten Stadium zu seiner

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 2246.

vollen Entwicklung steht. Die Anlage bildet eine pompöse architektonische Umrahmung des lieblichen Gnadenbildes, einer Madonna mit dem Kinde aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Nicht weniger als 10 Säulen in derber Drehung ohne Rankenbefrängung umgeben die Nische mit der Marienfigur. Die kuffenförmige Anordnung der Säulen erzeugt ein reich verkröpftes Gebälk, auf dem seitlich nach altem Muster auf energisch profilierten Segmentgiebeln Engel sitzen, während in der Mitte zwischen Säulchen und unter einem frei erfundenen Rankenbaldachin die Herz Jesu Statue sich erhebt. Der Altar wirkt in der Überladung der architektonischen Glieder wie auch im fastig schwellenden Ornamente äußerst prunkend. Da wir uns in ehemalig Salzburger Gebiete befinden, so wird die Fassung des Werkes in Schwarz und Gold nicht auffällig sein. Doch die in schreiendem Rot und Blau (Lazurfarben auf Silber) abwechselnd gehaltenen Säulenhäfte machen einen unschönen Eindruck. Es ist hochinteressant, an den übrigen Altären dieser Kirche die Wandlung des Stiles im Laufe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu verfolgen. Der Hochaltar von 1670 bewegt sich noch in den Formen der Spätrenaissance. Im Mittelschreine die gotische Gruppe der Krönung Mariens, seitlich unter Bögen St. Georg und St. Florian, im oberen Aufzug ein Ritter mit Schwert und Martyrerpalm. Das Ornament ist in maßvollem Knorpelwerk gehalten. Der linke Seitenaltar enthält St. Felizitas im Schreine mit ihren sieben Söhnen, von denen vier an Stelle der Säulen seitlich vom Mittelbau aufgestellt sind, während die drei anderen als kleine Figuren den Giebel schmücken. Das Ornament dieses Altares ist entwickelter als das am Choraltare und nimmt bereits die Akanthusranke und das Blumen- und Fruchtgestirn auf. Die Figuren sind zwar sehr steif und befangen, dennoch aber dürfte der ganze Altar gleichzeitig mit dem rechten Seitenaltar von 1684 zu setzen sein, wo der nämliche Geschmack in der Ornamentik sich zeigt. Stilgeschichtlich liegt hier der interessante Fall vor, daß der Aufbau, der beim Hochaltar von 1670 so ziemlich der gleiche ist wie beim Seitenaltar von 1684, sich keineswegs geändert hat, während für die Gestaltung des ornamentalen Schmuckes die kurze Zeitdifferenz nicht ohne Einfluß vorübergegangen ist.

Die Kirche auf dem Petersberg (B.-M. Rosenheim) bietet in zwei Altären interessante Typen der spätesten, bereits barocken

Rennaissance. Besonders der Hochaltar, datiert 1676, zieht durch seinen reichen Aufbau an. Vier glatte Säulen, mit schöngezeichneten Blumengewinden bekränzt, gliedern die Anlage in drei Nischen für die Heiligenfiguren, darüber lagert sich das verkröpfte Gebälk mit der Giebelkomposition, eine Wiederholung der Architektur des Unterbaues in kleinem Maßstabe. Der Figurenreichtum und die Anordnung der Statuen in Flügelarchitekturen nebeneinander gereiht, verstärkt nur noch die Erinnerung an die gotischen Flügelaltäre. Im Aufbau ist das Schema der Renaissance noch nicht verlassen, während in der Dekoration neben dem Knorpelwerk der späten Renaissance in den vegetabilen Zieraten, den Fruchtfestons an den Segmentgiebelstücken wie auch in den naturalistischen Rosenguirlanden, die um die Säulenschäfte gezogen sind, der Charakter des Barock sich bereits offenbart. Gerade dieser Reichtum in dekorativem Detail wie die Fülle von durchaus tüchtigen Figuren sind es, welche als Produkte ländlicher Kunstfertigkeit damaliger Zeit stilgeschichtlich von großem Werte sind.

Wie lange noch die derbe Architektur des späten 17. Jahrhunderts nachwirkt, lehrt der linke Seitenaltar der St. Katharinenkirche zu Mühldorf, der im Jahre 1709 gestiftet worden ist.

Barockgewundene Säulen mit Laubwerk, das aber nicht in den Tiefen der Schraubengänge, sondern auf den Windungen sich emporsehlingt, tragen den reichen, schweren Giebelauftrag. Eine Fülle von Figuren schmückt den Altar, durchweg gut bäuerliche Schnitzarbeiten. An Stelle des Knorpelwerkes tritt naturalistisches, scharf gezahntes Blatt- und Rankenwerk an die Konsolen heran. In der Anlage ist der schreinartige Bau mit den seitlichen, nach der Weise von Flügelkompositionen angeordneten Baldachinen über den Figuren verlassen. An den Säulenkämpfern kommt die Schwingung bereits zum Vorschein, welche bei den Renaissancealtären des 17. Jahrhunderts mit Ausnahme des Jundersdorfer Altares noch nicht zu Tage tritt. In dem Figurenreichtum des Altares spricht sich von neuem die volkstümliche Freude an plastischen Werken aus. Selbst auf den Ecken des Gebälkes werden Figuren angeordnet. St. Georg und St. Florian sind derbe, kernige Arbeiten.

Den bisher betrachteten Altären schließen sich im schweren, prunkenden Typus vom Ende des 17. Jahrhunderts die vielen Altäre der Klosterkirche zu Garz am Inn an.

Der Garzer Choraltar ist ein schweres Werk, das die ganze Breite und Höhe der Chorwand ausfüllt. Vier mächtige, gewundene Säulen auf hohen Basen gliedern den Hochbau in drei Felder, im mittleren ist das Altarblatt „Maria Himmelfahrt“ eingelassen, rechts und links stehen in Muschelrutschen die überlebensgroßen Figuren von St. Joachim und Anna. Je zwei Säulen sind immer mit Giebelbögen überspannt, auf denen Engel sitzen, in der Mitte erhebt sich, reich von Säulen flankiert, der obere Aufzug mit der Dreifaltigkeitsgruppe. Der kostbare Altar ist auf die hohe Summe von 4000 fl. zu stehen gekommen und wurde im Jahre 1697 fertig gestellt.<sup>1)</sup> Er hat viele Ähnlichkeit mit den Prunkaltären der Rosenheimer Umgebung. Die nämliche mächtige Gliederung in drei Teile, dieselbe schwere große figürliche Plastik, dieselbe Wucht in der Giebelkomposition. In den gewundenen Säulen kommen barocke Elemente herein. Auch die reiche Fassung in dunklen Grundtönen mit voller Glanzvergoldung der Ornamente ist hier, wie an so vielen Prunkaltären dieser Epoche in der Zim- und Salzachgegend, zu bemerken.

Die Seitenaltäre, von denen links besonders der zweite und dritte und rechts der erste und dritte in Betracht kommen, sind samt der Kanzel vorzügliche Schreinerarbeiten des spätesten 17. Jahrhunderts. Sie zeigen in ihrer reichen Säulenarchitektur, im vielfach verkröpften Giebel und im reichprofilierten Gebälk die unruhig bewegten Formen des Barock. Bereits beginnt man den Aufbauten wirksamere Silhouette zu geben, Säulenstümpfen vorzuziehen und im Gegensatz zu dem mehr geschlossenen Altarcharakter der vorhergegangenen Jahrzehnte nunmehr durch Heraus-treten aus der Wandfläche größere Licht- und Schatteneffekte zu erzielen (Prinzip des Barockaltars).

Neben diesen hervorragend reichen Altaranlagen finden sich in kleineren und entlegenen Kirchen der Gegenden um Wasserburg und Mühldorf manche tüchtige Werke aus der Spätzeit des 17. Jahrhunderts. Sie bringen im Typus zwar nichts Neues, be-funden aber, wie nicht bloß der geschulte Meister in den Städten und größeren Orten, sondern auch der bescheidene Schnitzer auf dem Lande treffliche Arbeiten im gut proportionierten architektonischen Aufbau, im flottgeschnittenen, hochplastischen Ornamente und nicht zum mindesten auch in der figürlichen Altarplastik hervorbrachte.

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1949.



Größeren Reichtum im Ornamente und einen fortgeschritteneren Typus in der Anlage führen uns die Hochaltäre zu Oberhofen und Thal bei Mchau vor. Ersterer ist ein Aufbau mit stark gedrehten, rebenumwundenen Säulen, der in seiner reichen Schnitzerei ein treffliches Beispiel für die vorzügliche Technik selbst bäuerlicher Arbeiten jener Zeit darbietet; der Hochaltar zu Thal zeigt den vollentwickelten derben Knorpelstil der Spätzeit des 17. Jahrhunderts.

Für den nördlichen Teil des Chiemgaus, das Traun- und Salzachgebiet war wohl als Kunstzentrum Trostberg bestimmend, wo Bildhauer und Faymaler saßen. Doch wegen der Nachbarschaft von Wasserburg dürften auch die dortigen Werkstätten für jene Lande um die Alz, nördlich des Chiemsees, nicht ohne Einfluß gewesen sein. Selbst bescheidene Kirchen in der Gegend um Trostberg bieten interessante Altaranlagen, die den prunkenden Reichtum eines volkstümlichen frühen Barock charakterisieren. So z. B. der Hochaltar zu Albertaiach (1672), welcher den üppigen Schmuck des ländlichen Geschmacks damaliger Periode vor Augen führt. Seine Fassung ist eine glänzend schwarze, aus der das Ornament in voller Vergoldung sich trefflich abhebt und die Altarfiguren, in leuchtendem Weiß gehalten, wirkungsvoll hervortreten.

Gegenüber dem nahegelegenen Diepoltsberg,<sup>1)</sup> dessen Altareinrichtung einige Jahrzehnte älter ist (1650), sehen wir am Hochaltäre zu Albertaiach deutlich den nach immer größeren Prunk und Reichtum in den Formen und effektvoller Fassung strebenden Geschmack des späteren 17. Jahrhunderts ausgeprägt.

Daran schließt sich als eine für diese Periode charakteristische Anlage der Choraltar von Feldkirchen vom Jahre 1672, während wieder die Seitenaltäre zu Fjchl<sup>2)</sup> von 1651 das Knorpelwerk in einem noch anfänglichen Stadium offenbaren.

Im Allgemeinen bringt der Altartypus jener Landstriche weder im Aufbau noch auch im Ornamente wesentlich neue Motive. Die Architektur ist die wuchtige und schwere des beginnenden Barock. Das Ornament zeigt an den meisten Altaranlagen eine besondere Vorliebe für die Derbheit und den schwulstigen Prunk des sogenannten Knorpelwerkes. Die figürliche Plastik ist

<sup>1)</sup> Nebenkirche der Pfarrei Dbing.

<sup>2)</sup> Zillialtkirche der Pfarrei Secon.

kraftvoll und zahlreich vertreten. Einen eigenartig lokalen Charakter verleiht die Fassung den Altären. Auf dunklen, meist glänzend schwarz polierten Grund werden aufs üppigste geschnitzte Gold- oder auch Silberornamente gesetzt, was eine im vollsten Einklang zu der schweren Architektur und dem derben Ornamente stehende ernst-vornehme, ja majestätische Prachtwirkung hervorruft.

Weiter östlich gegen das Thal der Salzach zu ist Tittmoning der bedeutendste Ort, welcher den Fürsterzbischof von Salzburg zum Landesherrn hatte. Im 17. Jahrhundert war Tittmoning die Lieblingsresidenz der Salzburger Kirchenfürsten, welche in den heißen Sommermonaten gerne die von Buchen umrauschten Höhenzüge des Schloßberges aufsuchten. Die großräumige Augustinerkirche samt ihrer imposanten Altarausstattung ist ein Werk, das seine Entstehung der Gnade des Fürstbischofes Maximilian Gandolf verdankte. Der Hochaltar dasselbst ist ein typischer Bau vom Ende des 17. Jahrhunderts.

Sein architektonischer Aufbau folgt dem von Italien um diese Zeit nach Südbayern gekommenen römischen Barock. Die gedrehte mit Reblaub umwundene Säule, die zerhackten Giebelstücke, die reiche Verkröpfung des Gebälks, der schwere Bruch der Linien beruhen auf italienischen Einflüssen.

Wirkungsvoll tritt die Architektur aus einer Fläche hervor. Die beiden Säulenpaare trennen sich. Das eine Paar ist weit vorgeschoben und erhebt sich frei, während das andere in die Rückfläche des Aufbaues zu den Seiten des Altarblattes zu stehen kommt. In dieser Art und Weise ist bereits am Ende des 17. Jahrhunderts der Grund zu den immer kühner und freier sich gestaltenden arkadenartigen Staffagen gelegt, welche an die alte romanische Idee des Ciboriumaltars anknüpfend im 18. Jahrhundert zu reichen Anlagen führen.

Das Gebälk baut sich am Choraltare der Augustinerkirche weit vor, um in vielfachen Verkröpfungen zu den beiden vorderen Säulen zu gelangen. Es ist einheitlich durch den ganzen Altarbau geführt. Zu einer derartigen Auflösung und Lockerung der Architektur, daß die vorderen Gebälkstücker völlig frei und getrennt vom Rückbau sich erheben, wie dies an Nams Altarconstructionen in der St. Johann-Nepomukskirche zu München zu sehen ist, ist es noch nicht gekommen. Aber der Gedanke ist bereits im Keime vorhanden, einen Reichthum der Formen, eine kräftige Licht- und

Schattenwirkung durch Vorstellen und Zurückziehen der einzelnen architektonischen Glieder zu erzielen. Mächtig ladet das Gebälk aus und erscheint im Verein mit dem schweren Schmuck der Konjolen fast zu drückend gegenüber den eleganten freistehenden Säulen.

Ein weiteres Moment, welches das immer mehr sich geltend machende Streben nach freierer Konstruktion der Altaranlage betont, ist die Komposition des Giebels. Engelsgestalten halten das in reichem Rahmen gehaltene Medaillonbild der hl. Dreifaltigkeit, ein wirres Gemisch von Wolken und Engelsköpfchen und Strahlen bildet die Umrahmung des Giebelbildes und zugleich auch die Schlußbekrönung des ganzen Baues. Die Anlage des Giebels ist durch keine Architektur, wie es in früherer Periode der Fall gewesen war, eingefasst, sondern bereits in freier, malerisch-dekorativer Weise behandelt.

Ungemein reich ist der dekorative Schmuck des Hochaltars. Üppiges, vollplastisches Rankenwerk an den Säulenbasen und in dem freien Raum zwischen den Säulen, Fruchtschnüre in der schweren Art des Stuckes im Hochbarock und Blumengewinde ziehen sich von Säule zu Säule und hinüber zu den nächsten Pilastern der Chorwand; Putten tummeln sich darin, lauter direkt der italienischen Kunst entnommene Motive.

Die mit großer Sorgfalt geschnitzten Kapitelle wie die feinnaturalistisch gearbeiteten Weinreben um die gedrehten Säulenschäfte, die strotzenden Guirlanden und vollsaftigen Ranken in Akanthusmotiven zeugen von der Virtuosität der Schnitztechnik, welche in der Periode des Barock das üppig-reiche Rankenwerk mit gleicher Frische und liebevoller Gestaltungsfreudigkeit aufgreift wie einstens in der Spätgotik das zierlich graziöse Laub- und Astwerk.

Seitlich über Türanlagen stehen die großen Figuren von St. Augustin und St. Monika, kräftige, einheitlich durchgeführte Gestalten. Besonders charakteristisch ist St. Augustin mit hoher Mitra, im wallendem Mantel, das ausdrucksvolle von Bart umgebene Haupt energisch zur Seite gerichtet, — eine für die Barockperiode besonders bezeichnende Bischofsgestalt. An den Türen ist in reichem Schilde das Wappen des Erzbischofs von Salzburg Maximilian Gandolf angebracht, der 1682 die Kirche erbaute und ein besonderer Gönner des Marktes Tittmoning war.

Die Fassung dieses Prachtaltars, erst kürzlich in den alten Beständen glücklich restauriert, hat als Grundfarbe mattes Schwarz, worauf die in leuchtendem Golde gehaltenen Ornamente gesetzt sind. Die Säulenschäfte sind mattgold, die plastischen Weinreben Glanzgold, in voller Vergoldung prangen auch die beiden Kolossalfiguren. Mit der Fülle des Goldes steht das diskrete, ernste Schwarz der Grundierung in angenehmer Harmonie, die glückliche Verteilung beider Töne verleihen der Gesamtkomposition würdevolle Pracht und erhöhen noch die Wirkung eines einheitlich durchgeführten Brunkstückes.

Die Seitenaltäre sind ungleich beiseidener; ihr Aufbau ist ohne Säulen und schließt mit einem einfachen Giebel. Die Fassung bewegt sich wieder in dem Farbenpiel von Schwarz und Gold. Von trefflicher Schnitzarbeit sind die Statuetten auf diesen Seitenaltären, welche voll vergoldet sind: rechts St. Gelasius und Alypius, links St. Marinus und St. Felicitas. Interessant sind auch die in ihrem Aufbau silistijch guten Reliquiare, die aus Ebenholz mit Silberornamenten hergestellt sind. Diese Seitenaltäre liefern wieder einen Beweis für die reiche Abwechslung, mit welcher der Altarbauer die architektonischen Anlagen aufbaute, indem er bald zu mächtigen Säulenstellungen bald wieder zu einfacherer Pilastergliederung griff, immer aber durchaus glückliche Konstruktionen erzielte.

Das späte 17. Jahrhundert ist ferner in dem prächtigen Hochaltare der Kirche St. Pankraz bei Reichenhall (Karlstal) vertreten. Im Aufbau, im Ornamente und in der figürlichen Plastik ist er ein Meisterwerk der Schnitzkunst der Salzburger Gegend. Die ganze derüberquellende Kraft des Barock tritt uns in den gewundenen Säulen, dem ausladenden, reich verkröpften Gebälk und der schweren darauf gesetzten Giebelkomposition entgegen. Das Rankenwerk bewegt sich im vollsaftigen Akanthus, woraus Puttenköpfchen versteckt lugen. Der Altar ist nur mit Plastik ausgestattet: Im Mittelstück St. Pankraz, in der Gloriole von Genien und Putten umflogen, seitlich von Muschelartigen St. Heinrich und St. Alexius, kraftvolle Gestalten und tüchtige Arbeiten. Die Fassung dieses Brunkaltars ist wiederum Schwarz und Gold. Der Choraltar zu St. Pankraz hat manche Ähnlichkeit dem der Augustinerkirche zu Tittmoning. Er bleibt aber immer noch Wandaltar in dem strengen dreiteiligen Schema des Renaissance-



Tiffmoning.  
Augustinerkirche.  
Hochaltar, 1686.



altares, während der Tittmoninger Hochaltar durch energisch betontes Vorstellen des einen Säulenpaares und Vorziehen des Gebälkes sich bereits der freien Komposition der Ciborienaltäre nähert.

Im Chiemgau bekunden das berühmte Kloster Frauen-Chiemsee wegen seiner aus dem Ende des 17. Jahrhunderts erhaltenen ungemein reichen Altarausstattung, dann auch Maria-Eck, ein vielbesuchter Wallfahrtsort,<sup>1)</sup> ihre bevorzugte Stellung in reicher Altarausstattung.

Der Hochaltar in Maria-Eck ist ein charakteristisches Beispiel für die Derbheit und Schwulstigkeit des Ornamentes, aber auch für den durchwegs tüchtigen architektonischen Aufbau, der jener Periode fast immer innewohnt.

Die Anlage stammt aus dem Jahre 1691.<sup>2)</sup> Vier derbkräftige Säulen mit großen Trauben umwunden tragen das verkröpfte Gebälk mit dem Giebel, in welchem die plastische Gruppe der hl. Dreifaltigkeit samt seitlich stehenden Figuren eingelassen ist.

Die Wucht des Gebälkes, die Kraft der Säulen, der Reichtum an Profilen, dazu noch das wild sich ineinanderSchlingende Knorpel- und Rankenwerk von starkem Relief verleihen im Vereine mit der düsteren Fassung der Architekturteile und der fatten Vergoldung des Ornamentes dem Gesamtwerke einen schweren und üppigen Charakter.

Der Tabernakel ist gleichzeitig mit dem Hochbau erhalten, die seitlich unter Voluten stehenden Figuren von St. Benedikt und St. Scholastika sind treffliche, bewegte Schnitzarbeiten.

Der Altar vermischt in seiner Anlage wie im dekorativen Detail den schweren, überladenen Typus der späten Renaissance mit barocken Formen.

Ähnlich ist ein Seitenaltar der Pfarrkirche zu Graßau. Er ist aus dem Jahre 1696 und bestimmt in seiner schwarzen Fassung mit den vergoldeten Schnitzornamenten den Typus jener Gegend.

Die beiden Zillialkirchen der Pfarrei Graßau, Keiten und Streichen, führen uns in ihren Altären einen älteren Typus vor Augen. Die Altarausstattung zu Keiten aus dem Jahre 1662 und die fast gleichzeitige zu Streichen (1667) tragen noch

<sup>1)</sup> Zur Pfarrei Siegsdorf gehörig.

<sup>2)</sup> Die Wallfahrt Maria-Eck. Im Sulzbacher Kalender für katholische Christen auf das Jahr 1865. S. 43.

den späten Renaissancecharakter an sich. Im Gegensatz zum Seitenaltare der Grassauer Pfarrkirche sind sie im Aufbau weniger üppig, und im Ornamente kommt die speziell dem heimischen Barock eigene Vorliebe für vegetabilisches Rankenwerk und Fruchtfestons noch nicht zu Geltung.

Interessant sind diese Altäre besonders insoferne, als sie uns den rohen und derben bäuerlichen Stil der damaligen Zeit aufweisen. Ihre Schwäche zeigt sich vor allem im Figürlichen; die architektonischen Aufbauten hingegen müssen als tüchtige Arbeiten bezeichnet werden.

Als ein Beispiel, wie die ganze Bewegung in der Altarbaukunst jener Epoche selbst in die entlegensten Kapellen der einsamsten Gebirgstäler gedrungen ist, möge der Altar des Kirchleins Maria=Schnee in der Urzhlau<sup>1)</sup> genannt werden. Er zeigt einen zwar einfachen, aber tüchtigen Aufbau mit glatten Säulen, seitlichen unter überhängenden Voluten stehenden Figuren St. Joachim und Anna und den üblichen oberen Aufzug.

Das Knorpelwerk tritt nur mäßig im Ornamente auf. Der Altar gehört der Mitte des 17. Jahrhunderts an.

Die höchste Höhe und die bedeutendste Steigerung der im Barock gestalteten Renaissancealtäre finden wir am Choraltare der Kirche zu Frauen=Chiemsee, wo das dekorative Ornament die denkbar üppigste Form annimmt.

Dieser Choraltar ist ein Prunkwerk des überladenen Barock aus der Spätzeit des 17. Jahrhunderts mit Ornamenten im derben, überreichen Knorpelstil.

Wichtige, gedrehte Säulen mit ineinander geschlungenen Nebenranken tragen das über die ganze Breite der Altaranlage sich hinziehende Gebälk, das in reichster Verkröpfung gehalten ist. Darauf lastet der obere Aufzug, eine äußerst reich mit Säulen, Voluten, Konsolen und Gesimfen ausgestattete Staffage, die sich um das obere Obbild, die Krönung Mariens, gruppiert. Zu den Seiten des Hauptbildes (der Heiland erscheint Maria) stehen unter Volutenbaldachinen auf üppigen Konsolen St. Benediktus und St. Scholastika.

<sup>1)</sup> Pfarrei Ruhpolding; diese Kapelle wurde im Jahre 1640 vom Bauer Wolfgang Urzhlauer gebaut; siehe Mayer=Westermayer a. a. D. I, 559.



In gleichen Formen wie der Hochbau ist der in zwei Etagen sich erhebende Tabernakel aufgebaut.

Der ganzen Komposition wohnt ein Formenschwulst sonder Gleichen inne: Das wild ineinandergehende Kartuschenwerk im ausgeprägtesten Knorpelstil bringt höchst prunkende, aber auch übertrieben reiche Effekte hervor; doch beeinflusst dasselbe den klaren architektonischen Aufbau keineswegs in seiner einheitlichen Gesamtwirkung. Eine Menge von Figuren beleben die Altarausstattung; außer den beiden überlebensgroßen am Hochbau zieren den Giebelaußzug nicht weniger als sieben Statuen: seitlich an den Schneckengiebeln St. Helena und St. Katharina, zu beiden Seiten des Giebelblattes St. Johannes der Täufer und St. Johannes der Evangelist, oben als Abschluß des ganzen Werkes drei hl. Rittergestalten in bewegter Schrittstellung.

Am Giebel ist das Datum der Errichtung des Altars, 1694, zu lesen. Die Polychromie dieses imposanten Baues erhöht noch die prächtige Wirkung. Herrlich leuchtet aus dem dunklen Grundtone der architektonischen Teile das satte Gold der überquellenden Ornamente.

Die beiden Nebenaltäre seitlich am Chorbogen haben je zwei gedrehte mit Laubwerk umwundene Säulen, welche die figurenreichen Altargemälde einschließen. Die Bekrönungen, in flotten Formen gehalten, zeigen Medaillonbilder.

Eine an der Nordseite angebaute Kapelle birgt einen Altarbau von 1688, dessen Komposition, trefflich in den reichen Formen des schließenden 17. Jahrhunderts ausgeführt, eine spätgotische Figur aus der Mitte des 16. Jahrhunderts von geringer Bedeutung umgibt.

In der Kirche St. Nikolaus zu Minsing<sup>1)</sup> am Chiemsee (bei Prien) befindet sich ein gefälliger Altar aus dem Jahre 1684, der einheitlich aus dieser Zeit erhalten bereits die Abficht des Barockaltars in seinem entwickelten Stadium kennzeichnet, aus der Fläche des Wandaltars herauszutreten und sich arkadenartig um die Mensa vorzubauen.

Zwei Säulen sind vorgehoben und leiten das Gebälk zurück zu dem rückwärtigen Bau mit dem Altarblatte. Zwischen den Säulen stehen St. Petrus und St. Paulus. Den oberen Aufbau

<sup>1)</sup> Zur Pfarrei Prien gehörig.

schmücken Putten auf Giebelstüden, Vasen mit Flammen und das Strahlenkreuz.

Im ornamenten Detail spielen neben derbem Knorpelwerk auch zierliche Blumengewinde und Bänder eine große Rolle, welche letztere Gebilde aber einer späteren Periode anzugehören scheinen.

Freie Motive zeigen sich in den Kapitellen. Der Hochaltar wie auch die einfacheren Seitenaltäre sind schwarz poliert, die Ornamente leuchtend vergoldet, was einen eigenartigen Reiz hervorruft.

Von sicherem Stilgefühl getragen wußte der Erbauer des Hochaltars sich den bestehenden Raumverhältnissen geschickt anzupassen. Die Wand des Altarraumes ist in der Kilmstinger Kirche von Fenstern durchbrochen, deshalb wählte der Meister eine Altararchitektur, die den Seiten des polygonen Chores sich anschmiegt. Die beiden zwischen den Säulen angeordneten Durchsichten vor den Fenstern sind bereits die Anfänge zu jenen höchst flotten großen Fensterdecorationen der späteren Rokokoaltäre.

## 4. Der Altartypus im entwickelten und ausgehenden Barock.

Ende des 17. und Anfangs des 18. Jahrhunderts übte der italienische Hochbarock einen bedeutenden Einfluß auf die Altarkonstruktionen im jetzigen Erzbistum München und Freising aus. Ein Mann beherrschte damals das künstlerische Leben Italiens, Andrea Pozzo (1642—1709), dessen Kunstart nicht nur in Italien die größte Bewunderung hervorrief, sondern auch in Deutschland Stauern erregte und zu Nachahmung begeisterte. Pozzo kam als der Vermittler zwischen der deutschen und italienischen Barockkunst gelten. Er war es, der „jene frische Kunstart über die Alpen brachte, welche den deutschen Meistern zu Herzen sprach und sie zu stürmischer Nachahmung veranlaßte, weil sie der ihrigen am verwandtesten war“<sup>1)</sup> C. Gurlitt charakterisiert die enge Verwandtschaft, die zwischen dem künstlerischen Willen Pozzos und dem der gleichzeitigen und unmittelbar nachfolgenden deutschen Künstler bestand, am Schlusse seines Kapitels über den genialen Italiener in treffendster Weise. „Die Renaissance war hier (in Deutschland) in ungleich höherem Grade als in Italien eine dekorative, mit den architektonischen Motiven willkürlich umspringende gewesen. Der Tischler hatte dort die Leitung in Entwicklung der Architektur übernommen, . . . die Arbeit des Drechslers, des Bildschnitzers, die Lust an künstlichen Verkröpfungen und zierlichem Kleinwerk, die Sorglosigkeit hinsichtlich der Konstruktion, wie die Freude an kühnem, phantastischem Entwurf, an buntem Formenwechsel — alle diese Sondereigenschaften deutscher Kunst zeigen sich an Pozzo mehr als an irgend einem rein italienischen Künstler. . . . Diese echt meisterliche,

<sup>1)</sup> Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart 1887. S. 459.

von den Regeln und ästhetischen Rücksichten unberührt, daher in gewissem Sinne unbefangene Schaffensart aber ist durchaus verwandt mit der sich entwickelnden, gleichzeitigen deutschen Kunst.“<sup>1)</sup> Vor allem aber hat Pozzo den nachhaltigsten Einfluß auf seine Zeit ausgeübt durch sein theoretisches Werk „*Perspectiva Pictorum et Architectorum*“, das von Künstlern diesseits und jenseits der Alpen ebenso eifrig studiert wurde als früher zur Periode der Hochrenaissance die vier Bücher über Architektur von Palladio.

Es ist bezeichnend für die Zeit, in der Pozzo und seine Nachfolger wirkten, daß der Schwerpunkt des künstlerischen Wirkens gerade auf Prachtaltäre verlegt worden ist, welche nimmehr in großer Anzahl in den verschiedensten Kirchen Italiens entstanden sind. Der Grund mag wohl darin liegen, daß gerade an Altären als an Werken der Kleinarchitektur die Phantasiefülle des Einzelnen sich am freiesten und unbehindertsten entfalten kann, während Schöpfungen der großen Architektur gewissen statischen Gesetzen folgen müssen. Aus der Unmasse der Prunkaltäre in damaliger Zeit mögen nur drei der vielgepriesensten und glänzendsten genommen werden, der Luigi Gonzaga=Altar in S. Ignazio und der Loyola=Altar im Gesù in Rom, ferner jener der Kirche S. Maria dei Gesuiti (1715—1728) in Venedig. Die ersten beiden gehen auf die genialen Entwürfe von Andrea Pozzo, der letztere auf dessen Bruder Giuseppe zurück. Der Gonzaga=Altar vor allem darf als das Vorbild eines pompösen Wandaltars jener Tage gelten, welcher auch für die gleichzeitigen und nachfolgenden süddeutschen Altarbauer von direktem Einfluß gewesen ist. Die gewundenen Säulen mit den naturalistischen Gewinden, der geschwungene Architrav, die vielfach verkröpften, gebrochenen, dann wieder geknickten Gebälkstücke, namentlich aber die geschweiften Giebelteile und die Volutenanschwünge zur schließlichen Bekrönung treffen wir ungemein häufig an den größeren Altaranlagen in der Erzdiözese. In dem Aufbau des Gonzaga=Altars sahen denn auch die süddeutschen Meister der ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts das mustergültige architektonische Gerippe für einen Prunkaltar, was aber ihren formenfreudigen Sinn keineswegs hinderte, da oder dort, ihrer eigenen Phantasie folgend, selbständige Formen zu schaffen, welche mit einer

<sup>1)</sup> Cornelius Gurlitt a. a. O. S. 472.

Fülle dekorativen Details in echt deutscher Weise belebt wurden. Der Ignatiusaltar im Gesu zu Rom kann zwar in seinem mehr an die Antike sich anlehrenden Aufbau weniger als ein unmittelbares Beispiel für die Altarbauer der Erzdiözese angesehen werden, aber er mag wohl als ein Vorbild dafür gelten, wie der Altar als ein an die Architektur und Dekoration des Kirchenraumes sich enge anschließender Bau in dieser und der folgenden Zeit noch mehr als früher gedacht wurde. Auch die plastische Giebelgruppe des Ignatiusaltars übte sowohl dem Gegenstande (hl. Dreifaltigkeit) als auch ihrer künstlerischen Anordnung nach (zwischen zwei Giebelstücke gesetzt) namentlich auf die süddeutschen Altarbauer großen Einfluß um so mehr aus, als sie von den Zeiten der Gotik her von ihrer Vorliebe für plastischen Schmuck auch bei Konstruktion von Renaissancealtären keineswegs abgekommen waren.

In Anbetracht der damaligen prunkliebenden Periode kann es nicht Wunder nehmen, wenn die beiden, im Aufbau so reichen Altaranlagen, viel bewundert wurden. Der Gonzagaaltar gefiel den Jesuiten so gut, daß sie in ihrer Kirche als Pendant hierzu einen zweiten Altar, im gleichen Aufbau, errichten ließen; es ist dies der „Altare dell' Annunziata“ mit dem berühmten Marmorrelief „Mariä Verkündigung“ von della Valle. Mit dem Ignatiusaltar sollte ein Monumentalwerk allerersten Ranges geschaffen werden, dieser Wunsch „lag in der Natur des Auftrages wie des Auftrages selbst“. <sup>1)</sup>

In Heimatlande sahen die deutschen Künstler Schöpfungen von Pozzos Hand und auf ihren Studienreisen nach Italien bewunderten sie mit der ganzen Welt die Werke des phantasievollen Mannes, dessen Formen dem Zeitgeiste so sehr entgegenkamen.

Waren die Werke Pozzos bemerkenswerte Vorbilder für unsere heimischen Altarbauer geworden, so hatte die Periode des Hochbarock noch einen weiteren Schritt in das Phantastische der Architektur durch die Errichtung von freistehenden Altaranlagen gewagt. Aus der großen Anzahl jener Konstruktionen mag ein besonders charakteristisches Werk genommen werden, nämlich der Choraltar der Kirche S. Maria dei Gesuiti zu Venedig. <sup>2)</sup> Der Schöpfer dieses Altares war der Karmelitermönch Guiseppe

1) Cornelius Gurlitt a. a. D. S. 468.

2) Ebenda S. 322. Hier auch Abbildung.

Bozzo in Venedig, welcher als Bruder des Andrea Bozzo künstlerisch ganz unter dem Einflusse des letzteren stand.

Die Anlage dieses Altares ist freistehend gedacht und mit denkbar höchstem architektonischen Aufwand durchgeführt. Ein reicher Säulenbau, kolumnenförmig bald vorgeschoben, bald wieder zurückgestellt, umgibt nach Art einer offenen Arkade die in den bewegtesten Formen gehaltene plastische Mittelgruppe der hl. Dreifaltigkeit und trägt ein bald in konkaver bald konvexer Schwingung sich hinziehendes Gebälk. Als Bekrönung ist dem Ganzen eine Kuppel aufgesetzt. Eine Unruhe sonder Gleichen wohnt dieser Komposition inne. Die Architektur ist ihrer Aufgabe, Trägerin von Lasten zu sein, völlig entkleidet; sie hat die ihr gestellten Schranken überschritten und sich allzu sehr in das Gebiet des Malerischen hinüberverirrt. Die Säule ist ihrer Aufgabe enthoben, als stützendes Hauptglied der Architektur zu gelten. Sie wird rein dekorativ behandelt, in zierlichen Windungen dreht sie sich empor, sie steht nicht mehr da in der alten, straffen, soliden und kraftvollen Form; nichtsdestoweniger ist sie bestimmt, einen schwer angelegten Kuppelbau zu tragen. Es liegt ein Widerspruch in der Gesamtkomposition, der störend wirkt und auch nicht durch die offenbare Virtuosität in Erfindung reichster Gliederungen beseitigt wird. Wie diese eine Altaranlage, so tragen noch viele andere den Charakter der Zeit an sich: „Einfassung durch ganze große Architekturen von Säulen und Gebälken,“ . . . . . dabei noch Skulpturen, die in die Luft hinausgehen, „so daß das Auge des Beschauers einen eigentlichen Kampf daran wagen muß.“<sup>1)</sup> Mit Recht wurden der Altar zu S. Maria dei Gesuiti wie auch jener der Jesuitenkirche zu Venedig als „zwei der barocksten Werke der Zeit“ bezeichnet.

Diese allein auf Effekt berechneten, stolzen Schöpfungen, welche durch ihre rauschende Pracht den Beschauer blenden und gleichsam betäuben wollen, zogen naturgemäß die Augen der Künstlerwelt auf sich. Namentlich die süddeutschen Meister im Kurfürstentum Bayern konnten am meisten an Geist und Erfolg mit den Italienern damaliger Epoche wetteifern. Ein brennender Eifer verzehrte die Künstlerchaft im großen katholischen Brennpunkt, München, und in den verschiedenen kleineren Kunstzentren auf dem

<sup>1)</sup> Jakob Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898. S. 140.

Landes und regte ihre ganze, dem deutschen Geiste angeborene Formenfreudigkeit aufs höchste an, um im Altarbau die reichsten und glänzendsten Werke hervorzubringen.

Deutsche Künstler, die auf ihren Wanderungen jene Prunkaltäre sahen, bewunderten und studierten, haben dann in der Heimat den ganzen Formenschatz ihrer sprudelnden Phantasie in individueller Schöpfungskraft an ihren Werken geoffenbart.

Der Periode des sogenannten Hochbarock in Italien merkt man unschwer, namentlich in den Altaranlagen, ein gewisses sich Ausleben an, denn die künstlerische Spannkraft war bereits aufs Höchste gestiegen, und die Kunst nicht selten Selbstzweck, leere Effekthascherei geworden.

So gewinnt auch jeder bei Betrachtung der italienischen Prunkaltäre im Hochbarock die Überzeugung, daß es ein Vorwärts nicht mehr gibt, daß die Kühnheit in der Formengebung bereits ihren Gipfelpunkt erreicht hat.

Die Zeit des majestätisch-ruhigen Hochbaues des Altars war vorüber, und an dessen Stelle trat das Streben nach bewegtester Linienführung durch feste, oft gewagte Überschneidungen, durch Brechen, Biegen, Teilen und dann wieder durch Verbinden der einzelnen Linien. Es nahm eine übertrieben reiche Aneinander- und Übereinanderhäufung von architektonischen Gliedern überhand, die Säulen wurden zu beiden Seiten des Mittelbildes verdoppelt, ja verdreifacht, die Gesimse übermäßig verkröpft, das Gebälk auffällig reich profiliert. „Die trockene Formengröße sollte durch lebendige Vielgestalt belebt werden.“ Durch dieses Verfahren wurde allerdings ein kräftiges Licht- und Schattenpiel, ein großer Reichtum in der Gliederung und eine höchst imposante Gesamtwirkung erzielt, aber die Klarheit und Reinheit des architektonischen Aufbaus mußte notwendigerweise darunter leiden.

Während in Italien durch die verschiedensten Künsteleien nur scheinbar Neues der Welt geboten wurde, leiteten die süddeutschen Altarbauer tatsächlich in eine neue Geschmacksrichtung ein. Pozzos Nachemiferer waren und blieben Italiener, denen die architektonische Gestaltung beim Altare die Hauptsache dünkte, mochten sie nun diese Architektur auf die bizarrste Weise verschoben und verzerrt gebildet haben. Dem altbayerischen Künstler jedoch lag der Schwerpunkt dieser Epoche nicht in der Architektur, sondern vielmehr im ornamentalen Detail, in der Dekoration. Diese letztere

läßt sich naturgemäß weit besser durch „lebendige Vielgestalt“ beleben als die Architektur; und dies ist auch mit ein Grund, warum in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Altaranlagen der glücklichsten Art im Erzbistume München und Freising entstanden. Im Gegensatz zu dem in sich selbst erschöpften und in seiner Maniriertheit förmlich ersticken Hochbarock Italiens drängt die Altarfonstruktion im Gebiete der Erzdiözese immer und immer nach Vorwärts und kommt auf immer wieder neue Motive in unverfiehbarer Fülle der Phantasie. Die Periode des beginnenden 18. Jahrhunderts ist wie überall, so auch auf dem Gebiete des Altarbaues eine Zeit der größten Fruchtbarkeit, eine Zeit, die fast durchwegs tüchtige Werke hervorbringt, die im engsten Zusammenhange mit dem Kircheninnern gedacht und mit dem reichsten und vornehmsten Schmuck ausgestattet sind. Diese dekorative Auffassung der Altaranlage zeigt sich in den verschiedensten Variationen und schreitet, in einem unererschöpflichen Reichtum an Motiven sich ergehend, bis zur höchsten Reife stetig vor, die sich im entwickeltsten Rokokostile darstellt.

Bayern hatte im dreißigjährigen Kriege schwer gelitten und brauchte Jahrzehnte, bis es sich aus dem ungeligen Völkerverit wieder langsam erholte. Erst Ende des 17. Jahrhunderts war der allgemeine Wohlstand wieder so weit gediehen, daß entweder der gänzliche Mangel an Gotteshäusern durch Errichtung von neuen Bauten gedeckt werden konnte, oder daß man im Stande war, das arg verwüstete Innere der Kirchen auf würdige Weise wieder herzustellen.

Eine gesteigerte Bautätigkeit auf kirchlichem Gebiete setzte nunmehr ein. Von dem Gedanken hoher Monumentalität getragen wetteiferten geistliche und weltliche Fürsten und Herren in der Ausführung großräumiger, aufs reichste decorierter Gotteshäuser. Bei diesen neuangelegten, aus einem Fuß heraus errichteten Kirchenbauten ist die Zentralbauanlage hauptsächlich vorherrschend. Diese zeigt sich bei den weiträumigen Kirchen auf eine großartige, imposante Weise, während an kleineren Schöpfungen die ganze Routine der damaligen Architekturen in Bezug auf originelle Grundrißbildung aufs glänzendste sich offenbart. Der maßgebende Faktor dieser Werke ist die innere Einheit und Harmonie, welche die Schönheit der Anlage bedingen und den ganzen Bau zusammenhalten.



Als der künstlerische Schwerpunkt im Innern wird in dieser Epoche energischer noch als in den früheren Zeiten der Hoch- oder Choraltar betont. Durch geschickte Fensterstellung läßt man alles Licht zusammenfluten auf den Hauptaltar, an dem, wie in einem Brennpunkte, die Lichtstrahlen sich vereinen, und der, in dominierender Pracht sich erhebend, von vornherein das Hauptinteresse des Kirchenbesuchers in Anspruch nehmen soll.

Eine noch höhere Bedeutung wird dem Hochaltare dadurch verliehen, daß der Tabernakel auf die Mensa des Altars verlegt wird, ein Umstand, welcher die Wichtigkeit und Bedeutsamkeit des Altars steigert und den noch größeren Reichtum in künstlerischer Ausstattung zur notwendigen Folge hat. Es mag befremden, daß die für den Renaissancealtar und seinen Aufbau so wichtige „Tabernakelfrage“ erst so spät, bei Behandlung der Periode des beginnenden 18. Jahrhunderts zur Erwähnung kommt. Doch dürfte dieses Vorgehen durch folgende Erscheinungen gerechtfertigt werden.

Zweierlei irrigen Meinungen muß vor allem entgegengetreten werden, einmal der Ansicht, als ob zur Zeit der Gotik das Allerheiligste nie auf dem Altare in einem Tabernakel reponiert worden wäre. Eine im Jahre 1403 zu Soissons abgehaltene Synode bestimmt, der Sortilegien und unreinen Tiere wegen den Leib Christi „an einem schönern Teile des Altars“ und mit größter Sorgfalt unter Verschuß zu halten, und eine Synode zu Narbonne 1509 — also immer noch Zeit der Gotik — spricht sich dahin aus: „Damit die Gläubigen wissen, wo das hl. Sakrament sei, so soll der Tabernakel in der Mitte des Altars oder an einem anderen hervorragenden und angemessenen Orte angebracht werden.“<sup>1)</sup>

Ein alterhaltener Altar aus der Abtei Marienstadt<sup>2)</sup> zeigt dann auch den Tabernakel in der Mitte der Retabel.

Eine zweite irrige Meinung ist die, daß gleich zu Beginn der Renaissance alle Tabernakel auf dem Altare (Hochaltare) sich erhoben haben. Nicht einmal das 17. Jahrhundert in seinem ganzen Verlaufe hat es vermocht, die Errichtung des Tabernakels auf dem Hochaltare zu einer allüberall herrschenden Regel zu ge-

<sup>1)</sup> M. Schmid, Der christliche Altar und sein Schmuck. Regensburg 1871. S. 287.

<sup>2)</sup> Jetzt im Museum zu Wiesbaden; Abbild. in M. Schmid a. a. O. S. 270.

halten. Hier und dort mag wohl der römische Gebrauch durchgedrungen sein, aber Ernst wurde erst im 18. Jahrhundert gemacht. Es wurde immer noch neben dem römischen Gebrauche, den Tabernakel auf den Altar zu setzen, auch die deutsche Sitte des Sakramentshäuschens u. s. w. gebilligt, was aus den Synoden von Brisen und Konstanz, ferner aus der Kirchenversammlung zu Ypern, Anfang des 17. Jahrhunderts, hervorgeht. Selbst im 18. Jahrhundert war in Deutschland und Frankreich der Gebrauch noch üblich, das Allerheiligste in einem Sakramentshäuschen oder in der Sakristei aufzubewahren.<sup>1)</sup>

Für das Gebiet der Erzdiözese München und Freising war die nämliche Praxis wie im übrigen Deutschland maßgebend; erst sehr spät hat sich auch hier der Gebrauch, den Tabernakel organisch mit dem Altarbau zu verbinden, zu einem überall herrschenden gebildet. In einem Pastorale vom Jahre 1627 wird noch ganz allgemein nur von einem Sakrarium geredet. Ein Freisinger Rituale von 1673 bestimmt: „Die steinernen Tabernakel, welche einstmals neben dem Hochaltare an den Mauern der Kirchen (d. s. die Sakramentshäuschen oder bloße Nischen) errichtet wurden, sollen gelegentlich aufgehoben und die neuen über dem dazu bestimmten Altare so schmuckvoll als möglich errichtet werden.“<sup>2)</sup> Es ist aus dem Wortlaute dieser Bestimmung von Ende des 17. Jahrhunderts zu ersehen, daß auf eine strenge plötzliche Änderung nicht gedrungen worden ist, daß aber dennoch der Wunsch ausgesprochen wurde, es möchte sich eine allmähliche Akkomodation an die römische Praxis, das hl. Sakrament auf dem Hochaltare aufzubewahren, entwickeln. Tatsächlich ist auch an völlig neu erstandenen Altaranlagen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gegen das Ende des Jahrhunderts hin ein voll entwickelter Tabernakeltypus durchaus noch nicht zu gewahren. Vor die Predella wurde eine von Säulen flankierte Nischenkonstruktion angebracht, mit seitlichen Brustbildern von Heiligen oder Reliquariern geschmückt. Bei reicheren Altarbauten stellte sich die Tabernakelkomposition mehr oder minder als ein bloßes „accedens“ dar, so daß der Vorwurf, der Tabernakel als die Hauptsache bei der Anlage würde von dem gewaltigen Hochbau erdrückt, auch

<sup>1)</sup> A. Schmid a. a. O. S. 332 ff.

<sup>2)</sup> Derselbe, S. 336.



Rom.

176

S. Ignazio, Marmorseitenaltar entworfen von Andrea Pozzo.  
Mit Marmorrelief von Filippo della Valle.



vom künstlerischen Standpunkte aus in vieler Beziehung als gerechtfertigt erschien. Erst dem 18. Jahrhundert war es vorbehalten, daß die römische Sitte allervorts eine ständige wurde und bis auf unsere Tage die herrschende blieb. Im ganzen 17. Jahrhundert war die organische Verbindung von Tabernakel und Hochbauanlage noch nicht erreicht worden. Mit der freieren architektonischen Gestaltung des Altares im ausgehenden Barockstile aber werden die Tabernakel immer reicher und prunkvoller ausgestattet. In dieser Zeit kam in der katholischen Kirche die Praxis auf, das Messopfer sowohl wie auch Andachten vor ausgesetztem Allerheiligsten in der Monstranz zu feiern. Da bedurfte es denn eines künstlerisch prächtig ausgestatteten Platzes, eines Thrones, nach welchem als dem Zentrum die gesamte übrige Anlage gerichtet werden mußte. Erst dem Rokoko jedoch ist „die glückliche Lösung des Problems“ gelungen, „das Tabernakel als Hauptteil des Altares zu kennzeichnen, indem es den Hochbau vom Altar zurückzieht und als einen Teil der Innendekoration behandelt, auf die Mensa aber in dominierender Pracht das Tabernakel allein stellt.“<sup>1)</sup>

In der Tat zeigen auch die meisten Altäre der Erzdiözese, selbst jene von der Komposition im Geschmacke der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Tabernakel, welche ihrer Anlage und Struktur nach dem 18. Jahrhundert angehören. Denn erst nach 1700 erscheinen jene Tabernakel, bei deren Ausführung man in bewußter und konsequenter Weise bestrebt ist, der schwierigen Aufgabe gerecht zu werden, einerseits den Anforderungen der Liturgik und andererseits den ästhetischen Gesetzen zu entsprechen. Demnach wird jetzt die Anordnung des Tabernakels auf der Mensa für die gesamte Konstruktion des Altares von maßgebender Bedeutung. Ein weiteres wesentliches Moment für die künstlerische Beurteilung der stilistischen Entwicklung des Altares zu Anfang des 18. Jahrhunderts ist seine innige Verschmelzung mit der übrigen Dekoration der Kirche. Gegenüber dem Streben nach mehr dekorativer Ausschmückung der Gotteshäuser muß die Architektur zurücktreten. Im 17. Jahrhundert beherrschte sie noch ausschließlich das Gesamtbild der Kirche, die Dekoration durfte sich nur innerhalb der ihr von der Architektur gesteckten Schranken zeigen und

<sup>1)</sup> Dr. Wolfgang M. Schmid, Anleitung zur Denkmalspflege im Königreich Bayern. München 1897. S. 69.

mußte sich der Architektur unterordnen. So war namentlich die Behandlung des Gewölbes im 17. Jahrhundert eine streng geometrische. Durch kräftige Gurtbögen geteilt zerfiel dasselbe in einzelne Felder, die allerdings mit reichem ornamentalen Schmuck ausgestattet wurden, jedoch so, daß diese Dekoration gegenüber den kraftvoll betonten architektonischen Gliedern in den Hintergrund gesetzt war. Auch dann, wenn Gemälde die Decke zierten, waren diese von geometrischen Rahmen begrenzt, welche der Architektur zu folgen hatten. Schon ganz am Ende des Jahrhunderts trat hierin eine Wendung zu freierer, ungezwungener Gestaltung des Kircheninnern ein. Dies tat sich wiederum am meisten in der Ausstattung des Gewölbes kund. Nicht mehr von den Grenzen der Architektur wurden nun die Ornamente und Deckengemälde eingeschränkt, vielmehr traten die architektonischen Bauteile zurück hinter der Fülle von rein dekorativen Motiven, welche ganze Felder in malerischer Ungezwungenheit überspannen. Auch die Fresken wurden in das ornamentale Ranken- und Laubwerk auf willkürlichere Weise dem früher eingelassen. Doch immer waltete eine Regelmäßigkeit in der Anordnung vor.

Jetzt aber am Beginne des 18. Jahrhunderts tritt mit jedem Jahrzehnt in diesem Überwuchern der Dekoration gegenüber der Architektur eine Steigerung ein. Architektur, Plastik und Malerei gehen ineinander über und ineinander auf, alle drei dienen dem einen Zwecke, hohe und reiche dekorative Wirkungen zu erzielen. Die Plastik wird eine rein malerische, dekorative; sie wird in das Gebiet der Malerei mithineingezogen, und so weit geht man in dem innigen Verschmelzen beider, daß das Auge nicht mehr gewahr wird, wo die Malerei aufhört und die Plastik anfängt. Ganze Gewölbe werden mit einem einzigen Miesenfresco überzogen, reicher, ornamentaler Schmuck legt sich über die verschiedensten architektonischen Bauglieder, so daß diese davon förmlich verdeckt werden.

Diesem allgemein sich ausbildenden Geschmacke folgt auch der Altar in seinem Aufbau. Der Altar des 17. Jahrhunderts war vor allem ein architektonisches Kunstwerk. Dem Aufbau im Ganzen ist die malerische und plastische Ausstattung untergeordnet. Nach 1700 tritt hierin eine Wendung ein: Der Altar soll nunmehr in seiner architektonischen Konstruktion, in seinem plastisch-figürlichen Schmucke rein dekorativ wirken; ein starker Zug ins Malerische macht sich bemerkbar, dem sich Architektur und Plastik

unterordnen müssen. Während der Altar im 17. Jahrhundert ein architektonisch geschlossenes Ganze mit der ausgesprochenen Triumphbogenanlage bildete, der Mittelschrein durch zwei, manchmal auch vier Säulen mehr betont und darüber ein durchlaufendes, in seinen Profilen kraftvoll gestaltetes Gebälk gelegt wurde, wird jetzt allerdings auf Kosten einheitlich=klarer Komposition sowohl in der Formgebung als auch in der Polychromierung auf eine Übereinstimmung mit dem Innenraum hingearbeitet. Namentlich aber wird im architektonischen Aufbau der Giebel als das entwicklungs=fähigste Moment betrachtet und in malerisch=freier Bildung als Beförderung des Hochbaues angelegt. Es ist ein wesentliches Moment für die stilistische Entwicklung der Altararchitektur, daß, angeregt durch italienische Vorbilder, neben dem bisher allein geltenden Wandaltar nun auch zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Anlage des freistehend gedachten Altares aufkommt. Der oben als typisches Werk aus der Anzahl solcher Bauten des italienischen Hochbarocks hervorgehobene Altar der Kirche S. Maria dei Gesuiti zu Venedig findet nun auch an manchen Altären der Erzdiözese seine künstlerische Verwirklichung. Bald mehr bald weniger energisch wird die Idee zum Ausdruck gebracht, durch oval=tempelartige Gestaltung — ein künstlerischer Gedanke, der auf Bernini zurückgeht —, durch kuliszenartige Säulenstellungen, durch Anordnung von in Kurven laufendem Gebälk und durch halbkreisförmig darüber gesetzte Baldachine eine möglichst reiche und bewegte Gesamtkomposition zu erzielen, die gerade im Wechsel der Formen wirken soll. Es liegt darin aber auch offenbar eine Nachwirkung jener hochgefeierten Theater= und Festdekorationen, von deren buntem Wechsel die ganze Welt damals eingenommen war. Während jedoch diese phantastischen Entwürfe italienischer Meister, wenn sie wirklich in monumentalen Altarwerken zur Ausführung kamen, eine phrasenhafte Sprache voll des leeren, prahlerischen Pathos führen, ist es deutschem Erfindungsgeiste gelungen, bei aller Formenbewegtheit und allem Motivenreichtum Werke höchst anziehenden Reizes zu schaffen. Absichtlich werden die architektonischen Stützpunkte durch reiche Anordnung dekorativen Schmuckes überdeckt, so daß das Auge des Beschauers darüber hinweggetäuscht wird. Der Zug ins Dekorativ=Malerische ist ein mächtiger geworden, und an Stelle der früheren soliden Architektur eine Scheinarchitektur getreten.

Auch in der figürlichen Plastik vollzieht sich eine Wandlung. Von jeher hatte der Deutsche eine Vorliebe für Plastik, die wohl, was den Altarbau betrifft, in den figurenreichen Reliefs der gotischen Altaranlagen ihren Höhepunkt erreicht haben mag. Aber auch im Zeitalter der Renaissance hatte der deutsche Künstler diese seine Eigenart bewahrt, und namentlich im frühen Barock der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verwertete der altbayerische Schnitzer den Holzreichtum seines Landes in künstlerischer Weise. Auf bescheidenen Altären in kleinen Landkirchen wie auch auf den stattlichen Bauten glänzend ausgestatteter Gotteshäuser kann man im Mittelschrein, an den Seiten und auf dem Giebel, schließlich sogar noch als Bekrönung ausschließlich plastische Darstellungen erblicken, während daneben, wenn auch nicht häufig, das gemalte Bild im Hochbau wie ein Medaillonbild im oberen Aufzuge anzutreffen ist. Das war die Stellung der figürlichen Plastik zum Altare des 17. Jahrhunderts. Nunmehr aber, zu Beginn des 18. Säkulums, ist sie wie die Architektur dekorativ aufzufassen. Die figürliche Plastik auf den Altären jener Periode steht in innigstem Zusammenhang zum Ganzen; deswegen wird sie auch nimmer wie im 17. Jahrhundert getrennt durch eigene Architektur seitlich in Nischen oder auf Konsolen unter Baldachinen angeordnet, sondern mit in die Architektur hineingezogen und mit dem Mittelbilde nach Kräften in Zusammenhang gebracht. Aus der Komposition herausgenommen und als selbständige Kunstwerke betrachtet würden diese Heiligenstatuen vielfach keine Berechtigung mehr haben. Völlig dekorativ sind auch die Engel an derartigen Altären zu denken. Der konventionelle Giebelengel der Renaissance und des frühen Barock im 17. Jahrhundert hört allmählich auf. Statt seiner kommen die mehr als Genien gebildeten Engel auf, welche Kartuschen, Wappen oder das im hohen Aufzuge angebrachte Medaillonbild tragen, bis das Rokoko die nackten Kinderengel in großer Zahl auf die Altäre bringt.

Es ist ein im Wesen des altbayerischen Volkes gelegener Zug, der mit der großen Technik dieses Stammes in der Holzschnitzerei zusammenhängt, daß „das stattliche Altarbild auf dem Lande fast immer, sehr häufig auch bei glänzend ausgestatteten Kirchen hier in Schnitzwerk ausgeführt ist.“<sup>1)</sup>

1) Berth. Niehl in der Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereins in München. 1893. S. 7.



Diese Wahrnehmung führt zur kritischen Betrachtung dessen, was in der Periode der ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts, das Gesamtbild des Altars am meisten beeinflusst, zur Ornamentik. Hierin hat sich schon von den Zeiten der Gotik her durch die Periode der erwachenden Renaissance hindurch und selbst an den schwereren Brunnbauten des ausgehenden 17. Jahrhunderts das Hauptfeld der künstlerischen Schöpfungskraft des Deutschen gezeigt. Diese Formenfreudigkeit und unererschöpfliche Phantasie im Ornamente ist noch immer nicht untergegangen in einer Zeit, da man es liebte, alles im Ganzen und Großen aufzufassen, nichts im einzelnen, sondern nur im Zusammenhange mit dem Gesamten zu betrachten. Der ornamentale Schmuck war im ausgehenden 17. Jahrhundert am Altare den Motiven der Kirchendekoration gefolgt. Er nahm daher gegenüber der Frühzeit in der Renaissance mehr naturalistische Formen an. Doch dieser Naturalismus im Ornamente war eingeengt durch die noch streng architektonischen Glieder der Anlage. Gesimse, Konsolen, Giebelstücke wurden mit Akanthus geschmückt, in die Volutengänge legte sich Laubwerk, an der Bekrönung füllten Ranken kleinere Felsler aus, und um die gewundenen Schäfte der Säulen schlängelte sich das so beliebte Nebenmotiv, das nun auch im schließenden 17. Jahrhundert eine mehr naturwahre Bildung erfuhr. Neben dieser vegetabilen Zier wirkte dann allerdings noch der figurliche Schmuck, in niedlichen Engelsköpfchen bestehend, nach; doch wie dieser Geschmack, Engelsköpfchen zwischen Flügeln angeordnet auch in der Stuckdekoration der Kirchen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nimmer so sehr in Schwung war und weit mehr der naturalistische Schmuck Platz griff, so ahnte dieses Beispiel des Stuckateurs auch der Ornamentenschnitzer am Altare nach. Niemals jedoch drängte sich das Ornament über die Architektur des Altars hinaus, so daß die architektonische Geschlossenheit der Anlage durch noch so reiches Detail keineswegs beeinträchtigt wurde.

Anderes wird es nach 1700. Besonders im ersten und teilweise auch noch im zweiten Dezennium des 18. Jahrhunderts überflutet den Altarbau eine derartig in überquellendem Formenreichtum sich ergehende Dekoration, daß die Architektur gegenüber dieser Fülle bereits in den Hintergrund treten muß. Das stilisierte Ornament ist ganz vom Altare gebannt, nur mehr vegetabiler Schmuck macht sich breit. Saftstrotzende Früchteschnüre legen sich

über geschwungene Giebelstücke und geschweifte Bekrönungen oder hängen an den Ecken des Gebälkes herab, dicht geflochtene Blumenwirlanden legen sich grazios vor die Kapitelle der Säulen, vor die Stirnseiten der Konsolen und die Säulenstäbhe. Dazu kommen noch die mit Blumenbouquets gefüllten Vasen und Körbe, welche seitlich auf die Gesimse gestellt werden. Dies alles, mit bewunderungswürdiger Technik im Holzschneiden ausgeführt, wirkt zusammen, um den Eindruck frischer, heiterer Pracht, festlicher Freude hervorzurufen, — ein Bild vollquellenden Lebens, das durch die äußerst fein berechnete polychrome Fassung noch eine Steigerung erfährt. Solche Altartypen sind übrigens im Gebiete der Erzdiözese verhältnismäßig seltener, weil sie auf eine nur kurz dauernde Geschmacksrichtung beschränkt sind. Sie erscheinen sofort nach 1700 und halten sich nur etwa zwei Jahrzehnte hindurch. Es ist dies die Zeit, in welcher der Stuckmarmor in breiterem Maße innerhalb der Erzdiözese zu Altären verwendet wird. In Einklang mit den Stukkaturen des Kircheninnern werden auch die Altäre in dem nämlichen Geschmacke geziert; die Polychromierung des Altarschmuckes richtet sich ebenfalls nach den Tönungen der Stukkaturen. Auch dann, wenn der Altaraufbau und seine Dekoration nicht in Stucko, sondern in Holz hergestellt werden, wird durch zarten Anstrich die Stucktechnik täuschend nachgeahmt; gerade in dem mannigfachen Wechsel seiner Töne sucht jene Periode zu Beginn des 18. Jahrhunderts den Altären einen besonderen Reiz zu verleihen. Die Architektur bewegt sich in ihren großen Zügen noch so ziemlich im Schema des Barockaltars im schließenden 17. Jahrhundert, doch wird die Stellung der Säulen bereits eine freiere.

Auf diese prächtige Dekorationsart des Altarbaues, die wohl den Höhepunkt des oberbayerischen Barock bedeutet, folgt eine andere Geschmacksrichtung, deren Streben auf leichtere und zierlichere Formen hinzielt. Es naht die Periode des sich auslebenden Barock. Man will andere Formen, man hat die prüfhafteste Schwere und aufdringliche Verbtheit satt und verlangt nun nach mehr graziosen, eleganten Dekorationsmotiven. Diese Wendung des Geschmacks liegt in der heimischen Stilentwicklung. Es wäre falsch, wollte man sie einzig und allein auf fremde, etwa französische Einflüsse zurückführen. Die dekorative Ausstattung des Altars schließt sich auch hier wieder der herrschenden Mode an. Diese allgemeine Stilwandlung vollzieht sich hauptsächlich nach

der dekorativen Seite hin, liegt also vor allem im Ornamente, im dekorativen Schmucke des Altares. Es ist keine Frage, daß im Gebiete der Erzdiözese diese Geschmacksänderung von München und von anderen größeren Orten und Klöstern ausgegangen ist, weshalb auch zunächst die großen Prunkaltäre der Stadt- und bedeutenden Klosterkirchen in Betracht kommen. Die bescheidenen Kirchen auf dem Lande, insofern sie sich keiner Gönnerschaft von Fürsten und Prälaten erfreuten, konnten „keine Vorstellung von der bedeutenden, künstlerischen Entwicklung geben, die sich damals in München vollzog; gerade dadurch aber lehrt ihre im Wesentlichen noch ganz aus jener Zeit (Beginn des 18. Jahrhunderts) erhaltene Ausstattung, wie selbst sehr bescheidene Werke auf dem Lande das gleiche Entwicklungsprinzip erkennen lassen, das die Prachtbauten der Stadt zeigen, nämlich aus der schweren, prunkenden Dekoration des 17. Jahrhunderts zu leichteren Formen zu gelangen.“<sup>1)</sup> Wohl ist für die Künstlerwelt der architektonische Aufbau des Altares im 17. Jahrhundert und die Anordnung des ornamentalen Schmuckes an demselben auch zu Beginn des 18. Säkulums maßgebend. Aber innerhalb der festen Regel schreitet sie nun zu größeren Freiheiten, und darin liegt zunächst der erste Anlauf zu einer neuen Richtung im Geschmacke. Man kommt zum guten Teile ohne fremde Einflüsse von selbst dazu, die schwere geschlossene Altarconstruction zu einer leichteren und freieren zu gestalten. Die organische Ausbildung des gesamten Kircheninnern wird reicher und in einer von künstlerischen Gesichtspunkten geleiteten Durchführung gestaltet. Im Ornamente vor allem vollzieht sich diese Wendung.

Hier bereitet sich in dieser Zeit eine neue Richtung vor, die dann im Rokoko zur vollen Reife gelangt. Die kraftvolle Volute mit ihrem energisch herausgedrehten Auge verliert ihre Derbheit, das fette, schwere Laubwerk löst sich in langgezogene, zierliche Ranken auf, der üppige Akanthus des früheren Barocko nimmt eine tangenartige Form an und die schwere Kartusche, das Lieblingsmotiv im Barock des 17. Jahrhunderts verschwindet immer mehr. Dafür schleicht sich ins Ornament das Schleifen- und Bandwerk ein, und da und dort kommt schon die Muschel zum Vorschein, lauter Vorboten der Periode des Frührokoko.

An den Werken des beginnenden 18. Jahrhunderts ist un-

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 762.

schwer zu erkennen, daß namentlich das Ornament in einem Übergangsstadium vom sich auslebenden Barock zu einem nach und nach sich bahnbrechenden selbständigen Stile mit einer eigenen Formenwelt befangen ist. Gerade diese an keine bestimmte Regel gebundene Dekorationsweise aber ist es, welche der Phantasie des Künstlers weit mehr Individualität und einen weit größeren und freieren Spielraum in der Formenbildung sichert gegenüber dem mehr schablonenmäßigen System im Altarbau der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts.

Einen maßgebenden Einfluß für die stilistische Entwicklung des Altares hat ferner das Altarblatt, das sich mit dem 18. Jahrhundert einer immer mehr sich steigenden Beliebtheit erfreut. Wir haben bereits früher gesehen, daß besonders vornehme und reiche Kirchen im 17. Jahrhundert auf ihre großen Altäre immense Gemälde gesetzt haben. Den Anfang machte der Choraltar zu St. Michael, der zuerst in der Erzdiözese ein einheitlich den Aufbau beherrschendes Gemälde in sich aufgenommen hat. Deutlich tritt an diesem Werke der neue Renaisſancegedanke zum Vorschein, während in dem bilderreichen Schrein des nur um wenige Jahre jüngeren Choraltars in der Frauenkirche zu Jngolstadt (1572) die mittelalterliche Gewohnheit noch keineswegs verlassen ist, einen reichen Cyklus von Gemälden, einem Bilderbuche gleich, in den Schrein zu setzen.

Auf den Choraltar zu St. Michael folgten dann die anderen großen Altäre des beginnenden 17. Jahrhunderts, wie die Choraltäre der Stiftskirche Unserer Lieben Frau zu München und der Kathedrale zu Freising. Ersterer enthielt ein großartiges Bild von Peter Candid, auf letzterem prangte das bewegte Gemälde von Peter Paul Rubens, das apokalyptische Weib (jetzt in der Münchener Pinakothek — Rubensjaal).

Die zweite imposante Schöpfung der Jesuiten im Gebiete der Erzdiözese, die Ignatiuskirche zu Landshut, bekam nur Ölbilderaltäre, an der Spitze der in gewaltigen Dimensionen sich erhebende Hauptaltar mit seinem ebenso bewegten wie figurenreichen Gemälde.

Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts brachte die prunkhaften Altäre der Theatinerkirche, ebenfalls mit großen Altarblättern geschmückt, und nach dem Vorgange dieses Baues sehen wir im

weiteren Verlaufe des Jahrhunderts mehr als früher auch auf dem Lande Altäre mit umfangreichen Ölbildern.

Bei allen diesen Altären jedoch ist immer das Hauptbild von einer großen und schweren Architektur umrahmt, welche neben dem Altarblatt ihre Stelle behauptet und noch nicht in den Dienst desselben gestellt wird.

Eine fortdauernde Zunahme des großen erzählenden Altarbildes brachte vor allem, nach Muster und Vorbild Italiens, das ausgehende 17. Jahrhundert. Zwar hatte das gemalte Bild im Gebiete des Erzbistums noch immer, ganz besonders auf dem Lande, gegenüber der figürlich plastischen Altaraus schmückung eine mehr untergeordnete Stelle inne; aber mit dem entwickelten Barock nach 1700 wird das Altarblatt häufiger angewandt als früher, und, wo es sich dann zeigt, übt es auch auf den architektonischen Bau des Altares wie auf seine dekorative und figürliche Plastik einen bestimmenden Einfluß aus. Dadurch, daß die Altarblätter reich erzählen und bewegte Szenen vorführen, wie die Wunder oder den erbaulichen Tod irgend eines Heiligen, dadurch, daß himmlische Szenen mit Einblicken in die Glorie und Herrlichkeit des Jenseits mit Vorliebe zur Darstellung kommen, ist auch eine ebenso bewegte und prächtige Architektur als Umrahmung des Ganzen gefordert, die sich in riesigen Säulenstaffagen und Arkaden fund tut, und die alles, figürliche Plastik wie dekorative Ausstattung, dem einen großen Gedanken des Hauptbildes unterzuordnen bestrebt ist.

Um an konkreten Beispielen diese Ausführungen näher zu beleuchten, möge die Anordnung des Gemäldes auf dem Hochaltar zu St. Michael in München mit dem Blatte auf dem Hochaltar der Hofkirche zu Berg am Laim verglichen werden.

Der Vergleich ist um so interessanter, als beide Altäre ein und denselben Gedanken auf ihren großen Gemälden zum Ausdruck bringen, nämlich den Engelsturz durch St. Michael. Groß und bewegt sind beide Gemälde aufgefaßt; doch während auf dem Choraltares zu St. Michael die Anwendung des Riesenbildes im gewaltigen Hochbau noch eine befangene ist, tritt in der Komposition des Hochaltares zu Berg am Laim die Plastik wie die Architektur in innigen Konnex zu dem Gedanken, den das Altarblatt ausspricht.

So stimmen alle diese Faktoren zusammen, um im Altartypus mit dem 18. Jahrhundert eine durchschlagende Änderung eintreten zu lassen.

Das künstlerisch-kirchliche Leben konnte in den süddeutschen Landen auf den unseligen Krieg hin, dessen schreckliche Folgen im ganzen 17. Jahrhundert zu verspüren waren, nicht eher in seinem ganzen Umfange wieder erstarben als nach Ablauf eines halben Jahrhunderts. Dann aber brach in den katholischen Ländern der Jubel, im alten Glauben wieder in Ruhe leben zu können, in überquellender Weise aus. Die rauschende Pracht der wundervollen, reichgeschmückten Kirchen, die zu Anfang des 18. Jahrhunderts in der Erzdiözese erstanden, spricht deutlich von dem Geiste, der jene Tage befeelte. Die Kunst suchte jetzt ihr Höchstes zu leisten an der hervorragendsten und heiligsten Stätte des Kultus, am Altare.

## 5. Hervorragende Altäre des entwickelten und ausgehenden Barock.

In den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts bildet vor allem München auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst das Zentrum des reichsten und regsten Lebens.

Seit dem Beginn des 18. Säkulums mehren sich die uns erhaltenen Namen von Malern, Bildhauern, Stukkateuren und Architekten. Diese Künstler treten auch bei den Zeitgenossen in ein größeres Interesse als bisher, weshalb nicht bloß über die Berühmteren unter ihnen, sondern auch über Unbedeutendere Beurteilungen ihrer künstlerischen Begabungen und Leistungen auf uns gekommen sind.

In der Kunst des Altarbaues und seiner plastischen Ausstattung ist unter den Münchener Meistern zuvörderst Andreas Faistenberger zu nennen.

Er war 1646 zu Ritzbühl in Tirol geboren und starb 1735 zu München als Hofbildhauer, fast 90 Jahre alt. Faistenberger hatte in seinem langen, künstlerischen Schaffen die ganze Barockperiode in all ihren Phasen durchgemacht und reichte sogar in das Zeitalter des beginnenden Rokoko noch hinein; doch konnte die neue, feine und zierliche Richtung des Rokoko keinen rechten Eingang mehr bei ihm finden. Seine großen Figuren atmen Kraft und Würde; das Pathos des italienischen Hochbarock hat sich bei ihm mit der deutschen Innigkeit und Tiefe des Ausdruckes in besonders glücklicher Weise vereint, weshalb seinen Werken auch noch am Ende des 18. Jahrhunderts, in der Zeit eines völlig veränderten Geschmacks, Bewunderung gezollt wurde.

Von alleinstehenden, nicht im Zusammenhange mit Altarcompositionen ausgeführten Werken des Künstlers ragt die plastische Gruppe des Opfers Abraham in der Sakristei der Theatinerkirche hervor. Nittershausen nennt die Gruppe voll Begeisterung „ein Werk, wär es aus Marmor, dürfte es wohl auf dem Kapitol zwischen Römern und Griechen stehen“, <sup>1)</sup> und ergeht sich in bewundernder Schilderung. Die Gruppe mag im 17. Jahrhundert noch gefertigt worden sein. Der späteren Zeit des Künstlers gehören die großen Statuen von St. Andreas und St. Paulus in der St. Peterskirche an, die aus dem Cyclus der ebenfalls von Faistenberger gefertigten übrigen Apostel die besten sind. Sie stellen sich als prächtige Gestalten, voll tiefer Empfindung, Kraft und Energie dar, sind aber bei alledem in Deklamation und Haltung maßvoll gehalten und noch ferne von dem Manierismus der Kolofkünstler. Die beiden Figuren waren sicher als Altarstatuen bestimmt und sind als selbständige, für sich allein wirkende Kunstwerke zu betrachten.

Ein höheres Interesse nehmen für uns jene Skulpturen Faistenbergers in Anspruch, welche der Künstler im Zusammenhang mit Altarwerken lieferte. Da sind es zwei Statuen am Choraltaar der Herzogspitalkirche zu München und ganz besonders die vier Kolossalfiguren der Kirchenväter, die auf dem Hochaltare der St. Peterskirche in München den Thron des hl. Petrus umgeben. An diesen Prachtgestalten erweist sich der Meister als tüchtiger Nachahmer der großen Barockmeister Italiens. Er geht jedoch, was namentlich mit der Schnitztechnik zusammenhängt, ins Detail weit tiefer ein als die italienischen Künstler, deren Arbeiten bei aller Virtuosität nicht selten große äußerliche Flüchtigkeit anhaftet.

Ein von Faistenberger geschaffenes Altarwerk ist der Hochaltar des Bürgersaals in München, wenigstens hat er das den ganzen Altar beherrschende große Relief und zudem auch noch die anderen figurlichen Werke gefertigt. Der Bürgeraal wurde in den Jahren 1709 und 1710 „angeblich nach Biscardis Plan von Maurermeister Ettendorfer“ erbaut. <sup>2)</sup> Diesem Gotteshause ward der Charakter eines festlich decorierten Betzaales verliehen, bei dessen Anlage nach einheitlicher Raumwirkung gestrebt worden

<sup>1)</sup> Nittershausen a. a. O. S. 131 ff.

<sup>2)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 954.





München.  
Bürgeraal.  
Hochaltar 1710.



war. Presbyterium und Schiff wurden nicht von einander getrennt, sondern als ein architektonischer Raum behandelt, die langen Seitenwände durch Pilaster gegliedert und durch Fenster und Nischen belebt; darüber zieht sich ein Gesimse hin und steigt das flache Spiegelgewölbe mit Stichkappen an. Das fast über die ganze Decke sich erstreckende Gemälde erhöht noch die einheitlich geschlossene Wirkung des Innern. Bei einer solchen baulichen Anlage muß der die Gesamtkomposition beherrschende Hauptaltar um so mehr zur Geltung kommen. Darum ist er auch als ein ganz besonderes Prunkstück in die Kirche gesetzt.

Die Architekturformen sind die des entwickelten Barock, wuchtig und schwer, prunkend im Reichtum der Linien. Doch ist gegenüber den Aufbauten des späten 17. Jahrhunderts hier bereits eine Lockerung der Architektur eingetreten. Die Teilung der Anlage in zwei architektonisch selbständig behandelte Stockwerke, den unteren, eigentlichen Hochbau und den auf dem horizontalen, durch die ganze Anlage sich ziehenden Gebälk angebrachten sogenannten oberen Aufzug oder Giebel, der meist in kleinem Maßstabe dieselbe architektonische Ausstattung erfährt wie der große Unterbau, ist hier bereits aufgegeben. Das über die Säulenkapitelle sich legende Gebälk zieht sich in konkaver Schwingung nach rückwärts und verschwindet völlig, um einer freien, materisch behandelten Giebelgruppe Platz zu machen, die im Konnex zur Hauptgruppe steht und sich gleichsam als eine Fortsetzung derselben darstellt.

Der architektonische Aufbau des Altars ist nebensächlich behandelt und soll nur die Umrahmung der großen plastischen Mittelgruppe bilden, eines Reliefs, das die Darstellung der „Maria Verkündigung“ zum Gegenstande hat.

Faistenberger hat Italiens Altäre gesehen und studiert, er kannte Berninis Altaranlagen und stand jedenfalls auch bewundernd vor jenen kühnen glänzenden Reliefs, womit die italienischen Künstler die großen Prachtaltäre schmückten. Namentlich die Kunstweise des Andrea Pozzo war für die süddeutschen Meister in dieser Zeit bestimmend gewesen. Die Freude an Verkrüppelungen, am Bruch der Linien und an den weitausladenden Gebälkstücken, die Vorliebe für geschwungene Architrave, welche Pozzo bei seinen Altarkompositionen hegt, finden wir wieder am Choraltafel des Bürgerhauses.

Pozzo führt in seinem Werke „*Perspectiva Pictorum et Architectorum*“ im zweiten Band auf Blatt 67 den Maria-

Verkündigungsalter vor, der als Pendant zu dem 1700 errichteten Moysesaltar auf dem Entwurfe ein Altarblatt zeigt. Dieser Altar erhielt nun später ein Marmorrelief, ausgeführt nach Pozzos Zeichnung von der Meisterhand des Filippo della Valle († 1768). Es wäre hiemit ein direktes Vorbild für den Hochaltar im Bürgerjaale gegeben gewesen, doch kam das italienische Prachtwerk sicher erst nach Fertigstellung der deutschen Arbeit vom Jahre 1710 zur Aufstellung. Obwohl also an eine Beeinflussung Faistenbergers nicht gedacht werden kann, so ist es doch interessant, beide Arbeiten mit einander zu vergleichen.

In lebhafter Bewegung, gleichsam aus dem architektonischen Rahmen heraus schwebt auf dem italienischen Altar der Engel hernieder und verkündet noch im Schwunge der Jungfrau ihre göttliche Mutterchaft. Die Jungfrau ist knieend niedergesunken, die Rechte auf der Brust, die Linke in staunender Überraschung leicht zur Seite gerichtet. Über der Gruppe schwebt der hl. Geist vom Himmel herab der Jungfrau zu in Gestalt einer Taube und bildet das vermittelnde Moment zwischen Maria und dem segnenden Gott Vater oben in der Glorie. Das Geheimnisvolle der erhabenen Handlung, der ätherische Duft der himmlischen Höhen, das Weihevollte des Augenblicks ist mit staunenswerthem feinen Geschieck zur Darstellung gekommen. Neben diesem einheitlichen Erfassen des Gedankens ist das Detail meisterhaft geschildert: Das Angestümmte des himmlischen Boten, die Überraschung und zugleich demüthsvoll ergebene Hinnahme der Botschaft von seiten der hl. Jungfrau, die Theilnahme Gott Vaters an diesem wunderbaren Vorgange. In großem Gegenjate hiezu steht Faistenbergers plastische Gruppe auf dem Hochaltar im Bürgerjaale zu München. Der Gedanke ist zwar der nämliche wie am italienischen Altare zu Rom: auch hier erscheint der Engel von Himmelshöhen, um der unten knieenden Maria die Botschaft zu verkünden, auch hier erscheint hoch im Himmel von Engeln umgeben Gott Vater in der Gloriole, segnend mit der Rechten und auf die erhabene Scene niederschauend, auch hier ist vermittelnd zwischen der oberen und unteren Gruppe der hl. Geist in Gestalt einer Taube, im Strahlenfranze schwebend. Aber dieser gleiche Gedanke ist an beiden Werken in ganz verschiedener Weise zur Ausführung gekommen.

Faistenberger schiebt jede Figur, den Engel, Maria, Gott Vater für sich und sucht sie dann zu einer erzählenden Darstellung

zu verbinden. Gott Vater als Liebesfüllung ist zudem räumlich von der eigentlichen plastischen Gruppe der „Verkündigung“ getrennt, aber auch bei Bearbeitung dieser letzteren ist der verkündigende Engel als selbständige Skulptur für sich behandelt, und ebenso erscheint die auf dem Betchemel knieende Maria als eine für sich ausgeführte Arbeit des Meisters. Erklärlicher Weise leidet darunter das klare und sichere Aussprechen des einheitlichen Gedankens, die Momentanität der Handlung, welche in so hohem Maße an dem Marmorrelief auf dem Altare der Ignatiuskirche zu Rom zu bewundern ist. Dazu vermochte sich der Geist des deutschen Künstlers nicht aufzuschwingen. Der ganze Vorgang wurde von ihm nicht so lebendig aufgefaßt, wie von dem welschen Meister. Die Anordnung hat etwas Steifes, Befangenes an sich. Das Große, Zügige des italienischen Reliefs fehlt. Ein naiver Zug des deutschen Künstlers gegenüber dem Romanen liegt auch darin, daß ersterer rein äußerliche Mittel anwendet, um das Interesse zu erregen, indem er ein an und für sich nebensächliches Motiv, wie den Betstuhl, mit großer Pracht aufs sorgfältigste ausstattet und ein Engelnchen oben eine reiche Draperie lüften läßt, um den wunderbaren Vorgang sichtbar zu machen. Als echt heimischer Künstler bleibt Faiszenberger, obwohl er Italiens Kunst studiert und in sich aufgenommen hat, an der Detailgestaltung hängen. Trefflich zeigt sich seine Technik im Schnitzen, in der Beherrschung der Form bei Maria und beim Engel. Aber eine gewisse Manier kann er nicht abstreifen. Was soll der wild flatternde Schleier bei der ruhig und demutsvoll dankenden Jungfrau bedeuten? Von Außerlichkeiten nicht frei ist auch die Gewandung des mehr auf den Wolken schreitenden als herabfliegenden Engels ausgeführt. Aber eine tiefe Innigkeit spricht aus den feingearbeiteten Köpfen, und von unwiderstehlichem Reize sind die lieblichen Engelsgesichter.

Der Hochaltar des Bürgerjaaes zu München hat, wenn er auch mit seinem großen Relief unter den Altären der Erzdiözese so ziemlich vereinzelt dasteht, trotzdem auf den Typus der Altaranlage in der Folgezeit einen maßgebenden Einfluß ausgeübt. Von nun an wird eine mehr malerische, dekorative Behandlung des Aufbaus herrschend; das Zurücktreten einer geschlossenen Architektur zu Gunsten einer malerisch-freien wird Regel. An Stelle einer geteilten Architektur, deren bauliche Glieder

für sich allein eine selbständige Stellung einnehmen, löst sich die Anlage auf, um durch Zusammenschluß von Architektur, Plastik und Malerei ein harmonisch ineinandergehendes, abgerundetes Ganzes zu erzielen.

Das ist ein fortschrittliches Moment gegenüber der Altarkomposition des 17. Jahrhunderts. Wohl ist gegen Ende desselben schon ein gewisser loser Zusammenhang zwischen der Giebelausstattung und dem unteren Hauptteile, dem Altarbilde, zu bemerken gewesen, aber die Glieder der Architektur sind noch trennend und scheidend dazwischen gelegen. Nun tritt die Architektur zurück, um einer mehr malerisch-freien Auffassung zu weichen. Auch in dieser Hinsicht ist als einer der ersten der Hochaltar im Bürgerjaal für die in der Folgezeit entstehenden Altaranlagen maßgebend geworden.

Eine zweite kirchliche Schöpfung zu Beginn des 18. Jahrhunderts in München ist die Dreifaltigkeitskirche, welche im Jahre 1714 vollendet und am 29. Mai 1718 eingeweiht wurde. Am Bau waren neben Italienern auch heimische Meister tätig. Die Zeit der alleinigen Bevorzugung von Welschen war damals bereits zu Ende. Selbst die reiche Stuckdecoration des Gotteshauses wurde von einem Münchener, von Johann Georg Bader, ausgeführt. In diesem festlich geschmückten Raume prangen drei große Altäre. Der Hochaltar, 1717 vollendet, hat Gemälde von Münchener Malern. Im folgenden Jahre (1717 auf 1718) entstanden die beiden im Aufbau gleichen Seitenaltäre. Den rechten Altar fertigte Bildhauer Franz Ableithner mit den Figuren von St. Elias und St. Johannes vom Kreuz. Franz Ableithner stammte aus einer großen Münchener Bildhauerfamilie, deren Vertreter öfters mit einander verwechselt werden. Der älteste aus ihnen ist Johannes Ableithner (Ableitner), welcher 1625 starb. Er wird oftmals mit seinem Enkel verwechselt. Der Sohn des Johannes Ableithner ist der berühmte Balthasar Ableithner, der ein ungemein hohes Alter erreichte; er lebte von 1613 bis 1705. Im Jahre 1653 wurde er zum Hofbildhauer ernannt. Von ihm rühren unter anderen Werken die vier großen Evangelisten am Choraltare zu St. Kajetan her. Seine Söhne Johann Blasius<sup>1)</sup> und Franz Ableithner unterstützten ihn bei seinen Arbeiten. Dem Franz

<sup>1)</sup> „Johann der jüngere“ genannt.



München.  
St. Peter.  
Hochaltar 1732—34.





Ableithner († 1728) wird als Hauptwerk die Madonna über dem Portale des Bürgerhauses in München zugeschrieben. Franz war mithin noch vollends Meister in der Zeit des Barock, was sich sowohl an dem Altaraufbau wie an den Figuren der Dreifaltigkeitskirche offenbart.

Die Altäre sind Wandaltäre von ziemlich einfacher Konstruktion. Der Hochaltar hält noch an dem Typus der Altaranlagen des schließenden 17. Jahrhunderts fest, indem er das Schema der Dreiteilung in den Ausbau legt. Glatte Säulen gliedern die Komposition. In der Mitte prangt das Altarblatt, seitlich schweben in Nischen große Engelsfiguren. Das fortgeschrittene Moment der Architektur liegt in den geschwungenen Säulenstämmen, im gebrochenen Giebel und immer wieder sich verkröpfenden Gebälk, wель letztere Motive auf die italienischen Vorbilder des Hochbarock zurückgehen. Ähnlich sind die Seitenaltäre komponiert. Hier wechselt die gedrehte barocke Säule mit der glatten. Das Gebälk läuft nicht über die ganze Breite der Anlage, sondern öffnet sich, um in der Mitte Wappen in kräftigen Kartuschen einzulassen. Es greift mithin eine Lockerung der architektonischen Anlage gegenüber der streng geschlossenen Komposition einer früheren Periode Platz. Die Seitenaltäre gebrauchen noch die gewundene, mit Laubwerk umwundene Säule des Barock vom schließenden 17. Jahrhundert. Übereck gestellte Säulen tragen die weitausladenden Gebälkstücke. Der Giebel schließt in bewegter Silhouette ab. Die Dekoration ist eine mäßige. Die Werke sollen nur durch den Bruch der Linien in den architektonischen Gliedern zu wirkungsvollem Reichtum gelangen. Seitlich stehen je zwei Figuren, die nach der Art des vorigen Jahrhunderts noch nicht in eine innige Verbindung mit der Gesamtkomposition gebracht sind. —

Zu den berühmtesten Münchener Künstlern im 18. Jahrhundert gehörte auch Nikolaus Gottfried Stuber. Er war nicht Bildhauer und Architekt, sondern Maler, und zwar hatte er die Stelle eines Hoftheatermalers inne, in welcher Eigenschaft er „von Seite des Hofes die Verpflichtung hatte, alle Jahre eine neue Dekoration zu malen“. <sup>1)</sup> Vollkommen in die großen pompösen Architekturen der Italiener des Hochbarock eingeweiht, wurde er oft auch „bei

<sup>1)</sup> Dr. G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon. München 1847. 17. Bd. S. 509.

architektonischen Arbeiten zu Rate gezogen".<sup>1)</sup> Für die Pfarrkirche zu St. Peter in München fertigte er die Zeichnung zum Hochaltar. Die gesamte Komposition erinnert auf den ersten Blick an jene großen, mit Virtuosität entworfenen Ehrenpforten und Triumphbögen, welche dem Geschmacke jener prunkliebenden Tage so sehr zusagten. Wohl kein anderes Altarwerk des Erzbistums trägt in so hohem Maße theatrales Gepräge an sich.

Bei der Errichtung dieses mächtigen Altars treten im architektonischen Aufbau jene Vorbilder in Kraft, die Italien in großer Menge in den zur Zeit des Hochbarock entstandenen freistehenden Altaranlagen vor Augen führt.

Wegen der vielen die Chorrundung der St. Peterskirche zu München in zwei Etagen durchbrechenden Fenster mußte von der Ausführung eines Wandaltars mit einem riesigen Altargemälde Abstand genommen werden. Deshalb griff man die Architektur einer freistehenden Altaranlage auf.

Auf hohem Unterbau, dem der große prunkvolle Tabernakel vorgesetzt ist, erheben sich auf geschweiften Postamenten zehn schlankte Marmorsäulen, auf jeder Seite fünf, mit glatten Schäften und korinthischen Kapitellen. Je eine Säule ist vorgeschoben, je zwei andere in gleicher Ebene stehend treten ein wenig zurück, während die übrigen rückwärts aufgestellt sind, um das vielfach sich verkröpfende Gebälk zu stützen. Diese Säulenordnung ist äußerst reich und imponant und erzielt die wirksamsten Effekte. Über den Gebälkstücken der vorderen Säulenpaare wölbt sich ein gewaltiger Bogen, welcher die Bekrönung des architektonischen Aufbaus bildet und zugleich Träger für die große Siebelgloriole ist, in der als Mittelpunkt, umgeben von Wolken und Engeln, der hl. Geist in Taubengestalt schwebt. Zwischen den arkadenartig sich ordnenden Säulen thront der hl. Petrus im Papstornate, zu seinen Füßen stehen die vier großen Kirchenväter.

Dem ganzen gewaltigen Werke liegt also die Idee zu grunde, eine reich und prunkvoll wirkende Architektur in Gestalt einer majestätischen Säulenarkade zu schaffen, unter der das eigentliche Altarbild, die plastische Altargruppe, eingelassen ist. Der Plan imponiert durch seine Kühnheit, durch die meisterhafte Verteilung der Massen, durch die geschlossene Einheit des Ganzen.

<sup>1)</sup> Dr. G. K. Nagler a. a. D. S. 509.

Das Werk geht selbstverständlich auf italienische Einflüsse zurück. Wir werden direkt an den großen Apfidenaltar des Petersdomes zu Rom, das so viel geschmächte Kolossalwerk von Bernini, erinnert. Doch die ganze Komposition und die Art und Weise, womit die beiden großen Chorverhältnisse beherrscht werden, erscheinen beim Hochaltare der Münchener St. Peterskirche ungleich glücklicher als in Rom, beim sogenannten „Cathedra Petri-Altar“. Hier hat der Künstler zu sehr auf die Architektur verzichtet und ein allzu großes Gewicht auf malerische Dekoration gelegt, welche den Eindruck eines manivrierten, theatralischen Staffagenwerkes nicht verwischen kann. Zudem hat Bernini dem Dekorateur zu viel, dem Architekten hingegen zu wenig Spielraum gelassen. Er hat sich in das Gebiet der Plastik in einer Weise gewagt, daß er mit den untergeordneten Mitteln derselben Wirkungen erreichen wollte, die eigentlich nur die Malerei zu erzielen vermag. Überall zeigt sich eine erhitze Phantasie, ein zügelloses Streben nach heraussehenden Effekten.

Dem Beschauer erscheinen die Kolossalfiguren der vier abendländischen Kirchenlehrer als aufdringlich und allzu wuchtig. Das Manivrierte und Unnatürliche, das in der Bewegung der vier Statuen liegt, welche gleichsam mit den Fingerspitzen den prunkhaften, schweren Schrein der Cathedra Petri zu halten scheinen, ist als eine leere Pose oft genug getadelt worden.

Weit glücklicher versteht der Münchner Meister zu komponieren. Er weiß die Hauptgruppe in der rechten Höhe anzuordnen und sie vorteilhaft in die Gesamtkomposition einzugliedern. Er betont die Architektur und verwendet sie doch wieder nur zu dem Zwecke, durch sie das Mittelstück dem Interesse des Beschauers noch näher zu bringen und seine Bedeutung als Zentrum der ganzen Anlage zu heben.

Der Choraltar zu St. Peter in München ist auf eine prächtige dekorative Wirkung berechnet. Die Formen des Ornamentes bewegen sich an manchen architektonischen Gliedern wie an den Säulenpostamenten, am Gebälk und den Bogenfüllungen bereits im beginnenden Rokoko. Die Muschel, das zierliche Bandwerk, die Asymmetrie in den Kartuschen zeigt sich besonders am Prachtthron des hl. Petrus. Wo aber die Dekoration mehr in den Vordergrund tritt, da kommt sie in Einklang mit dem machtvollen, dem prunkenden Barock noch zugehörigen Gesamtaufbau. So

herricht an den gewaltigen Kartuschen zu beiden Seiten des Tabernakels, mit den Emblemen der Papstwürde und in Anspielung auf das Amt des hl. Petrus mit den Werkzeugen des Fischers sinnig geschmückt, neben bereits aufkommenden Frührokokoformen doch mehr der mächtige Schwung des italienischen Barock vor, wie er in der Kunstweise eines Bernini, Fuga, Juvara und anderer uns bekannt ist.

Die plastischen Arbeiten im Mittel teilen sich in die Tätigkeit zweier die kirchliche Kunst in jener Zeit beherrschender Männer, nämlich Andreas Faistenbergers und seines ehemaligen Schülers Egid Quirin Asams. Von ersterem sind die vier großen Statuen der Kirchenlehrer, Skulpturen, die neben italienischem Schwung und Formengefühl auch die deutsche Tiefe und Innigkeit im Ausdruck vereinen. Nicht minder trefflich ist die auf prächtigem Throne sitzende Figur des hl. Petrus, die aus Egid's Meisterhand hervorgegangen. Nicht inhaltsleeres Pathos ist in sie hineingelegt, vielmehr in tiefempfundener Milde neigt der Stellvertreter Christi das schöngeformte Antlitz herab zu den ihn umgebenden Geistesmännern der Kirche.

Auch sonst schmücken den Hochaltar viele plastische Arbeiten, so namentlich zierliche Reliefs, welche Darstellungen aus dem Leben des hl. Petrus enthalten. Über dem hl. Petrus schwebt in der von den Säulen getragenen Halbkuppel eine äußerst flott komponierte Figur, außerdem noch zwei große Engel auf den seitlichen Gebälkstücken und hoch oben in der hl. Geist-Gloriole eine Anzahl von zierlichen Engeln.

Der prachtvolle Tabernakel ist eine glänzende Gürtlerarbeit, die bereits im entwickelten Stile des Rokoko gehalten ist. Er stellt einen hohen, in bewegten Umrissen aufsteigenden Bau dar, zu dessen beiden Seiten Engelsfiguren anbetend knien.

Es kann uns nicht wundern, wenn Zeitgenossen mit Staunen zu diesem stolzen Werke aufblickten, und wenn selbst das verwöhnte Auge eines italienischen Kirchenfürsten, des päpstlichen Nuntius Viale de Prella, der doch in seinem Vaterlande die prächtigsten Altarwerke in Fülle und Fülle sah, an dem Choraltear zu St. Peter das größte Gefallen fand. Als er nämlich eines Nachmittags während der Oktav von Peter und Paul die Peterskirche besuchte, verweilte er über eine Stunde vor dem glänzend ge-



München.  
Klosterkirche St. Anna.  
Hochaltar von Egidius Ham.



schmückten Hochaltar und sagte zu seiner Umgebung: „Schöneres habe ich nicht gesehen.“<sup>1)</sup>

Auch das Urteil Rittershausens über diesen Hochaltar mag hier von Interesse sein, der sogar soweit geht, daß er den Altar zu St. Peter „den schönsten“ nennt, „so man in Münchens Kirchen sieht.“<sup>2)</sup> Zu einer Zeit also, da man bereits einem anderen Geschmacke huldigte, wurde ein solches Lob diesem Werke gespendet, zu einer Zeit, da man die reichbewegte Architektur und die Fülle der Dekoration nicht mehr liebte und für möglichst einfache, klassisch-reine Formen als das höchste Kunstideal schwärmte.

In der kirchlichen Kunst Südbayerns und auch weit über Bayerns Grenzen hinaus nimmt Egidius Quirin Asam durch seine Altarbauten eine ähnliche Stelle ein wie Lorenzo Bernini in Italien. Asam<sup>3)</sup> ist so recht der bayerische Barockmeister.

Vorbilder Egids im Altarbau sind ohne Zweifel vor allem Bernini und Pozzo. Bei aller Phantasiefülle im Detail und bei der mannigfachen Erfindung im Aufbau folgt er dennoch einem gewissen Schema, das seine Altarbauten leicht erkennen läßt. So ist sein Lieblingsmotiv die gewundene Säule, oft teilweise mit zierlichen Ranken umschlungen, die sich fast an allen seinen Altarstrukturen findet; ferner kehrt immer wieder das eigenartig gestaltete Säulenkapitell mit einwärtsgezogenen Voluten, häufig ist auch die über dem Altarblatt angebrachte Kartusche zu sehen, an deren Bildung er den kühnen Schwung seiner Linienführung und die Flottheit seiner Zeichnung am besten sehen lassen kann.

Seine ganze schöpferische, in abwechselnden Motiven sich ergebende Erfindungskraft verlegt der Meister in die Altargiebelkomposition. Bald konstruiert er diese baldachinartig sich über den Hochbau wölbend, bald läßt er sie zurücktreten und setzt in dieselbe ein kleines Bild oder eine Gloriole, bald

<sup>1)</sup> G. Geiß, Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter. München 1868. S. 133.

<sup>2)</sup> Rittershausen a. a. D., S. 139.

<sup>3)</sup> Die künstlerische Tätigkeit des Brüderpaares Cosmas Damian und Egid Quirin Asam hat bereits durch Galm, Die Künstlerfamilie der Asam, München 1896, eine ebenso eingehende wie erschöpfende Würdigung erfahren.

wieder löst er die Siebelfkomposition in freie, plastische Gruppen auf, wovon die Choraltaranlage zu Johann Nepomuk in München das marquanteste Beispiel bildet. Es ist gewiß auch kein Zufall, daß Egid's Altäre meist in Marmor, beziehungsweise Stuckmarmor gearbeitet sind, was wiederum ein Zug ist, der ihn italienischer Kunst nahe bringt. Bei der Ausführung von Altarbauten ist Egid hauptsächlich Stuckateur. Die Altäre zu Freising (Johannesaltar in der Kesperkapelle), die beiden Seitenaltäre zu Fürstensefeld, der Hochaltar der St. Anna-Kirche und die drei Altäre in der Damenstiftskirche in München, jowie der Altar der Johann-Nepomukskirche sind alle in Marmor oder Stuckmarmor ausgeführt. Die Verschiedenheit des Materials — „Marmor und Stuck“ — gegenüber dem „Holz“, in welchem seine Zeitgenossen fast ausschließlich ihre Altäre errichtet haben, trägt auch viel dazu bei, daß Egid's Altären eine charakteristische Sonderstellung imewohnt. Doch die starre Härte des Marmors genügt dem formenfreudigen Künstler nicht; er belebt ihn daher mit Stuckornamenten der zierlichsten Art. In der Behandlung des Stuckes hat er eine solche Fertigkeit erlangt, daß der Stuck der Willkür seiner Laune folgen muß und in des Künstlers gewandten Händen wie Wachs behandelt wird. Dem Material entsprechend stellt sich auch die polychrome Ausstattung der Altäre Nams in einem anderen Lichte dar als bei den Altären seiner mitstrehenden Kunstgenossen. Egid hält die Polychromie des Altars als etwas Wesentliches und zur Erhöhung der Pracht im Gesamteindruck notwendig Beitragendes. Er folgt hierin italienischen Vorbildern, muß aber gemäß der größeren und lebendigeren Formenbildung seiner Altäre auch einen bunteren Wechsel in den Tönen wählen. Daher nimmt er neben den Nuancen des verschiedenfarbigen Marmors bei den dekorativen Stuckmotiven Gold, an den Gesimsen, Gebälken und Kartuschenfüllungen aber zarte Tinten, bald blaßblau, bald rosa, bald wieder zartgrün, mit einer wohlberechneten Verteilung von Licht- und Schattenwirkung.

Für Egid's Altarwerke war, was den architektonischen Aufbau derselben betrifft, neben den Altären, die er während seines Aufenthaltes in Italien sah, auch ein Buch maßgebend, aus welchem er seine theoretischen Kenntnisse schöpfte. Es war das für alle süddeutschen Barockkünstler als Kanon geltende Werk



„Andreae Putei Perspectiva Pictorum et Architectorum.“<sup>1)</sup> Folgte nun auch Egid Njam den in diesem Buche niedergelegten Normen, und hat er vielleicht auch hier und dort ein Problem mit Hilfe seiner hieraus geschöpften theoretischen Kenntnisse gelöst, so ahmte er doch keineswegs im architektonischen Aufbau seiner Altäre Pozzos Bauten in Allweg nach. Während Pozzo den architektonischen Reichtum durch Bruch der Linien zu erreichen suchte, ging Egid's Streben darauf hin, die Lebendigkeit in der Formenbildung, was ja das Hauptprinzip des Hochbarock gewesen, durch Schwung in der Linienführung zu erlangen. Beide, Pozzo und Njam, wollten kräftige Licht- und Schattenwirkungen. Pozzo verkröpfte zu diesem Zwecke Gebälk, Gesimse, Giebel, so daß eine Anzahl von rechten Winkeln entstand. Njam war es ebenfalls darum zu tun, ein kräftiges Licht- und Schattenpiel in seine Konstruktionen zu legen, erzielte dieses jedoch mehr durch beständiges Wechseln zwischen Konkav und Konver. Seine Altararchitekturen bewegen sich fast durchwegs in Kurven; jede gerade Linie, jede Fläche wird ängstlich vermieden, alle Formen werden geschweift. Die Säulenschaftle erhalten eine nach oben verjüngende Gestalt, die Säulenschäfte sind gewunden, konkav baut sich der Architrav vor, in Schwingungen zieht sich das Gebälk hin, geschweift ist schließlich noch die Giebelumrahmung.

Egid Njam springt ferner auch weit willkürlicher mit den Formen der Antike um, als die italienischen Barockmeister es taten. Ein solch sorgloses Hinweggehen über die Gesetze der Antike haben die Italiener nie gewagt. Für sie hat der Einfluß der Antike nicht einmal bei Errichtung der bizarrsten Werke des Hochbarock zu wirken aufgehört; man ist eben in dieser Zeit zur Verzerrung der Antike gelangt. Anders bei Egid Njam. Seine Stärke liegt im dekorativen Ornamente, das er in echt heimischer Gestaltungsfreudigkeit auf die anmutigste und reizvollste Art durchbildet.

Egidius Njams Altaranlagen bilden selbständige, für sich allein bestehende Schöpfungen gegenüber denen seiner Zeitgenossen. Er ist vor allem meisterhafter Dekorateur. Wie nicht leicht ein zweiter versteht er es, einen Raum glücklich zu dekorieren. Auf eine feste architektonische Solidität erheben Egid's Formen keinen

<sup>1)</sup> Dr. Philipp Maria Halm, Die Künstlerfamilie der Njam. München 1896. S. 4.

Anspruch. In seiner lebendigen, künstlerischen Selbständigkeit, in seinem kühnen Vertrauen auf das eigene Gestaltungsvermögen und auf die Berechtigung der aus dem Zeitgeiste entsprossenen, neuen künstlerischen Aufgaben und Ansprüche ist Egid Masam unter allen süddeutschen Meistern jener Zeit dem Italiener Bernini am nächsten gekommen. Aber „den Architekten Bernini vergaß Egid ganz über dem Bildhauer und Dekorateur“. <sup>1)</sup> Selbst da, wo er architektonisch aufbauen sollte, wie an dem Baue der St. Johannis Nepomukskirche zu München hat er den Architekten bei Bildung der Fassade so viel als möglich bei Seite gesetzt und alle Bauglieder, mit meisterhaftem Geschick, ins Dekorativ-Materielle hinübergeleitet. So werden auch seine Altaranlagen behandelt. Die einzelnen Architekturteile, die Sockel der Säulen, die Säulen selbst, das von ihnen getragene Gebälk und vollends der Giebel verlieren ihre strengen, strengarchitektonischen Formen, und alles gleicht nicht so fast dem Werke eines aufbauenden Architekten als vielmehr der geschickten Arbeit des Dekorateurs, der seine Draperien, Festons, Guirlanden und Lambrequins materiellich reizend anzuordnen versteht.

Masams Art und Weise, seine Altäre aufzubauen und zu dekorieren, hat namentlich auch auf dem Lande an vielen Orten Anklang und glückliche Nachahmung gefunden. Gerade draußen in den Landkirchen hat das Frühroko in seiner lebenswürdigsten Ammut bei Dekoration zahlreicher Altäre sich zur Blüte entwickelt. Während die Architektur dieser Landaltäre nach Egid's Vorbild noch vielfach eine barocke ist, leitet das Ornament bereits in eine neue Stilphase ein, bis im entwickelten Rokoko dann auch die Architektur ins rein dekorative Gebiet hineingezogen wird. Es ist ja auch natürlich, daß der in kirchlichen Kreisen so beliebte und geschätzte Meister, der noch dazu vom Bischofe von Freising die Auszeichnung eines fürstbischöflichen Kammerdieners erhalten hatte, in den Augen vieler als der berufene kirchliche Künstler jener Tage gelten mußte. Doch ist dies nur zu Lebzeiten des Meisters der Fall gewesen; mit seinem Tode hörte sein Einfluß auf. Die Mode hatte sich einer anderen Stilrichtung zugewandt, die von der jüngeren Gruppe Münchener Altarbauer ausging und dann im Gebiete der Erzdiözese draußen auf dem Lande die weitesten Kreise zog.

<sup>1)</sup> Dr. Philipp M. Galm a. a. D. S. 4.



Fürstfeld.

St. Sebastiansaltar von Egid Ufam.  
1736.



Die Vorliebe für die schweren, prunkenden Formen des Barocko, welche Egid Ham selbst zu einer Zeit beibehält, da bereits der leichtere und zierlichere Geschmack des beginnenden Rokoko an der Konstruktion der Altäre sich zeigt, spricht sich besonders in den drei großen Altären der St. Anna-Damenstiftskirche zu München aus.

Der Bau dieser Kirche wurde auf Karl Alberts Geheiß von dem Baumeister J. B. Gmüezrhainer im Jahre 1732 begonnen. „Was in der Kirche Ornamentik, ist von den Gebrüdern Ham.“<sup>1)</sup> Es liegt ein berechtigter Grund vor, auch die Aufbauten der drei Altäre auf Hams Kunstfertigkeit zurückzuführen. Der Hochaltar zeigt die bekannnten gewundenen Säulen aus Marmor mit den Stuckgewinden, die beliebten Kapitelle mit ihren eingezogenen Voluten, die flott gezeichneten Kartuschen, lauter Motive, die sich auch an den anderen Altaranlagen Egids finden und als das Charakteristische für Hams Formenwelt gelten.

Außerst geschickt ist die Altararchitektur in die Kirchenarchitektur hineingezogen. Die beiden großen sich übereck vorstellenden Säulen haben die gleiche Höhe wie die Pilaster der Kirchenwände, auch die Kapitelle sind in Übereinstimmung mit denen des Kircheninterieurs gebildet, und das Gebälk über ihnen ist die Fortsetzung des durch die gesamte Kirche sich hinziehenden Kranzgesimses. Zwei schwere geschwungene Giebelstücke sitzen auf dem weitausladenden Gebälk über den Säulenkämpfern; auf dem breiten Rücken dieser gebrochenen Giebelteile lagern sich bewegte Engelsgestalten. Über dem großen Altarblatte, einem figurenreichen Gemälde von Rusin, prangt festlich die übliche Kartusche, auf der sich aus zwei seitlichen Volutenanischwüngen der obere Schlußbau mit einem kleinen Giebelbild entwickelt. Die beiden seitlich angeordneten Stuckfiguren, flott, aber ziemlich flüchtig in der Ausführung, verschwinden mehr oder minder; ihr Wert ist ein rein dekorativer. Mensa und Tabernakelbau lassen die organische Verbindung mit dem Hochbau vermiffen; auch werden sie, da sie in den zarten Formen des Frührokoko gehalten sind, von der Wucht des sie umfassenden Barockbaues fast erdrückt.

Von noch schwererer Wirkung als der Hochaltar sind die beiden großen Seitenaltäre. Ihr Aufbau ist ähnlich dem des Choraltars,

<sup>1)</sup> G. Geiß a. a. D. S. 350.

mir sind die Schäfte der beiden mächtigen vorgeschobenen Hauptfäulen nicht gewunden, sondern glatt, wodurch ihre Maffigkeit noch mehr zur Geltung kommt. Auch erscheinen die beiden großen Giebelstücke mit ihren Konjolen und Kofetten drückend und schwer, namentlich deshalb, weil sie den Hochbau der Seitenaltäre unvermittelt abschließen, und weil der die Anlagen sonst bekrönende Giebelauffatz fehlt. Zwei Genien, auf Volutengiebeln sitzend, halten einen weiten, freisrunden Baldachin über das Altargemälde.

Die drei Altäre haben in ihrer Maffigkeit und Wucht noch vieles mit jenen aus dem Ende des 17. Jahrhunderts gemein.

Für die späte Zeit, bereits Mitte des dritten Jahrzehntes im 18. Jahrhundert fällt eine solche Konstruktion entschieden auf. Der schwere Prunk an diesen drei Altarkompositionen steht in augenscheinlichem Mißverhältnisse zu der zierlich-eleganten Dekoration an Decke und Wänden, wo das leichte tändelnde Bandwerk des frühen Rokoko die Hauptrolle spielt. Auch der satte Ton des verschiedenfarbigen Marmors an den Altären macht sich zu aufdringlich gegenüber dem blendendweißen Grundton des Kircheninnern und den zartgelben Profatmalereien an den Gurtbögen.

Für sich allein betrachtet, erscheinen die drei Altäre als Prachtstücke ersten Ranges, an denen die Vortrefflichkeit des Aufbaues mit der glücklichen Verteilung des dekorativen Schmuckes zu einem wirkungsvollen Ganzen sich vereint.

Unter allen Altarwerken Egidis kommen sie den Altären des römischen Barock am nächsten, weil der schwere Reichtum der monumental-architektur gegenüber dem mehr in den Hintergrund tretenden dekorativen Beiwerk stark betont ist.

In der alten St. Annakirche, der Franziskanerklosterkirche am Lehel in München, hatte Asams Meisterhand in Bezug auf die Altarausstattung eine andere Aufgabe zu lösen als in der St. Anna-Damenstiftskirche.

Die Kirche St. Anna am Lehel zeigt in ihren Stüffierungen, namentlich an den Kapitellen der Pilaster, äußerst zarte Formen, die schon ziemlich stark zum frühen Rokoko neigen. Auch sonst sind die Motive des Schmuckes einfach und ruhig, nicht überladen und aufdringlich.

Der Altarraum hat die Form einer Ellipse. Ein weniger hohes als vielmehr breites Feld bietet sich hier dem Künstler für die Errichtung des Choraltares dar.

Egid Njam nützte nun die gegebene, in sanfter Rundung laufende Fläche mit bewunderungswürdigem Geschick aus. Er teilte die eigentliche für den Altarbau bestimmte Wand durch vier Pilaster in drei Flächen, von denen die mittlere breiter und höher angelegt ist als die beiden seitlichen. Die Mittelwand trägt in einem einfach und schöngeschwungenen Rahmen das figurenreiche Altarblatt, während in den beiden anderen Flächen auf Postamenten trefflich und flott modellierte, überlebensgroße Heiligenstatuen stehen.

Was dem Altare den eigentlich wirkungsvollen Aufbau gibt, das sind vier kräftig gewundene Säulen, die vor den Pilastern auf reich verzierten Konjolen sich erheben. Ihre Schäfte sind aus fein geschliffener Stuckarbeit, ohne Ranken, nur im unteren Dritteile mit einem kronenartigen Reif gegürtet. Die Kapitelle haben nach einwärts gefehrte Voluten in der von Njam so beliebten Formation. Auf ihnen sitzen einfach geschwungene Kämpfer und darüber mäßig ausladende Gebälkstücker, die in wohlthuendem Einklang mit dem Kranzgesimse der Kirchenarchitektur stehen. Auf den beiden äußeren Gebälkstücken schwingt sich der große, über die gesamte Breite der Altarkomposition sich wölbende Baldachin an; auf den zwei mittleren Gesimsen stehen anmutige Blumenvasen. In zierlichen Formen ist der Baldachin gehalten. Fein ausgechnittene Lambrequins mit Quasten hängen an der vorderen Kandleiste herab, Blumenschmüre und Ranken begleiten sie; die innere Wölbungsfläche des Baldachins ist mit Kassetten besetzt, in welche Sterne und Rosetten mit Spiegeltüchlein eingelassen sind.

Die beiden großen Genien mit phantastischen, von Federn umwallten Helmen sind dekorative Lieblingsfiguren des Künstlers. Die kleinen Putten, Wolken und Blumen verleihen der Giebelkomposition leichten, anmutsvollen Reiz, der in einzelnen Motiven wie auch in der Gesamtidee dem heiteren, tändelnden Geist des Rokoko sehr nahe kommt.

So hat der Künstler an diesem Altarbau den Ernst und die Kraft des Barock, der sich in den Säulen und im Gebälk so wirksam ausspricht, mit der eleganten Grazie des beginnenden Rokoko in der Giebelanlage zu einer harmonisch-wirkenden Dekoration zu verbinden verstanden.

Damit ist ein neuer Beweis dafür geliefert, daß Egid Njam in seinem produktiv uner schöpflichen, immer wieder neu künstlerisch

erfindenden Geiste mit den Formen verschiedener Stilgattungen ziemlich willkürlich umspringt, oft an ein und demselben Werke die Formen des Barock mit der anmutig leichten Dekoration des Rokoko äußerst geschickt vereint, wobei sein hohes Dekorationstalent ihn fast durchweg vor Geschmacklosigkeit bewahrt. Darum sind auch Egids Altarwerke von ganz besonderer Originalität, durch die sie sich wesentlich von den Schöpfungen seiner Zeitgenossen unterscheiden.

Die Seitenaltäre der St. Anna-Kirche sind einfacher als der Choralter. Sie zeigen, wie meisterhaft Egid es verstand, auch an kleineren Altaranlagen Architektur und Dekoration zu einem wirkungsvollen Ganzen zu gestalten. Was die Altarblätter anbelangt, so sind leider die ursprünglichen von der Künstlerhand des Kosmas Njam hervorgegangenen in ihrer Gesamtheit nicht mehr vorhanden.

Auch für die herrliche Kirche zu Fürstendorf schuf Egid Njam einen Altar, den sogenannten St. Sebastianusaltar, das erste Altarwerk, welches die neue Kirche im Jahre 1736 erhielt. Später, 1746, wurde der Künstler beauftragt, als Pendant hierzu den St. Peter und Paulusaltar herzustellen.<sup>1)</sup>

An rein äußerlichen Motiven läßt sich an diesen Altären sofort die Manier Njams erkennen; denn sie weisen allein unter allen anderen Seitenaltären des großen Gotteshauses die Lieblingsfäule des Künstlers, die gewundene, auf.

Auf überdeckgestellten, geschwungenen Vasen erheben sich die hohen Stuckmarmorsäulen, deren Schäfte in welligen Drehungen aufwärts steigen; die oberen zwei Dritteile sind teilweise mit zierlichen Blumenguirlanden umwunden, während das letzte untere Drittel mit Kanneluren verziert ist. Die Säulenkapitelle haben nach Njams Art die frei korinthisierende Behandlung mit den eingezogenen Voluten. Auf ihnen sitzt das in Kurven gehaltene Gebälk. Die beiden Säulen sind vorgeschoben und tragen einen leichten, elegant sich vorbauenden Lambrequinaldachin. An die Wand der Seitenkapelle gelehnt erhebt sich der Hochbau des Altares. In ziemlicher Höhe über den stark eingezogenen, in Tumbaform gehaltenen Altartisch setzt das Altarblatt an, das von einem architektonisch behandelten Rahmen umgeben ist. Darüber ist eine flott komponierte Kartusche angebracht, über der sich dann der von

<sup>1)</sup> Otto Aufleger und Karl Trautmann, Die kgl. Hofkirche zu Fürstendorf. München 1894. S. 8. Vgl. auch Halm a. a. D. S. 46.





München.  
St. Johann Nepomuk.  
Choransicht mit den Altären.



Bolunenanschwüngen eingefasste Giebel erhebt, dessen Mittel das Monogramm IHS in reicher Gloriole schmückt.

Die in äußerst bewegten Formen gehaltene Architektur wird außerdem noch mit einer Menge dekorativen Kleinwerks belebt: Scherzende Putten auf den Gebälkflächen, reizende Engelsköpfchen an den Säulenschäften; Blumenfestons und Guirlanden schwingen sich malerisch von Glied zu Glied; all dies verleiht der ganzen Anlage das Gepräge festlich-heiterer Pracht. Sämtliche Teile der Komposition sind Zierglieder, alleinig dazu bestimmt, dekorativ zu wirken.

Die bisher beschriebenen Altarwerke Egid Njams sind mit Altarblättern geschmückt. Diesen „Bilderaltären“ steht eine andere Gruppe von Altarschöpfungen Njams gegenüber die „Figurenaltäre“, bei deren Ausführung der Künstler eine noch größere Freiheit hatte, weil alles in seinem ihm eigensten Gebiete der Bildhauerei gelegen ist, und er daher das Ganze zu einem einheitlichen Plane besser zusammenfassen konnte, ohne im architektonischen Aufbau und in der Dekoration an den Maler gebunden zu sein.

Es weisen deshalb in der Tat die Figurenaltäre, die ganz Egid's Schöpfungen sind, eine Abweichung von dem allgemeinen Altarschema auf, welches durch die großen Altarblätter immer geboten ist.

Des Künstlers eigenartiges Empfinden offenbaren gerade die Figurenaltäre am besten.

Unter ihnen dürfte die früheste Schöpfung wohl der Altar der drei Johannes im Freisinger Dome, jetzt Sakramentsaltar, sein, den Njam während seiner Tätigkeit bei der großen Domrestauration von 1723 auf 1724 in Marmor und Gips aufgeführt hat. Dieser Altar, welcher zu Ehren der drei Johannes, Johannes Nepomuk, Johannes der Täufer und Johannes Evangelist errichtet wurde, gehört zeitlich zu den ersten, die von Egid's Meisterhand im Erzbistume entstanden.

Er ist ein Marmorbau, bei dem Njam sein ganzes Talent, einen Raum wirkungsvoll zu dekorieren, entfalten konnte. Im Gegensatz zu seinen späteren Figurenaltären ist Egid hier verhältnismäßig einfach. Er gliedert das Rondell der Kapelle in drei Nischen für die drei Heiligenfiguren und trennt sie von einander durch glatte Säulen mit jonisierenden Kapitellen. Es ist auffällig, warum der Künstler hier die glattschäftige Säule und an Stelle des korinthischen Kapitells das jonisierende angewandt hat.

Vielleicht lagen ältere Bestandteile vor, oder es schienen dem Meister gedrehte Säulenschäfte zu aufdringlich für den niederen Raum. Dies mag wohl auch der Grund gewesen sein, weshalb er die Säulen auf Wandkonsolen aufsteigen ließ und schwere Sockel vermied, die zudem wegen der vielen Säulen in ihrer unmittelbaren Nebeneinanderstellung ein störendes Motiv ergeben hätten. In die Altarrückseite ist farbiges Glas eingelassen, ein Mittel, dessen sich Adam auch sonst bediente, wie in St. Peter, Osterhofen, Sandzell, Westenburg.<sup>1)</sup> Die wohlerwogene Lichtwirkung übt auf das Gold und die Marmortöne eine eigenartig mystische Stimmung aus.

Die drei Figuren sind rein dekorativer Natur; als selbständige Kunstwerke halten sie auch einer gelinden Kritik nicht recht stand. Die Flüchtigkeit ihrer Ausführung wirkt gerade hier um so verlegender, als die Statuen in zu große Nähe des Beschauers gerückt sind.

Das glänzendste Altarwerk Egid Adams ist der Hochaltar in der St. Johann Nepomukskirche in München. Als des Künstlers Werk kommt jedoch nur der obere Säulenaufbau mit der Giebelgruppe in Betracht. Über der marmornen Mensa mit dem darauf gesetzten Metalltabernakel und dem Sarge des Heiligen ist eine mächtige Gloriole gesetzt, welche von einem Medaillonbilde ausgeht. An die Strahlen sind Silberwolken und Engelsköpfe, Ornamente und anderer Schmuck, alles in Silber getrieben von vorzüglicher Technik und auch hohem materiellen Werte angeschraubt. Dieser untere Altaraufbau reicht bis zur Galerie. Der silberne Tabernakel samt der Metabel und der marmornen Mensa wurde erst 1783 gefertigt und kostete 14 000 fl.<sup>2)</sup> Manche Zierformen, wie die Blattschnüre am Tabernakel, die einfache, rechteckige nicht mehr wie an den Seitenaltären der Kirche geschwungene Gestaltung des Altartisches weisen bereits auf den steifen Stilcharakter des Klassizismus. Auf der Balustrade der Galerie erhebt sich eine äußerst bewegte Säulenarchitektur, welche das obere Altarbild, das erst später eingesetzt wurde, umgibt und die Trägerin der plastischen Giebelgruppe der hl. Dreifaltigkeit bildet.

An Stelle dieses schwachen Gemäldes, das die hl. Dreifaltig-

<sup>1)</sup> Über diese Kirchen siehe Dr. Philipp M. Halm a. a. O. S. S. 37, 43, 50, 52 ff.

<sup>2)</sup> J. M. Forster, Das gottselige München. München 1895. S. 698.

keit zum Gegenstande hat, war ursprünglich die Figur des Patrons der Kirche, knieend vor der überlebensgroßen Statue der Himmelskönigin und sie verehrend, in bewegter Formengebung aufgestellt. Es war eine Arbeit in Stuck und somit wahrscheinlich von Egid Niam selbst verfertigt. Der obere Teil des Altars unter der Giebelgruppe war, wie es scheint, ein großartig gedachtes plastisches Bild. Als einziges von der Meisterhand Egids herrührendes Werk bleiben nur mehr die Giebelgruppe der hl. Dreifaltigkeit und die vier sie tragenden Säulen mit ihrem überaus reichen figürlichen und dekorativen Schmucke übrig.

Ein Reichthum in Form und Farbe ist über diese Komposition ausgegossen wie an keinem der anderen Werke des Künstlers. Die Architektur verläßt alle statischen Gesetze und löst sich in die freieste Dekoration auf.

Egid wählte bei den vier Säulenschäften die grazios gewundene Form, einerseits um mehr Leichtigkeit und Anmut in die Komposition zu bringen, andererseits um das schwer Lastende der Säulen, welche als Basis die leichte Balustrade der zierlich sich ausbiegenden Galerie haben, in einer solchen Höhe möglichst zu vermindern. Auf diesen vier Säulen, deren Struktur und Fierde in ganz gleicher Weise an den beiden Altären Egids in der Fürstener Klosterkirche zu finden ist, sitzen zierlich geschwungene Kämpfer und darüber die weit ausladenden in Kurven gehaltenen Gebälkstücke. Völlig frei stehen die beiden vorderen Säulen, nur durch äußerst reizvolle Gipsguirlanden mit den rückwärts sich erhebenden beiden anderen Säulen verbunden. Die Lebhaftigkeit der in steter Schwingung laufenden Gesimse, Gebälkstücke und Säulenkämpfer ist derartig an keiner Altararchitektur Niams hervorgetreten und läßt schon den Geist der Altaranlagen im Geschmacke des Rokoko erkennen.

Der figürliche Schmuck des Altars konzentriert sich aufs reichste um die Hauptgruppe, die hl. Dreifaltigkeit. In dieser hat der Künstler das denkbar Höchste geleistet, was die Plastik überhaupt zu leisten imstande ist. Die Gruppe scheint frei über dem Chore zu schweben. Gewiß nicht übertrieben ist die treffliche Schilderung Halms, wenn er schreibt: „Technisch eine meisterhafte Leistung, zeigt sie bei aller Berücksichtigung der dekorativen Wirkung eine sorgfältig detaillierte Komposition, bei der Fülle von Engeln und Genien eine leichte, schwingungvolle Komposition, über der

man die technische Bravour vollständig vergißt. Mit solchem Geschick ist jede Verbindung mit den architektonischen Stütz- und Haltpunkten verhüllt, daß die ganze Gruppe mit dem gewaltigen Heiland von den Engeln getragen erscheint.“<sup>1)</sup>

Die Idee, die der Gruppe der hl. Dreifaltigkeit zu Grunde liegt, ist in ihrer Innigkeit echt deutsch. Egid wählte nicht das Nebeneinanderthronen der beiden göttlichen Personen und dazwischen den heiligen Geist im Strahlenkranze, welche Komposition an zahlreichen Giebeln der Kokokaltäre zu sehen ist, er greift vielmehr die alte deutsche, im ausgehenden Mittelalter so beliebte Anlage des sogenannten Gnadenstuhles auf, wobei Gott Vater seinen Sohn am Kreuze hängend vor sich auf dem Schoße hält und der Menschheit zeigt. Diese innige Art und Weise, die an manchen spätmittelalterlichen Altären im Gebiete der Erzdiözese und auf Bildern dieser Zeit zu finden ist, diese ergreifende Darstellung der hl. Dreifaltigkeit wählte bekanntlich Albrecht Dürer auf seinem berühmten Allerheiligensbilde, das ja auch als ein Altarbild bestimmt gewesen war. Im Einzelnen sind die Figuren der Gruppe mit seltener Sorgfalt durchgeführt, trotzdem sie rein dekorativ und nur für die Ferne wirken sollen. Die Gestalt Gott Vaters mit seinem herrlichen Haupte, das voll Liebe und Milde zum göttlichen Sohne herabgeneigt ist, ist in ihrer Erhabenheit und Majestät ein Meisterwerk. Fein zurückgehalten ist der allzu starke Realismus in der Figur des gekreuzigten Heilandes im Augenblicke des Hinscheidens; fein auf die rechte Seite der Brust herabgesunkenes Haupt spricht das „Consummatum est“ in tiefergreifender Weise aus. Die Anordnung des herabhängenden Kreuzesbalken mitten in der Zeit des üppigsten Barock- und Kokokogeschmackes versetzt uns mit einem Male zurück in eine gerade entgegengesetzte Stilperiode, in die Gotik, wo von der Höhe des Triumphbogens oder über dem Altare das mächtige Kreuz ernst und feierlich sich herabsenkte.

Die ganze Gruppe ist meisterhaft sorgfältig detailliert und zeugt von einer tief innerlich empfundenen, liebevollen Ausführung, so daß wir mit dem Gewirr von Engelsgestalten versöhnt werden, die mehr dem italienisch-theatralischen Geiste entnommen sind, und bei deren Bildung die Virtuosität der Technik einseitig betont ist. Die nackten Körperteile, besonders die graziös ausgestreckten

1) Dr. Philipp M. Halm a. a. D. S. 57.



Млч.  
Содхалтар 1710.





Beine, streifen an Manier. Der Künstler wollte die Schönheit und den regelmäßigen Bau der Füße in einer ziemlich vordringlichen Weise zeigen. Das war im Geschmacke der Zeit gelegen, dem auch Adam den schuldigen Tribut zahlen mußte. Egid's Engelsgestalten und Putten sind doch weit entfernt von jener Geschmacksverirrung, welche dem großen Apfidenaltare zu St. Peter in Rom, von Bernini ausgeführt, innewohnt, wo um die Gloriole des hl. Geistes eine Unzahl von Engeln durch Wolkengebilde fahren, und dadurch eine Häufung von unruhig bewegten Gliedmassen entsteht.

Ein kurzer Blick auf die beiden Seitenaltäre der St. Johann-Nepomukskirche stellt uns die Idee des Künstlers klar vor Augen, die Altäre in imigsten Konney mit der Kirchenarchitektur zu bringen. Der Hochbau derselben über den tumbaformigen Stuckmarmor menschen ist nichts anderes als die Umrahmung einer Nische für die plastischen Altarbilder, worüber sich ein zierlicher Baldachin wölbt. Von Interesse ist nur die Marienstatue im linken Seitenaltar, die flott modelliert und von einer Mandorla umgeben, die Auffassung einer „Maria vom Siege“ wiedergibt. Das liebliche Kind auf der Mutter Arm stößt dem Drachen die Lanze in den Rachen; reizende Engel beleben die Komposition der Nische. Im rechten Seitenaltar erhebt sich die wertlose moderne Figur des hl. Joseph.

Zu den bisher geschilderten großen Altarwerken Münchens ist das maßgebende Bild der Altarausstattung in der Periode des späten Barock gegeben. Der entscheidende Gegensatz zu dem früheren Altartypus liegt vor allem darin, daß der Aufbau den Charakter eines streng geschlossenen Schreines abwirft und die architektonische Staffage energischer betont. Mehr denn je zeigt sich nunmehr der Einfluß Italiens. Man gelangt zu großzügiger Architektur; das Kleinliche des Details macht einer monumentalen Auffassung Platz. Besonders läßt sich diese Wandlung an den Altarbauten der Kloster- und größeren Pfarrkirchen verfolgen, die ja meist unter direktem Einflusse der Münchener Kunst standen. Aber auch in den kleinern Gotteshäusern tritt der Wechsel in der Altarkomposition nur um so origineller zu Tage.

Unter direkter Beeinflussung des Hochaltares im Bürgeraal zu München steht der Aufbau des Altares in der Maximilianskapelle des Freisinger Domes.

So ziemlich um die gleiche Zeit, nur um wenig später

als der Bürgeraal vollendet ward, ließ e. 1713 Fürstbischöf Johann Franz die Apfelfwand in der Domkrypta durchbrechen und eine neue Kapelle daranbauen. Die Kapelle ist ein im Oktagon ausgeführter Raum mit reicher Stuckatur, deren Formen die Mitte halten zwischen der üppig schweren Art des italienischen Barock und der zarten Ornamentik der nachfolgenden Geschmacksrichtung, des beginnenden Rokoko. In diesem festlich geschmückten von Licht durchfluteten Raume erhebt sich der Sebastiansaltar, ein Prunkstück des vollentwickeltesten Barock. Die beiden hohen Säulen, welche das Altarblatt flankieren, scheinen im Schaft wie in der Behandlung der daraufgesetzten Gebälkstücke mit ganz geringen Abweichungen denen des Altares im Bürgeraal zu München nachgebildet.

Auf mäßig hohen, mit Engelsköpfchen und Blumenfestons geschmückten Sockeln erheben sich die beiden Säulen rechts und links vom Altarblatt, einem Meisterwerke des berühmten Kottenhammer. Die Säulenschäfte sind im oberen und unteren Drittel gewunden, im mittleren Teile glatt; das Material ist verschiedenfarbiger Marmor. Höchst willkürlich, aber reizvoll sind die Kapitelle gestaltet, indem zwischen den Eckvoluten Engelsköpfe gesetzt und somit in Einklang mit den Säulenkapiteln der übrigen Architektur der Kapelle gebracht sind. Darauf steigen nun der schmale, reichprofilirte Kämpfer und Architrav auf, um oben in ein weit ausladendes Gebälkstück mit aufgesetzter Urne als Bekrönung zu beiden Seiten des Mittelbildes auszugehen. Die beiden Säulen sind Marmorpilastern vorgelagert. Sie scheinen ganz für sich allein zu stehen; denn das über sie gelegte Gebälk verschwindet hinter dem Egemälde im oberen Aufzuge, das die Madonna mit dem Kinde darstellt. Zwischen dem Hauptbilde und dem oberen Aufzuge ist eine reich von Blatt- und Rankenwerk umgebene Kartusche angebracht, während ganz oben inmitten von Engeln das bischöflich-freisingische Wappen prangt. Das Aufeinandertürmen der Bilder wirkt nicht besonders günstig, da sie zudem auch in keinem organischen Zusammenhange mit der sie umrahmenden Architektur stehen.

Die ganze Komposition sieht im prunkenden Charakter des Barock und weist in der bereits sehr lockeren architektonischen Anlage wie auch im dekorativen Detail ganz und gar auf jene Spätzeit des Barock hin, wie er innerhalb der ersten zwei Jahrzehnte

in der Münchener Kunstzone üblich war. Bemerkenswert ist der Reichtum des saftstrotzenden Ranken- und Blattwerkes, der in den Umrahmungen der Bilder sich offenbart und vollkommen mit den Stückformen des Kapellenraumes harmoniert. Auch eine gewisse Farbenpracht, die jener Epoche eigen, gewahren wir hier wie am Hochaltare des Bürgerhauses. Die verschiedene Tönung des Marmor, das leuchtende Glanzgold in den üppigen Schnitzornamenten und Ranken, einzelne zartgrüne Töne am Gebälke und anderen Holzteilen des Aufbaues stimmen vortrefflich zu dem heiter-festlichen Charakter des Raumes und stechen bedeutend von dem ernsten, oft eintönig wirkenden Prunk der Altarfassung ab, wie er namentlich in der zweiten Hälfte und gegen Ende des 17. Jahrhunderts an vielen Altären der Erzdiözese wahrzunehmen ist.

Typische Kompositionen jener Periode sind ferner die Barockaltäre der ehemaligen Klosterkirchen zu Au am Inn und Uttel. Beide stehen in hochgewölbten Chören; sie sollen, da das Langhaus dieser Kirchen von bedeutenden Raumverhältnissen ist, auf weite Entfernung wirken. Die immensen Altarblätter verlangen eine mächtige Architektur. Der Hochaltar in der Kirche zu Au ist sowohl im Aufbau als auch im Ornamente noch durchaus barock. Die freie, vorgeschobene Stellung der beiden gewundenen Säulen sowie das in unruhig gebrochenen Linien sich hinziehende Gebälk und die Giebelanlage bekunden deutlich die Art des vorgeschrittenen Barock, der nach dem Vorgange Italiens vor allem in der Bewegtheit der architektonischen Bauglieder und weniger in der Fülle des ornamentalen Detail seine Kompositionen schuf.

Fortgeschrittener noch ist der Choraltar der imposanten Kirche zu Uttel, welcher bereits einer späteren Zeit angehört, — laut Zinckrist errichtet 1731.<sup>1)</sup> Er ist also um etwa anderthalb Jahrzehnte jünger als der Hochaltar zu Au.<sup>2)</sup>

Bei völlig barock gedachtem Aufbau mit schwer gewundenen Säulen, starkprofiliertem Gebälk und gebrochenen Segmentgiebeln zeigt der Altar in der Dekoration bereits die graziösen Formen des frühen Rokoko. Auch die mächtig bewegte plastische Gruppe des Engelsturzes am Giebel weist auf die virtuose Art der späteren

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1920.

<sup>2)</sup> Um 1717 errichtet; Jahreszahl auf der Kanzel. Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1929.

Kokokoaltäre, bei denen das malerische Moment hauptsächlichste Betonung erfährt. Vergleicht man die Struktur des Choraltars von 1731 mit dem Aufbau des ersten Seitenaltars links, der aus dem späten 17. Jahrhundert stammt, so findet man hier noch die geschlossene Anlage in architektonischer Gebundenheit, dort bereits das Streben, die Architektur bloß als eine Staffage für dekorativ glänzende Zwecke zu betrachten.

Neben diesen Altaranlagen, welche reicheren Aufbau zeigen, weil sie in bevorzugteren und vornehmeren Kirchen stehen, bieten auch Altäre bescheidener Landkirchen interessante Belege dafür, wie mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts der Stil aus der bisherigen Schwere im Aufbau zu größerer Freiheit und Leichtigkeit zu gelangen strebt.

In dieser Hinsicht sind namentlich die Altäre der Kirchen zu Taufkirchen und Allach bei München beachtenswert. In Taufkirchen behalten die drei Altäre (um 1700 errichtet) das Schema des 17. Jahrhunderts noch bei, nämlich Mittelschrein mit seitlichen Figuren unter Voluten. Doch ist die Art des Aufbaues eine zierlichere geworden. Das schwere Gebälk mit dem Segmentgiebel weicht einer leichteren Bekrönung. Auch in die Windungen der Säulenschäfte kommt nunmehr ein anderes Empfinden. Während früher die enge Drehung mit schweren, dicht aneinander gedrängten Schraubengängen beliebt gewesen war, steigt nunmehr der Säulenschaft in leichteren und eleganteren Windungen empor. Ebenso findet sich die Bekrönung der Säulen mit Laubwerk an den Taufkirchener Altären nicht mehr. In der kommenden Zeit wird sie immer seltener.

Die Altäre der Kirche zu Allach bekunden ebenfalls den Übergang von der Geschmacksrichtung des 17. Jahrhunderts in eine neue. Der Hochaltar zunächst (vom Jahre 1710) ist in seinem Aufbau schwer und drückend. Er hält noch in dem dreiteilig angelegten Schrein der Renaissance fest. Vier Säulen gliedern die Fronte und teilen sie in drei Nischen; in der Mittelnische stehen St. Peter und Paul im Augenblicke der Begrüßung aufgefaßt, seitlich zwei Bischofsfiguren, St. Wolfgang und St. Vemo. Wenig ansprechende Derbheit drückt sich in diesen Figuren aus, die aus der Hand eines Landkünstlers stammen. Die Komposition hat zwar noch vieles mit der Art des schließenden 17. Jahrhunderts gemein, zeigt aber in der freieren Aussprache des architektonischen Grundgedankens ein



Jandersdorf.

212

Ehemalige Klosterkirche.

Seitenaltar St. Anna, errichtet in den Jahren von 1721—1728.



neues Geschmacksempfinden. Dieses Moment tritt auch an den beiden Seitenaltären zu Tage, die, einfacher gestaltet, aus dem Jahre 1708 laut Inschrift stammen. Sie sind Säulenaufbauten, die in der Mittelnische eine große Figur umschließen. Die Giebelanlage mit ihren gebrochenen Linien, den übereck angeordneten Segmentgiebelstücken, dem vielfach verkröpften Gebälk führt uns in die Periode des italienischen Hochbarock. Dieser Art der Komposition, die den Entwürfen des Architekturbuches des berühmten Jesuiten Andreas Pozzo ihre Entstehung verdankt, begegnen wir noch öfters an Altären der Erzdiözese in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts.

Zu den Altären dieser Stilperiode sind auch die beiden Seitenaltäre zu Unterführung zu zählen, welche im Detail die alte Schwerfälligkeit des 17. Jahrhunderts noch nicht abgelegt haben, in ihrem architektonischen Aufbau hingegen bereits zu einem neuen Stilcharakter überleiten. Beachtenswert ist der Reichtum an gleichzeitig mit den Altarkonstruktionen entstandenen Figuren, in denen sich so recht die Frische und Ursprünglichkeit des ländlichen Meisters offenbart.

Mit dem Typus der genannten Altaranlagen stimmen auch die Altäre der Kirche zu Degerndorf bei Münsing überein, welches Gotteshaus unter Propst Eberhard Mayr von Weuerberg im Jahre 1702 renoviert und mit drei neuen Altären ausgestattet wurde. Diese Altäre ähneln sehr denen zu Taufkirchen.

Nicht weit hievon liegt die Kirche zu Altmannshausen, am Ostufer des Würmsees, die einen „stilgeschichtlich interessanten Hochaltar aus der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert“<sup>1)</sup> mit den trefflich geschnittenen Figuren des hl. Petrus und Paulus besitzt (geweiht 1708).

Aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts stammen die Altäre zu Aufkirchen bei Ramnhofen (Bezirksamt Bruck). Sie sind handwerkliche, aber tüchtige Arbeiten. Zum Aufbau des Hochaltars sind glatte Säulen verwendet, bei den interessanten Nebenaltären sind die seitlichen Figuren vor Pilaster unmittelbar neben die Stübe gestellt. Das Gebälk hält sich in seiner derben Verkröpfung so ziemlich an die strengere Art des 17. Jahrhunderts, doch in den bereits geschwungenen Säulenkämpfern und vor allem

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns I, 847.

in der freien und leichten Umrißbildung des Giebelbildes kommt die Stilphase des entwickelten Barock nach 1700 zum Ausdruck.

Charakteristisch sind die beiden Seitenaltäre der Kirche zu Weng<sup>1)</sup> (W. u. Freising) besonders deshalb, weil die Wandlung des Stiles in der Gegenüberstellung mit dem Choraltar zu interessanten Wahrnehmungen führt. Letzterer Altar gehört in seinem Aufbau zum größten Teile dem 17. Jahrhundert an und gibt in ziemlich nüchterner Weise den Stil der Spätrenaissance wieder. Er zeigt eine hohe Anlage, durch vier Säulen gegliedert. Zwischen Schneckengiebeln erhebt sich der obere Aufzug mit einem zweiten Bildbe. Die ganze Komposition wird durch einen im Halbkreis schließenden Giebel bekrönt.

An den beiden Nebenaltären ist die Architektur bereits gelockert. Das Gebälk löst sich in der Mitte über den Altarblättern. Auf den Gesimsstücken steigen in zeitlichen Anschwüngen die Bekrönmngen auf. Die Säulenkämpfer nehmen eine geschweifte Form an, das sichere Kennzeichen für die Geschmacksrichtung des beginnenden 18. Jahrhunderts. Die Giebelengel nähern sich den Putten des Rokoko, sie sind nicht mehr bekleidet wie jene des 17. Jahrhunderts. Das dekorative Ornament spielt ausschließlich in Blumensträußen, Ranken, tangenartigem Akanthus und Schilf, die eigentlichen Motive des Barock im Gegensatz zum früheren Knorpelwerk.

Der linke Seitenaltar wurde von Franz Anton von Trapporta, Domherrn in Freising, laut Inschrift 1738 gestiftet.<sup>2)</sup> Die beiden Anlagen gehören dem ausgehenden Stadium des Barock an; in manchen Bildungen, wie in dem Auflösen der Architektur, in der malerisch-freien Bekrönmng und im zierlichen Ornamente deuten sie schon leise das beginnende Rokoko an.

Das Streben, aus der bisher geschlossenen Anlage mehr und mehr herauszukommen und malerisch-freie Kompositionen zu schaffen, bekundet sich an zahlreichen Erzeugnissen der ländlichen Kunst, wie an den beiden Seitenaltären des Kirchleins zu Leutstetten (Pfarrei Buchendorf) bei Mühlthal. Besonders bemerkenswert ist der rechte Altar, bei dem von den üblichen Säulenaufbauten gänzlich Umgang genommen wurde. Das Mittel mit einer Madonnenfigur ist durch

1) Zillalkirche der Pfarrei Gremertshausen.

2) Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 437.



Voluten flankiert, die aus Konsolen sich entwickeln, an den Seiten der Mittelnische pilasterartig aufsteigen und in Blatt- und Rankenwerk endigen. Der Giebel ist völlig malerisch gedacht; er besteht in einem dichten Lorbeerkränze, der, von Ranken begleitet, die Statuette des hl. Georg zu Kopf als Drachentöter umschlingt. Auf konsolenähnlichen Ausladungen stehen niedliche Figuren, und aus üppigem Blattwerk wachsen Putten heraus. Die ganze Anlage samt ihren hübschen Details verrät große Originalität und bietet ein treffliches Beispiel für die Gedankenfülle ländlicher Meister. In diesem Altärchen ist bereits der Anfang zu jenen reizvollen Anlagen gemacht, bei denen an Stelle der Säulen grazioses Schweif- und Stützenwerk den Aufbau bilden, eine Geschmacksrichtung, die nach Mitte des Jahrhunderts in der Erzdiözese heimisch wird. Ein besonders ammutsvolles Beispiel bietet sich in nächster Nachbarschaft in dem Hochaltare zu Kempfenhausen dar. Der linke Seitenaltar in Leutstetten umrahmt in ebenso geschickt komponiertem Rahmen ein treffliches, spätgotisches Relief des Pfingstfestes. Beide Altäre sind stilgeschichtlich sehr beachtenswerte Arbeiten einer echt volkstümlichen Kunst.

Ein glänzendes Beispiel für den Altarbau im späten Barock ist der St. Annaaltar der ehemaligen Klosterkirche zu Sandersdorf.

Der Schwulst in den Formen, die Häufung der architektonischen Glieder, die Üppigkeit im Rankenornamente sind lauter Momente, welche gerade jener Periode des späten Barock, im beginnenden 18. Säkulum, so sehr charakteristisch sind.

Sechs gedrehte, mit Blumenguirlanden umwundene Säulen tragen die reichverkröpften und weitausladenden Gebälkstücke, auf denen sich dann der Giebel flott anschwingt. Das dekorative Detail ist das denkbar reichste; es bewegt sich in wildem Rankenwerk, Akanthus und Blumengewinden und schließt sich dem damals herrschenden Geschmacke in der Stuckmanier an. Besonders interessant ist dieser Altar deswegen, weil er in seiner Gesamtheit einheitlich erhalten ist; auch die Retabel mit dem Tabernakelbau ist aus der gleichen Zeit des Hochbaues. In der Anordnung der vielen gewundenen Säulchen und am zierlich geschwungenen Gebälk bewundern wir wiederum die Prunkliebe der Zeit, die bei aller Überladung der Formen von einem sichereren Stilgefühl geleitet war. In den Ornamenten, welche hier von graziosen Formen-

wechsel sind, wird der leise Übergang vom späten Barock zum frühesten Stadium des Rokoko in besonders augenscheinlicher Weise klar. Der Altar ist unter der Regierungszeit des Propstes Gelasius 1721—1728 ausgeführt worden.

Etwas älter ist der Hochaltar zu Straßbach, einer zum Kloster Indersdorf gehörigen Kirche, die 1717 ihre jetzige Ausstattung erhalten hat. Hier zeigt der Altar in seiner reichen Säulenanlage wieder den Typus des späten Barock; die Säulenschäfte sind gewunden, ohne Blattwerk, darüber gedrochener Giebel mit einem Ölgemälde im oberen Aufzug. Die Architektur sucht durch Verkröpfung und Übereckstellung ihrer Glieder einen wirkungsvollen Aufbau zu erzielen. Mit jenem trefflichen Formgefühl, das selbst bescheideneren Anlagen jener Zeit anhaftet, ist der Altar vorzüglich in den Raum komponiert. Der schwere geschlossene Aufbau des Barock vom Ende des 17. Jahrhunderts hat einer mehr malerisch gedachten, leichteren Art in der Staffage weichen müssen. Die Giebelanlage geht auf das nämliche System zurück wie an den Seitenaltären zu Mlach.

Einige beachtenswerte Typen von Altaranlagen dieser Periode enthält die Erdinger Gegend, so die Altäre in Bockhorn um 1720, den Altar zu Thann (bei Lengdorf), der im Jahre 1721 von Adam Freiherr von Buch auf Taufkirchen, Altenerding, Thann, Permering und Starnzell<sup>1)</sup> errichtet worden ist, vor allem aber die vortrefflich aufgebauten Altäre zu Eitting, die um das Jahr 1720 aufgeführt sein mögen. Die Kirche selbst ist ein stattlicher, reich mit Stukkaturen geschmückter Raum. Im halbrunden Schluß des eingezogenen Chores erhebt sich zwischen zwei Fenstern der Hochaltar. Die Breite des Chores erfordert es, den Bau dementsprechend horizontal auszudehnen. Die Anlage ist eine dreiteilige. In der Mitte die Figur St. Georg zu Ross als Drachentöter, zu den Seiten die lebensgroßen Statuen St. Leonhard und St. Agidius; oben auf den Segmentgiebelstücken sitzen statt der sonst üblichen Engelsfiguren die Statuen von St. Peter und St. Paul; im hohen Aufzug St. Florian. Alle diese Figuren sind von keiner besonderen Bedeutung; desto tüchtiger aber ist die Architektur. Ziemlich schlanke gedrehte Säulen flankieren das Mittelbild. Das eine Paar ist ein wenig vor-

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1295.



Cifing.  
Hochaltar um 1720.



geschoben. Seitlich stehen zwei glatte Säulen und stützen das über die ganze Anlage sich hinziehende hohe Gebälk, darüber türmt sich der Giebel auf, der die früher übliche Dreiteilung bereits verwirft hat. Zu den Seiten des oberen Aufzuges lagern sich niedrige Segmentgiebel, welche gleichsam eine verkümmerte Nachblüte der im frühen Barock so mächtig ausladenden Giebelstücke vorstellen. Zwischen ihnen St. Florian in einer von Ranken umrahmten Nische. Die ganze Anlage stellt eine geschickt angeordnete Fensterarchitektur dar. Die fast gleichen Verhältnisse locken zu einem Vergleiche mit dem Choraltare zu Westerndorf bei Bang um 1680. Unschwer läßt sich das fortgeschrittene Stadium am Gittinger Altarbau erkennen, wo sowohl in den Aufbau eine größere Leichtigkeit gekommen, als auch ins Ornament an Stelle des Knorpelwerkes die zierliche, dünne Akanthusranke getreten ist. Stellt man jedoch den Altar zu Gitting anderen so ziemlich gleichzeitigen Kompositionen wie dem zu Rohrdorf gegenüber, so fallen sofort die Befangenheit und Steifheit der Architektur ins Auge. Es fehlt der flotte, freie Schwung, in welchem der Rohrdorfer Altar sich zusammenschließt. Der Grundgedanke, der im Geschmacke der damaligen Periode gelegen, ist hier wie dort der gleiche; doch während wir in Rohrdorf die Schöpfung eines architektonisch durchgebildeten Künstlers vor Augen haben, stellt sich uns in Gitting das Werk eines handwerklichen ländlichen Meisters dar.

In die Stilphase des späten Barock gehört auch die Altarausstattung der ansehnlichen Kirche zu Schliersee (gebaut 1712 bis 1714), wo der Hochaltar und alle Seitenaltäre mit Ausnahme eines einzigen in der St. Katharinenkapelle dem zweiten Dezennium des 18. Jahrhunderts entstammen. Der Choraltar, 1717 entstanden, ist ein stilgeschichtlich interessantes Werk. In seinem Aufbau hält er noch ganz und gar am Barock des schließenden 17. Jahrhunderts fest: Auf hohen Sockeln steigen zu den Seiten des modernen Altarblattes je zwei teilweise gedrehte Säulenschäfte mit üppigem Laubwerk umwunden und mit Festons bekränzt empor. Auch das auf den Kämpfern sitzende schwere Gebälk mahnt an den früheren Altartypus, während die Giebelkomposition zu leichteren und freieren Formen gelangt. Zwar ist noch ein Anklang an den zweigeschossigen Architekturcharakter des Barockaltares im 17. Jahrhundert vorhanden, aber die Strenge der Anlage ist gelockert und macht

einer mehr dekorativen Auffassung Platz. Im ornamentalen Schmuck feiert der Barock eine schöne Nachblüte: Eigenartiges Laubwerk, dem Eichenblatt ähnlich, schlingt sich um die Säulenschäfte, Putten halten Rosenguirlanden, daneben stilisiertes Ornament, wie dünne Ranken und Rosetten. Das reich mit Zieraten geschmückte Antependium wie die Kartusche über dem Chorblatte deuten auf eine bereits entwickeltere Stilphase hin, da schüchtern in das zierliche Rankenwerk sich schon Wandmotive eindrängen. Der reiche Tabernakel, welchen der Kanoniker Constante bei Unserer Lieben Frau zu München um 1750 gestiftet hat, zeigt das Stadium des reiferen Rokoko. Sein zierlicher Schmuck läßt in interessanter Weise den Wechsel des Geschmacks von Rokoko und dem späteren Barock am Hochbau des Altars erkennen. Die beiden großen Bischofsfiguren sind nicht bedeutende Arbeiten und zudem ziemlich ungeschickt in die Architektur gestellt. Die Fassung des Altars ist eine lebhaftere: Dunkel in den architektonischen Teilen, leuchtendes Gold abwechselnd mit Silbertönen im Ornamente. Die übrigen Seitenaltäre, um dieselbe Zeit errichtet, sind bedeutend einfacher und tragen den Charakter des sich auslebenden Barock an sich. Der St. Annaaltar wurde 1718, der Bruderschaftsaltar 1719 von Kanonikern des Stiftes zu Unserer lieben Frau in München errichtet.

In der oberen Junggegend um Rosenheim besitzt die Pfarrkirche zu Rohrdorf einen äußerst reichen Altarbau jener Periode. Der Hochaltar dieser Kirche, der den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts angehört und eine Tiroler Arbeit sein soll, bringt durch das System der Säulenarkade den Altarbau zu einer größeren Freiheit. Das Werk ist sehr geschickt in den Chorraum komponiert. Sechs gewundene, mit Blumen und Ranken bekränzte Säulen tragen das vielfach verkröpft und in Schweifungen sich hinziehende Gebälk. Je zwei von den sechs Säulen flankieren das große Altarblatt; die beiden andern stehen seitwärts und bilden eine Arkade für die trefflich geschnitzten Figuren. Das Schema der Säulenstellung läßt auf einen äußerst tüchtigen Altarbauer schließen. Kühn entwickelt sich aus dem geschwungenen Gebälk die reiche Giebelkomposition. Die Fassung des Baues erhöht noch seine imposante Wirkung. Dunkle Tönung erhalten die architektonischen Glieder, während das geschnitzte Ornament in leuchtendem Gold erstrahlt. Stilistisch gehört der Altar in die letzte Periode des

Barock. Gegenüber den großen Säulenbauten gegen Schluß des 17. Jahrhunderts, wie sie sich z. B. am Choraltare zu Sandersdorf finden, ist hier bei allem Prunk, aller Überladung und Häufung in den Formen dennoch ein freieres und leichteres architektonisches Empfinden zu konstatieren. Der Rohrdorfer Hochaltar ist sowohl in seinem Gesamtbau wie auch in der figürlichen Plastik und im ornamentalen Detail ein hervorragendes Prachtstück seiner Zeit.

Es ist stilgeschichtlich interessant, die Altarausstattung der nicht allzuweit entfernten Kirche in Sachrang zum Vergleiche heranzuziehen. Sie gehört noch dem 17. Jahrhundert an (1688). Der Aufbau der drei Altäre verfolgt im allgemeinen den Typus der spätesten Renaissance mit den seitlich angeordneten unter überhängenden Baldachinen stehenden Figuren und der Anlage in zwei Geschossen. Trotzdem lockert sich die Architektur und tritt aus ihrer ursprünglichen Strenge dadurch heraus, daß die Linienführung des Gebälkes und die Stellung der Säulen freier werden. Im Ornament kämpft in besonders charakteristischer Weise das Knorpelwerk der Spätrenaissance mit der naturalistischen, dem Akanthus nachgebildeten Kante des Barock.

In der Wasserburger Umgebung gewährt uns die einheitlich erhaltene Altarausstattung der Kirche zu Feldkirchen ein beachtenswertes Bild für die Stilrichtung zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Infolge des niederen Chores kam der Hauptaltar nicht in die Höhe streben, weshalb auch seinem Aufbau der Eindruck des Gedrückten anhaftet. Besser wirken die Seitenaltäre. An den drei Aufbauten bewegt sich das Ornament noch in schweren Akanthusranken, Blumenguirlanden und Fruchtsträußen nach Art des Stucco im römischen Barock, die Architektur jedoch löst sich bereits und nimmt durch Vorstellen der Altarsäulen einen freieren und leichteren Charakter an.

Den Wechsel des Geschmacks führt uns der gerade an der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert entstandene mächtige Choraltar der Pfarrkirche St. Andreas zu Berchtesgaden vor Augen. Sein Hochbau stammt kurz nach 1700, während der Tabernakel im Empirecharakter bedeutend später (1789) in die Anlage eingefügt worden ist. Gemäß der Stilrichtung des 17. Jahrhunderts baut sich der Choraltar in zwei architektonisch durchgeführten Staffagen auf. Der Säulenreichtum jedoch wie auch die freiere

Anordnung der Säulen zu Arkaden leitet bereits in eine neue Stilphase über, die dann mit dem fortschreitenden 18. Jahrhundert weitere Vervollkommnung erfährt. Die Säulenschäfte sind durchaus glatt; sie umstellen seitlich die Nischenfiguren St. Peter und St. Paul und flankieren das große Altarblatt. Ein reich verkröpftes Gebälk trennt den Unterbau vom Giebel, wo eine ähnliche Säulenarchitektur in kleineren Verhältnissen sich erhebt. Zu den Seiten des oberen Aufzuges stehen frei vier große Heiligenfiguren, eine gerade im Salzburger Gebiet nicht unbeliebte Praxis, so am Choraltare der Stiftskirche zu Berchtesgaden, am Hauptaltare der Pfarrkirchen zu Traunstein und Tittmoning, der Klosterkirche zu Frauenhiensee u. s. f.

Im Berchtesgadener Winkel erfreuen uns ferner zwei liebe Kirchen, die in den ersten Dezennien des 18. Säkulums ihre reizvolle Ausstattung erhalten haben. Die eine ist das Kirchlein zu Gern, dessen reiche Stukkaturen den Charakter des späten Barock verraten, und in dem sich ein hübsches Altärchen befindet. Letzteres zeigt im architektonischen Aufbau die Weise des ausgehenden Barock, der es liebt, Freiheit und Leben in die Anlage durch Verkröpfen und Über Eckstellen der architektonischen Glieder zu bringen. Die gewundene Säule wechselt mit der glatten ab; sie flankieren zusammen das in reichen Rankenschmuck eingelassene Gnadenbild. Auf seitlichen Konsolen St. Joachim und Anna, im oberen Aufzug St. Michael in zierlich durchbrochener Baldachinanlage. Die Fassung des Altares ist schwarz und gold, welche Farbentöne wir schon im schließenden 17. Jahrhundert als charakteristisch für den südöstlichen Teil des Erzbistums bezeichnet haben. Der Altar ist Berchtesgadner Arbeit aus dem Jahre 1715.<sup>1)</sup>

Einen reizvollen Altarbau bietet uns das Kirchlein Kunterweg (um 1733) dar. In einem hohen halbrundschließenden Chor erhebt sich der Choraltar in drei malerisch aufeinandergebauten Stagen. Die unterste ist architektonisch gedacht und bildet eine anmutige im Halbkreise sich hinziehende Säulenarkade, welche den Tabernakel und die Nische mit dem Gnadenbild umschließt. Auf dem zierlich profilierten Gebälk der Kolonnade erhebt sich ein zweites Stockwerk mit dem Bilde der Dreifaltigkeit nebst anbetenden ge-

<sup>1)</sup> Matth. Schmidhammer a. a. O. S. 11. Kirchenrechnung vom Jahre 1715.





Künferweg.  
Hochaltar um 1755.



schnitzten Engeln zu den Seiten. Darüber als dritte Etage und zugleich als Bekrönung des Ganzen unter einem niedlichen Baldachin die Statue der Madonna von Strahlen, Wolkenzügen und Engeln umgeben. Die Gesamtkomposition enthüllt uns eine malerisch äußerst geschickt und phantasievoll aufgebaute Anlage. Stilgeschichtlich gehört sie dem spätesten Barock an, bei dem schon zum guten Teile der leichte und dekorative Geist des beginnenden Rokoko zum Durchbruch kommt. Auch im Ornamente spricht sich die Mischung in interessanter Weise aus: Neben den schwer herabhängenden Festons des Barock erscheint bereits das elegante in Muschelmotiven sich bewegende Rankenwerk des frühen Rokoko.

Die beiden bedeutend einfacheren Seitenaltäre sind aus Stuckmarmor und zeigen einen hübschen Aufbau. Eigenartig ist die reiche Anordnung von kleinen Statuen neben lebensgroßen Figuren auf den drei Altären.

Wir haben gesehen, daß in diesen Altaranlagen echt ländlicher Kunst bemerkenswerte Gegenätze zu den großen nach Monumentalität in der Architektur strebenden Bauten der Stadt zu Tage treten. Aber auch diese ländlichen Arbeiten sind durchaus tüchtige Werke und bekunden, wie fest das Gefühl für reiche dekorative Ausstattung und sicherer Formensinn im Altarbau des späten Barock wurzelte. Unzählige verschieden sind die Lösungen, denen man immerhalb des gleichen Schemas begegnet.

Reiche Säulenbauten, die einen möglichst phantastisch gebildeten Giebel tragen und in den bewegtesten Unruhen gehalten sind, kehren immer wieder. Und doch, welche Verschiedenheit sowohl in der architektonischen Gesamtanlage wie im dekorativen Detail! Es lassen sich mannigfache lokale Gruppen unterscheiden, die bestimmte Altartypen vorführen; aber trotzdem besteht selbst innerhalb dieser gewiß enge gezogenen Kreise keine strenge Wiederholung. Der reiche Wechsel in der Säulenordnung bringt die mannigfaltigsten Wirkungen im Aufbau hervor. Bald werden die Säulen arkadenartig vorgeschoben, sodaß eine Halle entsteht, welche die reichste Ausführung im Giebel zuläßt und der Phantasie ein nimmer sich erschöpfendes Feld darbietet; bald werden die Fenster des Chores oder Nischen benützt, um die reizvollsten Effekte zu erzielen. An den oben geschilderten Beispielen wie an zahlreichen andern kann man so recht ersehen, welch' große, schier überquellende Lebenskraft im altbayerischen Hochbarock gelegen

ist. Gerade im Altarbau hat er seine üppigsten Blüten hervorgebracht. Wir dürfen von Dorfkirche zu Dorfkirche wandern, immer wieder stoßen wir auf neue Schönheiten, immer wieder treffen wir neue interessante Altaranlagen an, die uns wegen ihrer frischen, ländlich derben Eigenart entzücken. Und treten wir ein in die großen Klosterkirchen, an denen Altbayern Überfluß hat, so bewundern wir die imposante Majestät der mächtigen Säulenaltäre mit ihren reichgeschmückten Hochbauten.

Es sind Werke einer Zeit, die noch immer nicht gebührende Würdigung erfahren hat. Für ihre Erhaltung zu sorgen, ist daher strengste Pflicht der Pietät; denn gerade diese Altäre führen uns ein gutes Stück der echten heimischen Kunstfertigkeit vor Augen, und ihre Zerstörung wäre ein direktes Verkennen dessen, was Schönes und Tüchtiges jene Periode hervorgebracht. Es ist im Interesse der Kunst- und der Kulturgeschichte gelegen, derartige Werke vor jeder Verstümmelung und gar vor Vernichtung zu schützen.

## Vierter Abschnitt.

### Der Altarbau des Rokoko.

#### I. Die großen Rokokoaltäre der Münchener Schule.

Im Laufe des dritten Dezenniums des 18. Jahrhunderts macht sich eine neue Stilphase geltend, die dann gegen die Mitte des Jahrhunderts bereits eine unumschränkte Herrschaft inne hatte — das Rokoko. In den architektonischen Aufbauten der Altäre wird man kühner als bisher; man tritt aus der geschlossenen Anlage völlig heraus. Waren die Altäre des Hochbarock architektonische Kunstwerke, die in der Fülle und Kraft der Glieder wirken sollten, so strebt man jetzt in der Periode des Rokoko vor allem Reichthum in der Decoration an. Weit mehr noch als der üppige Spätbarock ist sich das Rokoko bewußt, den Altar als ein glänzendes Dekorationsstück zu betrachten, das in den innigsten Konnex zur ganzen Ausstattung des Kircheninnern treten soll. Finden wir größeren Reichthum und Pomp an den Barockaltären, so suchen die Altäre des Rokoko in erster Linie malerische Effekte zu erzielen. Gleich den riesigen Dekorationsarchitekturen, die mit Draperien behangen an den kolossalen Deckenbildern der Rokokokirchen mit ihren Säulengestaltungen in perspektivischer Künstelei in die Luft hineinzuragen scheinen, steigen die Säulen der Altäre empor, aber nicht um Lasten zu tragen und eine regelrechte Architektur zu stützen. Mit Absicht werden vielmehr die architektonischen Stützen und Verbindungen verdeckt durch flotte dekorative Künste, damit es den

Muscheln habe, als schwebte die himmlische Giebelgruppe frei von den Höhen herab auf den Altartisch. Der Zusammenschluß von Architektur, Plastik und Malerei hat auf den Rokokoaltären seinen Höhepunkt erreicht. Alle drei ergänzen sich gegenseitig, um zusammen eine reiche harmonische Einheit zu schaffen. Die Lockerung der Architektur zu Gunsten malerischer Dekoration, die mehr oder minder energische Trennung der Tabernakelanlage vom Hochbau, die Vereinigung der gesamten Struktur mit der Dekoration des Kircheninterieurs, alle diese Probleme, die bereits seit den Zeiten der späten Renaissance dem Altarbau vorlagen, haben nunmehr ihre endgültige Lösung gefunden.

Gleich dem Barock macht auch das Rokoko verschiedene Stadien in seiner Entwicklung durch. In der Frühzeit, vor der Mitte des Jahrhunderts, hält sich noch der Aufbau des späten Barock und kommt die gedrehte Säule vor. Das Ornament bewegt sich in zierlichen Ranken und Muschelmotiven, zuweilen von Bandwerk durchsetzt. Bald aber, von 1750 ab, wird allgemein die glatte Säule herrschend mit ausgesprochenem Rokokokapitell, die Dekoration nimmt kräftigeres Relief an, schwalltiges Muschel- und wildes Schweifwerk greift allenthalben Platz, das Gesamtbild des Altars löst sich in eine möglichst freie Komposition auf. Im Allgemeinen dauert diese entwickelte Phase des Rokoko bis c. 1770. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gewinnt das Rokoko durch klassizistische Strömungen eine eigenartige Nuance, bis endlich der reine Klassizismus den Sieg erringt. Im folgenden sei die Aufmerksamkeit den Altarbauten des frühen und entwickelten Rokoko gewidmet.

Um die von Münchener Meistern ausgeführten oder doch von ihrer Schule beeinflussten Altarkompositionen kennen zu lernen, muß man das Zentrum und den Sitz der Künstlerwelt verlassen und jene großen zahlreichen Klosterkirchen besuchen, die im weiten Umkreis die Hauptstadt umgeben. Die reichen Klöster entfalteten zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine eifrige Bautätigkeit, die sich bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein erstreckte. Die vorzüglichsten Kräfte waren zur Ausführung herangezogen worden. In der Architektur hoch berühmte Meister, wie Cuvillörs, Johann Fischer, deren kühne Grundrißbildung und souveräne Raumbeherrschung unser Staunen erregen, in der Stuckatur die eminent tüchtigen Wessobrunner, in der Malerei meist Münchener Künstler,

allen voran Johann Bapt. Zimmermann, welche die riesigen Gewölbeflächen mit einer Farbenpracht ohne Gleichen zu schmücken verstanden, im Altarbau und in der figurlichen Plastik endlich fast ausschließlich Bildhauer aus der Hauptstadt, wo namentlich mit den Hofbildhauern Johann Bapt. Straub und Franz Günther eine Schule geschaffen wurde, die eine reiche Tätigkeit nach allen Seiten hin entfaltete. In ihren Händen und in denen ihrer Schüler lag fast ausschließlich die Altarausstattung der großen Klosterkirchen der Münchener Umgebung.

Die Reihe der glänzenden Neubauten des 18. Jahrhunderts möge mit der Klosterkirche zu Fürstenfeld eröffnet werden, an der in den Jahren von 1718 bis 1741 gebaut wurde. Im Jahre der feierlichen Einweihung des Gotteshauses — am 16. Juli 1741 — standen jedoch nur wenige Altäre fertig da, vollständig fertig wahrscheinlich bloß einer, nämlich der St. Sebastiansaltar; dieser, der erste unter allen Altären, wurde im Jahre 1736 unter Abt Konstantin (1734—1744) von Egidius Nam errichtet. Alle übrigen Altäre fallen unter die Regierung des Abtes Alexander (1745 bis 1761). Wenn die Notiz bei Röckl,<sup>1)</sup> daß sämtliche Altäre mit Ausnahme des schon stehenden Hochaltars und des hl. Sebastiansaltars von dem genannten Abte errichtet wurden, auf Wahrheit beruht, so muß der Hochaltar zwischen 1740—45 entstanden sein; ihn vor 1740 zu setzen, ist aus stilistischen Gründen unmöglich, denn in dem wilden Rokokoornamente zeigt sich bereits ein sehr vorgeschrittenes Stadium des Rokoko um die Mitte des Jahrhunderts. Möglich ist es, daß im Jahre der Einweihung 1741 ein Teil des gewaltigen Hochbaues bereits stand; jedenfalls aber wurde er erst unter Abt Alexander in seinem dekorativen Schnitzwerk zu Ende geführt, da dessen Wappen zu oberst an der Bekrönung angebracht ist.

Der Aufbau des Hochaltars ist ein Prunkstück allerersten Ranges. Die Architektur folgt dem durch viele Fenster durchbrochenen Chorschluß. In der Mitte wird das große Altarblatt Maria Himmelfahrt von Johann Nep. Schöpf von zwei Säulen flankiert. Von da zieht sich das Gebälk nach vorne, wodurch auf jeder Seite je eine Arkade von gewundenen Säulen entsteht. Diese stellt sich um die seitlichen Chorfenster. Der Giebel ist eine virtuos kom-

<sup>1)</sup> Karl Ad. Röckl, Beschreibung von Fürstenfeld. München 1840. S. 56.  
Beiträge IX. (N. F. III.)

ponierte Gloriole mit der plastischen Gruppe der hl. Dreifaltigkeit. Ein reicher Baldachin bekrönt die Gesamtkomposition. Der Choraltar stellt sich als das vollendetste Prachtwerk jener Fensterarchitekturen dar, die wir bereits vom schließenden 17. Jahrhundert durch die verschiedenen Mänzierungen des Barock verfolgt haben.

Dieses Schema ist in Fürstenfeld in imposantester Weise im Stile des Rokoko zum Ausdruck gekommen. Die Architektur nimmt noch die gedrehte Säule auf, die ein Hauptcharakteristikum des Barockstiles ist. Das spätere Münchener Rokoko weist an seinen Riesenaltären nur die Säule mit glattem Schaft auf. Im Ornamente hat die Muschel noch nicht die langgezogene, tangenartige Form der späteren Periode, wie auch das schwulstige Schweißwerk noch nirgends zu bemerken ist. In manchen Einzelheiten läßt sich eine frühere Phase erkennen, welche die Mitte zwischen dem zierlichen Wandwerk des frühen und dem wilden Schweißwerk des entwickelten Rokoko nach 1750 hält. Die Ornamente zeigen ebenfalls einen anderen Charakter als die reichstuckierten und geschnitzten Emporbrüstungen zu beiden Seiten des Choraltars; letztere gehören dem Kreise der Wessobrunner Meister an und erinnern stark an die Dekoration in der Ottoberger Klosterkirche.

Der Aufbau des Choraltars zu Fürstenfeld bietet im Grunde genommen keinen neuen Typus. Wir stehen hier vor einer äußerst reichen, um die Chorfenster sich gruppierenden Anlage, die seit den Zeiten des späteren Barock aufgekommen ist. Ein neues Moment liegt jedoch darin, daß Architektur, Malerei und Plastik sich zur Aussprache eines einzigen Gedankens zusammenschließen. Der Altar ist geweiht zu Ehren der „Himmelfahrt Mariens“, worauf das riesige Altarblatt hinweist. Damit sind sowohl die seitlichen Kolossalfiguren wie namentlich auch die Giebelkomposition in Verbindung gebracht. Die bewegte Gruppe der heiligen Dreifaltigkeit ist so angeordnet, daß sie in innigsten Konnex zu dem Thema des Bildes tritt. Gott Sohn empfängt mit ausgedehnten Armen seine in die himmlische Glorie schwebende Mutter, um sie dem Vater, der weiter oben im Strahlenkranze tront, zuzuführen. Diese Auffassung ist eine direkte Kopie der etwas früheren Giebelgruppe am Dießner Choraltare und wiederholt sich von nun an auf den zahlreichen Rokokoaltären, die von Münchener Meistern für die großen Klosterkirchen gebaut worden sind. Die Giebelgruppe scheint von einem anderen Künstler gefertigt zu sein



als die vier übrigen großen Altarfiguren. Letztere wirken in der Gewandung massiger und schwerer als die zierlich geschnittenen Figuren am Giebel; namentlich Gott Sohn ist eine geschmeidige Gestalt voll Eleganz. Wer der Meister gewesen, konnten wir nicht erkunden. Die vier stehenden Figuren, St. Joachim und Anna, St. Zacharias und Elisabeth haben weniger mit dem damals vielbegehrten Hofbildhauer Straub als vielmehr mit Johann Georg Greif, bürgerlichem Bildhauer in München, etwas gemein, der am Chorgestühl zu St. Peter gearbeitet hat, und von dem die Figuren am Choraltare der heiligen Geistkirche in München herühren. Greif lieferte auch im Jahre 1737 die Figuren und das Schnitzwerk für die große Orgel der Fürstenerfelder Kirche.<sup>1)</sup>

Die übrigen Seitenaltäre, der St. Hyazinthus- und Klemensaltar, der Benediktus- und Bernhardusaltar sind unter Abt Alexander vor dem Jahre 1754<sup>2)</sup> errichtet worden. Sie zeigen in ihrem Aufbau den Typus des entwickelten Rokoko. Die Figuren sind treffliche Werke von Münchener Meistern.

Die beiden Bischofsfiguren auf dem Hyazinthusaltare sind groß und monumental aufgefaßt. Von jener graziosen Rundung der Rokokomeister, wie Straub und Günther, haben sie nichts an sich; in der Betonung reicher und schwerer Gewandung gliedern sie sich mehr dem noch unter barockem Einflusse schaffenden Künstlerkreise eines Faistenberger, Dietrich und Ableithner an. Die Ansicht Karl Trautmanns<sup>3)</sup>, daß dieser Altar mit seiner figürlichen Plastik eher Johann Georg Greif als Straub zuzuschreiben sei, mag daher auch aus stilkritischen Rücksichten als begründet erscheinen.

Die Figuren auf den drei übrigen Seitenaltären der Fürstenerfelder Klosterkirche sind Allegorien. Außerst virtuos in der Technik kommen sie im Gesichtsausdruck wie auch in ihrer zierlichen Haltung, in Behandlung der Hände und im Schnitt der Gewänder der Straub'schen Richtung näher.

<sup>1)</sup> D. Aufleger u. K. Trautmann a. a. D. S. 9.

<sup>2)</sup> Dafür spricht die Notiz bei K. Köhl a. a. D. S. 56, wonach am Kirchweihfeste des Jahres 1754 bei der pompösen Einbegleitung der Leiber des hl. Hyazinthus und Klemens und der damit verbundenen glänzenden kirchlichen Feier schon sämtliche Altäre der Kirche errichtet waren.

<sup>3)</sup> D. Aufleger u. K. Trautmann a. a. D. S. 9.

Der St. Florians- und St. Johann Nepomuksaltar werden unter den Stuckmarmoraltären näher geschildert werden.

Auch das Kloster Dietramszell<sup>1)</sup> ging unter Propst Dietram II. Hipper (1728—1754) daran, eine neue Kirche zu errichten, die an Größe und Pracht mit den Gotteshäusern der Nachbarflöster sich messen konnte. Bei der Dekoration des Baues, dessen Meister bis jetzt noch nicht bekannt ist, wirkten wiederum eine Reihe Münchener Künstler mit. Die herrlichen, frischen Deckenbilder sowie viele Altarblätter malte der Münchener Hofmaler J. B. Zimmermann, andere Gemälde stammen von der Hand des Gehilfen des berühmten Meisters, Martin Heigl. Daneben war auch der Weilheimer Franz Xaver Schmädl als Stukkateur tätig. 1744 waren die großen Plafondgemälde vollendet. Das Choraltarblatt — die Himmelfahrt Mariens darstellend — ist bezeichnet: „Zimmermann pinx. 1745.“ Die Architektur des Altars wie seine figürliche Plastik stammen mithin noch aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eine reiche Kolonnade gruppiert sich wirkungsvoll um das große Altarblatt. Zwischen den Säulen stehen überlebensgroße Bischofsgestalten, treffliche Münchener Arbeiten, die dem Kreise J. B. Straubs nahestehen. Der Giebel schwingt sich nach der an Rokokoaltären üblichen Art in Voluten an und ist reich mit Gloriolen geschmückt. Aus etwas späterer Zeit sind die Seitenaltäre. Einige von ihnen haben Altarblätter von Zimmermann, gemalt 1757, die beiden letzten plastische Bilder. Im Aufbau folgen sämtliche dem Münchener Typus eines J. B. Straub und erinnern stark an die Seitenaltäre der Schäftlarners Klosterkirche. Wahrscheinlich stammen sie gleich diesen aus der Kunstwerkstätte jenes berühmten Hofbildhauers. Sie beschränken sich nur auf graziose Umrahmung der Mittelbilder und verzichten auf Säulenanlagen. Eigenartig geformte Pilaster flankieren die Gemälde und tragen auf geschwungenen Gebälkstückchen zierlich geschnitzte Vasen. An den Seiten stehen auf allen Altären flott komponierte Figuren, welche sicher aus der Schule Straubs stammen. Die beiden Altäre der zweiten Seitenkapelle stimmen im Aufbau genau mit denen zu St. Peter in München und zu Altomünster überein.

In der großen Klosterkirche zu Andechs, deren reiche De-

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I. 861 ff.



Berg am Laim.

Hofkirche St. Michael.

Seitenaltar um 1750 von Hofbildhauer Joh. Bapt. Straub.



furation im Rokokogeschmacke in die Mitte des 18. Jahrhunderts fällt, durfte die Kunst der Münchener Meister nicht fehlen. Der obere Hochaltar ist ein Werk des Hofbildhauers Johann Baptist Straub.<sup>1)</sup>

Sicher sind aber noch andere plastische Arbeiten von ihm, so namentlich die prächtig geschnittenen Basen, deren üppig feder Aufbau uns sofort an jene am Schäftlarnner Hochaltar erinnert. Auch die Anlagen der Seitenaltäre verraten die Art Straubs. Die Altarblätter werden von dekorativ reich ausgestatteten Rahmen ohne weitere Architektur umgeben.

Ein Meisterwerk flotter Komposition ist der obere Hochaltar. Er zeigt so recht, wie der geniale Künstler es verstand, seine Skulpturen und Staffagen in jeden Raum glücklich einzugliedern, um mit bewunderungswürdigem Geschicke ein einheitlich wirkendes, in sich geschlossenes Dekorationsstück zu erzielen. Die Anlage ist wegen der hohen Stellung des Altars mit Absicht eine architektonisch leichte. Zwei Säulen springen vor und tragen geschwungenes Gebälk, darüber in mächtiger Gloriole die bewegte Figur Gott Vaters mit der Weltkugel, ähnlich wie auf dem Hochaltäre zu Berg am Laim. Putten, Engel und Genien abwechselnd mit Draperieen und Festons verleihen der Gesamtkomposition ein dekorativ reiches Gepräge. Seitlich stehen die flott geschnittenen Figuren von St. Benediktus und Scholastika.

Der Chor der Andechser Klosterkirche mit seinem Doppelaltäre und der Galerie fordert zu einem Vergleich mit der St. Johann-Nepomukskirche zu München heraus. Hier der prunkende, farbige Reichtum des spätesten Barock, dort der mehr pikante, zierliche Reiz des Rokoko, — beide Male höchst geschickt in den Raum komponierte Dekorationswerke. Es ist wohl möglich, daß die Anregung zu solch wirkungsvoller Art der Aufstellung die St. Johann-Nepomukskirche in München gegeben hat.

Eine großartige Altarausstattung beanspruchte ferner die imposante Kirche St. Michael zu Berg am Laim, welcher majestätischen Bau der kurfürstliche Hofbaumeister Johann Michael Fischer (1737—1751) errichtete. Die Altäre sind sämtlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden. Ein charakteristisches

<sup>1)</sup> P. Emmeram Heindl O. S. B., Der heilige Berg Andechs in seiner Geschichte, seinen Merkwürdigkeiten und Heiligthümern. München 1895. S. 128.

Prachtwerk der Münchener Schule ist besonders der Hochaltar, ein mächtiger Säulenbau, der sich vortrefflich in die Kirchenarchitektur eingliedert. Die Anlage weist wieder auf den Hofbildhauer Johann Baptist Straub hin. Die Komposition hat viel mit dem Schäftlarners Hochaltar gemeinsam. Hier wie dort zwei gekuppelte gewaltige Säulen, das äußere Paar ein wenig nach vorne gezogen, darüber hohe Architrave und weit ausladende Gebälkstücke; auch die Art der Giebelkomposition ist eine ähnliche. Straub liebt keine Altaranlagen in einer Gloriole frei malerisch ausklingen zu lassen. Der figurliche Schmuck verrät ebenfalls die Hand des Münchener Hofbildhauers: so die seitlichen Engelsfiguren wie auch die Giebelengel und besonders die pathetisch bewegte Giebelfigur Gott Vaters, der auf der Weltkugel thronend die Linke zum Fluche über Luzifer und seinen Anhang hoch erhebt.

Die beiden Seitenaltäre in den abgerundeten Ecken des großen Quadrates des Hauptschiffes der Kirche offenbaren ebenfalls Straubs Eigenart. Der Meister verzichtet wie an seinen Dießner<sup>1)</sup> Altären auf die Architektur und behandelt den Aufbau nur als flotten und reichgeschmückten Rahmen für das Altarblatt. Das geniale Dekorationstalent, das den Werken des Künstlers eigenartigen Reiz und leichte Anmut verleiht, spielt in den mannigfachsten Formen. Bald Blumenguirlanden, bald geschickt gelegte Draperieen, dann wieder Wolkenbildungen, Strahlen und Muschelwerk, alles durch reizvolle Putten und Engelsköpfchen belebt. Die seitlichen Figuren sind im Zusammenhang mit den Altarblättern gedacht. Trotz der Vielseitigkeit des Schmuckes liegt eine abgerundete Harmonie im Ganzen.

Bei den zwei größeren Seitenaltären ist der Aufbau wiederum in ähnlicher Weise gelöst wie bei den gleichen in Schäftlarn. Sie stehen in Nischen, deren Oberwand von großen Fenstern durchbrochen ist. Die Ölgemälde sind von Säulen flankiert, darüber schwingt sich ein Baldachin an; das Ganze klingt in eine durchbrochene Dekoration aus.

Für die prächtige Klosterkirche zu Ettal fertigte Joh. Bapt. Straub in den Jahren 1757—1761 die sechs Seitenaltaranlagen,

<sup>1)</sup> In der Dießner Kirche kommen der dritte Seitenaltar links vom Hochaltar ab, der St. Sebastians-, und sein Pendant, der St. Josephsaltar in Betracht; f. D. Aufleger u. R. Trautmann a. a. D. S. 13.

die den mächtigen Rundbau schmücken. Das voll entwickelte Rokoko tritt uns da entgegen. Wieder die Auflösung der Architektur in freie, leichte Dekorationen für die Altarblätter. Eine absichtliche Asymmetrie greift im Ornament Platz: Wild geschweiftes Muschelwerk, das in immer wechselnden Formationen sich bald in die Länge zieht, bald kartuschenartig sich gruppiert und in flammenähnliche Schweife ausläuft. Akanthusmotive sind nicht mehr darin zu erkennen, einzig und allein waltet die verzerrte Muschel. Gegenüber dem frühen Stadium in Dießen hat hier das Rokoko den Ornamenten kräftigeres Relief gegeben, das zuweilen schwulstige Derbheit annimmt. In diesem vorgeschrittenen Rokoko schwindet der Naturalismus des dekorativen Schmuckes im Gegensatz zum Rokoko der Frühzeit, wo Blumen aus den Ornamenten wuchsen, Blattranken sich um dieselben schloffen und aller Schmuck in zarter Bildung sich gefiel. Dekorative Vasen, auf Wolkenballen sich wiegende Engel, Genien und willkürlich über einzelne Teile hängende Draperien suchen nunmehr der Gesamtkomposition die lebhafteste Silhouette zu geben. In dieser Art bauen sich die vier kleineren Seitenaltäre auf, der St. Katharinen- und der Apostelaltar auf der Evangelienseite, ferner der Altar der heiligen Sippe und der Sebastiansaltar auf der Epistelseite. Überall herrscht eine bloß dekorative Umrahmung des Altarblattes an Stelle des früheren architektonischen Aufbaues. Ein einziges phantastisch geschwungenes Giebelstück bekrönt das Ganze, Putten schweben auf Wolken und halten einen aus wildem Muschelwerk zusammengefügten Baldachin. Zu den Seiten des Mittelbildes stehen die üblichen Heiligenfiguren voll Leben, in ungezwungenster momentaner Bewegung mit stamenswerter Gewandtheit in der Zeichnung und flotter Sicherheit in Beherrschung des Materials aufgefaßt. Dadurch, daß die Gestalten in blendendem Weiß gehalten sind, treten sie wirkungsvoll aus dem Reichtum der ornamentalen Plastik hervor. Besonders bemerkenswert sind die Figuren von St. Ulrich und St. Rupert, deren durchgeistigte Züge tiefinnerliches Seelenleben ausdrücken. In üppigstem Reichtum des Formenwechsels sind die vier auf diesen Altären aufgestellten Umrahmungen von Reliquien schreinen gehalten.

Die mittleren Seitenaltäre, der St. Korbinians- und St. Benediktusaltar, sind in etwas größeren Dimensionen ausgeführt. Bei ihrem Aufbau will der Künstler nicht ganz auf die Architektur verzichten, sondern läßt sie scheinbar zur Geltung kommen, aber

nur, um sie seinen dekorativen Zwecken unterzuordnen. Die breiten und hohen Altarblätter flankiert er mit ganz eigenartig geformten kantigen Säulen, die übereck gestellt sind, nach unten sich bauchig erweitern, oben hingegen ohne Kapitelle in sonderbar geschweifte und reich profilierte Gebälkstücke auslaufen, von denen aus der die ganze Altaranlage bekrönende Baldachin sich anshwingt. Diese verzerrte Architektur ist durch allerlei dekorative Künsteleien auf das geschickteste an vielen Teilen verdeckt, um ja nicht die in damaligem Geschmacke so sehr verpönte Symmetrie aufkommen zu lassen. Gehänge legen sich malerisch über Giebelstücke oder fallen in reicher Faltenbildung längs der Seiten herab, Engelchen sind beschäftigt, Tücher zurückzuschlagen, gleichsam um dem Beschauer den unbehinderten Einblick in die heiligen Szenen zu gewähren, welche die figurenreichen Altarblätter dem staunenden Blicke vorführen. Seitlich stehen wieder in bewegtester Deklamation die trefflich zum Ganzen stimmenden Heiligenfiguren. Hoch oben schwebt ein Genius, zu dessen Füßen ein Engelchen die Abzeichen der Würde des Altarheiligen, die Mitra, trägt, — eine äußerst wirkungsvolle Bekrönung der Anlage.

Besonders reizvoll sind die beiden Tabernakel gebildet. Im Gegensatz zu dem verben, manchmal schwulstigen Ornamente des Hochbaues geht hier der dekorative Schmuck in eine größere Feinheit und Zierlichkeit über. Die bekannte, dreiteilige Anlage waltet ob; architektonische Glieder sind wieder, dem Wesen des Rokoko entsprechend, gänzlich beiseite gesetzt, und nur dekorativer Schmuck verbindet die beiden seitlichen zur Aufnahme von Reliquien bestimmten Flügel mit dem in Schwingungen ansteigenden eigentlichen Tabernakel. Dieser selbst umfaßt eine Nische für Aufstellung des Altarkreuzes und darüber noch eine Vertiefung zur Aufnahme eines heiligen Hauptes. Namentlich auf den mittleren Altären ist die dekorative Ausschmückung der Tabernakelnische äußerst fein und künstlerisch originell ausgedacht, indem sie als Relief die Darstellung der „Jünger in Emaus“ enthält, wobei die Fläche der Nische als das Innere des Raumes behandelt ist, in welchem der heilige Vorgang sich abspielt.

Die sechs Altaranlagen in der Klosterkirche zu Ettal bilden zweifelsohne einen Höhepunkt in Straubs künstlerischem Schaffen. Mit hohem Geschick verstand es der Künstler, die ganze Altarausstattung mit der reichen und formbewegten Staffierung der Kirche





Effal.

232

Seitenaltar von Joh. Bapt. Straub.  
1759—62.



in Einklang zu bringen. Ein besonderer, vom Künstler beabsichtigter Reiz liegt darin, die Asymmetrie des Details mit der Symmetrie im Großen zu vereinen: Die einzelnen Altaranlagen erweisen sich nämlich in den einander zugekehrten Seiten als völlig gleich gestaltet, ein vom Meister wohl erwogener Kunstgriff, der bei aller Formenbewegtheit ein harmonisches Gleichgewicht hervorruft. Wie Straub mit dem Stukkateur in Eintracht zusammenarbeitete, so trat er auf gleiche Weise in innige Verbindung zu den Malern. Letztere, Meister in der Perspektive, schildern auf ihren Altarbildern die ergreifendsten Märtyrerjzenen oder andere bedeutame Vorgänge innerhalb einer bewegten, dekorativ behandelten Architektur, so daß die plastische Umrahmung der Bilder gleichsam als Fortsetzung der mit dem Pinsel dargestellten Vorgänge erscheint. Die innigste „Verschwisterung“ der drei Künste: Architektur, Malerei und Plastik wohnt jenen glänzenden Dekorationsstücken inne.

Eine gleich umfassende Tätigkeit bezüglich der Altarausstattung legte Johann Bapt. Straub in der Kirche des Klosters Schäftlarn<sup>1)</sup> an den Tag. Dieser wundervolle Bau gehört in seinem reich ausgestatteten Innern zu den großen Leistungen des Rokoko in Oberbayern und hat eine weit über das Lokale hinausgehende Bedeutung. Man baute an der Kirche in den Jahren 1733—1764. In ihrer Gesamteinrichtung war sie jedoch erst mit dem Jahre 1769 ganz vollendet. Kein geringerer als der damals allmächtige François Cuvilliers leitete den Bau. Straub, der sich auch anderwärts als treuer und tüchtiger Mitarbeiter des berühmten Franzosen bewährte, hatte die Auszeichnung, für die Altarbauten zu sorgen.

Zunächst ist es der imposante Hochaltar, der uns als ein Werk Straubs entgegentritt; dann folgen mehrere ebenfalls von ihm ausgeführte Seitenaltäre, welche keine Tülbilder, sondern plastische Figuren enthalten und mithin in ihrer gesamten Ausstattung auf den Bildhauer zurückgehen.

Die Architektur des Choraltars wird betont durch je zwei Säulen, von denen das eine Paar ein wenig vorgehoben ist: Über den ziemlich streng korinthischen Kapitellen hohe, reich mit Rokokoschweifwerk und Ornamenten verzierte Kämpfer, über ihnen die Gebälkstüde, verkröpft und kräftig in der Profilierung. In

<sup>1)</sup> Vgl. Dr. Berth. Riehl in der Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins in München. Jahrgang 1893. S. 24.

dieser architektonischen Umrahmung wird das große Altarblatt von einem geschwungenen Baldachin überwölbt, von dem aus in reichen Falten nach beiden Seiten Draperien herabfallen. Die Gesamtkomposition findet einen phantastischen Abschluß in der bewegten Giebelgruppe, welche die hl. Dreifaltigkeit darstellt. Rechts thront auf der von Wolken und Engeln umgebenen Weltkugel Gott Vater, links steht Gott Sohn und in der Mitte schwebt in mächtiger Strahlengloriole der hl. Geist. Auf den Gebälkstücken sitzen Engel mit den Leidenswerkzeugen, seitlich hinter den Säulen des Hochbaues sind über dekorativ angebrachten Türen die Statuen von St. Dionysius und St. Juliana aufgestellt. In den bewegtesten Formen legt sich das Ornament um die architektonischen Glieder, bald Konsolen schmückend, bald die Kanten von Säulenstümpfen zierend, bald wieder Gesimse belebend. Die wilde Muschel bildet das Hauptmotiv. Hervorragende Dekorationsstücke bilden zwei große zwischen die Säulenbasen gestellte Vasen, an deren Gestaltung sich so recht die feste Phantastik des Hofoko offenbart. In beständigem Schwung der Linien reißt sich Muschel an Muschel. Der Meister gefällt sich in bewußter Asymmetrie und läßt hier Engelsköpfe, dort Blumen aus dem Muschelwerk herauswachsen.

Von hoher Schönheit ist der Tabernakelaufbau. Ihm liegt wieder die dreiteilige Anlage zu Grunde. Rechts und links von der Tabernakelnische lehnen sich an geschwungene Brüstungen die beiden trefflich geschnittenen allegorischen Gestalten des Glaubens mit dem Attribute des Kreuzes und der Hoffnung mit dem Anker.<sup>1)</sup> In der Mitte steigt der eigentliche Tabernakel empor. Wie in Ettal so ist auch hier in der oberen Nische das Relief der „Jünger in Emmaus“, darüber als Bekrönung das Lamm Gottes, von schwebenden Putten umgeben.

In dem Choraltare von Schäftlarn haben wir gegenüber den bisher besprochenen kleineren Altaranlagen Straubs ein Werk von großen Dimensionen vor uns. Trefflich ist es dem Künstler gelungen,

<sup>1)</sup> Diese Figuren erinnern in ihrer edlen Form und Komposition an die klagende Frauengestalt, welche die Urne mit dem Herzen Karl Alberts und seiner Gemahlin Amalia Maria Josepha Anna zu Altdorf schmückt. Auch diese hervorragend schöne Arbeit ist von Hofbildhauer J. B. Straub. Abbildung in den Kunstgedenkmale Bayerns. I, 2403.

den gewaltigen Raum der Chorrundung nach seiner Höhe und Breite auf glückliche Weise zu füllen. Die eleganten Details und pikanten Niedlichkeiten, die sonst Straubs Schöpfungen anhaften, treten hier mehr in den Hintergrund. Da die Aufgabe war, eine große Fläche vorteilhaft zu gliedern, so treten mächtige Säulen und kräftige Gesimse auf. Dementsprechend werden auch die Ornamente derber und wichtiger und halten auf diese Weise das Gleichgewicht mit den Architekturgliedern, denen sie sich unterordnen. Bei allem Reichtum in Anwendung bewegter, dekorativer Mittel haftet der Gesamtkomposition bewußter Formenreim an, der ganze Bau ist von einheitlich geschlossener Wirkung. Die Gestaltungskraft Straubs hatte für Werke von so großen Dimensionen eigene Formen im Ornament geschaffen. Die Muschel wird derber und breiter behandelt, so daß sie oft, wie an den beiden Konsolen für die Prunkvasen, sogar dem früheren Akanthusblatte sich nähert. Das filigranartig-durchbrochene Ornament, das Straub sonst an kleinern Werken liebt, um dadurch nicht das dekorative Moment gegenüber der Architektur zu sehr verschwinden zu machen, wird hier vermieden. Die zierliche Dekorationsart der Mensa und des Tabernakels, auch in den Formen des frühen Rokoko, konnte gegenüber der machtvollen Säulenarchitektur des Hochbaues mit seinen kräftigen Dekorationsmitteln nicht zur Geltung gelangen. Dies ist auch der Grund gewesen, weshalb der eigentliche Altar, nämlich die Mensa mit aufgesetztem Tabernakel, vom Hochbau getrennt wurde. Gerade dadurch aber ist auch äußerlich die organische Verbindung der beiden Teile gestört und die Harmonie in dem Totaleindrucke nicht unwesentlich beeinträchtigt.

Stilistisch von großem Interesse sind die vier kleineren Seitenaltäre, weil bei ihrer Herstellung der Künstler in seiner doppelten Eigenschaft als Bildhauer und Dekorateur ganz und gar zu Worte gekommen, während der Malerei kein Raum gegönnt ist. Es galt für vier Figuren — St. Augustinus, St. Norbert, St. Johann Nepomuk und St. Joseph — Altäreinfassungen zu schaffen, und dieser Aufgabe ist Johann Bapt. Straub auf eine äußerst gewandte Weise gerecht geworden, indem er seine in Verzückung und leidenschaftlicher Deklamation aufgegriffenen Figuren in ebenso reichbewegte Rahmen setzte. Hierbei vermied er naturgemäß architektonisch strenge Formen und arbeitete nur dekorativ. Die großen Nischen werden durch übereck gestellte Pilaster flankiert, welche

frei, ohne Basis und Kapitell, behandelt sind und oben wie unten in Voluten auslaufen; darüber verkröpfte und geschwungene Gebälkstücker, auf denen der geschweifte Giebelauflager sich erhebt. Die Anlage ist eine symmetrische, doch sucht der Künstler dieser Symmetrie im Aufbau durch absichtlich auf beiden Seiten ungleich angeordneten dekorativen Schmuck den Reiz bunten Wechsels zu verleihen. So ziert er das eine Gebälkstück mit Wolkengebilden und darauf schwebenden Engeln, während er auf das gegenüberliegende eine graziose Vase setzt. Diese Engel, die bald vollgestaltet, bald als bloße Köpfe mit Flügeln uns entgegentreten, sind von entzückendem Liebreiz. Das Ornament bewegt sich in der bekannten geschweiften Muschelform, welche aber bei Straub in ihrer Anordnung und Gestaltung sich mehr als ein verzerrtes Akanthusblatt darstellt. Er legt dieses Ornament über Konjolen, Kapitele, Gebälkanten, überall dahin, wo in der Periode des Barock Akanthus und Ranken angewandt worden sind.

Ein Auftrag von umfassendem Maße trat an die Münchener Kunstwelt heran, als die große Prämonstratenserkirche zu Neustift bei Freising ausgestattet werden sollte. Die Kirche wurde nach dem letzten großen Brande in den Jahren 1751—1756 von Grund aus neu erbaut. Eine Reihe der ersten Größen aus der Münchener Künstlerschaft war hier tätig. Der berühmte Hofmaler und Stuckateur Johann Zimmermann schmückte das große Gewölbe mit herrlichen Fresken, die noch heute im Glanze lebhaftesten Kolorits erstrahlen. Die Stuckdekorationen sind in ihrem Reichtum und der Flottheit in der Linienführung zu den besten aus der Wessobrunner Schule in der Periode des entwickelten Rokoko zu zählen. Ein dekoratives Prachtwerk ist die Stuckkanzel mit ihren bewegten Formen und den hübschen Einlagen in gebändertem Stuckmarmor. Besonders aber entfaltet sich der üppige Reichtum des Rokoko an den Altären der Kirche. Allen voran ist der Choraltar ein wahres Meisterwerk der Altarkomposition im 18. Jahrhundert. Im Aufbau darf er als einer der besten seiner Zeit bezeichnet werden. Trotz der Größe der Verhältnisse erfreut sich seine Struktur einer Leichtigkeit und Klarheit im architektonischen Aufbau, die in ausgesprochener Weise die Tendenz des freistehenden Ciboriumsaltars nach italienischen Vorbildern verfolgt. Die Säulen sind arkadenartig gestellt und führen das Gebälk im Halbkreis nach rückwärts zu dem eigentlichen Hoch-



Schäftlarn.

Klosterkirche.

Seitenaltar um 1755 von Bildhauer Joh. Bapt. Straub.





bau mit dem Altarblatte und der Giebelanlage. Getrennt davon bildet die Mensa mit dem Tabernakel einen Bau für sich.

Wir bewundern die äußerst glückliche Verteilung der Massen, die vorzügliche Anordnung der architektonischen Glieder wie auch die Pracht des dekorativen Beiwerks und die Fülle an figürlichem Schmuck. Im Einklang mit den Stuckkapitellen der großen Halbsäulen an den Kirchenwänden sind auch die Kapitelle der Choraltarsäulen gehalten: Aus saftigen Akanthusblättern wachsen wuchtige, nach einwärts gezogene Voluten. Der trefflich komponierte Aufbau ist wirksam in den hohen Raum zwischen den beiden Chorfenstern gesetzt. Gegenüber der breiten und gedrungenen Anlage der meisten gleichzeitigen Rokokoaltäre zeichnet sich der Neustifter Choraltar durch seinen eleganten und trotz der großen Dimensionen leicht aufsteigenden Säulenbau aus.

Der Anlage liegt die Idee einer lustigen Säulenarkade zu Grunde. Im Viertelfreie laufendes Gebälk verbindet die vorne angeordneten Säulen mit den rückwärtigen, während oben in möglichst freimalerischer Komposition die Gruppe der hl. Dreifaltigkeit in der Glorie sich zeigt. Mächtige im Halbbogen geschwungene Voluten dienen nur dazu, um den Baldachin als Schlußbekrönung des Ganzen zu tragen und als Stützen für Engelsreigen und Wolkenzüge zu gelten. Zwischen den Säulen des Unterbaues sind Koloßalfiguren entsprechend den bewegten Umrißlinien des Aufbaues in lebhaftester Deklamation gehalten. Oben Petrus und Paulus, unten als Tabernakelfiguren St. Augustinus und St. Norbertus. Die große Säulenstaffage schließt sich um den freistehenden Tabernakelbau zusammen. Letzterer ist ein Prunkstück ersten Ranges: Ein hoher turmartiger Aufsatz durch Säulen gegliedert, deren Schäfte mit Neben umwunden sind, zu den beiden Seiten die flott gezeichneten Figuren des Papstes als Oberhaupt der Kirche des neuen Bundes und des jüdischen Hohepriesters, als Repräsentanten der Kirche des alten Bundes. Die Figuren sind flott geschnitten und in Überlebensgröße monumental ausgeführt. Sämtliche rühren von der Hand des Hofbildhauers Ignaz Günther her. Wir staunen die edle Formbehandlung und die vorzügliche Meisterschaft im Faltenwurf an. Die Prachtgewänder der Kirchenfürsten legen sich weich an die vornehm und schlank gebauten Glieder, die Seidentechnik der Brokatstoffe ist eminent in der Schnitzerei wiedergegeben. Interessant ist es zu verfolgen, wie der Künstler bei den

ernsten Apostelgestalten das dramatische Moment betont und auch in der Gewandung wuchtiger wird. Über eine ähnliche Vielseitigkeit verfügt der Meister bei Bildung des Gesichtsausdruckes. In St. Norbert gibt er den feinen bartlosen Prälaten seiner Zeit, während er im gegenüberstehenden Augustinus uns den gewaltigen Jahrhunderte mit feinem Geiste beherrschenden Kirchenfürsten vor Augen führt; in der Haltung wie im fast leidenschaftlich bewegten Gesichtsausdruck, im scharfgeschnittenen Profil des erhobenen herrlichen Hauptes, im wild flatternden Bart, im deklamatorisch geöffneten Munde wird die ganze Größe jenes Heiligen geschildert, der ein Mann „immerer Kämpfe“ genannt wird. Allerdings streift der Künstler durch die fast übertrieben geschwungene Körperhaltung nahe an Manier an.

Die Seitenaltäre sind tüchtig im Aufbau. Immer je zwei übereck gestellte Säulen flankieren die Altarblätter und tragen weitausladende in lebhaften Profilen gehaltene Gebälkstücke, darüber dann die flott geschnitzte Bekrönung in wild-durchbrochenem Muschel- und Schweißwerk. An den Säulen stehen die großen Figuren. Die auf den beiden östlichen Altären aufgestellten Statuen verraten die nämliche Meisterschaft wie jene des Hochaltars, sie stammen ebenfalls aus Günthers Hand:<sup>1)</sup> Links St. Helena, in dem gleichen Typus wie St. Kunigunde zu Rott am Inn, und St. Dismas, an welcher Statue wir die Geschicklichkeit des Meisters im Akt bewundern; rechts David und Zacharias.

Der zweite Seitenaltar rechts hat den gleichen Aufbau. Doch die Figuren sind schwächer als die an den bisher genannten Altären. Zwar verrät der Faltenchnitt, die Nachahmung der Seidengewandung und auch die Stellung des Spielbeines einen Anschluß an Günthers Art, aber der Meister dieser Figuren verfügt nicht über die Eleganz und den flotten Wurf des berühmten Hofbildhauers. Mehr noch weichen von Günthers Manier die Figuren auf dem zweiten Seitenaltäre der Evangelienseite, besonders die Statue der St. Anna ab. Alle vier Figuren sind Arbeiten des Münchener Bildhauers Georg Angerer.<sup>2)</sup> Auch der Meister der noch übrigen

<sup>1)</sup> Franz Sebastian Meidinger, *Historische Beschreibung der kurfürstlichen Haupt- und Regierungsstädte in Niederbayern Landshut und Straubing*. Landshut 1787. S. 349 u. 350.

<sup>2)</sup> Ebenda, S. 340; vergl. damit Sipowsky, *Bayerisches Künstlerlexikon*. München 1810. I, 10.

vier Statuen auf den beiden letzten (westlichen) Seitenaltären ist uns überliefert, er ist Christian Jorhan.<sup>1)</sup> Dieser lebte wohl zur Zeit der Einrichtung der Neustifter Klosterkirche noch zu München als Schüler Johann Bapt. Straubs. Er ist auch Günther nahe gestanden, dessen Formen auf seine Kunst besonders stark eingewirkt haben. Seine Arbeiten in Neustift sind gut, obwohl sie zu seinen Erstlingsarbeiten gehören, da er damals etwa 22 Jahre zählte. Später ließ er sich zu Landshut nieder und bewies durch eine Reihe der trefflichsten Werke, daß er aus der Schule der berühmten Münchener Rokokobildhauer hervorgegangen. Seinen Arbeiten haftet im Ganzen mehr die Art Günthers als jene seines Lehrers Straub an. Ersterer überragt ihn noch, was Virtuosität in Handhabung des Meißels und vor allem was Vielseitigkeit im Erfassen der einzelnen Sujets anbelangt. Günther war wohl mit Straub der begabteste unter allen Bildhauern der Erzdiözese. Um die figürliche Rokokoplastik Altbayerns zu studieren, muß man die einzelnen kirchlichen Werke betrachten. Dann lernt man jene Zeit weit mehr schätzen, als wenn man sie nur nach den „gewöhnlich recht leeren, oft auch roh dekorativen Statuen mythologischer und allegorischer Figuren in den fürstlichen Schlössern und Gärten“<sup>2)</sup> beurteilt.

An den Bau der Neustifter Klosterkirche schließt sich würdig eine andere große Schöpfung des Rokoko an, die prächtige Kirche zu Kott am Inn. Sie ist wiederum ein Werk des berühmten Münchener Architekten Johann Michael Fischer 1759—1763. Die imposante Raumwirkung dieses Zentralbaues wird noch erhöht durch die Farbenpracht der gut erhaltenen Gewölbefresken von M. Günther im Vereine mit den flotten Stuckaturen aus der Wessobrunner Schule. In diesem festlich geschmückten Raume erheben sich majestätische Altäre.<sup>3)</sup> Sie sind wahre Meisterstücke des entwickelten Rokoko. Vor allem ragen die drei großen Altäre in den drei Hauptnischen hervor, mächtige Säulenaufbauten. Das eine Paar der Säulen ist vorgeföhoben und trägt den Kithu in

<sup>1)</sup> Franz Sebastian Meidinger a. a. D. S. 349 u. 350. Über Christian Jorhan siehe Lipowshy a. a. D. S. 135.

<sup>2)</sup> Dr. Berth. Niehl in der Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins in München. Jahrgang 1893. S. 25.

<sup>3)</sup> Abbildung in den Kunstdenkmälern Bayerns. I. Taf. 246.

Voluten sich aufschwingenden Baldachin, der sich über den Hochbau des Altares wölbt. Die hinteren Säulen flankieren das große Altarblatt. Diese locker zusammenhängende, äußerst bewegte Architektur wird mit Dekorationen aller Art aufs reichste geschmückt. Wie an den prächtigen Choraltären zu Dietramszell, zu Schäftlarn und Neustift macht sich auch hier sowohl im Aufbau als auch im schmückenden Detail die Münchener Geschmacksrichtung geltend. Auf dem Choraltar ist die Anordnung des Tabernakels, der als selbständiger Bau vor dem ein wenig zurückliegenden Hochbau betrachtet wird, eine dem Münchener Altarbau spezifisch zukommende, besonders glückliche Eigenart. Im dekorativen Beiwerk werden die mannigfachsten Reize in anmutsvollem Wechsel entfaltet: Bald Blumenguirlanden, bald Putten auf Gewinden oder Wolfenzügen, bald Draperieen, bald wieder die im Umriß lebhafteste Prunkvase, die gerade im Münchener Rokoko als eines der hervorragendsten Dekorationsstücke mit Vorliebe verwendet wird. Ich erinnere an die großen Vasen zu Schäftlarn, zu Neustift und zu Andechs. Die großen der Münchener Kunst entsprungene Hochaltäre bilden vor allem wegen ihres reichen figürlichen Schmuckes eine für sich geschlossene Gruppe. Nicht bloß an den gewöhnlichen Stellen zwischen den Säulen des Hochbaues stehen Kolossalfiguren von Heiligen, sondern oft auch zu beiden Seiten des Tabernakelbaues — „Tabernakelfiguren“ genannt. Unter diesem Namen werden sie in einer Rechnung des Hochaltares zu Rott am Inn aufgeführt. Solche monumentale Tabernakelfiguren finden sich außer Rott am Inn auch noch an dem gewaltigen Choraltäre zu Neustift und an den Hochaltären zu Andechs und Polling; in den beiden letzteren Kirchen sind sie von Johann Bapt. Straub. Den Tabernakel selbst flankieren anbetende Engel, in deren geschmeidigen Figuren der Rokokokünstler sein ganzes Können offenbart; oben im Giebel ein ganzes Heer von Engeln und Putten, welche das Mittelstück, gewöhnlich eine Darstellung der hl. Dreifaltigkeit, umgeben.

Der Choraltar zu Rott am Inn gehört mit dem der Neustifter Kirche wohl zu den am besten komponierten Altarwerken.

Der figürliche Schmuck an den beiden rührt von dem Hofbildhauer Ignaz Günther her. Sowohl im Aufbau wie in der Dekoration zeigen sie viel Ähnliches, so daß wohl an beiden



Neustift in Freising.  
Hochaltar von Ignaz Günther.  
Um 1756.



die Hand ein und desselben Meisters tätig gewesen war. Es kann nur einem ganz hervorragenden Talente diese gewaltige und doch in abgerundeter Harmonie sich aufbauende Komposition gelingen.

Im Rechnungsbuch des P. Joseph Maria Kerjcher ist zwar zu lesen, daß für den Hochaltar Schreinermeister Baadhauer und dessen Gesellen im Jahre 1760 die Summe von 173 fl. 32 kr. erhalten hatten,<sup>1)</sup> doch lieferte, wie schon die niedrige Summe beweist, jener Meister nur untergeordnete Schreinerarbeiten. Nicht bloß die uns aus Rechnungen verbürgte Ausführung alles Figürlichen, sondern sicherlich auch der Entwurf der Gesamtarchitektur wie die Anordnung des dekorativen Details rühren von Ignaz Günther selbst her. Vortrefflich, wenn auch mit bescheidenen Mitteln als am Choralter zu Neustift wurde erreicht, den Tabernakel nicht unter dem Drucke des gewaltigen Hochbaues verschwinden zu lassen, sondern ihn durch reiche Zier und volle Vergoldung zum Mittelpunkt der Anlage zu machen. Klar bauen sich die Massen auf, um oben in eine malerisch komponierte, voll Schwung durchgeführte himmlische Gruppe auszuklingen. Dieser leise Übergang von der Architektur des Hochbaues zur Siebelgruppe ist wohl bei keinem Altare der Rokokoperiode in so eminentem Sinne gelungen, als bei den beiden Choraltären zu Neustift und zu Rott am Inn. In der sicheren Beherrschung des Raumes und in dem Zusammenschluß von Architektur, Plastik und Dekoration zu einem harmonischen Ganzen erscheinen sie noch geschickter ausgeführt als die großen Altäre Straubs zu Schäftlarn und Berg am Laim. Als Vorbild mag Günther der prächtige Choralter zu Dieffen vorgezeichnet sein, der von Cuvillies entworfen und vom Hofbildhauer Dietrich gefertigt worden ist.<sup>2)</sup>

Die Fassung hält sich in ähnlichen Tönen wie zu Neustift: Die architektonischen Teile marmoriert in graugrünen und gelblich bräunlichen Nüancen, die Ornamente strahlendes Glanzgold, alles Figürliche blendend weiß mit sparsamer Vergoldung. Von dem dunklen Ton des marmorierten Holzes hebt sich der in Silber und Gold erglänzende Tabernakel leuchtend ab.

Wie in Neustift die meisten Figuren Günthers Hand entstammen, so auch in der Klosterkirche zu Rott am Inn: Hier wie

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 2035.

<sup>2)</sup> D. Aufleger u. R. Trautmann a. a. O. S. 12.

dort die vornehme Eleganz in der ganzen Haltung, die sorgfältige Durchführung des Details, die meisterhafte Beherrschung der Form, welche den Händen des Künstlers wie weiches Wachs folgen muß.

Trotzdem das Hauptgewicht gemäß der Grundregel des Rokoko vor allem auf schöne Formen gelegt wird, ist doch der rein seelische Ausdruck in vollstem Maße zur Geltung gekommen. Vorzüglich tritt dies in der Figur des hl. Sebastian auf dem großen linken Seitenaltar hervor. Die Figuren sind in innigem Konnex zur Altararchitektur gebracht, aber nichtsdestoweniger würden sie auch, aus dem Zusammenhange mit dem Altaraufbau gerissen, für sich allein als selbständige Werke wirken. Hierin gerade liegt der Vorzug Günthers vor so vielen seiner Zeitgenossen, deren Arbeiten nur vom rein dekorativen Standpunkte Beachtung verdienen.

Die Kirche zu Neustift und jene zu Rott a. Inn führen uns neben so manchen anderen Kirchen des Erzbistums in ganz hervorragendem Maße den eigenartigen, bestrickenden Reiz des kirchlichen Rokoko vor Augen. Die Altäre mit ihrer prächtigen Ausstattung und ihren himmlischen Gruppen ziehen gleichsam die Glorie des Himmels auf die Erde herab im vollen Gegensatz zu den fast körperlosen Altaranlagen der Gotik, aus denen ein „sursum corda“ spricht. Jene lassen die Herrlichkeiten des Jenseits dem Kirchenbesucher schon hier auf Erden schauen, während diese mit ihren reinen, in feinem Gliederbau nach oben strebenden Spitzen dem Christen ein Fingerzeig zum Höchsten sein sollen.

In den Figuren offenbart sich so recht der Geist der Zeit. Aus dem strengen Bisher in der Wüste, wie die Gotik den hl. Hieronymus darzustellen pflegte, macht das Rokoko einen vornehmen Kirchenfürsten, eine hl. Helena und Kunigunde stellt sich uns als elegante Rokokofürstin dar. Nur an die ernsten Gestalten der hl. Apostel wagt sich das heitere, zierlich tänzelnde Rokoko nicht heran; hier ist die Tradition zu heilig. Darum wird in ihren Gestalten das leidenschaftliche Pathos des Barock noch gesteigert, um sie so in lebhaftester Deklamation oder tiefer Verzückung mit der überquellenden Formenfülle des Rokoko in Einklang zu bringen.

Wie wird klarer, was das Rokoko gewollt, als wenn man einen Rundgang durch jene Kirchen unternimmt: Die Schönheit der Form soll unter allen Umständen Siegerin bleiben, selbst auf die Gefahr hin, daß die feste Schranke der kirchlichen Tradition durchbrochen wird.





Warfenberg.

Hochaltar zwischen 1742 und 1745.



## 2. Das frühe und entwickelte Rokoko auf dem Lande unter dem Einflusse Münchens.

Von den großen imposanten Klosterkirchen mit ihrer reichen Altarausstattung weg wollen wir die Bewegung des Rokoko in seinen verschiedenen Nuancierungen in kleineren Kirchen auf dem Lande verfolgen.

Im dritten Dezennium des 18. Jahrhunderts kommt in die üppigen Ranken des späten Barock verschlungenes Bandwerk nach dem Muster der Stuckaturen. Es mehren sich die Blumenfestons und Guirlanden, die im Gegensatz zu den strohenden, schweren Gewinden der ersten Jahrzehnte jetzt eine zierliche und graziose Bildung annehmen und locker zu Sträußchen gebunden in leichtem Schwunge am architektonischen Gerüste sich hinziehen. Niedliche Vasen, Engelsköpfe und geschickt gelegte Draperien bilden die Dekoration. Dabei verändert sich die Architektur im Anfange noch wenig. Der Typus des späten Barock bleibt bestehen, doch wird die Säulenstellung eine freiere, rein dekorative. Durch Anordnung von Baldachinen und Vorhängen wird der geschlossene Säulenaufbau immer mehr aufgehoben. Auch das früher darauflastende Gebälk mit dem sogenannten oberen Aufzug löst sich und macht einer malerisch-freien Komposition Platz.

Dadurch, daß vor allem Gnadenbilder eine neue zeitgemäße Umrahmung bekommen, werden oft die originellsten Staffagen geschaffen, die in ihrer reizvollen Anmut wie in der Geschicklichkeit ihrer dekorativen Anlagen in keinem geringeren Maße Beachtung verdienen als die großen Prunkbauten städtischer Kunst. Bei aller Anlehnung an die von München als vorzüglichstes Zentrum ausgehende Stilentwicklung kommt an den Altaranlagen der Landkirchen zumeist die volkstümliche Kunst zum Durchbruch.

Besonders in Wallfahrtskirchen stößt man auf geistreich gelöste Anlagen, die um das Gnadenbild komponiert sind. Ja sogar in den kleinsten Wallfahrtskapellen findet man nicht selten reizvolle häuerliche Altardekorationen von frischer Originalität.

Ein Werk des frühen Rokoko ist der Choraltar der Wallfahrtskirche zu Maria-Thalheim. Er gehört in seinem Aufbau und Schmuck drei Bauperioden an, von 1698, 1736 und 1753.<sup>1)</sup> Aus dem Jahre 1698 haben sich höchstens die vier Figuren, welche die großen abendländischen Kirchenväter darstellen, erhalten. Der eigentliche Aufbau entstammt dem Jahre 1736, der Zeit des frühen Rokoko. Vier Säulen mit Rokokokapitellen und glatten Schäften tragen geschweifte Kämpfer, auf denen die Giebelvoluten sich an-schwingen. Am Gebälk wie an den Säulensockeln finden sich Band- und Gittermotive.

Das Jahr 1753<sup>2)</sup> endlich brachte die pompöse Dekoration auf den Altar, die sich in dem reichen Baldachin und den herabfallenden Draperien und Vorhängen zeigt. Das Gnadenbild ward inmitten plastischer Silberwolken von zahlreichen Engeln umgeben angeordnet. Darüber wölbt sich ein Baldachin mit den bekannten Lambrequins, von denen aus in malerischer Faltengebung, von Engeln auseinander gehalten, der reiche Holzvorhang herabgleitet. Die ganze Altarkomposition bekrönt noch ein zweiter von Genien getragener Baldachin. Diese virtuos geschmückte Dekoration sowie der reich verzierte Tabernakel führen bereits das entwickelte Rokoko vor Augen.

Mag auch der Altar in manchem schwulstig und überladen erscheinen, so ist doch dem Erbauer das Talent, reich und wirkungsvoll zu dekorieren, durchaus nicht abzusprechen. Die Seitenaltäre tragen spätere Formen in ihrem Aufbau an sich.

Die Erdinger Gegend bietet noch andere Beispiele von Altären aus der Zeit des beginnenden Rokoko, so namentlich in der trefflichen Altarausstattung der Kirche zu Wartenberg. Drei große Altaranlagen erheben sich im geräumigen Gotteshause. Mächtige glatte Säulen mit zierlich gearbeiteten Kapitellen ruhen auf hohen Sockeln und tragen das noch im Sinne des Barock gedachte schwere Gebälk. Besonders interessant ist der Hochaltar mit seinen vier

<sup>1)</sup> Jos. Almer, Geschichte der Wallfahrt Maria-Thalheim im fgl. Bezirksamt Erding. München 1900. S. 47.

<sup>2)</sup> Ebenda.



Jndersdorf.

Klosterkirche.

Rosenkranzaltar um 1757.



stattlichen Säulen und dem reich profilierten Gebälk, aus dem sich die Giebelkomposition entwickelt. Das Werk erhält durch das prächtige von Engeln gehaltene kaiserliche Wappen noch eine besondere Weihe. Der Altar ist nämlich ein Geschenk eines Wittelsbachers, Kaiser Karls VII. (1742—1745). Außerst virtuos in seiner Silhouette ist das Wappen in eine reiche Kartusche eingelassen, darüber der Doppeladler, das Ganze bekrönt mit der Kaiserkrone des heiligen römisch-deutschen Reiches. Stilgeschichtlich beachtenswert sind auch die vier überlebensgroßen Altarfiguren zwischen den Säulen, die in ihrer bewegten Haltung und in der reichen Gewandung auf einen tüchtigen Meister schließen lassen. Namentlich der Kopf des hl. Paulus ist gut durchgearbeitet. Die Figuren gehören jener Stilphase an, welche der eigentlichen Rokokoplastik unmittelbar vorangegangen. Sie haben vieles mit den Statuen der Kirchen St. Blasius und Seligenthal in Landshut gemein (siehe S. 262).

Im dekorativen Altarschmuck gewahren wir die graziöse Feinheit des frühen Rokoko. Bänder ziehen sich durch zartes Blattwerk, dazwischen zierliche Blumenmotive.

Gegenüber diesen stattlichen Altarwerken führt uns die im nämlichen Bezirk gelegene Kirche zu Langengeising in ihren drei Altären bescheidene Beispiele dieser Stilphase vor. Bei noch völlig barock gedachter Anlage mit schwerem Gebälk und gewundenen Säulen bewegt sich die Dekoration in Gitter- und Wandwerk, das besonders schön auch an der Kanzel und den Türen dieser Kirche auftritt.<sup>1)</sup>

Ein einheitlicher Aufbau im frühen Rokoko ist der Choraltar des reizend gelegenen Kirchleins St. Anton bei Partenkirchen. Die Anlage füllt die ganze Chornische aus. Je zwei Säulen, welche Pilastern vorgelagert sind, flankieren das von Draperien umgebene Altarblatt. Im geschwungenen Gebälk und an den geschweiften Säulenbasen erkennt man die Art des späten Barock. Während die Kapitelle ziemlich strenge die korinthische Ordnung einhalten und noch nicht die willkürliche Gestaltung des Rokoko aufweisen, tritt im übrigen dekorativen Schmuck, am Gesimse, den Giebelvoluten und vor allem am zierlichen Tabernakel das von Bändern

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1261.

und Guirlanden durchzogene Ornament des beginnenden Rokoko zu Tage.

Aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt der Hochaltar in der Pfarrkirche zu *Mittewald*, ein reicher Säulenbau. Die beiden östlichen Seitenaltäre gemahnen in ihrer ganzen Anlage an jene zu *Murnau*. Der Säulenstellung und der Art der Giebelkomposition liegt ein und dasselbe Schema zu Grunde. In den Säulenkapiteln zeigt sich die anziehende Zierlichkeit des frühen Rokoko; in den Heiligenfiguren und den geschmeidigen Gestalten der Giebelengel erkennen wir die flotte Schnitzkunst des Gebirglers.

In diese Zeit fällt auch die Entstehung des großen Choraltars der Pfarrkirche zu *Garmisch*. Er ist ein imposanter Säulenaufbau, der in manchen architektonischen Gliedern auf die Barockzeit, so namentlich in der strengen Durchführung des verkröpften Gebälkes und im gebrochenen Giebel zurückgreift. Bei seinem machtvollen Aufbau spielt das Ornament nur eine untergeordnete Rolle. Am Tabernakel, der ebenfalls im Aufbau noch streng architektonisch wie in der späten Barockzeit durchgeführt ist, kommt in die Dekoration bereits das frühe Rokokoornament.

In der Pfarrkirche zu *Oberaudorf* findet sich ein schmucker Hochaltar aus der Zeit nach 1743, der in tempelartig sich vorbauender Komposition das alte Gnadenbild einschließt.

Weiterhin führt uns im Bezirksamt *Rosenheim* der Hochaltar der Kirche zu *Halting* die dekorativen Formen des frühen Rokoko in stilgeschichtlich ganz besonders interessanter Weise vor Augen. Der Aufbau, welcher noch völlig in barockem Geiste gehalten ist, wird mit einer Fülle leichten Rankenwerks geschmückt, durch das sich Bänder und Schleifen anmutig ziehen.

Ein beachtenswertes Beispiel dafür, wie auch bescheidene Arbeiten dieser Periode dem herrschenden Geschmack folgten, bietet der rechte kleine Seitenaltar der *Katharinenkirche* zu *Mühldorf*. Trefflich hat es der ländliche Meister verstanden, für die spätgotische Gruppe der *Annaselbdritt* eine entsprechende Umrahmung zu schaffen. Auf seitlichen gedrehten Säulen schwingt sich ein Baldachin an, zu dessen beiden Seiten holzgeschnitzte Vorhänge herabgleiten. Aufs reichste ist die Altaranlage mit Figuren bedacht, zwar handwerkliche Arbeiten, aber bemerkenswert, vor allem deswegen, weil sie geschickt in Zusammenhang mit dem Hauptbilde gebracht sind. Im Ornamente wechselt eigenartig



gebildetes Muschelwerk mit Wandmotiven ab. Das Altärchen zeigt in Vergleich mit dem gegenüberstehenden barocken Seitenaltar vom Jahre 1709 die Wandlung des Stiles auf besonders markante Weise. Der Geschmack ist im Laufe weniger Jahrzehnte zu dem Streben gelangt, an Stelle architektonisch-geschlossener Anlagen mehr in dekorativ-malerischem Sinne zu arbeiten.

In der Gegend um Wasserburg befindet sich in der großen Kirche zu Kirchdorf<sup>1)</sup> ein origineller Bau der Stilperiode des frühen Rokoko um 1740. Der Altar erhebt sich in dem geräumigen, aufs reichste mit Stukkaturen geschmückten Chor und füllt die ganze Breite des Chorschlusses. Im Aufbau ist die strenge Dreiteilung der Barockkompositionen des ausgehenden 17. Jahrhunderts festgehalten, wie an den Hochaltären der Kirchen zu Weihenlinden, Wars, St. Wolfgang bei Haag u. s. f. Dieser wichtige, ganz im Geiste des Barock gebaute Hochbau wird durch vier große Säulen in drei Nischen gegliedert. Darüber legt sich das hohe, über den Säulenkämpfern verkröpfte Gebälk, worauf in mächtigen Volutenanschwüngen der hohe Aufsatz mit dem Obilde der hl. Dreifaltigkeit ansteigt. Alles Ornamentale an diesem schweren Aufbau bewegt sich in den zierlichen Formen des frühen Rokoko. Eine eigenartige Phantastik kommt in die einzelnen Motive. Neben dem Akanthus tritt die Muschel allenthalben auf, niedliche Rosetten wechseln mit Laubwerk und reizvollen Blumenguirlanden. Im vortrefflich erhaltenen Tabernakel stellt sich ein für die Periode vor der Mitte des Jahrhunderts charakteristisches Prunkwerk dar. Die Anlage ist eine architektonische, ähnlich den Tabernakeln zu Straußdorf und Neufahrn bei Freising; im dekorativen Ornamente jedoch tritt die anmutsvolle Art des Rokoko in seinem früheren Stadium zu Tage. Stilgeschichtlich nimmt der Choraltar zu Kirchdorf eine hervorragende Stelle im Altarbau der Erzdiözese ein. Er zeigt wieder wie viele andere Bauten das hohe Geschick der damaligen Zeit, mit den bestehenden Raumverhältnissen zu rechnen und sie mit Glück zu dekorieren. Sein Meister mag in den kleineren Kunstzentren der dortigen Gegend zu suchen sein.

Im östlichen Teile des Erzbistums enthält die Pfarrkirche zu Altenmarkt bei Traunstein drei beachtenswerte Altäre in Frührokoko. Vor allem lassen die beiden Seitenaltäre das

<sup>1)</sup> Kunstidentmale Bayerns. I, 1998.

immer mehr zunehmende Streben nach leichtem Aufbau unter Verzichtung auf strengarchitektonische Glieder erkennen, wie auch das Ornament in einem stilistisch interessanten Gemisch von Akanthusmotiven des ausklingenden Barock und dem graziösen Band- und Gitterwerk des beginnenden Rokoko sich ergeht.

Besonders ist auch die Altarausstattung der Kirche zu Ruhpolding zu erwähnen, da sie uns von der Trefflichkeit der ländlichen Schnitzkunst ein sehr getreues Zeugnis gibt. Der Bau der Kirche fällt zwischen 1738 und 1757. Letztere Jahreszahl steht am Turme. Von den Altären sind der Choralter samt den beiden östlichen Seitenaltären noch der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zuzuzählen, während der vierte Altar, gegenüber der virtuos geschnitzten Kanzel, nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden zu sein scheint. Der Choralter ist ein wirkungsvoller Aufbau von vier gedrehten, zum Teil mit Gewinden geschmückten Säulen und zwei grotesken Pilastern zu den Seiten des Chorblattes. In mächtigen Voluten schwingt sich der Giebel an, der ein zweites Bild umschließt. Vom Hochbau getrennt ist die Mensa mit dem Tabernakel.

Im Ornamente gewahren wir das Bandwerk des frühen Rokoko neben Akanthus und Muschelmotiven. Beachtenswert ist die figürliche Plastik, die am Choralter wie an den Seitenaltären neben der Malerei auftritt. Am besten sind die beiden Erzengel Raphael und Michael am Hochalter, während andere Figuren in den Proportionen hie und da vergriffen sind.

Die gesamte Altarausstattung zeigt in sehr interessanter Weise, welche mannigfachen Lösungen in der Architektur die Kunst damaliger Tage mit sich brachte und wie nach dem Vorbilde städtischer Künstler die ländlichen Meister in ihrer Art höchst originelle und reizvolle Werke schufen.

Im Aufbau der Seitenaltäre finden sich Anklänge an den Hochalter der Wallfahrtskirche zu Maria-Ponlach bei Tittmoning, der ein zierliches Werk einer etwas früheren Zeit ist. Auf Säulen wird verzichtet; Pilaster, die aus Voluten ansteigen, flankieren das Gnadenbild und stützen das etwas zu schwer lastende Gebälk, worauf sich der geschweifte Giebel erhebt. Die einzelnen architektonischen Bauteile sind mit Frührokokoornamenten geziert. Seitlich die eleganten Figuren von St. Rupert und St. Virgilius. Im geschweiften Giebel sowie in der Anordnung der Gebälkstücker zeigt sich ein für den von Salzburg beeinflussten Teil der Erz-



Indersdorf.

Klosterkirche.

Rosenkranzaltar, Seitenansicht.



diöcese charakteristisches Merkmal im Altarbau, das mit der Marmor-technik zusammenhängt. Auch da, wo Holzaltäre sich finden, ist die Art ihres Aufbaues gerade so, als ob sie aus Marmor errichtet wären. Der Ponlacher Gnadenaltar, ein Geschenk des Salzburger Fürstbischöfes, wurde von dem Salzburger Hofbildhauer Thaddäus Baldauf gefertigt; seit dem Jahre 1718 steht er in dem Gotteshause.

Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts tritt wie bei den städtischen Meistern so auch auf dem Lande eine entwickelte Phase im Rokoko ein. Der architektonisch strenge Aufbau, welchen das frühe Rokoko vom Barock herübergenommen, muß eleganteren und freieren Lösungen im Altarbau weichen.

Ein hervorragendes Beispiel dieser Art enthält die Rosenfranzkapelle der ehemaligen Klosterkirche zu Zndersdorf. Die Kapelle ward im Jahre 1755 mit Fresken und Stukkaturen der Wessobrunner Schule auß's reichste ausgestattet. Der Altar jedoch scheint zum weitaus größten Teile noch der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzugehören. Darauf weisen sowohl die gewundenen Säulen als auch das Akanthusrankenwerk im Giebel hin. Der Gedanke der ganzen Anlage ist, eine Arkade von Säulen um das Altarblatt der Rosenfranzkönigin zu stellen, wodurch eine äußerst reizvolle Wirkung erzielt wird. Je drei Säulen flankieren das Bild, während das vierte Paar, weit nach vorne gezogen, das im Dreiviertelkreise laufende Gebälk stützt. Um das Ganze schließt sich im Halbkreise ein Balustradengitter zusammen. Die Komposition verrät große architektonische Kenntnisse des Meisters, wie andererseits der reiche Schmuck auf ein vorzügliches Talent für Dekoration schließen läßt.

Eine Fülle von Abwechslung begegnet uns. Bald die gewundene Säule, eine Reminiszenz des späten Barock, bald die glattschaftige, dann wieder Ranken, Vorhänge, Draperien, Blumenquirlen und Baldachine, von Putten getragen. Im Antependium und an den Säulenbasen, wie auch auf Schildern, welche Engelchen halten, sind in erhabener Schnitzerei die Rosenfranzgeheimnisse dargestellt. Die ganze reizvolle Fülle des Rokoko offenbart sich in dem reichen Reliquienschrine auf der Mensa. Auch hier sind die Motive des frühen Rokoko noch nicht verlassen: Zierliches Akanthuswerk und anmutige Blumengewinde, stellenweise durchzogen von Nachklängen des Bandwerks. Von dem wilden, in jähem

Wechsel angebrachten Schweiß- und Muschelwerk des Rokoko nach 1750 ist nichts zu finden.

Die Entstehungszeit des Schreines dürfte kurz vor die Mitte des 18. Jahrhunderts zu setzen sein. Der Altar leidet unter der zu fast gehaltenen jüngsten Polychromierung.

Einer etwas späteren Zeit, um 1755, gehören die sechs Seitenaltäre des Laienschiffes der Klosterkirche an. Sie sind als Wandaltäre gedacht; vier stehen an Pfeilern.

An ihnen gewahren wir wieder den interessanten Fall, daß Teile einer früheren Stilperiode belassen und als architektonische Stützen für das reiche Rokokoschnitzwerk verwendet worden sind. So gehören die eigenartig aufs barockste gedrehten Säulen und die geschweiften Kämpfer sowie das Gebälk am Augustinusaltar etwa dem Geschmacke des ausgehenden Barock kurz nach 1700 an. Die virtuos geschnitzte, von Engelsköpfchen und Wolken reichbesetzte Giebelgloriole wie auch anderer dekorativer Schmuck bewegen sich in den gleichen Formen wie das üppigwilde Stuckornament der Kirche, während der Reliquien schrein auf der Mensa einem früheren Stadium des Rokoko vor Mitte des 18. Säkulums zuzurechnen ist.

Der Hochaltar des nahen Westerrholzhause, ebenfalls im Bezirksamt Dachau, führt dieselbe Art der Anlage wie der Rosenfranzaltar zu Sandersdorf vor Augen, aber in einer entwickelteren Phase des Rokoko: Abermals die zwei nach vorne tretenden Säulen, welche in konkaver Schwingung das Gebälk zu zwei anderen Säulen leiten, die zu den Seiten des Mittelbildes angeordnet sind. Unter einem reichen Baldachin sitzt Maria mit dem Kinde, umgeben von St. Franziskus und Antonius. Die gut komponierte Anlage ist ein treffliches Beispiel für einen ländlichen Altarbau jener Zeit. Im Schweiß- und Muschelwerk zeigt sich bereits die Asymmetrie des späteren Rokoko, um 1760—70.

Für die Geschicklichkeit, mit der das Rokoko höchst originelle Kompositionen geschaffen hat, bietet der Choraltar zu Thalkirchen bei München ein interessantes Beispiel. Hier baut sich um das altehrwürdige Gnadenbild — eine thronende Madonna mit dem Kinde aus der Spätgotik — eine lustige Säulenarkade mit der Gloriole und Baldachin auf. Reste der noch streng geschlossenen Architektur vom ehemaligen Hochaltäre aus der Zeit kurz nach 1700 werden benützt, um an den alten Säulen und

am Gebälk für das leichte in Kurven hinziehende Gesimse und die Volutenanhschwünge zum Giebel unsichtbare Stützpunkte zu haben. Vier zierlich gedrehte Säulen mit graziosen Blumen an Bändern betonen den malerisch gedachten Hochbau. Dazwischen feiert die ganze Bravour der Dekorationskunst des Hofoko ihre Triumphe: Gloriolen, Wolfenzüge, Engelreigen, Gehänge und Festons. Im figurlichen Schmucke erkennen wir an den Halbfiguren von St. Joachim und St. Anna und an dem virtuos geschnitzten großen Engel über der Madonna auf den ersten Blick den Einfluß der Münchener Schule eines Günther.

In der Kirche befinden sich ferner als Schmuck der Altäre zu gewissen kirchlichen Zeiten die Statuetten von St. Benediktus und Barbara, sowie eine in der gleichen Größe gehaltene Verkündigung. Sämtliche Figuren sind aus Holz geschnitzt und ganz in Silber gefaßt. Im Stile gehen sie auf die Statuetten der zwölf Apostel auf den Seitenaltären der Theatinerkirche zurück. Sie sind äußerst flott bewegt, im Faltenwurf edel. Die Behandlung des Bartes bei St. Benediktus weist auf die Art des Hofbildhauers Günther. Vor allem ist die Gruppe der Verkündigung beachtenswert, die in kleinem Maßstabe ausgeführt ihr großes Gegenstück an der Verkündigung in der Klosterkirche zu Weyarn von Günther findet. Besonders in dem grazios daherschwebenden Engel, in dem Schnitte seines Profiles, in der weichen, seidenartig niederfließenden Gewandung liegt so große Übereinstimmung, daß auch diese Arbeit der Schule des Meisters jenes größeren Werkes zuzuweisen ist.

Eine Menge von herrlichen Arbeiten begegnen uns oft in kleinen und unscheinbaren Kirchen, so z. B. in dem Kirchlein zu Johanneskirchen bei München. Mit großem dekorativem Talent ist hier der Hochaltar in den niederen Chor dieses Gotteshauses komponiert. Auf einen geschlossenen Säulenaufbau mußte wegen des beschränkten Raumes verzichtet werden. Dafür wurde eine originelle, dekorative Umrahmung des Mittelbildes geschaffen. Im Strahlenkranze ist das Medaillonbild der Taufe Christi eingefügt, von Guirlanden und Putten umgeben und mit einem Baldachin bekrönt. Seitlich treten zwei Säulen mit Gebälkstücken vor und flankieren die in konkaver Schwingung gehaltene Mensa mit dem Tabernakel. Trefflich sind die überlebensgroßen Figuren von Joachim und Anna, welche in ihrer Ausführung wieder an die Schule des Münchener Hofbildhauers Ignaz Günther erinnern.

Im nahen Oberföring treffen wir an zwei Seitenaltären, dem Kreuz- und Rastaltar, treffliche Beispiele für den Altarbau des entwickelten Rokoko. Der Hochbau beschränkt sich einzig und allein auf eine leichte dekorative Umrahmung der Altarblätter. Der Hochaltar derselben Kirche, der in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zu setzen ist, hält noch an dem strengen Säulenaufbau der Barockaltäre fest.

Wieder eine ganz andere Lösung bringt der Hochaltar der Schloßkirche zu Kempfenhausen<sup>1)</sup> am Starnbergersee.

Dieses reizvolle Werk um 1777 zeigt klar die Tendenz des Rokoko, alle architektonischen Stützen in Zierglieder umzuschaffen. Geschweifte Stützen, in Voluten sich ansvhwingend, steigen in mannigfach gebrochenen Linien bis zum bekrönenden Baldachin auf. In der Mitte die spätgotische Figur der hl. Anna selbdritt, seitlich auf Vorsprüngen St. Joseph und Joachim. Auf der Mensa erhebt sich ein Reliquien schrein, aus dem der zierlich gebaute Tabernakel herauswächst. Das Ornament bewegt sich weniger in Muschel- motiven als vielmehr in schilfartigen Ranken und anmutigen Blumen- sejenons. Das Altärchen ist von einer anziehenden Liebenschwürdig- keit. Sowohl die Art des Aufbaues, wie auch die Dekorations- motive gemahnen an die Weßobrunner Stuckaltäre. Es ist, als wären diese dem Meister vorgezeichnet und er hätte sie nach seiner Art in Schnitzerei hier umgesetzt.

Welche Schätze an origineller Altarplastik, die den Künstlern oft die prächtigsten Motive bieten, nicht selten gerade die un- bedeutendsten Kirchen in stiller Abgelegenheit verborgen halten, da- für ist das Wallfahrtskirchlein Maria Glend bei Dietramszell ein Beispiel. Der Gnadenaltar ist in seiner freien und lustigen Komposition ein charakteristisches Stück für den Altarbau des reifen Rokoko auf dem Lande. Er zeigt, wie die städtische Kunst geschieht von ländlichen Meistern aufgefaßt und verstanden worden ist. Manch originelle Zutat verleiht dann dieser Komposition einen besonderen Reiz. So streben hier auf geschwungenen Sockeln zu den Seiten der Mensa hohe und schlauke Säulen mit zierlichen Rokokokapiteln empor, welche ganz freistehend gedacht sind. Sie tragen hohe Kämpfer und weitausladende Gebälkstüde. Virtuos

<sup>1)</sup> Vgl. Dr. Berth. Niehl in der Zeitschrift des Bayer. Kunstgewerbe- vereins in München. 1893. S. 26.





Kempfenhausen.  
Hochaltar von 1777.



gedrehte Voluten leiten zum durchbrochenen Giebelansatz über, wo in Strahlenkränze die Halbfigur Gott Vaters angebracht ist.

Das gute Altarblatt, der leidende Heiland und die trauernde Maria, sitzt in einem eleganten Rokokorahmen und ist seitlich von übereckgestellten Pilastern flankiert. Schweifwerk, Ranken und Blumen ziehen sich an den Seiten herab und erzeugen eine reizvolle Silhouette. Es ist diese Manier ein Ausklingen der schweren und üppigen seitlichen Ranken an den Barockaltären und als ein charakteristisches Merkmal einer volkstümlichen Kunst am oberbayerischen Altarbau zu betrachten. Die zwischen den Säulen und Pilastern stehenden großen Engelsfiguren sind geschmeidige Gestalten, die beweisen, wie die städtische Kunst auch auf dem Lande feste Wurzel gefaßt hat.

Verwandt im Aufbau mit dem Gnadenaltar zu Maria Glend sind die Altäre der nahen St. Leonhardskirche vor Dietramszell, eines Gotteshauses, das ein besonders interessantes Beispiel für den leichten und graziosen Schwung der Reife des Rokoko ist. Hier zauberte der Pinsel des Rokokomalers Christian Wink Fresken mit höchster Bravour auf das Gewölbe und im Zentralbau herum stellen sich virtuos aufgebaute Altäre. Schlanke, vorgestellte Säulen, im Halbkreis sich hinziehendes Gebälk, malerische Draperien, anmutsvolles Spiel der Putten, Engelsköpfehen, leichtes, wildgeschwungenes Schweifwerk, flatternde Blumenfestons — all das weist auf den Einfluß Münchener Kunst, die gerade in diesem Teile des Erzbistums schöne Früchte gezeitigt hat.

Verlassen wir die nächste Umgebung Münchens und suchen wir die Gegend des östlichen Gebietes des Erzbistums auf, so zeigt sich, daß selbst bis dorthin der Einfluß der Münchener Schule sich erstreckte. Die Kirche in Vogtareuth wie auch die stattliche Klosterkirche zu Reisach enthalten Altäre, welche sich der Manier eines Johann Bapt. Strauß anschließen, indem sie den architektonischen Aufbau durch rahmenartige, freier bewegte Kompositionen erregen. Besonders interessant sind die vier Seitenaltäre zu Reisach,<sup>1)</sup> in welche an Stelle von Gemälden reich erzählende Holzreliefs eingelassen sind. Sie gehören den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts an. Die Reliefs sind größtenteils in Komposition und Ausführung gut, namentlich wirken sie wegen der reizvollen Engels-

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1655.

föpfschen äußerst anmutig. Sie beweisen, wie auch im Rokoko die Vorliebe für figürliche Plastik gegenüber dem gemalten Altarbilde mächtig war. Mit den Werken der Großmeister des Rokoko, wie Straub und Günther, haben diese Reliefs manchen gemeinsamen Zug, in der Ausführung des Details stehen sie jedoch hinter den Schöpfungen jener zurück. Bezüglich der dekorativen Umrahmungen folgen sie den Anlagen der Seitenaltäre Straubs in den Kirchen zu Dieffen und Berg am Laim.

Die Kirche zu Altenhohenau im Bezirksamt Wasserburg befindet in ihrer Altarausstattung das hervorragende Dekorations-talent, womit unter dem Einflusse der Münchener Kunst selbst weit vom Zentrum abgelegene Gotteshäuser ausgestattet worden sind. Die Kirche war ehemals Klosterkirche, und weist im jetzigen Presbyterium die alte romanische Apsis sowie das ehemalige Langhaus noch auf. Im Jahre 1774 fand laut Inschrift am Deckenbilde eine durchgreifende Veränderung der Kirche statt. Aus dieser Zeit stammen auch die drei prunkvollen Altäre. Im Hochaltäre zumeist bewundern wir das meisterhafte Geschick, mit dem die romanische Apsis wirkungsvoll eingebaut wurde. Dem Künstler schwebte die Idee einer Arkade vor, die sich in nach außen ausbauchender Form um die Rundung des Chores schließt. Mensa mit Tabernakel sowie hinter ihnen das Gnadenbild als Zentrum der Anlage sind freistehend angeordnet. Zwei gewundene Säulen mit Guirlanden in den Drehungen, vielleicht Bestandteile des früheren Altars, flankieren die Innenkomposition und tragen oben den bekrönenden Baldachin. Seitlich neben den Säulen stehen über Türen die großen Figuren von St. Petrus und St. Paulus, äußerst tüchtige, bewegte Statuen, die wir ohne Anstand dem Hofbildhauer Ignaz Günther zuweisen dürfen. So frei und ungezwungen setzt kein anderer seine Figuren in die Altarbauten hinein. Der nämliche hohe aristokratische Zug liegt in Antlitz und Gestalt wie in den beiden Apostelfiguren des Neustifter Choraltares, die sicher von Günthers Hand stammen. Gerade mit diesen letzteren verglichen ist die Gemeinsamkeit der Autorschaft eine kaum zweifelhafte.

Wie fein erfakt ist St. Petri Gestalt! Voll Leidenschaft erhebt er in einer Wendung nach rechts sein schönes Haupt nach oben zur Strahlengloriole, die Hände im Neuschmerz krafthaft betend zusammengedrückt. Ruhiger erhebt sich die edle Figur von St.

Paulus, dessen weich herabfließender Bart, des Meisters Eigenart anzeigt. Die Gewandung folgt den Gliedern; man sieht, mit welcher Bravour der Künstler nach Altstudien arbeitet, wie er sicher den Meißel führt und seiner Meisterschaft in Behandlung der Formen des menschlichen Körpers sich vollbewußt ist. Aber im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen vergißt Günther über die Wertschätzung der Form keineswegs die tiefe Aussprache des inneren Seelenlebens und Empfindens. Immer jedoch bleibt er Rokokobildhauer, der als solcher vor allem darnach strebt, die Figuren dekorativ wirkungsvoll in die Gesamtkomposition einzugliedern.

Die Seitenaltäre sind schwungvolle Arbeiten und gehen sowohl im Aufbau wie im figürlichen Schmuck abermals auf die Münchener Schule, speziell auf Ignaz Günther, zurück. Im Gegensatz zum Hochaltare verzichten sie als kleinere Anlagen nach dem Geschmacke der damaligen Zeit auf Säulenbauten und ersetzen letztere durch flotte Umrahmungen der Altarbilder.

Ignaz Günther, der vielbeschäftigte Meister, hat für sehr viele Kirchen Oberbayerns, namentlich für solche, die einen höheren Rang einnahmen, gearbeitet. Von Frauenklöstern scheint er besonders herangezogen worden zu sein. So wird uns überliefert, daß auch die trefflichen Figuren auf dem Hochaltare der Klosterkirche zu Mallersdorf<sup>1)</sup> (Niederbayern) von seiner Hand ausgeführt sind. Trotz der Nähe Landshuts, wo um diese Zeit eine sehr tüchtige Bildhauerschule saß, wurde ein Münchener Künstler verlangt.

Aus der Fülle von guten Altarwerken dieser Periode, welche die Kirchen in der Junggegend schmücken, sei der Choraltar zu Obertaufkirchen<sup>2)</sup> (B.-N. Mühldorf) genannt, der uns das Schema einer frei komponierten Kolonnade vor Augen führt (1777). Er liefert zugleich einen Beweis, wie trotz der späten Zeit auf dem Lande immer noch das barocke Moment der gedrehten Säule nachklingt, selbst in einer Zeit, wo bereits klassizistische Strenge beliebt gewesen war.

Im südwestlichen Teile des Erzbistums nimmt der Weilheimer Bildhauer Franz Xaver Schmädler eine hervorragende Stelle als Altarbauer ein. Er schließt sich in seinen Werken an die großen

<sup>1)</sup> Fr. Seb. Meidinger, Historische Beschreibung der kurfürstlichen Haupt- und Regierungsstädte Landshut und Straubing. Landshut 1787. S. 346.

<sup>2)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 2236.

Rokokomeister Münchens an und verfügt über eine so hohe Tüchtigkeit, daß er sogar in der Ausführung großer Altarbauten für hervorragende Klosterkirchen mit jenen konkurrieren konnte. Außer seinen Arbeiten in den Weilheimer Kirchen und in der Klosterkirche zu Diessen kommen für unser Erzbistum vor allem der Choralter nebst einigen Seitenaltären des imposanten Gotteshauses zu Rottenbuch sowie die drei großen Altäre in der Pfarrkirche zu Oberammergau in Betracht. Hier wie dort erblicken wir hohe Anlagen mit glatten, kolumnenartig angeordneten Säulen in der Art und Weise der Münchener Großmeister. Kolossale Figuren stehen zwischen Säulen, während oben im Giebel die ganze Bravour des Rokokokünstlers zum Vorschein kommt. Vom Kloster Rottenbuch wurde die ansehnliche Kirche zu Oberammergau gebaut in den Jahren 1736—42. In diesem glänzend dekorierten Raume wirken die drei großen Altäre vortrefflich. Bildhauer Schmädl folgt auch darin der Münchener Geschmacksrichtung, daß er frühe schon — der Hochaltar der Kirche stammt aus dem Jahre 1762 — jene geklärte, trotz des Reichthums im Aufbau doch einfach große Architektur in seine Bauten legt.

---



Reisach.  
Seitenaltar um 1755.





### 3. Rokokoaltäre im nördlichen Teile des Erzbistums. (Landshuter und Erdinger Gegend.)

Eine von der Münchener Altarbaukunst abweichende Richtung zeigt sich in dem nordöstlichen Gebiete des Erzbistums, wo einerseits Landshut von maßgebendem Einfluß ist und Künstler dieser Stadt Werke für die einzelnen Kirchen jener Gegenden liefern, andererseits aber ländliche Meister, die in Märkten und größeren Orten sesshaft waren, Arbeiten der Landshuter Meister sich zum Vorbilde gemacht haben.

Mit dem Münchener Rokoko verglichen macht sich hier der Einfluß Straubs und seiner Schule im Aufbau der Altäre weniger geltend. Die pikante Art, jedwede Architektur beiseite zu schieben und einzig und allein die Dekoration walten zu lassen, findet sich bei der Landshuter Gruppe nicht. In der Münchener Kunstzone tritt verhältnismäßig frühe, schon um 1750, bei allem Reichtum in der Staffage doch ein Streben nach Klarheit und Ruhe im architektonischen Aufbau auf. Die Dekoration soll zwar zur Belebung der Komposition dienen, nicht aber in Überfülle und Überladung die Glieder überfluten. Die großen Altarbauten der Landshuter Rokokokirchen und der damit im Zusammenhange stehenden kleineren Kirchen in der Umgebung hingegen haben eine gewisse Freude am Barocken bewahrt. In der Architektur wirkt noch lange die üppig gedrehte Säule nach, in der Dekoration greift ein Überreichtum an Ziergliedern Platz. Die Formen des frühen Rokoko halten sich lange. Auf sie folgt dann ein entwickelteres Stadium, das aber ebenfalls gegenüber dem Münchener Rokokoornament ein anderes Empfinden zum Ausdruck bringt. Namentlich auch in der Anordnung des Schweif- und Muschelwerkes begegnen wir einem anderen künstlerischen Willen.

Eine hervorragende Altarausstattung besitzt die ehemalige Dominikanerkirche St. Blasius in Landshut, welche wir als Ausgangspunkt nehmen wollen.

Die stilistischen Formen der Altäre zeigen, daß sie sich in zwei Gruppen scheiden, die zeitlich von einander differieren. Doch sind sie nach den daneben hängenden Täfelchen alle im gleichen Jahre 1757 konsekriert worden. Die Altäre der ersten Gruppe gehören noch der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, um 1740 an; sie sind in ihrem Aufbau noch barock gedacht, allerdings im spätesten Stadium des Barock entstanden. Darauf weisen die kräftig gewundenen Säulen, das schwere Gebälk, die abgebrochenen Giebelstücke hin. Das dekorative Ornament bewegt sich im zierlichen Bandwerk des frühen Kokoko.

Schweren formenstrotzenden Aufbau weisen vor allem die beiden Katharinenaltäre (Katharina von Siena und Katharina Ricci) auf. Auf geschwungenen Konjolen erheben sich rechts und links vom Altarblatte gewundene Säulen zwischen zwei in verschiedenen Windungen sich bewegenden Pilastern; darüber wieder in Kurven laufende Kämpfer, welche das reiche Gebälk tragen. Darauf sind nach vorne gerichtete Giebelstützen gesetzt, während über dem Altarblatte der von Voluten eingefasste Giebel mit einem zweiten kleineren Uebilde sich ansehwingt.

Alle architektonischen Glieder, Säulen, Pilaster, Gebälk und Giebel sind in den denkbar bewegtesten Formen gehalten, so daß der ganzen Komposition eine große Unruhe innewohnt. Geradezu wildphantastische Pracht und Formenfülle sondergleichen verleihen dem Werke ein wunderliches Gepräge, wie kaum eine Altaranlage in der Erzdiözese ein ähnliches aufweisen kann. Alle Glieder biegen, brechen, winden und drehen sich. Dabei sind noch die architektonisch schweren Formen des Barock beibehalten; nichts in der Architektur gemahnt an die leichten und zierlichen Aufbauten des Kokoko, welche die Altäre der zweiten Gruppe in der nämlichen Kirche besitzen. In seltsamem Gegensatz hierzu bewegt sich das Ornament an den Säulen, Pilastern, an den Konjolen und am Giebel in den zierlich graziosen Formen des Frühkokoko. Zartes Bandwerk verflucht sich zu äußerst reizvollen Zeichnungen voll sprudelnder Phantasie, die gerade in ihrer strengen Symmetrie höchst anmutig wirken. Besonders interessant sind die Kapitelle der Säulen und Pilaster. Sie zeigen,



Landshtuf.

258

Dominikanerkirche St. Blasius.

Seitenaltar mit Frühbarock-Ornamenten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.



was die Phantasie aus dem korinthischen Kapitell gemacht hat. Der schwere Akanthus ist ganz verschwunden, um einem fein durchbrochenen Gitter- und Flechtwerk von allerliebster Zartheit Platz zu machen. Putten umflattern die Altaranlage, tummeln sich am Gebälk, halten flotte Draperien und Vorhänge oder wiegen sich auf Blumenfestonz.

Auch die polychrome Behandlung ist zu beachten. Die Architekturteile sind in feinem gelblichen Marmortone gehalten, das Ornament in leuchtendem Golde, während die das Band- und Flechtwerk des Ornamentes umrahmenden Felder und Flächen in mattem Schwarz sich zeigen und dem Ganzen einen aparten Reiz verleihen.

Die Altäre der zweiten Gruppe gehören einer späteren Zeit an. Sie sind um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden und in ihrer dekorativen Ausstattung in den möglichsten Einklang mit den üppigen Stuckornamenten des Kircheninterieurs gebracht. Sie stellen sich im Aufbau wie in der Dekoration als ausgesprochene Hofokoaltäre dar.

Zunächst der Choralter. Sein riesiger Aufbau ist als eine architektonische Umrahmung der von hohen Fenstern durchbrochenen Wände des ehemals gotischen Chorchlusses gedacht. Damit hat die Komposition von selbst ihre Gliederung gefunden. In der Mitte prangt das treffliche Doppelaltarbild, welches auf der einen Seite den hl. Dominikus mit der Mutter Jesu im Fürbittgebete für die zu seinen Füßen ruhende Stadt Landshut darstellt, auf der anderen Seite die Kreuzabnahme zum Gegenstande hat. Ersteres Bild ist von Zimmermann gemalt. Das rückseitige Gemälde stammt aus der Hand des Landshuter Malers Geiger.

Das immense Altarblatt ist von zwei mächtigen korinthischen Säulen flankiert. Hohe geschwungene Kämpfer und darüber reich profiliertes Gebälk ziehen sich in Kurven von Säule zu Säule. Von den mittleren Säulen aus wölbt sich über die ganze Breite des Gewölbes ein Volutenbaldachin, rückwärts über dem Hauptblatt schwingt sich der Giebel mit einem weiteren Gemälde an.

Alle Säulen ruhen auf Konsolen, die in ziemlicher Höhe über dem Boden aus der Wand sich neigen. Der untere Teil des Chorchlusses ist mit einem prächtigen Chorgestühl mit wundervollen und kostbaren Intarsien besetzt. Getrennt von dieser ganzen Anlage ist über die Breite des Presbyteriums der eigentliche

Altarbau gelegt: über der Mensa ein breiter, aber nur mäßig hoher Metabelbau, in fünf Nischen geteilt, von denen die mittlere Tabernakel und Thronos, die vier anderen flott geschnitzte Statuetten<sup>1)</sup> in Silberfassung enthalten.

Die einzelnen Nischen sind durch wunderbarlich geformte Pilaster von einander getrennt. Das Ornament ist sehr derb und plump gestaltet, bewegt sich in flammenartig auslaufendem Muschelwerk und Wülsten, deren ziemlich flüchtige Bearbeitung bei der Nähe des betrachtenden Auges nicht besonders erfreulich wirkt. Weit mehr erregt der riesige mit großem Geschicke komponierte Hochbau Bewunderung, der wiederum ein glänzendes Zeugnis für das hohe Dekorationstalent ablegt, womit die Rokokomeister selbst die größten Raumdimensionen glücklich zu beherrschen wußten.<sup>2)</sup>

Wo möglich noch größeren Formenreichtum und Schmuck zeigen die fünf Rokokoseitenaltäre. Die beiden zunächst in Betracht kommenden auf der Chorböhe, aber bereits in den Seitenschiffen gelegenen Altäre haben wegen ihrer ungünstigen eingezwängten Lage wenig Wirkung.

Der rechte Seitenaltar enthält als Mittelbild „Maria Hilf“, seitlich zwei Heiligenfiguren. Die Architektur ist eine äußerst bewegte: Vorgehobene, mit wilden Rokokoornamenten besetzte Säulen leiten durch das auf hohen geschwungenen Kämpfern sitzende Gebälk in Kurvenlinien hinüber zu den rückwärts angebrachten Pilastern. Energisch gedrehte Voluten schwingen sich hinauf zur Giebelkomposition, in welcher die plastische Halbfigur Gott Vaters in der Gloriole prangt. Das Ornament bewegt sich in absichtlicher Asymmetrie im Sinne des vollentwickelten Rokoko. Von besonderem Reize sind die zierlichen durchbrochenen Kapitelle ohne Kern, die eine hohe Meisterhaft des Schnitzers verraten.

Von gleichem Aufbau und gleicher Dekoration ist das Pendant zu diesem Altare, der auf der Evangelienseite gelegene sogenannte

<sup>1)</sup> Diese tragen den Charakter der Münchener Schule eines Joh. Bapt. Straub und namentlich auch eines Ignaz Günther an sich und erinnern an die ebenfalls in Silber gefaßten Holzstatuetten der zwölf Apostel auf den Seitenaltären der Theatinerkirche zu München. Ich vermute, daß die Figuren auf dem Metabelbau der Dominikanerkirche vom Landschutter Bildhauer Christian Forhan verfertigt worden sind.

<sup>2)</sup> An einer der großen Konsolen, auf denen die Kolossalfiguren stehen, findet sich die Inschrift: „Diesen Altar hat gefaßt Zacharias Lehrhuber, Bürger und Maler, 1789.“



Landsdorf.

Dominikanerkirche St. Blasius.  
Seitenaltar, consec. 1757





Berchem-Altar. „Baron von Berchem, gewesener Rentmeister allhier, ließe einen sonderbaren Altar machen, zu welchem er ein italienisches Kunstgemälde, den sterbenden Joseph, den Hochselber von Rom erhalten, zum Altarblatt herschenkte, ein Gemälde, das alle Kenner anstaunen müssen.“<sup>1)</sup>

Ähnliche Aufbauten zeigen die noch übrigen Rokokoaltäre der Kirche; vor allem der St. Blasiusaltar mit flott modellierten Heiligenfiguren in äußerst lebhafter Haltung, sowie der Altar des hl. Vincentius auf der Evangelienseite.

Am reichsten ist aber der letzte Altar auf der Epitelfseite ausgestattet. Zwei elegante Säulen treten weiter vor wie bei den andere Rokokoaltären der Kirche und verleihen dadurch im Verein mit den bewegten und geschwungenen Gebälkstücken der ganzen Komposition eine leichte und zierliche Eleganz. Das Ornament ist mit Sorgfalt und Fleiß gearbeitet. Die wilde Muschel tritt gegenüber zartem Blatt- und Rankenwerk mehr zurück. Seitlich Figuren. Die Fassung dieses wie der anderen Rokokoaltäre ist gelb, — leberfarbige Marmorierung; alles Schnitzwerk wie die Figuren erstrahlen in leuchtendem Golde.

In der Periode des Rokoko beschäftigte neben der Dominikanerkirche besonders auch die prächtige Klosterkirche zu Seligenenthal die Bildhauer Landshtut. Die Altäre dieses Gotteshauses verraten im Aufbau wie namentlich in der figürlichen Plastik dieselbe Künstlerschule. Sie sind prunkende Kompositionen des ersten Stadiums im Rokoko. In der Architektur noch völlig barock, halten sie an der gedrehten Säule fest, wie sie auch die schweren, weitausladenden Gebälkstücke aus dem Barock herübernehmen. Nur zwei von den fünf Altären<sup>2)</sup> der Kirche, die beiden östlichsten, verzichten auf den schweren Säulenaufbau und erzielen dadurch in ihrer Anlage größere Zierlichkeit und Eleganz, — Eigenschaften, die dem Geiste eines Rokokoaltäres näher kommen.

Der Hochaltar, ein Prunkstück seiner Zeit, ist besonders auch durch seinen reichen Tabernakelbau ausgezeichnet. Hier ist in den überquellenden Formen, den Akanthusblättern und Ranken die

<sup>1)</sup> Franz Seb. Meidinger, Beschreibung der Kurfürstlichen Haupt- und Residenzstadt Landshtut. 1805. II, 37.

<sup>2)</sup> Merkwürdigerweise sind bei Franz Seb. Meidinger, Historische Beschreibung der Kurfürstlichen Haupt- und Residenzstädte Landshtut und Straubing. Landshtut 1787. S. 104 nur drei Altäre erwähnt.

schwellende Fülle des späten Barock mit dem beginnenden Rokoko zu einem reichen Ganzen vereint. Die beiden östlichen Seitenaltäre, der Marien- und St. Annaaltar, enthalten an Stelle der Altarblätter plastische Mittelbilder. Vor allem ist an ihnen der Reichtum im Ornamente zu bewundern. Wie an den Rokokoaltären der Dominikanerkirche waltet die Symmetrie im dekorativen Schmucke vor: Zwischen Ranken das Wandwerk des frühen Rokoko, abwechselnd mit Akanthus und Gittermotiven. Auch hier eine große Formenfreudigkeit, welche alle architektonischen Glieder mit Dekorationen überspinnt. Verwandte Motive treten an den Altären der beiden Klosterkirchen oftmals zu Tage, so vor allem in der Anwendung von bizarr geschweiften Pilastern, welche an Stelle von Säulen das Mittelbild flankieren. Die Fassung ist eine sehr charakteristische: Leberfarbige Marmorierung als Grundton für die Architektur, schwärzliche Töne für die geschwungenen Pilaster, volle Vergoldung für das erhabene Ornament und alles Figürliche. Wie in der Dominikanerkirche sind auch hier in Seligenthal alle Altäre aufs reichlichste mit großen Figuren bedacht worden. In der Nähe betrachtet entbehren sie keineswegs einer gewissen Derbheit und Flüchtigkeit und sind in der sorgfältigen Ausführung des Details offenbar vernachlässigt. Aber wenn man bedenkt, daß ihr Zweck ein rein dekorativer ist, so können wir ihnen wegen der Virtuosität in der flotten Durchführung der Gewandpartien und des großen Zuges in ihrer Haltung keineswegs die Bewunderung verjagen. Ihr Meister stand noch unter dem Einflusse der Schule Faistenbergers. Die wildbewegte unruhige Haltung wie auch der derbe Schnitt in der Faltengebung erinnern stark an die Apostelgestalten Faistenbergers in der St. Peterskirche zu München. Eine gewisse Glätte und Feinheit haben sie allerdings letzteren gegenüber angenommen. Sie scheinen von dem nämlichen Künstler 'ausgeführt' zu sein, der mehrere Figuren auf den Altären der Dominikanerkirche geschaffen hat. Vielleicht sind sie aus der Werkstätte des Johann Neu jun., der gleich seinem Vater Landshtuter Bildhauer war. Neu arbeitete um das Jahr 1738 in Landshtut. Von ihm war die nicht mehr vorhandene Kanzel bei St. Jakob nach der Zeichnung von Joh. Zimmermann gefertigt worden.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Franz Seb. Meidinger a. a. O. S. 77. Vgl. Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon. München 1841. X, 199.

Was die Stukkierung der beiden Landschuter Klosterkirchen betrifft, so führt die Ausschmückung der Seligenthaler Kirche<sup>1)</sup> in ihren zarten Details eine etwas frühere Phase vor Augen. Die Formen sind von einer Eleganz, einer Zierlichkeit und graziösen Anmut, welche sich im besten Münchener Rokoko nicht besser findet. Vermutlich hat Johann Bapt. Zimmermann zugleich mit seinen großen Fresken auch die Stukkierung der Kirche übernommen. Ein nur wenig späteres Stadium im Rokoko zeigt sich in der Dekoration der Dominikanerkirche. Die Hand des berühmten Meisters scheint aber hier ferne gewesen zu sein. In den großen Kartuschen, welche sich über die Scheitel der Arkadenbögen legen, offenbart sich bereits die schwulstige Muschel des vollentwickelten Rokoko, während in anderen Details, wie in Blumenguirlanden und Blätterwerk noch an den zarten Motiven des frühen Rokoko festgehalten wird. Im Allgemeinen schloß sich die dekorative Ausstattung der Altäre an die Stuckformen an. Von besonderer Zartheit sind die Ornamente am Hochaltare und an den beiden östlichen Seitenaltären der Seligenthaler Kirche und an drei Altären der Dominikanerkirche. An den beiden datierten Altären des letzteren Gotteshauses — 1751 und 1752 — läßt sich erkennen, daß Formen des frühen Rokoko noch zu einer Zeit sich aufrecht erhalten, da sie in München und in den von Münchener Kunst ausschließlich beherrschten großen Klosterkirchen des südlichen Oberbayerns bereits völlig verschwunden sind. Ebenso bleiben die Landschuter Altäre im Aufbau der schweren Säulenstellung des Barock mit gewundenen Schäften auch noch in der späteren Rokokoperiode getreu.

In Landschut herrschte namentlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein reges künstlerisches Leben. Es treten nunmehr auf allen Gebieten der Kunst tüchtige Meister auf. Wir hören von den Malern Geiger und Ignaz Kaufmann, die Landschuter Bürger waren und viele Altarblätter in den Kirchen ihrer Heimatstadt herstellten. In Zacharias Lehrhueber treffen wir einen guten Tafelmaler an, der namentlich gegen Schluß des Jahrhunderts tätig war; er faßte außer dem Choralaltare zu St. Blasius (f. S. 260 Anm.) auch noch den großen Barockaltar der Hl. Geistkirche.<sup>2)</sup> Vor allem aber hat in der Bildhauerkunst Christian Forhan eine ganz

<sup>1)</sup> Die Kirche wurde 1738 vollendet.

<sup>2)</sup> Franz Seb. Meidinger a. a. D. S. 80.

hervorragende Stellung eingenommen, da er nicht nur in seiner Vaterstadt, sondern auch in der Umgebung, im Erdinger<sup>1)</sup> und Mühlborfer und Wasserburger Gebiet einen wesentlichen Einfluß übte.

In Garz (B.-N. Wasserburg) steht in der St. Felixkapelle ein niedlicher Altar, dessen Statuen und Verzierungen von Christian Jorhan<sup>2)</sup> sind. Ebendort befindet sich in der Filialkirche St. Peter ein Kreuzifix mit der schmerzhaften Mutter in Lebensgröße vom selben Meister. Ihm gehören auch figürliche Arbeiten am Choraltare zu Schwindkirchen<sup>3)</sup> (B.-N. Mühlendorf) an, nämlich die flotten geschmeidigen Tabernakel- und Giebelengel.

In Landshut selbst ist von der reichen Tätigkeit Jorhans nur wenig auf uns gekommen. Berichtet wird, daß der Meister für die Franziskanerkirche an 12 Altären Statuen und Verzierungen<sup>4)</sup> gefertigt habe, ferner rührten die Figuren und Verzierungen auf den acht Altären der H. Geistkirche<sup>5)</sup> von seiner Hand her. Der ehemals barocke Choraltare, der dem herrschenden Rokokogeschmacke nicht mehr in allem zusagte, wurde von ihm „zu verschönern gesucht“. Alle diese Altäre sind verschwunden und haben moderngotischen weichen müssen. Die Apostelstatuen an den Wänden sind noch aus der alten Zeit erhalten geblieben; sie schließen sich in Stile dem Charakter Jorhans an. Seiner Schule sind außerdem noch die beiden flott geschnittenen Figuren St. Joachim und Anna auf dem gleichzeitig errichteten Altare des Frauenkirchleins neben St. Martin zuzuweisen.

Ein ungleich reicheres Bild über des Meisters Wirken gewinnen wir, wenn wir in den einzelnen Kirchen der Umgebung uns umsehen. Von Jorhan sind die Figuren auf den beiden Seitenaltären zu Obergangkofen bei Landshut.<sup>6)</sup> Gestützt auf stilistische Untersuchungen mögen ferner die Figuren auf den Seitenaltären der Wallfahrtskirche zu Maria-Thalheim, der Pfarrkirche zu Niederding wie auch der Kirche zu Landsham (auf den Nebenaltären) und Altenerding, alle im Bezirksamt Erding gelegen, Christian Jorhan zuzuschreiben sein.

1) Lipowsky, Bayerisches Künstlerlexikon. München 1810. S. 135.

2) Franz Seb. Meidinger a. a. D. S. 344.

3) Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 2286.

4) Franz Seb. Meidinger a. a. D. S. 87.

5) Ebenda, S. 80.

6) Kälcher, Führer durch Landshut. S. 136.



Altenerding.  
Hochaltar von 1767.



Die äußerst flott komponierten Statuen zu Maria=Thalheim<sup>1)</sup> weisen auf die Schule Straußs, die ja Jorhan mehrere Jahre besuchte. Auch mit Günthers Art haben sie viel gemein, mit dem Jorhan in Neustift zusammengearbeitet hat. Die Haltung der Figuren ist eine bewegte, meistens in fein empfundener Ekstase, die Gewandbehandlung eine zügige, aber wenig in die Tiefe geschnittene, die Hände verraten überall den graziösen, aber auch manierten Rokokokünstler. In der Haar- und Bartbildung nimmt Jorhan weniger gelocktes als vielmehr langgezogenes Haar, mit welchem der Wind sein Spiel treibt. Der aristokratische Zug, der in so eminenten Weise den Werken Günthers anhaftet, ist auch Jorhans Figuren nicht ferne.

Auf dem Hochaltare der Pfarrkirche zu Altenerding stehen vier Heiligenfiguren und Siebengel, die ebenfalls in den Kreis von Jorhans Schöpfungen einzureihen sind. In der Gestalt Joachims mit seinem nach oben gerichteten Kopfe wird man an die Figur des hl. Wendelin in Maria=Thalheim sofort erinnert, wie denn auch hier wie dort derselbe Typus in der Gewandbildung herrscht. Die beiden Johannes am Hochaltare zu Altenerding zeigen dieselbe Art in der Bildung des Haares, das in Strähnen niederfällt, wie auch im Schnitte des Gewandes.

Der Aufbau des Altares ist ein sehr reicher aus dem Jahre 1767. Arkadenartig stellen sich sechs Säulen und zwei Pilaster um die von Fenstern durchbrochene Chorwand. Zwei Säulen treten bis zur Mensa vor und umschließen so den Tabernakel. Auf hohen geschwungenen Kämpfern leiten sie im Halbkreis geschwungenes Gebälk zum rückwärtigen Hochbau mit dem Altarblatt. Unter diesem Gebälk hindurch zieht sich wiederum in Kurven seitlich ein zweites Gesimse zu den zu äußerst stehenden Säulen, als Umrahmung der Chorfenster, vor denen die Figuren aufgestellt sind. Dieser Aufbau ist ein dekoratives Prachtstück. Seine bewegten Umrisse sind aufs reichste mit Ornamenten in wildem Schweif- und Muschelwerk geschmückt. Die Fülle des filigranartigen Ornamentes, das alle Teile der Architektur überdeckt, die Anwendung von eigenartig gestalteten pilasterähnlichen Stützen am Hochbau wie am Tabernakel, die Umrißbildung des Gebälkes und der Säulensockel, vor allem auch die virtuos geschnittenen

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I. Taf. 195.

Säulenkapitelle ohne Kern sind lauter Motive, welche dem Typus des Altarbaues im Münchener Rokoko ferne sind. Der Altar zu Altenerding ist eine Art Weiterbildung des zu Landshut an einigen Altären der Dominikaner- und Seligenthalerkirche gegebenen früheren Typus.

Als eine völlig getreue Nachbildung des Altenerdinger Hochaltars kann der Hochaltar der benachbarten Kirche zu Kirchheim bezeichnet werden. Was in Altenerding in künstlerisch vollendeter Weise sowohl in Architektur als auch in figürlicher Plastik geschaffen worden ist, zeigt sich zu Kirchheim in der bescheidenen Weise des untergeordneten ländlichen Meisters. Die Figuren von St. Peter und St. Paul sind derb und unbeholfen ausgeführt und die Architektur entbehrt des Schwunges und der Eleganz; trotzdem aber ist die ganze Komposition eine gute und gerade deshalb sehr interessant, weil in ihr die echt volkstümliche Kunst im altbayerischen Altarbau zum Ausdruck kommt.

Ähnlich ist auch der Hochaltar in Landsham, der derbere und schwunglichere Ornamente zeigt, jedoch im Aufbau demselben Schema folgt. Die genannten Altäre gehören der Zeit zwischen 1760 und 1770 an.

Am Hochaltare der Kirche zu Niederding<sup>1)</sup>, B.-M. Erding, stehen zwei Figuren, die mitten unter den Arbeiten ländlicher Bildhauer jenes Bezirkes einen bedeutenden Meister verraten. Es sind St. Petrus und St. Paulus. Das in Strähnen gebildete Haupthaar, die elegante Haltung der Köpfe, der Schnitt des Gewandes lassen wiederum Christian Jorhan als Verfertiger vermuten. Der Aufbau des Altars von 1762 ist ein trefflicher. Vier Säulen stützen das in konkaver Schwingung sich hinziehende Gebälk, worauf die Giebelkomposition ruht, eine plastische Gruppe der hl. Dreifaltigkeit, zeitlich von anbetenden Engeln umgeben. Auch diese Figuren sind vortrefflich; die geschmeidigen Engelsgestalten<sup>2)</sup> wie auch die Gruppe selbst tragen die Jorhan charakteristischen Merkmale an sich.

In die Gruppe der eben geschilderten Stilrichtung des Altarbaues gehört auch die Einrichtung der ehemaligen Klosterkirche zu Ebersberg, die, dem Orden der Jesuiten gehörig, in der Periode

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1269.

<sup>2)</sup> Siehe die Arbeiten Jorhans auf dem Hochaltar zu Schwindkirchen.



des entwickelten Rokoko ihre jetzige dekorative Ausstattung erhielt. Die Stukkaturen bewegen sich in den flotten Formen des wilden Muschelwerkes der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, während das Gewölbe, das durch den Brand der Klostergebäulichkeiten im Jahre 1781 stark gelitten hatte, eine klassizistische Dekoration bekam. Die Rahmen der Freskenbilder sind in den strengen Linien der Geschmacksrichtung des ausgehenden Jahrhunderts gehalten. Die Altareinrichtung jedoch gehört sicher in die Zeit vor 1781. Darauf weisen sowohl die Architektur wie auch die Ornamente hin. Erstere trägt in der reichen Säulenordnung, welche sich um die Chorfenster stellt, den Charakter des Rokokoaltars deutlich an sich und auch im Ornamente waltet das Schweif- und Muschelwerk des späteren, entwickelten Rokoko allenthalben vor. Die Anlage des Giebels, der auf dem Gebälk in mächtig geschwungenen Voluten ansteigt und einen Baldachin bildet, ist ganz und gar noch aus dem Geiste des Rokoko geboren. Vier Kolossalfiguren, die zwischen den Säulen stehen, weisen in ihrer derben Art auf einen guten ländlichen Meister. Sie wirken in der Ferne nicht übel; doch von dem Dratorium im Chor aus, in der Nähe betrachtet, kommt die Flüchtigkeit der Ausführung und die Vernachlässigung des Details in unliebsamer Weise zur Geltung.

Aus stilistischen Gründen sind der Hochaltar wie auch die übrigen Altäre wenigstens in ihren Aufbauten noch in die Zeit zu setzen, da die Jesuiten das Kloster inne hatten, also vor das Jahr 1773. Die beiden größeren östlichen Seitenaltäre sind imposante Bauten, bei denen sogar noch die gedrehte Säule neben der damals nur allein beliebten glatten auftritt. Nach dem Jahre 1781 würde man kaum mehr derartige Anlagen geschaffen haben. Der Hochaltar ist sicher vor dem Jahre 1773 vollendet worden; denn der Malteserorden, welcher noch im Jahre 1781 nach dem Brande von den ausgebrannten Mauern des Klosters und von der im Gewölbe demolierten Kirche Besitz nahm, hätte gewiß nicht die großen Jesuitenheiligen St. Ignatius und St. Franziskus Xaverius auf einen neu zu errichtenden Hochaltar anfertigen oder vom alten Bau auf den neuen übertragen lassen.

Die Ebersberger Kirche ist deshalb besonders bemerkenswert, weil es sich hier im Gegensatz zu den übrigen großen Klosterkirchen jener Periode um Altaranlagen handelt, die aus den Werkstätten ländlicher Meister hervorgingen. Die Architekturen

sind, obwohl von guten Proportionen, derber gegriffen als die edel emporsteigenden Bauten der Münchener Kunst, wie sie in Schäftlarn, Neustift, Rott am Inn zu bewundern sind. Auch das dekorative Detail, die Ornamente nehmen im Schweif- und Muschelwerk, in den Kapitellen der Säulen und in den Kartuschen und Guirlanden schwulstigere Formen auf. Ueberhaupt liegt in dem etwas überladenen und angehäuften Schmucke ein Zug ländlichen Geschmacks gegenüber der städtischen geläuterten Kunst, welche selbst an den üppig-reichen Bauten der Rokokoaltäre nur mit Maß und ohne Häufung ihre Zierate anbringt. Am meisten jedoch macht sich der Unterschied im Figürlichen geltend, das hier in Ebersberg im Detail ziemlich roh ausgeführt erscheint. Im ganzen betrachtet sind aber die Kraft und der Schwung der Figuren als für ihre Zeit charakteristisch zu beachten.

Im nahen Graßing steht eine stattliche Pfarrkirche mit interessanter Altareinrichtung derselben Zeit.

Die drei Altäre stammen aus den Jahren 1760—1770. Der Choraltar ist nach den Pfarrakten von Meister Hildebrand<sup>1)</sup> aus dem Markte Schwaben verfertigt. Bei kleineren Verhältnissen zeigt er dasselbe Schema wie der Choraltar zu Ebersberg, indem auch er in reicher Säulenstaffage sich um die Chorfenster gruppiert. Zwischen die Säulen sind vier kolossale Holzfiguren St. Peter und St. Paul, St. Johannes der Täufer und St. Hieronymus gestellt. Die Art und Weise ihrer Ausführung berechtigt zu der Annahme, daß auch in Ebersberg Meister Hildebrand tätig war, denn bei den Hochaltarfiguren in Ebersberg finden wir in der Faltenbehandlung wie im derben Ausdruck der Gesichter und in der ganzen Haltung dieselbe Manier.

Die Seitenaltäre sind hübsche Rokokoanlagen der gleichen Zeit. Ihre Wirkung besteht in dem aufs reichlichste verwendeten dekorativen Ornamente, das in voller Vergoldung prangend uns so recht deutlich zeigt, welcher Beliebtheit das Rokoko sich auf dem Lande erfreute.

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1364.



Altmünster.

Seitenaltar von Joh. Bapt. Straub.  
Um 1770.



## Fünfter Abschnitt.

# Der Altarbau des Klassizismus.

---

### I. Altäre des klassizistischen Rokoko.

In den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts kommt eine neue Geschmacksrichtung auf, das sogenannte „klassizistische Rokoko“. Diese Bezeichnung hat ihre volle Berechtigung, denn es ist damit eine Stilphase charakterisiert, welche einerseits eine Nachblüte des Rokoko darstellt, andererseits bereits in steife Formen einlenkt, die sich in der strengen Nachahmung der Antike gefallen. Man war der bisherigen Überfülle müde geworden. Eine Überättigung an dem Rokokotaumel griff Platz. In der Zeit nach 1750 hatte das Rokoko den Höhepunkt erreicht; ein „Vorwärts“ konnte es nicht mehr geben, es mußte nunmehr zur Umkehr kommen. So folgte denn auf den sprudelnden Formenreichtum eine gewisse Scheu vor bewegten Umrisslinien und eine Leere im dekorativen Ornamente. Ein churfürstliches Mandat vom 4. Oktober 1770 will bei neuen Kirchenbauten eine durchgreifende Änderung sowohl im Plane als auch in der Ausstattung treffen. Alles Übermaß soll verhütet und strenge darauf gedrungen werden, „daß mit Beybehaltung einer reinen und regelmäßigen Architektur alle überflüssige Stuckador- und andere öfters ungereimte und lächerliche Zierrathen abgeschnitten, an denen Altären, Kanzeln und Bildnissen eine der Verehrung des Heiligthums angemessene edle Simplicität angebracht

werde“.<sup>1)</sup> Der ganze nüchterne, rein praktische Geist jener Tage spricht aus dieser Verfügung.

In der That machte sich nach den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts eine durchgreifende Wandlung im Altarbau geltend. Was früher als die höchste Kunst und Schönheit gepriesen und als unerläßlich für die „majestas domus Dei“ angesehen wurde, erschien nunmehr als unpassend und lächerlich. Doch die herrlichen Tempel im glänzendsten Rokoko standen in großer Anzahl schon da, und an ihnen rüttelte man in jener Zeit noch nicht; vielmehr war das, was Neues nach den neuen Anweisungen und Verordnungen geschaffen wurde, verschwindend wenig im Vergleich zu der Anzahl der prächtigen Barock- und Rokokoaltäre aus den besten Zeiten. Bei der Fülle der bereits überkommenen Anlagen lag nur wenig Bedürfnis vor, ganze Altäre zu errichten. Meist beschränkte sich der neue Geschmack auf kleine kirchliche Einrichtungsgegenstände, wie auf hl. Geräte, Bilderrahmen, Tabernakelbauten u. f. f. Die alten tüchtigen Meister der Münchener Schule, wie Straub, Günther und andere, lebten noch; sie bemühten sich, in die neue Stilrichtung des schließenden 18. Jahrhunderts einzulenken und machten auch im neuen Geschmacksleben ihrem Rufe alle Ehre.

In der Architektur ging man nunmehr allem Gedrehten, Barocken, lebendig Geschwungenen der Vorzeit ängstlich aus dem Wege. An Stelle der gewundenen Säule trat die einfache mit glattem Schaft, statt des üppigen, in allerlei virtuosen Spielereien sich bewegenden Rokokokapitells, fand mehr das jonische Kapitell Gefallen, ja oftmals griff man sogar das einfache dorische auf. Mehr denn je ward der Pilaster beliebt, dessen Steifheit und Flachheit mehr der Strenge des damaligen Geschmacks entsprach als die Säule.

In der ersten Zeit wirkte noch der Säulenaltar des Rokoko nach; doch wird sein Aufbau vereinfacht, namentlich die flottbewegten Giebelkompositionen fallen weg. Säule und Pilaster wechseln ab, aber der Reichtum in der Staffage hat aufgehört. Auch das virtuos geschwungene Gebälk, das jene kühnbewegten Konstruktionen hervorruft, macht einer bescheidenen Linienführung Platz. Das Ornamente wurde mit Absicht vermieden. Zuerst erfuhren Muschel und Schweifwerk des entwickelten Rokoko

<sup>1)</sup> Weber, Neue Gesetz- und Verordnungsammlung für das Königreich Bayern. Nördlingen 1880. I, 16.

noch eine öde, geistlose Nachblüte in eigenartig gestalteten, lang gezogenen und schwulstigen Zieraten. Doch später verschwand auch diese letzte Reminiszenz an das Rokoko, und der dekorative Schmuck beschränkte sich einzig und allein auf dickgeflochtene Lorbeer-schnüre, welche steif über Gebälk und Medaillons sich legen oder an Pilastern und Säulen herabhängen. Die oft virtuos geschnitzte Rokokovase, die nicht selten als Prunkstück auf den Altären hervor-ragte, muß nun einer einförmigen Urne weichen. Die kühne Volute mit herausgedrehtem Auge und weicher Schwingung ist in eine eckige in rechten Winkeln sich brechende Form übergegangen. In strenger Nachahmung der Antike nahm man nunmehr seine Zuflucht zum Mäander, Eierstab und Zahnschnitt. Mit einem Schläge, ohne viele Übergänge war somit eine wesentliche Wandlung im Altarbau eingetreten. Dem Volke sprach eine solche Art von Altaranlagen nie recht zu Herzen.

Es ist daher auch die Zahl jener Altäre, die noch der Stilphase des Rokoko angehören, aber doch schon hie und da klassizistische Motive in sich aufnehmen, in unserer Erzdiözese immerhin noch größer als die, welche nach Struktur und Deko-ration einheitlich in die klassizistische Richtung eingelenkt sind.

Der reine Klassizismus, welche Richtung auch den Namen „Empirestil“ sich erworben hat, brachte nur sehr wenige Altäre hervor. Da alle diese Anlagen an strenge Stilgesetze gebunden sind, die der Phantasie kein freies und weites Feld gestatten, so ist die notwendige Folge, daß alle jene Altäre sich so ziemlich gleichsehen. Dennoch findet sich aber bei näherem Studium auch hier eine gewisse, wenn auch bescheidene Abwechslung, und es ist nicht un-interessant, in einzelnen Fällen die Verschiedenheiten zu verfolgen.

Das späte, klassizistische Rokoko verrät sich weniger im Aufbau der Altäre als vielmehr im Mangel an Dekoration.

Die Bewegung ging von München aus. Die hervorragend-sten Altarbauer und Bildhauer damaliger Zeit, wie Joh. Baptist Straub und Ignaz Günther, lebten bis in die 80er Jahre hinein, weshalb sich an ihren späten Werken bereits die Wendung zu klassizistischer Einfachheit geltend macht.

Schon an der Altarausstattung der Kirche St. Georg zu Bogenhausen bei München, welche von Joh. B. Straub her-rührt, bemerken wir den Reichtum des Rokoko verlassen. Die

Anlage ist zwar noch die bewegte Art, bei der die architektonischen Glieder in Schwingungen und Kurven sich hinziehen, doch wird das dekorative Detail bereits vermieden. Mehr noch zeigt sich der Anbruch der klassizistischen Stilrichtung im Choraltar zu Grafarrath, den im Auftrage des Klosters Dießen J. B. Straub ausführte. Vier platte Säulen tragen hohe Kämpfer und weitausladendes Gebälk. Sie dienen nur als wirkungsvolle Umrahmung der großen Stuckgruppe, der Glorifikation des hl. Rasso. Diese letztere ist flott durchgeführt und schließt sich in ihren über schlanken, geschmeidigen Figuren den späten Wessobrunner Meistern an; vielleicht ist sie ein Werk des vielbeschäftigten und begabten Schaidlauf. Im geschnitzten Rahmen des Glaschreines über der Mensa lebt sich das Rokoko in kraftlosen verzerrten Ornamenten aus.

Einige Altäre zu Altomünster, die aus Straubs Werkstätte stammen, lassen bereits ein leises Abjshwenken von der Fülle des Rokoko und eine Aufnahme von mehr einfachen Formen erkennen.

Für die in den Jahren 1763—1773 von dem kurlönlischen Hofbaumeister Johann Fischer aus München neu umgebaute ehemalige Klosterkirche zu Altomünster<sup>1)</sup> hatte Johann Baptist Straub die Altäre des Laienschiffes geliefert. Auf den ersten Blick erkennt man Straubs Art. Die Anlagen sind einheitlich aus des Künstlers Hand hervorgegangen, auch hier sind wie in Schäftlarn an Stelle der gemalten Altarblätter plastische Figuren in der Mitte der Komposition.

Mehr jedoch wie in Schäftlarn verzichtet der Meister hier auf die Architektur im Aufbau und komponiert völlig frei malerisch. Er will das Interesse nur auf die Figur des hl. Augustinus lenken, den er wie in Schäftlarn knieend und im Profile in anbetender Betrachtung der hl. Dreifaltigkeit schildert.

Als treffliche Altaranlagen des klassizistischen Rokoko stellen sich uns die Hochaltäre zu St. Elisabeth in München und zu Starnberg, beide Werke von Ignaz Günther, dar. Besonders ist der Aufbau des Starnberger Hochaltars in seiner edlen, an die Antike gemahnenden Ruhe und Klarheit ein interessantes Beispiel für den Wechsel des Geschmacks im späteren 18. Jahrhundert.

Es ist begreiflich, daß jene Altäre, welche im klassizistischen Rokoko gehalten sind, auf dem Lande in geringer Anzahl ver-

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 191.





Haag bei Freising.  
Hochaltar um 1785.



treten erscheinen. Bloß in solchen Kirchen, die gegen Schluß des Jahrhunderts eine völlig neue Dekoration erhielten, finden sich auch gleichzeitige Altaranlagen.

Die Kirche zu Haag bei Freising wurde 1783 erbaut und mit Rokokostukkaturen und Gipsvorhängen geschmückt. Die wilde Muschel des spätesten Rokoko umrahmt die geschickt komponierten Fresken Christian Wincks; die Seitenwände sind durch Pilaster gegliedert, die im jonischen Kapitell, Eierstab und Zahnschnitt bereits die klassizistische Richtung ankündigen. In der Zeit von 1783 bis 1789 kamen die drei Altäre in die Kirche. Es sind stilgeschichtlich beachtenswerte Bauten: Der Hochaltar in Holz ist eine stattliche Anlage mit vier Säulen, von denen nach bekanntem Muster das eine Paar vorgeschoben ist. Auf dem vielfach profilierten Gebälk schwingt sich der Giebelaufsatz. Der Tabernakel zeigt noch Rokokodekoration, während am Hochbau das Ornament vermieden ist und deshalb die Architektur in ihrer klaren Einfachheit um so mehr zur Geltung kommt.

In ähnlichem Aufbau sind die Seitenaltäre gehalten. Sie sind trefflich in die abgerundeten Ecken des Langhauses komponiert. In der Architektur macht sich wieder die klassizistische Einfachheit und Ruhe noch mehr als beim Choraltar geltend. Zwei große glattschaftige Säulen tragen das in konvexer Schwingung sich hinziehende Gebälk, darüber den Giebel mit einem Medaillonbilde. Im Detail wie in den Volutenanschwüngen beim Tabernakel, in den dekorativen Urnen und herabhängenden steifen Lorbeerquirlen tritt der beginnende Klassizismus charakteristisch hervor. Reizvoll ist die Frührokokoumrahmung des Mittelbildes auf dem linken Seitenaltar, das vor einem großen Vorhang angebracht ist.

Die Stukkaturen der Kirche zu Haag sind vortrefflich. Sie gehören wohl der Wessobrunner Schule an. Die Altäre, obwohl in Holz ausgeführt, neigen im Aufbau wie in der Dekoration so sehr zu der Manier der Wessobrunner, daß die Annahme gerechtfertigt erscheint, daß auch sie unter deren Beeinflussung oder nach deren Entwürfen gefertigt worden sind. Besonders in der Giebeldekoration des Hochaltars mit seinen seitlichen Ausladungen und den darauffitzenden Putten, wie auch in den Blumengewinden und den langgezogenen, schiffartigen Gebilden verrät sich die Art Tassilo Zöpfs und anderer Wessobrunner der Spätzeit. Auch

die Fassung der Altäre weist darauf hin, daß man anfangs an Stuckaltäre dachte.

Die Gottesackerkirche zu Beuerberg, die im späteren 18. Jahrhundert ihre jetzige Ausstattung erhielt, bekam zur gleichen Zeit einen stilistisch nicht uninteressanten Altar, welcher der Periode des späten, klassizistischen Rokoko einzugliedern ist. Die Formen des reichen Säulenbaues verraten deutlich eine Übertragung der Stuckmarmoraltäre jener Zeit in Holz. Glatte, korinthisierende Säulen und Pilaster in arkadenartiger Anordnung flankieren die Mittelnische mit dem alten Madonnenbilde. Oben baut sich der Giebel mit später Rokofodekoration auf, die in eigenartigem dünnem Schweißwerk und Blumenvasen besteht. Seitlich erheben sich lebensgroße Statuen, manirierte Figuren des späten Rokoko.

Vor allen aber besitzt das nahe Königsdorf eine beachtenswerte Altarausstattung des späten 18. Jahrhunderts. Im Aufbau wie im Ornamente findet sich eine Nachblüte des Rokoko in Mischung mit den Formen der neu aufkommenden Stilphase. Die Arbeiten sind tüchtig und scheinen abermals ähnlich wie in Haag bei Freising in engem Anschluß an die flotten Stuckformen der Wessobrunner geschaffen zu sein. Wir bemerken besonders in den Schnitzereien, Vasen, Ornamenten, sowie im Schwung des Giebels Anklänge an die Stuckmanier der Wessobrunner Meister, ja einzelne Motive, wie die filigranartige Bekrönung der Altäre und das durchbrochene Schweißwerk weisen deutlich auf die Dekorationen jener berühmten Meister. Das Münchener Rokoko legt ein anderes Empfinden in seine Formenwelt. Der Choraltar der Kirche gibt ein besonderes charakteristisches Bild jener Stilphase. Die Decke schmückte wieder der Hofmaler Christian Wink mit seinem flotten Pinzel. Er ist der vielseitigste späte Rokokomalers und nimmt gegen Schluß des 18. Jahrhunderts die nämliche Stelle in Altbayern ein wie Johann Zimmermann in der ersten Hälfte und Mitte des Jahrhunderts.

Die Gegend um Bruck bei München weist in der Kirche zu Tegernbach ebenfalls eine Altareinrichtung des klassizistischen Rokoko auf. Das Deckenfresko stammt aus dem Jahre 1774. Nach dieser Zeit wurden die Altäre errichtet. Besonders interessant sind im Aufbau wie in der Dekoration die beiden Seitenaltäre. Sie folgen in der Anlage den gewöhnlichen Motiven: Seitliche Säulen mit geraden Gebälkstücken, darauf der obere Auf-



Кönigsdorf.  
Hochaltar 1774.



saß. Besonders beachtenswert sind die im ausgesprochenen Empirestil gehaltenen Altarmenschen. Perlstab und Zahnschnitt wechseln hier mit Lorbeergehängen und Medaillons ab. Im dekorativen Detail offenbart sich die häuerliche Art des späten Rokoko. Unbeholfen gebildete Kapitelle sind den Säulen aufgesetzt, die Giebeldecken schmücken Empirevasen mit Blumensträußen von Astern und Sonnenblumen, am Baldachin wie an der Giebelbekröpfung seltsames Ranken- und Muschelwerk, welches in interessanter Weise das sich auslebende Rokoko charakterisiert.

## 2. Altäre des reinen Klassizismus.

Die klassizistische Stilrichtung in ihrer ganzen Reinheit zeigt sich in den Altären der Spitalkirche zu Erding wie zu Fraunberg bei Erding.

Der Choraltar der Spitalkirche zu Erding wurde 1793 erneuert. Der späten Zeit seiner Entstehung gemäß enthält er keine Rokokoformen mehr, sondern bewegt sich im ausgesprochenen Empire. Zwei glatte korinthische Säulen flankieren das Altarblatt, darüber zieht sich in Verküpfung das Gebälk hin, worauf der Giebelaufsatz sich erhebt. Die Dekoration besteht in Urnen, Lorbeerstäben und Gehängen; die Fassung ist weiß und gold.

Die Altäre der Kirche zu Fraunberg sind zwar nach Rokokomotiven komponiert, aber durchaus in der trockenen und nüchternen Formensprache des Empire gehalten. Die weit vorgeschobenen, übereck gestellten Säulen verleihen dem Aufbau eine gute Wirkung. Die ganze Strenge des Stiles kommt in den das Altarblatt flankierenden Pilastern, im schmucklosen Unterbau und am Tabernakel zum Vorschein. Die einzige Dekoration besteht in den dürftigen steifen Lorbeergehängen. Stilistisch bieten diese Altäre beachtenswerte Beispiele dafür, wie man ganz plötzlich aus dem übersprudelnden Formenreichtum des Rokoko in eine ganz entgegengesetzte Geschmacksrichtung gelangte.

Im allgemeinen sind sonst von Grund aus im klassizistischen Geschmacke erbaute Altäre selten. Man beschränkte sich meist nur auf kleinere Ausstattungsgegenstände, die im Laufe der Zeit einer Erneuerung notwendig bedurften, wie Tabernakel, oder die zum Schmucke der Altäre erst in jener Zeit angefertigt wurden. Das





Tegernbach.

Seitenaltar vom Ende des 18. Jahrhunderts.



Charakteristische dieser Stilphase zeigt sich vor allem in der Rückkehr von den geschweiften, asymmetrischen Formen des Rokoko zur klaren und einfachen Symmetrie mit möglichster Vermeidung reichen Schmuckes. Die Volute, das unerläßliche Zierglied des Barock und Rokoko, nimmt nunmehr eine eckige Gestalt an und gleicht der Mäanderlinie. Zuletzt fällt auch sie weg.

Schleifen, Lorbeergehänge, Zahnschnitt und Mäander sind so ziemlich die einzigen Dekorationsmotive.

Typische Anlagen für diesen Stilcharakter bietet die Pfarrkirche Schwindkirchen bei Mühlendorf. Sie wurde 1784 von dem „Hofstufadorer Franz Xaveri Feichtmayr“<sup>1)</sup> stiftet und im selben Jahre auch mit Fresken von Christian Wink geschmückt. Die Altarausstattung fällt in die Zeit um 1792. Über den Hochaltar ist in den Akten des Pfarrarchivs die Notiz zu finden, daß er unter Benützung des alten Hochbaues nach „einer antern Architektur gemacht“ wurde und zwar von Anton Fackler, Schreinermeister in Dorfen. Die Bildhauerarbeiten sind von Christian Forhan, Bildhauer in Landsbut; es kommen aber nur die Engel am Tabernakel und Siebel in Betracht. Die seitlichen großen Figuren stammen wohl noch vom alten Altare.

Der Aufbau des Hochaltars wie der Seitenaltäre bewegt sich ausschließlich in den Formen des sogenannten Empirestiles. Die Architektur ist in möglichst ruhigen Zügen gehalten, während sich die Dekoration in Analogie mit den Stuckmotiven der Kirchenwände und Decken auf Bänder, magere Blattquirlanden, auf Vasen über den Architraven beschränkt. Trotz der trockenen Formengebung haben die Kompositionen, weil völlig dem Raume angepaßt, etwas Stimmungsvolles. Die Aufbauten sind wohlproportioniert und durchaus tüchtig.

Wie weit jedoch ist die große imposante Kirche zu Schwindkirchen in ihrem trockenen Gesamtcharakter von der sprudelnden Formenfülle und der heiteren Farbenpracht der früheren Rokokokirchen entfernt! Mit welchem Reichtum der anmutigsten Stuckdekorationen würden die großen Flächen der stattlichen Gewölbe im Rokoko um die Mitte des Jahrhunderts überpönnen worden sein! Welch' glänzende Altarwerke, allen voran der Hochaltar, würden im nämlichen Gotteshaus vor etwa drei Dezennien noch

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 2285.

geprangt haben! Nun aber war man all dieser Pracht müde geworden. In der Einfachheit und Klarheit der Form suchte man jetzt die wahre Schönheit, und aller Schmuck wurde als „regelmäßiger Architektur unwürdig und störend“ bei Seite gelassen.

Die Kirche zu Schwindkirchen mit ihrer Altarausstattung ist in der Erzdiözese München und Freising ein stilgeschichtlich äußerst interessantes Baudenkmal für die kirchliche Kunst am Schlusse des 18. Säkulums. Sie schließt die Kunst des 18. Jahrhunderts ab. Der Typus ihrer Altäre wurde maßgebend für die Anlagen des beginnenden 19. Jahrhunderts. Interessante Typen des Klassizismus werden wir im Folgenden noch an verschiedenen Marmor- bzw. Stuckmarmoraltären antreffen.

Zu den wenigen Altarkompositionen jener Zeit innerhalb des Erzstums gehört auch die Einrichtung der alten Stiftskirche zu Tittmoning, wo infolge eines Brandes die Notwendigkeit einer neuen Ausstattung sich geltend machte.

Der Hochaltar, im Jahre 1824 durch Michael Joseph Schwaiger in Stadthof errichtet, ist ein stattlicher Aufbau von den besten Proportionen. Die Architektur hält an dem überkommenen traditionellen Schema des Kokoko fest, nur wird sie dem Geschmacke der Zeit entsprechend in nüchterne Formen umgesetzt. Das Gebälk ist geradlinig, alles bricht sich im rechten Winkel an Stelle der Schwingungen und Kurven des Kokoko. Das dekorative Ornament wird verschmätzt. Die übereck angeordnete Säulenreihe wie der Übergang zur Lösung der Giebelkomposition verraten sicheres Stilgefühl und verleihen dem gesamten Werke eine imposante Wirkung.

In einzelnen schmückenden Details, wie in Blumenfestons, Putten, Ranken und in der Kartusche über dem Altarblatt, stoßen wir auf Reminiscenzen einer früheren Stilphase, ein interessanter Beleg dafür, wie lange sich das Kokoko als Dekoration gehalten hat.

Weit an günstiger Wirkung stehen hinter dem Tittmoninger Choraltar die drei großen Altäre der ehemaligen Klosterkirche zu Tegernsee<sup>1)</sup> zurück, welche unter der Regierung Max I. ihre gegenwärtige Gestalt bekommen haben. Bei allen drei Anlagen haben sich die Tabernakelbauten und Retabeln aus dem Ende des 17. Jahrhunderts erhalten. Die Hochbauten sind klassizistisch.

<sup>1)</sup> Deutinger-Specht a. a. O. VIII, 314.



Fraunberg.

Hochaltar vom Ende des 18. Jahrhunderts.



Beim Choraltar zeigt sich diese Stilrichtung zu Beginn des 19. Jahrhunderts im ungünstigsten Lichte. Das bewegte und großzügige Altarbild aus der üppigen Zeit des Barock mußte sich eine äußerst dürftige Umrahmung und eine kalte Bekrönung im geschlossenen halbkreisförmigen Giebel gefallen lassen. Der Mangel an Dekorationstalent, welches dem vergangenen Jahrhundert innewohnte, macht sich hier in besonders störender Weise fühlbar, umsomehr als der Choraltar inmitten eines Raumes steht, der mit dem überquellenden Reichtum des römischen Barock ausgestattet ist.

Von den beiden Seitenaltären sind noch je zwei Marmorsäulen als Reste ehemaliger Pracht erhalten. Der übrige Hochbau ist neu. Pilaster flankieren die Gemälde und tragen im Zusammenhange mit den ursprünglichen Säulen das öde Gebälk und den im Dreieck geschlossenen Giebel. Wie langweilig erscheint das klassizistische Kapitell der Pilaster neben dem vollen strotzenden Akanthus der alten Säulenkapitelle.

Der nämlichen Periode gehören die drei Altäre in der ehemaligen Karmeliten- und jetzigen Studienkirche St. Nikolaus zu München an. König Ludwig I. gab für die Kirche drei große Altarblätter aus der Gemäldegalerie zu Schleißheim, für welche nun die Hochbauten gefertigt wurden.

Wie die Tegernseer Altarergänzungen, so zeigen auch die Kompositionen in der Studienkirche das Streben, die Formen der wahren Antike nachzuahmen, was sich jene Zeit als Aufgabe gesetzt hatte. Im Hochaltare sollte das System des römischen Portalbaues zum Ausdruck kommen: Zwei mächtige Säulen korinthischer Ordnung flankieren das Gemälde und tragen das wuchtige Gebälk mit dem einfachen, im Dreieck geschlossenen Giebel. Gebälk und Giebel sind mit Konsolen geschmückt. Trotzdem die ganze Anlage in gesuchtem, kaltem und nüchternem Sinne gehalten ist, wirkt sie wegen ihrer Einheitlichkeit nicht ganz ungünstig.

Eigenartig stechen von dem steifen Bau die seitlich davon angeordneten Statuen des alten Hochaltares in ihrer bewegten Haltung des Barock ab; es sind tüchtige Werke des bekannnten Münchener Hofbildhauers Andreas Faistenberger. Die Fassung des Altares ist graue Marmorierung, Kapitelle und Konsolen sind vergoldet. Die Öde und Leere des Stiles kommt am störendsten

da zur Geltung, wo er dekorativ wirken soll, nämlich an der Ausstattung des Tabernakels.

Auf ein charakteristisches Beispiel einer ländlichen Altarausstattung jener Periode sei zum Schlusse noch hingewiesen, nämlich auf die Einrichtung der Wieskirche bei Freising. Sie stammt aus dem Jahre 1848. Hier zeigt sich die Unfähigkeit, einen entsprechenden Aufbau um das alte Gnadenbild zu fertigen. Das Problem glaubte man in der denkbar nüchternsten Weise am besten lösen zu können, indem man einen breiten, von glatten, gepaarten Säulen getragenen Bau, der mit seiner im Dreieck geschlossenen Bekrönung bis an das Gewölbe reichte, errichtete. In ähnlicher Weise stellen sich uns die beiden Seitenaltäre dar. Die äußerst geistlosen Ornamente offenbaren die völlige Abwesenheit jeder erfindertischen Kraft.





Tiffmoning.  
Hochaltar 1824.



## Sechster Abschnitt.

### Marmoraltäre.

---

#### I. Altäre aus echtem Marmor.

Mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, als der italienische Barockaltar seinen Eingang in das Gebiet der Erzdiözese gefunden hatte, die italienischen Einflüsse stärker als früher auftraten und das wunderliche Formengemengsel der deutschen Renaissance in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einer architektonisch klaren und wirkungsvollen Komposition gewichen war, kam der Marmoraltar im Erzbistum München und Freising auf.

Sein Ausgangspunkt liegt naturgemäß in jenen Orten, wo das Material zu seiner Herstellung sich vorfindet. Es kommen für das Gebiet unserer Erzdiözese Tegernsee und Schlehendorf mit ihren in der Nähe gelegenen Brüchen in Betracht. Doch ungleich wichtiger ist als Zentrum der Steinmegwerkstätten die Stadt Salzburg. Von hier aus wurden nicht bloß die nächsten, sondern auch ferner gelegene Kirchen mit Altaranlagen versorgt.

Betrachten wir zunächst die Marmoraltäre des 17. Jahrhunderts! Da sind es vor allem die großen Klosterkirchen zu Benediktbeuern und Tegernsee, die mit ihrer üppig reichen Dekoration im späteren 17. Jahrhundert zugleich auch mit neuen imposanten Altären geschmückt wurden.

Die hart an der Bistumsgrenze gelegene Klosterkirche zu Benediktbeuern, erbaut in den Jahren 1683—1686, enthält Altäre, die in dem strengen und etwas nüchternen Stil der römischen Spätrenaissance und des beginnenden Barock gehalten sind.

Der Hochaltar ist ein stattlicher Aufbau mit zwei Säulen aus Schlehendorfer Marmor, die zwischen zwei Pilastern stehen und das einfache, wenig ausladende Gebälk über den korinthischen Kapitellen tragen. Ein im Halbkreis geschlossener Giebel krönt das breite Altarblatt. Über dem Giebel erhebt sich noch ein reicher, von Pilastern flankierter, mit Draperien behangener Aufsatz, der in reichem Rankenwerk die Uhr enthält. Dieser Aufsatz ist später, aus dem 18. Jahrhundert. Über den Türen zur Sakristei stehen St. Bonifatius und St. Valtrikus, zwei überlebensgroße Figuren in Nischenkompositionen aus weißem Marmor, oben auf dem Giebel sitzen zwei flott bewegte Engelsgestalten.

Die ebenfalls in römischen Barock reich ausgestattete Klosterkirche zu Tegernsee besitzt jetzt nur mehr Bruchstücke von den drei vorderen großen in Marmor ausgeführten Altären.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts erhielten sie nämlich einen öden, klassizistischen Aufbau (s. oben S. 279). Doch die Retabel- und Tabernakelanlagen des Choraltars, sowie des Marien- und St. Sebastiansaltars sind noch in ihrer ursprünglichen Form aus der Zeit von 1692 auf uns gekommen. Sie weisen eine reiche Gliederung, verschiedene Nischenkompositionen, kraftvoll laufendes Gebälk mit Muschelbegründungen und bereits gedrehte Säulchen auf, lauter Motive des schon fortgeschrittenen Barock. Das Material ist verschiedenfarbiger Marmor.

Einen von italienischem Geiste beeinflussten Aufbau zeigt der St. Sebastiansaltar in der gleichnamigen oberen Kapelle der ehemaligen Jesuitenkirche zu Ebersberg.

Die überreich, in dem strogenden, vollsaftigen und üppigen Charakter der Stukkaturen des römischen Barock gehaltene Dekoration der Kapelle bewegt sich in schweren Fruchtstümpfen, in hochplastischem Rahmenwerk, Ranken, Guirlanden und Kartuschen wie in Benediktbeuern und Tegernsee.

Der um 1670 erbaute Altar dieses reich ausgestatteten Raumes besitzt einfache, aber wirkungsvolle Formen. Er ist Salzburger Arbeit. Auf hohen Sockeln erheben sich zwei kräftige korinthische Vollsäulen, welche Pilastern vorgelagert zu den beiden Seiten des Bildes stehen. Das Altarblatt führt uns den hl. Sebastian am Marterpfahle in etwas derb manierierter Auffassung vor Augen. Auf den Säulen lastet das weit ausladende Gebälk, das wie der im Halbkreise schließende Giebel reiche Verkröpfung hat. Säulen-

kapitelle mit etwas schwulstigem Akanthus, die Siebelfantusche, Rosetten und ein dekorativer über dem Altarblatt angebrachter Engelskopf zwischen Flügeln sind in weißem Marmor, während die Architektur in den Marmortönen von tieferem und helleren Rot spielt.

Im südöstlichen Gebiete der Erzdiözese München-Freising, welche Gegend in der zweiten Hälfte und am Ende des 17. Jahrhunderts meist zum Hochstifte Salzburg gehörte, ist selbstverständlich Salzburg die Kunstmetropole. Der Untersberger Marmorbruch lieferte das prächtigste Material. In den meisten größeren Kirchen, die einst zum Fürstbistume Salzburg gehörten, prangen Altäre aus Marmor.

Die gefürstete Propstei Berchtesgaden ging nach Mitte des 17. Jahrhunderts mit Eifer daran, einen dem Geschmacke der Zeit entsprechenden Choraltar für ihre hohe Stiftskirche zu erhalten. Der Bestimmungsort des neuen Altars war der durch drei hohe Fenster gegliederte Chorjoch der weiten gotischen Hallenkirche. Es mußte also ein Altar gefertigt werden, der neben stattlicher Breite auch eine immense Höhe erreichen sollte, wenn anders er in dem hohen und weiten Raume zur Geltung kommen wollte.

Die Entstehungsgeschichte dieses Choraltars ist urkundlich überliefert. Wie ernst man es nahm, einen prächtigen Choraltar zu erlangen, um dadurch die Kirche zu einer berühmten und angestaunten zu machen, ersieht man daraus, daß man an verschiedene Bischofsstädte sich wandte, um Pläne zu dem neuen Altare zu erhalten.

Man schrieb den Altarbau in Regensburg, Passau, Rom und Salzburg aus. Von Regensburg und Passau meldete sich niemand. In Salzburg meldete sich der Bildhauer Johann Bernegger und in Rom Bartholomäus von Opstall. Bernegger wurde als zu teuer abgewiesen. Opstall aber war bereits das dritte Jahr in Rom, hatte dort vieles studiert und wurde auch als trefflicher Bildhauer gerühmt. Am 30. März 1662 erlangte man die Genehmigung des Altars durch den Kurfürsten von Köln und Administrator von Berchtesgaden. Der Hochaltar wurde dann in den folgenden Jahren von Opstall gefertigt und im Jahre 1669 vollendet. Die Kosten des Werkes betragen die für die damaligen Verhältnisse hohe Summe von 7869 fl.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Nach den Akten im Pfarrarchiv.

Der Choraltar der Stiftskirche zu Berchtesgaden ist ein massiver Marmorbau, in allen seinen Teilen in den Formen der späten Renaissance gehalten, deren Streben auf monumentale Größe, auf Strenge in den antiken Formen und auf Klarheit und Solidität des Aufbaues sich richtete. Diesem Grundtypus der römischen späten Renaissance ist auch der in Rom geschulte Meister in allweg nachgekommen.

Auf hohen Basen, deren Sockel mit dem kurfürstlichen und fürstpröpstlichen Wappen in Barockartuschen geschmückt sind, erheben sich auf beiden Seiten des riesigen Altarblattes je zwei Säulen, die Pilastern vorgelagert sind. Das andere Säulenpaar steht seitlich frei. Über den korinthischen Kapitellen lasten Fries und Gebälk, das, über den Säulen verkröpft, einfach und edel in antiker Bildung gehalten ist. Auf dem Gebälke sitzt der große geschlossene halbrunde Giebel. Etwas unvermittelt und ohne Übergang baut sich über dem Hochbau des Altares der fast die ganze Altarbreite umfassende Giebel auf. Von verkröpften Pilastern begrenzt trägt er in seiner Mitte ein in Öl gemaltes (die Taufe Christi darstellendes) Medaillonbild, welches in derbem Rahmen von zwei auf der Wölbung des unteren Giebels sitzenden Engelsgestalten von weißem Marmor gehalten wird. Seitlich stehen auf Sockeln über den äußeren Altarsäulen die überlebensgroßen Marmorfiguren von Heiligen.

Die Bekrönung der ganzen Altarcomposition ist durch den im Dreieck schließenden Giebel gewonnen. Im oberen Giebelfelde ist als Dekoration ein Engelskopf zwischen Flügeln, im unteren die Altarkartusche eingelassen; beide Schmuckteile sind in Marmor ausgeführt.

Der Altarbau ist in richtigen Formen und trefflichen Verhältnissen gehalten und macht einen monumentalen, majestätischen Eindruck, aber er entbehrt nicht einer gewissen Kälte und Nüchternheit, was besonders durch den Mangel an dekorativen Ornamenten hervorgerufen wird.

Das Werk stellt sich uns als die akademisch-kalte Schöpfung eines zwar trefflich, nach allen Regeln der bildenden Kunst geschulten Meisters dar, der jedoch zu slavisch an den festen, überkommenen Gesetzen der Antike festhält und deshalb in seinem künstlerischen Schaffen ein selbständiges, individuelles Vorgehen vermissen läßt.



Tiffmoning.

Marmoraltar von 1697 in der Schloßkapelle.





Die beiden Seitenaltäre, links vom Chorbogen der Rosenkranzaltar, 1657 ausgeführt, und rechts der Augustinusaltar von 1666, sind tüchtige Renaissancearbeiten in Marmor. Vor Pilastern erheben sich zwei kraftvolle Säulen mit korinthischen Kapitellen, darüber zwischen Volutengiebelstücken der obere Aufzug, der mit einem halbrunden Giebel abschließt. Vier große Steinfiguren stehen seitlich auf Marmorsockeln; besonders gut wirken jene des linken Seitenaltars in ihrer bewegten Haltung und ihrem charakteristischen Realismus. Dieser linke Seitenaltar schließt ein kostbares Altarblatt von dem berühmten Joachim von Sandrart ein.

Dem Typus dieser Altäre schließen sich einige von den Marmorseitenaltären der Kirche zu St. Michael in München an, so namentlich der erste Altar links — St. Ignatius (1660) und sein Pendant. Andere Altäre dieser Kirche weisen in ihrem Aufbau auf eine etwas spätere Zeit hin. Woher diese Altarbauten stammen, ist nicht sicher. Vielleicht sind es Tegernseer Steinmearbeiten, vielleicht auch Salzburger. Interessant ist es, die Abwechslung zu verfolgen, in welcher die Aufbauten der Altäre gehalten sind: Reiche Verkröpfung und Bruch in den Linien erzielen die imposantesten Wirkungen. Die Schwingung des Architravs<sup>1)</sup> über den Säulenkapitellen weist bereits gegenüber dem Ignatiusaltar auf die Zeit um 1700 hin.

Von Salzburg aus wurde die Schloßkapelle zu Tittmoning, dem Lieblingsaufenthaltsorte der Fürsterzbischöfe, gebaut und unter Erzbischof Johann Ernst (gegen Schluß des 17. Jahrhunderts) mit einem prächtigen Marmoraltäre (um 1697) geschmückt. Der Altar trägt in seinem Giebel das Wappen des Fürsterzbischofes in weißem Marmor ausgeführt.

Die Anlage dieses Altarwerkes ist klar und einheitlich durchgeführt. Das bewegte Altarblatt des Engelsturzes ist von Nischenkompositionen mit Muschelmotiven flankiert, vor denen zwei große Engelsgestalten aus weißem Marmor in reicher Gewandung stehen. Auf dem Unterbau erhebt sich eine hohe Attika und ein reich ornamentierter Fries, von dem aus in seitlichen Aufschwüngen die Schlußbekrönung mit dem Fürstenwappen ansteigt.

<sup>1)</sup> Namentlich zu sehen am mittleren der in den Kapellen stehenden Seitenaltäre, dem Andreasaltar.

Die Verschiedenfarbigkeit des Marmors trägt einerseits zur klaren Betonung der einzelnen architektonischen Glieder bei, andererseits verhindert sie glücklich die Eintönigkeit und verleiht dem ganzen Werke gediegene Pracht, Wärme und vornehme Eleganz.

Aus der Salzburger Steinmetzschule gingen namentlich im 18. Jahrhundert zahlreiche Altäre hervor, die in verschiedenen Kirchen der Erzdiözese München und Freising noch erhalten sind.

Auch an Marmoraltären wahrte der jeweilige Geschmack seine Rechte, wenn auch seine Formen, des Materials wegen, bei weitem nicht den Wandlungen wie die gleichzeitigen Holzaltäre unterworfen waren.

Im Großen und Ganzen gliedern sich die Marmoraltäre der Salzburger Schule in zwei Gruppen, in eine ältere aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und in eine jüngere aus der zweiten Hälfte desselben. Letztere Gruppe neigt in den späteren Altaranlagen bereits zu den strengen Formen des Klassizismus hin.

In der Zeit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist es vorzüglich der Bildhauer und Steinmetz Georg Dobler aus dem Himmelreich bei Salzburg gewesen, aus dessen Werkstätte zahlreiche Altäre in Kirchen hervorgegangen sind, die ehemals dem Fürstbistum Salzburg untergeben waren.

So erhielt die Pfarrkirche zu Prien in den Jahren 1738 bis 1740 eine völlig neue, kostbare Altäreinrichtung in Marmor durch den Bildhauer Dobler.

Die Arbeiten dieses Meisters beziehen sich aber nur auf die Architekturen der Altarbauten, nicht auch auf den dekorativen Schmuck. Diesen fertigte Johann Zimmermann aus München.

Was den architektonischen Aufbau des Choraltars betrifft, so wird derselbe von vier mächtigen Säulen mit glatten Schäften und korinthischen Kapitellen betont. Die Säulen stehen auf hohen Basen und tragen das weitausladende, kräftig profilierte, über Eck gerichtete Gebälk. Über dem Altarblatte (modernes Gemälde von Kunstmaler May Fürst) schwingt sich die Giebelkomposition an; im oberen Aufzug ist ein Obbild eingelassen, während als abschließende Bekrönung der Name Mariens verchlungen in reichster Voluten-umrahmung, von einer Strahlengloriole umgeben, prangt.

Die Architektur ist einfach und straff; am Gebälke jedoch und namentlich an der Giebelanlage treten in den starken Profilen und

lebhaften Schwingungen bewegtere Formen zu Tage. Der etwas strengen und kalten Architektur wird warmes Leben durch die dekorativen Stuckarbeiten des Münchener Hoffstuckateurs Johann Zimmermann und seiner Gesellen verliehen.

Es ist bezeichnend, daß die dekorativen Ausschmückungen nicht auch von Salzburg aus gefertigt wurden. In dieser Sparte ist offenbar das kunstreiche München den nur in rein architektonischen, großen Steinmetzarbeiten geübten Salzburger Meistern weit voran gewesen. Von Zimmermanns Hand rühren auch die beiden überlebensgroßen Giebelengel. Die Festons aber, welche sich längs der Giebelumrahmung hinziehen, Schild, Gehänge, Kreuz, Gloriole und Vasen sind Arbeiten seiner Gesellen.

Die beiden Seitenaltäre sind von der gleichen Marmorarchitektur wie der Choraltar, nur in kleineren Proportionen gehalten. Über denselben ist je ein Baldachin mit herabfallenden Gehängen angeordnet, die von einem lebensgroßen, schwebenden Engel gehalten werden.

Diese flotte Stuckarbeit ist ebenso wie die Blumenvasen auf den Gesimsen von Johann Zimmermann. Die Stuckdecoration der Altäre bewegt sich in den Motiven des noch frühen Rokoko, im Einklang mit der Stuckierung des Kirchengewölbes.

Zwischen den Säulen des Hochaltars stehen die großen Figuren des hl. Joseph mit dem Jesuskinde und der hl. Anna mit der kleinen Maria, zwei Statuen voll Leben und Bewegung.

Auch die im 18. Jahrhundert noch zu Salzburg gehörige Stadt Traunstein benötigte für ihre Pfarrkirche einen neuen Hochaltar. Der damalige Pfarrer, Johann Philipp Graf von Lamberg, betrieb mit großem Eifer die Genehmigung der Pläne für einen neuen Choraltar seiner Kirche. Nach langwierigen Unterhandlungen mit dem kurfürstlichen geistlichen Räte kam endlich ein Ausgleich zu stande.

Mit der Ausführung des Altarwerkes wurde der Münchener Hofschreiner und Bildhauer Wenzel Mijofsky<sup>1)</sup> betraut. Dem Steinmetzmeister Joseph Pojchenrieder in München wurde die Herstellung der Steinmetzarbeiten übertragen. Das Material des Aufbaues ist Tegernseer Marmor. Den Stuckgiebelaufsatz lieferte

<sup>1)</sup> Max Fürst, Geschichte der Pfarrkirche St. Oswald in Traunstein. S. 58.

Alexis Vader. Dieser Giebel ist aber nicht mehr vorhanden; er ging bei dem Brande im Jahre 1851 zu Grunde. An seine Stelle ward dann ein aus Holz gearbeiteter, höchst stilwidriger Aufsatz auf dem Marmorunterbaue angeordnet, welcher das Gesamtbild des Choraltars wesentlich beeinträchtigt.

Der noch alte Aufbau des Hochaltars zeigt in seiner Architektur sehr nüchterne Formen. Je zwei große korinthische Säulen flankieren das Altarbild, das äußere Säulenpaar ist ein wenig vorgeschoben. Auf den Gebälkstücken stehen steife Heiligenfiguren.

Der Altar macht bei dem Mangel an dekorativem Schmuck einen kalten, leblosen Eindruck. Die Aufstellung der Statuen auf dem Giebel ist eine gezwungen-steife. Die ganze Komposition hat durch das Fehlen des ursprünglichen Stuckgiebels, durch welchen der Aufbau einen lebendigen Abschluß gefunden haben würde, un-  
gemein viel verloren.

Von den Seitenaltären haben die zu beiden Seiten des Chorbogens stehenden einen dem Hochaltare entsprechenden, nüchternen Aufbau: Zwischen zwei korinthischen Pilastern die modernen Altarblätter; darüber die zerschnittenen Giebeln mit den guten Statuen St. Michael (rechter Altar) und St. Georg (linker Seitenaltar). Die Architektur der beiden Altäre, in Stuckmarmor ausgeführt, ist von guten Verhältnissen; in den geschwungenen Säulenstüben, in reich profiliertem Gebälk, dem geschweiften Fries wirkt sie lebendiger und angenehmer als der in allzu straffen und kantigen Formen gehaltene Aufbau des Choraltars.

Als dekorativer Schmuck ist Ranken- und Arabeskenwerk auf schwarzlichem Grund in Gipsmarmormosaik in die flankierenden Pilaster und deren Sockel eingelassen. Die beiden Seitenaltäre stammen aus der Frühzeit des 18. Jahrhunderts.

Die übrigen in den Seitenkapellen des Langschiffes stehenden Holzaltäre, sechs an der Zahl, sind in Übereinstimmung mit den drei großen Steinaltären in einfachen Architekturformen gehalten.

In der Zeit der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts, um 1726 wurde der Choraltar der Hl. Geistkirche in München errichtet. In Marmor ausgeführt, sind seine Strukturen einfach gehalten. Vier hohe, glattstämmige Säulen tragen das reich verköpft Gesimse, mit allen jenen Ausladungen und starken Profilen, wie der Spätbarock sie liebte. Eine flott komponierte Giebelgruppe —

die hl. Dreifaltigkeit — schließt den Bau ab. Diese wie die beiden großen Engel zwischen den Säulen sind Arbeiten des bekannten Münchener Bildhauers Johann Georg Greif, der für St. Peter am Chorgestühl — 1750 — und für die Klosterkirche zu Fürstenfeld an der Orgel treffliche Arbeiten geliefert hat. Die Figuren am Choraltäre zu Heiligen Geist dürften zu den frühen Werken des Meisters zählen. Greifs Wirkungskreis gehörte zwar zum großen Teil der Zeit nach dem Rokoko an; dennoch verraten seine figürlichen Arbeiten im Faltenwurf wie in der Behandlung der Glieder und Stellung des Körpers mehr den Plastiker des späten Barock als den des Rokoko.

Die Gruppe der hl. Dreifaltigkeit zeigt noch nicht jene flotte Bewegung wie die Siebelgruppen J. B. Straubs und Ignaz Günthers um die Mitte des Jahrhunderts.

Der Altar erregte großes Aufsehen und diente als Vorbild für den Traunsteiner Hochaltar.<sup>1)</sup>

Sein Ansehen und die Bewunderung, die man ihm allenthalben zollte, mögen auch der Anlaß gewesen sein, daß man in der Nachbarskirche St. Peter ebenfalls einen Altar aus Tegernseer Marmor nur wenige Jahre später errichtete.

Zahlreich sind die Marmoraltäre der Salzburger Schule, welche aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in im Gebiete des Erzbistums München und Freising erhalten sind.

In den ersten Jahrzehnten nach der Mitte des Jahrhunderts begegnen wir noch dem bekannten Salzburger Steinmetzmeister Georg Dobler, der im Allgemeinen auch in seinen späteren Arbeiten (Pfarrkirche zu Mühlendorf) den Formen seiner früheren Altarbauten wie in der Pfarrkirche zu Prien treu geblieben war. Der dekorative Schmuck jedoch, der den Priener Altären einen eigenartigen, eleganten Reiz und mehr Leben und Anmut verlieh, verschwindet an den Altären nach 1750 immer mehr und mehr. Die Arbeit des Steinmetzen kommt jetzt fast ausschließlich zur Geltung, die des Stuckateurs hingegen tritt in den Hintergrund. Die Lebendigkeit der Form wird einzig in die reichen, bewegt sich an schwingenden Siebelkompositionen gelegt; durch Anwendung verschiedener Farbentöne von mancherlei Marmorarten sucht man die

<sup>1)</sup> Adalbert Huhn, Geschichte des Spitals, der Kirche und der Pfarrei zum hl. Geist in München. München 1891. S. 182.

Kälte und Nüchternheit solcher Anlagen zu brechen. Neben Georg Döbler treten jetzt auch noch andere Meister auf, so der Salzburger Steinmez Johann Högler und der hochfürstliche Bauwerwalter Wolfgang Hagenauer.

Ersterer lieferte den Choraltar der großen Kirche zu Mühl-dorf (1774), letzterer wirkte beim Neubau der Mühl-dorfer Kirche mit und fertigte auch einen Entwurf für Hochaltar und Kanzel von Buchbach.

Die Stadtpfarrkirche in Mühl-dorf hatte von Georg Döbler<sup>1)</sup> Marmoraltäre erhalten, nämlich den bereits 1764 geweihten Marien-altar und den St. Sebastiansaltar. Wahrscheinlich rühren von dem-selben Meister auch der Hl. Kreuz- und St. Johann Nepomuksaltar her. Der St. Anna- und der St. Aloisiusaltar, welcher letzterer der einzige in Holz ausgeführte Altar der Kirche, aber in den gleichen Formen wie die übrigen Marmoraltäre gehalten ist, sind aus etwas früherer Zeit. Die Säulenkapitelle weisen hier eine ältere Bildung auf: Zwei hohe, reich und derbplastisch gestaltete Akanthusblattkränze, die auf die Kapitellbildung des Barock hin-deuten. Der jüngste Altar der Kirche ist der pompöse Choraltar, der von dem Salzburger Steinmez Johann Högler gefertigt und im Jahre 1774, also ein Jahr vor der feierlichen Konsekration der Kirche, vollendet wurde. Der Tabernakel ist älter; er stammt noch von Döblers Künstlerhand und ist mit 1762 bezeichnet.

Der Tabernakelbau steht frei, getrennt von ihm baut sich rückwärts der Hochbau auf. Dieser enthält vier korinthische Voll-säulen mit glatten Schäften, darüber das reich profilierte Ge-bälk mit Genien und Engeln. In kräftigem Schwunge steigt der Giebel an, in welchen ein Obild eingelassen ist. Die energisch sich drehenden Voluten verleihen der Gesamtkomposition einen formen-reichen Abschluß von bewegtester Silhouette.

Die Pracht des Altarwerkes wird durch die verschiedenartigen Marmorlöne, durch das Gold der Kapitelle und der Ornamente an den Kämpfern, Architrav und den Voluten noch gesteigert.

In der ganzen Anlage liegt das Streben, eine reiche Viel-gestaltigkeit der Formen zu gewinnen, so weit dies bei dem harten Material möglich ist. Die Kraft der Architektur allein ohne zu reiche Zutat von dekorativem Ornamente soll in den mächtigen

<sup>1)</sup> über die Altäre vergl. die Kunstdenkmale Bayerns. I, 2190 f.

Säulen, dem schweren Gebälk, dem kraftvoll sich anschwingenden Giebel wirken. Zu dieser Architektur stimmen trefflich die statlichen Bischofsfiguren an den Seiten.

Das große Altargemälde hat ebenfalls ein Salzburger Meister gemalt, nämlich Franz Nikolaus Streicher (1774).

Die sechs Seitenaltäre sind einfacher im Aufbau. Der Kreuz- und Maria-Zell-Altar, datiert 1762, von Dobler gefertigt, sind ziemlich nüchterne Säulenaltäre, aber von guten Verhältnissen. Beachtenswert sind die stilistisch interessanten Kapitellbildungen, die auf diesen und den beiden anderen Altären Doblers sich finden. Diese, wie es scheint, von Steinmetzmeister Dobler mit Vorliebe angewandte Form der Säulenkapitelle ist eine seltsame Mischung von korinthischer und jonischer Ordnung. Die korinthische Gestaltung, wie sie das korinthische Kapitell aufweist, bleibt; aber der Akanthus schwindet in einen verkümmerten Kranz zusammen, während oben aus dem Eierstabmotive die Voluten nach dorischer Art besonders kräftig sich herausdrehen. Sicher gehen diese Kapitellbildungen auf die Kapitellentwürfe Andrea Pozzos zurück, die in dessen Lehrbuch der Perspektive in Abbildungen sich finden.

Die beiden, mittleren Seitenaltäre St. Sebastian und St. Johann Nepomuk sind reicher ausgestattet. Ihr Aufbau zeigt sechs Säulen, vier in eine Fläche gestellte gekuppelte Säulenpaare, zwei hingegen in überreicher Lage vorgeschoben. Alle stehen auf hohen Marmorkonsolen und tragen den geschwungenen Fries und darüber das Gebälk. Inmitten der Komposition steht in einer Nischenanlage eine verhältnismäßig kleine Figur, welche gegenüber der reichen architektonischen Umrahmung fast nicht zur Geltung kommt. Schwer und wuchtig ist die Giebelformation — eine in Voluten sich anschwingende, auf kleinen Pilastern sich erhebende Halbkuppel, ganz in Marmor ausgeführt. Vor den Altarsäulen stehen auf beiden Altären seitlich ziemlich steife Heiligenfiguren. Entsprechend der Breite des Aufbaues ist auch die eingezogene, tumbaartige Mensa mit seitlichen Volutenab schlüssen gehalten.

Dekoratives Ornament findet sich an diesen Altarbauten so gut wie gar nicht. In der Architektur allein und in der Verschiedenfarbigkeit des Marmors sollen die Anlagen Effekte erzielen. Trotz der Farbenbuntheit des Marmors, der rötlich an den Säulen, bräunlich am Gebälk, grau an den Säulenbasen und Konsolen, weißlich an den Säulenkapitellen und lichtgelb in den Einlagen

sich zeigt, haftet diesen Konstruktionen eine gewisse Kälte und Monotonie der Fläche an.

Wie sehr der Marmor in der Salzburger Gegend beliebt war, zeigt der Umstand, daß auch bei Errichtung von Holzaltären der Typus eines Marmoraufbaues vollkommen gewahrt blieb. Beispiele hiefür sind die Hochaltäre der Kirchen zu Asten und Buchbach.

Der Astner Hochaltar ist ein schwerer Bau, der in der Mitte als Altarbild eine Marienstatue unter einem Baldachin mit seitlich herabfallenden Gehängen und Draperien enthält. Zu beiden Seiten tragen schwere korinthisierende Säulen einen hohen, schräg zurückweichenden Fries mit Ornamenten verziert, darüber das schwere Gebälk, aus dem sich der in kraftvollen Voluten ansteigende Giebel entwickelt. Zierliches Ornament schließt die Komposition wirkungsvoll ab. Vor den Altarsäulen auf Konsolen wie auch seitlich über Türen stehen treffliche lebensgroße Figuren in schwunghafter Gewandbehandlung.

Das gesamte Werk ist imposant, lebendig in der Architektur, zart in der Dekoration. Die ornamentalen Motive am Fries, am Giebel und in der Altarkartusche weisen auf eine frühere Periode des Rokoko hin; somit dürfte der Altar noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Die Säulenkapitelle erinnern wieder an Georg Doblere Eigenart.

Die Kirche zu Buchbach wurde durch Ferdinand Christoph, Bischof von Chiemsee, eingeweiht. Hochaltar, Seitenaltäre und Kanzel gehören der Erbauungszeit an. „Die Riß zu dem zu errichten vorhabenden Hochaltar und Kanzl hat der ächten Architektur verfaßet der hochfürstliche Bauverwalter Wolfgang Hagenauer“.<sup>1)</sup>

Der Hochaltar zeigt eine imposante Anlage von vier Säulen mit Rokokokapitellen; die rückwärtigen zwei Säulen flankieren das Altargemälde, während die vorderen zu beiden Seiten der Mensa sich erheben. Die Säulentäpfer sind nicht geschwungen, das Gebälk niedrig, aber weitausladend; es zieht sich kreisförmig vom Rückbau zu den vorderen Säulen hin. Oben im Giebel ist ein großer, runder Baldachin, von dem aus Vorhänge herabfallen, welche von flotten Engelsingestalten auseinander gehalten werden. Unter dem Baldachin auf plastischen Wolken Gott Vater und

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 2154.



Gott Sohn, wie sie sich zum hl. Jakobus im Altarblatte niederneigen, um ihn zu krönen.

Die Giebelkomposition mit ihrer figürlichen Plastik erscheint zu gedrückt und zu wenig frei. Völlig unter den Baldachin eingezwängt kommen die Figuren der zwei göttlichen Personen kaum zur Geltung. Desto besser ist der Aufbau durchdacht. Die Architektur ist leichter als bei den gleichzeitigen Marmoraltären; dies bewirken die schlanken Säulen, das elegante, wenig lastende Gebälk und die dünnen, grazios sich aufschwingenden Giebelvoluten, welche den Baldachin zu tragen haben. Von flotter, schwingvoller Behandlung sind die beiden großen Bischofsfiguren zwischen der Säulenarchitektur.

Später als die Altäre der Buchbacher Kirche sind die drei großen Marmoraltäre in der Pfarrkirche zu Kay bei Tittmoning, die jedenfalls von Salzburger Meistern gefertigt wurden.

Der Hochaltar bewegt sich noch in dem Typus der bisher geschilderten Marmoraltäre der Salzburger Gegend. Doch ist ein stärkerer Gang zu steifen, geradlinigen Formen gegenüber den früheren Marmoraltären zu verspüren. So sind der Fries und das Gebälk nicht mehr in Kurven angelegt, sondern sie ziehen sich in strenger Horizontale über den Hochbau hin; auch der Reichthum der Säulen ist nicht mehr vorhanden. Zwei korinthische Säulen mit Goldkapitellen betonen die Anlage und tragen auf dem Giebel die hl. Dreifaltigkeit. Neben den Säulen schmücken noch Pilaster den Altarbau. Seitlich über Türanlagen stehen die Figuren von St. Rupert und St. Virgil. Beachtung verdient auch die reichgegliederte Tabernakelanlage.

Der Gesamteindruck des Altares ist ein wirkungsvoller; seine Architektur ist in der Idee des tempelartigen Vorbaues der Säulen zu einer Arkade leichter, freier als die an manchen gleichzeitigen Altarbauten aus der Salzburger Schule.

Die beiden Seitenaltäre zeigen gute Proportionen. Sie haben rahmenartigen Aufbau von Säulen und seitlich Heiligenfiguren. Sie wurden „um 650 fl vom besten Bildhauer, Maler und Schreiner in hiesiger Gegend mit geschliffenem Marmor und gutem Gold“<sup>1)</sup> hergestellt. Der Schreiner war aus Dorfen, der Maler aus Erding. Namen werden nicht genannt.

<sup>1)</sup> Aus den Akten des Pfarrarchivs.

Die klassizistisch kalten und steifen Formen, die auch am Choraltare leise sich zeigen, kommen an den beiden Seitenaltären vollständig zum Ausdruck. Sie bewegen sich in den nüchternen Formen des beginnenden Empirestiles.

Um die Altarblätter ist aus verschiedenfarbigem Marmor im Wechsel von Weiß, Grau und Schwarz ein Rahmen gelegt, welcher in gerader Linie verlaufend unten und oben in eine Schnecken-volute ausläuft. Darüber ist der halbrunde, geschlossene Giebel angebracht, seitlich davon an den Ecken stehen Urnen. Die Dekoration besteht einzig und allein in über den Giebel sich legenden und an den Seiten des Rahmens herabhängenden öden Lorbeer-schmüren, welche vergoldet sind.

Trotz der Leere und Flachheit in den Formen sind die beiden Altäre in ihrer Art gute Anlagen, die einer gewissen Vornehmheit namentlich auch wegen der trefflichen Verteilung der verschiedenen Nuancen des Marmors nicht entbehren.

Charakteristisch für die Formen, welche zu Anfang des 19. Jahrhunderts den künstlerischen Geschmack beherrschten, ist der in dem Seitenschiffe rechts stehende Bruderschaftsaltar aus weißlichem Marmor.

Derjelbe wurde laut Testamentsnachtrag vom 15. März 1813 aus der Verlassenschaft des Pfarrers Johann Michael Pichler († 1822) hergestellt. Sein Meister war Steinmetz Willibald Schmid von Rosenheim 1835. Dieser Schmid hat auch in jener Zeit (1834—1835) 68 Säulen zur Basilika in München geliefert, was er in einem Protokoll als Grund angibt, daß er den Bruderschaftsaltar nach Kay bis September 1834 nicht liefern konnte, wozu er sich früher verbindlich gemacht hatte.<sup>1)</sup>

Der Aufbau dieser Anlage ist in der einfachen Architektur gehalten, welche in der Zeit des Klassizismus als wahre Antike galt. Zwei runde Säulen mit dorischen Kapitellen zu den Seiten des Altarblattes, darüber ein breiter Fries; an den Ecken ausladende Gebälkstücke, auf denen der dreieckige Giebel ansetzt. An den Giebelecken sind akroterienartige Zieraten, die Bekrönung des Giebels bildet die öde, aus Voluten zusammengesetzte Zierleiste, welche in damaliger Zeit beliebt war.

Gegenüber der wirkungsvollen, lebendigen Architektur der

<sup>1)</sup> Aus den Akten des Pfarrarchivs.

Salzburger Marmoraltäre des 18. Jahrhunderts erscheint eine solche Anlage als ein schülerhaftes Aufeinandersetzen von strengen antiken Formen und Gliedern, die sich nicht zu einer organischen Gesamtwirkung zusammenschließen vermögen.

Einen mächtigen Marmoraltar aus dem Ende des 18. Jahrhunderts besitzt die ehemalige Stiftskirche St. Veit bei Neumarkt.<sup>1)</sup>

Er ist ein großer, stattlicher Hochbau aus verschiedenfarbigem Marmor, getragen von vier korinthischen Säulen mit vergoldeten Kapitellen. Sie stehen auf hohen Sockeln; ein Paar ist zu den Seiten des großen Altargemäldes (Martyrium von St. Vitus darstellend) angeordnet, während das andere mit seinen Gebälkstücken schräg nach hinten flieht. Über den Säulen schwingt sich in kräftigen Voluten der Giebel an, der ein ellipsoförmiges Medaillonbild enthält und mit einem geschwungenem Gesimse abschließt. Über dem Altarblatt ist das Abt- und Stiftswappen. Zwischen den großen Altarsäulen stehen die überlebensgroßen, ziemlich ruhig aufgefaßten, aber trefflich ausgeführten Statuen von St. Rupert, dem Diözesanheiligen, und St. Augustin, dem Ordensheiligen. Auf den Voluten des Giebels knieen lebensgroße, flott und geschmeidig modellierte Engelsgestalten.

Das Werk ist von außerordentlicher Majestät in der prächtig sich aufbauenden Architektur: Mächtige Licht- und Schattenwirkungen sind durch die geschickte Anordnung der großen Säulen, sowie durch die weitausladenden Gebälkstücke erzielt. Bewegter Schwung liegt in dem herrlichen Giebelaufsätze, in durchaus edlen Formen laufen die Umrahmungen der Altarbilder und das Bekrönungsgesimse. Die Gewalt und die Kraft der architektonischen Glieder herrschen vor; darum ist das Ornament in den Hintergrund getreten. Wo es sich dennoch zeigt, hat es mit der Kokosmuschel nichts mehr gemein.

Die beiden großen auf den Säulengebälken stehenden Dekorationsurnen sind bereits von den Formen des Empirestiles. In anderen Motiven, wie in den geradelaufenden, in ihren Profilen strengen Gebälkstücken, den antik-korinthischen Säulenkapitellen, welche nicht mehr die freie Willkür des Rokoko zur Schau tragen, werden wir an die Formen des klassizistischen Stiles er-

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 2265.

innert. Einfache Verhältnisse zeigt auch der kuppelartig aufgebaute Tabernakel.

Die gewaltigen Dimensionen der Architektur sind am Choraltares zu St. Veit mit seltenem Geschick beherrscht, so daß dieser zu den trefflichsten Schöpfungen aus der Gruppe der Salzburger Marmoraltäre zu zählen ist.

Eines der spätesten Altarwerke der Erzdiözese ist der Choraltares der Klosterkirche zu Ettal, dessen Aufbau als Typus des rein klassizistischen Altars gelten kann. Die Pracht des verschiedenfarbigen Marmors in Verbindung mit der Großartigkeit und Monumentalität der Architektur verleihen der Komposition den Eindruck vornehmster Eleganz. Im Zusammenhange mit der heiteren, formensprudelnden Rokokostruktatur der Kirche mag der Altar allerdings etwas zu nüchtern erscheinen. Zu seinem Schmuck trug der damalige erste Hofbildhauer bei, Roman Anton Woos, der die Säulenbasen mit aus Blei gegossenen, vergoldeten Reliefs aus dem Leben Mariens verzierte — 1788.<sup>1)</sup> Darauf steigen vier mächtige Rotmarmorjulen empor mit römisch-korinthischen Kapitellen, welche streng antikes Gebälk mit Konjolen besetzt tragen. Ein riesiger Bogen wölbt sich um das immense Hochaltarblatt, die „Simmelfahrt Mariens“, von Martin Knoller im Jahre 1786 gemalt. Unter dem Bilde ist in die hohe Nische zwischen den Säulenbasen der Marmortabernakel eingelassen, der sich auf der tumbaförmigen Mensa erhebt. Die Tabernakelanlage ist dreiteilig, durch sechs Säulen gegliedert; in der Mitte die eigentliche Nische mit einem kuppelartigen Aufsatz bekrönt, seitlich einfache durch Kassetten und Rahmen belebte Flächen. Die Balustrade ist mit henkeligen Empirevainen verziert. Der dekorative Schmuck beschränkt sich auf dürftige Wein- und Kornährenbehänge. Die Anlage ist ein Charakteristikum für die klassizistische Richtung im Altarbau, wo jede gewundene Linie und jeder Zierat des Rokoko aufs strengste verpönt und in edler Einfachheit die höchste Schönheit gesehen wird. Der Tabernakel ist durchaus aus Marmor gefertigt von dem Salzburger Steinmetzmeister Joseph Lindner.<sup>2)</sup>

1) Vgl. F. N. Bührlen, Geschichte und Beschreibung des ehemaligen Benediktinerklosters Ettal und seiner prachtvollen Kirche. Garmisch 1890. S. 99.

2) Lipowſky, a. a. O. S. 183.

Der Ettaler Hochaltar stellt sich uns als das einzige große Marmorwerk des 18. Jahrhundert dar, welches im ausgesprochenen Klassizismus errichtet ist. Der wenige Jahre früher (um 1786) ebenfalls von einem Salzburger Meister ausgeführte Hochaltar zu St. Veit bei Neumarkt deutet zwar in vielen Motiven das neue Stilstadium an, hält aber trotzdem in manchen Formen, so besonders im geschwungenen Giebelaufsatz, am Typus des späten Rokokoaltars fest.

## 2. Stuck- und Stuckmarmoraltäre.

Mit der immer mehr zunehmenden Vorliebe für reiche Ausstattung der Kirchen durch Stuck kam auch die Gewohnheit auf, Altaranlagen entweder in ihrer ganzen Struktur in Stuck bezw. Stuckmarmor aufzubauen oder doch einzelne Teile damit zu schmücken. Im 17. Jahrhundert finden sich Altäre dieser Art innerhalb des Gebietes der Erzdiözese noch selten. Wo sie vorkommen, stehen sie als italienische Arbeiten in Verbindung mit den Stukkierungen der Kirchen.

Italienische Stuckaltäre finden sich in der St. Josephskapelle der ehemaligen Klosterkirche zu St. Veit bei Neumarkt. Einfache Säulenaufbauten mit darüber gelegten reich profiliertem Gebälk, darauf der gebrochene Giebel, auf dessen Rücken Engel sitzen. Diese Altäre tragen die Jahreszahl 1691. In ihrem Aufbau sind sie zwar dekorativ wirkungsvoll, doch ist ihre Ausführung von welscher Flüchtigkeit.

Im Zusammenhange damit steht der altarartige Ankleideschisch<sup>1)</sup> in der Sakristei. Das Bild wird von Pilastern mit Engelsköpfchen flankiert, die aus Kartuschen wachsen und als Träger der Kapitelle fungieren. Auf dem schweren Gebälk sitzen Engel, welche ein von einer kräftigen Kartusche umrahmtes Medaillonbild halten. Die Engel sind anatomisch sehr wenig sorgfältig durchgebildet und haben ältliche, manierierte Gesichter. Wie sehr heben sich von solchen flüchtigen Arbeiten die schönen Schnitzaltäre der heimischen Kunst ab!

<sup>1)</sup> Abb. in den Kunstdenkmälern Bayerns. I, 2271.

Einen früheren Stilcharakter tragen die Stuckseitenaltäre des Kirchleins St. Quirin bei Tegernsee an sich. Die mit Neben umwundenen geradschaftigen Säulen wie die geraden Giebelstücke weisen auf den Spätrenaissancetypus der zahlreichen Holzaltäre jener Zeit. Die Altäre stammen aus dem Jahre 1676.

Der reine, weiße Stuck ist für Altarbauten, wo er nicht bloß dekorativ wie beim Schmuck von Wänden und Kirchengewölben, sondern auch architektonisch wirken soll, nicht recht geeignet. Er ist zu nüchtern und kalt. Lassen doch auch die drei großen ganz weiß gehaltenen Altäre der Theatinerkirche zu München einen fremden Eindruck in der altbayerischen Kunst zurück. Wie der blendend weiße Stuck im italienischen Barock schon mit Ende des 17. Jahrhunderts seiner Eintönigkeit wegen verworfen wurde und man zarte Farbentöne den Formen beizumischen liebte, so sagte auch der lebendig warme bunte Stuckmarmor der heiteren oberbayerischen Kunst im Altarbau weit mehr zu.

Altäre ganz aus Stuckmarmor aufzubauen, ist anfänglich noch nicht gebräuchlich. Gewöhnlich werden bloß die Säulen und einige Zieraten, Ornamente und Festons aus diesem Material gebildet, während der eigentliche Altaraufbau aus Holz gefertigt ist. Mit dem fortschreitenden 18. Jahrhundert aber werden reine Stuckmarmoraltäre errichtet, besonders von den Wessobrunnern, welche weit und breit die Kirchen der Erzdiözese mit Werken reizendster Art versorgten.

Schon mit dem Ende des 17. Säkulums kommt in unserer Erzdiözese der Stuckmarmoraltar auf, der dann mit dem 18. Jahrhundert immer allgemeiner und beliebter wird. Altäre, bei denen bloß die Säulen aus Stuckmarmor gebildet, der übrige Aufbau und die Dekoration hingegen aus Holz gefertigt sind, finden sich am frühesten in der Wallfahrtskirche Heilig=Blut bei Erding.<sup>1)</sup> Der Hochaltar ist ein Hochbau von vier kräftigen Säulen mit äußerst lieblichen Stuckkapitellen, in welche polychrome Engelsköpfehen eingelassen sind. Darüber lastet das reich verkröpfte Gebälk, auf dem sich die Giebelkomposition erhebt: Auf Schnecken giebeln die großen Engelsgestalten, dazwischen in reichem Rahmen ein Obbild. Vollsaftige Ranken, schwere Frucht- und Lorbeerschnüre, Vasen und Engel beleben die Anlage. Rechts und links vom Altar über den

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 1233.

Türen sind in höchst wirksamer, schwerprunkender Dekoration von vegetabilen Ornamenten, wie Ährenbündeln, Früchten und Laubwerk zwei Medaillonbilder gesetzt, während in die Chorbände zwei große Darstellungen aus dem alten Testamente auf Leinwand mit reichen Stuckrahmen eingefügt sind.

Eine höchst prächtige und durchaus beabsichtigte Wirkung liegt in der Polychromie des Aufbaues und der Dekoration. Die Stuckfäulen sind zartrosa, das Gebälk ist in rotbraunem Tone gehalten, die Engelsköpfe in den naturalistischen Farben der Fleischtöne und des dunklen Gelockes der Haare. Die Ranken und Fruchtgehänge in voller Vergoldung sind zuweilen auf blauen Grund gesetzt. Dies alles erzeugt eine festlich-heitere Pracht.

In ähnlichem, wenn auch einfacherem Aufbau erheben sich die beiden Seitenaltäre mit den von zwei Säulen eingefassten Ölblättern. Auffallende dekorative Formen weisen die auf den Gebälkstücken über den Säulen stehenden Flammenandelaber auf, welche in zierlicher Bildung emporsteigen und oben als Träger der Rauchpfannen zierlich zwischen Flügeln angeordnete Engelsköpfe zeigen.

Diese eigenartig phantastischen Zieraten, die nur dekorative Zwecke verfolgen sollen, sind an die Stelle der Pyramiden in der ersten Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts getreten. Sie scheinen auf die Erfindung eines bestimmten Meisters zurückzugehen, wenigstens in dieser Ausführung; denn sie kehren gerade in der Erdinger Gegend immer in der nämlichen Bildung an verschiedenen Altären wieder, wie in St. Paul vor Erding, in Tading, Bockhorn und an anderen Orten.

Demselben Kreise gehören die im Aufbau trefflichen und in der Dekoration überreichen drei Altäre der Kirche St. Paul vor Erding an.

Die Technik des Stuckmarmors beschränkt sich auch bei ihnen nur auf die Säulen, aber die in Holz ausgeführten übrigen Teile der Architektur und des ornamentalen Schmuckes sind ganz und gar der Manier des Stuckes angepaßt.

Besonders reich ist die Anlage des Hochaltars. Auf hohen Basen stehen vier Stuckmarmorsäulen mit glatten Schäften, darüber das stark verkröpfte Gebälk, das wiederum zwei geschwungene Segmentgiebel und in der Mitte in reichstem Rahmen ein Ölbild trägt. Zu beiden Seiten des Altarblattes, eines bewegten Bildes mit der Enthauptung des hl. Paulus, erheben sich vor den Altar-





Erding.  
Heilig Blut.  
Hochaltar 1697.



fäulen die gut geschnittenen Figuren St. Heinrich und St. Kunigunde. Überreich ist der Aufbau an dekorativem Beiwerk und Ornamenten. Sie sind alle in den uns bekannten Motiven des späten Barock gehalten. Entsprechend der Holzplastik erlangen die Festons, die Blumenguirlanden und die Ranken um die Altarkartusche eine größere Zierlichkeit und Feinheit als die Stuckdecorationen der Altäre in der Wallfahrtskirche zum Heiligen Blut. Einige Motive, wie die über den Giebelstücken angebrachten Flammenkandelaber mit den Engelsköpfchen erinnern uns direkt an die Seitenaltäre zu Heiligen Blut.

In den äußerst reichen Blumenschmüren und Festons, die sich um die Giebelsegmente, die Säulenkapitelle, Kartuschen und Säulensockel legen, sowie in den üppigen, überquellenden Blumenkörben auf dem Gebälke der Seitenaltäre offenbart sich eine große Virtuosität. Eine wesentliche Steigerung der Pracht suchten diese Altäre namentlich auch durch ihre Farbenbuntheit zu erreichen.

Die Säulen des Choraltars sind in glänzendem Stuckmarmor von violetter Färbung, die der Seitenaltäre in milchweißen mit Rosaadern aufs aparteste durchzogenen Tönen gehalten. Die übrigen Architekturglieder (Holz) zeigen die mannigfachste Marmorierung, bald zartblau und grün, bald grau, rötlich und braun, während an den naturalistischen Gewinden wie an dem Rankenwerk und den Rahmen der Altarbilder leuchtendes Gold mit ruhigeren Silbertönen aufs glücklichste wechselt.

Alle drei Altäre der St. Paulskirche bei Erding sind in dem dekorativen Schmucke trefflich nach der ehemaligen Fassung restauriert, weniger gut ist die Marmorierung gelungen, die in ihren einzelnen Nuancen nicht mild genug in einander übergeht, sondern die Äderung in zu vordringlicher Weise zeigt und deshalb auch in eine etwas grelle Buntheit verfällt.

Im Erdinger Bezirke ist ferner die Kirche zu Bockhorn zu nennen, welche gute Barockaltäre enthält, bei deren Ausführung wiederum Holz und Stuck in Verwendung kamen.

Der pompöse Hochaltar erinnert mit seinen vier Stuckmarmorsäulen und dem gesamten üppigreichen Schmucke an die eben geschilderten Anlagen zu Heiligen Blut und St. Paul. Auch im Einzelnen wiederholen sich gar manche Motive: Hier wie dort die reizvollen Kapitelle mit den Engelsköpfchen an Stelle der Schnecken, hier wie dort das reich verkröpfte Gesimse, die seitlich

angeordneten Blumenkörbe und Vasen, die aufstrebenden, phantastischen Kandelaber mit den Flammen, die Vorliebe für Festons und endlich die in der Mitte leicht geschwellten Schäfte der Altarsäulen. Und doch wiederum eine andere Lösung in Komposition des Giebels und des seitlichen Abschlusses. Gerade in dem wildgeschweiften Akanthus und den Voluten des letzteren liegt ein ganz besonderer origineller Reiz, welcher der ländlichen Kunst anhaftet. Hier sowohl als auch in der Wahl der verschiedensten Farbtöne, die einerseits dem zarten Stuckmarmor, anderseits den bizarr geschweiften Ornamenten und Zieraten verliehen sind, gibt sich die heiter stimmende Anmut kund, nach welcher der heimische altbayerische Künstler mehr strebt als nach einer imposant wirkenden Komposition. Mit vollem Rechte kann hier von einer volkstümlichen Kunst gesprochen werden, die geschult an trefflichen Vorbildern sich in lebenswürdigster Weise ihre eigenen Formen schafft.

Den bisher genannten Altaranlagen dieser Richtung schließt sich vor allem noch der Choralter zu Tading (Bez.-A. Erding) an, ein Werk, das neben vielen direkten Anküngen an die eben besprochenen Altäre doch wieder Neues bringt.

Wie beim Hochorner Hochaltare treten auch hier die seitlichen Figuren wenig hervor; sie sind verhältnismäßig klein gehalten. Das Hauptgewicht ist auf eine möglichst reiche und wirkungsvolle dekorative Ausstattung gelegt. Eine bewunderungswürdige Phantastiefülle in üppig schwellenden Formen tritt uns in der Giebelanlage entgegen, wo wohl Barockeres nicht mehr geleistet werden konnte.

Interessant ist das reich geschmückte Akanthuswerk, das völlig malerisch frei sich von dem Hochbau seitlich löst und die Stelle der früheren Baldachine über die Heiligenstatue vertritt.

Diesem ländlichen Überreichtum, der ganz eigenartig entzückt und anheimelt, steht in der Altarausstattung der Kirche zu Kreuzpullach eine mehr geklärte, im Grunde aber die nämliche Stilphase gegenüber. Die Stukkaturen dieser ob ihrer einheitlichen Dekoration reizvollen Kirche stammen von Johann Georg Bader, dessen künstlerischem Schaffen wir schon in Heilig-Blut und in der Dreifaltigkeitskirche wie im Bürgeraal zu München begegnet sind. Der Hochaltar um 1710 erinnert sehr an den zu Heilig-Blut. Interessanter sind die Seitenaltäre, deren Aufbauten bereits in anmutiger Leichtigkeit einleuchten. Zierlich gewundene

Säulenschäfte aus Marmor tragen das leichte Gebälk, worauf sich von Ranken umgeben das Medaillonbild des Siebels erhebt. Allerliebste Engelsköpfechen zwischen Flügeln sind als Träger des Gebälkes dekorativ angeordnet.

Im Gegensatz zu diesen graziösen Anlagen zeigt der Stuckmarmoraltar des Wallfahrtskirchleins St. Maria in Altenburg bei Moosach im Glömtale noch den schweren Prunk des Barock. Die reich mit Stukkaturen bedachte Kirche hat ihren reizvollen Schmuck um das Jahr 1711 erhalten. Die flache Decke ist mit langgezogenen Ranken, Laubwerk und Akanthusmotiven übersponnen, in welche von reichen Rahmen umgeben bald größere, bald kleinere Fresken eingelassen sind. Die wechselvolle Anordnung von Plastik und Malerei und die Art, wie aus dem blendenden Weiß der Stukkaturen die in lebendig frischen, doch zarten Farben gehaltenen Malereien herausleuchten, verleiht der ganzen Dekoration eine heitere festliche Stimmung. Die Wände sind durch Stuckmarmorpilaster mit jonisierenden Stuckkapitellen gegliedert und halten in Farbe und Reichthum der Formen das Gleichgewicht zur üppigen Decke. Die Kirche wurde vor wenigen Jahren vortrefflich restauriert. In diesem von Licht und Farbe erstrahlenden Raume nimmt das Hauptinteresse sofort der aus Stuckmarmor gefertigte Hochaltar für sich in Anspruch, der um 1719 errichtet worden ist. Er ist ein reicher Aufbau von sechs glatten Stuckmarmorssäulen mit jonischen Kapitellen, aus deren Voluten Lorbeerquirlanden herabhängen. Darüber liegt das in reichen Profilen sich hinziehende Gebälk, welches den sich energisch anschwingenden, mit Voluten befrönten Siebel trägt. Die Säulenstaffage umgibt das in einer Gloriole stehende geschnitzte Gnadenbild der Madonna mit dem Kinde, von zahlreichen Engeln umgeben. Im oberen Aufzug ist die Halbfigur Gott Vaters angebracht.

Die Mensa ist dem Hochbau vorgesetzt, so daß man um dieselbe herumgehen kann. Hinter der Mensa bewegt sich der so freigelassene Unterbau in schweren, weißen Gips- und Stuckranken, in deren Mitte ein Schild aus Stuckmarmor prangt. Ein in reichen, tiefen Falten, an den beiden oberen Enden geschürzter Gipsvorhang mit goldenen Franzen und Quasten umgibt das Hauptaltarbild.

Die Formen des Aufbaues sind schwer und plump; doch erzielen sie in ihrer guten Anordnung bedeutende Effekte, wenn auch

im Detail eine gewisse Derbheit und oberflächliche Flüchtigkeit nicht zu verkennen ist.

Was die ganze Anlage an Zierlichkeit der Einzelform entbehrt, das ersetzt die entfaltete Farbenpracht in unachahmbarem Schmelz des Blaugraus der Säulen, im hellen Gelb des Gebälks, im zarten Braun der Frieße; dazu noch das Gold der dekorativen Ornamente, das fette Rot des Gipsvorhanges, die verschiedenfarbigen Einlagen in den Säulensockeln. Architektur und Dekoration bewegen sich im Geschmacke des späten Barock. Frührokokoornameute finden sich noch nicht.

Die Pfarrkirche zu Schliersee kann sich rühmen, von dem bekannten Münchener Stukkateur Johann Zimmermann einen Altar in Gipsmarmor zu besitzen. Es ist der erste Seitenaltar im Schiffe auf der Evangelienseite. Er mag wohl die erste Arbeit des trefflichen Meisters gewesen sein, die sich in unserem Erzbistum findet, zwischen 1715 und 1719. Der Altar ist im Aufbau wie im Detail noch durchaus barock gedacht. Vier Säulen tragen das schwere Gebälk mit den gebrochenen Segmentgiebeln, zwischen denen ein Medaillonbild ist. In der Mittelnische steht auf schwungvoll profiliertem Sockel eine Madonnafigur. Im dekorativen Detail walten ebenfalls noch die üppig fetten und strogenden Festons und Fruchtgehänge des Barock vor. In Vergleich gesetzt zu den Stuckmarmoraltären zu Heilig-Blut bei Erding und dem Hochaltar zu Altenburg bei Moosach im Glomitaltale baut sich die Arbeit Zimmermanns in weit edleren und geklärteren Formen auf und vermeidet vor allem den bäuerlichen Reichtum in der Dekoration.

Ganz anders zeigt sich uns der Meister etwa zwei Jahrzehnte später bei der Ausschmückung der Altäre zu Prien, 1739. In den geschmeidigen Stuckengeln, den zierlichen Blumenguirlanden, die in grazioser Leichtigkeit sich um den Aufbau ziehen, in den flott angeordneten Draperien und Gehängen wie in den niedlichen Vasen offenbart sich bereits der echte Rokokokünstler (vergl. oben S. 286 und 287).

Bemerkenswerte Stuckmarmoraltäre aus der Zeit des entwickelten Rokoko besitzt die Pfarrkirche zu Niederaichau.

Im Aufbau einander ziemlich ähnlich sind sie mit Ausnahme der Medaillonbilder im oberen Aufzug durchaus mit figürlicher Plastik geschmückt: Links der Rosenkranzaltar, rechts der Johann Nepomuksaltar. Beide sind mit gräflich Preysingischem Wappen



Kreuzpullach.  
Seitenaltar um 1710.





geziert. Die Altäre sind Säulenaufbauten mit eckigem, vielfach verkröpftem Gebälk und gebrochenen Segmentgiebeln, auf denen Engel sitzen. Darüber steigt in kühnem Schwünge der Giebelaufsatz an. Das Ornament bewegt sich in dünnen Ranken und Laubwerk, untermischt mit Muschelwerk. Die Kapitelle sind äußerst zierlich gestaltet; seitlich wölben sich Stuckornamente baldachinartig über die Seitenfiguren. Die Motive des Ornamentes verweisen auf einen Stuckateur der Umgebung, vielleicht aus Aibling oder Rosenheim; der Richtung der Wessobrunner Meister stehen sie fern. Die geschmeidigen Giebelengel erinnern an die Art Johann Zimmermanns in Prien.

Das Figürliche an den beiden Altären ist gut, aber etwas manieriert, namentlich die Gestalt der hl. Theresia mit dem Pfeil im Herzen.

Nicht weit von Niederaichau entfernt findet sich in der Schloßkirche zu Neubauern<sup>1)</sup> eine reizvolle Ausstattung in Stuckaltären, um 1750. Die Lösung des Aufbaues ist hier eine andere. Die Altäre beschränken sich auf äußerst ansprechende Stuckrahmen, welche die großen Reliefs der Taufe Christi und des hl. Sebastian umgeben.

Das höfliche Münchener Rokoko mit seinem heiteren Spiel in Muschelwerk, Blättern, Ranken, Blumensträußchen und Guirlanden, in Putten und Engelsköpfchen ist hier auf die kirchliche Kunst übertragen. Die Reliefs zeigen die edlen, schlanken Formen in den Gliedern, welche Johann Zimmermann eigen sind. Vielleicht sind diese höchst beachtenswerten Stuckaltäre von seiner Hand oder doch aus seiner Schule hervorgegangen.

Hier wären auch die Stuckmarmoraltäre von Egidius Asam vorzuführen. Doch haben seine Altäre im Interesse einer einheitlich geschlossenen Darstellung bereits oben (S. 197 ff.) eine eingehende Betrachtung erfahren. Hier seien sie nur des Materials halber in Erinnerung gebracht. Sie nehmen eine Sonderstellung ein und unterscheiden sich in höchst interessanter Weise von dem bei den Wessobrunner Meistern üblichen Altartypus.

Die eigentliche Blütezeit des Stuckmarmoraltäres beginnt mit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Ein ganz bestimmtes Schema kommt auf. Die Säulen fehlen; an ihre Stelle treten geschweifte

<sup>1)</sup> Abbildung in den Kunstdenkmälern Bayerns. I. Taf. 222.

Stützen und durchbrochene Pilaster, die einen eigenartigen Reiz erzielen. Am häufigsten sind solche Altaranlagen in der großen Ottobeurer Klosterkirche vertreten, wo vor allem Michael Feichtmayr in den Stukkaturen wie in den Schnitzereien sein künstlerisches Können in so vielseitiger Weise darlegte. Wahrscheinlich ist von ihm jene reizvolle Art im Altarbau ausgegangen. Ihm folgte Tassilo Böpf (1723—1807) nach, welcher während der ganzen zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hindurch wohl der gefuchteste Stukkateur aus dem Weßobrunner Künstlerkreise gewesen ist und auch im Altarbau sehr tätig war.

Fast alle seine Altäre vermeiden Säulenarchitekturen. Er wählt höchst anmutig gehaltene Umrahmungen des Altarbildes, geschwungene Stützen und durchbrochenes Schweifwerk; auf den Ausladungen tummeln sich Putten oder stehen zierliche Vasen. Alles löst sich in Zierglieder auf; das Gebälk wird geschwungen und asymmetrisches Muschelwerk schließt gewöhnlich die Giebelkomposition ab. In dieser Art sind die drei Altäre der Kirche zu Weßobrunn gehalten, wie auch der Altar in der Sakristei zu Polling (1761—1767) und die Nebenaltäre von St. Georg bei Dießen (1767—1768).<sup>1)</sup>

Die Stukkaturen der Weßobrunner Meister waren ungemein beliebt. Darum wetteiferten die großen Klöster Oberbayerns, ihre mächtigen Kirchen von ihnen schmücken zu lassen. Oftmals kam es dann auch vor, daß ein oder der andere Altar von der Hand jener geschickten Künstler aus Gips oder Stuckmarmor gebildet wurde. Solche Altäre stimmten dann gewöhnlich vorzüglich zu dem übrigen Kirchenschmuck und dabei konnte man dem weichen Material jene Formenfülle und heitere Farbenpracht verleihen, wie sie dem damaligen Geschmack entsprachen.

Neben vielen Holzaltären enthält die Fürstenerfelder Klosterkirche drei Stuckmarmoraltäre aus der Weßobrunner Schule: Den Kreuzaltar, den St. Florian- und St. Johann Nepomuksaltar.

Der Kreuzaltar, der ehemals vor den Chorstufen stand, besteht aus einer Retabelanlage in bewegten Umrissen mit seitlichen Ausladungen und Voluten, worauf sich das große Kreuz erhebt.

<sup>1)</sup> Dr. G. Hager, Die Bauhätigkeit und Kunstpflege im Kloster Weßobrunn und die Weßobrunner Stukkatoren. Oberbayerisches Archiv. München 1894. Bb. 48. S. 448 ff.

Die beiden anderen Stuckmarmoraltäre in den letzten Seitenkapellen der Kirche sind im Aufbau einander gleich. Beide Altäre dürften in den Kreis des Taffilo Zöpf gesetzt werden. Zum Vergleiche seien unter den vorgenannten Arbeiten des Meisters vor allem der Stuckmarmoraltar in der Sakristei zu Polling herangezogen, mit dessen Komposition und dekorativem Detail die Fürstenfelder Altäre völlig übereinstimmen.

Wie bei den Seitenaltären in der Klosterkirche zu Otto-beuren ist auch hier auf den Säulenbau verzichtet. Eigenartig geschweiftes Rahmenwerk, bald in konkaver, bald in konvexer Schwingung gehalten, faßt das Altarblatt ein und trägt das seitlich sich vorbauende, in leichter Kurve sich hinziehende Gebälk, worauf in Volutenanstschwüngen der reizvolle Giebel sich erhebt.

Alle architektonischen Glieder sind ihrer Aufgabe, Lasten zu tragen enthoben, nirgends ist eine ruhige Fläche, alles bewegt sich in Kurven und Schwingungen. Der ganze prickelnde Reiz des Rokoko ist über die Anlage ausgegossen. Die Dekoration ist reich. Sie wechselt ab in zierlichen Vasen, anmutigen Putten, koketten Engelsköpfehen mit Flügeln, in feinen, graziosen Blumengehängen, langgezogenen Ranken, die, schilfartig geformt, das Akanthusblatt, aus dem sie sich entwickeln, kaum mehr erkennen lassen. Von großer Lebhaftigkeit ist das filigranartig durchbrochene Muschel- und Kartuschenwerk, das besonders die Giebelbekrönung in reicher Silhouette abschließt.

Die dekorative Formenwelt Zöpfs steht in gewissem Gegensatz zu den Rokokoornamenten des gleichzeitigen Bildhauers Johann Bapt. Straub. Während letzterer seiner Rokokomuschel und der Kartusche ein kräftigeres Relief und eine mehr schwulstige Bildung verleiht, ist Zöpf von größerer Zartheit und feinerer Eleganz.

In diesen Kreis der Altaranlagen gehören auch die beiden Seitenaltäre St. Benediktus und St. Quirinus<sup>1)</sup> der ehemaligen Klosterkirche zu Tegernsee.

Diese Altäre sind in reich stufierte Kapellen der Seitenschiffe gestellt und äußerst geschickt um die Fenster derselben komponiert.

Sie tragen die Jahreszahl 1748. In ihrem Aufbau stimmen sie mit der uns bereits bekannnten, sich vorbauenden Anlage der früher beschriebenen Stuckmarmoraltäre überein. Sie schließen

<sup>1)</sup> Deutinger=Specht a. a. O. VIII, 316.

sich dem Rondell der Kapellen an und steigen unter Benützung des großen mittleren Fensters empor. Das Material ist teils echter Tegernseer Marmor, teils Stuckmarmor.

Auf hohen, übereckgestellten Säulenbasen erheben sich die beiden glatten Säulen mit korinthisierenden Kokoskapitellen; sie tragen hohes, kräftig profiliertes Gebälk, das in konkaver Schwingung nach rückwärts zu den übereck angeordneten Pilastern sich hinzieht. Darüber umrahmt eine reiche Volutenanlage mit Putten, Wolken, Muscheln, Kartuschen und einer Gloriole in der Mitte den oberen Teil des Fensters.

Auf der Stuckmarmorretabel des rechten Seitenaltars steht das Reliquiar des hl. Benedikt aus Messingblech mit der in Silber getriebenen Halbfigur des Heiligen darauf, der in einer mächtigen, mit Wolken und Engelsköpfchen belebten Gloriole das Mittelbild der Altarkomposition bildet. Auf dem gegenüberliegenden St. Quirinusaltaar von gleichem Aufbau ist das in der Form eines Thrones gehaltene Reliquiar des Altarheiligen eingelassen. Diese formenreichen und höchst prächtigen Gütlerarbeiten auf beiden Altären sind vom Münchener Goldschmied Reicherzein gefertigt.<sup>1)</sup>

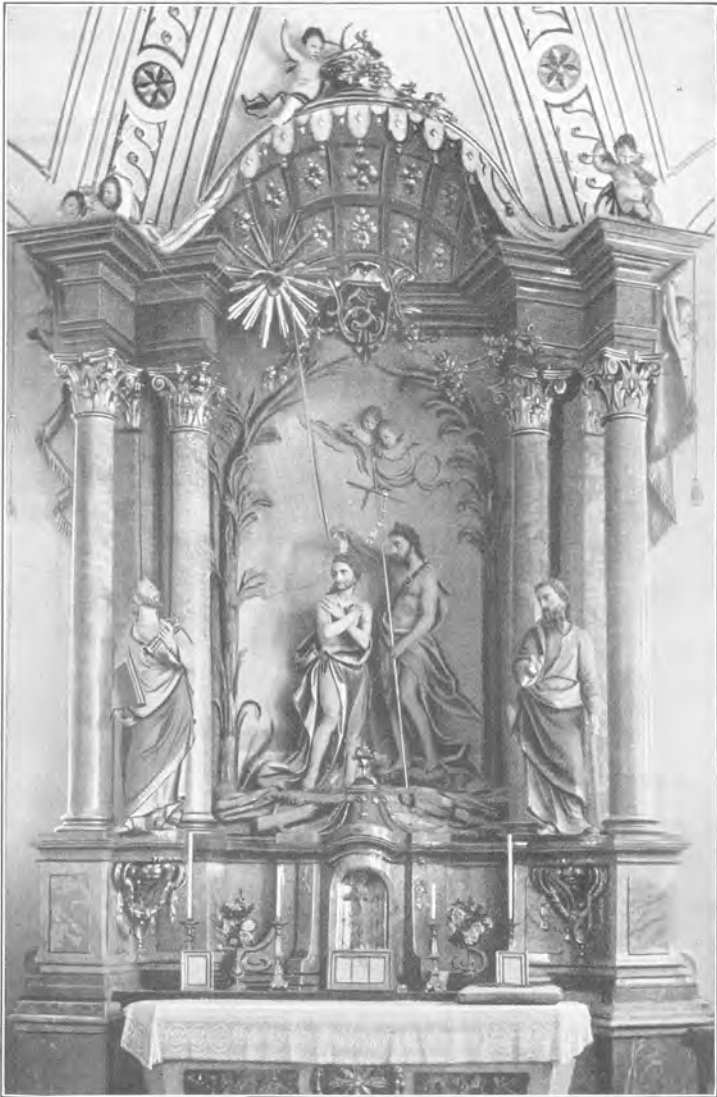
Wessobrunner Arbeiten finden sich ferner in der großen Klosterkirche zu Baum burg. Die Stukkaturen zeigen reizvolles Muschel- und Schweifwerk, das bereits dem entwickelten Kokoko kurz nach 1750 angehört. Gegenüber anderen Kirchendekorationen der gleichen Zeit wie in der Kirche zu Neustift in Freising, welche Xaver Feichtmayr 1751—56 stufierte, oder Wies bei Steingaden (1746—54) und Ettal (1744—52) ist das Kokoko in Baum burg weit grazioser und zierlicher. Die Kokokokartuschen der drei vorher genannten Kirchen haben stärkeres Relief, breiteres Muschelwerk, während in Baum burg langgezogene, dünne Ranken und schilfartige Formen an Stelle der Flammenmuschel — Flamboyantstil<sup>2)</sup> — treten.

In der farbenprächtigen Kirche erhebt sich im Chor ein riesiger Altar<sup>3)</sup> aus Stuckmarmor. Bei der Größe des Raumes war es nicht ratsam, ihn in der leichten Art der anderen Altarbauten der Wessobrunner Meister zu errichten. Man wählte schwere Säulen mit markigen, breiten Kapitellen, welche großen Pilastern

1) Deutinger-Specht a. a. D. VIII, 95 u. 318 Anm.

2) Dr. G. Hager a. a. D. S. 434.

3) Abbildung in den Kunstdenkmälern Bayerns. I. Taf. 227.



Maria Dorsen.

Stuckmarmoraltar der Kapelle im Priesterhaus, 1776.



vorgelagert sind. Darüber hohe Kämpfer und weit ausladendes mit Konsolen reich besetztes Gebälk. Es ist der gewöhnliche Aufbau, welchen wir so und so oft an den großen Rokokoaltären der Münchener Meister erblickt haben. Im oberen Aufzug jedoch kommt eine der Wessobrunner Schule spezifische Eigenart zur Geltung, indem aus Voluten geschweifte Stützen mit seitlichen Ausladungen und Hörnern ansteigen, hinauf bis zum allesbegründenden Baldachin. Guirlanden, Ranken und Putten als Dekorationen der Ausladungen beleben, in warmen Tönen gehalten, die Komposition und verleihen ihr einen unwiderstehlichen Reiz.

Die vier Kolossalfiguren aus blendend weißem Gips, St. Augustin, St. Rupert, St. Katharina und St. Barbara, sind dekorativ tüchtige Werke, das immense Hochaltarblatt ist mit Jos. Hartmann 1757 signiert.

Der Choraltar zu Baumburg <sup>1)</sup> ist der größte Stuckmarmoraltar der Erzdiözese. Der rötliche Ton des Stuckes, dazu die glänzende Vergoldung der Ornamente und das leuchtende Weiß der Statuen und Putten verleihen der Komposition eine festlich prächtige Stimmung und verbinden sie harmonisch mit der gesamten Zimendekoration.

In der reizvollsten Weise zeigt sich das Rokoko der Wessobrunner Meister an den Seitenaltären der Pfarrkirche zu Eschelbach und der Expositurkirche derselben Pfarrei, Hörgerzdorf, <sup>2)</sup> im Bezirksamte Erding. Holz und Stuck werden auf das willkürlichste mit einander verbunden, die Altäre sind aufs innigste mit der Stuckdekoration der Kirchen vereint gedacht. Mit absichtlicher Berechnung ist der Architektur des Aufbaues aus dem Wege gegangen, alle architektonischen Glieder sind in Zierglieder umgewandelt. An plastischer Lebendigkeit und Beweglichkeit der Formen suchen diese Altäre ihres Gleichen. Ähnliche Gedanken finden wir nur an dem von Dominikus Zimmermann errichteten Hochaltäre der St. Johanniskirche zu Landsberg <sup>3)</sup> am Lech ausgesprochen, jedoch ist hier die Formenwelt des Rokoko eine markigere und von kräftigerem Relief. Während wir an genanntem

<sup>1)</sup> Zu Baumburg starb 1757, also im Jahre der Kirchenvollendung, der Wessobrunner Stuckateur Bernhard Rauch. Dr. G. Hager a. a. D. S. 501.

<sup>2)</sup> Abb. in den Kunstdenkmälern Bayerns. I, 1251.

<sup>3)</sup> Dr. G. Hager a. a. D. S. 415.

Stuckaltäre in Landsberg das nämliche reiche, in wildem, fast schwulstigem Schweif- und Muschelwerk sich bewegende Stuckornament wie in der großartigen Wallfahrtskirche zu Wies bei Steingaden bemerken, haben wir es in Hörgersdorf und Eschelbach mit ungleich ziellicheren Motiven zu tun. Auch treten zum Schweifwerk Blumen und Zweige hinzu. Die Kühne Absicht aber, von einem architektonischen Aufbau gänzlich abzusehen und in sorgloser Asymmetrie aufs willkürlichste mit Säulen, Gesimsen und Gebälk entgegen der ursprünglichen Bestimmung dieser Bauglieder zu verfahren, weist auf einen ähnlich begabten Meister wie Zimmermann.

Vor allem erregen die beiden Seitenaltäre zu Hörgersdorf als höchst originelle Arbeiten im Charakter der Stuckaltäre unser Staunen. Die Rokokoformen leiten uns in jene Periode, da das Rokoko in üppigster Blüte stand. Von Dominikus Zimmermann selbst dürften die Altäre nicht stammen. Denn im Entwicklungsgang dieses Meisters sieht man deutlich, daß an die Stelle zarter und eleganter Motive des frühen Rokoko in seinem späteren Schaffen wie etwa in Wies bei Steingaden und am Hochaltar zu St. Johann in Landsberg mehr schwere und schwulstige Formen getreten sind. Die Altäre zu Hörgersdorf hingegen, in der Zeit um 1760 entstanden, weisen lustige, leichte und zart duftige Stuckornamente auf. Auch beschränkte sich die Tätigkeit von Dominikus Zimmermann mehr auf ein enges Gebiet um seine Heimat herum.

Mit der Art des damals im Gebiete des Altarbaues wohl am meisten beschäftigten Tassilo Zöpf haben die Altäre nichts gemein. Die Idee, nur auf einer Seite der Altäre eine Säule mit geschwungenem Gebälk aufsteigen zu lassen, ist sowohl an den Altären zu Eschelbach wie auch zu Hörgersdorf zu bemerken und weist auf einen gemeinsamen Meister, der um 1760 die beiden Kirchen stückiert hat. Besonders originell sind die Seitenaltäre zu Hörgersdorf.

An den Fensterseiten erheben sich hohe Säulen mit durchbrochenen Rokokokapiteln der freiesten Art, darauf hohe Kämpfer und geschwungene Gebälkstücker, von denen aus in flotten Muschelmotiven der Giebel sich answingt, dessen Formen sich mit den Stukturen der Decke vereinen.

Die Mittelrischen mit den Bildern werden von pilasterartigen Stützen flankiert, welche durch geschwungene Gebälke mit einander verbunden sind. Als Gegengewicht zur seitlichen Säule steigt eine



flottmodellirte Vase empor, aus der eine wildphantaſtiſche Pflanze wächst. In das äufferſt zarte, filigranartig durchbrochene Schweißwerk ſind niedliche Blumen, meiſt zu Sträußchen gruppiert, eingelaffen, dazwiſchen Muſchelmotive, Vaſen und Engelsköpfchen. Die zarte Polychromie der ganzen von Formen ſprudelnden Kompoſition vermehrt mit leuchtendem Gold wirkt höchſt anziehend. Die gewandte dekorative Ausnützung der an den Chor anstoßenden Niſchen in dieſen beiden ſo verſchiedenen Landkirchen bildet ein jezt intereſſantes Beiſpiel für die unerſchöpfliche Phantaſie, die im Bau und Schmuck altbayeriſcher Kokoſoaltäre waltet.

Gerade wegen dieſer bizarren und übermütigen Reizheit in der Anlage kommen die Altäre zu Eſchelbach und Hörgerſdorf den architektoniſchen und perſpektiviſchen Stichen<sup>1)</sup> eines Johann Miſſon und Franz Xaver Habermann am nächſten. Dieſe beiden in Augsburg anſäſſigen Künſtler ſtellten ihr vielſeitiges Talent auch inſofern dem damaligen formenfreundigen Zeitgeſchmacke zur Verfügung, als ſie äufferſt groteske Altarbauten entwarfen. Solche dienten den Bildhauern, Schreinermeiſtern und Dekorateurs als Vorbilder, ja noch heute kann man derartige Stiche in Werkſtätten vorfinden, wo ſie ſich vom Vater auf den Sohn u. ſ. f. vererbt haben.

Nach den ſiebenziger Jahren folgten auch die Stuckmarmoraltäre dem nun immer allgemeiner werdenden Geſchmacke für klare und einfache Formen. Charakteriſtiſch für das ſich auslebende Kokoſo und das Aufkommen einer klaſſiſtiſch ſtrengen Architektur im Altarbau iſt der Stuckmarmoraltar der Hauskapelle des Prieſterhauſes Dorfen. Er iſt ein Dekorationsſtück von guter Wirkung aus dem Jahre 1775 auf 1776. In der Kapelle ſind einige Stuckaturen, welche den Charakter der Weſſobrunner an ſich tragen. Auch der Altar wird von einem Meiſter aus Weſſobrunn gefertigt worden ſein, vielleicht von Ferdinand Schnell, der im Jahre 1776 zu Dorfen geſtorben iſt.<sup>2)</sup> Die Anlage baut ſich in vier glatten Säulen mit forinthiſierenden Kapitellen auf. Darauf ruhen die hohen Kämpfer, Architrave und ausladenden Gebälkſtücke. Ein Säulenpaar iſt bis zur Menſa vorgeſtellt und zwei Piläſtern vorgelagert. Ein Bal-

<sup>1)</sup> Einige hiervon beſitzt die graphiſche Sammlung des kgl. bayeriſchen Nationalmuſeums.

<sup>2)</sup> Dr. G. Hager a. a. O. S. 457 und 505.

dachin wölbt sich über die lebensgroße Stuckgruppe in der Mitte der Komposition, welche die Taufe Christi im Jordan schildert. Die Figuren stehen auf dem naturalistisch gebildeten Felsboden des Flußufers. Als Umrahmung sind in origineller Weise Palmen verwendet. Seitlich zwischen den Säulen erheben sich die Stuckfiguren von St. Peter und Paul. Die Dekoration des Altares klingt noch an die zu Egid Njams Zeiten so beliebten Kassettenbaldachine an, in deren Felder Rosetten eingelassen sind. Aber neben Reminiscenzen des Rokoko tauchen schon da und dort die Forderungen eines neuen Geschmacks auf, welcher vor allem nach Einfachheit der Formen strebt. Die glatten Säulen, die streng durchgeführten Kämpfer und Gesimse, die Mensafornation wie die Anlage des Tabernakels gemahnen an die klassizistische Strömung. Auch im ornamentalen Detail besleißigt sich die Anlage einer gewissen Sparsamkeit; die Lorbeerguirlande an den Konsolen ein sicheres Anzeichen für das Eindringen des klassizistischen Stiles.

Stuckmarmoraltäre sind auch die beiden Seitenaltäre der Pfarrkirche zu Dachau, derbe Aufbauten mit gedrehten Säulen, schweren gebrochenen Segmentgiebeln und reichen Verkröpfungen. Ihre Konstruktion macht den Eindruck, als ob sie noch dem späten Barock der ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts angehörten.

Ursprünglich war der Choraltar aus Stuckmarmor, von Michael Sporer,<sup>1)</sup> einem Weßjobrunner (1748—1809) ausgeführt. Man könnte den Schluß ziehen, daß auch die beiden Seitenaltäre von ihm geschaffen worden sind. Sie müßten also in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fallen und kaum vor das Jahr 1770. Für diese späte Zeit erscheint manches, wie namentlich die gedrehte Säule auffallend. Vielleicht standen schon diese beiden Altäre, zu denen dann Sporer einen neuen Choraltar fertigte.

Ein bewegter Stuckmarmoraltar aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, konsekriert 1757, ist der Altar der Nikolai- oder ehemaligen Prälatenkapelle des Klosters Seeon.

Bezeichnend ist es für die Berühmtheit der Stuckateure des westlichen Teiles der Erzdiözese, daß man für die Ausschmückung dieser so entfernten, zum Fürsterzbistume Salzburg gehörigen Kirche weither die Künstler berief.

Die Art und Weise der Stuckaturen weisen auf Feichtmayers

<sup>1)</sup> Dr. G. Hager a. a. D. S. 450; vgl. die Kunstdenkmale Bayerns. I, 283.



Seon.

Ehemalige Prälatenkapelle.  
Stuckmarmoraltar um 1758.



Manier in der Klosterkirche zu Inderstdorf hin. Wie die dortige Kirche mit den im kräftigen Relief gehaltenen, äußerst wildbewegten Muscheln, Kartuschen und Ranken, die sich in absichtlicher Asymmetrie gefallen, aufs prächtigste geschmückt ist, so zeigt auch die Prälatenkapelle zu Sevon dieselbe Formenwelt.

Der Hochaltar führt uns das schon an mehreren Stückmarmoraltären bekannte Schema der tempelartig sich vorbauenden Anlage vor Augen. Zwei Stückmarmoräulen mit phantasievollen Kokoskapitellen stellen sich frei zu den Seiten der Mensa, über ihnen leitet das reich profilierte Gebälk in konkaver Schwingung zur rückwärtigen durch Pilaster gegliederten Wand zurück, welche das Altarblatt, die Verherrlichung des hl. Nikolaus, enthält. Auf dem Gebälk steht die bewegte Gipsstatue der hl. Maria mit dem Szepter und Strahlenkranz, als Siegerin über die Hölle in höchstem Pathos aufgegriffen. Das in geschwungenen Formen gehaltene Fenster läßt helles Licht auf die Figur fallen. Reich ist die Giebelkomposition: Von einem kleinen Engel gehalten zieht sich baldachinartig über Maria ein Gipsvorhang in reicher Damastmalerei hin und legt sich seitlich über die Voluten der Giebelanlage. An den Seiten des Hauptbildes über der Mensa stehen die Gipsfiguren von St. Petrus und St. Magdalena, in leidenschaftlich bewegter Haltung. Langgezogene Kokosvoluten und Ranken mit Gipsengelchen belebt, verleihen den Seitenteilen der Altaranlage eine lebhaft abschließende Silhouette. Einige Details, wie die schilfartig gebildeten Ranken, die äußerst zart und fein modellierten Dekorationsvasen auf den Giebeldecken, die jäh abbrechenden, beständig in Kurven laufenden Formen deuten auf Tassilo Zöpfs Eigenart hin. Die Stukkaturen an dem Plafond der Kapelle führen uns zu Augsburger Meistern, welche es liebten, in die Stuckrahmen Spiegelteichen einzufügen.

Auch die zierliche Kirche zu Wiesch, im Bezirksamt Rosenheim, ist von Wessobrunnern ausgeschmückt. In flotter Kartusche ist am Portal das Baumeisterzeichen mit der Jahreszahl 1758 und mit den Werkzeugen des Maurers und Stukkateurs sinnig angebracht. Der Aufbau der drei Altäre ist ziemlich einfach. Ihr Reiz beruht hauptsächlich in den großen Stuckbaldachinen,<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Vergl. die Stuckbaldachine an den Seitenaltären zu Prien, von Joham Zimmermann ausgeführt, die (1738) einer früheren Periode des Rokoko angehören.

welche sie bekrönen, seitlich sich in Knoten schürzen und dann in reichen Draperien herabgleiten. Quasten, Putten, Engelsköpfchen und Schnüre dienen als niedliche Dekoration. Die Ornamente bewegen sich im ausgesprochenen Flamboyantstil und lassen die zierliche Eleganz der Dekorationen zu Baumburg vermissen. Ueberhaupt macht die ganze Ausstattung der Kirche den Eindruck, daß zwar Wessobrunner daran arbeiteten, aber nicht bedeutende Meister.

Die Altarausstattung der ehemaligen Kloster- jetzt Pfarrkirche zu Schleh d o r f muß ebenfalls, soweit sie aus Marmor, beziehungsweise Stuckmarmor ausgeführt ist, zu dieser Gruppe von Altarbauten gezählt werden. Der Choraltar ist zum größten Teile aus Schleh d o r f e r Marmor ausgeführt. Die Zeichnungen zum Hochaltäre sowie zu den übrigen Seitenaltären lieferte ein Einheimischer, der Rißlermeister Georg Miller von Kleinweil.<sup>1)</sup> Von dem Münchener Steinmetz Kaspar Pirkl (Birkl) wurde der Altar hergestellt.<sup>2)</sup>

Er ist ein Hochbau von vier Marmorsäulen mit Kokoskapitellen und im letzten Drittel des Schaftes mit Pfeifen versehen, welche auf einfachen Kämpfern das weit ausladende Gebälk tragen, woraus sich der Giebel, ein reicher Volutenbau mit dem Auge Gottes als Mittelgloriole, entwickelt. Vor den Säulen stehen auf Konsolen zwei Bischofsfiguren. Eine treffliche Figur ist besonders die rechte, voll Leben und Bewegung.

Gut ist die tumbaformige Mensa mit dem in Nischen eingeteilten und durch Säulen gegliederten Tabernakelbau, der mit anbetenden Engeln und zierlichen Basreliefs geschmückt ist.

Das riesige Altarblatt, die Geburt Christi darstellend, ist von Meister Zid von Ottobeuren († 1762) und wurde 1735 vom Kloster Benediktbeuern nach Schleh d o r f geschenkt. Die Architektur des Altars stammt übrigens aus späterer Zeit. Er ist imposant, doch bereits ziemlich kalt und nüchtern; nur die Giebelkomposition zeigt mehr Schwung und Leben. Im Übrigen gliedert er sich vortrefflich den bereits kühlen Architekturformen des Altarraumes an.

Die beiden noch zum Presbyterium gehörigen Stuckmarmoraltäre sind mit Ausnahme der marmornen Tumba aus Gipsmarmor und Werke des Tassilo Zöpf.<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. I, 723.

<sup>2)</sup> Ebenda.

<sup>3)</sup> Dr. G. Nager a. a. O. S. 449.

Beide zeigen in ihrem Aufbau architektonisch-strenge Formen, die dekorativen Ornamente treten mehr in den Hintergrund.

Vier hohe Säulen mit kräftigen korinthisierenden Kapitellen bauen sich tempelartig vor die rückliegende Stuckmarmorische auf, in welcher auf dem rechten Seitenaltar die hl. drei Jungfrauen Einbetha, Wolbetha und Vielbetha, auf dem linken eine Madonna mit dem Kinde, von dem Münchener Bildhauer Tobias Bader ausgeführt, stehen. Die Altäre sind in dem üblichen Typus der Arkade mit Oberlicht behandelt und deuten in ihrer Straffen und strengen Architektur bereits auf klassizistische Einwirkungen hin.

Auch in den Formen des sogenannten „Empirestilés“ bewegt sich die Altarkomposition in unserer Erzdiözese nicht selten. Mit besonderer Vorliebe werden Altäre jenes Geschmacks gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Marmor oder in Stuckmarmor ausgeführt. Denn gerade dieses Material eignet sich vorzüglich für die einfachen und strengen Formen des neuerwachten Klassizismus. Wir haben schon früher an manchen großen Marmoraltären die Art und Weise dieser Stilphase gewürdigt. Hier vermehrt die Kälte des Marmor ohnehin schon den nüchternen Geist der Anlagen. Anders bei den Stuckmarmoraltären. Die Wessobrunner Meister waren auch in jener späten Periode des Jahrhunderts sehr gesucht, und wenn sie auch nicht mehr in jenen üppig-heiteren und sprudelnden Formen des Rokoko wegen des Wechsels im Geschmacks der Zeit Kirchen dekorieren und Altäre erbauen durften, so folgten sie eben dem herrschenden Zeitgeiste und schufen auch hierin Zierliches und Elegantes. Die Stuckmarmoraltäre der St. Johanniskirche in Dießen, im Lande der Wessobrunner Stuckatoren selbst, mögen die Bewegung eingeleitet haben und vorbildlich gewesen sein für manche Anlagen, wie z. B. auch für die beiden Seitenaltäre in der St. Leonhardskirche zu Siegersbrunn.

Es sind zwei niedliche Altäre, welche zur gleichen Zeit wie die Ausmalung der Decke 1793 in die Kirche gekommen sind. Der Hochaltar<sup>1)</sup> ist ein Barockbau aus dem späteren 17. Jahrhundert. Laut einer Inschrift auf einer Kartusche oberhalb des Choraltars ist das Gewölbe des Chores durch Hofmaler August Demmel im Jahre 1785 mit einem Gemälde geschmückt worden, während

<sup>1)</sup> Auf der Rückseite des Hochaltars findet sich die Inschrift: „1824 von Bitterschniger und Mahler J. Lang in München removirt und das Tabernakel von ihm neu erbaut.“

der übrige Raum erst acht Jahre später durch den bekannten Christian Wink ausgemalt wurde.

Die beiden Stückmarmoraltäre sind von edlen Formen. In einer Nische stehen Figuren, rechts und links auf seitlichen Ausladungen je zwei Statuetten. Einfache Anschwünge leiten zum zierlichen Giebel über, der mit den seitlichen Vasen und dem mit Emblemen, Engelsköpfen und Lorbeerchnüren geschmückten Mittelmedaillon äußerst anziehend auf den Beschauer wirkt.

Besonders klar treten die Ziele des Klassizismus an den Stückmarmoraltären der Kirche zu Mammendorf, B.-M. Bruck bei München, zu Tage. Der Hochaltar ist ein nüchterner Aufbau von zwei strengcorinthischen Säulen, welche das breite Altarblatt flankieren. Letzteres ist in einen steifen, rechteckigen Rahmen eingelassen. Darüber zieht sich das gerade Gebälk hin, auf dem eine malerisch komponierte Giebeldecoration sich erhebt. Zwischen Wolken und Strahlen mit lieblichen Engelsköpfchen ist die Halbfigur des segnenden Gott Vaters, eine schwache Nachblüte der großen flottbewegten Giebelkompositionen des Rokoko. Dem strengen Aufbau sind als Zieraten Eierstab und Zahnschnitt beigegeben.

Origineller sind die Anlagen der Seitenaltäre. Sie befehlen, daß auch der trockene Klassizismus nicht aller Reize entbehrt. Die Altarblätter werden von einfachen Rahmen in Gestalt von Pilastern begrenzt, die oben an Stelle der Kapitelle mit Lorbeerstäben, Gehängen und Rosetten geschmückt sind. Ein einfaches Gefimse ohne Verkröpfung trägt die Giebelbekrönung, die in einem von einem Engel gehaltenen Medaillonbild besteht. In bescheidenem Faltenwurf fließt eine Draperie über die Bekrönung seitlich an dem Hochbau herab. Anmutige Putten nehmen der Anlage das Melancholische-Idle und Nackte. Besonders die heiterfarbigen Töne des Stückmarmors vermischt mit dem Glanz des Goldes an den dekorativen Gliedern erzielen reizende Effekte, wie überhaupt die ganze Kirche ein äußerst interessantes Bild des damaligen Geschmacks gewährt.







**Siegersbrunn.**

Kirche St. Leonhard.

Klassizistischer Seitenaltar vom Ende des 18. Jahrhunderts.



## Verzeichnis der Abbildungen.

	Seite
1. Pipping, Hochaltar 1478 . . . . .	8
2. Moosburg, Hochaltar, Anfang des 16. Jahrhunderts . . . . .	12
3. Blutenburg, Seitenaltar um 1491 . . . . .	16
4. Nabenden, Hochaltar 1510 . . . . .	24
5. Freising, Maroltaltar im Kreuzgang 1513 . . . . .	32
6. Reichersbeuern, Schloßkapelle um 1530 . . . . .	36
7. Johannisbögl, um 1525 . . . . .	40
8. Ingolstadt, Liebfrauenkirche, Hochaltar 1572 . . . . .	44
9. München, St. Michaelskirche, Hochaltar 1589 . . . . .	48
10. Freising, Dom, Seitenaltar um 1624 . . . . .	68
11. Freising, ehemalige fürstbischöfliche Hauskapelle 1621 . . . . .	72
12. Landsbut, ehemalige Jesuitenkirche, Hochaltar um 1662 . . . . .	76
13. Beuerberg, Altärchen im Oratorium 1620*) . . . . .	88
14. Wolfratshausen, Hochaltar um 1632 . . . . .	92
15. Rantwein bei Wolfratshausen, Hochaltar 1624 . . . . .	96
16. Otterfing, Hochaltar aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts . . . . .	100
17. Berchtesgaden, St. Andreaskirche, Seitenaltar 1652 . . . . .	104
18. Mühlndorf, Altärchen im Haus Nr. 76 vom Jahre 1643**) . . . . .	108
19. Möschenfeld, Hochaltar, gegen Mitte des 17. Jahrhunderts . . . . .	112
20. Wiedenzhausen, Hochaltar um 1667 . . . . .	120
21. München, Theatinerkirche, Hochaltar um 1675 . . . . .	136
22. Zudersdorf, Detail vom Hochaltar 1691 . . . . .	140
23. Straußdorf, Hochaltar 1701 . . . . .	152
24. Ecksberg, Hochaltar 1683 . . . . .	156
25. Tittmoning, Augustinerkirche, Hochaltar 1686 . . . . .	164
26. Rom, S. Ignazio, Anfang des 18. Jahrhunderts . . . . .	176
27. München, Bürgeraal, Hochaltar 1710 . . . . .	188
28. München, St. Peter, Hochaltar 1732—34 . . . . .	192
29. München, Klosterkirche St. Anna . . . . .	196

\*) Nach einer photographischen Aufnahme in der graphischen Sammlung des k. b. Nationalmuseums.

\*\*) Nach einer photographischen Aufnahme des Herrn kgl. Konservators Dr. Bg. M. Galm.

	Seite
30. Fürstenfeld, Sebastiansaltar 1736 . . . . .	200
31. München, St. Johann Nepomuk, Choranfsicht . . . . .	204
32. Mlach, Hochaltar 1710 . . . . .	208
33. Zndersdorf, Seitenaltar St. Anna 1721—1728 . . . . .	212
34. Gitting, Hochaltar um 1720 . . . . .	216
35. Runterweg, Hochaltar um 1733 . . . . .	220
36. Berg am Laim, Seitenaltar um 1750 . . . . .	228
37. Ettal, Seitenaltar 1759—1762 . . . . .	232
38. Schäftlarn, Seitenaltar 1755 . . . . .	236
39. Neustift, Hochaltar um 1756 . . . . .	240
40. Wartenberg, Hochaltar zwischen 1742 und 1745 . . . . .	242
41. Zndersdorf, Klosterkirche, Rosenkranzaltar . . . . .	244
42. Zndersdorf, Rosenkranzaltar Seitenansicht . . . . .	248
43. Kempfenhausen, Hochaltar von 1774 . . . . .	252
44. Reischach, Seitenaltar um 1755 . . . . .	256
45. Landshut, Dominikanerkirche, Seitenaltar aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts . . . . .	258
46. Landshut, Dominikanerkirche, Seitenaltar um 1757 . . . . .	260
47. Altenerding, Hochaltar 1767 . . . . .	264
48. Altgmünster, Seitenaltar 1770 . . . . .	268
49. Haag bei Freising, Hochaltar zwischen 1783 und 1789*) . . . . .	272
50. Königsdorf, Hochaltar 1774 . . . . .	274
51. Tegernbach, Seitenaltar vom Ende des 18. Jahrhunderts . . . . .	276
52. Fraunberg, Hochaltar vom Ende des 18. Jahrhunderts . . . . .	278
53. Tittmoning, Pfarrkirche, Hochaltar 1824 . . . . .	280
54. Tittmoning, Schloßkapelle, Marmoraltar 1697 . . . . .	284
55. Erding, Heilig-Blut, Hochaltar 1697 . . . . .	300
56. Kreuzpullach, Seitenaltar um 1710 . . . . .	304
57. Maria Dorfen, Kapelle im Priesterhaus 1776 . . . . .	308
58. Seeon, ehemalige Prälatenkapelle, Stuckmarmoraltar 1757 . . . . .	312
59. Siegersbrunn, St. Leonhard, Seitenaltar aus Stuckmarmor vom Ende des 18. Jahrhunderts . . . . .	316

\*) Nach einer photographischen Aufnahme des Herrn Pfarrers Joseph Suber von Obermarchenbach.

# Register.

## A.

Ableithner Balthasar, Hofbildhauer 192.  
 — Franz, Bildhauer 192. 193. 227.  
 — Johannes, Bildhauer 192.  
 — Johann Blasius, Bildhauer 192.  
 Adelheid, Kurfürstin 129.  
 Agatharied 21. 22. 96 f.  
 Aibling 149. 153. 305.  
 Aichmünd 122.  
 Albertsch 161.  
 Albrecht II., Herzog 18.  
 Albrecht V., Herzog 39. 40.  
 Albrecht, Sigismund, Fürstbischof von Freising 119.  
 Alexander, Abt von Fürstenseld 225.  
 Alsch 212. 216.  
 Alsenburg bei Moosach 303 f.  
 Altkernerding 264. 265 f.  
 Altkenhohenau 254 f.  
 Altkenmarkt 247.  
 Altkötting 234.  
 Altkünster 228. 272.  
 Amalia Maria Josepha Anna, Kurfürstin 234.  
 Andechs 228 f. 240.  
 Angerer Georg, Bildhauer 238.  
 Anna von Österreich 77.  
 Annabrunn 109.  
 Anzing 142. 143.  
 Asam Egidius, Stuckateur und Bildhauer, 162. 196. 197 ff. 225. 305. 312.  
 Aspach 120.  
 Asten 292.  
 Attel 137. 211.

Au a. Inn 137. 211.  
 Aublinger Bertolinus 17.  
 Aulfkirchen 117.  
 Aulfkirchen b. Rannhofen 213.  
 Augsburg 17. 32. 38. 48. 107. 311. 313.  
 — St. Ulrich. 32. 33. 46.

## B.

Bader Johann Georg, Stuckateur 192. 302.  
 — Tobias, Bildhauer 315.  
 Baltauf Thaddäus, Hofbildhauer 249.  
 Baumburg 308 f.  
 Begarelli Antonio 62.  
 Benediktbeuern 127. 281 f. 314.  
 Bercht Baron von, Rentmeister 261.  
 Berchtesgaden, St. Andreas 105. 219 f.  
 — Stiftskirche 220. 233 f.  
 Berg am Laim 185. 229 f. 241. 254.  
 Bergkirchen 119.  
 Bernini Lorenzo, Architekt und Bildhauer 128. 130. 135. 179. 195. 196. 197.  
 Beuerberg 65. 86 ff. 91. 92. 127. 213.  
 — Gottesackerkirche 274.  
 Beyharting 104.  
 Blutenburg 10. 12. 13. 19. 20. 24. 82.  
 Bochhorn 216. 300. 301.  
 Bochsüh, Schnitzer 40.  
 Bogenhausen 272.  
 Boos Roman Anton, Hofbildhauer 296.  
 Brigen 176.  
 Bruck b. Fürstenseld 113. 213.

Buchbach 290. 292 f.  
 Buchendorf 84. 85. 214.  
 Burgshausen 157.  
 Burgtmaier Hans, Maler 38.

## C.

Chiemgau 59. 113. 133. 161. 165.  
 Cignani Carlo, Maler 136.  
 Constante, Kanoniker in München 218.  
 Cortona, Architekt 130.  
 Cuvillies François, Architekt 224.  
 241.

## D.

Dachau, Pfarrkirche 312.  
 Degerndorf bei Münzing 213.  
 Deining 117.  
 Delln Michael, Maler 102.  
 Demmel August, Hofmaler 316.  
 Diepoltzberg 161.  
 Dieffen 226. 230. 231. 241. 254.  
 256. 272. 315.  
 Dietram II. Sipper, Propst von Diet-  
 ramszell 228.  
 Dietramszell 228. 240.  
 Dietrich Joachim, Hofbildhauer 227.  
 241.  
 Dietterkin Wendel 45.  
 Dietrich Wendl 48.  
 Dirschberger Georg, Ristler 66.  
 Dobler Georg, Bildhauer und Stein-  
 metz 286. 289. 290. 291. 292.  
 Dorfen 277. 293.  
 — Priesterhauskapelle 311.  
 Dreismich Hans, Bildhauer 106.  
 Dürer Abrecht 208.

## E.

Eberhart Rupert, Propst von Beuer-  
 berg 86.  
 Ebersberg, 21. 113. 266 f. 268.  
 — Kapelle St. Sebastian 282.

Ebertshausen 119.  
 Eching 121.  
 Ecksberg 155. 156 f.  
 Egenhofen 119.  
 Egertshausen 117.  
 Eitting 216 f.  
 Etkofen 33, 34.  
 Engelschalking 116.  
 Erding 113. 144. 244. 264. 293. 300.  
 — Spitalkirche 276.  
 Eschelbach 309.  
 Ettal 308.  
 — Hochaltar 296 f.  
 — Seitenaltäre 230 ff.  
 Ettendorfer, Maurermeister 188.

## F.

Fackler Anton, Schreiner 277.  
 Faistenberger Andreas, Hofbildhauer  
 139. 187. 189. 190. 196. 227.  
 262. 279.  
 Faistenhaar 118.  
 Feichtmayr Johann Xaver, Hofstuckateur  
 277. 306. 308. 313.  
 Feldgebing 119.  
 Feldkirchen (Pfarrei Thanning) 117.  
 Feldkirchen (S.-M. Traunstein) 161.  
 Feldkirchen (bei Wasserburg) 219.  
 Ferdinand Maria, Kurfürst 129.  
 Finsing 144.  
 Fischer, Johann Michael, Baumeister  
 224. 229. 239. 272.  
 Fischhausen 100.  
 Flossing 109.  
 Fontana, Architekt 130.  
 Fraporta Franz Anton von, Domherr  
 in Freising 214.  
 Frasdorf 27.  
 Frauenchiemsee 12. 165. 166 f. 220.  
 Fraunberg 276 f.  
 Freising 17. 39. 54. 65. 68. 121.  
 — Benediktuskirche 121. 123.  
 — Dom 5. 17. 87. 184. 198. 200.  
 — Dom, Hochaltar 68 ff.

- Freising, Lufasaltärchen 39.  
 — Marokaltar 32. 35.  
 — Refidenzkapelle 73.  
 — St. Maximilianskapelle 121. 122.  
 209 f.  
 Fröttmaning 116.  
 Fürstenfeld 289.  
 — Hochaltar 225 f.  
 — Stuchmarmoraltäre } 198. 204.  
 306 f.  
 Juga, Architekt und Bildhauer 196.

**G.**

- Gammelsdorf 18.  
 Gandolf Maximilian, Fürsterzbischof  
 von Salzburg 162. 163.  
 Garching 82.  
 Garmisch 113. 246.  
 Gars 143. 159 f. 247.  
 — Felixkapelle 264.  
 — Filialkirche St. Peter 264.  
 Gauting 84.  
 Gelbersdorf 18.  
 Geiger, Maler 259. 263.  
 Geilertshausen 116.  
 Gelasius, Propst von Zundersdorf 216.  
 Gelting 65. 93 f. 115. 117.  
 Georg I., Propst von Zundersdorf 138.  
 Georgenried 101.  
 Gern b. Berchtesgaden 220.  
 Glonbercha 120.  
 Glurer Hans, Bildschnitzer 17.  
 Gmund 101. 147.  
 Grafing 33. 113. 141. 268.  
 Graftrath 272.  
 Graffau 165.  
 Graffer Erasmus, Baumeister und  
 Bildhauer 95.  
 Greif Joh. Georg, Bildhauer 227. 289.  
 Griesmann, Maler 92.  
 Günther Ignaz, Hofbildhauer 225.  
 227. 237 ff. 241. 251. 254. 255.  
 260. 265 270. 271. 272. 289.

**H.**

- Haag b. Freising 273.  
 Habermann Franz Kav., Stecher 311.  
 Hagenauer Wolfgang, Bauverwalter  
 290. 292.  
 Haimpertshofen 38.  
 Halfing 246.  
 Harpfetscham-Palling 107.  
 Hartmann Jos., Maler 309.  
 Heidelberg, Schloßkapelle 46.  
 Heilig Blut bei Erding 299 f. 301.  
 302. 304.  
 — b. Rosenheim 110.  
 Heigl Martin, Maler 228.  
 Heimhausen 119.  
 Hilbrand, Bildhauer 268.  
 Himmelreich b. Salzburg 286.  
 Höfer Melchior, Maler 105.  
 Höglner Johann, Steinmetz 290.  
 Höhenberg 27.  
 Höhenrain 105.  
 Hoelln (Hölln) Peter, Faßmaler 141.  
 Hörgersdorf 309 f.  
 Hörgertshausen 122.  
 Hörl Peter, Rißler 142.  
 Hohenkammer 119. 121.  
 Hollebau 17.  
 Holzhausen 117.  
 Holzkirchen 22.

**I.**

- Ißing 117.  
 Zundersdorf, Klosterkirche 313.  
 — Hochaltar 137 ff.  
 — Rosenkranzkapelle 249 f.  
 — St. Annaaltar 215 f.  
 — Seitenaltäre 250.  
 Ingolstadt, Frauenkirche 33. 40. 47.  
 184.  
 Inhausen 119.  
 Innerthann 104.  
 Inzemoos 119.  
 Irshenhausen 117.  
 Ischl 161.

**J.** (Jot.)

- Jakob von Landshut, Baumeister 18.  
 Jasberg 12. 22.  
 Johann Ernst, Fürsterzbischof von  
 Salzburg 285.  
 — Franz, Freiherr von Ecker, Bischof  
 von Freising 124. 210.  
 Johann III Gering, Propst von Bey-  
 harting 104.  
 Johanneshögl 37.  
 Johanneskirchen 251.  
 Johan Christian, Bildhauer 239.  
 260. 263 ff. 277.  
 Juwara, Architekt und Bildhauer 196.

**K.**

- Kandid Peter, Hofmaler und Bild-  
 hauer 67. 71.  
 Karl Albert, Kurfürst und nachmaliger  
 Kaiser 234. 245.  
 Kaufmann Ignaz, Maler 263.  
 Kay 293 f.  
 Kempfenhausen 215. 252.  
 Kercher Joseph Maria P. 241.  
 Kienberg 26.  
 Kirchdorf 104.  
 — bei Wasserburg 247.  
 Kirchheim b. Erding, Hochaltar 266.  
 — b. Erding, Seitenaltäre 143.  
 Kitzbühel i. Tirol 187.  
 Kleinhelfendorf 114. 151.  
 Kleinhöhentrain 104.  
 Kleinweil 314.  
 Kleinzemoos 119.  
 Knoller Martin, Maler 296.  
 Koburg 46.  
 Köfler (Köfler) Andreas, Bildhauer  
 141. 144.  
 Kögning 145.  
 Königsdorf 274.  
 Köpflin Jakob, Wdt 32.  
 Konstanz 176.  
 Kraiburg 157.  
 Kranzberg 122.  
 Kreuzpullach 302.  
 Kunterweg 220 f.

**L.**

- Lamberg Philipp Graf von, Pfarrer  
 in Traunstein 287.  
 Landsberg, St. Johanniskirche 309.  
 310.  
 Landscham 264. 266.  
 Landshut 2. 16. 17. 18. 22. 23. 54.  
 65. 106. 113. 144. 255. 257. 277.  
 — Dominikanerkirche St. Marius  
 245. 258 ff. 263. 266.  
 — Frauenkirchlein bei St. Martin  
 264.  
 — Hl. Geistkirche 263. 264.  
 — Jesuitenkirche 65. 76. 115. 184.  
 — St. Martin 6. 11. 12. 17. 18.  
 28. 29.  
 — Seligenthal 245. 261 ff. 266.  
 Lang J., Bildschnitzer und Maler 315.  
 Ann.  
 Langengeisling 245.  
 Lanzenhaar 116. 117.  
 Lechhuber Zacharias, Fasser 260. 263.  
 Lemberger Hans, Bildhauer 23.  
 Leutstetten 84. 85. 214.  
 Lindner Joseph, Steinmetz 296.  
 Lotz Ulrich, Maler 72.  
 Ludwig der Bayer 16.  
 Ludwig I., König von Bayern 279.

**M.**

- Machtlfing 148.  
 Mächelfkirchner, Bildschnitzer 21.  
 Mäxtrain, die von 100.  
 — Wilhelm 99.  
 Mallersdorf 255.  
 Mallertsöfen 85.  
 Mammendorf 316.  
 Maria-Ed 165.  
 Maria-Steind bei Dietranszell 252 f.  
 Maria-Pontlach bei Tittmoning 248 f.  
 Maria-Thalheim 244. 264. 265.  
 Marienstadt 175.  
 Massenhausen 121. 122.  
 Max I., König von Bayern 278.



- Maximilian, Herzog und Kurfürst 67.  
 Mayr Eberhard, Propst von Benerberg 213.  
 Merlbach 32.  
 Miesbach 59. 66. 80. 86. 95. 99. 101. 113.  
 Milbertshofen 22. 145.  
 Mielich siehe Muelich.  
 Müller Georg, Kistler 313.  
 Mišofsky Wenzel, Bildhauer 287.  
 Mittenwald 246.  
 Modena, S. Pietro 62.  
 Möschenfeld 66. 114. 117. 146.  
 Moosburg 9. 10. 12. 13. 22. 23 ff. 27. 29. 40. 83 Ann.  
 Moosinning 146.  
 Muelich Hans, Maler 40. 43.  
 Mühldorf bei Freising 119.  
 Mühltdorf 114. 154. 160. 264.  
 — Gasthaus zum Schwan, Hauskapelle 109.  
 — Katharinentirche 159. 246  
 — Pfarrkirche 290 f.  
 Müller Dr., Pfarrer von Palling 107.  
 München 16. 18. 19. 21. 27. 40. 54. 59. 65. 95. 113. 118. 133. 137. 144. 153. 187. 253. 257. 270. 314. 315.  
 — Basilika 294.  
 — Bürgeraal 188 f. 302.  
 — Damenstift 198. 201 f.  
 — Dreifaltigkeitskirche 137. 192 f. 302.  
 — ehem. Franziskanerkirche 13.  
 — Frauenkirche 18. 33. 66. 67. 184.  
 — Hl. Geist. 227. 288.  
 — Heide Kapelle 39.  
 — St. Anna am Lehel 202.  
 — St. Elisabeth 272.  
 — St. Johann Nepomuk 162. 198. 200. 206 ff. 229.  
 — St. Michael 47. 66. 86. 89. 102. 114. 115. 127. 135.  
 — St. Michaelskirche, Chortaltar 47 ff. 65. 69. 91. 140. 184. 185.  
 — St. Michael, Seitenaltäre 285.  
 München St. Nikolaus 279.  
 — St. Peter, Hochaltar 188, 191 f. 206. 289.  
 — St. Peter, Schrenkaltar 9. 28. 29.  
 — St. Peter, Seitenaltäre 67. 228.  
 — Theatinerkirche 64. 127. 129. 134 f. 142. 184. 188. 299.  
 Münzing 117.  
 Murnau 246.
- M.**
- Mantwein 65. 92 f. 94. 108. 115. 118.  
 Neu Johann jun., Bildhauer 262.  
 Neubeuern 305.  
 Neufahrn b. Freising 121. 124. 247.  
 Neustift b. Freising 236 ff. 240. 241. 242. 254. 265. 267. 308.  
 Niederajchau 27. 304 f.  
 Niederding 264. 266.  
 Niederlern 146.  
 Nilson Johann, Kupferstecher 311.  
 Non bei Reichenhall 12. 27. 83.
- N.**
- Oberammergau 256.  
 Oberaudorf 246.  
 Oberbiberg 117.  
 Obing 161.  
 Oberelfofen 143.  
 Oberfähring 252.  
 Obergangkofen 264.  
 Oberhausen 119.  
 Oberhofen 161.  
 Oberroth 119.  
 Obertaufkirchen 255.  
 Olmendorfer Hans, Hofmaler 20.  
 Opfthal Bartholomäus von, Bildhauer 283.  
 Osterhofen 206.  
 Osterwarngau 66. 102.  
 Otterfing 22. 93. 108. 118. 145.  
 Ottobeuren 306. 307. 314.

**P.**

- Palladio Andrea, Architekt 48. 170.  
 Pang 149.  
 Passau 283.  
 Peiß 84. 85.  
 Pernegger Johann, Bildhauer und  
 Steinmetz 283.  
 Petersberg b. Ruffstein 159 f.  
 Pfaffenhofen 38.  
 Pichler Johann Michael, Pfarrer von  
 Ray 294.  
 Pipping 10. 14. 19. 82.  
 Pirkl Kaspar, Steinmetz 313.  
 Polling 240. 306. 307.  
 Pozzo Andrea, Bildhauer und Architekt  
 169. 171. 172. 189. 197. 291.  
 — Giuseppe, Architekt 172.  
 Prien 167. 286. 289. 304. 305. 313  
 Anm.  
 Puch Adam, Freiherr von 216.  
 Pürten 157 f.

**R.**

- Rabenden, 10. 12. 83.  
 Rainaldt, Architekt 130.  
 Ramin Giovanni, Baumeister 77.  
 Ramersdorf 21. 118 f.  
 Rauch Bernhard, Stuckateur 309 Anm.  
 Rechtmehring 110.  
 Regensburg 283.  
 Reichenhall, Salinenkapelle 32. 37. 38.  
 — St. Zeno 38.  
 Reichersbeuern 36.  
 Reichersdorf 22.  
 Reichertzein, Goldschmied 308.  
 Reischach 253 f.  
 Reit 110.  
 Reiten 165.  
 Rieben 148.  
 Rimling 167.  
 Rohrdorf 217. 218 f.  
 Rom 283.  
 — Cathedra-Petrialtar 195.

- Rom Jesu 170. 171.  
 — S. Ignazio 170.  
 — St. Peter 195.  
 Rosenheim 26. 66. 114. 148. 246.  
 294. 305. 313.  
 Rossi, Architekt 130.  
 Rott a. Inn 238. 239 ff. 241. 267.  
 Rottenbuch 256.  
 Rottenhammer Sebastian, Maler 210.  
 Ruhpolding 166. Anm.  
 — Pfarrkirche 248.  
 — Schloßkapelle 108.  
 Ruprecht, Herzog von Bayern-Lands-  
 hut 18.

**S.**

- Sachrang 219.  
 Saßburg 3. 24. 26. 27. 59. 114.  
 133. 162. 281. 282. 283. 289.  
 293. 296. 297. 312.  
 St. Anton b. Partenkirchen 245.  
 St. Florian 12. 26.  
 St. Georg am Berg 108.  
 — bei Dieffen 306.  
 St. Kolman 27.  
 St. Leonhard am Monneberg 27.  
 — vor Dietramszell 253.  
 St. Pantaz bei Reichenhall 164.  
 St. Paul vor Erding 300 f.  
 St. Quirinus 101. 299.  
 St. Veit b. Neumarkt, Hochaltar 295 f.  
 297.  
 — b. Neumarkt, Sakristei (Joseph-  
 kapelle) 298.  
 St. Wolfgang bei Haag 152. 155 f.  
 247.  
 Sandizell 206.  
 Sandrart Joachim von, Maler 129.  
 130. 136. 285.  
 Sauerlach 117. 118.  
 Schäftlarn 32. 117. 228. 229. 230.  
 233 ff. 240. 241. 267. 272.  
 Schaidlauf, Bildhauer 272.  
 Scheyern 120.  
 Schiz (Schüg) Mathias, Bildhauer 144.

Schlehdorf 281. 314 f.  
 Schliersee 21. 22. 59. 80. 95. 113.  
 — Pfarrkirche 217 f. 304.  
 — Weinbergkirchlein 99. 100. 145.  
 Schlehing 27.  
 Schmädl Franz Xaver, Stuckateur und  
 Bildhauer 228. 255. 256.  
 Schmid Willibald, Steinmetz, 294.  
 Schmidham 22.  
 Schnell Ferdinand, Stuckateur 311.  
 Schöpf Joh. Nep. Maler 225.  
 Schwaben 113. 141. 268.  
 Schwaiger Michael Joseph, Bildhauer  
 278.  
 Schwarz Christoph, Hofmaler 40. 48.  
 49.  
 Schwindkirchen 264. 266. 277.  
 Seeon 161. 312 f.  
 — Prälatenkapelle 312.  
 Siasza Lorenzo, Baumeister 146. 147.  
 Siegertsbrunn 315 f.  
 Sigismund, bayerischer Herzog 18. 19.  
 Soissons 175.  
 Sporer Michael, Stuckateur 311.  
 Stadtmhof 278.  
 Starnberg 272.  
 Steingau 117.  
 Steinkirchen a. d. Ilm 119.  
 Stephan, Herzog von Bayern 16.  
 Stethaimer Hans, Baumeister 17.  
 Storrer Johann Christoph, Maler 78.  
 Straßbach 216.  
 Straßburg 18.  
 Straußdorf 153 f. 247.  
 Strauß Johann Bapt, Hofbildhauer  
 225. 227. 228. 229 ff. 241. 253.  
 254. 257. 260. 270. 271. 272.  
 289. 307.  
 Streichen 165.  
 Streicher Nikolaus, Maler 291.  
 Stromair Augustin, Rittler 105.  
 Stüber Nikolaus Gottfried, Hofmaler  
 193 f.

**T.**

Tading 300. 302.  
 Taufkirchen b. München 212.  
 Tegernbach b. Bruck 274.  
 Tegernsee 21. 113. 127. 278 f. 281.  
 282. 289. 307 f.  
 Thal b. Mchau 161.  
 Thalkirchen b. München 250 f.  
 Thann b. Freising 122.  
 — b. Lengdorf 216.  
 Thanning 117.  
 Tittmoning 27. 114.  
 — Augustinerkirche 162.  
 — Gottesackerkirche 106.  
 — Pfarrkirche 220. 278.  
 — Schloßkapelle 285.  
 Tölz 36. 40. 113.  
 Tuntenhäusen 102 f. 152.  
 Traunstein 26. 289.  
 — Pfarrkirche 220. 287 f.  
 — Salinenkapelle 103. 105.  
 Trarl 21.  
 Triva Antonio, Hofmaler 104.  
 Trostberg 26. 66. 114. 161.  
 Tünzhäusen 122.

**U.**

Überlingen 46.  
 Unterföhring 213.  
 Untermenzing 19. 80. 83. 85. 112.  
 Unterschleißheim 82.  
 Urschlau 166.

**V.**

Vachendorf 108.  
 Valle della, Filippo, Bildhauer 171.  
 190.  
 Veit Adam von Gebeck, Bischof von  
 Freising 68. 69. 72. 73.  
 Venedig 48. 172.  
 — S. Maria dei Gesuiti 170. 171 f.  
 179.  
 Viale de Prella, päpstl. Nuntius 196.

Vicenza 48.  
 Viscardi, Baumeister 188.  
 Vogtareuth 253.  
**W.**  
 Wachtenstein 119.  
 Walbürn 46.  
 Walterskirchen 75.  
 Wartenberg 244.  
 — St. Georg 22.  
 Wasserburg 66. 114. 148. 154. 157.  
 160. 161. 264.  
 Weißenlinden 114. 152. 247.  
 Weilheim 66. 80. 228. 255. 256.  
 Weinhart Andreas, Bildhauer 48.  
 Weiterskirchen 94.  
 Weltenburg 206.  
 Weng 214.  
 Wessobrunn 249. 252. 272. 273. 274.  
 305. 306. 308. 309. 311. 312.  
 313. 314. 315.  
 Westerholzhausen 250.  
 Westendorf b. Pang 114. 149 ff. 217.  
 Wettelkam 108. 118.  
 Weyarn 137. 146 f. 251.  
 Wiechs 313.  
 Wiedenhausen 119 f.  
 Wies b. Steingaden 308. 310.

Wiesbaden 175 Ann.  
 Wieskirche b. Freising 280.  
 Wilhelm V. Herzog 47.  
 Wink Christian, Hofmaler 253. 273.  
 274. 277. 316.  
 Wisreuter Hans, Rittler 40. 44.  
 Wolf Andreas, Maler 74. 138.  
 Wolfratshausen 65. 80. 86. 91 ff.  
 93. 94.

**Y.**

Ypern 176.

**Z.**

Zanchi Antonio, Maler 136.  
 Zick, Maler 314.  
 Zimmermann Dominikus, Stuckateur  
 309. 310.  
 Zimmermann Joh. Bapt., Hofmaler  
 und Hoffstuckateur 225. 228. 236.  
 262. 263. 274. 286. 287. 304.  
 305. 313 Ann.  
 Zöpf Cassio, Stuckateur 273. 306 ff.  
 310. 315.  
 Zolling 122.  
 Zwerger Baumeister 142.

# Inhalt der bisher erschienenen Bände der „Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising“.

## Erster Band.

- I. Kataloge der Bischöfe von Freising.
- II. Reihenfolge der Bischöfe von Chiemsee (v. Jos. Rauchenbichler).  
Reihenfolge der Erzbischöfe von Salzburg (v. Martin von Deutinger).  
Synchroonistische Übersicht der Päpste, der Erzbischöfe von Salzburg und der Bischöfe von Freising und Chiemsee (v. Martin von Deutinger).
- III. Geschichte des Klosters Frauenchiemsee (v. Ernest Geiß) mit einer Ansicht der Klostergebäude.
- IV. Nachrichten über das Frauenkloster am Nonnberg im Pfinggau (v. J. E. Ritter v. Koch-Sternfeld).
- V. Gottfried Matth. Egger, der Jubelpriester und Jubelpfarrer in Hohenkammer, mit dem Porträte des Jubilars, einer Festsrede Seiner Erzbischöflichen Excellenz und der Reihenfolge der Pfarrer und Benefiziaten von Hohenkammer.
- VI. Statistische Übersicht des Bistums Freising v. J. 1752 (nach einer gleichzeitigen Handschrift zusammengestellt von Martin von Deutinger).

## Zweiter Band.

- I. Päpstliche Urkunden zur Geschichte des Bistums Freising vom Jahre 1217—1463.
- II. Geschichte der Pfarrei Hegling, aus Urkunden bearbeitet von Dr. Theodor Wiedemann.
- III. Das Passionspiel in Oberammergau. Berichte und Urtheile über dasselbe.

## Dritter Band.

- I. Das Passionspiel in Oberammergau.
- II. *Viti Arnpeckhii liber de gestis Episcoporum frisingsium.*

## Vierter Band.

- I. Geschichte des Klosters Beyharting, aus Urkunden bearbeitet von Dr. Theodor Wiedemann.
- II. Miscellen.
- III. Geschichte des Klosters Högelwerd, aus Urkunden bearbeitet von Ernest Geiß.
- IV. *Statuta collegii Ysnensis (ecclesiae collegiatae ad s. Zenonem in Isen) de anno 1533.*
- V. Anhang zur Geschichte des Klosters Beyharting.

### **Fünfter Band.**

- I. Jos. de Heckenstaller dissertatio historica de antiquitate et aliis quibusdam memorabilibus cathedralis ecclesiae Frisingensis unacum serie Episcoporum, Praepositorum et Decanorum Frisingensium.
- II. Statuta ecclesiae collegiatae s. Viti prope Frisingam, anno 1601 approbata.
- III. Friedr. Wimmer's Bibliographie des bayerischen Konfordates von 1583.
- IV. Zur Geschichte des Schulwesens in der Stadt Freising.

### **Sechster Band.**

- I. Geschichte des Benediktinerklosters Weihe n. Stephan v. Heinrich Gentner.
- II. Eckberg, die Wallfahrt, das Benefizium und die dortselbst jetzt neu begründete Kreifinemanstalt (von Jos. Baur, Stadtpfarrer in Mühlhof).
- III. Miscellen.

### **Siebenter Band (Neue Folge I. Band).**

- I. Das Todesjahr des hl. Korbinian. Von Dr. Max Jastlinger.
- II. Die Klöster des Bistums Freising vor der Säkularisation. Von P. Pirmin Lindner.
- III. Ein Freisinger Formelbuch. Von Dr. Emil Uttendorfer.
- IV. Das Freisingische Seminarium Studiosorum (1613—1623) von Dr. Emil Uttendorfer.
- V. Kloster Weyarn im österreichischen Erbfolgekrieg. Von Dr. Marcellus Stigloher.
- VI. Historia monasterii Tegernseensis. Von P. Pirmin Lindner.
- VII. Eine Firmungsreise des Fürstbischofs Ludwig Joseph im Jahr 1786. Von Dr. Franz Anton Specht.
- VIII. Münchens kirchliche Anfänge. Von Dr. Max Jastlinger.
- IX. Kirchliche Volksausgänge Alt-Münchens. Von Dr. Franz Anton Specht.

### **Achter Band (Neue Folge II. Band).**

- I. Das Mirakelbuch von Pürten. Von Dr. Max Jastlinger.
- II. Die Altäre des Freisinger Doms. Von Dr. Joseph Schlect.
- III. Der Freisinger Turmschlag unter Bischof Konrad dem Sentlinger (1314—1322). Von Dr. Max Jastlinger.
- IV. Zur Geschichte der Sendlinger Bauernschlacht 1705. Von Dr. Marcellus Stigloher.
- V. Historia monasterii Tegernseensis. Von P. Pirmin Lindner.
- VI. Altbayerische Klosterkirchen aus Barock- und Rokokozeit. Von Richard Hoffmann.
- VII. Wirtschaftliches aus dem ehemaligen Chorherrnstift Berchtesgaden. Von Dr. Anton Linsenmayer.
- VIII. Fürstbischof Joseph Konrad in Berchtesgaden 1791. Von Dr. Franz Anton Specht.
- IX. Die Pfarrei Hart. Von Peter Patrisch.









