



Sigmund Benker

PHILIPP DIRR

und

die Entstehung des Barock
in Baiern

1958

VERLAG FRANZ X. SEITZ · MÜNCHEN

Beiträge
zur
altbayerischen Kirchengeschichte

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

erstmals herausgegeben
von Dr. Martin von Deutinger

Fortgesetzt vom „Verein für Diözesangeschichte
von München und Freising“

20. Band / 3. Heft

München 1958

Philipp Dirr
und
**die Entstehung des Barock
in Baiern**

mit 16 Bildtafeln

Von
Sigmund Benker

München 1958

Verlag Franz X. Seitz, München 5, Rumfordstraße 23

Umschlagzeichnung: Der heilige Georg vom ehemaligen Hochaltar der Georgskirche zu Freising, von Philipp Durr 1628/29. (Nach einem Stich von Joh. Heinr. Störcklin.)

Druck: Franz X. Seitz, München

Meinem Vater

Inhalt

<i>I. Das Leben Philipp Dirrs</i>	9
Weilheim als Kunststadt 9, Herkunft und Lehre 10, Geselle und junger Meister — Der Weg nach Freising 12, Der Kampf um die Anerkennung 14, Bildhauer in Geisenfeld und in Freising 16.	
<i>II. Das Werk Philipp Dirrs — Die Arbeiten der Frühzeit</i> . . .	22
Der Altar der Freisinger Residenzkapelle — Entstehungsgeschichte und Rekonstruktion 22, Ikonographie der Verkündigungsgruppe 27, Die Plastiken 27, Das Weihnachtsrelief in der Freisinger Residenzkapelle 30, Die Arbeiten für Geisenfeld — Das Kreuz in Oberwildenau 32, Der Geisenfelder Altar in Regensburg 34, Die Arbeiten für Hohenwart — Das Relief der Anberung der Könige 37, Das Siegel mit dem hl. Georg 40, Das Relief der Flucht nach Ägypten in Euernbach 40, Die Madonnenbüste in Langenbruck 42, Das Christkind im Freisinger Domkreuzgang 42, Eine Verkündigungsmaria in Hirschhausen 43, Die beiden Erzengel in Etting 43, Zwei Kirchenväter in Rottenbuch 46, Die Orgel im Freisinger Dom 47, Die Englein am Franziskaneraltar des Domes 51, Der Stil des Frühwerkes 52.	
<i>III. Das Werk Philipp Dirrs — Reife und späte Zeit</i>	54
Die Werke im reifen Stil Der Hochaltar des Freisinger Domes — Entstehungsgeschichte 54, Die Meister der beiden Entwürfe 60, Die Ausführung 62, Spätere Veränderungen 68, Der Aufbau des Altares 69, Das Verhältnis zum Kirchenraum 71, Die Herkunft der Altarform 75, Der Tabernakelbau 76, Die Plastiken 80, Die Frage nach dem Entwerfer des Hochaltares im Lichte der Plastiken 83, Die Figürchen der Dommonstranz 85, Die Muttergottes von St. Pölten in Weilheim 86, St. Stephanus und Sixtus im Dom zu Freising 87, Das Kreuz in Johanneck 89.	
Die Werke im späten Stil Die Seitenaltäre im Dom 91, Der Paulusaltar 93, Der Dreikönigsaltar 94, Der Elisabethaltar 95, Die Plastiken 98, Der verschollene Hochaltar der St. Georgspfarrrkirche 101, Das hl. Grab für St. Georg 103, St. Wolfgang und Magdalena in Neuburg a. D. 104, Die Bestimmung der Figuren 106, Die Zuschreibung an Dirr 107, Die beiden hl. Johannes in Johanneck 110, Der hl. Michael in Eisenhut 112, Der Stil des reifen und späten Werks 112.	
<i>IV. Das Werk Philipp Dirrs — Die Steinepitaphien</i>	116
<i>V. Die Wurzeln von Dirrs Frühstil</i>	124
Der Lehrmeister Clement Betle 124, Einflüsse Hans Deglers 125, Wanderzeit in Oberschwaben 126, Die gotische Tradition 129.	

<i>VI. Philipp Dirr und der Barock</i>	132
Die ersten Barockbildhauer Deutschlands 136, Leinberger und Dirr 138.	
<i>VII. Barocker Kunst- und Frömmigkeitsstil</i>	141
<i>VIII. Dirrs Schüler und Nachruhm</i>	145
Der Nachruhm Dirrs im Wandel der Jahrhunderte 146, Die Geschichte der Forschung 151, Schlußwort 152.	
<i>Verzeichnis der Werke Dirrs in zeitlicher Folge</i>	155
<i>Archivalische Belege zum Leben und Werk Philipp Dirrs</i>	158
<i>Exkurse</i>	172
1. Die Familie Dirr 172, 2. Der Bildhauer Hans Wolffardt und der Maler Christoph Turner 173, 3. Neues über Hans Degler 175, 4. Balthasar Stoll und die Arbeiten für Geisenfeld 178, 5. Elias Angermair 181, 6. Das Lukasbild 183, 7. Neuburg a. d. D. Beziehungen zwischen Freising und Neuburg — Die Neuburger Bildhauer 185, 8. Konstantin Pader 189, 9. Tobias Schmid 191, 10. Gregor Nay 196, 11. Hans Dreismich 198, 12. Martin Dürer 200.	
<i>Verzeichnis der benützten Archive und Bibliotheken — Abgekürzt zitierte Literatur</i>	202
<i>Verzeichnis der Abbildungen</i>	205
<i>Register</i>	206
<i>16 Bildtafeln am Schluß des Werkes</i>	

An der Spitze der Arbeit obliegt es dem Verfasser, denen zu danken, die ihm bei seinem Werk behilflich waren. So dankt er den geistlichen Autoritäten, die das Studium und die photographische Aufnahme der ihnen unterstehenden Denkmäler bereitwillig gestatteten, vorzüglich H. H. Regens Msgr. Dr. Michael Höck in Freising.

Der Dank gilt ferner den Beamten der Archive und Bibliotheken, vor allem H. H. Prälat Dr. Michael Hartig, der in freundlichem Interesse für die Arbeit das Archiv des Metropolitankapitels zu München auf liberalste Weise zugänglich machte, und H. H. Archivar Pfarrer Jakob Mois, der den Verfasser im genannten Archiv unermüdlich unterstützte.

Nicht zuletzt aber möchte der Verfasser seinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hans Sedlmayr, danken. Er hat die Arbeit als Dissertation angenommen und ihre Durchführung wohlwollend gefördert. Besonders dankbar ist ihm der Verfasser dafür, daß er nach dem Erscheinen des Aufsatzes von Dr. Karl Feuchtmayr über Philipp Dirr im Sommer 1953, das auf die Ankündigung des Dissertationsthemas im Juni-Heft der „Kunstchronik“, 5. Jahrgang 1952, S. 150, erfolgte, die Fortsetzung der Arbeit genehmigte.

Der Verfasser erklärt, daß seine vorliegende Arbeit von der Karl Feuchtmayrs unabhängig ist. Er hat die Punkte, an denen Ansichten Feuchtmayrs übernommen wurden, ausdrücklich kenntlich gemacht.

Die Drucklegung der Arbeit wäre nicht möglich gewesen, ohne das großzügige Entgegenkommen des Verlegers, Herrn Franz Xaver Seitz †. Er und Herr Seitz-Schwandner haben sich in selbstloser Weise um die Arbeit bemüht. H. H. Prof. Dr. A. W. Ziegler hat das Werk in die angesehene Reihe von Deutingers Beiträgen aufgenommen und so der Drucklegung den Weg bereitet. Für die Ausstattung mit Bildern gewährten die Erzbischöfliche Finanzkammer München und der Herr Oberbürgermeister von Freising, Max Lehner, ansehnliche Zuschüsse. Herr Max Werkmeister stellte seine hervorragenden Freisinger Aufnahmen zur Verfügung. Den genannten und nicht genannten freundlichen Helfern und Fürsprechern möchte der Verfasser herzlich danken.



Erzengel Gabriel aus der Verkündigungsgruppe in Freising

I

Das Leben Philipp Dirrs

Die Zeit zwischen dem Ende der Gotik als lebendem Stil und dem allgemeinen Durchbruch des Barock, die etwa die Jahre von 1530 bis 1650 umfaßt, ist eine der längsten und produktivsten Zwischenzeiten der deutschen Kunst. Vielgesichtig und wechselhaft ist sie trotz intensiver Bemühungen an vielen Stellen ihrer Entwicklung noch dunkel.

Im Feld der süddeutschen Plastik des frühen 17. Jahrhunderts, das uns hier zunächst angeht, wurde schon reiche Ernte gehalten und zahlreiche bedeutende Meister erhielten ein deutliches Profil. Ist auch trotz dieser vielfachen Bemühungen der größere Teil dieses Gebietes noch unerforscht, so muß es doch verwundern, daß ein Bildhauer, der zu den bedeutendsten seiner Zeit gezählt werden muß, so lange völlig unbeachtet blieb. Dieser, Philipp Dirr, der hier vorgestellt werden soll, gehört zu den Männern, die im frühen 17. Jahrhundert Weilheim in Oberbayern als Wirkungs- oder Heimatort bedeutender Künstler berühmt machten.

Weilheim als Kunststadt

Im altbairischen Land waren Städte dünn gesät. Außer dem Handel fanden in ihnen vor allem die Bedürfnisse höherer Kultur ihre Pflege. Das Kunsthandwerk nun war es, dem das oberbayerische Weilheim seinen plötzlichen Aufschwung verdankte.

Es wird wohl kaum ganz zu klären sein, warum gerade das kleine Weilheim mit seinen etwa 2000 Einwohnern sich so schnell zum Zentrum der altbairischen Kunst des frühen 17. Jahrhunderts entwickelte¹⁾. Waren auch die äußeren Umstände günstig — die Lage inmitten des reichen Kranzes der Stifte und Wallfahrten des Pfaffenwinkels, die Zeit des Sieges der innerkirchlichen Reform —, so hätte doch auch ein anderer Ort die Aufträge an sich ziehen können. Bis zum Ende des Mittelalters scheinen

¹⁾ Zur Geschichte von Weilheim ist Böheimb (1865) immer noch unersetzt. Kulturgeschichtliche Einzelbilder zeichnet Rid (1950).

Weilheims Handwerker nie überlokale Bedeutung gewonnen zu haben und auch in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts erhebt sich der Bildhauer Adam Krumper keineswegs über das Niveau seiner Zunftgenossen.

Gegen Ende des Jahrhunderts jedoch wandern die rührigen und geschäftstüchtigen Anführer der neuen Blüte einer nach dem andern zu, zuerst der Kunstschreiner Clement Betle 1587, dann 1591 Hans Degler und Elias Greither d. Ä., schließlich 1605 Bartholomä Steinle. Um sie schließt sich ein Kranz kleinerer oder uns noch nicht genügend bekannter Künstler und Kunsthandwerker.

Die genannten Meister waren alle von auswärts gekommen, die großen Söhne der Stadt dagegen wanderten ab. Hans Krumper, der Sohn Adams, und Christoph Angermair zogen nach München, Georg Petle, der Sohn Clements, ließ sich in Augsburg nieder.

Produktionsmenge und geographische Reichweite der Weilheimer Werkstätten sind erstaunlich. Wir können kaum mehr ahnen, wie viele aufwendige Kirchengestaltungen aus ihnen hervorgingen. Der Kundenkreis waren zunächst die vielen Klöster Oberbayerns und Schwabens, aber auch in Niederbayern, im Innviertel und in Oberösterreich fanden sich reiche Auftraggeber. Im Norden reichte das Arbeitsfeld bis Ingolstadt, im Süden ins Etschland hinein. Dazu kamen die Schüler, die aus Preußen und Wien, aus dem Luxemburger und Ansbacher Land nach Weilheim strebten, das Gelernte in viele Länder trugen und die engen Beziehungen zum anderen Zentrum bodenständiger Plastik, dem ober-schwäbischen, aufrechterhielten. Am bedeutsamsten aber war, daß in den beiden großen Kunstzentren Süddeutschlands, München und Augsburg, gebürtige Weilheimer die Führung innehatten. Zu diesen, Krumper und Petle, gesellt sich nun der Bildhauer Philipp Dirr, der wie sie fern der Heimat ihren engen Bindungen entwuchs, zugleich aber ihren Ruhm als „magnorum ingeniorum felix patria“²⁾, als glückliche Vaterstadt großer Geister, mehrte.

Herkunft und Lehre

Philipp Dirr entstammt einer in Weilheim alteingesessenen Familie. Schon im Jahr 1469 erscheint ein Chuncz Dür³⁾. Seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts können wir die Sippe genauer verfolgen. Das Messerschmiedhandwerk war so sehr ihre Domäne, daß wir z. B. im Jahr 1643 nicht weniger als fünf Meister dieses Handwerks aus der Familie Dirr

²⁾ Gailler S. 38 f.

³⁾ Obb. A. 73, S. 203.

vorfinden. Bis auf seinen 1674 geborenen Großneffen Martin blieb Philipp Dirr der einzige Bildhauer in ihr.

Großvater und Vater des Meisters waren ebenfalls Messerschmiede. Ersteren kennen wir nicht mit Namen⁴⁾, nur seine Witwe Anna, die 1572—84 steuert und das Handwerk bis 1581 fortführt. Ihr Sohn Caspar wurde um 1553 geboren und erscheint schon im ältesten erhaltenen Steuerbuch von 1572 als Meister. Nach 1581 übernimmt er das Haus seiner Mutter „am Eck wo man in die Ledergassen geht“. Hier wurde wohl sein Sohn Philipp geboren. Das Haus mußte der Vater allerdings zwischen 1591 und 1599 wieder verkaufen. Er starb um 1622, seine Witwe um 1625/26.

Das Geburtsjahr Philipps kennen wir nicht. Da er aber Anfang 1595 in die Lehre trat, wird es etwa 1582 anzusetzen sein⁵⁾.

Am 16. Januar 1598 wird nun über den Lehrjungen Philipp Dirr vor dem Weilheimer Stadtrat verhandelt⁶⁾. Philipp wurde dem Meister Clement Petle nach Handwerksbrauch „eingeschafft“, um das Kistlerhandwerk und das Bildschneiden zu lernen. „Darauf sich Clement erbotten, ains oder beede Handtwerch zelehnen, der Jung begert allein das Pilt-schneiden, damit Clement woll zefriden.“ Als Lehrzeit wurden sechs Jahre festgesetzt, von denen aber drei schon vorüber und aus waren.

Dieses Protokoll ist recht merkwürdig. Lehrjungenaufnahme war nämlich allein Sache des Handwerks und der Eltern und hatte vor dem Stadtrat nichts zu tun. Da drei Jahre der Lehrzeit schon vorüber waren, kann man mit Feuchtmayr annehmen, Dirr habe diese drei Jahre bei einem jetzt verstorbenen Meister gearbeitet⁷⁾. Doch scheint eine solche Übernahme eines Lehrlings sonst nie im Stadtrat verhandelt worden zu sein. Wahrscheinlicher ist wohl, daß die Eltern die Schwierigkeiten voraussahen, die daraus entstehen mußten, daß Betle kein zünftig gelernter Bildhauer war. Man wollte also durch diese öffentliche Protokollierung der Lehrlingsaufnahme eine Sicherung gegen spätere Einwendungen schaffen.

Anfang 1601 wird Clement Betle seinen Lehrjungen offenbar unbehelligt freigesprochen haben. Für den Gesellen begann jetzt die Wanderzeit.

⁴⁾ Feuchtmayr, Dirr S. 150 nennt ihn irrtümlich Philipp. Zur Genealogie der Familie Dirr vgl. Exkurs 1.

⁵⁾ Das Alter beim Eintritt in die Lehre schwankt nach Th. Müller RDK II, Sp. 590 zwischen 12 und 16 Jahren.

⁶⁾ Beleg 1.

⁷⁾ Feuchtmayr, Dirr S. 150 und Anm. 37.

Geselle und junger Meister — Der Weg nach Freising

Die Jahre waren für einen jungen lernbegierigen Gesellen denkbar günstig. Allenthalben in Süddeutschland regte sich in den Bildhauerwerkstätten frisches kräftiges Leben, gab es große und dankbare Aufgaben. Dirr scheint diese Gelegenheiten gut genutzt zu haben. Sein Werk zeigt, daß er sich vor allem in den blühenden oberschwäbischen Werkstätten umgesehen hat. Knapp ein Jahrzehnt hat er so gelernt, bis es ihm gelang, sich selbständig zu machen. Bereits am 22. Februar 1611 erscheint Meister Philipp Dirr als Zeuge bei einer Verdingung in Freising, als nämlich Christoph Turner, der Weilheimer Maler, die Fassung des 1609 vom Weilheimer Hans Wolffardt geschnitzten Bruderschaftsaltars zu St. Georg in Auftrag erhielt⁸⁾. Als der Altar im Juni aufgestellt wurde, führte Dirr daran noch eine größere Zahl von Arbeiten aus, für die er am 11. Juli 23 fl. bekam. An der Kleidung der Figuren, an Wehr, Federn und Roß des hl. Georg gab es manches zu verbessern, vier Engelsgesichter wurden neugeschnitzt. Außerdem waren noch zerbrochene Teile zu leimen und zu ergänzen⁹⁾. Dirr unterscheidet deutlich Reparaturen von eigentlichen Verbesserungen, der ältere Meister Wolffardt scheint ihm also nicht verehrtes Vorbild gewesen zu sein. Am 14. Februar 1612 wiederum zahlte ihm der fürstbischöflich Freisingische Baumeister Hans von Erfurt als „Phillippen Dürr Pilthauer zu Weilheim für 2 Altar stain“ 11 fl.¹⁰⁾. Er hatte sie zu der neuerbauten und schon am 30. Oktober 1611 eingeweihten¹¹⁾ Franziskanerkirche zu Freising geliefert. Man darf wohl annehmen, daß die Steine schon vor letzterem Datum geliefert worden waren.

Diese künstlerisch wenig besagenden Quellen sind zugleich Schlüssel für den Entwicklungsgang Dirrs. Sie lassen kaum eine andere Deutung zu, als daß er schon 1611/12 in Weilheim eine eigene Werkstatt besaß. Das Weilheimer Stadtsteuerbuch vom Jahre 1612 jedoch erwähnt ihn nicht. Ja noch mehr, das nächste erhaltene, das von 1617, bringt seinen Namen erst im Nachtrag mit dem Normalbetrag der Bürger ohne eigenes Haus¹²⁾. Nach den Gepflogenheiten des Weilheimer Stadtsteuerwesens bedeutet dies, daß er das erstemal steuert und daß er zwischen dem 29. September 1616 und dem 25. Juli 1617 steuerpflichtig geworden ist¹³⁾.

⁸⁾ Beleg 25. Über Turner, Wolffardt und den Altar vgl. Exkurs 2.

⁹⁾ Beleg 26.

¹⁰⁾ Beleg 27.

¹¹⁾ KAM, HL 3, fasc. 320/11.

¹²⁾ Beleg 3.

¹³⁾ Gemäß einem Ratsbeschuß von 1573, der z. B. im Steuerbuch von 1584 angeführt ist.

Diese einander anscheinend widersprechenden Angaben lassen offenbar nur eine Möglichkeit: Dirr war zwar Meister, aber nicht in Weilheim verbürgert und zünftig, sondern freier Meister, vom Zunftstandpunkt aus gesehen ein „Stimpler“. Als solcher konnte er nur mit Arbeitgebern rechnen, die nicht an die strengen, staatlich sanktionierten Zunftvorschriften gehalten waren. Es waren dies außer dem Hof und dem landsässigen Adel die Klöster und die Universität und natürlich auch das von Bayern unabhängige Hochstift Freising. Diese Institutionen konnten auch einem nichtzünftigen Meister den sogenannten Schutz geben. Daß Dirr seine ersten Meisterjahre tatsächlich auf diese Weise verbrachte, wird auch durch die Tatsache gestützt, daß er noch 1617 beim Kloster Geisenfeld saß. Auch scheint er sein Meisterstück nicht in Weilheim gefertigt zu haben, da die Weilheimer Ratsprotokolle gegen ihre Gewohnheit nichts davon berichten. Besteht diese Auslegung zu Recht, dann wird man Frühwerke Dirrs in einem weiteren geographischen Raum erwarten dürfen als bei jungen zünftigen Meistern.

Für die künstlerische Persönlichkeit aber ergeben sich Folgerungen, die gut zu dem schon so früh geäußerten Willen nach dem „Bildschneiden allein“ passen: Daß er sich nicht dem normalen Entwicklungsgang des städtischen Handwerksmeisters unterwarf, daß er sich als Künstler einer schärferen Konkurrenz stellte, daß er sich von der zünftigen Bindung löste und seine eigenen Wege ging.

Daß Dirr seine ersten Aufträge aus dem Hochstift Freising erhielt, ist nicht ohne weiteres erklärlich, da ja doch München viel näher läge. Freising war aber um diese Zeit künstlerisch ein Vakuum, es gab keinen Bildhauer dort, die Maler überragten nicht das Mittelmaß. Für Künstler war die Stadt überhaupt nicht von großem Reiz, denn sie hatte kein Hinterland. Die nächste Umgebung war bereits bayerisch und die herzoglichen Beamten wachten streng darüber, daß die „ausländischen“ Handwerker nicht zu viele Aufträge bekamen. Diese waren also auf den Bedarf der Stadt angewiesen und der war nicht so groß, da die Hofhaltung nicht reich war, ein Fürstbischof obendrein noch lange Jahre auswärts weilte und vor allem die Konkurrenz von München und Landshut sehr stark war.

Jetzt aber in der Zeit des kirchlichen Aufschwunges waren mit Sicherheit größere Aufträge zu erwarten. Standen doch in Freising neben dem Dom drei Stiftskirchen, eine Klosterkirche, die Stadtpfarrkirche und über 15 kleinere Kirchen und Kapellen, dazu schon auf bayerischem Gebiet die

Klöster Weihenstephan und Neustift¹⁴). Verbindungen nach Freising anzuknüpfen mußte doch aussichtsreich erscheinen.

Das hat nach Wolffardt als erster Weilheimer der Faßmaler Christoph Turner¹⁵) gemerkt. Diese merkwürdige und zwielichtige, ungeheuer streitsüchtige Persönlichkeit scheint ihre Haupttätigkeit darauf verlegt zu haben, den Weilheimer Bildhauern Aufträge zuzuführen. Turner ist von 1611 bis 1615 in Freising nachweisbar und wird also wohl auch Dirrs Beziehungen dahin eingefädelt haben.

Der Kampf um die Anerkennung

Ende 1616 oder Anfang 1617 trat Dirr in seiner Heimatstadt in die bürgerlichen Rechte und Pflichten ein und zahlte 1617 die erste Steuer in Höhe von 1 Schilling 22½ Pfennig, der Normaltaxe der Bürger ohne Hausbesitz. Gleichzeitig wird auch seine Heirat erfolgt sein. Er wählte sich Regina Khoch zur Frau, die Tochter des angesehenen Metzgers Simon Khoch¹⁶).

Die Entrichtung der Steuer bedeutet nun nicht, daß Dirr in Weilheim wohnte, sondern ergibt sich allein aus dem Bürgerrecht. Tatsächlich hat er sich dort aufgehalten, wo er größere Aufträge hatte. So war er auch im Sommer 1617, als er seinen ersten Lehrjungen andingen wollte, nicht in Weilheim. Der Sohn des reichen Goldschmieds Philipp Schmidt, Tobias, sollte bei ihm das Bildschneiden lernen.

Hans Degler, der führende Meister und Mitglied des Inneren Rates, wollte den neuen Konkurrenten aber nicht dulden. Schon 1616 und 1617 hatte er scharfe Sträuße gegen den aus Waldsee zugezogenen Bildhauer Melchior Bendl ausgefochten, aber sein Ziel, dessen „Unredlichkeit“ feststellen zu lassen, nicht erreicht.

Nun wandte er sich gegen Dirr¹⁷). Die Angriffsfläche fand er in dessen Lehrmeister Clement Petle, der das Bildhauen nicht bei einem redlichen Meister gelernt habe. So sei auch sein Schüler Dirr unredlich und die Andingung eines Lehrjungen nicht möglich. Aktenkundig wird dieser Streit

¹⁴) Die Schmidtsche Matrikel von 1738 (Deutinger, Matrikeln I) führt in diesen Kirchen 153 Altäre auf. Nicht viel weniger sind es auch z. Zt. Dirrs schon gewesen.

¹⁵) Über ihn vgl. Exkurs 2.

¹⁶) Die Khoch waren — ähnlich wie die Dirr dem Messerschmiedhandwerk — der Metzgerei verbunden. 1618 übten 6 Meister dieses Namens das Metzgerhandwerk aus (StAW, RP 1605—20, p. 749, 8. 5. 1618). Simon Khoch war seit dem 3. März 1617 Zunfmeister der Metzger (ebda p. 650) und starb am 26. Januar 1639 (Pfarrmatrikel Weilheim).

¹⁷) Beleg 2.

am 28. Juni 1617. Vater und Schwiegervater des abwesenden Philipp Dirr, Caspar Dirr und Simon Khoch, verklagen Hans Degler, weil er gegen sein Versprechen den Jungen nicht andingen wolle. Die Gesellen, auf deren Protest sich Degler berufen habe, hielten Dirr nun für redlich. Degler aber verweigert die Aussage, bis Dirr zur Stelle sei.

Am 30. Juni können die Kläger vom Einverständnis der andern Bildhauer, Steinle, Adam Krumper und Bendl, berichten. Doch Degler erreicht nochmals eine Verschiebung der Entscheidung.

Am 15. Juli ist Degler abwesend. Hatte er sich bisher auf den abwesenden Steinle berufen, so beruft sich dieser jetzt auf ihn. Doch erklärt sich Steinle zur Aufdingung bereit, wenn die Kläger die Haftung für etwaige Folgen übernehmen. Man fürchtete nämlich, es könne die Münchner Zunft alle Weilheimer Meister, die bei Dirr einen Lehrjungen andingen, für unredlich erklären. Der Rat befiehlt jedoch unbedingt, den Lehrjungen sofort bei Dirr anzudingung. Doch dies geschah nicht, weil Degler und Steinle sich weigerten.

Am 29. Juli wird ein Schreiben Dirrs an den Rat verlesen. „Darauf Herr Degler vermelt, weil er schreib, der ine und seinen Lernbrief veracht, der sei ein unerlicher Gesell, so er doch dessen nie gedacht, so well er ine solches Schreiben selbst in sein aigen Puesen schieben und für denjenigen halten.“ Unter dem Vorbehalt, daß er in keine Gefahr komme, erklärt er sich zur Andingung bereit, Steinle dagegen will diese vertagen, bis der Entscheid im Bendlschen Streit aus München käme. Degler hatte nämlich in dieser am 23. Juni 1617 gegen ihn entschiedenen Sache Berufung bei der Münchner Zunft eingelegt. Philipp Schmidt erklärt sich damit einverstanden und verzichtet darauf, die Meister zur Andingung zu zwingen. Auch der Rat stimmt dem zu, nimmt aber allen Bildhuern das Handgelübde ab, den Buben dann anzudingung.

Am 8. August holen Degler und Steinle zu dem Schlag aus, der ihnen in Weilheim ihre Monopolstellung hätte zurückgeben und die Konkurrenten Dirr und Bendl erledigen sollen. Sie wollten sich nämlich in die Münchner Zunft einkaufen, von der sie wußten, daß sie die letzteren nicht anerkannte. Doch der Rat verwahrte sich entschieden dagegen und verhinderte diesen Streich.

Am 16. August ist der am 23. Juni gesetzte Termin verstrichen und der Junge noch nicht angedingt. Die Deglerpartei behauptet jetzt, man habe sie zum Handgelübde gezwungen und auch wenn der Bub auslerne, könne man ihn nicht für redlich halten. Die Münchner Zunft wolle alle Meister, die beim Andingen hülfen, als unredlich betrachten. Der Rat verschiebt darauf hin seinen Entscheid, bis Dirr persönlich zur Stelle sei.

Am 21. August ist er angekommen und alle Streitigkeiten hören plötzlich auf. „Degler erkent in für redlich, Steinle last in bey seinen Ehren verbleiben und erkhent in für ainen redlichen Maister. Bendl halt in für redlich. Herr Degler sagt, er seye des Khrumppers Mainung auch.“ Alle wollen den Buben andingen. „Jedoch sagen die Bilthauer und protestiern, wann Philipp Dirr durch Andere angefochten werde, so soll er, ohne Entgelt ihrer, denjenigen Red und Antwort geben. Dessen ist gedachter Dirr zefriden.“ Und der Ratsschreiber fügt hinzu: „Darbey es bliben; und der Bub angedingt worden.“

Am gleichen Tag erfuhr auch Bendls Sache einen glücklichen Ausgang. Degler erklärte ihn für einen redlichen Meister, „hat ime die Hand darauf geben und vil Glickh gewünscht“. Steinle und Dirr schlossen sich dem an.

So hatte also Deglers Politik der hinhaltenden Winkelzüge eine volle Niederlage erlitten, wenn es ihm auch noch gelang, das Gesicht zu wahren. Für Degler und Steinle hatte allerdings die Sache noch ein peinliches Nachspiel. Wegen des Streits mit Bendl — und mit Dirr, wie wir hinzufügen dürfen — mußten sie einen Tag in den Turm wandern und je 2000 Mauersteine bezahlen. So beschloß es der Rat am 23. Februar 1618 als „Straf einer unnötigen Klag“.

Eine weitere Folge dieser Streitigkeiten war, daß sich das Bildhauerhandwerk im Jahr 1618 der Zunft der Kistler, Maler, Glaser, Schäffler und Drechsler anschloß¹⁸⁾.

Die Zunft stellte dann auch, als Tobias Schmidt ausgelernt hatte, am 15. März 1623 seinen Lehrbrief aus, in dem bescheinigt wird, „daß er das Bilthauer Handwerch bey dem ehrngeachten Philipp Dirren, Bürger und Bilthauern alhie, nach Handtwerchsgebrauch 6 Jar vellig erlernt habe“. Und als Zeugen fungierten „Hansen Degler und Bärtlme Steinle, beede des Raths und Bilthauer alhie“!¹⁹⁾.

Bildhauer in Geisenfeld und in Freising

Im Sommer 1617 war Dirr stets von Weilheim abwesend. Er weilte wohl in Geisenfeld, wo wir ihn noch am 20. November 1617 finden.

Geisenfeld war ein reiches, um 1030 gegründetes Benediktinerinnenkloster, an das sich auch ein Markt angeschlossen hatte. Es liegt an der Ilm im nördlichen Oberbayern im weiteren Bannkreise Ingolstadts. Es

¹⁸⁾ StAW, RP 1605—20, p. 785 und 791 (27. 10. u. 10. 12. 1618).

¹⁹⁾ Beleg 8.

gab dort offenbar Aufträge für die Klosterkirche auszuführen. Seßhaft geworden ist Dirr jedoch dort nicht, die Steuerbücher des Klosters führen ihn nicht auf.

Die Verbindung zum Kloster verdankte Dirr wohl dem Franziskaner P. Franz Aempherle, der 1576 in Geisenfeld geboren wurde²⁰). Sein Vater war wohl der 1606 erwähnte Klosterbaumeister (= Leiter der Klosterökonomie) Lorenz Ämpffel²¹). P. Franz wurde 1601 Domprediger und 1610 erster Guardian des neugegründeten Franziskanerklosters in Freising, für das Dirr 1612 die Altarsteine geliefert hatte. Zugleich war Aempherle Beichtvater des Bischofs und darf zweifellos zu den bedeutendsten geistlichen Persönlichkeiten des damaligen Freising gezählt werden²²).

Die Arbeiten Dirrs für Kloster Geisenfeld werden später besprochen werden. Als „Bildhauer von Geisenfeld“ erhielt Dirr am 20. November 1617 den Altar der bischöflichen Schloßkapelle vom damaligen Bischof von Freising, Stephan von Seiboldsdorf, angedingt²³). Am 14. Juli 1618 erhielt der Bildhauer von Geisenfeld vom Bischof — es ist der seit einem Monat regierende Veit Adam von Gepeck — 16 fl.²⁴).

Schon ein halbes Jahr darauf hat Dirr seinen Hausstand nach Freising verlegt. Am 5. März 1619 wohnt er in der „Segerschmidten“ vor dem Veitstor, in der auch der Freisingische Hofmaler und „Baumeister“ Johann Schreiber seinen Wohnsitz hatte²⁵). Er ist schon eine bei Bischof und Domkapitel wohlbekannte Persönlichkeit, und als er am 12. November 1619 sein Söhnlein Martin taufen läßt, kann er den Stadtarzt Dr. Moritz Schönlein als Paten gewinnen²⁶). Weitere Kinder folgen. Am 22. Januar 1621 hebt die Frau des Dr. Schönlein ein Mädchen aus der

²⁰) Gewöhnlich Ämpferle geschrieben, doch nennt sich P. Franz auf seinen Druckschriften stets Aempherle. Über ihn vgl. Neue Deutsche Biographie I (1953) 259. Deutinger Beitr. 5 (1854) 529 u. die dort zitierte Literatur. Prechtl J. B., Die Franziskaner in Freising. 2. Sbl. S. 46 ff. Minges P., Geschichte der Franziskaner in Bayern. München 1896, S. 82, 107, 142—4. Trost S. 139. Lins Bern., Geschichte der bayerischen Franziskanerprovinz 1620—1802. München 1926, Register. Altheimatland. Ausgabe B. 2 (1925/6), S. 30 f.

²¹) HStA, KL Geisenfeld, Nr. 247, f. 493.

²²) Anzumerken ist, daß in Geisenfeld in dieser Zeit eine Familie Älbel blühte, die mit der gleichnamigen in Weilheim verwandt sein könnte. Vgl. Trost S. 148.

²³) Beleg 28.

²⁴) Beleg 29.

²⁵) Beleg 30. — Feuchtmayr, Dirr S. 152 nimmt den Umzug irrträglich erst für 1623/4 an.

²⁶) Dazu und zum Folgenden Beleg 6. Feuchtmayr, Dirr S. 152: „Von den in der Bittschrift erwähnten 4 kleinen Kindern wurde zwischen 1620 und 1625 jedenfalls keines in Freising getauft.“

Taufe und gibt ihm ihren Namen Anna Kunigund. Am 21. Dezember 1622 folgt Maria, am 11. Januar 1625 Barbara. Patinnen waren Anna Haylin und Anna Harscherin, wohl die Gattin des gleich zu erwähnenden Kastners. Am 21. April 1628 wird — zum Unterschied von den vorigen in der Veitspfarrei erfolgten Taufen in der Georgspfparrei — noch ein Sohn Georg getauft. Pate war dabei der fürstbischöfliche Kastenamtsverwalter Caspar Harscher. Als Taufpaten finden wir Dirr — vornehm als Hermoglyphus bezeichnet — bei einem Söhnchen des Freisinger Malers Johann Georg Schauer, dem er den Namen Johann Philipp gab²⁷).

Dirr hatte sich also in Freising eingelebt und verkehrte mit einflußreichen Persönlichkeiten. Trotzdem ist er hier nicht Bürger geworden und auch in kein festes Verhältnis zum Hof eingetreten.

Freising war zwar Residenzstadt des Bistums und des kleinen Reichsfürstentums, aber doch von recht kleinbürgerlichem Zuschnitt. Durch das mangelnde Hinterland eingeschränkt, hatte es keine wirtschaftliche Bedeutung, kein Gewerbezug ragte hervor, es gab kein bürgerliches Patriziat und die bischöflichen Beamten kamen fast alle von auswärts. Es gab ja keine höhere Schule, die Gebildeten blieben auf dem Domberg für sich.

Auch künstlerisch war Freising zwischen den beiden Kraftfeldern München und Landshut ohne eigenes Gewicht. Zwar hatte Bischof Ernst, ein bayerischer Prinz, der ein halbes Jahrhundert (1566—1612) regierte, das Residenzschloß fast gänzlich neu gebaut. Die vielen Bedürfnisse eines fürstlichen Haushalts aber fielen aus, da er seit 1583 dauernd in seinem Erzstift Köln weilte. Sein Nachfolger war Stephan von Seiboldsdorf (1612—1618) aus niederbayerischem Landadel, der ohne großen Aufwand voll frommen Reformgeistes lebte. Er hat noch kurz vor seinem Tod den Auftrag für den Altar der Hofkapelle, die erst damals entstand, gegeben. Auf dem bischöflichen Stuhl folgte Veit Adam von Gepeck (1618—51), eine markante Persönlichkeit, die den ganzen Dreißigjährigen Krieg durchlebte. Im Dachauer Hinterland, auf Schloß Arnbach geboren, erhielt er früh ein Freisinger Kanonikat und bezog 1599 die Universität Dillingen, dann 1602 die zu Ingolstadt²⁸), beide Hochburgen der innerkirchlichen Reform. Dem Reformgedanken blieb Veit Adam auch als Bischof treu, während seine persönlichen Fähigkeiten

²⁷) Beleg 12.

²⁸) Specht Th., Die Matrikel der Universität Dillingen. 1. Bd. (= Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg 2) Dillingen 1911, S. 257, Nr. 154. Matrikel I, 2, 1. Sp. 43.

wohl mehr auf dem Gebiete der Politik als dem der Seelsorge lagen²⁹⁾. Ein leidenschaftlicher Jäger, umgab er sich auch zu Hause mit allerlei Getier und führte ein recht patriarchalisches Regiment.

Trotz miserabler Finanzlage und schwerer Verschuldung des Hochstifts faßte er nach der Fertigstellung der Hofkapelle den Plan, den ganzen Dom zu renovieren. Dabei war Philipp Dirr der für die Ausstattung wichtigste und tonangebende Meister. Das große Programm hielt ihn in Freising fest und auch nachher hatte er wenig Anlaß, nach Weilheim zu den vielen Konkurrenten zurückzukehren, obwohl er dort Bürger geblieben war und sich auch ein Haus erworben hatte. Es lag an der Hof- oder Wigglesgasse (heute Hofstraße, vielleicht Nr. 17) und umfaßte Haus, Hofstatt, Stadel und Garten sowie einige Gründe. Es war frei eigen und fast zinsfrei. Gekauft hat es Dirr frühestens Ende 1621³⁰⁾, 1623 steuert er bereits dafür 1 fl. 3 Schilling 24 Pfennig³¹⁾.

Der Kaufpreis für das Haus wird wie beim letzten Besitzerwechsel 585 fl. betragen haben. Dirr hatte also schon ein beträchtliches Vermögen erworben. Als es am 12. April 1624 wegen einer Restsumme für den Hauskauf zu einer Verhandlung vor dem Rat kommt, er bietet sich Dirr gegen eine genaue Kostenaufstellung die große Summe von 233 fl. 42 kr. dem Mittelsmann Michael Grasser binnen zwei oder drei Tagen zuzustellen³²⁾. Doch gibt er am 11. Juni 1624 demselben Grasser einen Schuldbrief über 350 fl., den er erst am 24. Dezember 1629 ablöst³³⁾.

Bürgerrecht und Haus hat Dirr bis zu seinem Tode nicht aufgegeben, obwohl er ständig in Freising wohnte. Hier konnte er nicht Bürger sein, doch hatte ihm der Bischof den Beisitz verliehen³⁴⁾. Die Beisitzer hatten zwar kein Bürgerrecht, genossen aber rechtlichen Schutz. Sie wurden auch zu den öffentlichen Umlagen herangezogen. So zahlte Dirr im November 1621 zur Stadtsteuer 4 Schilling 6 Pfennig und zu einer am 27. Juli 1623 eingehobenen Türkensteuer 2 fl. 2 Schilling 24 Pfennig. Er war damals Inman, d. h. Mieter, und wohnte zuerst im 1. Stadtviertel im Dechanthaus von St. Veit, dann im 2. Stadtviertel in der Gegend

²⁹⁾ Das Bild der Persönlichkeit Veit Adams ergibt sich aus der Arbeit von Striedinger.

³⁰⁾ Das Datum des Erwerbs kann nicht mehr genau festgestellt werden, jedenfalls liegt es nach dem 2. Okt. 1621, wo es der Kürschner Georg Stempfle um 585 fl. erwarb. (StAW, BP 1619—24, f. 149 v). Vgl. Beleg 4.

³¹⁾ Beleg 3.

³²⁾ Beleg 5

³³⁾ Beleg 15.

³⁴⁾ Beleg 13.

Oberer Graben—Kochbäckergasse³⁵). Am 2. November 1631 erlegte er eine Steuer von 1 fl. 5 Schilling³⁶).

Am 1. Mai 1632 kamen die Schweden in die Stadt und verlangten eine Brandschatzung von 30 000 fl. Schon am 2. Mai lieferte Dirr bei der dafür eingesetzten Kommission 29¹/₂ Lot Silber ab, die mit 17 fl. 42 kr. angeschlagen wurden³⁷). Wir können aus dieser Summe schließen, daß Dirr recht vermöglich war, denn nur ein Bruchteil der Bevölkerung konnte mehr als 5 fl. erlegen. Nur ganz wenige reiche Bürger zahlten mehr als Dirr, während Tagwerker und vermögenslose Handwerker mit 20 oder 30 kr. eingestuft wurden.

Aus der Abrechnung ersehen wir ferner, daß Dirr den Vertrauensposten eines Nachlaßverwalters innehatte. Für die Erben des am 23. Januar 1631 verstorbenen Seniors des Stiftskapitels von St. Andrä Carolus Luzenberger³⁸) lieferte er nämlich noch 17¹/₂ Lot Silber ab.

Von seinen Beziehungen zum Andreasstift zeugt auch die Tatsache, daß er bei einer Anlage aller Häuser vom 22. Oktober 1632 als einziger Bewohner des „St. Andree Hauß auf der Grett“ erscheint. Diese Nennung³⁹) läßt den Wohnsitz Dirrs noch heute feststellen, der Name des Hauses hat sich in der Gastwirtschaft zur Gred an der Bahnhofstraße erhalten. Unmittelbar über ihr erhebt sich auch die Flanke des Dombergs, auf dem das Andreasstift stand.

In jener Notzeit zwischen den beiden Schwedeneinfällen, am 4. Januar 1633 starb Dirrs Frau Regina⁴⁰) und wurde am 5. d. M. begraben⁴¹). Ihr Gatte ist ihr bald nachgefolgt; am 1. März wurde er unter Begleitung der St.-Georgs-Bruderschaft beigesetzt⁴²), ist also wohl am 28. Februar gestorben. Gut 50 Jahre waren also nur dem Meister vergönnt, um seine Fähigkeiten zu entfalten.

Er hatte nicht die Genugtuung, einen Sohn als Erben seiner Kunst zu wissen. Von den fünf Kindern, die ihm 1619—1628 geboren wurden, überlebten ihn nur zwei Töchter, Anna Kunigund (geb. 1621) und

³⁵) Beleg 7 und 9.

³⁶) Beleg 16.

³⁷) Beleg 18. Vgl. Birkner Rud., Der Schwedenkönig Gustav Adolf in Freising. Frisinga V (1928) 273—281.

³⁸) F. J. A. Schmidt, Chronik des Stiftes St. Andrä: HStA, KL Freising St. Andrä, Nr. 162, p. 52, Nr. 164, p. 155.

³⁹) Beleg 19.

⁴⁰) Beleg 20.

⁴¹) Beleg 21.

⁴²) Beleg 21. Die Totenbücher der Veitspfarrei enthalten Dirr nicht, die der Georgs-pfarrei beginnen erst 1664.

Maria (geb. 1622)⁴³⁾. Sie erbten das Weilheimer Haus. Zu ihren Vormündern bestellte der Rat den Rotgerber Michael Pals und den Schlosser Mang Reisch, der schon früher zu Dirr in freundschaftlichen Beziehungen gestanden hatte. Sie vertauschten das Haus Dirrs gegen ein anderes an der Kreuzgasse am 11. Mai 1637⁴⁴⁾. Nach 1644 wurde es von den inzwischen verheirateten Töchtern wieder verkauft. Anna Kunigund heiratete am 14. Juli 1643 den Schuster Vitus Ginter und starb am 22. März 1676. Maria nahm am 12. Juni 1646 den verwitweten Schlosser Andreas Pirschl zur Ehe und starb am 3. August 1665⁴⁵⁾.

⁴³⁾ Bei Feuchtmayr, Dirr S. 159, Anm. 65 irrtümlich 3 Töchter. Der Verbleib der anderen Kinder läßt sich nicht nachweisen, da Todesfälle von unmündigen Kindern in dieser Zeit weder zu Freising noch zu Weilheim ins Sterbebuch eingetragen wurden. Der 1637 (Taufbuch St. Georg, Freising, 29. 8. 1637) erwähnte Joannes Dirr studiosus kann nicht, wie Feuchtmayr, Dirr S. 159, Anm. 65 annimmt, ein Sohn Dirrs sein. Ein Fr. Tobias Dirr (Dürr) tauft in der Georgspfarrei 1636—39. Ein Leonhard Dyrr nuntius (Bote) läßt 1604 einen Sohn David taufen (St. Georg, 11. 3. 1604) und steuert noch 1610 (KAM, Rep. 53, fasc. 93, nr. 1). Eine Elisabeth Dyrrin vidua heiratet 2. 3. 1615 (St. Georg), eine Helena Dürerin am 7. 12. 1616. Es hat also eine Freisinger Familie Dürr gegeben, mit der Philipp offenbar nichts zu tun hatte.

⁴⁴⁾ Beleg 22—24. — Das Haus hatte früher dem uns schon bekannten Goldschmied Philipp Schmidt gehört.

⁴⁵⁾ Pfarrbücher der Stadtpfarrei St. Maria in Weilheim. — Maria wird bei der Hochzeit irrtümlich Ursula genannt, aber ausdrücklich als „filia Philippi Dirr Civis (!) Frisingensis“ bezeichnet. Im Totenbuch trägt sie ihren richtigen Vornamen.

II

Das Werk Philipp Dirrs: Die Arbeiten der Frühzeit

Philipp Dirr war keine sehr große Schaffenszeit zugemessen. Von seinen gut 50 Lebensjahren war er fast 25 selbständig tätig. Nur 15 Jahre aber können wir mit Sicherheit überblicken. In diese Jahre von 1617 bis 1632 fallen wichtige Stilwandlungen, die es erlauben, eine feste Entwicklungslinie seines Schaffens festzustellen. In die Anfänge aber können wir uns nur anhand der Frühwerke vom Jahr 1617 an zurücktasten.

Der frühe Stil Dirrs umfaßt die Werke bis gegen 1623.

Der Altar der Freisinger Residenzkapelle (Abb. 1—2) Entstehungsgeschichte und Rekonstruktion

Das erste für Dirr gesicherte und unter den Frühwerken auch bedeutendste Werk Dirrs ist der Altar der ehemaligen bischöflichen Hauskapelle in Freising.

Die Freisinger Residenz war unter Bischof Ernst 1608 von Grund aus neu zu bauen begonnen worden. Der Süd- und Westflügel entstanden durch ihn. Bischof Stephan (1612—1618) und Veit Adam (1618—1651) setzten den Bau fort, behielten aber im Nord- und Ostflügel Teile der älteren Anlage, so die Arkadengänge Bischof Philipps von 1519, bei und suchten die Vierflügelanlage zu einer regelmäßigen Vollendung zu führen. So blieb auch der an das Nordosteck östlich angeschobene Residenzturm bestehen, der im Untergeschoß ganz mittelalterlich ist und vermutlich noch aus der Zeit Bischof Konrads (1314—1322) stammt¹⁾. Der obere Abschluß wurde mit einer Laternenkuppel umgestaltet und ins Hauptgeschoß die bischöfliche Hauskapelle eingebaut. Sie war hier eine ganz neue Einrichtung, denn Capella Episcopi war bisher das Ober-

¹⁾ Hartig, Freising, S. 9. Westlich stößt an den Turm ein großer Raum mit Kreuzrippengewölbe des 14. Jahrhunderts.

geschoß der westlichen Domvorhalle gewesen, das durch einen Gang mit der Residenz verbunden war.

Die neue Kapelle ist, durch das mittelalterliche Turmgemäuer bedingt, ein unregelmäßig quadratischer Raum mit vier Nischen, von denen die nördliche eine kleine Empore enthält. Das Langhaus wurde erst im 19. Jahrhundert hinzugezogen.

Für die östliche Nische dieses steilen und sehr intimen Raumes einen Altar²⁾ zu schaffen, erhielt Philipp Dirr den Auftrag. Am 21. November 1617 zahlte die bischöfliche Hofkammer „Philipen Dürr Pildthauern von Geisenfeldt, wegen eines in die Neue Schloß Capeln angedingten Altars, in Abschlag des Gedings“ 100 fl.³⁾ Es war dies wohl die erste Zahlung. Die Rechnungen von 1618 erwähnen den Altar nicht, die von 1619 sind verloren. 1620 erhielt Dirr zur völligen Bezahlung des Altars 120 fl.⁴⁾ Auf der Tafel über dem Hauptfeld stand bis zur Renovation von 1932 die Jahreszahl 1621, die wohl das Jahr der Fassung angab.

²⁾ Deutinger Matr. I 91. Die Hauskapelle des erzbisch. Clericalseminars in Freising. Pastoralblatt für die Erzdiözese München-Freising 19 (1878) S. 119 f. Furtner Ern., Die Hauskapelle des erzbischöflichen Clericalseminars in Freising. Beilage zum Amtsblatt für die Erzdiözese München und Freising 1880, S. 45—47. KDB, Obb. (1888), S. 379, 380 („Aufbau gut“). Hoffmann, Altarbau S. 73—75. Abele 2. A., S. 89. Mitterwieser, Bildhauerarbeiten (1929). Scherg, Erneuerung der Hauskapelle des Klerikalseminars. Frigisinga 10 (1933) Nr. 1, S. 3 (setzt die Gruppe um 1720 an und stellt Verwandtschaft mit Ignaz Günther fest). Abele-Lill (1951) S. 69 (die Verkündigungsgruppe wird in die erste Hälfte des 18. Jahrh. datiert). Dehio-Gall, Obb. (1952) S. 71. Feuchtmayr, Dirr S. 147, 151, 152 f. (schreibt den Entwurf zum Altar Hans Krumper zu). Abbildungen des Altars vor 1932 bei Hoffmann, Altarbau b. S. 72 und bei Hartig, Freising, Abb. 8. Nach der Renovation von 1932 bei Feuchtmayr, Dirr S. 146, die Gruppe S. 147.

Hier ist noch zur Stuckausstattung der Kapelle Stellung zu nehmen. Feuchtmayr, Dirr, der S. 147 die ganze Planung von Kapelle und Altar Krumper zuschreibt, versucht S. 159, Anm. 84 mit Vorbehalt die figürliche Stukkatur des Gewölbes (Christushalbfigur in Wolken, Evangelisten und Putten; Abbildung eines Evangelisten bei Feuchtmayr S. 147) Philipp Dirr zuzuschreiben. Wie Feuchtmayr darlegt, ließe der splitttrige, kleinteilige Oberflächencharakter nur eine Ansetzung vor Verkündigung und Weihnachtsrelief zu. Die in vorliegender Arbeit dargestellte Entwicklungslinie des Frühwerks Dirrs erlaubt jedoch die Einreihung der Stuckfiguren nicht. Außerdem steht fest, daß der Stuck erst 1629 angebracht wurde. Die Jahreszahl wurde von Furtner noch 1878 an der Rückwand der Kapelle unter dem Wappen gesehen (Pastoralblatt 1878, S. 119) und bei der Erhöhung des Eingangsbogens abgeschlagen. Auch archivalische Belege führen in das gleiche Jahr. Die Hofziegelstadelrechnung 1629 (KAM, Rep. 53, fasc. 84) verbucht „zu Ihr F(ürstlichen) G(naden) Neuen Capellen“ 1000 Mauersteine und 1630 „zu I. F. G. Capellen“ 600. Der Hofzimmerstadel (KAM, Rep. 53, fasc. 86) erhält von den „zu I. F. G. Capellen zu dem Risten und Piegnen“ ausgegebenen 80 Brettern 60 zurück (1630). Dem Maler Jacob Hengeler zahlt die Hofkammer 1630 „wegen vergolter Capeln“ 22 fl. 33 kr. (KAM, Rep. 53, fasc. 20), womit die vergoldeten Teile der Stukkatur gemeint sein mögen. Zum Stuck vgl. jetzt auch Schalkhaußer, S. 98 f.

³⁾ Beleg 28.

⁴⁾ Beleg 31.

Diese, besonders die der Figuren, wurde im Jahre 1718 unter Bischof Eckher ergänzt und aufgefrischt⁵⁾).

Dem 19. Jahrhundert dagegen gefiel der Altar nicht mehr, die geschnitzte Verkündigungsgruppe im Mittelfeld wurde herausgenommen und durch ein Altarbild ersetzt⁶⁾). Dies geschah im Jahre 1830 durch den Direktor Zarbl des neubegründeten Priesterseminars, das in das Haus eingezogen war. Die Gruppe lieh sich der Pfarrer Egger von Hohenkammer für seine Pfarrkirche aus. Als 1878—1881 Kapelle und Altar durch Marggraff einer eingehenden Restauration unterzogen wurden, forderte man zunächst die Gruppe zurück, verkaufte sie aber dann 1880 der Pfarrkirche Hohenkammer für ganze 60 Mark⁷⁾). Im Jahre 1932 wurde die Kapelle neuerdings renoviert, der Altar neugefaßt⁸⁾ und die Gruppe aus Hohenkammer zur Aufstellung an ihrem rechtmäßigen Ort wieder zurückerworben.

Der Altar ist eine Triumphbogenanlage mit Auszug über einem verhältnismäßig hohen Unterbau. Tabernakel und Antependium entstammen der Restauration von 1880 und wurden 1932 vereinfacht. Auch der Unterteil des Retabels ist verändert, die Figürchen stammen aus dem Jahr 1932.

Sowohl Mittelfeld wie Auszugsrund sind rückwärts nicht geschlossen, sondern öffnen sich gegen entsprechende Fenster. Die störende Überschneidung des Hauptbogens des Altars mit dem dahinterliegenden Fensterbogen könnte im Zusammenhang mit dem hohen Unterbau zunächst vermuten lassen, es sei der Altar bei der Aufstellung des Tabernakels gehoben worden. Dem ist aber wohl nicht so. Voluten und Sockelgesims

⁵⁾ Originalrechnung des Freisinger Malers Franz Deschler vom 18. Juni 1718 in Mscr. 4^o, nr. 4645 der Bibliothek des Bayerischen Nationalmuseums München: „Verzeichnus waß . . . von Faßarbeith verfortigt . . . In dero Hoff Capellen in dem altar deß mittleren Corpus inwendig völlig metalisiert und mit Firniß iberzogen . . . Item die Muetter gottes sambt dem Engl von feingoldt aufs Neye ibernossen und planiert sambt dem Underfuetter ibernsilbert, theils math und darauf laßiert und gefürnist, die Fligl an dem großen Engl völlig planiert versilbert . . . Item zway neue Engelkhöpf gefaßt die Fligl von fein Goldt gemacht thuet vor jeden 30 kr. . . . Drey alt Engl ney ausgefast und daß Gold buzt und ausbößert . . . Zway stehende Engl die Khlaider Putz und außspößert, sambt zway fliegende buzt und die Lauber von Feingoldt ausbößert . . .“ Der Gesamtbetrag war 12 fl. 30 kr. Diese Neufassung jetzt auch erwähnt v. Benno Hubensteiner, Die geistliche Stadt. München 1954, S. 133 Die Altarweihe durch Bischof Eckher am 12. Juli 1705 (Inscripttafel in der Kapelle) bedeutete keine Veränderung für den Aufbau.

⁶⁾ Waagen Ludw., Johann Andreas Wolff. Diss. München. Günzburg 1932, S. 108: Kopie nach Wolffs Landshuter Bild der letzten Kommunion der Muttergottes.

⁷⁾ Merk S. 20, 82.

⁸⁾ Da Furtner 1880 ausdrücklich eine Neufassung des Altars erwähnt, ist die Meinung Rich. Hoffmanns (Altarbau S. 75 und Deutinger, Beitr. 8, S. 324), der Altar weise noch die ursprüngliche Fassung auf, irrtümlich.

entsprechen in der Höhenlage genau der stuckierten Wandarchitektur und das Gott-Vater-Oval im Auszug stimmt mit dem dahinterliegenden Oberfenster völlig überein. Die Überschneidung der beiden Hauptbögen verschwindet jedoch bei einer Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands des Altares.

Heute stehen im Bogenfeld allein die etwa drei Viertel lebensgroßen Figuren des Verkündigungsendels und der Jungfrau am Pult, darüber ist ein großer freier Raum. Die (jetzt moderne) Heiliggeisttaube und das Strahlenbündel in ihm können eine gewisse kompositionelle Leere des Feldes nicht ganz verdecken. Diese Erscheinung widerspricht aber vollkommen dem, was wir von geschnitzten Altargruppen und Reliefs der Zeit auch für den Freisinger Altar erwarten dürfen. Ist doch der Horror vacui geradezu ein Stilprinzip dieser Kunst, die nie unterläßt, Umgebung und räumliche Situation durch szenische Versatzstücke anzudeuten, die Handlung durch Begleitfiguren aufzufüllen. Eine solche Isolierung der Hauptfiguren, wie sie jetzt zu sehen ist, ist der Entstehungszeit des Altars fremd und wohl bis zum Rokoko gar nicht möglich. Es müssen also Teile der Gruppe bei der Entfernung der Hauptfiguren verlorengegangen sein.

Welcher Art diese Teile waren, zeigt einmal die Rechnung Deschlers über die Faßarbeiten 1718, die wesentlich mehr Engel aufzählt, als heute zu sehen sind⁹⁾. Die entscheidenden Hinweise für die Ergänzung aber geben die unten zu besprechenden ikonographischen Vorlagen, die für den Altar bestimmend waren. Sie zeigen stets in der Höhe einen Wolkenkranz mit kleineren Engeln, der die Szene nach oben hin abschließt, am Boden die unerläßliche Lilienvase.

Wir müssen also annehmen, daß auch in Freising die Darstellung durch Wolkenkranz und Engelsreigen bereichert war. Zur gleichen Annahme führen Erwägungen über die ursprünglichen Lichtverhältnisse. Als 1932 bei der Entfernung des Altarbildes das Fenster freigelegt und die Gruppe eingestellt wurde, zeigte es sich, daß die Figuren durch das Licht derart überstrahlt wurden, daß ihre künstlerische Wirkung verlorenging. Professor Schmuderer, der Leiter der Restauration, ließ deshalb das Fenster mit gelber Farbe in der Art des 18. Jahrhunderts tönen, um dem Licht seine blendende Wirkung zu nehmen¹⁰⁾. Es ergibt sich also, daß im ur-

⁹⁾ Vgl. oben Anm. 5!

¹⁰⁾ Nach freundlichen Mitteilungen von Herrn Prof. Schmuderer und Herrn Malermeister Seibold in Freising wurden nach Entfernung des Altarbildes und der Vermauerung zwar nicht die alten Fensterscheiben gefunden, jedoch einwandfreie Spuren einer ursprünglichen Verglasung des Fensters.

sprünglichen Zustand mit weißen Fensterscheiben Kulissen vorhanden gewesen sein müssen, die den Lichteinfall beschränkten.

Keineswegs aber war der Altar nach rückwärts ganz geschlossen. Die auf den Altar abgestimmte Fensteranlage mit Haupt- und Oberfenster und ihre Verglasung wären sinnlos gewesen, wenn man nicht das Licht des rückwärtigen Fensters in den Altar einbezogen hätte¹¹⁾. Die Lichtführung läßt sich also etwa mit der der Altäre von Haigerloch und Überlingen vergleichen und Dirr selbst hat später im Elisabethaltar das gleiche technische Prinzip, nur in neuer Sinnggebung, angewandt.

Der so in seiner ursprünglichen Erscheinung einigermaßen wiederhergestellte Altar steht in der Geschichte des Altarbaus keineswegs so isoliert, wie es zunächst den Anschein haben möchte. Die rückseitige Durchbrechung von Schreinaltären aus Belichtungsgründen hat ihre lange Geschichte. In spätgotischer Zeit erscheint sie als teilweise verglaste Durchfensterung der Rückwand am Oberrhein und bei Riemenschneider¹²⁾. Hans Degler folgt dieser Tradition im Auszug des Ulrichsaltares in Augsburg (1604). Entschiedener wird sie vom Meister des Haigerlocher Altars (1607) aufgegriffen und zu einer grundsätzlichen Beseitigung des Reliefgrundes umgestaltet. Ihm folgen Jörg Zürn am Überlinger Altar (1613), Hans Degler am Kremsmünsterer Hochaltar (1618) und sein Schüler Hans Spindler in Garsten (1619)¹³⁾. In dieser Reihe von Altären mit ihrer prinzipiellen Gleichwertigkeit des von vorne und hinten einfallenden Lichtes fügt sich auch Dirrs Freisinger Altar ein¹⁴⁾.

¹¹⁾ 1932 war das Fenster außen völlig zugemauert, wie auch noch alte Ansichten belegen. Doch war dieser Zustand erst jüngeren Datums. Ein Stahlstich von Petzl und Riegel um 1860 (Abb. bei Abele Eugen, 100 Jahre humanistisches Gymnasium Freising. Freising 1928, Titelbild) zeigt das Fenster bis etwa zur Hälfte vermauert, doch gibt sich auch dieser Zustand deutlich als Veränderung zu erkennen.

¹²⁾ Bier Justus, Tilman Riemenschneider. Die reifen Werke. Augsburg 1930, S. 18 f., 58, 62. Noack W., Der Schnitzaltar in der Rosenkranzkapelle des Breisacher Münsters. Schau-ins-Land 72 (1954) S. 67. Altar von Wasenweiler am Kaiserstuhl um 1510. Abb. Schau-ins-Land 74 (1956) S. 93.

¹³⁾ Perndl J., Joseph Spindlers Frühbarockaltäre in Garsten. Christliche Kunstblätter 82 (1941) S. 57. Über die ursprüngliche Aufstellung des Hohenemser Altars von 1581 ist nichts bekannt. Vgl. auch Hans Waldburgers Altar zu Scheffau (1628). Abb. Martin S. 177.

¹⁴⁾ Eine Variante dieses Altartypes ist die gerahmte Freifigur wie im Georgsaltar der Weinbergkapelle Schliersee von 1624, der im Ambraser Altären von 1523 einen Vorläufer und im Altar der Georgskapelle Ascholding um 1660 einen Nachfolger hat. Das gleiche Prinzip am Haimpertshofener Altar (3. V. 16. Jahrh.), an einem eigenwilligen Entwurf Alexander Colins für den Hochaltar von Seefeld 1581 (Abb. Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses II 1889, Taf. 16) und einem Entwurf Hans Krumpers für die Münchner Frauenkirche (Abb. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 12, 1922, S. 81).

Ikonomie der Verkündigungsgruppe

Ebenso wie der Altargedanke ist die Verkündigungsgruppe im Mittelfeld ein Glied in einer großen Kette. Das Motiv, daß der Engel hinter dem Rücken Marias hereintritt und die am Pult kniende Jungfrau überrascht, war in der nordischen Gotik sehr beliebt. Sein Siegeszug im Barock aber geht von einer venezianischen Neufassung aus, an der wohl Tizian mit seinem 1537 für Murano geschaffenen, nur als Stich überlieferten Bild¹⁵⁾ das Prioritätsrecht hat. Tizian, Tintoretto, Veronese, Greco variieren das Motiv in vielen Bildern und bewirken seine Verbreitung über Italien, Flandern, Frankreich und Spanien. Nach Deutschland drang es spätestens mit Alessandro Vittorias Bronzerelief für die Fuggersche Schloßkapelle Kirchheim um 1583¹⁶⁾. Die für Süddeutschland allgemeingültige Fassung schuf Peter Candid in seinem 1587 gemalten Altarbild der Michaelskirche in München, das von Johann Sadeler auch als Stich verbreitet wurde¹⁷⁾. Diese Fassung verbreitete sich mit Windeseile über ganz Deutschland¹⁸⁾ und war auch das Vorbild für Dirr. In ihr wie in den anderen Formungen des Motivs findet sich auch das Gewölk mit kleinen Engeln als oberer Abschluß der Komposition, wie es auch bei Dirr vorauszusetzen ist.

Die Plastiken

Der Aufbau des Altars (Abb. 1) entspricht einem für kleinere Altäre der Zeit geläufigen Schema. Über dem jetzt ziemlich veränderten Unterbau erhebt sich eine schlanke Triumphbogenarchitektur mit zwei vorgestellten, mit Schweifwerk verzierten Säulen, die das Gesims tragen. Auf ihm steht ohne rechte tektonische Verbindung ein aus Ornamenten aufgebaute Auszug, den seitlich auf Voluten sitzende Engel einrahmen.

Die figürliche Plastik besteht aus der frei in das Mittelfeld gestellten Gruppe der Verkündigung (Abb. 2) durch Engelswolken zu ergänzen, der

¹⁵⁾ Tietze Hans, Tizian. Wien 1936, Abb. 301.

¹⁶⁾ Abb. im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien NF 6 (1932) Taf. XVI.

¹⁷⁾ Eine vorhergehende Fassung gibt eine von Thöne Christoph Schwarz zugeschriebene Zeichnung in Wolfegg (Abb. Zeitschr. d. deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 7, 1940, S. 45). Besteht diese Zuschreibung zu Recht, dann hat Candid in seinem Bild eine Zeichnung Schwarzens nur leicht variiert. Schwarz selbst hat auf den Außenseiten des Raitenhaslacher Altars das Thema anders abgehandelt. (Abb. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrh. Bilderband. Leipzig 1937, Abb. 400.)

¹⁸⁾ Nur einige Beispiele aus der Zeit Dirrs seien erwähnt: Bei den Malern Elias Greither d. Ä. 1611, der Augsburger Stecher Alexander Mair 1610, Hans von Aachen 1605, Hans Rottenhammer 1608, Altarbilder in Scheyern (1625) und Oberwittelsbach (1652). Bei den Bildhauern Hans Conrad Asper um 1615, Michael Junker 1596, Melchior Binder 1615, Jeremias Geißelbrunn 1634, Johann Hennings um 1645.

Büste Gottvaters im Auszugsoval, die ebenso wie die Hauptgruppe vor einem Fenster angebracht ist, zwei großen sitzenden Engeln auf den Voluten und fünf kleinen Engelsköpfchen. Von den letzteren sind die beiden an den Säulenschäften in ihrer freien Herauswendung aus der ornamentalen Gebundenheit, mit ihrem Ausdruck lebhaften Schalks besonders reizvoll. Die großen Engel oben dagegen sind in ihrer schematischen Bewegung und den ausdrucksarmen Gesichtern bloße Werkstattarbeit.

Von der Meisterhand dagegen zeugen die drei Hauptfiguren, Gott Vater, Maria und Gabriel. Dafür spricht schon die feine Durchführung der Einzelheiten, die sorgfältige Ausarbeitung in Haar, Gewand und Schmuck. Die Falten der Gewänder rieseln in sprühender Bewegtheit über die Körper und sammeln sich an Ärmeln und Säumen zu großen Tüten. Diese Tüten und Bäusche sind nicht Zeichen einer vom Körper ausgehenden Kraft, sondern haben mehr den Charakter eines Ornaments, das den Ausdruck der Gestalt sinnfällig unterstreicht. Für sich betrachtet wirken sie aufgeblasen, hohl, an die Gestalt angefügt. So ist auch der große Zug des Mantelsaums, der vom linken Arm zum linken Knie führt, nicht so sehr Ausdruck der Körperbewegung als schön drapierte Kompositionslinie.

Mit dieser Umrissführung durch das Gewand steht die Körperbewegung in Widerspruch. Die körperliche Auffassung des Rumpfes ist eine sehr einheitliche, die eines festen, gewachsenen Blockes, der sich aus eigener Kraft in gesammelter Schwere oder fließender Gewandtheit dreht. Das körperliche Bewegungszentrum bestimmt auch die Haltung der auf stämmigen, kurzen Hälsen sitzenden Köpfe, wie auch die der Beine, wenn auch in der fein variirten Parallele der beiden Kniehaltungen eine ornamental-schönlinige Komposition zutage tritt. Bei den Armen aber muß durch ihren Gestus so viel ausgedrückt werden, daß sie an der einheitlichen Bewegung nicht teilhaben können. Zierlich oder bedeutsam, weich oder machtvoll sprechen sie ihre eigene, an Variationen reiche Sprache. Dabei durchkreuzen sie die vom Rumpf ausgehenden Bewegungslinien, durchstoßen die sich anbahnende Geschlossenheit des Umrisses. Besonders deutlich ist dies bei der sich durch einfache Gewandführung auszeichnenden Figur Gott Vaters. Aber auch bei den lebhafter bewegten Hauptfiguren ist dies nicht anders. So stößt der linke Arm des Engels aus dem Bildplan stark verkürzt gegen den Beschauer zu, ohne aber auch eine räumliche Wirkung zu erzeugen.

Es besteht also ein Kontrast in der Bewegung. Gegen die gespannte Kraft, die den Rumpf von innen her bewegt, steht die schönheitliche, wie von außen bewegte Linienführung der Gliedmaßen. Der einheitlichen,

akzentuierenden Bewegung des Leibes widerspricht auch die Gestaltung der Oberfläche, die einheitlich von einem kleinteiligen, flimmernden Formennetz überzogen und noch nicht in größere Gruppierungen unterteilt ist.

Am Ausdrucksgehalt der Figuren hat die Gestik der Arme wohl den gewichtigsten Anteil. Herrlich ist der kündende Arm des Engels, voll Straffheit nach obenweisend und demütig der Erkorenen huldigend, be-seelt bis in die Fingerspitzen. Marias rechte Hand fingert noch ganz unbewußt in der Luft, während die linke schon die Ergebung anzeigt. Doch ist die Hand nicht allein Ausdrucksträger, auch die Gesichter erfüllen sich mit der Teilnahme am Geschehen. Gabriels Gesicht ist wie entzündet vom Glanze seiner Heilsbotschaft, die Maria in demütigem Aufblick zu Gott entgegennimmt. Am schönsten aber ist wohl die allweise Ruhe, in der Gott Vater herabsegnet.

Für den ersten Eindruck beim Beschauer sind diese seelischen Feinheiten der Gesichter aber nicht bestimmend. Sie sind und waren auch im ursprünglichen Zustand durch das Gegenlicht schwer kenntlich und sind auch gar nicht auf den Beschauer bezogen, da sich ihm die Gesichter nicht zuwenden. Hauptträger des Ausdrucks ist vielmehr die Silhouette, in der die Gestik am wirksamsten hervortritt. In ihr vereinigt sich mit dem Ausdrucksgehalt die Schönlinigkeit der Komposition, die z. B. in der leicht variierten Entsprechung der einander zugewandten Umrißlinien der beiden Figuren zum Ausdruck kommt. Diese Betonung des Formalen läßt die Bewegung noch nicht einheitlich und autonom werden, es bleibt ein Rest von Marionettenähnlichkeit. Man glaubt eine gestellte Szene, ein „lebendes Bild“ zu sehen, nicht aber einen Ausschnitt aus einer kontinuierlichen Bewegung, die ihr Vorher und Nachher hat. Durch diese Betonung des Umrisses wirken die Figuren auch nicht eigentlich plastisch, sie bilden keinen Raum um sich, sondern bleiben reliefmäßig in der Fläche gebunden.

Aus diesen Umständen entsteht schließlich der Eindruck eines plötzlichen Einblicks in eine der menschlichen gegenüber ganz andere Welt, als ob eine Vision überraschend erschienen sei und jeden Augenblick wieder entschwinden könne.

An dieser Erscheinungsweise hat die eigentümliche Belichtung der Gruppe großen Anteil. Das von vorn und hinten gleichmäßig auftreffende Licht zehrt das Volumen der Figuren auf und macht ihren Standort unfest, nicht sicher bestimmbar. Denn die Gleichwertigkeit der doppelten Beleuchtung verhindert eine eindeutige Beziehung zum Beschauer und die

entgegengesetzten Richtungen des Lichteinfalls lassen weder Ort noch Entfernung als festliegend erscheinen. So bleibt als Gesamteindruck von der Verkündigungsgruppe ihre raumzeitliche Unbestimmbarkeit, ihre erscheinungshafte Vergänglichkeit und Unwirklichkeit.

Das Weihnachtsrelief in der Freisinger Residenz (Abb. 4)

In der ehemaligen bischöflichen Residenz zu Freising befindet sich außer dem Altar noch ein weiteres Werk Dirrs. Das Relief der Anbetung der Hirten, im Besitz des Priesterseminars, ist möglicherweise schon ein altes Inventarstück des Hauses¹⁹⁾. Es läßt sich am leichtesten als Privatauftrag verstehen und es wäre nicht undenkbar, daß es vom Fürstbischof zum weihnachtlichen Schmuck seiner Hauskapelle oder Privatgemächer bestimmt war.

Das Relief (76 : 67 cm) ist sehr hoch gearbeitet, die vorderen Figuren sind fast vollrund ausgearbeitet. Ein kastenartiger, tiefer Rahmen umschließt es.

Die Szene der Anbetung der Hirten spielt in einem naturalistisch aufgezimmerten Stall. Die Vorderstütze steht frei und trägt das schindelgedeckte Dach, dessen Giebelbretter zermorscht und zerbrochen dargestellt sind. Auch das Dachgebälk ist bis zur Verzapfung mit Holznägeln ganz wirklichkeitstreu vorgestellt.

In diesem Stall liegt in einem Körbchen das nackte, segnende Kind, von Maria und Joseph kniend verehrt. Ochs und Esel, in flacherem Relief ausgeführt, strecken ihre Köpfe dazwischen hervor. Zwei Hirten treten eben mit lebhaften Gebärden herein. Ihre Herden weiden in der in ganz zartem Relief dargestellten Hintergrundlandschaft, über der aus einem umfangreichen Gewölk zwei lebhaft, dralle Engelchen auf die Szene herabblicken.

Die Stimmung, die dieses Relief erweckt, ist der einer Krippendarstellung ganz ähnlich. Wenn sich auch eine eigentliche Krippe stark von unserem Relief unterscheidet, so ist es doch ohne sie nicht denkbar.

Die Krippe²⁰⁾ war um die Mitte des 16. Jahrhunderts aus verschiedenen spätmittelalterlichen Frömmigkeitsformen erwachsen. Sie erscheint

¹⁹⁾ Einzig von Feuchtmayr, Dirr S. 156 (Abb. S. 154) erwähnt und ohne Datierung Dirr zugeschrieben. Das Relief fehlt im gedruckten und in den handschriftlichen Katalogen der Sammlung des Klerikalseminars.

²⁰⁾ Berliner Rud., Die Weihnachtskrippe. München 1955. Für Süddeutschland besonders Hager Georg, Die Weihnachtskrippe. München 1902. Derselbe, Heimatkunst, Klosterstudien, Denkmalspflege. München 1909, S. 179—203. Mitterwieser Al., Frühere Weihnachtskrippen in Altbayern. 2. Aufl. München 1927.

an den Höfen von Amalfi, Graz und München bereits in der geläufigen Form mit gewandeten beweglichen Figuren. In einer Kirche stand sie bereits 1562 bei den Prager Jesuiten und findet sich um 1600 schon in vielen Stadt- und Klosterkirchen.

In dieser Zeit der sich sprunghaft ausbreitenden Krippenleidenschaft entstand auch das Freisinger Relief. Seine Abstammung von der Krippe ist in vielen seiner Formen deutlich festzustellen. Da ist der landschaftliche Prospekt, vor dem sich das Geschehen abspielt, da sind die Figuren von einer drastischen Wirklichkeitsnähe und einer raschen Beweglichkeit, die an die in den Gliedern verstellbaren Krippenfiguren erinnert. Die Handlung ist deutlich und verständlich, ihre „Gestelltheit“ und Zuspitzung wie bei einer Krippe empfunden. Aus ihr kommen schließlich der Realitätscharakter des Stalles, die fast freiplastischen Figuren, die in den Raum vorstoßenden Engel.

Doch ist hier eine ganz persönliche Schöpfung des Meisters entstanden. Die Bindung des neuentsprungenen Krippengedankens in ein für sich bestehendes Relief war das Problem, das der Auftraggeber stellte. Die Lösung, die der Bildhauer fand, war auch eines bedeutenden Meisters würdig. Für einen kleinen, kinderlosen Hof — wenn wir den Auftraggeber im Fürstbischof sehen wollen — erfüllt diese Art der Krippe ihre Aufgabe, Freude und Erbauung zu spenden, voll und ganz.

Die Zuschreibung des Werkes an Philipp Dirr kann sich auf gute Vergleichsmöglichkeiten mit der Verkündigungsgruppe stützen. Hier wie dort findet sich die gleiche Art, die Oberfläche mit einem Netz vielfach gebrochener Falten zu überziehen, die Handlung durch impulsive Gestik zu illustrieren, auch der gleiche Typus der Muttergottes. Für die Relieftechnik bieten die weiter unten zu besprechenden gesicherten Grabsteine genaue Vergleichsmöglichkeiten.

Beim Versuch, die zeitliche Einordnung festzustellen, erscheint das Relief stilistisch etwas älter als der Altar. Die Fältelung ist etwas nervöser, die Bewegungen fahriger, mit den Körpern weniger verbunden, diese weniger voluminös, der seelische Ausdruck in den Gesichtern schwächer. Doch ist der Abstand nicht so groß, daß man nicht noch eine mit den Anfängen der Arbeit am Altar gleichzeitige Entstehung für möglich halten könnte. So wäre es auch denkbar, die auf besonderen Befehl des Bischofs am 14. Juli 1618 an Dirr gezahlten 16 fl.²¹⁾ auf diese Arbeit zu beziehen.

²¹⁾ Beleg 29.

Die Arbeiten für Geisenfeld

In den Jahren 1617 und 1618 wird Dirr als Bildhauer zu Geisenfeld bezeichnet. Bei der Suche nach seinen dortigen Arbeiten sind wir allein auf stilistische Kriterien angewiesen, da die sehr dezimierten Klosterakten²²⁾ seinen Namen nicht nennen.

Die romanische, vielfach umgebaute Benediktinerinnen-Klosterkirche zu Geisenfeld ist jetzt Pfarrkirche. Die ehemalige Pfarrkirche besteht nicht mehr. Die Klosterkirche wurde schon 1727 restauriert und 1876 gründlich purifiziert. Die damals erstellten pseudoromanischen Altäre mußten um 1920 teilweise neubarocken weichen. Trotzdem hat sich noch eine ganze Anzahl von Holzplastiken des frühen 17. Jahrhunderts erhalten. Sie lassen jedoch verschiedene Hände erkennen²³⁾.

Über den aus ihnen Dirr zuzuschreibenden Werken hat allerdings ein merkwürdiger Unstern gewaltet. Was alle die Restaurationen überlebt hatte, wurde in allerjüngster Zeit von der Kirchenverwaltung an andere Kirchen verkauft. Es handelt sich um ein größeres Kreuz, das in die neue Kirche zu Oberwildenaу bei Weiden in der Oberpfalz gelangte, und den intakt erhaltenen Altar der Kreuzkapelle, der jetzt die 1953 erbaute Kirche am Hohen Kreuz in Regensburg schmückt²⁴⁾.

Das Kreuz in Oberwildenaу (Abb. 11)

Der unterlebensgroße Kruzifixus von Oberwildenaу ist auf einem un-schönen Kreuz des 19. Jahrhunderts befestigt. Christus ist im Verscheiden dargestellt, sein Haupt ist auf die rechte Schulter gesunken, der Körper sinkt nach unten. Wegen seiner Schwere sind die Knie nach vorne gedrückt, die Arme herabgezogen, so daß sie einen stumpfen Winkel bilden, ihre Muskeln aufs äußerste gespannt. Doch ist jeder krasse Realismus vermieden, voll überirdischer Würde vollzieht sich das Verscheiden des Herrn.

Diese Vornehmheit, der alles Laute fremd ist, rührt von der gro-

²²⁾ Im HStA und KAM. Das Ordinariatsarchiv Regensburg enthält laut Mitteilung nichts. Die vielbändige Geschichte Geisenfelds von J. G. Geistbeck (im dortigen Rathaus) enthält ebenso wie die Pfarrarchivalien nach freundlicher Mitteilung von Dr. Schmid (19. 1. 1953) nichts über Dirr. Zur Geschichte von Geisenfeld vgl. Trost (1878) und Geistbeck Joh. Qu., Geisenfeld, bearbeitet von Dr. Schmid. Teil I. Geisenfeld 1951.

²³⁾ Vgl. Exkurs 4.

²⁴⁾ Für freundliche Auskünfte (30. 1. 1953) und für die Möglichkeit, die Figuren des damals noch nicht aufgestellten Altars zu studieren und zu fotografieren, habe ich dem Bischöflichen Sekretariat in Regensburg ergeben zu danken. In Geisenfeld war mir H. H. Benefiziat Deiningер mit besonderer Liebenswürdigkeit behilflich.

ßen Ausgewogenheit der Komposition, von ihrer fein variierten Symmetrie. Sie rührt auch von der zarten, nahsichtigen Behandlung aller Einzelheiten der Anatomie, des Haares, des Tuches. Komposition und Umriß sind von betonter Schönlinigkeit; bezeichnend dafür ist, wie die rechte Seite ganz bloßgelegt wird, um das sanfte Gleiten der Umrißlinie voll auszukosten. Auch die Binnenzeichnung, z. B. am Lententuch, ist von fast ornamentalem Charakter. Ein Streben nach zarter Schönheit liegt über dem ganzen Werk und bildet ein Christusideal, dem menschliche Reinheit und Vollendung Zeichen gottmenschlicher Hoheit sind.

Die Zuschreibung an Dirr kann sich vorerst nur auf allgemeine Gestaltungsprinzipien stützen, da die Verschiedenheit der Motive einfache Vergleiche mit der Verkündigungsgruppe ausschließt. Doch werden später zu behandelnde Werke, das Kreuz von Johanneck und die frühen Grabsteine, die Zuschreibung durch neue Gesichtspunkte ergänzen.

Mit der Verkündigungsgruppe stimmt überein das additive Schema, nach dem Leib und Gliedmaßen zusammengesetzt werden, nach dem auch im Detail die Oberfläche liebevoll ziseliert und aufgegliedert wird. Dies bewirkt aber nicht eine Zersplitterung, sondern überzieht die ganze Figur wie mit einer einheitlich schimmernden Haut. So werden die Übergänge weich, die Gelenke beweglich. Auch die Behandlung der Falten des Lententuches zeigt mit der Verkündigungsgruppe ähnliche Gestaltung, nur sind sie hier noch nicht so fließend und bewegt und kommen so dem näherliegenden Werk, dem Weihnachtsrelief, nah. Ihm entspricht auch die bretartige Flachheit des Knotens und herabfallenden Tuchteils.

Die Frage nach der Datierung ist damit schon angeschnitten. Aus dem Entwicklungsgang Dirrs wie aus der allgemeinen Stilentwicklung wird deutlich, daß das Kreuz vor dem Verkündigungsaltaar liegen muß. Die Verhalteneheit und die stille Liniensprache zeigen einen deutlichen Abstand bis zur pathetischen Bewegungskraft der runden Körper, dem dramatischen seelischen Ausdruck auch in den Gesichtern, wie sie den Stil der Verkündigungsgruppe bestimmen.

Andererseits ist deutlich, daß ein formal so ausgereiftes und ausgewogenes Werk einer festen Formtradition entsprungen ist. Dirr zeigt sich hier noch auswertend, am Anfang seines Weges, vor der Entdeckung eigener Aussageweisen. Das Schöpferische, das die Verkündigungsgruppe kennzeichnet, haftet dem Kreuz bei all seiner hohen Qualität noch nicht an.

Die Entstehungszeit genau festzulegen ist schwierig, da für die Anfangszeit keine festen Marksteine vorhanden sind. Doch dürfte es sicher nicht vor 1610 und nicht nach 1615 entstanden sein.

Der Geisenfelder Altar in Regensburg (Abb. 6—9)

Das zweite, bedeutendere Werk Dirrs, das sich in Geisenfeld erhielt, ist der seit Ende 1953 in der neuen Kirche am Hohen Kreuz im Osten Regensburgs aufgestellte Altar der Kreuzkapelle²⁵⁾. Diese ist ein wohl romanischer, vielfach veränderter Rundbau, der sich nördlich vom Hauptchor der Geisenfelder Klosterkirche in der Flucht des nördlichen Seitenschiffs östlich an die Sakristei anschließt. An der Ostseite der Kapelle stand der Altar bis 1951 in schlechtem Zustande. Vor der Neuaufstellung wurde er sorgfältig restauriert.

Der Aufbau zeigt eine hohe, steile Portalarchitektur. Dünne Balustersäulen über Voluten tragen ein schwach entwickeltes Gesims, über dem zwischen Volutenschenkeln ein nur als Basis für die Plastiken gedachter, kleiner Auszug steht. Das große Altarbild stellt die Kreuzabnahme dar und ist ohne Zweifel eine bisher unbeachtete Arbeit Elias Greithers d. Ä. von Weilheim²⁶⁾. Dem Bild gegenüber hat der Altaraufbau nur eine dienende Rolle. Er ist sehr flach gehalten und ganz ohne plastische Werte. Dadurch werden auch die Figuren in die Fläche gepreßt und erscheinen infolge der großen Ausmaße des Altars als unbedeutend und als hinzugefügtes Zierwerk. Die Bewegungslosigkeit des Aufbaus läßt ihre heftige Aktion wie marionettenhaft wirken. Da die Figuren aber für sich betrachtet ganz anderen Charakter haben, ist ihr Meister zweifellos vom Entwerfer des Altars verschieden. Dieser dürfte wohl Elias Greither gewesen sein.

Der plastische Schmuck des Altars besteht aus fünf geflügelten Engelsfiguren und dem Relief Gott Vaters. Zehn dekorativ gebundene, flache Engelsköpfe stammen von einer gänzlich verschiedenen Hand. Von den Engeln stehen zwei seitlich der Säulen auf schmalen Postamenten unter einer Andeutung eines Baldachins. Zwei Engel sitzen auf den Giebelschenkeln und der fünfte bildet die Bekrönung des Ganzen. Unter ihm überschneidet eine Kartusche das Gesims und umschließt das runde Relief mit der Büste Gott Vaters, der über Wolken mit kleinen Engeln erscheint (Abb. 6).

²⁵⁾ KDB, *Obb.* S. 115 werden dem „trefflichen Barockaltar“ drei Zeilen gewidmet, eine damals (1889) sehr seltene Ehre. S. 106 wird von barocken Altären in Geisenfeld gesprochen, doch werden andere als der Kreuzaltar nicht erwähnt und sind auch heute nicht vorhanden. Feuchtmayr, *Dirr* S. 158, Anm. 50 erwähnt den Altar, ohne ihn zu kennen, und kommt so auch zu keiner Zuschreibung.

²⁶⁾ Vgl. die Zeichnung in der Graphischen Sammlung München, die in der Gruppe der Kreuzabnahme wörtlich mit dem Gemälde übereinstimmt (Halm-Maffei-Sammlung II 31, datiert 1612). Abb. bei Zottmann Taf. 22; S. 33 mit dem irrigen Datum 1617 erwähnt.

Die fünf Engelsgestalten erscheinen als immer neue, individuelle Abwandlungen des Themas. Auch stilistisch sind sie nicht ganz einheitlich. Der Gewandstil zeigt deutlich Übergänge der Entwicklung. Die kleinteilig mit Faltenwerk überspinnene Oberfläche wird bei den Giebelengeln (Abb. 8) erregter und plastischer, sie ordnet sich aber auch schon zu größeren Parallelzügen, die die Bewegung wirkungsvoll begleiten (rechter Engel). Beim obersten Engel (Abb. 7) wird die immer noch splittrige Oberfläche schon von voller sich bauschenden, schwingenden Stoffmassen zusammengefaßt.

Die Körper sind unter den Gewändern fester geworden, aber noch ist die Bewegung nicht einheitlich, ihr Zusammenhang mit der Gewandbewegung nicht überall deutlich. Vor allem von einer nachempfindbaren Standfestigkeit ist nichts zu spüren. Besonders verhindern auch die unruhigen Flügel die Geschlossenheit der Erscheinung. Sie durchbrechen wie die hastig gestikulierenden Arme den Umriß und lassen die ganzen Figuren wie von außen bewegt erscheinen.

Eine ganz neue Kraft hat der Ausdruck der Gesichter gewonnen. Er ist nicht nur Teil des Ausdrucks der Gesamtfigur, sondern nimmt die führenden Antriebe, die Bewegung und Ausdruck der Figur erst verstehen lassen, in sich auf. Die Intensität des Ausdrucks wird durch den Zusammenhang mit dem Thema des Altares, der Kreuzabnahme, verständlich. Vermutlich trugen die Engel ehemals die Leidenswerkzeuge in den Händen. Doch dienen sie keineswegs bloß der Illustration dieses Themas und schließen sich auch nicht zu einer Szene zusammen, sondern als Träger und Vermittler von Stimmungen. Ihre Anteilnahme ist verschieden. Neben verhaltenem, mitleidendem Ernst steht der plötzliche, pathetische Anstoß des rechten Engels (Abb. 9), der den schmerz erfüllten Blick zum Himmel wendet, vielleicht die am unmittelbarsten empfundene Gestalt. Von dort blickt in milder Ruhe und ernster Befriedigung Gott Vater auf das irdische Geschehen herab. Sein mächtiges Haupt mit den züngelnden Locken und dem wallenden Bart spricht von Güte und Weisheit und hinterläßt in seiner völligen Vergeistigung einen tiefen Eindruck.

Der zuoberst stehende Engel (Abb. 7), der auch stilistisch am weitesten vorgeschritten ist, zeigt die Anteilnahme wieder auf eigene Art. Die schmerzliche Ergriffenheit läutert sich in seinem Gesicht zu einer freudigen Erfülltheit. Zu ihr stimmt die tänzerische Leichtigkeit seiner Bewegung, sein von der Fülle des Gewandes getragenes Schweben. Er bringt so in verschiedener Hinsicht die Lösung der von den anderen Engelsgestalten aufgeworfenen Probleme.

Die Zuschreibung des Geisenfelder Altars an Dirr ergibt sich aus dem Vergleich mit der Verkündigungsgruppe, die auf der gleichen stilistischen Basis steht, wenn auch der Geisenfelder Altar einer etwas jüngeren Entwicklungsstufe angehört, wie die Stilbeschreibung gezeigt hat. An einzelnen Vergleichsmöglichkeiten läßt sich der enge Zusammenhang noch deutlicher erweisen. So an den Gesichtstypen, besonders der beiden Gottvatergestalten und des Engels Gabriel, der sich dem obersten Engel des Geisenfelder Altars, der im Haar genau das gleiche Diadem trägt, als Bruder an die Seite stellt. Die Wolken unter Gottvater zeigen die gleiche linsenförmige, horizontal liegende Form, die sich wiederholend übereinanderschiebt, wie am Freisinger Weihnachtsrelief. Auch die schalkhaften kleinen Engel, die aus ihnen hervorgewachsen sind, besonders in der Art ihrer Verbindung mit den Wolken, ganz gleichartig gebildet. Am überzeugendsten bleibt aber der Ausdruck loderner Begeisterung bei den Engeln, weiser Milde bei Gott Vater, der am Freisinger Altar in gleicher persönlicher Gestaltung erscheint.

Zur Datierung des Altars wurde schon festgestellt, daß er auf der Stufe des Freisinger Altars eine etwas jüngere Richtung vertritt. Dieser war 1620 fertig. Der Abstand zu den nächsten, datierbaren Werken, den Orgelfiguren von 1623, erlaubt es nicht, den Geisenfelder Altar zu weit vom Freisinger abzurücken. So mag es erlaubt sein, einen archivalischen Hinweis auf das Jahr 1620 als Entstehungsjahr in Vorschlag zu bringen. Wir besitzen nämlich für die Jahre 1618—1621 eine Zusammenstellung der Summen, die unter den einzelnen Rubriken der Rechnungen ausgegeben wurden²⁷⁾. Nur eine einzige Zahl fällt dabei aus der Reihe, die „Sonderbare Ausgab“ des Jahres 1620, die sich auf 3078 fl. beläuft. Dabei waren hier 1621 200, 1619 51 fl. und 1618 gar nichts ausgegeben worden. Ein Stück der Kirchengenausstattung aber wurde im altbayerischen Kirchenrechnungswesen sehr häufig in dieser Rubrik verbucht, falls —

²⁷⁾ HStA, KL Geisenfeld, nr. 248/I, f. 101 ff. Merkwürdigerweise erwähnt ein Kommissionsbericht vom 8. 7. 1624 über die Ausgaben der verstorbenen Äbtissin Corona Schallerin (1607—24) (ebda f. 87) nichts von neuerstellten Altären.

Über die Restauration der Klosterkirche im frühen 17. Jahrh. sind wir ohne genauere Daten. Trost S. 84 und nach ihm KDB, Obb. S. 114 setzen die Renovation ins Jahr 1602. Hartig, Stifte. I 100 berichtet dagegen, daß 1605 Kirche und Kloster vor dem Einsturz standen. Das Datum 1612 der Greitherzeichnung ist für den Altar nicht verbindlich, da sie ein völlig durchgearbeiteter Entwurf für ein Altarblatt ist, aus dem nur eine Gruppe in das Geisenfelder Bild übergegangen ist.

Merkwürdig ist die enge Verwandtschaft der Gottvaterbüste in Typus und Komposition mit einem von Georg Schweigger 1675 gefertigten Alabasteroval im Universitätsmuseum Würzburg (Bruhns Abb. 112). An der Zugehörigkeit dieses in der Weichheit von Stimmung und Zeichnung durchaus hochbarocken Reliefs zu dem signierten Fragment einer Marienkrönung ist gegenüber E. Markert (Mainfränkisches Jahrbuch 7 [1955] S. 246 ff., Abb. 12) festzuhalten.

wie auch in Geisenfeld — eine eigene für Kirchenzier fehlte. Es mögen allerdings auch noch andere Ausgaben in dieser sehr hohen Summe versteckt liegen. Jedenfalls erscheint die Datierung in das Jahr 1620 auch stilistisch wahrscheinlicher als eine solche auf etwa 1622.

Die Arbeiten für Hohenwart

Noch für ein weiteres Kloster der Benediktinerinnen hat der junge Dirr gearbeitet. 20 Kilometer südwestlich von Geisenfeld liegt Kloster Hohenwart, heute amtlich Klosterberg genannt, hoch über dem gleichnamigen Markt im Tale der Paar. Zwischen den beiden Klöstern Geisenfeld und Hohenwart bestanden immer rege gutnachbarliche Beziehungen, wenn auch die Diözesangrenze zwischen Regensburg und Augsburg dazwischenlag.

Zu der Zeit des Aufenthalts Dirrs in Geisenfeld wurde auch Kloster Hohenwart durch die Äbtissin Barbara Burgerin (1613—1633) einer großzügigen Innenrestauration unterzogen. 1616—1617 arbeitete ein Schreiner aus Wolfratshausen die Täfeldecke der Kirche. Gleichzeitig wurde eine Orgel und verschiedenes andere erstellt und die Klosterchronik berichtet, daß einmal das Kloster gleich 13 Meister beieinander gehabt habe, wobei es natürlich große Unruhe und noch mehr Ausgaben gab²⁸⁾. Von Bedeutung ist die Nachricht, daß das Orgelwerk ein gebürtiger Hohenwarter stiftete, der seit 1589 als Klosterbeichtvater in Geisenfeld saß, der Pfarrer und Dechant zu Geisenfeld Leonhard Crantz²⁹⁾.

Die Klosterkirche, jetzt Pfarrkirche von Hohenwart, hat ein noch traurigeres Geschick erlitten als die zu Geisenfeld. Nach durchgreifender Purifikation im 19. Jahrhundert brannte sie 1895 ab und wurde an anderer Stelle neu gebaut. Dennoch hat sie, wie auch über den Brand von 1689, ein Werk Philipp Dirrs herübergerettet, ein Altarrelief der Anbetung der Könige.

Das Relief der Anbetung der Könige (Abb. 5)

Daß man das Relief für wert hielt, aus der brennenden Kirche gerettet zu werden, verdankt es augenscheinlich seiner Einschätzung als „altdeutsche“ Arbeit. Joachim Sighart³⁰⁾, der Vater der bayerischen Kunstgeschichte,

²⁸⁾ Die Nachricht über Orgel und Täfer schon bei Hueber Fortunat, Unsterbliche Gedächtnuß . . . Ingolstadt 1670, S. 424. Von da in die neueren Klostersgeschichten übergegangen und von Reischl S. 17 ff. aus ungedruckten Quellen ergänzt.

²⁹⁾ Trost S. 231.

³⁰⁾ Sighart S. 778. Damals noch auf der Empore. Ein Altar „oben im Kapitel“ wurde 1639 nach der Schwedenverwüstung wiedergeweiht (Reischl S. 38).

war der erste, der auf das Werk aufmerksam machte, aber noch nicht Urheber dieses glückhaften Irrtums. Er stellte es in die zeitliche Umgebung des Ingolstädter Hochaltars. Aber die späteren Betrachter deuteten den Sighartschen Begriff Frührenaissance in einem anderen Sinne und sahen in dem Relief ein Werk der Dürerzeit. Noch 1924 wurde es unbedenklich mit einer Altarweihe von 1480 zusammengebracht, obwohl schon 1889 die Bearbeiter der Kunstdenkmäler Bayerns es richtig auf Anfang des 17. Jahrhunderts datiert hatten³¹⁾. Sie hatten es sogar der Abbildung auf einer der damals noch sehr spärlichen und fast ausschließlich für mittelalterliche Kunstwerke reservierten Tafeln gewürdigt. Das Relief, das ursprünglich auf der Frauenempore als Altarrelief gedient hatte, war 1875 bei der Kirchenrenovation in der Kirche über dem Stiftergrabmal angebracht worden. Heute ist es beim Eingang in die Pfarrkirche isoliert aufgehängt.

Das Rätselraten um die Entstehungszeit ist nicht ganz ohne Bedeutung. Es hat seine Wurzel in einer gewissen stilistischen Zwiespältigkeit. Grundlage der Komposition ist nämlich, wie so häufig bei Reliefs, ein Stich, der dem niederländischen Manierismus angehören dürfte. Wir können seine Existenz vorerst nur aus einer anderen Verwendung erschließen, der auf dem Relief gleichen Themas am Epitaph des Melchior von Arnstedt in Jerichow, das der Magdeburger Bildhauer Sebastian Ertle 1609 signierte³²⁾. Der Stich wurde zwar wahrscheinlich von beiden Meistern frei verwertet, doch zeigen außer einigen Details die Engelsgruppe, Maria mit dem anbetenden König und der auf einem Bündel kniende, es aufschnürende Mann in der Ecke genaue Übereinstimmung. Diese Figuren geben ein Kompositionsgerüst, aber auch andere Teile erscheinen so bildhaft gedacht, daß auch für sie eine selbständige Erfindung Dirrs nicht angenommen werden kann. Es ist vor allem die beim ersten Anblick fast verwirrende Überfüllung der Relieffläche und es ist die malerische Gestaltung des landschaftlichen Hintergrundes mit der starken

³¹⁾ Strobl M., Kloster Hohenwart. Coll.bl. 35 (1869) S. 120 (auf der Empore, „aus 4 Holzstücken zusammengesetzt“). KDB Obb. S. 158 („früher unbemalt“) mit Abb. Taf. 26. Steichele IV (1883) S. 883. Kalender für kath. Christen 1886, S. 52. Thalhofer, S. 45, 48. Haas S. 16, 55 (mit der Altarweihe von 1480 zusammengebracht).

³²⁾ Meier P. J., Untersuchungen zur Plastik des Frühbarocks in Niedersachsen. Niedersächsisches Jahrbuch 5 (1928), S. 171, 173, Abb. 7. Das Relief, das dem Hohenwarter gegenüber gegenseitig ist, schreibt Meier der Hand des Lulef Bartels zu, vgl. Meier P. J., Lulef Bartels oder Christoph Dehne? Niedersächsisches Jahrbuch 15 (1938) 198—202.

Verkleinerung und der abrupten Überspringung des Mittelgrundes. Der Himmel ist dabei überhaupt nicht sichtbar und die starke Flächenfüllung vermag keinen echten Raum zu schaffen, in dem die Figuren sich glaubhaft aufhalten könnten. So erscheint die Darstellung wie ein Schauspiel vor gemalten Kulissen.

Doch der dichterische Zauber, der über die Erzählung ausgegossen ist, läßt diese Schwächen, vor allem vor dem Original, kaum spürbar werden. Liebenswert wird Wesentliches und Anekdotisches wiedergegeben und durch den poetischen Reiz der Stimmung verbunden. Eine genaue Betrachtung stößt auf immer neue, feine Einzelzüge, sei es in der wildromantischen Hintergrundslandschaft mit den Reitern, im Engelskonzert in den Wolken oder in den Figuren der Hauptgruppe, der zarten Muttergottes mit dem fröhlichen Kind oder dem ausdrucksvollen Haupt des würdigen, langbärtigen, stehenden Königs.

Diese liebevolle, aber keineswegs kleinliche Durcharbeitung des Details zeigt dieselbe Hand wie an den bisher betrachteten Werken. So erinnert die Engelgruppe und die Wolkenbildung an die beim Geisenfelder Gottvaterrelief, der wieder mit dem stehenden König im Typus völlig übereinstimmt. Auch die Abstufung des Reliefs stimmt mit dem Freisinger überein, die Köpfe der Hauptfiguren sind vollrund, die Hinterbeine des Pferdes völlig frei herausgearbeitet, der Hintergrund in den zartesten Abstufungen verschwebend. Ungewohnt ist nur die Häufung der Figuren, die einander einengen. Dies und die starken Überschneidungen und jähen Verkürzungen unterstreichen den malerischen Charakter des Reliefs, der nicht auf Dirr, sondern auf die Vorlage zurückgeht. Aus ihr stammt auch der ebenfalls bei Dirr ungewohnte Typus der Madonna, den wir am Relief in Jerichow wiederfinden.

Durch den Vergleich mit ihm sehen wir aber auch, was Dirr von sich selbst hinzugegeben hat. Es ist der dichterische Zauber, die Romantik der Landschaft mit ihren waldigen Schluchten, die das Schnitzbild im Stimmungsmäßigen so sehr der altdeutschen Kunst verwandt erscheinen lassen. Es ist aber auch eine neue Großzügigkeit der Linienführung, ein weiches Schwingen der Bewegungen und Falten, das einer neuen Harmonie und Einheitlichkeit entgegengeht. Diese fortschrittlichsten Züge stehen in gewissem Gegensatz zu der altertümlichen, übernommenen Komposition. Sie geben aber einen Anhaltspunkt für die Datierung. Erst auf der Stufe des Geisenfelder Altares finden sich diese Züge in gleicher Kraft. Die Datierung wird also um 1620 anzusetzen sein.

Das Siegel mit dem hl. Georg

Noch ein weiteres Werk scheint Dirr für Hohenwart ausgeführt zu haben. Im Jahr 1617 ließ der Konvent ein neues Rundsiegel anfertigen, das den Klosterpatron, den hl. Georg, zeigt³³). Die Darstellung erscheint auf dem kleinen Feld in plastischer Konzeption und von solcher Kraft, daß sie auf einen bedeutenden Bildhauer zurückgeführt werden muß.

Über einem kleinen Abschnitt mit der Jahreszahl 1617 steht der hl. Georg hochaufgerichtet in mächtiger Grätschbewegung über dem Drachen und stößt ihn in weitausladender Bewegung mit der Lanze in den Boden. Das Ganze ist von geballter Wucht und plastischer Dichte. Ein Maler dürfte schon wegen des Verzichts auf alles Beiwerk als Entwerfer kaum in Frage kommen, denn allein das bildhauerische Problem der Figur des stehenden Drachentöters hat diesen interessiert.

Die Bewegung und das Verhältnis von Körper und Gliedern zeigt einen mit der Freisinger Verkündigungsgruppe ganz übereinstimmenden Stil. Eine weitere Stütze der Zuschreibung gewährt ein Spätwerk Dirrs, der reitende Georg der Freisinger Stadtpfarrkirche, der in Auffassung, Typus und Bewegung zahlreiche Parallelen bietet. Es dürfte also nicht allzu kühn sein, dieses unter den Siegeln jener Zeit durch Qualität und Motiv auffallende Stück auf Philipp Dirr zurückzuführen.

Eine andere Frage ist, ob Dirr die Vorzeichnung selbst geliefert hat oder ob es sich um eine Abbildung einer Dirrschen Figur handelt. Diese müßte dann wohl, ihrer monumentalen Konzeption und der Funktion des Siegels entsprechend, im Hochaltar der Klosterkirche gestanden haben. Nun ist aber ein neuer Hochaltar um diese Zeit wohl nicht geschaffen worden³⁴). Andererseits ist der bildhauerische Gedanke so frisch und unmittelbar, daß man ungern einen Mittelsmann zwischen Bildhauer und Siegelstecher annimmt. Es wird also wohl Dirr selbst — vielleicht im Zusammenhang mit einer ausgeführten oder auszuführenden Figur — die Vorzeichnung geliefert haben.

Das Relief der Flucht nach Ägypten in Euernbach (Abb. 3)

Arbeiten aus Dirrs Geisenfelder Zeit haben sich auch in ehemaligen Klosterpfarreien erhalten. So findet sich in der bis 1664 dem Kloster ge-

³³) Ein Abdruck in grünem Wachs, oberflächlich beschädigt im HStA, Kloster Hohenwart, Urkunden fasc. 25.

³⁴) Ein solcher war erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts erstellt worden und die Klosterchronik berichtet bis 1687 nichts mehr von ihm. Vgl. die Angaben bei Reischl S. 10, 17 ff., 43.

hörenden Pfarrkirche zu Euernbach³⁵) am Antependium des Hochaltars ein Relief mit der Darstellung der Flucht nach Ägypten³⁶), das zu den reizvollsten Frühwerken Dirrs gerechnet werden darf.

Auf der querrechteckigen Tafel ist durch Ausfüllung der Ecken mit Rosetten ein breitgezogener Vierpaß gebildet, der den Blick auf die Landschaft mit der Flucht freigibt. Streng in die vorderste Reliefebene gebannt zieht das heilige Paar vorbei, Maria mit dem Wickelkind auf dem Esel sitzend, der vom vorausschreitenden Joseph geführt wird. Diese Szene voll ruhiger Beschaulichkeit und volksliedhafter Innigkeit wird von einer Landschaft umfungen, die in ihrer freien Weiträumigkeit den bisher betrachteten Reliefs gegenüber neu ist. Zwar ist auch hier trotz der sehr zarten Stufung der Schichten das Problem des Mittelgrundes nicht gelöst und der Horizont hochgezogen, aber es ist unstreitig ein Bildraum gewonnen, in dem die Figuren leben, eine Atmosphäre, die sie umgibt. Dieses Eingehen der Einzelheiten in den größeren Zusammenhang ist im Hintergrund noch deutlicher als bei den Hauptfiguren. Die Architekturen, das stürzende Götzenbild, die Gruppe mit dem Schnitter sind ganz eng mit der Landschaft verbunden, wachsen aus ihr heraus.

Die Zuschreibung an Dirr bedarf kaum längerer Erörterung. Von den vielen Übereinstimmungen seien nur die der Bildung der Bäume, Wolken und Landschaft auf den anderen Reliefs oder die des Gesichtstypus Josephs mit dem stehenden König in Hohenwart oder dem Geisenfelder Gott Vater herausgegriffen.

Der splittrige Faltenstil, Körperlichkeit und Bewegung weisen auf die Zeitstufe des Freisinger Weihnachtsreliefs. Nur die prächtig ausgewogene, geschlossene Gestalt des Esels scheint stilistisch weiter fortgeschritten zu sein. Es bestätigt sich aber hier wieder eine in der Kunstgeschichte oft zu machende Erfahrung von der größeren Ausgereiftheit des Tierbildes. Das Relief ist sicher älter als das Hohenwarter, das in seiner Raumlosigkeit und Überfüllung zwar zunächst älter erscheint, aber sich durch seine Einzelformen als jünger ausweist. Wenn auch bei beiden Reliefs ein Stich zugrunde liegt, so hat doch die engere Anlehnung an eine ältere Komposition im Hohenwarter Relief die Überschneidung der stilistischen Kriterien verursacht. Das frühere Werk verfügt schon über die Darstellung des freien Raumes, in dem sich Menschen aufhalten, der sie umgibt.

³⁵) Steichele, IV 816. Nachforschungen im Pfarrarchiv waren mir nicht möglich.

³⁶) KDB Obb. S. 112 (um 1600 datiert). Ein ebda S. 111 f. beschriebenes Krippenrelief „Ende 16. Jahrhundert, 123 : 105 cm“ ist leider verschollen.

Die Madonnenbüste in Langenbruck

Noch in einer anderen, ehemals zu Kloster Geisenfeld gehörigen Kirche findet sich ein Rest einer Arbeit Dirrs. In Langenbruck bei Reichertshofen, einer ehemaligen Filiale der Geisenfeldischen Klosterpfarrei Fahlenbach, ist am Auszug des aus dem 18. Jahrhundert stammenden Hochaltars eine Madonnenbüste von Dirr angebracht. Vermutlich hat sie schon ursprünglich als Altarbekrönung gedient, da sie auf Untersicht gearbeitet zu sein scheint.

Die Büste erhebt sich über einem Wolkenballen, in den sich zwei Engelsköpfchen schmiegen. Die Muttergottes mit dem reich herabfallenden Haar hält in der rechten Hand das Szepter, mit der linken das auf dem Gewandbausch aufsitzende Kind, das mit beiden Armen winkend in lebhafter Bewegung sich dem Beschauer zuwendet. Diese intensive Beziehung zum Beschauer prägt auch das liebenswürdige Lächeln der sich huldvoll herabneigenden Mutter.

Die Zuschreibung an Dirr dürfte trotz der Unmöglichkeit einer näheren Betrachtung kaum Zweifel begegnen. Natürlichkeit, Lebendigkeit und Beseelung sprechen wie die Durchführung für seine Hand. Der Grad an Einheitlichkeit und Geschlossenheit in Bewegung und Oberfläche, den es zeigt, erlaubt eine zeitliche Einfügung zwischen Verkündigungs- und Geisenfelder Altar.

Das Christkind im Freisinger Domkreuzgang

Ein wohl etwa gleichzeitiges Zwillingsbrüderchen des Langenbrucker Kindls findet sich im Freisinger Domkreuzgang. In seiner zweiten Seitenkapelle steht ein dem hl. Sebastian geweihter, aus dem frühen 18. Jahrhundert stammender, aber nur fragmentarisch erhaltener Altar. Er zeigt heute in der Mitte des Hauptfeldes nur mehr das auf der Weltkugel sitzende Kind³⁷⁾. Im Auszug erscheint ein segnender Gott Vater, der mit dem Aufbau gleichzeitig ist.

Daß das Christkind schon ursprünglich an diese Stelle gehörte, ist nicht wahrscheinlich, da über einen Vorläufer des jetzigen Altars aus dem frühen 17. Jahrhundert nichts bekannt ist. Es war wohl erst Bischof Eckher, der den ehemals hier gestandenen steinernen Maroltaltar von 1513 in den Kreuzgang hinaus versetzte. Für welchen Zweck das Christkind ursprünglich bestimmt war, läßt sich ebensowenig erschließen wie die weitere Ausgestaltung des fragmentierten Altares.

³⁷⁾ Der gemalte Hintergrund, die geschnitzten Wolken und Engel modern.

Das auf der Weltkugel sitzende, nur mit einem Lendentuch bekleidete Kind segnet mit einer ausgreifenden Gebärde der Rechten und legt die Linke auf die Brust. Das Gesicht strahlt von himmlischer Güte und kindlicher Fröhlichkeit.

Diese echte Kindlichkeit und Natürlichkeit ist wohl der Hauptvorteil dieser kleinen Arbeit Dirrs, die sich ohne Schwierigkeit in sein Werk aus der Zeit um 1620 einfügen läßt.

Eine Verkündigungsmaria in Hirschhausen

In der kleinen Kirche zu Hirschhausen bei Schweitenkirchen, halbwegs zwischen Freising und Geisenfeld, von ersterem etwa 20 km entfernt, findet sich ein möglicherweise verschleppter Rest einer Dirrschen Arbeit, eine Maria aus einer Verkündigungsgruppe, die jetzt durch Krone und Pfeil zu einer hl. Ursula gestaltet wurde.

Die kleine Figur zeigt Maria in einer der Freisinger Verkündigungsgruppe ganz ähnlichen Bewegung. Sie kniet mit dem rechten Knie auf dem als amorphe Scholle gebildeten Boden und zieht das linke Bein zum Aufstehen an. Die rechte Hand legt sie an die Brust, der linke Arm ist seitlich ausgestreckt. Pult und Engel dürften wie in Freising — nur spiegelbildlich — aufgestellt gewesen sein.

Was über den Stil der Freisinger Gruppe gesagt wurde, gilt im allgemeinen auch hier. Die Bewegung ist ohne Zentrum, die Oberfläche in ein Netz von Fältchen aufgeteilt. Umriß und Gestik sind für den Ausdruck von wesentlicher Bedeutung. Abweichend ist der Ausdruck des nach oben gewandten, von weich fließendem Haar gerahmten Gesichtes, der einen ekstatischeren Charakter hat. In seiner Reinheit und Erfülltheit weist das Gesicht auf die Hand des Meisters, während der Körper in seiner geringeren Frische der Empfindung und weniger sauberen Durchführung wohl nur Werkstattarbeit ist. Die Datierung ergibt sich aus der inneren Abhängigkeit von der Freisinger Gruppe und den kaum feststellbaren stilistischen Fortschritten auf etwa 1618—1619.

Die beiden Erzengel in Etting (Abb. 10)

Auch in seiner Weilheimer Heimat hat Dirr Arbeiten hinterlassen. Dies verwundert nicht, blieb er doch hier Bürger und Hausbesitzer und wird sich auch, wenn er keine größeren Aufträge an anderen Orten hatte, hier aufgehalten haben. So treffen wir wenige Kilometer südlich von Weilheim im Hochaltar der Dorfkirche zu Etting die Figuren der Erzengel Gabriel und Raphael.

Die Michaelskirche in Etting war früher Pfarrkirche, aber dem nahen Kloster Polling inkorporiert und von dort aus versehen. Propst Caspar Leis (1591—1616) stammte aus Etting und ließ seine Heimatkirche mit neuen Altären versehen. Für den Hochaltar wird das Datum 1602 überliefert, die Seitenaltäre entstanden 1602 und 1615³⁸⁾. Diese Altäre sind mit Ausnahme einiger Figuren am Hochaltar und linken Seitenaltar (Joseph und Joachim) nicht mehr erhalten. Die Figuren von Petrus und Paulus, Christus, Moses und Elias am Hochaltar lassen sich nun gut mit dem Datum 1602 in Verbindung bringen. Sie stehen stilistisch auf der gleichen Stufe wie die Frühwerke Deglers, wobei vor allem der Vergleich der Verklärungsgruppe mit der Deglers am Augsburger Hochaltar³⁹⁾ einleuchten dürfte. Die beiden Erzengel weichen jedoch von diesen Figuren stilistisch ganz entschieden ab und können 1602 noch nicht entstanden sein. Ein Anhaltspunkt für ihre Entstehungszeit ließ sich jedoch nicht gewinnen.

Dagegen sind wir über die Veränderungen des Hochaltars im 18. Jahrhundert gut unterrichtet. Der alte, 1743 neu gefaßte Altar wurde 1744 mit einer neuen Figur des Kirchenpatrons St. Michael von Franz Xaver Schmädler versehen. 1745 wurden fünf große und sechs kleine Altarbilder auf Alabasterart mit Goldsäumen gefaßt und die neun (!) Bilder auf einem neuen Gerüst in den Altar gestellt. 1746 erhielten auch die neue Michaelsfigur und 1748 die zwei anderen Engel ihre Fassung. 1756 aber wurde „servatis Sanctorum status prioribus“ ein ganz neuer Altar errichtet und 1762 durch Umbau wesentlich verbessert, wie er heute noch zu sehen ist. 1760 wurden Petrus und Paulus, und vier kleine Engel, 1762 Christus, Moses und Elias neu gefaßt⁴⁰⁾.

Vom alten Altar können wir uns keine rechte Vorstellung machen, da die Mittelfigur des hl. Michael verloren ist. Es werden wohl die drei Erzengel nebeneinander in einem Schrein gestanden haben⁴¹⁾. Heute ist der Altar als Bühne geöffnet, rückwärts steht erhöht der in größerem Maßstab gebildete Schmädler'sche Michael, in der vorderen Ebene seitlich Gabriel und Raphael.

³⁸⁾ Das Datum für den Hochaltar bringt Rückert, S. 119 ohne Beleg. Es ist bei der sorgfältigen Arbeitsweise Rückerts nicht anzuzweifeln. Die Belege für die Seitenaltäre finden sich in den Pfarrbüchern von Etting v. J. 1680 und 1762 (Pfarregistratur Polling).

³⁹⁾ Abb. Evers, S. 45.

⁴⁰⁾ Diese Daten nach den beiden Bänden Ettinger Kirchenrechnungen 1725—57, 1758 bis 1782 in der Pfarregistratur Polling. Ein ausführlicher Bericht über den Altarbau und Umbau 1756 und 1762 im Liber parochialis von Etting 1762 (ebda). Diese Angaben werden zum Teil auch bei Rückert S. 119 f. wiedergegeben. S. 120 erwähnt Rückert die beiden Engel als „mindestens 100 Jahre älter“ als 1744. Petrus und Paulus dagegen setzt er unrichtig „um Mitte des 18. Jahrhunderts“.

⁴¹⁾ 1642 wird der Hochaltar als besonders elegant bezeichnet (Rückert S. 119).

Beide sind in ruhigem Dasein dargestellt, nur mit den (erneuerten) Attributen befaßt. In der äußeren Hand halten sie große Wanderstäbe, die in ihren langen Parallelen die Gruppe seitlich rahmen. Die Bewegung der Figuren entwickelt sich nur zu einem zurückhaltenden Schreiten und bleibt so im Körper gebannt. Bei der Gestalt Raphaels ist diese innere Spannung der Kräfte wie gewaltsam zurückgehalten, verschraubt den Körper durch den Zwang der äußeren Haltung in sich hinein. Diesen Eindruck unterstützen die Falten der Tunika, deren Parallelzüge gegen die Körperdrehung laufen. Diese Gespanntheit zeigt auch die Beinstellung, die den zurückgesetzten linken Fuß ganz im Gewand verschwinden läßt, so daß die Figur nach unten spitz zuläuft und ihre Standfestigkeit unwahrscheinlich erscheinen läßt. Voll innerer Spannung ist auch das eiförmige, fest umrissene Gesicht mit dem in drei Schöpfen angeordneten Haar. Auch hier sprengen der verzückt geöffnete Mund, die gehobenen Augen und die wirbelnde Stirnlocke die Strenge der Haltung.

Diese Spannungen in der Figur, die ihre „auferlegte Form“ überall aufbrechen, haben sich beim Erzengel Gabriel (Abb. 10) weitgehend aufgelöst. Schon sein Stand ist viel sicherer, die Körperlichkeit fester. So kann jetzt auch die Bewegung freier ausschlagen und die Falten der Tunika zerflattern ungehindert in den Saumtüten. Doch bleibt der Bewegung etwas Unbestimmtes, Ungerichtetes, Uneinheitliches. Nur das Gesicht zeigt einen neuen Typus und einen neuen Ausdruck. Es ist nicht mehr aus festen Linien gebaut, sondern weich verfließend. Das Haar mit dem Diadem darin ist gescheitelt und in ruhige, weiche Wellen gelegt. Im Ausdruck besteht kein Kampf mehr zwischen äußerer Haltung und innerer Empfindung, sondern völlige Einheitlichkeit, ein stilles, erfülltes Leuchten.

Die Datierung der Figuren ist nicht einfach, denn sie scheinen nicht gleichzeitig entstanden zu sein. Beim Raphael ist die enge Verbindung zu den stehenden Engeln des Geisenfelder Altars ganz deutlich zu sehen. Standmotiv, drehende Bewegung, Gestik, Faltenzüge zeigen handgreifliche Übereinstimmung, nur ist bei der Ettinger Figur jedes Stilmerkmal schärfer, prinzipieller ausgebildet und zeigt nicht die Auflockerung, die es an den Geisenfelder Figuren bereits erfahren hat. Sie muß also in der stilistischen Entwicklung den Geisenfelder Engeln kurz vorhergehen.

Die Gabrielfigur erscheint jünger. Das feste Linien- und Umrißgefüge, das die Freiheit der Bewegung hemmte, ist in Fluß geraten und zerschmolzen. Doch hat sich noch keine dem Körper folgende, großzügig gliedernde Oberflächenordnung entwickelt, die Gewandzerteilung ist ein ungeordnetes Netz von Fältchen und Wellen, das der Körperbewegung kei-

nen Widerstand mehr entgegensetzt. So zeigt sich trotz der tiefgehenden Ähnlichkeit zum Freisinger Gabriel ein neuer Weg beschritten, der Dirr bald zu einer bedeutsamen stilistischen Wende führt. Der Ettinger Gabriel gehört in die nächste zeitliche Nähe der Freisinger Orgelengel, die 1622/1623 entstanden sind. Doch scheint er noch ein kleines Stück vor ihnen zu liegen. Bei ihnen beginnt nämlich bereits die neue Zusammenfassung der Gestalt durch großlinige, der Körperbewegung folgende Gliederung der Oberfläche, von der am Ettinger Gabriel noch nichts zu spüren ist.

Von den beiden Ettinger Engeln reiht sich der eine in die stilistische Entwicklung kurz vor dem Geisenfelder Altar ein, während der andere diese Stufe entschieden hinter sich läßt. Es wäre also Raphael gegen 1620, Gabriel gegen 1622 entstanden. Obwohl die stilistischen Unterschiede der beiden Figuren größer sind, als wir sie innerhalb des Geisenfelder Altars antreffen, muß man doch die Möglichkeit offenhalten, daß sie gleichzeitig entstanden sind. Denn zu Zeiten stilistischer Umbrüche liegen die Übergänge oft sehr nahe beisammen und auch im Werk des einzelnen Meisters können sich dann Rückfälle und Vorgriffe einstellen, Altes und Neues nahe beisammenliegen.

Zwei Kirchenväter in Rottenbuch

Im Umkreis der Heimat Dirrs scheint sich aus seiner Frühzeit nur noch eine weitere Arbeit erhalten zu haben. In der Klosterkirche zu Rottenbuch stehen auf dem sehr hohen Stephanusaltar im nördlichen Querhaus oben zu seiten des Auszugs die Gestalten eines Papstes und eines Bischofs⁴²⁾.

Es ist auf den ersten Blick deutlich, daß sie weder formal noch inhaltlich zu dem 1716 errichteten Altar gehören. Dasselbe gilt für die zwei am Auszug sitzenden Englein, die ebenfalls auf das frühe 17. Jahrhundert weisen.

Der Altar wurde 1716 nach einem Riß des Schongauer Karmelitenfraters Dominicus vom „Bildhauer zu Weilheim“ zusammen mit den Klosterkistlern gearbeitet⁴³⁾, aber der Vergleich mit den bekannten Werken des wohl einzig in Frage kommenden Martin Dürer zeigt, daß trotz seines retrospektiven Stils die Figuren nicht von ihm stammen können.

⁴²⁾ Mo is S. 88 „weisen stilistisch noch ins 17. Jahrhundert zurück, als wären sie von einem älteren Altar übernommen“. H. H. Mo is hat mich freundlicherweise auf diese Figuren aufmerksam gemacht.

⁴³⁾ Mo is S. 30.

Diese Spolien eines zerstörten Altars entstammen vermutlich einer Folge der abendländischen Kirchenväter, wären also als hl. Gregor und Augustinus oder Ambrosius zu bezeichnen⁴⁴⁾). Die beiden Heiligen halten in kraftvoller Geste in der äußeren Hand den Stab, mit der inneren ein Buch. Die Körperlichkeit ist kräftig, die Bewegung gesammelt, das Gewand zu großen Bäuschen und Lappen zusammengefaßt. Volle Einheitlichkeit zwischen Körperbau und Gewandmotiv ist jedoch nicht vorhanden, auch der Stand ist etwas labil und der Umriß einer als primär empfundenen Schwingung untergeordnet.

Die Zuschreibung an Dirr läßt sich wegen der Unmöglichkeit einer genaueren Betrachtung vorerst nur mit Vorbehalt aussprechen. Die Gesichter sind voll starken Ausdrucks, die Durcharbeitung ist sehr sorgfältig, die Qualität hoch. Zeitlich dürften die Figuren kurz vor den Freisinger Orgelengeln entstanden sein.

Die Orgel im Freisinger Dom (Abb. 14—15)

Die früh geknüpften Beziehungen Philipp Dirrs zu Freising erfuhren in den zwanziger Jahren einen mächtigen Aufschwung. Als der tatkräftige Bischof Veit Adam an die Neugestaltung seines Domes ging, kamen wieder bedeutende Aufträge in Dirrs Werkstatt. Der erste betraf die neue Orgel des Domes, für die der Meister den Figurenschmuck lieferte.

Der Kernpunkt der Domrestaurierung war die Beseitigung des Lettners, der das Langhaus vom Chor isolierte⁴⁵⁾). Da auf ihm Orgel und Sänger ihren Platz hatten, mußte eine neue Empore im Westen errichtet werden. Dort lag im Obergeschoß der Vorhalle, mit einem weiten Bogen gegen das Langhaus geöffnet, die bischöfliche Hofkapelle. Daß sie hier nicht weiter bleiben konnte, hatte man schon früher erkannt und seit 1617 die neue Residenzkapelle eingerichtet. Schon das Gutachten vom 5. November 1619⁴⁶⁾ über die Durchführung des römischen Ritus hatte

⁴⁴⁾ Mois S. 26: Am 1660 erstellten Hochaltar standen die vier Kirchenlehrer, doch stand Gregor unten, Augustinus und Ambrosius über dem Gebälk der Säulen. Das spricht von vornherein gegen eine Identität mit den zwei gleichgroßen erhaltenen Figuren, da die verschiedenen Standorte am Altar von 1660 auch verschiedene Größen nahelegen. Stilistisch können sie keinesfalls um 1660 entstanden sein.

⁴⁵⁾ Merkwürdigerweise ist noch Lill in der 3. Auflage von Abele S. 87 den unhaltbaren Thesen Mitterwiesers (11. Sbl. S. 11—15) über die Beseitigung des Lettners i. J. 1474 gefolgt.

⁴⁶⁾ OAM, A 474, nr. 8. Schon der Regensburger Generalvikar Jakob Müller (S. 83) fordert 1591 die sofortige Entfernung des Kreuzaltars (allerdings nicht des Lettners in Stifts- und Klosterkirchen), weil er den Blick zum Choralter behindere, außerdem werde „Ansehen, Weite, Form und Gestalt der Kirchen sehr geschmälert und geschändet“! Auch in der Stiftskirche St. Andrä wurde auf Befehl Veit Adams 1620 eine Orgelempore angelegt und 1621 der Kreuzaltar beseitigt und eine Chorstiege gebaut (HStA, KL Freising, St. Andrä Nr. 164, p. 119, 122).

verlangt: „Den Letter soll man abbrechen . . . Musica in Festivitatibus summis soll sein in Capella Reverendissimi, wann der Letter hinweckh.“ 1621 ging man an die Ausführung und als im September der Letter abgebrochen wurde, hatten die Steinmetzen schon lange mit der Arbeit begonnen⁴⁷⁾. Im Mai hatte man sich schon einen „guten Organisten“ verschrieben, um seine Meinung in der Orgelfrage zu hören⁴⁸⁾. Zur gleichen Zeit kümmerte man sich schon um Zinn für die Orgelpfeifen⁴⁹⁾. Juli-August 1622 wurde die Orgelepore aufgemauert und zur gleichen Zeit ist schon von der „alten Orgel“ die Rede⁵⁰⁾. Am 24. September 1622 konnte Dechant Andreas Scherer von St. Andreas an P. Matthaeus Rader S.J. schreiben, daß an der Stelle der alten Hofkapelle bereits die neue Orgel stehe⁵¹⁾. Ganz fertig kann sie aber so bald noch nicht gewesen sein und das Mesnerbuch von 1743 überliefert auch, daß erst am 28. September 1624 die Orgel „völlig gesetzt“ worden sei⁵²⁾.

Die Freisinger Domorgel⁵³⁾ erhebt sich über einem modern veränderten Unterbau als ein nach oben in drei Türme auslaufendes Gehäuse mit Flügeln. Die Verbindungsstücke zwischen den Türmen laufen bis zu deren halber Höhe, auf ihnen stehen große Engel. Der Mittelturm wird durch eine Uhr überhöht und durch einen dritten großen Engel, dessen Scheitel fast das Gewölbe erreicht, bekrönt. Die Seitentürme schließen mit Giebelvoluten in reichen Ornamentformen.

Bestimmend für die Erscheinung der Orgel ist ihr Charakter als Einrichtungsstück, nicht als Teil der Architektur. Trotz ihres großen Ausmaßes bleibt sie ein Möbelstück. Dies betonen die gewaltigen, beidseitig bemalten Flügel, die das ganze Gehäuse schließen können, und der starre, sich abschließende Umriss.

Dieser Orgeltypus entspringt einer längeren süddeutschen Entwicklungsreihe, die über die Frührenaissance auf die tragbaren gotischen Orgeln zurückführt⁵⁴⁾. Die Freisinger Orgel steht am Ende und dürfte

47) OAM, B 917 (Kapitelsprotokoll 1621) p. 172, 198. OAM, 8^o 41, p. 93 ff.

48) KAM, Rep. 53, fasc. 2 (Hofkammerbriefkonzepte 19. 5. 1621).

49) OAM, B 917, f. 127v (31. 5. 1622).

50) KAM, Rep. 53, fasc. 84, nr. 17 (Hofziegelstadelrechnung 1622).

51) „In sacello episcopi veteri, ubi jam novum Cathedralis ecclesiae organum“ Raderus Matthaeus, Bavariae sanctae Vol. III. Monachii 1627, p. 126 f. (Ausg. 1704, p. 129).

52) OAM, B 881, p. 13. Daraus auch in der Waltischen Abschrift einer Bugnietischen Bischofschronik OAM, B 478, p. 20.

53) KDB Obb. S. 355 („stattlich und gut aufgebaut“). Abele, 2. Aufl., Abb. S. 22 mit geschlossenen Flügeln. Abele-Lill Abb. 7. Hartig, Freising Abb. 18. Feuchtmayr, Dirr S. 155 als Arbeit Dirrs flüchtig erwähnt.

54) Lieb Norb., Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und der Renaissance. München 1952, S. 248.

neben der etwas älteren Orgel von St. Ulrich in Augsburg zu den größten Organen mit Flügeln gehören⁵⁵⁾.

Es ist sehr unwahrscheinlich, daß der Entwurf der Orgel auf Dirr zurückgeht. Sie wirkt auf ihrem rechteckigen, jede Schwingung und Schwellung vermeidenden Grundriß sehr flach und starr und widerspricht so dem Charakter der Plastik Dirrs und der von ihm einheitlich geschaffenen Altäre. Dagegen erinnert sie sehr an die Gestaltungsweise des Geisenfelder Altars, der wohl auf einen Entwurf Elias Greithers zurückgeht⁵⁶⁾. Auch die Ornamentaufsätze — wenn auch vom Bildhauer mit quellendem Leben erfüllt — leiten sich von älteren Vorbildern, wie dem Ingolstädter Hochaltar von 1572, ab.

Die figürliche Plastik an der Orgel besteht aus drei großen Engeln und mehreren Engelsköpfen. Zwei der Engel stehen in den Zwischenräumen der Türme, der mit der Laute links und der mit der Harfe rechts. Der Posaunenengel hat die oberste Spitze des Mittelturmes inne. Von den Engelsköpfen bekrönen drei rundplastische die Türme, sechs weitere, weniger ausdrucksvolle sind stärker ins ornamentale Relief einbezogen. Zwei weitere Engelsköpfe zeigt eine undatierte, um 1700 entstandene Zeichnung⁵⁷⁾ des unteren Teils der Orgel, die zur Veranschaulichung einer kleinen Veränderung des Orgelkastens dient. Sie konnten im Depot des Domturmes wieder gefunden werden⁵⁸⁾. Sie sind vollrund, stehen an

⁵⁵⁾ Dabei war das Werk selber recht klein, es umfaßte nur 6 Pedal- und 9 Manualregister (KAM, HL 3, fasc. 155/5). Vgl. Kaufmann W., Der Orgelprospekt in stilgeschichtlicher Entwicklung. 2. Auflage, Mainz 1939, S. 54.

⁵⁶⁾ Die Orgelflügel zeigen enge Verwandtschaft zu Werken der Greitherwerkstatt, besonders den Weilheimer Deckenfresken und dem Albanusbild in St. Alban, die von Zottmann dem Johann Greither zugeschrieben werden. Das 1625 datierte ehemalige Altarbild Maria Opferung im Dom ist wahrscheinlich ein bisher unbekanntes Werk Elias Greithers d. Ä. In den Greitherkreis gehört auch das Sigismundaltarbild. Das Vorbild für den Aufbau der Freisinger Orgel bildete die Orgel in St. Ulrich und Afra in Augsburg von 1608. (Abb. b. Hartig Mich., Das Benediktinerreichstift St. Ulrich und Afra in Augsburg. Augsburg 1923, S. 108 und bei Hofmiller Th.-Friesenegger J. M., Die große Orgel von St. Ulrich in Augsburg. 2. Auflage. Augsburg 1903, S. 44—47). Den Entwurf für die Augsburger Orgel schuf Matthias Kager (Hofmiller-Friesenegger S. 38). Ob Kager selbst, oder was viel wahrscheinlicher ist, Elias Greither d. Ä. den Entwurf für Freising gemacht hat, läßt sich nicht zwingend entscheiden. Greither hat jedenfalls die Augsburger Orgel durch seine Tätigkeit für die Ulrichskirche gekannt. Der Meister der Augsburger Orgelflügel steht nicht fest. Hofmiller-Friesenegger S. 43 tritt für Greither ein, H. Nasse (Zeitschr. d. Hist. Vereins für Schwaben und Neuburg 46, 1926, S. 88) für Kager. Möglicherweise handelt es sich jedoch um einen dritten.

⁵⁷⁾ Vielleicht von 1715. KAM, HL 3, fasc. 155/5.

⁵⁸⁾ Wie Herr Konservator Hager freundlich mitteilte, fand er sie in der Windkammer der Orgel und verbrachte sie in den Domturm. Eine ältere Ansicht der Orgel (Abel, 2. A., S. 22) zeigt sie noch in Verbindung mit Ornament seitlich am Orgelkasten.

Lebendigkeit den bekrönenden Köpfen nicht nach und stimmen mit ihnen in Typus und Stil überein.

Diese Lebendigkeit der Engelsköpfe läßt völlig vergessen, daß sie in einen dekorativen Zusammenhang eingeordnet sind. Trotz der großen Höhe, in der sich drei von ihnen befinden, hat sie der Meister mit solcher Liebe gearbeitet, daß sie gültige Zeugen seiner Kunst sind und auch in der Nahbetrachtung nichts verlieren. Das Thema kindlicher Schalkhaftigkeit wird in den Gesichtern mit den lustigen Stupsnasen und dem heiteren Gemüt aufs glücklichste variiert.

Die Art, mit der diese Köpfe sich von ihrer dekorativen Bindung lösen und als eigenwillige Wesen aus ihr herausblicken, erinnert sogleich an die Engelsköpfchen an den Säulen des Verkündigungsaltars. Übersetzt man diese zarten und zurückhaltenden Vorbilder in die schwellenden und fließenden Formen der Orgelplastik, dann wird die gleiche persönliche Gestaltungsweise deutlich. Nach vorwärts schließen sich die Engelsköpfchen im Auszug des Domhochaltars als neue Variante an.

Der bedeutsamste Teil der Arbeiten Dirrs für die Orgel aber sind die drei großen stehenden Engel (Abb. 14—15), die in lange, hochgeschürzte Tuniken gekleidet sind. Ihre Falten brechen sich in zahlreichen, spitzen Graten, die sich an verschiedenen Stellen zu größeren, ordnenden Zügen zusammenfügen. Wie Platten schieben sich die Gewandteile übereinander, die Stofflichkeit des Holzes erscheint in der Nahbetrachtung stärker als die des Tuchs. Doch blickt man aus größerer Entfernung — und eine solche ist ja allein möglich — auf die Figuren, dann stellt sich keine Falte der Einheitlichkeit der Erscheinung entgegen. Nur beim obersten Engel mußte der Bildhauer wegen der großen Entfernung nach einem gröberen Effekt suchen. Das in einem Halbkreis sich schwingende Tuchstück zur linken Seite ist ein frei angefügtes Ornament.

Diese Einheitlichkeit der Figuren entspringt einer jetzt völlig ungebrochenen Bewegung des Körpers, der die Gliedmaßen beherrscht und dem Umriß und Oberfläche nicht mehr entgegenstehen. Die Bewegung hat bei den unteren Engeln mit ihren sanfttönenden Instrumenten Harfe und Laute im leichten Mitschwingen mit ihrer Musik ein langsames Zeitmaß. Der Lautenengel hat sich träumerisch in die Klänge verloren, der Harfenengel horcht hochgestimmt einem Akkord nach.

Von anderer Art ist die Gestalt des Posaunenengels oben. Er schreitet mit mächtigem Schwung, die Flügel ausgebreitet. Im ausgestreckten Arm hält er die Posaune und überblickt herrscherlich die Tragweite seines Rufes. Auch bei ihm besteht volle Einheitlichkeit in Bewegung, Erregtheit

und Motivierung, nur eben in rascherem Zeitmaß, in größerer Lautstärke. Als beherrschende Bekrönung der Orgel, im drängenden, schwebenden Vorwärtstreben, das die Falten an den Leib preßt, in der machtvollen Geste und dem kräftigen Flügelschlag erinnert die Seitenansicht unwillkürlich an die Nike von Samothrake.

Die Einheit von Bewegung und Ausdruck bezieht auch die Musikinstrumente ein. Sie sind keine hinzugegebenen Attribute, sondern formal und inhaltlich wesentliche Bestandteile der Gestalten. Aus dem sich in den verschiedenen Instrumenten offenbarenden Geist der Musik sind diese Engel geboren.

Die Zugehörigkeit der Orgelplastik zum Werk Dirrs erhellt aus der vermittelnden Stellung, die sie zwischen dem Frühwerk und dem im folgenden zu besprechenden reifen Werk einnehmen. Gewand und Körper sind jetzt keine Gegenspieler mehr. Der plastische Kern wird in seiner Bewegung durch keine ornamentalen Schematismen mehr gehemmt. Die Oberfläche ist gleichsam in ihre Elemente aufgelöst und der Körper beginnt diese Teile nach seinen Kraftlinien anzuordnen, wobei letzteres aber erst auf der folgenden Stilstufe zum Prinzip wird. Von der Verkündigungsgruppe über den Geisenfelder Altar zieht sich zu den Orgelengeln eine konsequente Entwicklung des Stils und der Gestalttypen, die im reifen Werk ihre Fortsetzung findet und die Einheit des schöpferischen Geistes und der ausführenden Hand erweist.

Die Englein am Franziskaneraltar des Domes

Aus der Zeit der Orgel ist noch eine kleine Werkstattarbeit Dirrs zu erwähnen. Am Auszug des Mariä-Opferungs-Altars⁵⁹⁾ finden sich zwei sitzende und zwei fliegende Englein. Sie zeigen den Charakter der Schöpfungen Dirrs, wenn sie auch weitgehend nicht die Qualität der eigenhändigen Arbeiten aufweisen. Die zwei fliegenden Engel stimmen im Typ ganz mit denen des späteren Elisabethaltars überein, stehen aber auf einer älteren Stilstufe. Eine gewisse Sperrigkeit der Bewegung, die Schärfe der Oberflächenbehandlung in Verbindung mit der fleischlichen Rundlichkeit der Körper lassen auf eine Entstehung am Ende des Frühwerks Dirrs schließen.

Hier bietet sich eine archivalische Quelle an. Am 29. April 1623 erhält er aus der Franziskanerrechnung „umb etliche Arbaith“ 10 fl.⁶⁰⁾ Diese

⁵⁹⁾ Deutinger, Matr. I 74. Weinhart 16. Schlecht 45f. Hoffmann, Altarbau S. 72, Abb. b. S. 68, Hoffmann, Altarausstattung 516f. Abele 2. A. 49f. Abele-Lill 38.

⁶⁰⁾ Beleg 32.

Rechnung bezieht sich nur auf die Domprädikaturgefälle, die den Franziskanern zugute kamen. Zur Domprädikaturstiftung gehörte aber auch der Mariä-Opferungs-Altar und Ausgaben für ihn finden sich auch tatsächlich in den Rechnungen. Wenn auch die Neuerstellung des Altares⁶¹⁾ die Möglichkeiten der Stiftung überschritt und deshalb von der bischöflichen Hofkammer übernommen werden mußte, so können doch diese Engel wie z. B. auch das Gatter um den Altar eigens angeschafft worden sein.

Der Stil des Frühwerks

Ein wichtiger Abschnitt im Entwicklungsgang Dirrs ist erreicht. Rückblickend versuchen wir den Frühstil zu charakterisieren. Trotz der verschiedenen Phasen, die er umgreift, und trotz der durch die Aufgaben bedingten verschiedenen Erscheinungsformen lassen sich wesentliche Gemeinsamkeiten feststellen.

Stets gleich bleibt Dirrs Liebe zur sorgfältigen Behandlung der Oberfläche. Im Frühstil äußert sie sich in ihrer Aufspaltung in kleine und kleinste Einheiten. Falten und Haare werden wie Metall ziseliert. Ein Netz kleiner Linien überzieht so gleichmäßig die ganze Figur und gibt dem spielenden Licht tausend Reflexe. Diese kleinen Flächen werden im Verlauf der Entwicklung größer, nehmen schließlich brettartigen Charakter an, bleiben jedoch grundsätzlich vorhanden.

Die Oberfläche wird überlagert durch eine größere Ordnung der Faltenzüge und Gewandbäusche. Diese hat zusammen mit dem Umriß eine der Geste ähnliche Bedeutung, Träger von Ausdruckswerten zu sein, einen Inhalt deutlich werden zu lassen. Deshalb ist dieses oft ornamental wirkende Liniensystem keine Funktion der Körperbewegung, sondern geht ihr parallel. Da weder Bewegung noch Oberflächensystem die Priorität hat, kommt es oft zu Reibungen und Widersprüchen innerhalb der Figuren. Doch wird dieses Gewandssystem im Lauf der Zeit mehr und mehr abgebaut, so daß schließlich die Körperbewegung vorherrschend zur Geltung kommt. Sie zeigt anfangs einen noch unausgeglichene Charakter. Einem System einer wie von außen erregten Bewegung, die sich besonders in der heftigen Gestik der Gliedmaßen zeigt, wächst ein innerer Bewegungskern entgegen, der nach einiger Zeit die Vorherrschaft erlangt, um gegen Ende der Epoche allein wirksam zu werden. Dann ist in Körperbewegung und Gestik die Einheitlichkeit er-

⁶¹⁾ Das Altarblatt ist 1625 datiert. Vgl. oben Anm. 56.

reicht, der auch das Gewand nicht mehr entgegensteht. Einbezogen in diese Einheitlichkeit wird die Oberfläche aber erst in der nächsten Epoche, in der auch das Gewand vom Körper bewegt erscheint und die Wirkung der Körperbewegung unterstützt. In dieser Epoche aber ist echte Monumentalität noch nicht erreichbar.

Bezeichnend für den Frühstil ist auch die vorwiegende Flächigkeit der Figuren. Auch der bereits in seiner Bewegung erfaßte Körperkern wird noch nicht zur Gestaltung der Rundfigur ausgewertet. Es bleibt eine Reliefmäßigkeit in der Wirkung, eine Ansicht ist bevorzugt.

Diese eine Ansicht ist auch wesentlichster Träger des Ausdrucks, da Umriß, Gestik und Bewegung zusammen ihn wesentlich bestimmen. Das Gesicht spricht anfangs beim Ausdruck noch kaum mit, wird aber im Lauf der Entwicklung immer bedeutsamer und empfindungsvoller und bildet am Ende den Schlüssel für die ganze Gestalt.

Die Betonung von Umriß, Bewegung und Gestik läßt von vornherein keinen großen Wirklichkeitsgrad der Darstellung zu, da eine Gebärdefigur mehr die Bedeutsamkeit als die Wirklichkeit sucht. Am reinsten ist dies bei dem frühen Werk der Verkündigungsgruppe zu beobachten. Vom unwirklichen Licht aufgesogen erscheint sie wie in einer vom Beschauer völlig verschiedenen Welt, vergänglich und unberührbar wie eine Vision.

Die stilistische Erscheinung von Dirrs Frühwerk läßt über seine Einordnung in die allgemeine Kunstgeschichte keinen Zweifel. Es ist eine Spätform des Manierismus, die hier eine persönliche Ausprägung erfahren hat. Sie enthält aber manche Züge, die die manieristische Formenwelt sprengen, auf Neues, Kommendes vorausweisen.

III

Das Werk Philipp Dirrs: Reife und späte Zeit

Die Werke im reifen Stil

Die zweite Epoche von Dirrs stilistischer Entwicklung umfaßt die Zeit von etwa 1624 bis zu seinem Tode 1633. Deutlich lassen sich zwei Phasen unterscheiden. Die erste, die wir als reifen Stil ansprechen, währt nur kurz und weicht bereits um 1626 dem späten Stil.

Der Hochaltar des Freisinger Domes (Abb. 16) — Entstehungsgeschichte

Das Hauptwerk des reifen Stils, das Hauptwerk Dirrs überhaupt, ist der Hochaltar des Freisinger Domes¹⁾. Er entstand im Zusammenhang mit der durchgreifenden Neugestaltung dieser Kirche, die, oben bereits skizziert, hier nicht im einzelnen behandelt werden kann. Nur die Entstehungsgeschichte des Altars soll auf Grund von bisher nicht herangezogenen Quellen geklärt werden²⁾.

Die finanzielle Grundlage gab ein Legat von 5000 Reichstalern des verstorbenen Kurfürsten von Köln, Ernst von Bayern, das er seinem „geliebten Freising“³⁾, das er als Bischof mitverwaltete, zur Errichtung

¹⁾ Deutinger, Matr. I 70—72. Sighart, S. 695. KDB, Obb. (1888) S. 355 („schwerfällig“ G. v. Bezold), 356 (von B. Riehl unter Bezugnahme auf Sighart kurz erwähnt). Weinhart passim (für alle späteren Veröffentlichungen grundlegend). Schlecht 15—26. Abele 2. A. 27—31. Hoffmann, Altarbau 68—71. Hoffmann, Altarbaukunst Abb. 97. Hoffmann, Altarausstattung 506—512. Hartig, Freising, S. 22. Feulner, Datierung (1919). Abele-Lill 20—24, Taf. 11. Feuchtmayr, Dirr 146—149, Abb. 148—9, 153.

²⁾ Die Hauptquelle für die folgende Darstellung sind die Domkapitelsprotokolle im OAM: 1618 (B 915), 1619—20 (B 916), 1621—22 (B 917), 1623 (B 918), 1624 (B 919), 1625—26 (B 920). (Im folgenden nur nach dem Datum zitiert). Das Heft 8^o 41 im OAM (Propositiones factae in capitulo cum resolutionibus de Annis 1618—28) enthält einen Teil der vom Bischof dem Kapitel vorgelegten Beratungsgegenstände. Da Weinhart nur dieses Heft, aber nicht die Protokollbände benützte, kann hier die Darstellung neu fundiert werden.

³⁾ Lossen Max, Der Kölnische Krieg. 2. Bd. München 1897, S. 159, 553 u. bes. 632.

eines Jahrtags und anderer frommer Zwecke hinterließ⁴⁾. Der Testamentsverwalter Ferdinand von Bayern, Ernsts Nachfolger in Köln, machte anfänglich Schwierigkeiten, das Geld auch für die Domrestaurierung freizugeben. Erst als Ferdinand Wilhelm Graf von Wartenberg, der eine Freisinger Domherrnstelle innehatte, einen leitenden Posten am Bonner Hof einnahm, konnte das Geld auch für diesen Zweck verwendet werden und Ferdinand legte freiwillig noch 1420 fl. zur Summe hinzu⁵⁾. Ernsts Wappen wurde dann auch an hervorragender Stelle des Hochaltars angebracht.

Dieses Legat hat Anlaß gegeben zu der seit Meichelbeck⁶⁾ geläufigen Meinung, Ernst habe das Rubensbild noch zu seinen Lebzeiten erworben und dem Dom hinterlassen. Sie wurde jedoch schon 1919 von Adolf Feulner auf Grund der von Weinhart 1888 publizierten Dokumente widerlegt⁷⁾. Als weiterer Stifter gesellte sich zu Ernst der Pfarrer Froschmair von Aufkirchen, der 2000 fl. für den Hochaltar übergab⁸⁾.

Damals stand noch die großartige Tabula, die Bischof Nicodemus della Scala 1443 von Jakob Kaschauer in Wien hatte machen lassen. Noch 1614 hatte sich Joachim Meychel von der Lieblichkeit ihrer Muttergottes zu einem Gedicht begeistern lassen⁹⁾. Doch schon 1621 klagt eine Denkschrift des Bischofs Veit Adam von Gepeck, daß seine Domkirche „so sehr nach Altertum rieche“, daß fast kein Dom in Deutschland dem Ansehen nach geringer sei¹⁰⁾.

Gewisse Veränderungen im Chor verursachte allein schon die vorgeordnete Einführung des römischen Ritus, die die Beseitigung des Lettners und gemäß den Vorschriften des *Caeremoniale Romanum* vom Jahr 1600¹¹⁾ auch die Verlegung des Sakramentshauses aus dem Chor zur Folge hatte, wenn auch der Bischof in letzterem Punkt erst spät nachgab¹²⁾.

4) Das Testament Ernsts ließ sich in keinem Münchener Archiv finden, es fehlt auch in Düsseldorf und Köln. Diese Angaben nach den Schreiben Ferdinands von Köln 1615—1616 in OAM, B 197, p. 415 f.

5) Protokolle 25. 9., 19. 11., 4. 12. 1618, 4. 4., 28. 5., 13. 8., 2. 9., 11. 12. 1619, 27. 4. 1621, 30. 3., 31. 5. 1622. Der Reichsthaler galt etwa 1²/₃ fl.

6) Meichelbeck, *Historia* II 1, S. 360; ders., *Chronica*, S. 288.

7) Vgl. Anm. 1.

8) Prot. 14. 3. 1623.

9) Meychel Joachim, *Templa Frisingensia*. Ingolstadt 1614. Mit Kommentar abgedruckt in *Kleine Veröffentlichungen des Historischen Vereins Freising* 2 (1934), S. 33 f.

10) „antiquitatem adeo olet“: *Designatio aeris alieni* 1621. KAM, HL 3, fasc. 272/24.

11) *Caeremoniale Romanum* lib. I, cap. 12 (ed. Romae 1600. S. 62 f.).

12) Verhandlungen über die Verlegung des Sakramentsaltares laufen schon 1619. Prot. 26. 10., 12. 11., 26. 11., 29. 11. 1619, 26. 2. 1620. *Relatio* vom 5. 11. 1619 OAM, A 474, nr. 8.

Am 22. Februar 1622, schon bald nach Beginn der Umbauarbeiten, konnte der Bischof dem Kapitel bereits ein Visier für den Hochaltar vorlegen¹³⁾. Er bat um dessen Gutachten und bemerkte, daß an Stelle der Custodia SS. Sacramenti ein Reliquiarium kommen solle. Das Kapitel wendet ein, es sollten an Stelle der hl. Petrus und Paulus und der Engel oben alle Stiftspatrone, wie sie im Kalender stehen, gesetzt werden. Im übrigen gefalle das Visier in allem.

Wir sehen aus dieser Verhandlung, daß der Verzicht des Bischofs auf einen Altartabernakel erst spät gekommen sein kann und vermuten, daß die formale und existenzielle Wurzel des ausgeführten Reliquienretabels in einem Tabernakelprojekt liegt.

Von größtem Interesse aber ist, daß der Bischof willens war, von der ganzen geschichtlich-sakralen Tradition des Domes abzugehen und anstatt der angestammten Patrone Korbinian und Sigismund, die in Kaschauers Altar neben der Muttergottes gestanden hatten, Petrus und Paulus einzusetzen. Wir sehen darin ein Bekenntnis zu Rom, das den Sieg der katholischen Reform bezeugen soll, wie ja auch gleichzeitig mit vieler Mühe und erheblichem Geldaufwand der Ritus nach dem römischen Stil eingerichtet wird¹⁴⁾. Das Domkapitel aber als der berufene Hüter der Tradition wollte die althergebrachten Patrone beibehalten wissen. Mit den Hauptpatronen Korbinian und Sigismund drang es durch; die Nebenpatrone jedoch, die es sich wohl nach Art der Degler-Altäre als den Auszug bevölkernd vorstellte, mußten der neuen Konzeption weichen, wenn auch wohl letztlich aus künstlerischen Gründen. Der Kalender, auf den das Domkapitel verweist, sollte nur ikonographisch bestimmend sein, denn die Holzschnitt-Kopfleiste des Hochstiftskalenders zeigt die sechs Dompatrone auf einer Bank zu seiten der Muttergottes aufgereiht¹⁵⁾. Formal aber dürfte den Domherren ein anderes Vorbild vorgeschwebt haben, nämlich der Kupferstichtitel des Freisinger Antiphonariums von 1617¹⁶⁾: Eine kräftige Portalarchitektur, vor deren Pilastern Korbinian und Sigis-

¹³⁾ Prot. 22. 2. 1622. Beleg 33.

¹⁴⁾ Die Verhandlungen darüber füllen in den Domkapitelsprotokollen und anderen Akten ganze Bögen. Vgl. auch Söhner Leo, Die Musik am Münchner Dom. München 1934, S. 37 ff.

¹⁵⁾ Ein Exemplar, abgebildet in Festgabe, S. 353, zeigt das Wappen des Bischofs Stephan (1612—1618). Eine Kopie, ebenfalls in Holzschnitt, in der Graphiksammlung des OAM (Kasten: Bischöfe) zeigt das Wappen Veit Adams und Albert Sigismunds, ist also zwischen 1639 und 1651 entstanden.

¹⁶⁾ Antiphonarium Frisingense. Ingolstadt 1617, wiederverwendet beim Graduale Frisingense. Ingolstadt 1618.

mund auf Sockeln stehen, im Auszug zwischen Volutenschenkeln ein Marienbild, das beim Altar natürlich als unverrückbares Thema des Hauptfeldes galt.

Aber der Hochaltar war noch weit von seiner endgültigen Form entfernt. Wenn auch der Bischof schon im Juli 1622 das Chorpflaster in Auftrag gab¹⁷⁾, so war doch im Chor noch nichts geschehen.

Am 30. August 1622 kam — wir wissen nicht, aus welchem Anlaß — der Rektor des Münchner Jesuitenkollegs P. Jakob Keller¹⁸⁾ nach Freising. Er diente als Vertrauensmann bei den schwierigen politischen Verhandlungen zwischen Kurfürst Maximilian und dem Freisinger Bischof. Außerdem hatte er einmal Bischof und Kapitel mit seinen Erfahrungen unterstützt, als Kreuz und Leuchter aus Silber für den Dom beschafft wurden. So führte ihn nun der Bischof auch in die Domkirche und unterhielt sich mit ihm wegen des Hochaltars¹⁹⁾. P. Keller entwickelte folgendes Projekt: Die Figuren sollten aus acht-, zehn- oder zwölfblättrigem Silber gemacht werden, der Altar selber aus Holz, schwarz und gold gefaßt, die Seitenteile („Flügel“) aber aus Bronze. Dies käme nicht zu teuer und würde sehr schön werden.

Aber P. Keller konnte den Bischof nicht überzeugen. Obwohl sich dieser über die Silberbeschaffung Gedanken machte und die Kosten des ganzen Werkes auf 10—12 000 fl. taxierte, betont er doch mehrfach in seinem Bericht an das Kapitel seine Unentschlossenheit, „man miß der Sachen besser nachgedenken“. Und das Kapitel schloß sich dem mit deutlicher Skepsis an.

Wie sollen wir uns nun diesen Plan vorstellen? Sicher ist, daß die Silberfiguren die Reliquien des Domschatzes aufnehmen und den Unter-

¹⁷⁾ Prot. 14. 5. 1622.

¹⁸⁾ P. Jakob Keller SJ. 1568—1631, von 1607—23 und 1626 (1628?)—1631 Rektor des Münchner Jesuitenkollegs. Duhr, II 1, S. 207, 2, S. 403. P. Keller ist auch sonst als Kunstvermittler für Freising tätig gewesen, doch nur für Goldschmiedearbeiten. Dez. 1620 bis Jan. 1621 verhandelt das Freisinger Kapitel mit ihm über Erstellung von zwei silbernen Kreuzen und sechs Leuchtern, wobei dem Kapitel die Augsbürgische Form besser gefiel (Ablieferung Juni 1621. Kapitelsprotokolle). Am 7. November 1625 bittet der Bischof um eine gelegentliche Besprechung wegen des überschickten Visiers zu einem Reliquiar, der Gläser, des Ebenholzes und der Reliquienfassung (OAM, B 15, f.359). Vgl. auch Exkurs 6 über das Lukasbild.

Die wichtigsten Aufgaben P. Kellers in Freising waren jedoch politischer Natur. Er vermittelte bei den verschiedenen Streitigkeiten zwischen dem Münchener und Freisinger Hof, vgl. die Kreditive vom Kurfürst Max 3. 3. 1626 (HStA, Jes. 246) und 13. 6. 1627 (HStA, Fürstensachen, fasc. 82/I, dazu 12. Sbl. S. 115). Auch am 7. Nov. 1625 (s. oben) kündigt der Bischof vertrauliche Themen an. Keller verfaßte auch das Proprium Sanctorum Frisingense für das Brevier (Kapitelsprotokoll 8. 6. 1626).

¹⁹⁾ Beleg 34.

teil des Altars in Art einer Heiltümerausstellung zieren hätten sollen. Über diesen reich gegliederten Unterbau hätte sich dann der hölzerne Hochbau erhoben. Schwierigkeiten machen nur die „Flügel“ aus Bronze, einem im Altarbau der Neuzeit nie verwendeten Metall. Gemeint sind sicher die Seitenteile des Hochbaus, wie sie in der Altararchitektur der Zeit um 1600 allgemein verbreitet sind und die auch immer schon als formale Nachfahren gotischer Altarflügel galten. Unklar ist auch, ob es sich um Figuren oder Reliefs handeln soll. Bronzereliefs ließen sich zwar einigermaßen vorstellen, setzten aber einen in Altbayern ziemlich ungewöhnlichen Altartypus²⁰⁾ voraus, der aus spanischen Wurzeln entspringend gelegentlich in Franken und Schwaben, doch nie mit Bronze, weitergebildet wurde. Mehr dem in Altbayern geläufigen Typ entsprächen die Flügel in einer Ausbildung als Figurennischen oder Figurenbaldachine. Dabei wäre aber die Verwendung von Bronze noch merkwürdiger.

Dieser seltsame Altarplan kam aus München. Wir wissen nicht, ob Keller ihn an Ort und Stelle improvisiert oder ihn in München mit einem Künstler durchgesprochen hat, vielleicht sogar als Zeichnung bei sich führte. Nimmt man das letztere an und fragt nach dem Meister, dem Silber, Bronze und Holz gleichmäßig naheliegende Materialien waren, so gibt es wohl nur einen Namen, den Hans Krumpers, der soviel für Goldschmiede gezeichnet, der selber in Holz und Bronze gearbeitet hat. Eine willkommene Bestätigung dieser Vermutung gibt die Tatsache, daß 1628 tatsächlich Krumpers Name im Zusammenhang mit P. Keller genannt wird, wobei ihn letzterer wahrscheinlich zu einer Arbeit vorschlug²¹⁾. Für diesen Münchner Plan, den wir wohl Krumper zuschrei-

²⁰⁾ In Altbayern gibt es dieses Altarschema mit Ölgemälden in den kleinen Altären von Untermenzing (Hoffmann, Altarbaukunst Abb. 108) und Aunkofen bei Abensberg, beide Anf. 17. Jh. (Vgl. auch Hoffmann, Abb. 89). In Franken, wo es häufig vorkommt, ist das Hauptwerk der Altar der Aschaffener Schloßkapelle (Hoffmann, Abb. 101). In Schwaben war der Hochaltar der Hechinger Schloßkapelle von Virgil Moll 1592 gleicher Art (Hell, S. 212f.). Mit Silberreliefs findet sich das Schema in Rügenwalde 1616 (Abb. RDK I 582), ehemals in der Burgkapelle Würzburg (um 1605; Freedon M. H. v., Festung Marienberg. Würzburg 1952, S. 134) und in der Reichen Kapelle der Münchener Residenz 1607 (Häberlein F., Schatzkammer der Reichen Kapelle. München 1939, Abb. 1), alles Augsburgs Arbeiten.

Interessante Vergleiche zur Entstehungsgeschichte des Freisinger Hochaltars bietet die desjenigen im Dome zu Konstanz (1616—26). Das Hauptblatt wurde als Silberrelief vom Augsburgs Goldschmied Hans Jakob Bayer gefertigt, darunter befanden sich drei kleinere Gemälde. Matthias Khager hatte Entwürfe geliefert. Der Gedanke, den Tabernakel mit dem Hochaltar zu verbinden, wurde erst bei der Aufstellung fallengelassen. Der Lettner wurde durch ein Gitter ersetzt. Vgl. Reiners-Ernst E., Regesten zur Bau- und Kunstgeschichte des Münsters zu Konstanz. Lindau 1956. S. 95—109. Reiners Her., Das Münster U. L. Frau zu Konstanz (Die Denkmäler Südbadens I). Konstanz 1955, S. 303—6.

²¹⁾ Vgl. Exkurs 6.

ben dürfen, war man in Freising aber nicht begeistert und neue Verhandlungen wurden notwendig.

Am 23. Mai 1623, also ein gutes halbes Jahr später, kann der Bischof dem Kapitel mitteilen, daß bis Himmelfahrt (25. Mai) das Kirchenschiff fertig sein werde. Er wolle alsdann „zum Chor von Maler und Pildthauer greiffen lassen, hetten 2 Visier empfangen“, die er mitschicke und deren Begutachtung er erbitte²²⁾. Über diese zwei, offensichtlich von Maler und Bildhauer stammenden Entwürfe beriet das Kapitel am folgenden Tag²³⁾ und meinte „wan Seine Fürstliche Gnaden schon resolvirt den Altar schneiden zu lassen, so laß ihne ein Ehrwürdiges Capitel des Pildthauers Visier wol gefallen, Jedoch halte man dafür, ein Tafel wurde schöner, zierlicher und wehrhaffter²⁴⁾ sein, dergleichen Kager von Augsburg sonderlich beriembt ist.“

Am 10. Juli meldet der Bischof dem Domkapitel, er habe sich nun entschlossen, ein Blatt machen zu lassen. Das Kapitel stimmt natürlich zu²⁵⁾. Und am folgenden Tag²⁶⁾ heißt es nochmals, der Bischof hätte sich „nuhmer genzlich resolvirt uf ein Tafel im Choraltar, werde vil schöner und gleichsamb ein ewigs Ding sein“. Noch am gleichen Tag ging ein Schreiben vom Bischof an Hans Rottenhammer in Augsburg ab²⁷⁾. Dieser hatte bereits ein Visier zum Hochaltarbild geliefert, das aber inhaltlich nicht paßte. Der Bischof bittet ihn nun um ein neues, das entweder Mariä Geburt²⁸⁾ als das Patrozinium des Domes zeige oder für alle Marienfeste passe. Dazu solle Rottenhammer auch Überschlag und Lieferfrist angeben. Aus dieser Beauftragung Rottenhammers wurde allerdings nichts, vielleicht wollte er, der schon am 14. August 1625 starb, einen so großen Auftrag nicht mehr übernehmen.

Auch die Finanzbehörde, die fürstbischöfliche Hofkammer, die bisher mit dem Hochaltar noch nicht befaßt worden war, mußte jetzt ihr Gutachten abgeben. Am 27. Juli wies ihr der „Baumeister alhie“ die Visierungen wegen des Choraltars vor²⁹⁾. Offenbar waren es die nämlichen, denn auch die Behörde entscheidet sich dafür, ein Blatt malen zu lassen. Nun ließ man noch ein Modell des Altars anfertigen. Am 29. Dezember

²²⁾ Beleg 35.

²³⁾ Beleg 36.

²⁴⁾ = dauerhaft (Schmeller II² 974).

²⁵⁾ Beleg 37.

²⁶⁾ Beleg 38.

²⁷⁾ Beleg 39.

²⁸⁾ Der Konzipist schrieb irrtümlich: Nativitas Domini.

²⁹⁾ Beleg 40.

1623 ließ es der Bischof dem Kapitel vorweisen mit der Frage, ob noch etwas daran verbessert werden könne. Das Kapitel aber war völlig einverstanden³⁰).

Damit waren die Verhandlungen über die Form des Altars beendet und die Verdingung an die beteiligten Meister begann bald darauf. Es unterliegt somit keinem Zweifel, daß dem ausgeführten Altar die am 23. Mai 1623 erwähnten zwei Visiere zugrunde liegen. Ausdrücklich wird „der Bildhauer“ als Verfertiger des einen genannt. Daß das andere vom Maler stammte, legt der Kontext nahe. Vom Keller-Krumperschen Plan war nicht mehr die Rede, er war in Freising auf keine Gegenliebe gestoßen. Deutlich zeigt dies auch die Alternative, um die sich die Verhandlung dreht: Soll man den Altar schneiden oder eine Tafel machen lassen, d. h. soll das zentrale Marienthema als geschnitzte Gruppe oder als Gemälde in das Hauptfeld kommen. Unterscheidend bei den Visieren ist also nicht die Art des Rahmenbaus und die Seitenfiguren, sondern das Mittelstück.

Die Meister der beiden Entwürfe

Die Meister, die die beiden definitiven Entwürfe lieferten, lassen sich feststellen. „Der Bildhauer“, der als offenbar bekannte Persönlichkeit ohne Namen eingeführt wird, ist niemand anders als Philipp Dirr. Denn in dieser Zeit war kein anderer Bildhauer in Freising ansässig oder tätig und ein auswärtiger Bildhauer wäre jedenfalls näher bezeichnet worden. Es kann nur der in Freising seit Anfang 1619 lebende und schon öfters von Bischof und Kapitel beschäftigte Philipp Dirr gemeint sein. Er hat also einen Entwurf geliefert, der kein Altarbild, sondern eine geschnitzte Gruppe, wie bei seinem Verkündigungsalter, für das Hauptfeld vorsah.

Diesem Gedanken wurde jedoch ein Gemälde vorgezogen, für das zunächst die Augsburger Maler Kager und Rottenhammer in Erwägung gezogen wurden, bis schließlich der Auftrag an Rubens ging. Der ein Gemälde vorsehende Entwurf stammte von einem nicht genannten Maler, der aber auch zu fassen ist. Johann Schreiber, ein Maler, hatte damals den Posten des fürstbischöflichen Baumeisters inne. Dieses Baumeisteramt umfaßte die Verwaltung der bischöflichen Baubehörde, die Rechnungslegung über Bauten und Material, die Vergebung der Aufträge an die einzelnen Meister und vermutlich auch eine gewisse künstlerische Beratung bei den Aufträgen der oberen Regierungsstellen. So ist auch

³⁰) Beleg 41.

der Baumeister, der der ihm übergeordneten Stelle, der Hofkammer, im Juli 1623 die Visiere des Hochaltars vorwies, niemand anders als Schreiber.

Seine künstlerische Persönlichkeit darf kaum allzu hoch veranschlagt werden. Er hat zwar den Titel eines bischöflichen Hofmalers geführt, war aber wie die anderen bürgerlichen Maler auf jeden anderen Auftrag angewiesen und der Bischof selbst schrieb im Jahre 1626, daß er nicht ständig einen Maler halte³¹⁾. Schreiber stammt aus Fürstenfeldbruck³²⁾ und ist wohl ein Sohn des dortigen, aus Augsburg stammenden Malers Joseph Schreiber, der 1586 den Dachauer Hochaltar faßte³³⁾. Seit 1615 ist er in Freising nachweisbar³⁴⁾ und die Baumaterialrechnung von 1619/20 wird bereits von ihm abgelegt³⁵⁾. Am 2. Oktober 1632 starb er zu Freising.

Von seinen Werken scheint nichts auf uns gekommen zu sein. Das Bild des Bischofs Stephan, das er nach dessen Tod im Februar 1612 um 16 fl. malte, liegt möglicherweise dem von Franz Joseph Lederer im Jahre 1700 für den Fürstengang gemalten zu Grunde³⁶⁾. Bei der Ausführung des Hochaltars übernimmt er nur die Fassung des obersten Engels³⁷⁾. Gelegentlich illuminierte er auch Kalender für die Kanzlei³⁸⁾.

Zusammenfassend läßt sich also den Akten folgendes über den Entwerfer des Freisinger Hochaltars entnehmen: Im Frühjahr 1623 lieferten Philipp Dirr und Johann Schreiber, ein offenbar unbedeutender Kunstbeamter, je einen Entwurf. Der Entwurf Dirrs wurde vom Bischof dem Kapitel an erster Stelle vorgeschlagen und gefiel auch letzterem gut. Nur sah man anstelle der von Dirr geplanten plastischen Gruppe lieber ein Gemälde, wie es der Entwurf Schreibers vorsah. Die Architektur des Altars, Rahmenwerk und Seitenfiguren standen nicht zur Diskussion. Es ist also möglich, daß Dirrs Entwurf nur in dem einen Punkt des Mittelfeldes ab-

³¹⁾ KAM, Rep. 53, fasc. 2 (Hofkammerbriefkonzept 29. 9. 1626).

³²⁾ Mitteilung C. Böhne-Fürstenfeldbruck.

³³⁾ Bayerland 54 (1954), S. 176. Eine Zeichnung eines Engels von ihm (Stammbuchblatt v. J. 1600) in der Graphischen Sammlung München, Halm-Maffei II 22. Auf ihr bezeichnet sich Schreiber als Maler von Augsburg, wohnhaft zu Bruck.

³⁴⁾ Scheuerl J., Berühmte Freisinger Maler. Blätter des Bayer. Landesvereins für Familienkunde 9 (1931), S. 97.

³⁵⁾ KAM, Rep. 53, fasc. 79.

³⁶⁾ Sedisvakanzrechnung 1618 KAM, Rep. 54, fasc. 63, nr. 1328 und Rep. 53, fasc. 196, nr. 14.

³⁷⁾ OAM, A 474, nr. 4 d (Dezember 1625, 24 fl.).

³⁸⁾ Bayerisches Nationalmuseum, Bibliothek, Mscr. 4^o, 4645, nr. 37 (8 Kalender à 2 fl., 1621), nr. 33 (5 Kalender à 20 kr.). Handwerksmäßig trockene und schwunglose Risse für den Rathausgiebel 1621 (KAM, HL 3, fasc. 85/8) stammen wohl eher von dem Hofmaurermeister Adam Höfelmayr, der im Akt nach Schreiber erwähnt wird.

geändert wurde, um ihn wegen seiner allgemein anerkannten Güte zu retten.

Die archivalische Untersuchung der Entwerferfrage läßt die Möglichkeit offen, daß der Altar nach dem von Philipp Dirr gelieferten Riß ausgeführt wurde. Die Entscheidung bleibt also der stilistischen Betrachtung des ausgeführten Werkes vorbehalten.

Die Ausführung

Vor der stilistischen Untersuchung soll noch an Hand der Akten über die Ausführung berichtet werden. Schon am 25. Januar 1624 schlägt der Bischof dem Kapitel eine wichtige Änderung vor³⁹⁾. Man habe geplant, daß der Altar von Holz „auf die ebne Art⁴⁰⁾ schwarz gemacht und teils vergoldet werden solle“. „Nun wäre Seine Fürstliche Gnaden anderer Orten Gutachten einkommen, daß es weit ansehnlicher, da das ganze Werk vergoldet würde.“ Um diese zusätzliche Ausgabe zu bestreiten, schlägt er dem Domkapitel vor, noch 2000 fl. aufzunehmen. Dieses stimmt zu: „Das Werk reiche zu der Ehre Gottes, daß es ganz vergoldt werde laß ein Ehrwürdiges Thombcapitel ihne auch wohl gefallen⁴¹⁾.“

Bald nach diesem wichtigen Entschluß müssen die ersten Aufträge vergeben worden sein. Dabei war auch der über die zwei Seitenfiguren Korbinian und Sigismund an Philipp Dirr. Denn am 6. Juli 1624 ergeht der bischöfliche Befehl⁴²⁾ über die Hofkammer an den Freisingischen Stadt- und Landrichter Hans Sigmund Johann, er solle den Bildhauer Philipp Dirr alsbald vor sich erfordern lassen, auch ihm ernstlich auferlegen, daß er die 60 fl., die er von der Hofkammer bereits empfangen, alsbald zurückzahle oder die angedingte Arbeit verfertige.

Diese 60 fl. galten, wie gleich deutlicher wird, als Anzahlung für die beiden Figuren. Das Dekret wurde vermutlich deswegen nötig, weil Dirr die ausgeworfene Summe zu gering erschien, wie sich aus dem folgenden Brief ergibt.

Am 18. Februar 1625 überreicht er eine Bittschrift⁴³⁾, in der er dem Bischof erklärt: „Nachdem ich die zway Pilter St. Corbinianus und

³⁹⁾ Beleg 42.

⁴⁰⁾ = Ebenholzartig. Vgl. Kirchenrechnung Baumkirchen 1627: 2 Altäre auf die Ebeneart gebauzt 16 fl. (KAM, Rep. 53, fasc. 254, nr. 17). Nachlaßinventar Bischof Stephans 1618: Täflein . . . in schwarz Holz gefaßt, auf ebene Art (HStA, Hochst. lit. Freising, nr. 247).

⁴¹⁾ Je 1000 fl. wurden von der Frau von Asch Wittib und aus der Fuhrmannschen Verlassenschaft aufgenommen. Sie erscheinen noch in einem Schuldverzeichnis 1634 (OAM, B 16, p. 264).

⁴²⁾ Beleg 43.

⁴³⁾ Beleg 45.

Sigismundus zum Choraltar hoffentlich ohne Clag verfertigt und nach Hoff underthenigist geliefert habe, dafür aber mein Fürgeding mehr nit dan 100 fl. gwest. Wann dann Genedigister Fürst und Herr, wie Gott weiß, mit dieser verrichter Arbeit bemelter zwayer Pilter, bey diser so theuren Zeit nur das meinig eingebüsst, und under 70 fl. khain solches Pilt nit verfertigten khan. Zue deme auch so hab ich vorher mit dem Choraltar im Hochstift, der gmachten Überschlög vil Mühewaltung und Zeit zuegebracht, das meinig dardurch verabsaumbt. Item so hab ich zum Tabernackhl auch zwo Visierung, die ain auf Papier und die ander von Erdt gemacht, darunter uf underschidlichmalen hero ich bey dem Fürstlichen Preuhauß Praun und weissen Piers zue Gelt gerechnet 27 fl. 58 kr. 2 Pfennig, so ich noch schuldig empfangen, nit weniger vorher auf den Choraltar gehebter angedingter Arbeit, so mir ietzt an den obbemelten zwai Pilter widerumben ufgehebt werden, 60 fl. einnommen. Dannhero so ist und gelangt an Euer Fürstliche Gnaden diß mein durch Gott allerhöchst underthenigistes Bitten und Anrueffen, die wöllen auß Fürstlicher Mültigkhait und Gnaden, solches genedigist erwegen, mich armen Handtwerchsman mit Weib und 4 khlainen Khindlein genedigist bedenken und erstlich, doch ohne Maßgebung, für die Überschleg und vil gehebten Mühewaltung, Versaumbnus, bemeltes Piergelt, genedigist nachsehen, auch für die gefertigten zway Pilter, nach dero selben genedigisten Willen, mich armen Tropffen mit ainer Ergezlichkeit genedigist bedenken zu lassen . . .“

Diese von einem Kanzlisten ge- und unterschriebene Bittschrift erreichte ihren Zweck. Außer dem Nachlaß der Bierschuld erhielt Dirr über die bereits bezahlten 60 fl. am 19. Februar nochmals 50 fl., die er eigenhändig quittierte. Er kam also beinahe auf die von ihm vorgeschlagenen 140 fl. Da sonst Bischof und Hofkammer bei Rechnungen immer wieder Abstriche machten, beweist dies am besten, wie sehr die Figuren ihre Auftraggeber befriedigten.

Man hat aus diesem Brief herauslesen wollen, daß Dirr als Entwerfer des Hochaltars nicht in Frage komme. Er steht aber keineswegs im Widerspruch zu den Domkapitelsprotokollen, die den Entwurf des Bildhauers registrieren. Denn daß Dirr jetzt den Entwurf für den Hochaltar nicht erwähnt, hat seinen Grund darin, daß dieser schon fast zwei Jahre zurückliegt und er dafür wohl längst entschädigt wurde. Erst als man später an die Ausführung ging, mußten auch die Überschläge erstellt werden. Niemand anders kam dafür in Frage als der Meister, der den Altar er- und durchdacht hatte. Gerade die Überschläge beweisen seine Urheberchaft, denn hätte nicht er den Altar entworfen, dann wäre es die natür-

liche Amtspflicht Schreibers als des Baumeisters gewesen, diese Arbeit auf sich zu nehmen.

Auch daß der Tabernakel eigens erwähnt ist, verwundert keineswegs, wenn man den Gang der Verhandlungen über die Einführung des Romanismus verfolgt. Nur schwer hatte sich der Bischof dazu entschließen können, das Allerheiligste aus dem Chor zu entfernen, wie es für Domkirchen Vorschrift ist. Erst im Februar 1622 erklärte der Bischof seinen Verzicht auf den Tabernakel, nachdem ihn der erste Entwurf schon eingezeichnet hatte. Doch gab sich der Bischof nicht zufrieden. Nachträglich setzte er doch noch seinen Wunsch durch, im Hochaltar das Sakrament aufbewahren zu können. So wurde dann der Tabernakelbau zum fertigen Entwurf hinzugefügt bzw. das Reliquarium durch einen Tabernakel erweitert.

Aus dem Jahr 1625 hat sich ein Großteil der Belegzettel für die Ausgaben zum Hochaltar (und zur Kanzel) erhalten⁴⁴⁾, während die eigentliche Rechnung verlorenging. Von Philipp Dirr finden sich noch zwei, wieder nicht eigenhändig geschriebene Rechnungen vor. Die eine⁴⁵⁾, die nach der Abfolge der Numerierung Anfang September zu datieren ist, zählt die Schnitzarbeiten für das Auszugs-Medaillon auf: Den Heiligen Geist, dazu zwei Schein, vier nackte Engel, zwölf Engelsköpfe und Gewölk. Zusammen rechnet Dirr 43 fl. 30 kr., die der Bischof höchsteigenhändig auf 40 fl. reduziert. Die zweite Rechnung datiert vom 18. Dezember und bezieht sich auf einen Befehl Hans Georg Puechers, des Domdechanten und Statthalters⁴⁶⁾. Dirr schnitzte demnach den obersten Engel des Hochaltars, der heute verschollen ist, um 34 fl. Auf die ebenfalls ehemals oben befindlichen vier großen Engel beziehen sich die folgenden merkwürdigen Posten: Auf die Engel gemacht vier neue Köpfe zu je 3 fl., zu diesen Engeln acht neue Arme, für jeden 1 fl., neue Gewänder für sie, neue Postamente und ihnen Bluembwerch in die Hände gemacht zusammen 11 fl. Schließlich: Für alles Aufrichten, was ich daran mit drei Gesellen verändert hab, damit über 8 Tag zugebracht; wiewohl ich ein mehreres verdient hätte dafür 17 fl. Trotzdem werden ihm vom Gesamtbetrag von 82 fl. wieder 7 fl. abgezogen.

Neben Dirr mit seinen Gesellen waren noch zwei weitere Bildhauer am Hochaltar tätig. Der eine ist Daniel Sarter von Augsburg⁴⁷⁾. Sein

⁴⁴⁾ OAM, A 474, nr. 4.

⁴⁵⁾ Beleg 46.

⁴⁶⁾ Beleg 47. Zu Puecher siehe die Arbeit von Striedinger.

⁴⁷⁾ Die richtige Lesung des Namens, den Weinhart Starter las und der so auch in Thieme-Beckers Künstlerlexikon erscheint, ist Feuchtmayr, Dirr, S. 157, Anm. 27 zu danken.

Name weist auf Verwandtschaft mit dem 1569 von Augsburg nach Eichstätt übersiedelten Philipp Sarder, der dort, wie auch Sohn und Enkel, als Bildhauer tätig war⁴⁸). Nach Feuchtmayr wurde Daniel als Sohn Philipp Sarders 1579, also in Eichstätt, geboren und erhielt 1603 die Augsburger Handwerksgerichtigkeit⁴⁹). Andere Werke sind von ihm bisher nicht bekannt. Für Freising fertigte er von September 1624 bis Januar 1625 die vier reich verzierten Hauptsäulen des Hochaltars „der Visierung gemäß“ zu je 35 fl. und am 1. März 1625 ein groß Kannegefäß (?) zur Dachung und zwölf Füllungen mit Rosen und Laubwerk zu 35 fl.

Vom anderen Bildhauer Elias Angermair⁵⁰) liegen vier Rechnungen von Ende September bis Ende Dezember 1625 vor. Außer zahlreichen Ornamentstücken (Gespreng mit Rosen, Lauber, Rosen, Fruchtgehäng, Siegkränze, eine Sonne mit Auszügl u. a.) schuf er zwei große Engelsköpfe (4 fl.), zwei sitzende Kindl zum Auszug, vier Werkschuh hoch (je 16 fl.), einen großen Engelskopf, zwei Schuh breit und 2¹/₂ Schuh hoch (5 fl.), zwei große Siegzweige den Engeln auf den Dachungen in die Hände (40 kr.), vier Flügel zu zwei Kindeln (1 fl.), zwei Engelsköpfe (je 1 fl. 30 kr.). Der Bischofshut, auf das zierlichst mit Edelmetall versetzt, und der Bischofsstab mit Kreuz daran (3 fl. 20 kr.) waren für das Wappen Veit Adams bestimmt, wie die Malerrechnungen zeigen⁵¹).

An Kistlerrechnungen zum Altar hat sich nichts erhalten. Wahrscheinlich wird auch hier der Hofkistler Sebastian Weiß, der die Kanzel schuf, beteiligt gewesen sein.

Die Malerrechnungen dagegen liegen in reicher Fülle vor. Aus ihrer genauen Aufzählung aller Einzelstücke des Altars ließe sich sein Zusammenwachsen gut verfolgen. Beteiligt war zunächst eine Gruppe von wandernden Malergesellen, die der als Souverän an keine Zunftordnung gebundene Bischof beschäftigen konnte. Die Gruppe faßte Hauptsäulen und Dachungengel, am 10. Mai 1625 sind auch die beiden Hauptfiguren St. Korbinian und Sigismund durch sie zur Aufstellung fertig gefaßt. Der Hofmaler Johann Schreiber faßte nur den von Dirr geschnitzten obersten Engel. Paul Högckh, Maler von Freising, Hans Georg Schauer, Maler von Neustift, der u. a. den Auszug mit dem Heiligen Geist faßte,

⁴⁸) Neuhofer Th., Die Eichstätter Bildhauerfamilie Sarder. Heimgarten. Beilage zur Eichstätter Volkszeitung 18 (1937), 13. Mader F., Die Bildhauer Philipp und Wilhelm Sarder. Bayerland 25 (1913/14), 505—511. Bruhns, 111—113.

⁴⁹) Feuchtmayr, Dirr, S. 157, Anm. 27

⁵⁰) Vgl. Exkurs 5.

⁵¹) Keineswegs für den hl. Korbinian, wie Feuchtmayr, Dirr, S. 149, will, dessen Mitra aus demselben Stück wie die Figur ist. — Als Vorlage für das Wappen Bischof Ernsts verwendete man einen Kupferstich von Alexander Mair, der in drei Formaten erschien (z. B. im Missale Romanum. Ingolstadt 1610).

und Adam Pfab von Indersdorf erhielten ebenfalls zum Teil recht umfangreiche Faßaufträge. Für den Bezug des Blattgolds liegen Augsburger Goldschlägerrechnungen über fast 1000 fl. vor.

Für das eigentliche Hauptstück des Altars, das Rubensbild, fehlen Rechnungsbelege. Feulner hat auf Grund des von Weinhart veröffentlichten Briefes an Rottenhammer nachgewiesen, daß es nicht vor 1624 begonnen sein kann und damit Meichelbecks Angabe falsch sein muß⁵²⁾. Vermutlich wurde erst Ende 1624 der definitive Auftrag gegeben⁵³⁾.

Einen positiven Beleg für die Spätdatierung liefert nun ein bisher unbekannter Brief des Bischofs an den schon oben erwähnten Grafen von Wartenberg, der zugleich Freisinger Domkapitular und Hofmeister am erzbischöflichen Hof zu Bonn war⁵⁴⁾. Am 9. September 1625 bittet ihn der Bischof um Reliquien für den Tabernakel und schreibt: „Und weil das fürnembst an der Khirchen an einen schonen Haupt- oder Choraltar gelegen, alß haben wir zue disem Ende ein Quadrum durch Petrum Rubenium zu Anthorfff, so uns fir den vornembsten Mahler, so derzeit gefunden mechte werden, von hohen und nidern Persohnen beruemt und gelobt worden, bestellen und mahlen lassen, welches nuhmehr fertig und als wir avisirt sein alberaith alhero zebringen aufgeben worden. Interim haben wir auch alhie alle hierzue gehorige Ziratten von den Pildthauern, Mahlern, Schreibern und andern zu Werckh richten und praepariren lassen, damit wan das obbemelte Blath anlangt wir alsbalden mit Erheb- und Aufrihtung des Altars verfahren mögen.“

Bald nach diesem Brief wird das Bild angekommen sein, denn für den 15. September 1625 ist die Aufstellung des Choraltars überliefert⁵⁵⁾. Daß aber diese Aufstellung noch nicht das Ende der Arbeiten bedeutete, zeigen die oben besprochenen Einzelrechnungen. Zum 10. November notieren die Domkapitelprotokolle⁵⁶⁾, daß der Altar noch nicht völlig fertig sei und am 18. November schreibt Domdekan Puecher an den Bischof, daß er sich nicht auf das Aufmachen des Altarblattes verstehe, daß aber Engel und Gerüst diese Woche fertig würden. Am 22. November 1625

⁵²⁾ S. oben S. 55. Auch der Preis von 3000 fl., den Meichelbeck angibt, steht im Widerspruch zur Rom-Relation des Bischofs von 1628 (s. S. 67).

⁵³⁾ Am 10. 12. 1624 schreibt der Bischof an Dr. Wilhelm Biener, seinen Rat und Kanzler, es werde ihm wegen des Choraltarbildes seine „redtliche Resolution“ ungefähr um Neujahr zugehen. Beleg 44. Zu Biener, dem berühmten „Kanzler von Tirol“, vgl. Neue Deutsche Biographie II (1955), 229 f.

⁵⁴⁾ Beleg 48.

⁵⁵⁾ Mesnerbuch 1743 OAM, B 881, p. 13. Waltische Abschrift einer Bugnietischen Bischofschronik (um 1780 verfaßt), OAM, B 478, p. 20. Vgl. auch die Hofzimmerstadelrechnung 1625 (KAM, Rep. 53, fasc. 86/1). Das Jahr 1625 überliefert auch die Fassung A der deutschen Freisinger Bischofschronik (16. Sbl. S. 62).

⁵⁶⁾ Prot. 10. 11. 1625.

meldet schließlich Puecher dem Bischof die Fertigstellung des Tabernakels und anderer Stücke, die kommende Woche in den Dom gebracht werden sollen⁵⁷).

Der völlig fertiggestellte Altar konnte dann am 1. Januar 1626 vom Bischof unter Assistenz des uns schon bekannten Grafen Franz Wilhelm von Wartenberg und weiterer fünf Prälaten mit aller Feierlichkeit konsekriert werden⁵⁸). Der Graf von Wartenberg, der sich ja mehrfach um den Altar verdient gemacht hatte, hatte eben seine Wahl zum Bischof von Osnabrück angenommen⁵⁹).

Als 1628 wieder eine Relatio status nach Rom fällig war, konnte Bischof Veit Adam voll Stolz über das Geleistete schreiben⁶⁰): „Ut elegantiam fornicum Ecclesiae Cathedralis, novorumque suggesti et organi sumptuosum splendorem taceam, sola principalis Arae tabula B. Virginis Mariae, Ecclesiae et dioeceseos istius Patronae figuram ex 12. Apocalypsis capite repraesentans ab ingeniosissimo et celeberrimo Belgii pictore Petro Paulo Rubenio Antwerpiano elaborata duobus millibus florenorum Rhenensium, parerga aut eius statuae, columnae et tota machina pure inaurata multo pluris constiterunt.“ (Ich schweige von den eleganten Gewölbeverzierungen des Domes, von dem aufwendigen Glanz der neuen

⁵⁷) Schreiben Puechers vom 18. und 22. Nov. 1625. KAM, HL 4, fasc. 38/202. Striedinger gibt S. 105 f. das zweite Schreiben mit der falschen Jahreszahl 1622 wieder.

⁵⁸) Das Weihedatum ist von der offiziellen Freisinger Geschichtschreibung unrichtig als 1. Jan. 1624 überliefert worden und hat bisher der Forschung Schwierigkeiten gemacht. Bischof Veit Adam diktierte dieses Datum um das Jahr 1636 seinem Sekretär Georg Philipp Fink für die Fortsetzung der Bischofschronik selbst in die Feder. (Aus dieser Bischofschronik wurde das Datum dann von Meichelbeck der Forschung weitergegeben.) Der Bischof erwähnt jedoch ausdrücklich die Gegenwart „ir fürstl. Gnaden herrn bischoven zu Osnabrugg und Minden“ (16. Sbl., S. 64). Dieser Bischof war Franz Wilhelm von Wartenberg, der ja auch Inhaber eines Freisinger Kanonikates war. Aus der Politischen Korrespondenz des Grafen Franz Wilhelm von Wartenberg, hsg. v. H. Forst (= Publikationen aus den K. Preussischen Staatsarchiven 68), Leipzig 1897, erhellt nun, daß Wartenberg um Neujahr 1624 wie 1625 in Bonn, dagegen vom Dezember 1625 bis Januar 1626 in München weilte. Auch das Domkapitelsprotokoll vom 9. 1. 1624 schließt seine Anwesenheit Neujahr 1624 in Freising aus. Es wird sich der Bischof Veit Adam wohl eher im Datum geirrt haben als in der Anwesenheit des Prälaten. Es muß also die Altarweihe Neujahr 1626 erfolgt sein, was auch zur Entstehungsgeschichte paßt. Den positiven Beleg für dieses Datum bringt das Mesnerbuch des Domes von 1743 (OAM, B 881, p. 13, daraus auch B 478, p. 20).

⁵⁹) Goldschmidt B. A., Lebensgeschichte des Kardinal-Priesters Franz Wilhelm Grafen von Wartenberg. Osnabrück 1886, S. 14. Auch Schwaiger Georg, Kardinal Franz Wilhelm von Wartenberg als Bischof von Regensburg (= Münchner theologische Studien I 6), München 1954, S. 30f. weiß über die Beziehungen zu Freising nur wenig zu berichten.

⁶⁰) Extractus ex relatione de 1628 OAM, B 494, p. 15. Schmidlin Jos., Kirchliche Zustände und Schicksale des deutschen Katholizismus während des 30jährigen Krieges. Freiburg 1940, S. 31, kennt diesen Bericht aus einer römischen Quelle („1626 oder später“), gibt aber einen ganz ungenügenden und teilweise sinnwidrigen Auszug.

Kanzel und Orgel und erwähne nur das Bild des Hauptaltars, das die Jungfrau Maria, die Patronin der Kirche und des Bistums, nach dem 12. Kapitel der Apokalypse darstellt und vom genialen und hochberühmten belgischen Maler Peter Paul Rubens zu Antwerpen um 2000 rheinische Gulden gemalt wurde. Sein Rahmenwerk, die Figuren, Säulen und der ganze, echt vergoldete Aufbau kosteten noch viel mehr.)

Wie es ein rein künstlerischer Grund war, der die Beauftragung Rubens' für das Bild verursachte, so spricht auch aus diesem Bericht die Freude über die künstlerische Qualität des Geleisteten. Nichts bestätigt diese Tatsache besser als das „Abgemahl des Choraltars“, das bis zum Tod des Bischofs in seinem Wohnzimmer hing⁶¹).

Spätere Veränderungen

Ein dauerndes, „gleichsam ein ewiges Werk“ war geschaffen. Spätere Generationen konnten ihm nicht mehr viel hinzufügen. Bei der großen Domrestauration 1724 wurde mit Ausnahme des Tabernakels nichts verändert. Doch wurde der ganze Bau gereinigt, die Fassung allenthalben ergänzt und erneuert. Der Bildhauer Franz Anton Mallet mußte an den Figuren und Ornamenten zahlreiche kleinere Ergänzungen vornehmen⁶²).

Am tiefgreifendsten, wenn auch den Altar selber nicht berührend, war jedoch seine neue Einfügung in den Kirchenraum, die die Brüder Asam mittels eines großen Stuckvorhangs vornahmen. Er stellte eine geniale Vermittlung zur neuen Stuckierung dar, die von der Hochaltarbekrönung das Motiv der großen geflügelten Engel übernahm und mit seinen langherabhängenden Enden auch noch die großen Seitenfiguren mit der Wand verband⁶³).

Das 19. Jahrhundert brachte für den Altar die schwersten Schäden. 1804 wurde das Rubensbild entführt und machte einem nach Format

⁶¹) Nachlaßinventar Veit Adams 7. 1. 1652. HStA, Hochst. lit. Freising, Nr. 252.

⁶²) Am 11. 2. 1724 schätzte man, daß die Renovation des Hochaltars mindestens 600 fl. kosten würde (OAM, B 77, p. 35). Dombaurechnung 1723—29 (KAM, HL 3, fasc. 155/22): Beleg Nr. 138 des Faßmalers Franz Deschler vom 12. Okt. 1724 über 575 fl. für Renovierung des Hochaltars. Franz Dominikus Boo hat 16 alte Wappen (von Bischof Ernst) ausgebessert und teilweise fast neu gemacht (Beleg Nr. 147 vom 12. 7. 1724 über 1 fl. 36 kr.). Belege Nr. 168 (7. 1. 1724) und 172 (2. 9. 1724) des Bildhauers Mallet über zusammen 25 fl. 30 kr. Belege des Kistlers Steffaner über Abbruch und Wiederaufstellung des Auszugs Nr. 179 und 184 (2. 6. 1723 und 23. 11. 1724).

⁶³) Diesen Vorhang überliefert eine alte Aufnahme bei Abele, 1. Aufl., Abb. 16, 2. A., S. 32 und weniger genau der Stahlstich des Dominnern nach Petzl von J. Poppel (um 1860). Der Stich des Dominnern von J. Mörl nach C. D. Asam 1724 zeigt die neue einheitliche Sicht, mit der der Spätbarock den Innenraum des Domes auffaßte, kommt aber für Einzelheiten weniger in Betracht.

und Qualität unzureichenden Ersatzstück Platz. 1870 schlug man, kleinere Schäden zum Vorwand nehmend, von Sighartschen Ideen geleitet, den Stuckvorhang herab und vernichtete damit die Einbindung des Altars in das von den Asam neugestaltete Bild des Innenraums⁶⁴). 1889 aber griff man den Altar selbst an. Anlässlich der Einsetzung eines neuen Hochaltarbildes von Ludwig Löfftz wurde der Altar durch den Münchner Architekten Alois Riesenhuber „restauriert“⁶⁵). Der Aufzug wurde kahlgeschlagen⁶⁶), es fielen die fünf überlebensgroßen Engel, die Glorie des Heiligen Geistes wurde durch Entfernung kleinerer Engel und durch die Bekrönung mit einem höchst ärmlichen Kreuz „beruhigt“ und in die Zwickel über dem Altarbild kamen anstatt der zwei Engel langweilige Ornamente. Alle damals entfernten Teile sind spurlos verschwunden. An „positiven“ Leistungen ist nur zu erwähnen, daß man zwei der alten Auszugsengel durch halbnackte Gestalten in schwülstigem Neubarock ersetzte⁶⁷).

Der reichgegliederte Organismus des Altars wurde so willkürlich ge- und zerstört, die Wirkung weitgehend verändert.

Die große Domrestauration von 1919 ff. hat nur die Fassung des Altars wieder erneuert. Unter der „stilgerechten Blaßtönung der Fleischteile“ der Figuren⁶⁸), einer grünstichigen Leichenfarbe mit sentimentalischen Ausdruckseffekten, konnte glücklicherweise bei der Gesamtreinigung des Altars (1951) wieder die alte, ins Rötliche spielende Fleischfarbe hervorgeholt werden.

1926 konnte die Erscheinung des Altars in einem wesentlichen Punkt wieder der ursprünglichen angeglichen werden: Das Rubensbild kehrte, wenn auch leider nur als Kopie, zurück.

Der Aufbau des Altars

Der Hochaltar steht unterm Öffnungsbogen der romanischen Apsis des Domes, die er räumlich völlig abschnürt. Sein Aufbau füllt diesen Bogen in geringem Abstand von der Wand ganz aus.

Der Altar verwendet das Grundschema der Ädikula, eine einheitliche Architektur faßt das große Rubensische Altarbild ein. Sie wird von

⁶⁴) Abele, 2. A., S. 29, Abele-Lill, S. 24.

⁶⁵) P. W., Der Dom zu Freising. Kalender für katholische Christen 1892, S. 49.

⁶⁶) Nach Hoffmann, Altarausstattung, S. 510, geschah dies auf Veranlassung Löfftz'.

⁶⁷) Riesenhuber unterhielt eine „Kunstwerkstätte“. Aus ihr stammt auch das neugotische Missionskreuz (Kalender f. kath. Christen 1892, S. 50) und offenbar auch der Grabchristus des Domes.

⁶⁸) Bühlmann, Die Wiederherstellung des Domes in Freising. Denkmalpflege und Heimatschutz 26 (1924), S. 148. Unsere Aufnahmen zeigen leider noch diese Fassung.

den zwei kolossalen Säulenpaaren bestimmt, die es seitlich rahmen. Die äußeren Säulen sind schräg nach rückwärts geschoben und bilden so einen Raum für die großen Figuren der Dompatrone St. Korbinian und Sigismund. Die Säulen lasten auf hohen, mit Engelsköpfen gezierten Sockeln, die unter den Figuren durch die schräg eingestellten Wappenschilder der Bischöfe Ernst und Veit Adam verbunden werden und zwischen sich den Tabernakelbau bergen. Nach unten werden diese Sockel von äußerst voluminösen Voluten abgefangen, die nach vorne und seitwärts sich vorwölbbend das Gewicht der auflastenden Architektur sichtbar werden lassen. Sie leiten es in einen massiven ungegliederten Sockelbau, der die Zone des breiten und tiefen Blockaltars einnimmt.

Die Säulenpaare tragen auf korinthischen Kapitellen Gebälk und Fries, darüber ein kraftvoll vorspringendes Konsolengesims, das die ganze Altarbreite durchläuft. Auf ihm steht ein ovaler Auszug, der den von kleinen Engeln angebeteten Heiligen Geist umschließt. Seitlich halten ihn zwei (jetzt neue) Engel. Auch obenauf stand ehemals ein Engel mit gebreiteten Schwingen. Über den Säulen flankieren den Auszug gekrümmte Giebelschenkel, die sich zu Voluten einrollen, die die Sockelvoluten an Mächtigkeit noch übertreffen. Auch auf den Schenkeln lagerte ehemals ein Engelspaar.

Dieser völlig in Gold gefaßte Aufbau ist von reichem Schmuck überzogen. Er besteht aus geflügelten Engelsköpfen, die zum Teil Vasen auf dem Kopfe tragen, und einer vorwiegend vegetabilischen Ornamentik, die wenig Platz unbedeckt läßt. Das Blatt- und Rankenwerk zeigt in den Einzelformen weitgehende Naturannäherung, der Anordnung nach steht es in der Tradition der manieristischen Schweifgroteske, in die sich spärliches Beschlagwerk einmischt.

Dieses Kleinwerk tritt jedoch überall hinter der Gesamtwirkung zurück. Sie ist bestimmt von der Einheitlichkeit der Altararchitektur. In einem einzigen Aufschwung erreicht sie das hohe gotische Gewölbe, eine einzige großzügige Ordnung füllt den Querschnitt des Raumes aus. Erreicht wird dies durch sorgfältiges Abwägen der Verhältnisse der einzelnen Glieder. So bestimmen die in der Höhe dem Altarblatt entsprechenden Säulen die Maße der Sockel und der Bekrönung. Die Verteilung der Gewichte entspricht der Empfindung von ihrer Schwere. Die kräftigen Sockelvoluten tragen glaubhaft den ganzen Aufbau und leiten sein Gewicht in den Sockelkern hinein. Auch der Aufsatz in seinem ursprünglichen Zustand ist eine den kolossalen Säulen entsprechende Belastung.

Dieser Aufsatz hatte auch die Funktion, den sehr strengen, durch die Seitenfiguren kaum unterbrochenen Umriß nach oben aufzulockern. Die

reiche Gruppierung der Engel mit ihren großen Flügeln ließ nach oben hin die im Altar gebundenen Kräfte frei ausströmen, leitete sie nach oben und gab dem ganzen Werk dadurch eine ausgeprägte aufstrebende Richtung.

Sie nimmt dem riesigen Altar viel von seiner Schwere. Noch mehr aber tut dies die Anordnung der Säulen über Voluten. Dadurch wird der Altar unten eingezogen, setzt also nicht in ganzer Breite auf den Boden auf und wirkt leichter.

Dies ist um so bemerkenswerter, als der Altar nicht so sehr als Schauland erscheint denn als plastischer Körper. Die beherrschende Stellung des Altarbildes führt nicht zu einer flächigen Wirkung des ganzen Baues. Die Schrägstellung der Säulen, ihres Gebälkes und der schweren Wappen, die sich dem Beschauer entgegenwölbenden Voluten der vorderen Säulen und besonders die Einstellung der Figuren in das Altarganze, lassen es als ein sich körperhaft rundendes erscheinen, dem man die flache Rückseite vom ganzen Eindruck her nicht zutrauen möchte.

Trotzdem erscheint in diesem mächtigen Altarkörper das Gemälde keineswegs als nebensächlich. Wegen seiner großen Breite sind auch die flankierenden Säulen nicht zu schwer bemessen. Überhaupt ist eine Versöhnung der Aufgaben erreicht: Die Funktionen des Altars, Bildrahmen und architektonischer Abschluß eines weiten Raums zu sein, sind so gegeneinander abgewogen, daß keine von der anderen überstimmt wird.

Diese Abgewogenheit der Elemente und Aufgaben des Altars unterstützt wesentlich den Eindruck der Einheitlichkeit des ganzen Werks. Eine großartige Konzeption ist hier durchgedacht und bis zur Ausführung festgehalten. Alles was diese Wirkung stören könnte, ist ausgeschieden, um so die einzelnen Teile zu ihrer wesentlichen Aufgabe zusammenzuführen. Aus dieser Einheitlichkeit entspringt auch der Ausdruck der gewaltigen Kraft, die im Altar gebunden und geordnet erscheint. Die sich allseits ausdehnende Masse des Altarkörpers wird durch die Gesetze von Kraft und Last gebannt und durch den geschlossenen Umriß festgehalten.

Das Verhältnis zum Kirchenraum

Das Verhältnis des Altars zum umgebenden, gebauten Raum ist zunächst durch das Verhältnis des Raumquerschnittes zu seinem Umriß gegeben. Der Altar stellt sich der Architektur als ein völlig gleichwertiges Werk entgegen. Eine der vier Wände des Raumes wird wesentlich durch ihn gebildet und seine architekturmäßige Komposition unterstreicht die

sen Anspruch. Er stellt sich als Abschluß der langen Straße des Mittelschiffes, der Reihe der Arkaden, den auf ihn zuführenden Gesimslinien entgegen und antwortet so dem Raum mit gleicher Kraft. Dieser Raumabschluß bleibt über die ganze Länge der Kirche hin bestimmend, schon der in die Vorhalle Tretende sieht durch das romanische Portal wie durch ein Fernrohr den ganzen Altar nahe vor sich stehen.

Trotz dieser Bedeutsamkeit des Altars für den Raum verschmilzt er nicht mit der gebauten Architektur, sondern bleibt selbständig, ein hereingestelltes Architektur- (nicht Möbel-) Stück. Daraus entsteht seine Doppelwirkung: Vom Raum her gesehen wirkt er als Wand, näher betrachtet aber als vom Raum umschlossener Körper. Daß er die Apsis abschnürt und räumlich unwirksam macht, zeigt seine architektonische Funktion, daß diese Apsis ihn aber wieder hinterfängt, seine Körperlichkeit.

Dieses Verhältnis zum Apsisrund und damit zum Raum überhaupt muß noch genauer rekonstruiert werden. Die romanische Apsis hatte fünf sehr lange Fenster, deren Umrisse außen noch zu sehen sind. Die zwei seitlichen sind in der für das 17. Jahrhundert bezeichnenden Form so umgestaltet, daß das (verbreiterte) Fenster oben und unten mit abgesetzten Halbkreisen schließt. Aus diesem Befund ist zu folgern, daß die im Herbst 1623 für die Vermauerung der Chorfenster verwandten 4500 Mauersteine⁶⁹⁾ nur für die Vermauerung der drei mittleren Fenster verbraucht wurden. Die seitlichen ließen also direktes Licht in das abgeschnürte Apsisrund einfallen und verdeutlichten so die vom Raum umschlossene Körperhaftigkeit des Altars, ohne seinen Architekturcharakter wesentlich zu ändern.

Die Brüder Asam veränderten diese Situation im Jahre 1724 grundlegend⁷⁰⁾. Sie verschlossen die beiden Fenster und durch den Stuckbaldachin auch den Durchblick in den Apsisraum. Dadurch verlor der Altar seinen Charakter als Körper im Raum und wurde allein körperhafter Raumabschluß. Durch den Baldachin wurde er, so gut es ging, mit der umgebenden Architektur verschmolzen und verlor so seine wesentliche Selbständigkeit. Die Beseitigung des Baldachins 1870 hat in diesem Punkt die Wirkung des Altars wieder mehr zum ursprünglichen hin korrigiert, aber die Vermauerung der Fenster belassen. Da die Asam auch die drei

⁶⁹⁾ Hofziegelstadelrechnung 1623. KAM, Rep. 53, fasc. 84, nr. 18: Am 7. Sept. 2500 und am 4. Okt. 2000 Mauersteine. Eine überschlägige Berechnung ergab ein ähnliches Resultat.

⁷⁰⁾ Thünker Annemarie, Die Barockisierung mittelalterlicher Kircheninnenräume in Süddeutschland. Münchner Dissertation 1945, S. 26, 67 f. Brunner Herb., Altar- und Raumkunst bei Egid Quirin Asam. Münchner Dissertation 1951, S. 11, 69—72.

Hochfenster des Psallierchors vermauert, erhält der Altar nur mehr seitliches Licht aus den schon 1626 angelegten Langfenstern des Presbyteriums⁷¹⁾).

Nicht weniger als durch den Baldachin wurde der Altar auch durch die Farbe mit dem Raum verschmolzen. Lill⁷²⁾ hat darauf hingewiesen, wie der Farbklang von Stuck und Fresken auf den des Rubensbildes abgestimmt ist, wie das Gold des Altares von der Decke wieder aufgenommen wird.

Im Dom Veit Adams stand das Altarwerk viel isolierter. Die Stukierung war dem Zeitstil entsprechend sicherlich weiß mit sparsamer Vergoldung und ohne Fresken. Das warm leuchtende Gold⁷³⁾ des Altares war so im Kirchenraum ein Ton von ungeheurer, kaum entrinnbarer Stärke.

Glanz und Macht des Bauwerks müssen auf die Beschauer einen überwältigenden Eindruck gemacht haben, den Begeisterten wie ein Blick in den Himmel selber erschienen sein. Denn wenn das Ziel der christlichen Kunst immer wieder das Himmelsbild ist, dann ist es in dieser Zeit der Altar, der es darstellt. Deutlich spüren wir dies bei dem feinsinnigen Dichter Jakob Balde, der den Drachenkampf um das Apokalyptische Weib in einer Vision erschaut und dann im Altar überrascht als Wirklichkeit wiederfindet⁷⁴⁾:

... Heic ego rem miram vidi aut vidisse putavi
Eoa post crepuscula.
Virgo serenati circumdata solis amictu
Lunam premebat calcibus . . .
Ecce autem insidias huic formidabile monstrum
Tendebat immanis draco . . .

⁷¹⁾ Hofziegelstadelrechnung 1626. KAM, Rep. 53, fasc. 84, nr. 20: Im Dom zu den großen Fenstern neben des Choraltars 450 Mauersteine. Hofzimmerstadelrechnung 1626, KAM, Rep. 53, fasc. 86, nr. 2: Dem Ättnberger (Maurer) in Thumb zu den Fenstern neben Choraltar zu Ristholz 38 Bretter.

⁷²⁾ Abele-Lill S. 15.

⁷³⁾ Die ursprüngliche Goldfassung war nicht von der glatten, kalten Härte wie heute, sondern dunkel überlasiert. Hoffmann, Altarausstattung, S. 511.

⁷⁴⁾ Balde Jac. SJ., Liber epodon, Ode XV: Descriptio Virginis, qualem in mentis excessu viderat. Opera omnia. Monachii 1729, II 289 ff. In den Odae partheniae 1648 ist der Überschrift beigesetzt: Describitur summum altare visendum Frisingae in Ecclesia Cathedrali, Opus Petri Pauli Rubens.

Ant. Henrich, Die lyrischen Dichtungen Jakob Baldes (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker 122), Straßburg 1915, weist S. 221 nach, daß das Gedicht erst um 1642/43 entstanden ist, wenn auch der Dichter die Vision auf den 1. Juli 1639 verlegt. Henrich irrt allerdings, wenn er S. 64 schreibt, daß die 15. Epode Dinge beschreibe, „die unmöglich auf einem Gemälde dargestellt sein können“.

Desuper armipotens genius quoque fulminat hydram
 Ferro nocentem flammeo . . .
 Personat interea toto victoria coelo
 Sternitque palmis semitas.
 Ut vidi, ut stupui; ut me metuenda voluptas
 Horrore sacro perculit,
 O Dea, dicebam (neque enim mortalia cerno
 Mortalis) o certe Dea! . . .
 Da quoque clara meis oculis te Diva videndam,
 Ut mente nunc permetior.
 Audiit: et laeva de parte rubentis Olympi
 Amoena nubes intonat;
 Frisingam versus fax una clara cucurrit
 Vibrans colores iridis.
 Post ea forte illuc summam delatus in aedem
 Arae fruor spectaculo.
 Objectos animo vultus habitumque coloremque
 En penicillus exhibet,
 Qualiter artifici radio miracula ducit
 Rubens Apelles Teutonum.
 Protinus exclamo: Talem suspeximus olim
 Divina passi virginem.
 Tunc ergo, praedulce decus, Nasareia virgo,
 Alata bellatrix eras?
 Vive, vale. . .

Plötzlich ein Wunder ersah ich, oder ich glaubt' es zu sehn,
 Im Scheine der Morgendämmerung:
 Mit der Ferse den Mond, im Gewande der heiteren Sonne,
 Drückt' eine Jungfrau strahlend und hold . . .
 Aber sieh, Nachstellung sann ein schreckliches Untier,
 Ein Drache von ungeheuerem Maß . . .
 Hochher trifft mit Blitzen die Schlange, die Dräuende,
 Ein Kriegerengel mit flammendem Schwert . . .
 Indessen durchschallt schon Siegesjubel den räumigen Himmel,
 Und ringsum Palmen decken den Pfad.
 Als ich es sah, wie staunt' ich! Wie hat mich furchtbare Freude
 Mit heiligem Schauer durchzuckt!
 „O Du Himmlische“, sprach ich — denn nimmer Sterbliches sah ich,
 Ein Sterblicher — „O Himmlische . . .

Du, o Hehre, verleih auch dem Auge, Dich klar zu erschauen,
 So wie jetzt mein Geist Dich ermißt.“
 Sie vernahm es, und links von den Höhn des rötlichen Himmels
 Ein liebliches Gewölk aufbrach.
 Auf Freising zu lief zugleich ein hell erleuchteter Schimmer,
 Dem Regenbogen-Farbenring gleich. —
 Später zufällig geführt dahin in den obersten Tempel,
 Entzückt erblick' ich den Altar.
 Siehe da, Bild und Gestalt und Farbe, wie jüngst mir erschienen
 Im Geiste, hat der Pinsel geformt.
 Wie mit künstlichem Strich Rubens, der Deutschen Apelles,
 Bewundernswerte Bilder erstellt.
 Freudig dann ruf' ich aus: So erschien mir die herrliche Jungfrau,
 Die ich, erregt vom Himmel, ersah.
 Also Du, mein teuerster Schmuck, nazaräische Heldin,
 Die Kriegrin, die beschwingte, warst Du!
 Lebe wohl!

Was hier die Einkleidung des Dichters wiedergibt, ist das Erlebnis einer im Altarbild erschauten Wirklichkeit. Zu dieser Wirklichkeit aber erhebt das Bild erst der Rahmen, der den Blick auf das jenseitige Geschehnis freigibt. Und ist er nicht selber, trotz der körperlichen, faßbaren Schwere seiner Glieder, in der Gesamtwirkung von schwebender Leichtigkeit, als sei er nur eine irdische Gestaltwerdung eines himmlischen Bauwerks?

Die Herkunft der Altarform

Die Erkenntnis der Bedeutsamkeit des Altars weckt die Frage nach seiner formgeschichtlichen Ableitung. Ein Rundblick auf die deutschen Großaltäre des frühen 17. Jahrhunderts⁷⁵⁾ lehrt, daß keiner von ihnen sich dem Freisinger Altar formal an die Seite stellen läßt. Es mangelt ihnen die Einheitlichkeit der Komposition, das selbständige Stehen im Raum, die Gleichwertigkeit mit der Architektur und vor allem die Durchbildung als plastische Körper⁷⁶⁾. Aber auch das Aufbauschema kehrt nicht wieder. Es hat seine Wurzel außerhalb Deutschlands, im Hochaltar der Antwer-

⁷⁵⁾ Innerhalb des katholischen Deutschland sind aus dem frühen 17. Jahrhundert noch etwa 30 Großaltäre in Holz erhalten oder überliefert.

⁷⁶⁾ Dies gilt besonders von dem ehemaligen Hochaltar der Münchner Frauenkirche (1620), der sich zwar im Raum behauptete, aber keine räumlich-plastische Wirkung hatte. Auch war die Komposition noch nicht einheitlich, der Aufsatz scheint dem Hauptgeschoß etwa gleich hoch gewesen zu sein.

pener Jesuitenkirche⁷⁷). Er entstand um 1620 nach einem Entwurf von Fr. Petrus HuysSENS SJ., der eine Skizze von Rubens verwertete. HuysSENS ließ sich vom alten Hochaltar der Gesù-Kirche in Rom (1584) anregen⁷⁸). Von der Skizze Rubens' wich er in wichtigen Punkten ab. Rubens stellte die gewundenen Säulen auf Sockel, die bis zum Boden durchgehen, HuysSENS aber normale Säulen auf Voluten. Proportion und Aufbauschema entsprechen weitgehend dem Freisinger Altar und auch der bei der Ausführung veränderte Auszug hat eine verwandte Struktur. Freising und Antwerpen verbinden der eingezogene Sockel, die hochgehobene Stellung des Altarbildes, die aufsteigende Richtung, die Einbindung von Plastik und damit die Verräumlichung des Altars, die Auflockerung des Hauptgesimses durch Überschneidung. Auch die Stellung im Raum ist von überraschender Ähnlichkeit. Der dunkel getönte Altar wirkt im architektonisch und farbig so zart instrumentierten Raum außerordentlich mächtig und kraftvoll. Er scheint als freier Körper im Raum zu stehen, die Apsiswölbung wirkt wie ein über ihn ausgebreiteter Baldachin. So wirkt der Altar wie eine von den sichtbaren Teilen der Apsis eingerahmte Wand des Raumes, die selber körperhaft ist und zu der besonderen Würdeform des Triumphportals ausgebildet ist, durch das man in eine andere Welt blickt. Spezifisch deutsch ist dagegen in Freising die weitaus stärkere Bedeutung figürlicher Plastik, wenn sie auch im Vergleich zu den süddeutschen Vorläufern stark reduziert ist, und die lebhaftere Behandlung des Auszugs. Der Freisinger Altar stellt also eine Verbindung von italienischen (Gesù), in Flandern neugeformten, mit zeitgenössisch süddeutschen Altarformen dar.

Der Tabernakelbau

Ein bisher unbesprochener Teil des Altars ist der Tabernakelbau⁷⁹). Dies hat seinen Grund darin, daß er genetisch und formal eine gewisse Selbständigkeit behauptet.

⁷⁷) J. H. Plantenga, *L'Architecture religieuse dans l'ancien Duché de Brabant*. La Haye 1926, Pl. 9 (jetziger Zustand), Fig. 117 (Entwurf HuysSENS'). Braun Jos., *Die belgischen Jesuitenkirchen*. Freiburg 1907, S. 152 ff. *Belgische Kunstdenkmäler*, hsg. v. P. Clemen. München 1923, II 210. Ansichten vor dem Brand von Sebastian Vranx (Abb. Bulletin Rubens III 1888, S. 265. Evers, S. 221), W. Schubert v. Ehrenberg (Scaldis-Tentoonstelling, Antwerpen 1956, Nr. 328) und Anton Günther Ghering (Bayerische Staatsgemäldesammlung). Die Vorzeichnung Rubens' bei Glück G.-F. M. Haberditzl, *Die Handzeichnungen von P. P. Rubens*. Berlin 1928. Taf. 130.

⁷⁸) Abb. bei Pio Pecchiai, *Il Gesù di Roma*. Rom 1952, Taf. IX und bei T. H. Fokker, *The first baroque Church in Rome*. *The Art Bulletin* XV 1933, 230 ff., Fig. 4.

⁷⁹) Hoffmann, *Altarausstattung* 507.

Aus der Entstehungsgeschichte des Altars ergab sich, daß ein Altartabernakel gegen den Willen des Caeremoniars vom Bischof beibehalten wurde und auch noch im ersten Altarraß vom Februar 1622 enthalten war. Zwar wollte der Bischof den Tabernakel durch ein Reliquiar ersetzen, aber schließlich drang er doch mit seinem ersten Wunsch durch. Dirr schreibt im Februar 1625, daß er zwei Visiere für den Tabernakel, auf Papier und aus Ton, gemacht habe⁸⁰). Er war also ein Zusatz zum seit Mai 1623 vorliegenden Altarentwurf.

Die Ausführung übernahm 1625 Elias Angermair⁸¹). Paul Högckh und Hans Georg Schauer faßten ihn⁸²) und am 22. November stand er zum Transport in den Dom bereit.

Dieser „Tabernakel“ erscheint nun bloß als Reliquiar, teils für Aufstellung von Reliquiengefäßen, teils für dauernde Aufbewahrung von Reliquien⁸³). Die jetzt mit Glas geschlossenen acht Felder der Vorderseite waren mit Füllungen versehen⁸⁴), dienten also nicht als Tabernakeltüren. Wie konnte aber dann der Bau noch, wie es das ganze 17. und 18. Jahrhundert hindurch geschieht, als Tabernakel bezeichnet werden? Wie konnte überhaupt das Sakrament aufbewahrt werden, da die Tiefe des Altartisches und die Höhe des Tabernakels eine unwürdige Kletterei verursacht hätten? Und doch war die Aufbewahrung des Sakraments möglich, die Anordnungen des Bischofs für die von ihm 1630 gestiftete Donnerstagsprozession lassen keinen Ausweg⁸⁵).

Den Weg zur Lösung bieten vier rotmarmorne Stufen von derselben Art wie die Altarstufen, die sich vor der Mitte der Rückseite des Altars befinden und zu einem Podest führen, von dem die Rückwand des Tabernakels bequem zu erreichen ist⁸⁶). Der Tabernakel war also nur von rückwärts zugänglich, eine im Mittelalter öfters und in der Neuzeit gelegentlich vorkommende Lösung⁸⁷). Sie war offenbar ein Kompromiß. Die römischen Vorschriften waren gewahrt und besondere Feierlichkeiten,

⁸⁰) Dieses Modell war 1803 noch in der Sakristei vorhanden: „Ein Modell vom Tabernakel des Choraltars 24 kr.“ Dominventar OAM, B 77, p. 120, Nr. 223.

⁸¹) Hofzimmerstadelrechnung 1625 (KAM, Rep. 53, fasc. 86, nr. 1): Dem Angermayr Pilthauer zum Tabernackhl in Thomb geben 14 Fölzprödter, 22 gemeine Bretter. 1626 wird noch ein Brett gebraucht (ebda nr. 2).

⁸²) OAM, A 474, nr. 4d.

⁸³) Vgl. den Brief vom 9. Sept. 1625 (Beleg 45): Reliquien „so in den Tabernakel des Altars kommen.“

⁸⁴) S. unten S. 78.

⁸⁵) KAM, HL 3, fasc. 153/22: Das Altarssakrament wird gleich nach der Prozession zum Altar in den Tabernakel reponiert. Da diese Prozession ähnlich „wie an Fronleichnam“ mit Beteiligung der Domherrn, Chorherrn, Räte, Offiziere und Bürger stattfindet, kommt nur der Hochaltar in Frage.

⁸⁶) H. H. Walter Brugger machte mich auf diese seinerzeit schwer bemerkbaren Stufen aufmerksam.

die die Gegenwart des Allerheiligsten erheischen, konnten einfacher von-statten gehen.

Die Altarrestaurierung 1724 nahm am Tabernakel mehrere Verände-rungen vor⁸⁸⁾, aus denen wir den ursprünglichen Zustand teilweise rekon-struieren können. Der Kistler Steffaner löste Ende 1723 den mit dem Altar fest verbundenen Tabernakel ab und machte ihn rückwärts um einen halben Schuh (15 cm) seichter, setzte ihn auch um eine Stufe von einem Schuh höher. Er durchbrach dann vor allem die Rundungen und Füllungen und setzte in diese Füllungen oder Felder acht große und kleine Futter oder Kästl zu Reliquien, vornher mit Nuten (für die Glas-scheiben) mit einem Lindenstab darauf⁸⁹⁾. Der Bildhauer Franz Anton Mallet schnitt neben einigen Ausbesserungen dazu sechs neue Rahmen mit Laubwerk, wo die Reliquien hineinkommen⁹⁰⁾. Diese Reliquien faßte in zierlichen gestickten Regenceornamenten die Freisingerin Potentiana Hämerlin, wie sie heute noch zu sehen sind⁹¹⁾. Franz Deschler faßte dann 1725 den Tabernakel ganz neu mit Gold⁹²⁾. Der Maler Franz Dominikus Boo schließlich mußte für Bischof Eckher den Tabernakel mit den Reliquien zuerst auf einen Regalbogen Papier zeichnen und farbig ausmalen und dann auch noch auf Pergament malen und mit Gold und Silber höhen⁹³⁾.

⁸⁷⁾ Braun, Altar II 627—31, 641 f. Ders. in RDK I, Sp. 608 f. Schmid Andr., Der christliche Altar. Regensburg 1871, S. 287—89, 332—39. Naheliegende mittelalterliche Vorbilder sind die Hochaltäre der Martins- und der Spitalkirche in Landshut. Vgl. die sorgfältige Analyse von Anton Reß, Studien zur Plastik der Martinskirche in Landshut. I. Der Hochaltar. Verhandlungen des Hist. Ver. Niederbayern 81 (1955), S. 12—19 mit weiteren Beispielen. Eine genetisch verwandte Anlage ist die des spanischen camarín (Braun, Altar II 635—37). Vorbildlich für Freising war aber die gleichartige Lösung am Hochaltar von St. Ulrich und Afra in Augsburg 1604. Bernard Hertfelder schreibt in *Basilica S. S. Udalrici et Afrae* (Augsburg 1627, S. 47), daß der Hochaltar ständig als Sakramentsaltar diene. Der Tabernakel erscheint auf der beigegebenen Kupferstichansicht so hoch über der Mensa, daß er nur von rückwärts zugänglich gewesen sein kann. 1828 baute man einen Mechanismus zum Herablassen des Sakraments aus dem Tabernakel, der 1873 durch einen neuen ersetzt wurde. (Friesenegger J. M., Die St.-Ulrichskirche in Augsburg. 2. Aufl. Augsburg 1914, S. 38). Barocke Sakramentsaltäre hinter dem Hochaltar finden oder fanden sich in München, Hl. Geist (Huhn Ad., Geschichte des Spitals, der Kirche und der Pfarrei zum Hl. Geiste. München 1893, S. 127, 191, 514. Gerhauser Mich., Die Hl.-Geist-Kirche in München. München 1909, S. 35) und in Kaisheim (Reß, S. 19), beide auf gotische Anlagen zurückgehend, ferner in Brügge (S. Salvator), Gent (S. Nikolaus), Mecheln (O.-L.-Vrouw over de Dyle).

⁸⁸⁾ Dombaurechnung 1723—29 (KAM, HL 3, fasc. 155/22).

⁸⁹⁾ ebda N. 184.

⁹⁰⁾ ebda N. 173 vom 26. 8. 1724 (je Rahmen 2 fl.). Die Kästchen des Sockelgeschosses haben noch Rahmen aus der Entstehungszeit.

⁹¹⁾ ebda N. 414 vom 6. 9. 1725 über 245 fl. Die Stickerei zeigt das Wappen des Bischofs Eckher. Das Datum 1710 bei Abele, 2. Aufl., S. 31, ist demnach unrichtig.

⁹²⁾ ebda N. 134 vom 14. 8. 1725 über 275 fl.

⁹³⁾ ebda N. 145 vom 17. 1. 1726 über 7 fl.

Dieser Tabernakel, wie er dem Bischof Eckher damals gefiel, ist nicht ganz auf uns gekommen. Es gehörten dazu zunächst sieben verschiedene große und kleine Postamente⁹⁴), um die silbernen Reliquiare an Festen aufzustellen. Für die künstlerische Wirkung aber entscheidend war, daß der heute so kahl und ungegliedert oben abschließende Bau noch einen reichen Auszug hatte⁹⁵). In der Mitte war in einer Glorie der Namen Jesu und über den Seitenteilen saßen vier Englein⁹⁶).

Diese Auszugsgruppe macht den reich gegliederten Aufbau des Tabernakels verständlicher. Das Hauptgeschoß und das ganz niedrige Sockelgeschoß sind in fünf Felder geteilt. Das zweite und vierte sind wie Risalite vorgezogen und durch je ein Säulchenpaar betont. Sie flankieren das breite, im Rundbogen geschlossene Mittelfeld. Obenauf liegt ein niedriger Querkasten. Die äußeren Felder sind zurückgeschoben und niedriger. Alle Felder enthalten Reliquienstickereien hinter Glas. Alle Teile des Tabernakels sind reich mit Ornamenten und Engelsköpfchen verziert, die von der Hand Angermairs stammen.

Die eigenartige Form des Tabernakels, der die ganze Breite zwischen den Säulensockeln einnimmt, hat nicht nur in der Verbindung mit einem Reliquiar ihren Ursprung⁹⁷). Auch andere Tabernakel zeigen vergleichbaren Aufbau. In dieser Zeit war der Altartabernakel erst auf der Suche nach seiner endgültigen Form⁹⁸). Aus dem zierlichen Rundtempelchen, das der Regensburger Generalvikar Jakob Müller 1591 als erster in Deutschland „nach Römischen Brauch“ empfiehlt⁹⁹), war schon in Il Gesù

⁹⁴) ebda N. 181 vom 7. 4. 1725: Ausbesserung durch den Kistler Steffaner.

⁹⁵) Dies ist das von Angermair verrechnete Auszigl und nicht wie Feuchtmayr, Dirr, S. 149, will die Kartusche oben am Altar.

⁹⁶) Domkustodieinventar 1745 (KAM, HL 3, fasc. 161/1, f. 9v). Von Mallet 1724 repariert (vgl. Anm. 90). Zwei dieser Englein sind auf der alten Aufnahme des Hochaltars (oben Anm. 63) noch zu sehen.

⁹⁷) Über barocke Reliquienretabeln bringt Braun, Altar, II 572 f. nur verstreutes Material. Die vorübergehende Reliquienaufstellung muß im Barock jedoch sehr häufig gewesen sein.

⁹⁸) Braun, Altar, II 590—597, 639—647. R. Hoffmann, Altarbau 175—177. Raible Fel., Der Tabernakel einst und jetzt. Freiburg 1908, 239 ff.

⁹⁹) Müller (1591), S. 16 ff., 51 ff., Abb. b. S. 112. Der Altartabernakel verbreitete sich im 17. Jahrh. in Deutschland nur langsam. Die Decreta synodalia Dioecesis Augustensis, Dillingen 1610, erwähnen ihn noch nicht. Dagegen empfehlen ihn die Statuta et decreta generalia visitationis per Archidioecesis Salisburgensem, Sal. 1616, p. 25, mit großer Wärme. In Freising redet das Rituale von 1673 erst von einer gelegentlichen Einführung (Hoffmann, Altarbau 176). Die beiden Großaltäre Christoph Rodts in Illertissen und Gundelfingen (1604 und 1625) hatten, wie der Augsburger Hochaltar von 1604, bereits Tabernakel (Christa, S. 26, 65), ebenso Steinles Stamsers Altar von 1609 (Mittheilungen der k. k. Central-Commission N. F. 25, 1899, S. 180).

(1584) ein umfangreicher Kuppelbau mit Tempelfassade geworden¹⁰⁰). Vermittelnd zum Freisinger Tabernakel erscheint der des Haigerlocher Altars von 1609, ein geradezu phantastischer Aufbau, der mit dem Freisinger die breitgedehnte Anlage gemeinsam hat¹⁰¹).

Die Plastiken (Abb. 17—20)

Die figürliche Ausstattung des Altars ist in verschiedenen Maßstäben gehalten. Zwei überlebensgroße Heilige, St. Korbinian und Sigismund, stehen vor den Säulen. Der Auszug war mit fünf etwa lebensgroßen Engeln besetzt, die heute verloren sind. Im Auszugsmedaillon umgeben den Hl. Geist zwei Englein und sechs Köpfe in kleinem Maßstab. Erheblich größer, lebens- und überlebensgroß, sind die 13 Engelsköpfe, die über den Altar verteilt sind. Verloren sind weiter zwei fliegende Englein von den Gemäldezwickeln. Moderne Zutat (1889) sind die zwei Engel des Aufsatzes und die zwei Engelsköpfe an den äußeren Sockelvoluten.

Für einen Teil dieser Arbeiten liegen Belege vor. Sie erlauben es, die Hände Dirrs und Angermairs zu scheiden, Sarter hat wohl nur Ornamente geschnitzt. Dirr hat am Altar nichts weiter ausgeführt, als durch die Rechnungen belegt ist.

Die am 18. Dezember 1625 verrechneten Arbeiten sind verloren. Der oberste Engel scheint dem der Orgel in seinem mächtigen Schwung ähnlich gewesen zu sein. Merkwürdig und nicht leicht zu erklären sind die anderen Posten. Den vier anderen Auszugsengeln schnitzte Dirr neue Köpfe, Arme, Gewänder und Blumwerk in die Hände. Es waren also schon fertig ausgearbeitete Engel vorhanden, die offenbar den Absichten Dirrs nicht ganz entsprachen. Da die Engel auf der alten Aufnahme einen einheitlichen Eindruck machen und keineswegs älter oder zu einem anderen Zweck bestimmt gewesen sein können, waren sie vermutlich bei Angermair oder einem anderen Bildhauer bestellt worden und hatten nicht befriedigt.

Die Anfang September gelieferten Arbeiten sind größtenteils erhalten. Es handelt sich um die Teile des Auszugsmedaillons: Der Hl. Geist mit der Glorie, vier nackte Engel, 12 Engelsköpfe und Gewölk. Davon sind zwei nackte Engel und 6 Köpfe verloren. Die alte Aufnahme zeigt

¹⁰⁰) Abb. vgl. Anm. 78. Er hat seine Wurzel in den Kuppelbauten von Altartabernakeln ohne Retabel, die gegen 1560 aufkommen (B r a u n, Altar, II 640 f.). Ähnliche Rundbauten mit Volutenkuppel ehemals am Hochaltar der Michaelskirche München von Sustris und an einem Sakramentsaltar Krumpers in der Frauenkirche in München (Abb. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 12, 1922, S. 65, 81).

¹⁰¹) Abb. L a u r, Haigerloch, S. 14.

auch, daß der Engelkranz früher viel reicher war, die beiden fehlenden nackten Engel sind noch deutlich zu erkennen.

Die Engelsköpfechen Dirrs um den Hl. Geist sind von einer ganz bezaubernden Liebenswürdigkeit. Der Schalk, der die halbwüchsigen Engelsköpfe der Orgel auszeichnet, ist hier ins Kindliche gewandelt. Die unbeschwertere Heiterkeit ist liebevoll variiert. Trotz der in der großen Höhe kaum erkennbaren Kleinheit hat sich Dirr die saubere Durchführung nicht verdrießen lassen. Die Gesichtchen zeigen gegenüber den Orgelengeln neue, weichfließende Formen, ohne scharfe Artikulation und Begrenzung der Teile. Ebenso sind die zwei kleinen nackten Engel mit ihren runden, schwellenden Körpern gebildet. Ihr Ausdruck unterscheidet sich von dem der Köpfechen, in hingebungsvoller Andacht verehren sie den Hl. Geist¹⁰²).

Die bedeutsamsten Figuren des Altars aber sind die der heiligen Korbinian und Sigismund, wohl das Hauptwerk Dirrs. Sie stehen neben den Säulen, aus dem Winkel, den die Säulenpaare bilden, hervortretend. Als Standfläche dient das hier halbkreisförmig ausspringende Sockelgesims des Altarbildes und der Säulen. Diese Standfläche ruht auf dem das darunter aufgehängte Wappen bekrönenden Engelskopf.

Obwohl die Figuren nur knapp die Hälfte der Säulenhöhe einnehmen, halten sie dem noch höheren Altarbild in ihrer Monumentalität¹⁰³) gleichen Stand.

Mit ihm müssen sie auch zusammen gesehen werden, denn die Trias: Maria-Korbinian-Sigismund ist das inhaltliche Thema des Altars. Das Dreifigureschema der Freisinger Dompatrone wurde von Jakob Kaschauer im Hochaltar von 1443 geprägt und durch den Meister des Holzschnittes im Freisinger Missale von 1487 zu einer inneren Verbindung der Heiligen umgestaltet¹⁰⁴). Dieses offizielle Bild wurde in alle späteren Missalien in formaler Erneuerung übernommen. Die unmittelbare Vorlage für Dirr war wohl der Titelkupferstich des Antiphonariums von 1617¹⁰⁵) und durch seine Vermittlung stellt auch Dirr die beiden Heiligen in dem 1487 festgelegten Typus dar¹⁰⁶). Das Muttergottes-

¹⁰²) Die Wolken zeigen wieder die schon aus dem Frühwerk vertraute schematische Bildung.

¹⁰³) Feuchtmayr, Dirr, S. 153: „die größten Figuren, die in Baiern und Schwaben in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts geschnitzt worden sind.“

¹⁰⁴) Über die Entstehung und Bedeutung des Bildes vgl. Saltzwedel-Benker, 26—28 m. Abb. Abb. auch Festgabe, Taf. 15. Spätere Fassungen ebenda S. 160 (Hans Burgkmair 1492) und 350 (Hans Weiditz 1520). Ferner im Missale von 1579.

¹⁰⁵) Vgl. oben Anm. 16. Später noch von Wolfgang Kilian gestochen im Pastorale Frisingense 1625.

¹⁰⁶) Nur wird Korbinian jetzt bärtig dargestellt. Mich. Hartig, Die Ikonographie des hl. Korbinian. Festgabe, S. 169.

bild in der Mitte hat der Barock zwar in eine vieldeutige Szene verwandelt, aber es ist da und die beiden Heiligen sind im eigentlichen Sinne nur seine Begleiter.

Entsprechend der traditionellen Darstellungsweise steht so der hl. Korbinian im Pluviale, Stab und Buch in den Händen, den Bär zu Füßen. Der hl. Sigismund hat über Panzerhemd und Plattenharnisch einen Mantel geschlagen und trägt die Königsinsignien Kugel und Szepter in der Hand. Mitra und Königskrone zeigen dem Beschauer sogleich den Rang der beiden Patrone.

Die Ausführung der Figuren ist von makelloser Vollkommenheit in der Durchbildung der Einzelheiten. Die Liebe zum Detail tritt aber zur großen Form hinzu, ohne sie in ihrer Wirkung zu hindern. Sie ist von einer monumentalen Geschlossenheit. Die Bewegung der ganzen Figur geht von einem Zentrum aus und ordnet sich die Gliedmaßen unter. Das Verhältnis von Körper und Gewand ist eindeutig von ersterem bestimmt. Er ordnet die Faltenzüge in große Bahnen, die der Körperbewegung folgen und mit ihr zu einer einheitlichen Wirkung zusammentreten. Da sich nichts der Kraft dieses motorischen Kerns entgegenstellt, entsteht die großzügige Einheitlichkeit der Erscheinung.

Die Bewegung besteht zwar nur in einem ruhigen Schritt und maßvollen Gestus, doch erscheint sie so machtvoll durch die Bindung und den Ausgleich starker Kräfte innerhalb der Figur. Die strömenden Linien bleiben in dem festen Umriß eingeschlossen und erscheinen einheitlich beherrscht und geordnet. Die Leichtigkeit, mit der die Körpermasse von der willentlichen Bewegung regiert wird, läßt keinen Eindruck einer lastenden, dumpfen Schwere aufkommen, sondern eher den eines Schwebens.

Der Körperkern ist aber nicht nur Motor, sondern vor allem Masse. Sie gibt den Figuren Gewicht und Standfestigkeit, läßt den Beschauer die Bewegung körperlich nachvollziehen. Sie läßt auch die Figuren als wirklich körperhaft, vollrund erscheinen. Die Tiefe des Blockes kann so in den verschiedenen Ansichten ausgekostet werden. Dieser Blockcharakter läßt auch die Figuren sich gegen die Säulen behaupten, ja diese beherrschen. Ihr größeres Volumen setzt sich trotz der doppelten Höhe der Säulen durch. So sind auch diese Figuren nicht abhängig von einem von der Altararchitektur geschaffenen Raum, sondern sie bilden selber ihren Existenzraum um sich, der sich an die Säulen bindet.

Das Erfassen der Rundfigur schafft eine Geschlossenheit des Blockes, die nur die frei ausgestreckten Machtzeichen des Hirtenstabes und des

Szepters unterbrechen. Diese formale Betonung, die sogar Sigismund das Szepter in die falsche Hand gibt, hat großen Ausdruckswert. Schon beim Eintritt in den Dom fällt über eine Entfernung von 70 m hinweg diese Geste in die Augen und erweckt den Eindruck von Macht und Autorität. Dieses Machtgefühl wird unterstützt von der physischen Kraft, die in den Gestalten steckt. Doch ist sie gebannt, geordnet und bewegt durch eine hohe und reine Geistigkeit. Die Gesichter erscheinen geläutert von allen momentanen Regungen, in feierlicher, hehrer Würde bei Sigismund, in vertrauenerweckender Milde bei Korbinian. So sehr die Heiligen als typisch für „den König und den Bischof“¹⁰⁷⁾ stehen, so sind sie doch noch mehr Individualitäten, Vorbilder, die durch Entsagung sich zur Heiligkeit bereiteten.

So stellt sich eine intensive Beziehung des Beschauers zu den Heiligen ein. Korbinian weist durch den Blick auf den Altartisch, gleichsam zur Mitfeier einladend, Sigismund überblickt die Beter, sie ermutigend. Die zuerst als abstrakte Machtträger erschienen, sind jetzt Künder des Heils, Prediger einer Glaubensbotschaft. Sie sind gegenwärtig und greifbar trotz ihrer jenseitigen Verklärtheit, sie haben teil an der Welt des Beschauers, aber auch an der, von der sie uns künden.

Die Frage nach dem Entwerfer des Hochaltars im Lichte der Plastiken

Bei der archivalischen Untersuchung der Entstehungsgeschichte des Altars endete die Entwerferfrage bei der Alternative Dirr oder Schreiber. Bevor sie aber gelöst wird, muß die Hypothese Karl Feuchtmayrs¹⁰⁸⁾ besprochen werden. Er möchte Hans Krumper als Entwerfer nicht nur des Hochaltars, sondern auch der ganzen Umgestaltung und Neuausstattung des Domes wie auch der Residenzkapelle in Anspruch nehmen. Sogar die beiden Altarfiguren sollen nach seinen oder Candids Visieren gearbeitet sein. Die neugefundenen Belege lassen die Widerlegung dieser auf einer sehr schmalen archivalischen Basis ruhenden Hypothese fast unnötig erscheinen. Krumper erscheint nämlich nur ein einziges Mal in den Freisinger Akten, und zwar erst im Jahre 1628. P. Jakob Keller hat ihn damals als Entwerfer einer Goldschmiedearbeit in Vorschlag gebracht¹⁰⁹⁾. Keller aber hatte vielleicht auch einen Entwurf Krumpers vor Augen, als er im August 1622 mit dem Bischof einen Altarplan erörterte.

¹⁰⁷⁾ Feuchtmayr, Dirr, S. 153.

¹⁰⁸⁾ Feuchtmayr, Dirr, S. 146 f., 154. S. 151 sucht Feuchtmayr den Einwurf zu entkräften, daß Krumper als Schwager Deglers mit dem von diesem so bekämpften Dirr nicht habe zusammenarbeiten können.

¹⁰⁹⁾ Vgl. Exkurs 6.

Wir wissen ungefähr, wie dieser Plan aussah, und daß er vom Bischof und vom Kapitel abgelehnt wurde.

Wir wissen jetzt aber auch, daß die Pläne zum Umbau des Domes nicht von Krumper, sondern vom Münchner Stadtmaurermeister Hans Weigl (zusammen mit dem Stutzimmermeister Thoman Khaiser) angefertigt wurden¹¹⁰).

Auch der stilistische Befund des Altars spricht gegen Krumper. Wir haben zwar keinen für ihn belegten Großaltar¹¹¹), doch lassen ihn seine Werke und Entwürfe überall dem Dekorativen verhaftet erscheinen, nirgendwo finden wir die körperhafte Wucht, die schwellenden Kräfte wie im Freisinger Altar. Der goldschmiedhafte und elegante Charakter, der seine nichtfigürlichen Arbeiten kaum je verläßt¹¹²), schließt ihn aus der Entstehungsgeschichte des Altars aus.

Auch der Gedanke, ob nicht Rubens selbst den Altar entworfen habe, läßt sich trotz der Abhängigkeit vom Antwerpener Altar nicht verfolgen. In der Entstehungsgeschichte bleibt kein Platz dafür und Rubens scheint für auswärtige Kirchen auch keine Altäre entworfen zu haben¹¹³). Die hervorragende Einbindung des Altars in den Raum, die Einschmelzung traditioneller deutscher Elemente in den Aufbau und das Zurückgehen auf den gegenüber Rubens' Entwurf veränderten ausgeführten Antwerpener Hochaltar sprechen ebenfalls gegen eine Beteiligung.

So bleibt also nur die archivalische Basis: Dirr oder Schreiber. Und beim ersten Blick auf den Altar ist deutlich: nur ein Bildhauer kann ihn entworfen haben. Er ist als Ganzes und in seinen Teilen körperhaft wie eine Plastik, nimmt Raum in sich auf und erzeugt Raum um sich.

Gemeinsame stilistische Grundzüge lassen sich an Altar und Figuren aufzeigen. Ein körperhafter Kern bestimmt und bewegt den Aufbau in allen Teilen und bis in alle Endglieder hinein. Die Körperhaftigkeit entfaltet sich in mehreren Tiefenschichten, die die Erscheinung gliedern. Starke schwellende und treibende Kräfte sind durch Ausgleich und Abwägung gebunden. Die Geschlossenheit des Umrisses bewirkt monumen-

¹¹⁰) Den Beweis dafür wird Verf. an anderer Stelle führen.

¹¹¹) Der von Feuchtmayr als Kronzeuge aufgerufene Altar der Frauenkirche in München (1620) ist nicht für Krumper gesichert und dürfte auch nicht Krumpers Stil entsprechen. Eher kommen als Entwerfer Heinrich Schön d. Ä. (vgl. Lieb Norb., Münchner Barockbaumeister, München 1941, S. 35) oder vielleicht auch Peter Candid in Frage. Der Münchner Altar ist ein Abkömmling des Gesù-Altars.

¹¹²) Feulner, Goldschmiedearbeiten.

¹¹³) In Neuburg a. D. schlug Rubens einige Korrekturen für die Altäre, die seine Bilder aufnehmen sollten, vor. (Levin, S. 97 ff.)

tale Einheitlichkeit, die auch die Figuren in den Altar einbindet. Obwohl sie sich ihren Existenzraum selbst schaffen, verschränkt er sich mit dem des Altars, bleiben sie in dessen Umriß einbezogen, den nur ihre Machtzeichen durchbrechen.

Von überwältigender Kraft ist der Ausdruck von Macht und Autorität, den Altar und Figuren dem Beschauer entgegenstellen. Und genauso wenig wie die Macht der Heiligen etwas Despotisches, ihre vom Geist beherrschte Körperlichkeit etwas Dumpfes hat, so hat auch die gewaltige Masse des Altars nichts Niederdrückendes. Sie ist emporgehoben, schwebend, wie an einem himmlischen Bau.

Die Figürchen der Dommonstranz

Ein ganz kleines Nebenwerk muß im Zusammenhang mit den Hochaltarfiguren erwähnt werden. Die spätgotische Holzmonstranz des Domes zu Freising¹¹⁴⁾ wurde damals mit neuen Figürchen versehen, die die Muttergottes, St. Korbinian und Sigismund darstellen. Korbinian und Sigismund zu seiten des Sakramentsgehäuses erweisen sich als freie Varianten der Hochaltarfiguren, bei denen nur Sigismund das Szepter wieder in die richtige Hand gegeben ist. Wegen des kleinen Maßstabs (etwa 10 cm) sind sie sehr vereinfacht und es läßt sich nicht feststellen, ob sie von Dirr eigenhändig ausgeführt sind.

Interessanter als Korbinian und Sigismund ist die thronende Muttergottes im Oberteil. Sie erweist sich nämlich motivisch identisch mit einem anderen Werk aus Dirrs reifer Zeit, das sich in seiner Heimatstadt erhalten hat.

¹¹⁴⁾ KDB, Obb., S. 362 f. (Maria und Korbinian 17. Jahrh.). Abbildungen bei Abele-Lill, S. 40, und zusammen mit der Waidhofener Monstranz im Kalender für bayrische und schwäbische Kunst 1904, S. 7. Es handelt sich vermutlich um ein Modell für die 1468 vom Freisinger Goldschmied Sixt Schmuttermair für den Dom ausgeführte Silbermonstranz (Mitterwieser, 11. Sbl., S. 33 f.). Auch das Dominventar von 1661 erwähnt nach einer silbervergoldeten Monstranz von 29 Mark Silber die hölzerne als nach der Art der vorigen gemacht. Die silberne zeigte ebenfalls Figuren Korbinian, Sigismund, Muttergottes und Salvator, am Fuß war die Passion (graviert?). Die Monstranz wurde nach 1697 eingeschmolzen. (Dominventare KAM, HL 3, fasc. 160/2). Die Holzmonstranz ist demnach nicht das Modell für die in Waidhofen an der Ybbs, die von Sixt Schmuttermair 1472 signiert wurde. Über Schmuttermair vgl. Thieme-Becker, XXX 180. Zur dort angegebenen Literatur ist nachzutragen: Die Corbinians-Legende ... von 1475 hsg. von Jos. Schlecht. Freising 1924, S. VII—XIV. Boegl Joh., Meister Sixt Schmuttermair, der Goldschmied. Alt-Freising 1 (1933), Nr. 3, S. 4 f. (Boegl kann zum erstenmal den Familiennamen, der auf der Waidhofener Monstranz sehr undeutlich geschrieben steht, belegen.) Bier Justus, Riemenschneider as a goldsmith's model maker. The Art Bulletin 37 (1955), 104 f.

Die Muttergottes von St. Pölten in Weilheim (Abb. 12)

In der Pfarrkirche St. Pölten zu Weilheim befindet sich im Chor eine fast lebensgroße thronende Muttergottes mit Kind¹¹⁵). Sie befand sich bis in die dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts am Giebel eines Hauses in der Pöltner Straße und wurde, als nach einem Brand das Haus neugebaut wurde, der Kirche überlassen. Über die ursprüngliche Herkunft ließ sich nichts mehr in Erfahrung bringen¹¹⁶).

Die Muttergottes von Weilheim hält in der rechten, ausgestreckten Hand das Szepter, mit der linken das auf dem Schoß sitzende Kind. Auf dem kleinen Monstranzfigürchen ist der Arm mit dem Szepter wegen des Platzmangels angewinkelt, das nackte Kind steht auf dem Schoß und wendet sich stürmisch der Mutter zu. Sonst sind beide Figuren in Anlage und Typus bis in einzelne Faltenzüge hinein völlig gleich gestaltet.

Die großartige Muttergottes von St. Pölten teilt mit den Freisinger Hochaltarfiguren die wesentlichen stilistischen Züge und stellt sich ihnen gleichwertig an die Seite. Kein anderer Weilheimer Bildhauer der Zeit kommt für diese machtvolle Gestalt in Frage.

Der Aufbau ist wieder ganz einfach und geschlossen. Der Unterkörper ist unter dem ihn leicht umspielenden Gewand ein mächtiger Block, aus dem der schlanke Leib entwächst. Der großlinig drapierte Mantel übernimmt die Vereinheitlichung. Die kraftvolle Körperlichkeit wirkt so eindringlich, daß Maria das Szepter mit lässiger Gebärde halten kann, ohne dadurch den primären Eindruck herrscherlicher Macht in Frage zu stellen. Dieses Gewicht des Leibes aber wird vom Geist beherrscht. Das zeigt die unsäglich zarte Neigung und Wendung von Oberleib und Haupt. Der Ausdruck des feinen Gesichtes ist allein auf das Kind gerichtet. Das nur mit einem Tüchlein bekleidete Christkind hält in der Linken die Weltkugel und gibt mit ernster Miene den Segen.

In der Gestalt Marias ist Mutter und Königin eine innige Verbindung eingegangen. Im adeligen Antlitz vereinigen sich Würde und Innigkeit mit jungfräulicher Reinheit.

Wie im Ausdruck ist auch formal die Gruppe ganz abgewogen und ausgeglichen. Körper und Gewand stehen in noch reinerer Harmonie als bei den Hochaltarfiguren. Daß diese Phase noch vor den Hochaltarfiguren liegt, wird bei den nächsten zu behandelnden Figuren deutlich werden.

¹¹⁵) Bisher erwähnt nur von (Mauthe, W.), *Die Kirchen und Kapellen in Weilheim. Weilheim* (1953), S. 20: „wird einem Deglerschüler zugeschrieben“. Abb. S. 21.

¹¹⁶) Nach freundlichen Mitteilungen von H. H. Stadtpfarrer Hackl.

St. Stephanus und Sixtus im Dom zu Freising (Abb. 23—24)

Derselben Stilstufe wie die Weilheimer Muttergottes gehören auch die heiligen Stephanus und Sixtus an, die sich am Dreikönigsaltar auf der linken Empore („Letter“) des Freisinger Domes befinden¹¹⁷). Ihre Standflächen und Rücklagen, ihr für den flachen Altar zu großes Volumen zeigen, daß sie nicht ursprünglich für ihn bestimmt waren. Tatsächlich hat auch der Dreikönigsaltar niemals entsprechende Heilige als Nebenpatrone besessen. Dagegen passen sie patroziniumsmäßig genau auf den Stephanusaltar der linken Nebenapsis des Domes¹¹⁸). Dieser Altar wurde nämlich von dem Domherrn Wilhelm Sixtus Kepser gestiftet, der den hl. Sixtus als seinen Namenspatron neben dem Altarpatron aufstellen ließ¹¹⁹). Eine jetzt nicht mehr vorhandene Inschrift der Kapelle¹²⁰) berichtet, daß Kepser im Jahre 1623 die Kapelle neu errichtet und bestiftet habe. Sie kann aber nicht ohne weiteres als Zeugnis für die Entstehungszeit des Altares gelten, da die Bestiftung tatsächlich erst 1627 stattfand¹²¹). Im Stiftungsbrief bekennt Kepser, er habe die Stephanskapelle „renoviert und mit einem ganz neuen Altar versehen“. Dieser Altar wird nun bereits in einer Altarbeschreibung von 1625¹²²) erwähnt: „Hat Herr Kepser einen neuen Altar machen lassen“. Es darf also das Jahr 1623 in der gut überlieferten und sicher von Kepser selbst stammenden Inschrift als Beginn der Arbeit für die Kapelle und wohl auch der Auftragserteilung des Altars gefaßt werden. Der Altar, den Bischof Eckher noch 1701 in honorem SS. Stephani et Xysti Martyrum neu weihte¹²³), verschwand, als im Anschluß an die Domrestaurierung die Brüder Asam dort 1725—29 eine neue Sakramentskapelle erbauten, die ihrerseits wieder 1869 dem Eifer Joachim Sigharts zum Opfer fiel.

¹¹⁷) Feuchtmayr, Durr, S. 154, setzt die Entstehungszeit der Figuren nach den Hochaltar und gleichzeitig mit dem Aufbau des Dreikönigsaltars. St. Sixtus wird traditionell (vgl. Abele-Lill 41) in Unkenntnis der Herkunft vom Stephansaltar Alexander genannt und als Variante des Korbinian vom Hochaltar angesprochen. Abb. der Stephanusfigur bei Feuchtmayr, S. 151.

¹¹⁸) Deutinger, Matr. I 72. Weinhart 14. Schlecht 35f. Abele 2. A., S. 48, Abele-Lill, S. 37.

¹¹⁹) Dort wurde auch jährlich am Sixtustag eine hl. Messe gefeiert (Deutinger, Matr. I 72).

¹²⁰) Zuerst gedruckt von Meichelbeck, Historia II 1, p. 372. Vgl. 5. Sbl., S. 55.

¹²¹) Stiftungsbrief vom 13. 6. 1627 HStA, Hochst. lit. Freising, Nr. 332. Vgl. auch Domkapitelsprotokoll OAM, B 676 zum 7. u. 13. Apr. 1627.

¹²²) Abschrift von Benedikt Weinhart (Dombibliothek Freising, Weinhartiana) aus dem OAM, „Konvolut Diözese Freising: Pauliner und Priester“. Dieser Akt ließ sich nicht auffinden. Eine Abschrift des 18. Jahrh., jedoch ohne Jahreszahl OAM, B 166, f. 309. Die Jahreszahl 1625 für die Altarbeschreibung wird auch durch den Vergleich mit der nächstfolgenden von 1626 bestätigt. Auch in dieser wird der neue Altar Kepsers schon als bestehend erwähnt (Designatio Altarium 1626. HStA, Hochst. lit. Freising, Nr. 332. KAM, HL 3, fasc. 155/6. OAM, B 78).

¹²³) Dombibliothek Freising, Weinhartiana.

Von der Erscheinung des Kepserschen Altares ist leider nichts überliefert, auch über das Mittelstück nichts bekannt. Nur der wache Kunstsinns Bischof Eckhers hat noch die zwei Figuren gerettet und sie zum Dreikönigsaltar verwenden lassen. Dieser, 1626 errichtet, war von ihm 1698, 1709 und September 1724 neugeweiht worden¹²⁴), die beiden letzten Male nach Neuaustellungen. Als unten der alte Stephanusaltar verschwand, ging man im Oktober 1725 an eine Restaurierung des Dreikönigsaltars, um die beiden Figuren unterzubringen. Der Hofkistler Franz Steffaner hat um billiges Geld das „alte Altärl verändert, damit es auf ein bessern Manier ist herauskommen“. Der Bildhauer Franz Anton Mallet mußte die bildhauerischen Reparaturen machen. Dabei erwähnt er außer den sechs Figuren am Altar (vier Auszugsfiguren und die beiden Standbilder) auch die „alte Bilder, die auf dem Altar gestanden“, deren Namen er aber nicht nennt. Franz Deschler, den wir schon vom Verkündigungsalter her kennen, faßte den Altar und auch „S. Sigstus und S. Stephan“ mit feinem Gold, Silber und Farben ganz neu¹²⁵).

Die beiden, etwas unterlebensgroßen Figuren sind formal aufeinander bezogen. Ähnlich wie am Hochaltar richten sie sich nach innen und halten in der äußeren Hand das Attribut, Martyrerpalme und Papstkreuz, in den freien Raum. Papst Sixtus ist in Gesichtstyp und Haltung eine gegenseitige Variante des hl. Korbinian am Hochaltar. Trotzdem ist von einer Abschrift nicht die Rede, Sixtus ist vielmehr sicher schon vor Korbinian ausgeführt. Die Bewegung ist völlig durchdacht und durch das aufgeschlagene Buch motiviert. Beide Figuren sind in ihrer Frische als unbedingt eigenhändig anzusprechen.

In großer Ruhe stehen beide Heiligen da. Sixtus ist tief in sein Buch versenkt. Stephanus blickt zwar leiderfüllt zum Himmel, aber diese Kopfwendung, die im Körper kein Echo findet, ist mehr ein Zustand, fast möchte man sagen Attribut, als eine Aktion. Diese Ruhe des Innern spiegelt das Äußere: kein Schreiten, keine bewegte Geste, nur ein ruhiger Fluß der Kräfte innerhalb eines ganz festen Umrisses. Diese Geschlossenheit wirkt keineswegs als Starre, sie ist vielmehr voller Leben, das ohne Drang in den kubischen Blöcken der Körper geborgen liegt.

In der Auffassung der Körperlichkeit als Lebenszentrum herrscht der gleiche Grundzug wie bei den Hochaltarfiguren, von denen unsere Betrachtung von Dirrs reifem Werk ausging. In Stephanus und Sixtus, wie

¹²⁴) Historischer Verein Oberbayern, Geißiana 4^o 480.

¹²⁵) Dombaurechnung 1723—29 KAM, HL 3, fasc. 155/22. Beleg Steffaners Nr. 188 vom 6. 10. 1725 über 14 fl., Mallets Nr. 166 vom 19. 10. über 9 fl., Deschlers vom 16. 11. über 200 fl.

in der genau zugehörigen Weilheimer Madonna, finden wir jedoch eine Stilphase, die sich deutlich von den Hochaltarfiguren abhebt. Wir haben verfolgt, wie die äußerliche Bewegung, eigentlich das Bewegtwerden, in der manieristischen Epoche Dirrs langsam abgebaut wird, bis in den Musikengeln ganz versonnene, fast ruhige Wesen erscheinen. Hier schließen sich die drei behandelten Figuren an und erst danach folgen — wie auch die archivalischen Daten nahelegen — die Hochaltarfiguren mit ihrem ganz neuen, von innen kommenden Bewegungsdrang, der sich im Spätwerk Dirrs noch gewaltig steigert.

Hier auf diesem schmalen Grat hat Dirr den Wendepunkt seiner Entwicklung erreicht. In der Ausgeglichenheit, Geschlossenheit und Monumentalität dieser Werke offenbart sich eine Gesinnung, die als wesentlich klassisch bezeichnet werden muß¹²⁶).

Das Kreuz in Johanneck

Ein hervorragendes Werk aus der Zeit des Hochaltars birgt die Kirche von Johanneck zwischen Freising und Pfaffenhofen. Schon beim Betreten fällt ein gut lebensgroßes Kruzifix auf, das vor einem Fenster der Nordwand angebracht ist. Aus Größe und Anbringungsort wird deutlich, daß es nicht für den Ort geschaffen sein kann. Die Kunstdenkmäler Bayerns überliefern nun, daß es aus dem Freisinger Dom stammen soll¹²⁷).

Dies erscheint durchaus einleuchtend. Ein Kreuz gegenüber der Kanzel muß auch bei der Domrestauration von 1625 vorhanden gewesen sein, wie auch 1724 die Asam ein neues schufen. Schon für 1425 ist ein Kreuz an einem Pfeiler des Domes belegt¹²⁸). Christus wird im Verscheiden dargestellt, der Kopf sinkt auf die Schulter, die Augen brechen, der Mund öffnet sich. Doch sind die Kräfte der Muskeln immer noch so stark, daß die Glieder den Körper halten, daß er nicht unbeherrscht zusammensackt. Das Gesicht zeigt noch den Ausdruck tiefsten Schmerzes, ist in seiner in-

¹²⁶) Feuchtmayr, Dirr, S. 153, sieht die Rückbewegung zur Klassik in den Hochaltarfiguren, die er für früher als die des Stephanusaltars ansieht. Diese Klassizität setzt er in inneren Zusammenhang mit dem römischen Klassizismus der Algardi und Duquesnoy. Doch sind die Hochaltarfiguren in ihrer intensiven Bewegungsenergie, in ihrer drehenden Rundkörperlichkeit schon eine Abkehr von der klassischen Stufe des Stephanusaltars.

¹²⁷) KDB, Obb., S. 406 (1888): nach Angabe des Pfarrers aus dem Dom. Ins späte 16. Jahrh. datiert. Ein Beleg für diese Tradition ließ sich im arg reduzierten Pfarrarchiv nicht finden.

¹²⁸) OAM, B 76, p. 420. Die Anbringung eines Kreuzes unterm Chorbogen befehlen die Statuta et Decreta visitationis per archidioecesin Salisburgensem. Salisburgi 1616, S. 39 und Müller 1591, S. 10f.

dividuellen Charakterisierung dem Beter persönlich nahe und ansprechbar. So hat auch Jakob Müller schon 1591 den Sinn des Kreuzes in der Kirche gekennzeichnet, „damit auch hierauf die Einfältigen, desto eher und leichter, sich menschlicher Erlösung, wer Hausherr an disem Ort, und mit wem sie zuhandlen und zureden haben, erinnern können“¹²⁹⁾.

Diese starke persönliche Gegenwärtigkeit teilt der Kruzifixus mit den Hochaltarfiguren, wenn auch vielleicht die Eindringlichkeit hier um einen Grad geringer ist. So schwierig der Vergleich mit den gewandeten Hochaltarfiguren durchzuführen ist, so zeigt sich doch, daß das Kreuz der gleichen Stilstufe angehört. Die schwellende Kraft des Körperlichen ist an dem muskulösen Leib ja noch deutlicher zu sehen. In dieser Kraft und Energie wäre er in der „klassischen Phase“ Dirrs nicht denkbar. Das Lententuch in seinen ineinanderströmenden Falten, in dem nervös abschwingenden Zipfel hat mit dieser beruhigten Geschlossenheit noch weniger gemein, weist vielmehr schon auf die aktivierte Bewegung des Spätwerks voraus. Auch der Gesichtsausdruck zeigt Andeutungen jener Erregtheit, die an den Hochaltarfiguren zuerst anklingt. Aufschlußreich ist der Vergleich mit dem frühen Kreuz aus Geisenfeld. Kaum viel mehr als 10 Jahre liegen dazwischen und trotz des gleichen Schemas sind die Abstände — doch nicht in der Qualität — sehr groß. Was dort Zartheit und Glätte bis zum Porzellanhaften war, ist hier schwellende, derbe Leiblichkeit. Einer vorsichtig die Umriss absteckenden Schönlinigkeit antwortet eine durch das Körpergewicht bestimmte Straffheit und Kraft. Ist dort Christus in jenseitiger, unwirklicher Ferne, in einer spiritualistischen, fast möchte man sagen monophysitischen Sicht ein ans Kreuz geheftetes Symbol, so ist er hier wirklich gekreuzigter Gottmensch, dem Beter gegenwärtig.

¹²⁹⁾ Müller, S. 10f.

Die Werke im späten Stil

Die Seitenaltäre im Dom

Nach der Fertigstellung von Hochaltar, Kanzel und Orgel wurde auch die Reihe der 12 Seitenaltäre in den Schiffen neu aufgestellt. Sie unterlag ikonographisch einem marianischen Programm für die Hauptbilder, die die hergebrachten Altarpatrone als Seitenfiguren flankierten. Dabei konnte der Bischof für jeden Altar einen Domherrn als Stifter gewinnen.

Aus diesem Grund erscheinen die Altäre nur wenig in den Akten. Daß sich von vielen Altären aber überhaupt keine Vorstellung gewinnen läßt, ist die Folge der Restauration unter Bischof Eckher im 18. Jahrhundert und vor allem der Beseitigung von vier Altären im Jahre 1886¹⁾. Ein interessantes Gutachten des damaligen Generalkonservatoriums der Kunstdenkmäler Bayerns unter Leitung von Wilhelm Heinrich Riehl klassifiziert sie als „künstlerisch geringwertig“, erklärt, man habe „eigentlich nur Doubletten beseitigt“ und kann ihnen „selbst vom Standpunkte des Barockstyles einen irgend hervorragenden Kunstwert“ nicht beimessen²⁾.

Diese bedauerliche Reinigung des Domes hatte auch zur Folge, daß die verbleibenden fünf Altäre aus den besten Stücken der beseitigten ergänzt und teilweise ersetzt wurden. Oft ist es deshalb schwierig, die ursprüngliche Zugehörigkeit festzustellen. Leider wurden die abgebauten Altarteile nicht, wie das Generalkonservatorium angibt, sorgfältig aufbewahrt, sondern sind zum größten Teil verschollen. Nur einige Figuren haben sich in zum Teil sehr schlechtem Zustand erhalten³⁾. Der Verlust dieser Altäre reißt eine bedauerliche Lücke in die künstlerische Überliefe-

¹⁾ Ein fünfter (der Matthäusaltar) war schon 1870 gefallen. Bischof Eckher hatte Stephanus-, Paulus- und Matthäusaltar neu errichtet, sein Nachfolger Johann Theodor den Johannesaltar.

²⁾ Akt Freising Dom im Landesamt für Denkmalpflege München. Vgl. Hoffmann, Altarausstattung 505 f.

rung. Sie bedeuteten die Ausbildung und Variierung eines neuen Altartypus, der wegen seines Standorts für die ganze Diözese maßgebend war, sie gaben vor allem die Möglichkeit, die Entwicklung des Altarbaues von 1625 bis 1664 an einer Stelle zu verfolgen.

Bischof Veit Adam legte auf die Durchführung des Altarprogramms großen Wert. Im Rombericht von 1628 kann er stolz schreiben, man könne außer dem Hochaltar bereits sechs neue kostbare Altäre mit feinsten Bildern und ganz vergoldetem Aufbau sehen, die jenem ganz ausgezeichnet entsprechen (*summo illi optime correspondentia*). Zwei weitere würden alsbald, die übrigen nach und nach entstehen⁴).

Daß Dirr an diesem Altarprogramm maßgebend beteiligt war, dürfen wir von vornherein annehmen. Neben ihm wachsen aber auch seine Gesellen Tobias Schmid und Gregor Nay zur Selbständigkeit heran, so daß eine sorgfältige Prüfung notwendig ist. Zwei Altäre halten ihr stand: der Paulus- und Elisabethaltar.

Dafür, daß Dirr auch nach 1625 noch für den Dom tätig war, gibt es eine Reihe von Belegen, die sich aber nicht auf bestimmte Altäre beziehen lassen. Sie werden deshalb hier zusammengestellt.

Die Rechnung des Hofzimmerstadels von 1626⁵) bringt die wichtige Notiz, daß man „Philipp Pilthauer zue Visierung geben“ ein Brett. Außerdem erhielt er noch zwei Bretter und drei Latten. Am 9. Januar 1627 erhält er „zu einem Altar“ ein Brett und zwei Latten. Für die Altaranfertigung mußten natürlich Kistler und Bildhauer das Holz selbst besorgen. Die verrechneten Holzabgaben können nur unter besonderen Umständen geschehen sein, am wahrscheinlichsten bei der Aufstellung von Altären, wo man oft noch irgendein Stück Holz zur Befestigung oder ähnlichem gebraucht haben wird.

Für 1630 ist auch die Hofkammerrechnung erhalten⁶). Unter den Ausgaben für den Dom erscheint Dirr zweimal. Am 13. Februar erhält er 12 fl. und am 26. August 24 fl. für nicht näher bezeichnete Arbeiten in den Dom. Die Zimmerstadelrechnung des Jahres bucht nur Holz, das er kaufte: 23 verschiedene Bretter, 1 fichtener Laden und 6 Dachlatten. Auch 1631 wird ein Brett verrechnet.

³) Z. Zt. magaziniert. Bis auf ein unten Anm. 24 erwähntes Fragment stammt von den Resten nichts von Dirr. Das Bruchstück eines Säulenschaftes mit Kapitell beschreibt Rich. Hoffmann, *Deutinger*, Beitr. 10, S. 259, Nr. 199.

⁴) OAM, B 494, p. 15.

⁵) Beleg 49.

⁶) Beleg 54.

Der Paulusaltar (Abb. 25—26)

Die zwei Figuren am Paulusaltar, St. Peter und Paul, sind von außen her nicht datiert. Sie sind der einzige Überrest ihres Altars, da der Aufbau mit dem Bild von Khager 1886 vom Thomasaltar herübergenommen wurde⁷⁾.

Petrus erscheint im nun schon geläufigen Bewegungsschema der Korbiniansfigur. Der Schlüssel wird von der rechten Hand nach außen gestreckt, um ihn durch die Isolierung bedeutsam werden zu lassen. Die linke hält vor dem Leib ein Buch, das den großzügig gerafften Mantel festklemmt. Paulus dagegen zeigt einen geschlosseneren Umriss, der sich ungefähr einer Raute angleicht. Das Buch wird hier in der äußeren, linken Hand gehalten, das Schwert von der rechten auf den Boden gestützt. Das Bewegungsschema ist neu und hat seinen Angelpunkt in dem quer über den Leib strömenden Mantelbausch, der die breiteste Stelle des Umrisses betont.

Die Kraft beider Figuren entläßt sich in einem ganz neuen Schwung der Bewegung. Die vorgestellten Füße, der mächtige Diagonalzug im Mantel des Paulus, die aufgereckten Häupter, alles führt über die Hochaltarplastiken hinaus. Das Hinaushalten des Schlüssels bei Petrus hat, verglichen mit der sicheren Selbstverständlichkeit dieser Geste bei Korbinian und Sigismund oder gar der Gelassenheit des Sixtus, eine bewußte Betontheit, geschieht mit verbissener Kraft.

Doch nicht diese stärkere Bewegung ist der wesentliche Unterschied zwischen reifem und spätem Stil. Entscheidend ist die Erregtheit des Ausdrucks, wie sie in Paulus zur Geltung kommt. Der wortgewaltige Prediger ist hingerissen vom Fluß seiner Eingebungen. Die weitgeöffneten Augen, der strömende, flatternde Bart erwecken den Eindruck eines mächtigen Pathos. Nicht die feierliche Gesammeltheit, die Bannung und Beherrschung der Kräfte wie bei den Figuren des reifen Stils, sondern ein Freilassen der vom Körper austrebenden Energien wird dargestellt. Die ganze Gestalt wird mit dieser Begeisterung des Ausdrucks in Einklang gebracht. Dieser Bewegungseinklang, der Leib, Glieder und Haupt einbezieht, ist aber nicht primär körperlich. Die

⁷⁾ Deutinger, Matr. I 78 f. Weinhart 17. Schlecht 38 f. Hoffmann, Altarausstattung 515. Abele 2. A. 60. Abele-Lill 46. Feuchtmayr, Dirr, S. 155, Abb. d. Paulus S. 151. Der Altar wurde schon 1724 mit einem neuen Bild Pauli Bekehrung von J. C. Sing aus dem Legat des Benedikt Riedmair (Deutinger, Matr. I 78) versehen. 1889 wurde der Altar renoviert (Kalender für kath. Christen 1892. S. 49).

Stärke des Gesichtsausdrucks läßt vielmehr die Erregung des Leibes durch den Geist glaubwürdig erscheinen.

Demgegenüber macht Petrus einen zwiespältigen Eindruck. Die Figur zeigt deutlich den Übergang des Stils. Entsprechend der Idee vom unerschütterlichen Felsenmann schuf Dirr ein sehr ruhiges Gesicht, dessen Ausdruck den Hochaltarfiguren vergleichbar ist. Der Leib dagegen ist schon ganz von der strömenden Bewegung erfaßt, die durch dieses Gesicht nicht mehr motiviert ist. So erscheint es dieser Erregung gegenüber leer, wird sein Ausdruck vom Körper überspielt.

Für den Paulusaltar steht kein festes Datum zur Verfügung. Die stilgeschichtliche Zwischenstellung zwischen Hochaltar und Elisabethaltar läßt jedoch wenig Raum. Wegen der relativen Nähe zum Hochaltar erscheint 1626 am wahrscheinlichsten. Möglicherweise stand die Jahreszahl 1626, die für einen der 1886 abgebrochenen Altäre überliefert ist⁸⁾, am Paulusaltar. Dann könnte sich auch die Holzabgabe an Dirr am 9. Januar 1627 auf die Aufstellung des Altars beziehen.

Der Dreikönigsaltar

Für das Jahr 1626 spricht auch der für dieses Jahr belegte Dreikönigsaltar auf der linken Letter⁹⁾, dessen vom Stephanusaltar übertragene Figuren wir schon kennen. Im Auszug befindet sich eine Gruppe der Heiligsten Dreifaltigkeit, flankiert von zwei Engeln. Gottvater nun weist, besonders in der Bartbehandlung, eine sehr große Ähnlichkeit zum Paulus auf. Auch der Faltenstil entspricht. Nur kann diese Auszugsgruppe nicht als eigenhändiges Werk Dirrs gelten. In ihrer kleinlichen, unlebendigen Durchführung bei guter Grundkonzeption läßt sie auf Gesellenarbeit schließen.

Die Entstehungszeit des Altars, zu dem noch zwei heute verschollene Seitenfiguren gehörten, ist durch die Rechnungen der Dompropstei, der er unterstand, auf das Jahr 1626 festgelegt. Leider bringen sie nur den erstaunlich hohen Gesamtbetrag von 785 fl. 58 kr. zur Verrechnung, ohne Künstlernamen zu erwähnen¹⁰⁾.

⁸⁾ Akt Freising Dom im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege.

⁹⁾ Deutinger, Matr. I 80f. Schlecht 51–54. Hoffmann, Altarausstattung 518. Abele 2. A. 52f., Abele-Lill 41. Feuchtmayr, Dirr 154.

¹⁰⁾ KAM, Rep. 53, fasc. 225: Dompropsteirechnung 1625/6. Das Geld für den Altar traf Januar 1626 ein. Rechnung 1626/27: Der Altar wird Anfang 1627 abgerechnet. Inhaber der Dompropstei war damals der als Auditor an der Kurie weilende Dr. Johann B. Rembold aus Augsburg. Sein Verwalter hieß Carolus Gratianus.

Der Elisabethaltar (Abb. 27)

Genauer als über den Paulusaltar sind wir über die Entstehungsgeschichte des Elisabethaltars unterrichtet¹¹⁾. Mit ihm stellte sich der Bischof selbst in die Reihe der Stifter der Seitenaltäre, auf ihm sollte sein Jahrtag gefeiert werden und vor ihm wollte er schließlich auch begraben sein¹²⁾. Diese Umstände mußten ihm wohl von vornherein besonderes Gewicht geben, aber daß er durch seinen Prunk weit über die anderen Seitenaltäre hervorrage, verdankt er einer besonderen Bestimmung. Der Bischof wollte hier nämlich einem hochgeschätzten Heilium des Domes eine feste Heimstätte geben. Eine byzantinische Muttergottesikone, als Lukasbild hochverehrt, die seit 1440 im Besitz des Domes war, sollte hier eingesetzt werden. So wurde von Anfang an Altarform und architektonischer Rahmen darauf abgestimmt.

Die Kapelle am Westende des südlichen Seitenschiffs umfaßt drei tonnengewölbte Joche, die in der Höhe über das übrige Schiff hinausragen. Diese sich innen wie außen vom Seitenschiff deutlich absondernde Kapelle wurde 1627 vom Hofmaurermeister Adam Höfelmayr erbaut¹³⁾. Da das nach außen vortretende Risalit mit den Fenstern von dem eigentümlichen Altarplan bedingt ist, muß dieser schon im Sommer 1627 vorgelegen haben. Am 4. April 1628 bereits wird der Altar als fertig und aufgerichtet bezeichnet¹⁴⁾. Das Herzstück des Altars, das Lukasbild¹⁵⁾, konnte jedoch wie das von Ulrich Loth gemalte Altarbild¹⁶⁾ erst 1629 aufgestellt werden. 1650 ergänzte man den Altar durch das Predella-

¹¹⁾ Deutinger Matr. I 80. Weinhart 18. Schlecht 42—65. Hoffmann Altarbau 72 f. Hoffmann, Altarausstattung 514—5. Abele 2. A. 58 f. Abele-Lill 44 f. („überladen“, „grobgliedrig“: Lill). Feuchtmayr, Dirr 155 f., Abb. d. Elisabeth S. 151. Die von Feuchtmayr S. 159, Anm. 83, erwähnten zwei sitzenden Engel gehören allerdings nicht zum Elisabeth-, sondern zum Marienaltar (vgl. oben S. 51). Hartig, Elisabeth, S. 217, Abb. d. hl. Elisabeth mit Bildunterschrift „von Philipp Thürm um 1620“. Das von Hartig vorgeführte reiche Bildmaterial zeigt, wie stark die Figur Dirrs von der mittelalterlichen Tradition abhängt.

¹²⁾ Testament Veit Adams vom 6. 12. 1651 HStA, Hochst.lit. Freising, Nr. 252. Über Grabstätte und Stein vgl. 6. Sbl., S. 39 f. u. 10. Sbl., S. 83. Die Absicht Veit Adams, hier begraben zu sein, bezeugt bereits Hier. Drexelius SJ., Tribunal Christi. Monachii 1632, Dedicatio.

¹³⁾ Hofziegelstadelrechnung 1627 (KAM, Rep. 53, fasc. 84): Zur St. Elisabethskapelle 2400 Mauersteine. Hofzimmerstadelrechnung 1627 (ebenda fasc. 86): Juni-Juli werden zum Gerüst dem Hofmaurer 9 Bäume und 107 Bretter gegeben.

¹⁴⁾ Unter diesem Datum verpflichtet sich der Domherr Severin Fugger, dem Bischof „wegen des nunmehr uferlichten und zum Ende verfertigten St: Elisabethen Altar“ 400 fl. zu geben. Das Original dieser Verschreibung OAM, B 63, p. 183 (vgl. p. 181). Abschrift im Hofkammerprotokoll KAM, Rep. 53, fasc. 2 und OAM, B 20, p. 21.

¹⁵⁾ Über das Lukasbild und seinen Silberrahmen vgl. Exkurs 6.

¹⁶⁾ Dehio-Gall, Obb., S. 68, habe ich das Altarbild entgegen der Tradition als Werk des 19. Jahrh. angesprochen. Diese Meinung hatte ich bereits zurückgezogen, als ich auf dem Bild die Signatur „Vdalricus Lot F. 1629“ fand.

bild des von zwei Putten betrauten Schweißstuches Christi, das der Münchner Hofmaler Nikolaus Prugger schuf¹⁷⁾. Die Domrestaurierung von 1724 griff den Altar nicht an¹⁸⁾. Dagegen unterzog Marggraff 1889 den Altar einer gründlichen Renovation¹⁹⁾. Ihm „verdanken“ wir das Glasgemälde der Auszugsöffnung und offenbar auch die Halbfigur eines anbetenden, unbedeckten Engels links neben dem Lukasbild (mit der Wolke darunter). Gleichzeitig wurde auch die Mensa erneuert²⁰⁾. Dabei hat man es aber versäumt, die zwecks Aufstellung eines Reliquienschreins im Jahr 1700 weit nach vorne versetzte Mensa wieder zu verkleinern²¹⁾.

Die Gestaltung des Altars ist nur von seinem inhaltlichen Mittelpunkt her, dem Lukasbild, zu verstehen. Das Mittelfeld, das mit dem versenkbaren Altarbild des Todes Mariä von Ulrich Loth verschlossen werden kann, öffnet sich auf eine tiefe Bühne, in der zwei Engel kniend das Silberaltärchen mit dem Bild halten. Dieses Mittelfeld rahmen zwei gewundene²²⁾, reich mit Weinlaub gezierte Säulen, die aus eigenartigen, vasenförmigen Sockeln mit den Wappen des Stifters entspringen. Diese Säulen stehen aber nur im Winkel mächtiger rechteckiger Risalite, die in großer Breite nach vorne stoßen und in Muschelnischen an ihrer Front die beiden fast lebensgroßen Figuren der Altarpatroninnen St. Elisabeth und Apollonia aufnehmen. Diese Risalite enden oben in Ornamentpyramiden, die den Aufsatz des Mittelteils flankieren. Dieser umgibt in schwerer Volutenornamentik ein Rundfenster, neben dem auf den Risalitvorsprüngen zwei große Engel sitzen, die mit lebhaften Gesten auf das Lukasbild herabblicken.

Dieser vielgliedrige Aufbau ist von reichstem Schmuckwerk überzogen, Voluten, Girlanden, Gesimse, Kartuschen und vor allem die höchst lebendig herausblickenden Engelsköpfe geben zusammen mit der Körperlichkeit aller Teile einen geradezu verwirrenden Eindruck eines überall wachsenden, voll triebhaften Lebens steckenden Wesens. Die strenge Ausgewogenheit der Architektur des Hochaltars ist völlig aufgelockert,

¹⁷⁾ Kammerrechnung 1650, f. 190 (KAM, Rep. 53, fasc. 20).

¹⁸⁾ Nur wurde das Lukasbild bei Beginn des Umbaus 2. 6. 1723 vom Kistler herausgenommen und in der Schatzkammer verwahrt (KAM, HL 3, fasc. 155/22, nr. 179). Die Neuweihe des Altars 1701 (6. Sbl., S. 39) geschah im Rahmen der systematischen Konsekration der bis dahin nur mit Portatilien versehenen Altäre.

¹⁹⁾ Kalender für katholische Christen 1892, S. 49.

²⁰⁾ Zeichnung des Altars von 1889 in der Graphik-Sammlung der Dombibliothek Freising Nr. 2604, eingereicht von Straßer & König, Schreinermeistern in Freising.

²¹⁾ Leib des hl. Placidus, seit 1837 in Hohenkammer. Egger Gottfr. Matth., Loblieder bei der feierlichen Einbegleitung des hl. Martyrers Placidus. München 1838. Stiller F. X., Predigt bei dem Sekundiz- und Reliquienfest in Hohenkammer. München 1838, S. 37.

²²⁾ Wie die Säulen am Grabmal Maximilians des Deutschmeisters in Innsbruck vor Berninis Tabernakel entstanden.

die Körperhaftigkeit des Ganzen und der Einzelheiten so kräftig geworden, daß das schmale Seitenschiff kaum mehr die ganze Fülle zu halten imstande ist. Diese Körperhaftigkeit wird betont durch die Aufnahme der Figuren in die Architektur. Sie stehen nicht mehr wie am Hochaltar autonom neben ihr, sondern wachsen aus ihr heraus, ordnen sich ihrem größeren Zusammenhang unter.

Dieser Zusammenhang ist nur dann klar, wenn das Altarbild versenkt, die Bühne offen ist. Trotz der nachteiligen Wirkung des Altarblattes für die ganze Gewichtsverteilung am Altar wollte man nicht darauf verzichten, das Lukasbild, wie schon bisher, nur zu den hohen Marienfesten der Verehrung darzubieten²³). Diese nachteilige Wirkung besteht vor allem darin, daß den nach außen und vorn geworfenen größeren Gewichten des Altars im Mittelfeld nichts entspricht. Erst wenn die tiefe, von Figuren erfüllte Bühne offen ist, halten sich Mitte und Seiten das Gleichgewicht. Auch die außerordentlich vielschichtige Tiefenstaffelung des Altars, die sich von den Seitenfiguren bis zur Rückwand über 2 m Tiefe erstreckt, ist auf das Lukasbild hin gestaltet. Von ihm aus staffelt sich der Altar schräg nach vorne und bildet so einen Trichter, in dessen tiefstem Punkt das ja nur handgroße Bild erscheint. Diese schräge Tiefenlinie beeinflusst auch noch die Gestaltung der zwei Seitenfiguren, die ihre Bewegung schräg nach außen entwickeln.

Dieses Tiefendiagonalenpaar wird von einem anderen gekreuzt, das von den schräg knienden, das Bild haltenden Engeln ausgeht. Es schafft in dem durch die Tiefenschrägung weit geöffneten Trichter einen inneren Raum vor dem Bild und verhindert, daß sich die Altarschrägung beziehungslos am Beschauer vorbei verlängert. Er wird vielmehr durch die Überkreuzung der beiden Tiefenlinienpaare auf die Mittelachse verwiesen.

Außer diesen Tiefenlinien weisen auch alle optischen Linien auf das kleine Bild im Mittelpunkt. Die Gewandbäusche der Seitenfiguren, die schweren Fruchtschnüre überm Mittelfeld, die sitzenden Engel oben führen den Blick in die bestimmte Richtung.

Trotz dieser starken optischen Verknüpfung von Bühne und Rahmenarchitektur bleibt jene für sich. Der Tiefenraum, der sich hinter dem Altarbildrahmen öffnet, steht mit diesem in keiner festen Beziehung oder körperlichen Berührung. Die seitlichen Wände der Bühne sind un-

²³) Das Lukasbild befand sich während der ganzen Barockzeit im Altar und nur zu den fünf marianischen Hauptfesten wurde das verhüllende Gemälde herabgelassen. Daß große Heiltümer nur zu bestimmten Zeiten gezeigt werden, ist ja ein alter und überall geübter Brauch.

sichtbar und auch die Tiefenerstreckung bleibt durch den Wolkengrund unbestimmbar.

Die Beleuchtung dieser Bühne ist sehr merkwürdig. Es scheint so, als falle das ganze Licht von vorne ein. Dieses Licht, das das Silberaltärchen, die goldgefaßten Engel aufleuchten läßt, ist aber nur Reflexlicht, da sich die Fenster zu seiten des Altares befinden. Daneben gibt es aber noch eine direkte Beleuchtung der Engel, die aber so raffiniert geführt ist, daß man ihr Dasein erst bemerkt, wenn man schräg in den Bühnenraum hinein, also hinter die Kulissen blickt. In die Rückwand des die Bühne aufnehmenden Mauerrisalits sind nämlich zwei Langfensterchen eingebrochen, die abgeschirmtes, nicht blendendes Licht von rückwärts auf die beiden großen Engel fallen lassen. Gleichartiges, die Figuren leicht umspielendes und verdeutlichendes Licht fällt vom Rundfenster des Auszugs her hinter einer Kulisse auf die beiden oben schwebenden Engelchen.

Diese Belichtung ist in der Wirkung von der des Verkündigungsaltars völlig verschieden, obwohl das gleiche Prinzip waltet. Dort soll sie die Figuren unkörperlich erscheinen lassen, hier aber, durch das leichte Umspielen der sonst im Schatten verschwindenden Umrisse, werden die Figuren körperhaft und rund.

Die Plastiken des Elisabethaltars (Abb. 28—31)

Trotz einer Fülle von figürlichen Plastiken am ganzen Altar erscheint er nicht überladen, die Figuren nicht als bloß hinzugefügt. Sie wachsen vielmehr aus ihm heraus, bilden mit ihm eine Einheit. Ein einheitlicher, durchdachter Plan liegt dem Ganzen zu Grunde.

Vom Figureschmuck des Altars sollen nur die Seitenfiguren St. Elisabeth und Apollonia und die großen knienden Engel besprochen werden. Die kleinen Engel und Engelsköpfchen wie auch die zwei großen Engel im Auszug bleiben bei aller Lebendigkeit doch stärker ornamental gebunden.

Die zwei großen Engel erscheinen auf Wolkenballen kniend. Eine federnde Spannung liegt in ihrer Haltung, die sich besonders in dem einen kraftvoll und sicher vorgestellten Fuß kundtut. Diese Stellung geht von dem Gedanken aus, als seien die Engel eben erst auf den Wolken herabgeschwebt und suchten Halt zu gewinnen. In Verbindung mit der Leichtigkeit, mit der der Silberaltar von ihnen gehalten wird, entsteht der Eindruck einer mit ungemeiner Sicherheit ausbalancierten Haltung. Diese Labilität ihrer Stellung läßt die Engel körperlich leicht erscheinen,

als ob sie sich jeden Augenblick wieder mit ihrer kostbaren Last in die Lüfte erheben wollten.

Den Eindruck der raschen Bewegung erwecken auch die wie von einem Sturmwind in scharfe, parallele Faltenzüge gepreßten Gewänder, deren Enden in wildbewegte Tüten ausflattern. Man fühlt sich unwillkürlich an hellenistische Plastiken erinnert.

Dieses Flattern ist auch im Haar, dessen einzelne Locken von einem Wirbel im Scheitel radial auseinanderlaufen. Diese heftige Bewegung der Haare ist zugleich bestimmend für den Ausdruck des Gesichtes, das sie umrahmen. Sie erscheinen wie Strahlen, die vom Antlitz ausgehen. Der verhaltene, reine Ausdruck des Gesichtes wird so zu einem Lodern der Begeisterung²⁴).

Die Seitenfiguren St. Elisabeth von Thüringen und Apollonia sind wohl die bedeutendsten Plastiken des Altars. Was bei ihnen zuallererst in die Augen fällt ist der auf den Beschauer losstrebende Impuls der Bewegung. In einer bei Dirr bisher unbekanntem Kraft vereinigt sich voluminöse Körperlichkeit mit drängendem Bewegungsschwung. Diese vom körperlichen Kern heraus dringende Bewegung versetzt auch die gewaltige Fülle des Gewandes ins Schwingen. Die großen Mantelbäusche entwickeln sich vor dem Leib zu massiger Fülle. In ihrer Tiefe nehmen sie Hohlräume in sich auf. Mit solchen wird die Figur allenthalben umgeben, um die Rundkörperlichkeit zu steigern und Ansatzpunkte für die Beherrschung des umgebenden Luftraumes zu schaffen.

Das bedeutet eine Auflösung des Umrisses, der sich jetzt nach überall hin öffnet. Die Kräfte werden nicht mehr innerhalb des Blocks zum Ausgleich gebracht, sondern strömen frei aus, vorwiegend dem Beschauer entgegen.

Die Freisetzung dieser Kräfte hebt ihr Beherrschwerden durch den Ausdruck des Gesichtes auf. In den körperlichen Schwung wird auch das Haupt hineingerissen, der Gesichtsausdruck ist nur mehr teilnehmend

²⁴) Feuchtmayr, Dirr, S. 156: „Das Volumengefühl ist von einer Freiheit, wie sie — von Jörg Petle abgesehen — kein gleichzeitiger Bildhauer erreicht hat. Es sind Gestalten von klassischer Grazie.“

Ein diesen Engeln stilistisch nahe verwandter hat sich stark fragmentiert in das Magazin im Domturm gerettet. Er wird wohl von einem abgebrochenen Altar stammen. Trotz der waagerechten Basis weist der sitzende Engel (95 cm hoch) in seiner Schrägkomposition auf den Zusammenhang eines Altargiebels. Die Falten sind in der gleichen zügigen, scharfen Akzentuierung gebildet. Arme und Gesicht fehlen. Dieser Engel ist nicht zu verwechseln mit dem Engel Nr. 155 im Katalog der Kunstsammlungen des Klerikalseminars (Deutinger, Beitr. 10, S. 252), der mit den Domaltären nichts zu tun zu haben scheint und eine unbedeutende spätmanieristische Arbeit ist.

am Ausdruck der Gestalt, nicht mehr beherrschend. Das Vorwiegen des Stimmungshaften läßt einen bestimmten Willensausdruck im Gesicht nicht mehr zu. Verzückung und Begeisterung strahlen aus ihm.

Dieses Eingehen in ein größeres Ganzes kennzeichnet auch das Verhältnis der Figuren zum Altar. Wie im Ausdrucksbereich ihre Selbstbestimmung, so haben sie auch den von ihrem eigenen Volumen geschaffenen Existenzraum verloren und bekommen ihn von der Altararchitektur zugemessen.

Dieser außerordentlich enge Zusammenhang von Altararchitektur und Plastik fordert die Annahme, daß Entwerfer und ausführender Bildhauer ein und dieselbe Person gewesen sein müssen. Andernfalls müßte man glauben, daß sich ein so schöpferischer Bildhauer den Absichten eines anderen Meisters bis ins Letzte untergeordnet habe. Die Entwicklung vom Hochaltar zum Elisabethaltar zeigt nun sowohl im Altarbau wie in der Plastik die gleichen Tendenzen: Auflockerung des statischen Gerüsts und des Umrisses, Freilassen gebundener Kräfte in Bewegung auf den Beschauer, Anschwellen der Körperlichkeit, Wachsen der Lebendigkeit, absolute Überordnung der Gesamtkonzeption über die Einzelheiten, Mitreißen und Überwältigung des Beschauers. Aus all dem darf man folgern, daß Dirr auch den Elisabethaltar entworfen hat.

So scheint Dirr auch der Schöpfer eines neuen, im Spätbarock häufiger gestalteten Altartypus' zu sein, des Bühnenaltars. Verstehen wir darunter einen Altar, der Einblick in einen andersartigen, abgetrennten, bühnenartigen Raum gewährt, dann dürfte der Elisabethaltar das älteste Beispiel sein²⁵⁾. Auch die dem Barock so bedeutsame Verwendung kanalisierten Lichtes scheint in Deutschland hier zum erstenmal vorzukommen.

Diese Bühne ist ohne Berührung und Übergang zur Altararchitektur. Der Raum hinter dem Öffnungsrahmen existiert für sich, hat eine eigene, wenn auch sekundäre Beleuchtung. Die Unklarheit seiner räumlichen Erstreckung, seitlich durch tatsächliches Fehlen von Grenzen, rückwärts durch deren Verschleierung mit Wolken, schafft einen von dem des Altars ganz verschiedenen Existenzraum für die auf der Bühne befindlichen Gestalten. Sind die beiden Altarpatroninnen realistisch, greifbar, lebendig, körperlich da, nur eben teilhabend an einer jenseitigen, verklärten Welt, so sind auch die Engelsfiguren isoliert betrachtet nicht wesentlich anders gestaltet. Trotzdem sind sie mit ihrem kostbaren Heilum in einer

²⁵⁾ Eine Anregung zu dieser Einrichtung mag wohl der Silberaltar der Reichen Kapelle in München gegeben haben (entstanden um 1607). Hinter dessen versenkbarem mittleren Silberrelief befand sich eine Silbertafel mit Passionsreliquien (Hainhofers Relation von 1611. Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 8, 1881, S. 67). Künstlerisch liegt aber in Freising eine Neuschöpfung vor.

anderen Existenzwelt. Zu ihr gibt es keinen Übergang, keine andere Verbindung als das Schauen. Es zeigt die Himmelsboten als gegenwärtig und wirklich, aber nicht von dieser Welt, ohne die Möglichkeit einer Annäherung an sie. Nur auf kurze Zeit sind sie mit ihrem Wunderbild bei uns, verharren in federnder Spannung, dann enteilen sie wieder wie sie gekommen.

*Der verschollene Hochaltar der Freisinger St.-Georgs-Pfarrkirche
(Umschlagzeichnung)*

Nachdem die Domausstattung im allgemeinen fertiggestellt war, wollte der Bischof auch für die gotische Stadtpfarrkirche St. Georg etwas tun. Ein neuer Hochaltar sollte erstellt werden, und der Bischof übernahm die Kosten.

Am 7. Dezember 1628 gab ein Schreiben der Hofkammer an den Hofmaler Johann Schreiber den Anstoß zur Ausführung der offenbar bereits fertigen Pläne²⁶⁾. Er sollte den Altar „unverlengt verfertigen, an denen Stuckhen und Pildtern, so von Pildhauerarbeit vor der Hand seien zwischen dato und der heiligen Weihnachtszeit einen Anfang nehmen, sowohl denselben auf konftige Ostern²⁷⁾ wirklich völlig zu Ende fertig machen, oder wir wollen uf den wüderigen Fall solichen durch andere verfertigen . . . lassen“. Wie der Kontext zeigt, ist der Brief an Schreiber als Baubeamten gerichtet, er besagt also nichts über die Urheberschaft der Pläne zum Altar. Die Drohung am Ende dagegen ist deutlich an die Adresse Dirrs gerichtet, der auch 1624 angemahnt werden mußte.

Namentlich genannt wird er in einem weiteren Amtsschreiben vom 30. April 1629²⁸⁾. Schreiber wird gemahnt, „was der Pildhauer Philipp Dürr wegen St. Georgen Chor Altar noch zuverfertigen schuldig, deswegen solle er solliches fürderlich an ihn begeren, auch sich deswegen bei unsers lieben Thumbcapitels Richter Georg Sibenaicher²⁹⁾ anmelden, deme wir hierin alle Bevelch gegeben, domit bemelter Choraltar, der Malerwerchs halber uf die bestimbt und benambste Zeit zum Ende unfehlbarlich verfertiget werde“.

Zu dieser Zeit waren die Hauptteile des Altars schon fertig, denn Anfang Mai erscheinen bereits in den Rechnungen des Hofzimmerstadels

²⁶⁾ Beleg 51.

²⁷⁾ 15. April 1629.

²⁸⁾ Beleg 52.

²⁹⁾ Die Erben eines Hans Sibenaicher stifteten zum Hochaltar 200 fl. OAM, B 63, p. 165 und 181.

die Holzausgaben zum Gerüst und zur Aufrichtung des Altars, denen wir auch entnehmen, daß er einen Tabernakel erhielt³⁰). Am 24. Juli 1629 erwägt das Domkapitel die Frage, ob der „neu ufgesetzte Altar zu ruck gemalet und das Gitter dafür gemacht werde“³¹).

Der Georgsaltar war Dirrs berühmtestes Werk, denn als einziges hat es seinen Namen weitergetragen. Über die zwei Stimmen, die noch im späten 17. Jahrhundert den Namen des Meisters vor diesem Altar bewundernd nennen, und über sein späteres Schicksal und Ende (um 1854) wird unten im Kapitel über Dirrs Nachruhm (S. 147 ff.) gehandelt werden.

Das Hauptstück des Altars ist wenigstens bildlich überliefert. „Der Ritter St. Georg zu Pfert in dem miteren Corpus“ (Ertinger) hat als Stadtpatron viele Nachbildungen erfahren³²). Trotz ihres kleinen Formats erlauben sie einige Schlüsse auf die ursprüngliche Erscheinung. Über die Aufstellung im Altar und dessen Aufbau sagen sie allerdings nichts, aus den Dokumenten wissen wir jedoch, daß der Altar rückwärts verschlagen und bemalt war. Im Mittelfeld sprengte der Ritter auf seinem Pferd, das sich eben über dem geflügelten Lindwurm aufbäumt, von rechts nach links. Die Lanze, von Georg mit beiden Armen kraftvoll gepackt, ist diesem bereits durch den Hals gedrungen. Georg ist in antikischer Rüstung mit flatterndem Mantel und prächtigem Helmbusch dargestellt. Auch das Roß trägt am Haupt einen Federbusch und um den Leib eine Schabracke mit Lambrequins.

Die Bewegung des Pferdes führt in einer Schräge aus der Tiefe heraus. Die drei Häupter des Drachens, des Pferdes und des Ritters deuten

³⁰) Hofzimmerstadelrechnung 1. 1. bis 5. 5. 1629 KAM, Rep. 53, fasc. 86, nr. 4 : 20 Päm, 20 Felzbretter, 90 gemeine Bretter, 4 Latten, alles zum Gerüst. Rechnung des Holzwerks 29. 4. bis 31. 12. 1629 (KAM, Rep. 53, fasc. 95, nr. 26): 24 Floßbäume zum Gerüst geschenkt, zum Tabernakel 11 Täfelbretter, 7 weitere, 8 Felzbretter zu Tabernakel und Altar, 27 weitere zum Antritt. 12 gemeine Bretter zum Verschlagen der Rückwand, 10 weitere, 44 zum Gerüst.

³¹) OAM, B 921 (24. 7. und 25. 8. 1629). Das Gitter ist als Kistlerarbeit gedacht.

³²) Die älteste Nachbildung ist ein Kupferstich von Raphael Sadeler junior. Er ist beigegeben den „Statuta oder Reglen, Ablaß und Gebett der hochlöbl. Bruderschaft deß heyligen himmlischen Ritters und Martyrers S. Georgen . . . in . . . München.“ München 1629. Die Beziehung dieser Darstellung zu Freising erhellt aus folgenden Wiederholungen: Kupferstich des Augsburger Stechers Johann Heinrich Störcklin (1687—1737), der von Heckenstaller, der den unveränderten Georgsaltar noch kannte, seiner Materialsammlung über die Pfarrkirche beigegeben wurde (OAM, B 131, p. 51: 154 : 93 mm). Kupferstich als Titelkupfer der „Reglen und Satzungen, Ablaß und Gebett Der Hochlöbl. Bruderschaft . . . S. Georgii, . . . in der Stadt Freysing.“ Freysing 1745 (Saltzwedel-Benker, Nr. 182). Sehr kleiner Kupferstich auf einem Beichtzettel der Georgspfarrei aus dem 18. Jahrhundert; (OAM, B 131, p. 74.) Siegel der Pfarrkirche (etwa 2. Hälfte 17. Jahrhundert; Abdruck z. B. KAM, HL 3, fasc. 228/4). Die vermutlich beste Reproduktion der Gruppe befand sich als Fresko (18. Jahrhundert) am Stauberhaus am Freisinger Marienplatz (auf alten Aufnahmen noch deutlich kenntlich) und fiel leider der Nazizeit zum Opfer.

dagegen in ihrer Wendung die Gegenschräge an. So läuft die Hauptbewegung nicht am Beschauer vorbei, sondern wird ähnlich wie am Elisabethaltar durch die Kreuzung mit einer Gegenbewegung auf ihn bezogen.

Die Kraft, die im Laufe des Rosses steckt, ist sehr stark, der flatternde Mantel des Ritters betont die Geschwindigkeit des Rittes. Wie in der Bewegung, so sind auch körperlich Roß und Reiter zu einer Einheit verschmolzen, deren Gewicht sich schwer auf den Drachen senkt. Diese Vereinheitlichung der ganzen Gruppe erfaßt im Formalen auch den Drachen, der sich unter der ganzen Länge des Rosses erstreckt und der ausgeführten Plastik als Stütze dienen mußte, da das Pferd mit den Vorderhufen hoch überm Boden schwebt.

Diese aus dem Kupferstich gewonnene Vorstellung von der Mittelgruppe des Freisinger Altars unterstützt nun glücklich eine überlebensgroße Holzplastik, die der Freisinger Gruppe nachgebildet ist. Der etwa um 1660 zu datierende Drachenkampf der Georgskirche auf dem Auerberg bei Schongau, der an der Seitenwand der Kirche angebracht ist³³), stammt wohl aus einem früheren Hochaltar. Komposition und Einzelheiten lassen keinen Zweifel darüber, daß der Schnitzer Dirrs Werk mittelbar oder unmittelbar zum Vorbild hatte. In ihrer Lebendigkeit gewährt die fast lebensgroße Gruppe ein überaus eindrucksvolles Bild und trotz ihrer etwas derberen Art eine gewisse Vorstellung vom Freisinger Werk des Philipp Dirr.

Das Heilige Grab für St. Georg

Ein weiterer Auftrag der Stadtpfarrkirche zu Freising erging im Jahre 1630 an Dirr. Am 26. Februar 1630 meldet das Domkapitelsprotokoll³⁴): „Herr Dichtl und Herr Gasner (Domkapitulare) fürweisen einen Abriß von M: Philipp zum vorhabenden neuen Grab in St. Geörgen Pfarrkirchen alhie, neben Specification beileufigen Uncostens uf 65 fl.“ Man beschloß, „es möge dasselbige Grab auf fürgewisenen Form und Uncosten aufgericht werden“³⁵).

Diese Notiz ist wichtig, weil sie uns Dirr als selbständigen Entwerfer und Unternehmer eines von mehreren Meistern durchzuführenden Werks zeigt, der auch beim Domkapitel immer noch eine bekannte Persönlichkeit ist. Erhalten ist vom Heiligen Grab freilich nichts³⁶).

³³) Abb. KDB Obb. Taf. 75. Schnell H., Bernbeuren. München 1937 (Kleine Kirchenführer 216/7) Abb. S. 15.

³⁴) Beleg 53.

³⁵) Der Hofzimmerstadel gab 1630 zum neuen Grab bei St. Georg 64 verschiedene Bretter ab (KAM, Rep. 53, fasc. 86/5).

St. Wolfgang und Magdalena in der Hofkirche zu Neuburg a. d. Donau
(Abb. 21—22, 32—33)

In der Hofkirche zu Neuburg a. d. D., der ehemaligen Jesuitenkirche, stehen zu Seiten des Hochaltars zwei überlebensgroße Rotmarmorfiguren der heiligen Wolfgang und Magdalena. Obwohl sie die bedeutendsten Plastiken sind, die Neuburg heute aufzuweisen hat, und sich große geschichtliche Erinnerungen an sie knüpfen, hat sich die Lokalliteratur fast nicht, die Kunstgeschichte überhaupt nicht mit ihnen befaßt.

Die einzige Überlieferung über sie findet sich in der anfangs des 19. Jahrhunderts verfaßten Geschichte des Herzogtums Neuburg von Carl Gremmel³⁷⁾. Er schreibt: „Nach den Exequien für die Herzogin Magdalena (gestorben 25. September 1628, die Exequien erst am 8. Juli 1629) wurden zwei marmorne Statuen, deren eine die Büßerin Magdalena, die andere den heiligen Wolfgang darstellt, auf zwei steinernen Postamenten in der Fürstengruft errichtet. Beide Statuen wurden in neuerer Zeit aus der Gruft in die Hofkirche neben dem Choraltar auf den Platz, wo sie dermalen noch stehen, gelegentlich vorgenommener Kirchenverschönerung versetzt.“ Diese Verschönerung erfolgte um 1754, als der Hochaltar und die Wandverkleidung des Chores, in die die Figuren eingefügt sind, geschaffen wurden³⁸⁾.

Der terminus post quem, den Gremmel angibt, wird archivalisch bestätigt durch den umfangreichen Trauerakt über Herzogin Magdalena

³⁶⁾ Der geschnitzte Grabchristus von St. Georg ist eine derbere Arbeit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Über heilige Gräber in Altbayern vgl. Mitterwieser Al., Die heiligen Gräber der Karwoche in Bayern. In: Heimatarbeit und Heimatforschung. Festgabe für Christian Frank. München 1927, 129—136. Die Geschichte der heiligen Gräber in der Stadt Freising vom selben Verfasser (Altheimatland, 4, 1927, Nr. 1, S. 2) kennt das heilige Grab von 1630 nicht.

³⁷⁾ Gremmel Carl, Geschichte des Herzogtums Neuburg, herausgegeben von C. A. Finweg. Neuburg 1871, S. 205.

³⁸⁾ Schon 1780 werden die Figuren am jetzigen Ort mit den noch vorhandenen Inschriften erwähnt von J. N. A. v. Reisach, Historisch-Topographische Beschreibung des Herzogthums Neuburg. Regensburg 1780, S. 48. Ferner werden die Figuren, doch stets ohne nähere Würdigung erwähnt von Förch im Coll.bl. 25 (1859, wiederabgedruckt Coll.bl. 68, S. 73), im Coll.bl. 44 (1880) S. 22, von C. A. Böheimb, Magdalena Herzogin von Bayern. Augsburg 1851, S. 25, von Beitelrock III. S. 28, im Kalender für katholische Christen 1861, S. 126, von Heider Jos.-F. A. Förch, Neuburg und seine Fürsten. 5. Auflage, Neuburg 1955, S. 78, und neuerdings von Dehio-Gall, Östliches Schwaben. 1954, S. 39. Die Stadtführerliteratur erwähnt die Figuren nicht und die beiden kunstgeschichtlichen Monographien über die Hofkirche von Schröder (Die christliche Kunst 2, 1905/06, S. 214) und Braun (Kirchenbauten II, S. 198) betonen sogar ausdrücklich, daß von der alten Ausstattung der Kirche außer Kanzelgitter und Tabernakel nichts erhalten sei. Als Stifterdenkmal charakterisiert von N. Lieb, Stifterdenkmäler in Baiern und Schwaben. Der Baiern-Kalender 1948. München 1947, S. 136. Vgl. jetzt auch Horn Ad., Die Kunstpflege der Neuburger Fürsten. In: Neuburg, die Junge Pfalz und ihre Fürsten. Festschrift. Neuburg 1955, S. 27.

im Geheimen Hausarchiv³⁹⁾). In ihm finden sich eingehende Instruktionen über die Ausstattung der Gruft, die Pflasterung, die Aufstellung des Sarges, die die Möglichkeit ausschließen, daß die Figuren damals schon vorhanden gewesen sein können. Ein terminus ante quem steht nicht fest. Es ist aber kein Grund vorhanden, die Angabe „nach den Exequien“ nicht als baldige Folge aufzufassen. Gremmel, dem letzten Neuburgischen Landschaftskanzler, der nach archivalischen Quellen arbeitete, standen damals zweifellos noch Aufzeichnungen und Überlieferungen zur Verfügung, die heute verloren sind⁴⁰⁾. Der Witwer Wolfgang Wilhelm, der die Figuren machen ließ, heiratete 1631 zum zweitenmal. 1632 kamen die Schweden nach Neuburg und der Herzog konnte erst 1635 in die völlig verelendete Stadt zurückkehren⁴¹⁾. So dürfte die Ansetzung der Figuren auf Ende 1629 bis 1630 am meisten Wahrscheinlichkeit für sich haben.

St. Wolfgang und Magdalena stehen fast ohne Bewegung, kaum daß Wolfgang einen Fuß etwas vorstellt, Magdalena das linke Bein auf einen Totenschädel setzt. Doch wirkt die voluminöse Fülle der Gestalten nicht starr, sondern voll triebhafter Kraft. Sie äußert sich in heftiger Bewegung des Gewandes, das sich unterm rechten Arm Magdalenas in ungeheurer Fülle zu schweren Parallelfalten ordnet, sich um den linken Arm Wolfgangs in tiefen Schüsseln staut. Aber der durch besonders kostbare Ausarbeitung des Gewandes erweckte Eindruck von schweren, golddurchwirkten Stoffen läßt die Figuren wie unter einem Druck stehend erscheinen. Man glaubt, es könne der Körper dieses Gewicht nicht mehr beherrschen.

Der Ausdruck der Gesichter hilft diese gewaltige Instrumentation zu deuten. St. Wolfgangs Antlitz spricht von unerschütterlicher Macht, Sicherheit und Gewalt, ohne daß der Unterton des Leides fehlte. Das Temperament ist erregbar, cholertisch. Dies, der furchtbar wallende Bart, das harte Knochengerüst und vor allem der ungeheure Anspruch, den dieses Haupt ausstrahlt, lassen unwillkürlich an den Moses des Juliusgrabes denken. So schließen sich Gesicht und Leib zu einem einheitlichen Ausdruck zusammen, dem der herrscherlichen Autorität.

³⁹⁾ Geheimes Hausarchiv München, fasc. 121.

⁴⁰⁾ Die *Historia collegii S.J.* in der Bibliothek des Historischen Vereins Neuburg war leider nicht auffindbar. Die *Litterae annuae S.J.* (HStA) erwähnen die Figuren nicht.

⁴¹⁾ Ratzinger Ign., *Schicksale Neuburgs zur Zeit des 30jährigen Krieges*. Programm der Studienanstalt Neuburg 1861/62. Neuburg 1862. Graßegger Jos., *Geschichte von Neuburg*. Coll.bl. 15—17 (1849—51). Graßegger Jos. Ben., *Neuburgs Drangsals während des 30jährigen Krieges*. Coll.bl. 57 (1893) 1—75.

Bei der heiligen Magdalena ist der Ausdruck vielschichtiger. Das wundervolle, bis zu den Hüften fließende Haar und die prächtige Gewandung erinnern zwar an ihre Lebensgeschichte, sind aber durch den Adel des abgeklärten, reinen Gesichts ins Herrscherliche ausgedeutet. Dies ist aber nicht zuletzt das Herrschen über sich selbst. Der Totenkopf weist auf die Absage ans Vergängliche, die lebensvolle, von feinsten Regungen durchzuckte Hand auf der Brust bezeugt eine andächtige Inbrunst, die im Gesicht zu einer Vollendung gelangt ist, der nichts Irdisches mehr etwas anhaben kann. So zeigt diese Gestalt ebenfalls das Herrscherliche als Grundzug, nur eben nicht nach außen, sondern nach innen gewandt.

Die Bestimmung der Figuren

Die Inschriften an den Sockeln der Figuren erklären die besondere Aufgabe der Figuren. Wir lesen unter der heiligen Magdalena: „Hic jacet Magdalena Bavara Fundatrix“, unter dem heiligen Wolfgang: „Hic jacet cor Wolfgangi Wilhelmi Palatini.“ Sind diese Sockel auch erst vom Jahre 1754, so weisen die Inschriften auf den ursprünglichen Zusammenhang hin. Die Heiligen standen ursprünglich als Grabwächter vor den Särgen ihrer Namensträger, des Fürstenpaares Wolfgang Wilhelm und Magdalena.

Wolfgang Wilhelm war bekanntlich noch zu Lebzeiten seines Vaters bei der Heirat mit Magdalena, der Schwester Herzog Maximilians von Bayern, des späteren Kurfürsten, zur katholischen Kirche übergetreten und hatte daraufhin das Fürstentum Pfalz-Neuburg rekatholisiert. Im Jahre 1618 gründete er das Jesuitenkolleg und überwies ihm die für den lutherischen Kultus bestimmte, aber erst jetzt vollendete Hofkirche mit der Fürstengruft. An deren Ostseite steht ein Altar, neben dem rechts und links bis zur Seitenmauer noch ein größeres Wandstück frei bleibt⁴²⁾. Hinter dem Wandstück an der Evangelienseite des Altars wurde im Jahr 1629 Herzogin Magdalena beigesetzt⁴³⁾. Da Wolfgang Wilhelm 1653 in Düsseldorf starb, wurde er nicht, wie vorgesehen, hier beigesetzt, sondern nur sein Herz hierher übertragen und „tumulo ab ipsomet defuncto Serenissimo in prima templi fabrica parato illatum est, iuxta Serenissimam conjugem Magdalenam“⁴⁴⁾.

⁴²⁾ Abb. der Gruft Coll.bl. 100 (1935), S. 76.

⁴³⁾ Geheimes Hausarchiv fasc. 121 an mehreren Stellen. Z. B. (f. 141) Ant. Welsler S.J. an Wolfgang Wilhelm 10. 10. 1628: Die Gruft ist zuvor fein ausgebessert und vornen ein Gewelble ad cornu Evangelii . . . eröffnet, ausgepflastert und wol zugerichtet worden, darin zu seiner Zeit der Leichnam soll verschlossen werden.

⁴⁴⁾ Litterae annuae S.J. collegii Neoburgensis 1653 (HStA, Jes. 82/7). Das Testament des Herzogs von 1641 (StA Düsseldorf, Jülich-Berg II 4354) enthält in Punkt 10 für die Beisetzung in Neuburg keine detaillierten Angaben.

Vor diesen Grabkammern nun, rechts und links des Gruftaltars, standen die beiden Heiligenfiguren, die Namenspatrone des Stifterpaares, vertretend und beschützend.

Wie hier Stifterdenkmal und Fürstengrab zugleich gestaltet werden, so ganz ohne Ruhmredigkeit, ohne Verherrlichung des Menschen, allein aufs Ewige bezogen, beeindruckt zutiefst. Hatte doch auch Wolfgang Wilhelm in jüngeren Jahren ein prachtvolles Grabmal geplant mit Säulen, Giebeln, Gesimsen, langen Inschriften, vielen allegorischen Figuren wie Prudentia und Justitia, Labor und Pietas usw.⁴⁵⁾ Das manieristische Prachtdenkmal mit seinen vielen Bezügen zu Leben, Tod, Nachruhm und Ewigkeit wird jetzt von einem ganz einfachen, rein menschlichen Bezug abgelöst: Demütig übergibt sich ein Mensch der Fürsprache seines Schutzpatrons⁴⁶⁾.

Vielleicht darf man in den Heiligenfiguren über die mehr zufällige Beziehung des Namenspatrons hinaus noch eine persönliche Übereinstimmung mit ihren Schützlingen erkennen. War auch Wolfgang Wilhelm keine gewaltige Erscheinung, so ist doch der Ausdruck herrscherlicher Autorität, den wir im heiligen Wolfgang fanden, das Prinzip des souveränen Fürsten der Barockzeit. Weit inniger aber ist die persönliche Übereinstimmung zwischen der Herzogin Magdalena und der Figur ihrer Namenspatronin. Denn die Fürstin war von außerordentlicher Frömmigkeit, von großer Strenge gegen sich, voll ernstestem Bußgeistes. Die abgeklärte Selbstbeherrschung, die die Magdalenenfigur prägt, ist auch ein Wesenszug der Herzogin, deren heiligmäßiges Leben nach ihrem Tode gepriesen, die als gottselig verehrt wurde⁴⁷⁾.

Die Zuschreibung an Philipp Dirr

Die Zuweisung der beiden Figuren an Dirr erfordert sorgfältige Prüfung, da wir Dirr bisher nur als Holzbildhauer kennengelernt haben. Daß Dirr — und zwar sehr gut — in Stein zu arbeiten verstand, wird

⁴⁵⁾ Gutachten eines gewissen Fuchs aus Wien 24. 2. 1621 über das Epitaph (HStA, Pfalz-Neuburg, Akten 1162).

⁴⁶⁾ Auch an dem Hochaltar von Gundelfingen ließ der Stifter Herzog Wolfgang Wilhelm 1623—1625 seine Namenspatrone anbringen. Es sind dies die beiden, ikonographisch weder von Feuchtmayr noch von Christa gedeuteten Figuren eines Ritters und eines Bischofs. (Feuchtmayr, Rodt, S. 18, Abb. 12.)

⁴⁷⁾ Leichpredig von dem Leben und Ableben der durchl. Fürstin Magdalena. Neuburg 1629. (Verfasser ist P. Leonhard Creder S.J.) P. Maximilian Raßler S.J. hat Magdalena sogar in die Bavaria sancta aufgenommen: Rader Matth. S.J., Gottseliges Bayer-Land . . . mit einem mercklichen Zusatz von Maximilian Raßler. Augsburg 1714, S. 259—263. Jocham Magnus, Bavaria sancta II München 1862, 399—403. Ein Elogium auch bei Kropf F. X., Historia provinciae S.J. Germaniae superioris. P. IV. Monachii 1746, S. 438—443.

das Kapitel über die Grabsteine Dirrs nachweisen. Bei diesen war das von ihm bevorzugte Material wie bei den Neuburger Figuren Salzburger Rotmarmor und die technische Behandlung des Steins zeigt völlige Übereinstimmung.

Eine andere Frage ist, auf welche Weise Dirr zu dem Neuburger Auftrag gekommen sein mag und ob nicht auch ein Neuburger Bildhauer dafür in Frage käme. Sie soll im Anhang (Exkurs 7) behandelt werden. Das Ergebnis ist, daß, wenn auch Dirr in Neuburg archivalisch nicht faßbar wird, doch genügend Beziehungen zwischen den beiden Städten vorhanden waren, um den Auftrag zu erklären. Andererseits kann von den anderen in und für Neuburg arbeitenden Bildhauern, soviel von ihnen bekannt ist, keiner in Frage kommen.

Die Zuschreibung geht von einem Vergleich mit den zeitlich nächststehenden Figuren der heiligen Elisabeth und Apollonia aus. Zunächst bieten sich zahlreiche Einzelformen an: Der leicht gebrochene Faltenfall des Untergewands und sein Aufstoßen auf den Fuß, die großen Faltenzüge des gerafften Mantels und ihre Durchdringung mit Hohlräumen, die Gesichtsform (Magdalena und Apollonia), die beseelte Hand (Magdalena und Elisabeth) usw. Nur sind diese Einzelformen in Neuburg weicher und runder, nicht so scharf und schnittig.

Das Verhältnis von Körper und Gewand ist in Neuburg bestimmt von der Schwere und Fülle des letzteren, gegen das der gleichwohl massige Leib nur mehr mit Mühe sich behauptet. Die Freisinger Figuren sind in dieser Hinsicht noch nicht so weit, doch beginnt schon hier Masse und Bewegung des Gewandes ein Übergewicht zu erhalten. In den späteren Johannesfiguren in Johanneck (1631) gelangt die Gewandmasse zur autonomen Bewegung, in die sich der Körper verwickelt. Es stehen also die Neuburger Figuren deutlich in der Mitte dieser zwei Entwicklungsstufen. Das Schwellende, Wachsende des plastischen Stoffes ist bei allen Figuren von gleicher Intensität. Doch allein in Neuburg ist der Block von solcher drückenden Wucht, von so geschlossenem Umriß, von so geringer äußerer Bewegung. Man ist versucht, einen Ausspruch Hans Sedlmayrs über Michelangelo⁴⁸⁾ anzuwenden: „Die Überlebendigkeit seiner Figuren steht in einem eigentümlichen Gegensatz zu der Schwere, der sie . . . unterworfen sind. Ein Konflikt entsteht aus dem Streben der allgemeinen Bewegung (die Lebenskraft schlechthin ist), die widerstrebende Körpermasse (die Schwere schlechthin ist) zu durchdringen, sie zum Träger der eigenen Natur zu machen.“

⁴⁸⁾ Sedlmayr S. 29.

Im Ausdruck finden wir bei Magdalena die gleiche Passivität, das gleiche Zurücktreten einer momentanen Stimmung wie bei Apollonia. Beim heiligen Wolfgang hingegen ist noch einmal die Gestaltung der Willenskraft gelungen, wie sie seit den Freisinger Hochaltarfiguren nicht mehr erschien. Im heiligen Sigismund finden wir den nächsten Verwandten, Struktur und Ausdruck des Gesichts sind Varianten der dort gefundenen Lösung. Und doch ist ein Unterschied im Psychischen unverkennbar: War bei Sigismund das Herrscherliche persönlich errungene Haltung, bestimmt von der durch Zeit und Ort gestellten Aufgabe, so ist es bei Wolfgang eine Urmächtigkeit, ein Typus von der überzeitlichen Ferne eines Symbols.

Bei vielen Gemeinsamkeiten bestehen also doch gewisse Unterschiede zwischen den Freisinger und den Neuburger Figuren. Diese Unterschiede lassen sich aber auf einen gemeinsamen Nenner bringen, den des Materials. Ernst Murbach hat die Bedeutung von Holz und Stein für Gestaltung und Ausdruck der Plastik systematisch untersucht⁴⁹⁾. Die Antithesen, die er dabei aufgestellt hat, wollen nicht als Gegensätze aufgefaßt werden. Sie bedeuten nur, daß innerhalb des durch Zeit und Schöpfer bedingten Charakters durch das Material eine Verschiebung der Gewichte erfolgt. Den Eigenschaften des Materials wird vom Künstler eine geistige Bedeutung unterlegt.

Diese Verschiebungen faßt Murbach in verschiedene Kategorien zusammen. Als „Gestaltungswerte“ erkennt er beim Stein die Geschlossenheit gegenüber der Offenheit des Holzes, das Architektonische gegenüber dem Organischen, das Monumentale gegenüber der Kleinteiligkeit, das Gebundene gegenüber dem Gelösten. Der Stein fordert eine Konstruktion des Aufbaus, die Betonung des Standmotivs, des Lastens und Tragens, macht die Schwerkraft zu einem wichtigen Bestandteil der Form. Die „Zeitwerte“ der Bewegung konzentrieren sich um das Statische und Dynamische, das Verharrende und das Veränderliche. Als „Stimmungswerte“ führt Murbach Kälte für den Stein und Wärme für das Holz, Fremdheit und Intimität, Strenge und Gelöstheit an. „Symbolwerte“ sind ihm schließlich das Schwere als Sinkendes, das Leichte als Steigendes, das Ewige des Steins und das Zeitliche des Holzes.

Vergleicht man nun die oben festgestellten Unterschiede der Holz- und Steinplastiken Dirrs mit den Murbachschen Kategorien, dann sieht man, daß sie sich weitestgehend decken. Tatsächlich ist in den Neuburger

⁴⁹⁾ Murbach Ernst, Form und Material in der spätgotischen Plastik. Basel 1943, bes. S. 24 ff. und 64 f. S. 97 betont Murbach die prinzipielle Gültigkeit seiner an Sandstein gemachten Untersuchungen auch für den Rotmarmor.

Figuren eine Verschiebung von Dirrs Stil in Richtung auf den Murbach-schen Idealtypus der Steinplastik eingetreten. Die Zuschreibung der Steinfiguren an Dirr erscheint also gerechtfertigt. Stein- und Holzfiguren Dirrs bleiben auf der gleichen Ebene, wie sie Zeit- und persönlicher Stil bilden. Der einzige wesentliche Unterschied liegt im Verständnis für das Material⁵⁰). In den Neuburger Figuren ist nicht wie sonst im Barock der Stein in Leichtigkeit verwandelt. Ihr Schwerwerden und Versteinern, das auch den Geist erfaßt, ist nicht eine Folge geringen Könnens, sondern einer meisterlichen Erfassung des Wesens des Steins, trotz aller Unterschiede vergleichbar der, die Hans Sedlmayr an Michelangelo sehen gelehrt hat.

Die beiden heiligen Johannes in Johanneck (Abb. 13)

Am Hochaltar der uns schon bekannten Kirche von Johanneck stehen zwei gut lebensgroße Figuren der beiden heiligen Johannes, die sich als Spätwerke Dirrs zu erkennen geben. Einen Hinweis auf die Datierung gibt die Kirchenrechnung vom Jahre 1630⁵¹). Am Ende der Rechnung wird von Pfarrer und Kirchenpfleger vorgebracht, „daß man zu ferttig (voriges Jahr) gnädigst bewilligten St. Johannes Seitenaltar, vermög hievor beraith überschickten Überschlags bey 200 fl. . . hochvonneten“ habe. Es war also die Ausgabe dieser hohen Summe von der Aufsichtsbehörde, dem kurfürstlichen Geistlichen Rat, bereits bewilligt. Da Johanneck die reichste Kirche des ganzen Landgerichts Kranzberg war, läßt sich kein Grund dagegen anführen, daß der Altar im Jahr 1631 ausgeführt wurde. Die jetzige Aufstellung der Figuren am Hochaltar datiert erst von einer neuen einheitlichen Altarausstattung nach der Mitte des 17. Jahrhunderts. Der 1631 gesetzte Altar war wohl durch die beträchtlichen Bauschäden der Kirche, von denen 1640⁵²) und 1651⁵³) die Rede ist, beschädigt und dann durch einen neuen Seitenaltar ersetzt worden. Dabei wurde das Johannespatrozinium durch ein Mariengnadenbild verdrängt und die Figuren dem ebenfalls der Muttergottes geweihten Hochaltar angefügt. Die alte Wallfahrt zu Johannes dem Täufer, die dem Ort seinen Namen gegeben hatte, geriet in Vergessenheit. Schon im 18. Jahrhundert findet sich kein Johannesaltar mehr in der Kirche vor⁵⁴).

⁵⁰) Das Folgende nach Sedlmayr, S. 9 ff., 26 f.

⁵¹) Kirchenrechnung Landgericht Kranzberg 1630 (StA Landshut, Rep. 45, fasc. 212).

⁵²) Kirchenrechnung 1640 ebda.

⁵³) HStA, Staatsverwaltung, 3069, f. 165v (Geistl. Ratsprotokoll 10. 3. 1651).

⁵⁴) Näheres über die jetzige Altarausstattung und ihren Meister Konstantin Pader vgl. Exkurs 8.

Die 200 fl., die für den Seitenaltar bereitgestellt wurden, zeugen für den großen Reichtum der Kirche. So wird es wohl der Münchner Geistliche Rat auch zugelassen haben, daß nicht der sonst für das Gericht schaffende Pfaffenhofener Bildhauer Peter Widholzer⁵⁵⁾, sondern der im „Ausland“ wohnhafte berühmte Dirr, der ja schließlich noch bayerischer Untertan war, den Auftrag erhielt.

Johannes der Täufer ist schreitend, der Evangelist ruhig stehend dargestellt. Entsprechend ist die Gewandführung beim Täufer in wildbewegten Linien, in vielfach zerflatterndem Umriß gehalten, das Gesicht voll Pathos von fliegenden Locken umrahmt. Beim Evangelisten dagegen ist das Gewand ruhiger geschlungen, in festem Umriß gefaßt, das Gesicht ganz still.

Von der Körperbewegung ist wenig zu vermelden, ja sie ist eigentlich gar nicht mehr feststellbar. Der alleinige Motor ist das Gewand, das sich dem Körper gegenüber völlig autonom verhält. Dieser ist in die rauschenden Stoffmassen verschlungen und verwickelt. Dadurch wird eine besonders beim Täufer unbestreitbar großartige, einheitliche Wirkung erzielt. Die scharf geschnittenen, in großen Parallelzügen auf der Brust sternartig zusammenlaufenden Falten lassen tiefe Höhlungen zwischen sich und enden außen in nervös bewegten Zipfeln. Das Gesicht kommt in Ausdruck und Masse gegen diese Entfaltung des Gewandes nicht auf. Es wird mitgerissen zu einem erregten Ausdruck, der aber etwas Starres, Unpersönliches hat.

Dieses Bestimmtwerden des Ausdrucks durch die Bewegung des Gewandes kommt der Evangelistenfigur nicht zugute. Man kann an ihr die körperlich-tiefenräumliche Durchbildung bewundern, aber von ihrer Stille geht im Unterschied zum Pathos des Gegenstücks keine tiefere Wirkung aus. Das bauschige Gewand ist trotz der ruhigen Haltung stark bewegt und in dem glatten Gesicht hat sich jeder persönliche Ausdruck einer Willens- oder Gemütsbewegung zurückgezogen.

⁵⁵⁾ Widholzer schuf 1630 den Hochaltar der Kranzberger Pfarrkirche, wobei er allerdings die drei Hauptfiguren vom alten Altar übernehmen mußte. Er kommt auch in Betracht für die 1630 in Arbeit befindlichen, 1631 fertig werdenden drei Altäre in Walterskirchen (Kirchenrechnung Kranzberg 1630, wie Anm. 51). Dort findet sich noch als Hauptrelief des neugotischen Hochaltars eine Marienkrönung dieser Zeit vor (Dehio-Gall, Oberb. S. 94 wird infolge Redaktionsirrtums der ganze Altar in diese Zeit gesetzt. Den Altar sah Hoffmann, Altarbau 1905, S. 75 f. noch intakt). Der gotisierend-manieristische Stil dieses nicht bedeutenden Werkes stimmt mit einer in Kranzberg befindlichen Dolorosa überein. Es dürfte sich also um Arbeiten Widholzers handeln.

Der heilige Michael in Eisenhut

Nicht mit der gleichen Sicherheit wie in Johanneck läßt sich die Zuschreibung an Dirr bei einem lebensgroßen heiligen Michael in der altertümlichen Kapelle in Eisenhut bei Gerolsbach (Landkreis Schrobenhausen) aussprechen. Er muß später als die Johannesfiguren entstanden sein und da 1632 und 1634 als Jahre kriegerischer Durchzüge kaum in Frage kommen, kann er in das Werk Dirrs nur mehr Ende 1632 oder Anfang 1633 eingereiht werden. Das Thema des Erzengels mit Flammenschwert und Seelenwaage paßt auch inhaltlich in diese Zeit und wäre als Stiftung etwa zum Dank für eine Verschonung 1632 ikonographisch gut möglich⁵⁶). Eine Verbindung mit Freising ist gegeben, da Hofmark und Pfarrei Gerolsbach, zu der Eisenhut gehört, Eigentum des Freisinger Domkapitels waren.

Der Eindruck von der Figur ist von ähnlicher Kraft wie beim Täufer in Johanneck. Vorschreitend, das Flammenschwert schwingend, das Haupt von flatternden Locken umgeben, hält uns Michael eindringlich die Waage des Gerichtes entgegen. Die Gestalt umrauscht ein stark bewegtes Gewand, das sie der Höhe nach in vier horizontale, scharf geschiedene, nach unten breiter werdende Streifen zerteilt. Diese merkwürdige Schürzung der Kleider verursacht eine zerstückelte, strudelnde Faltenbewegung, die sich von der großlinigen in Johanneck unterscheidet. Die Körperbewegung ist so wieder passiv, die der Gliedmaßen uneinheitlich. Das Gesicht bewahrt einen Schimmer von der Verklärtheit des Engels, fällt aber damit etwas aus dem ganzen Ausdruck der Figur heraus.

Was die Zuschreibung der Figur an Dirr nämlich als nicht sicher erscheinen läßt, ist eine gewisse Derbheit, eine bäuerliche Lust am Lauten, Starken und Drastischen, die sich bei aller meisterlichen Durchführung über die ganze Erscheinung legt. Es wäre zu überlegen, ob die Figur nicht nach Dirrs vorzeitigem Tode von anderer Hand vollendet wurde. Wenn wir sie aber zumindest in der Anlage Dirr zutrauen dürfen, dann hat er sich hier den bäuerlichen Auftraggebern angepaßt, hat er aus der Tradition der Volkskunst und dem Geist der grausamen Zeit heraus einen neuen persönlichen stilistischen Ausdruck geformt.

Der Stil des reifen und späten Werkes

Reifes und spätes Werk Dirrs bilden im Rückblick einen einheitlichen Stil, der wesentliche gemeinsame Merkmale zeigt.

⁵⁶) Über das Pfarrarchiv in Gerolsbach konnte der Verfasser leider nichts in Erfahrung bringen.

Die für gute handwerkliche Schulung bezeichnende Sorgfältigkeit der Arbeit wird jetzt zügiger und freier gehandhabt, geht aber nicht verloren. Diese neue Zügigkeit zeigt vor allem das Gewand, das sich zuerst zu großen ruhigen Flächen zusammenschließt, sich dann lebhafter bewegt, mit Raum anfüllt und schließlich in erregter Fülle den Körper völlig in seine Bewegung aufnimmt.

Die Körperbewegung ist anfangs von gesammelter Kraft, die innerhalb des Blockes gebunden bleibt, später dringt sie nach außen und versetzt das Gewand in heftige Bewegung. Dieses aber löst sich bald vom Bewegungszentrum ab und wird schließlich so beherrschend, daß der Körper kaum mehr eine Eigenbewegung durchführt und im Gewand erstickt. Dieser Übergang der motorischen Kraft auf das Gewand ist jedoch nur ein scheinbarer. Hatte die Bewegung aus dem Innern heraus die Selbständigkeit, das Für-Sich-Sein der Figur zur Folge, so dient jetzt das Gewand dazu, die Figur in ein größeres Ganzes einzufügen. Der Verlust der autonomen Bewegung und des selbstgeschaffenen Seinsraums dient letztlich also einer Vereinheitlichung in größerem Rahmen.

Dieser Verlust an Eigenständigkeit wirkt sich auch auf den Gesichtsausdruck aus. Bestimmt er im reifen Stil willensmäßig die Körperbewegung, so wird er später mehr und mehr zu einer bloßen Funktion jener. Damit zieht sich auch die Individualität auf geprägte Typen zurück.

Gemeinsam der ganzen Epoche ist jedoch die volle Körperlichkeit, die auch zuletzt noch den eigentlichen Kern der ganzen Erscheinung bildet. Diese Körperlichkeit schafft Gewicht und Masse, die aber nie als lastend empfunden wird. Sie erlaubt vor allem die Auswertung mehrerer Ansichtsseiten der als rund empfundenen Figur.

Gleichbleibend ist das Streben nach Vereinheitlichung, das zuerst die Figur neu durchbildet, dann ihr aber auch innerhalb der Gesamtkonzeption einen Platz anweist. Auch im reifen Stil ist ein einheitlicher großer Gedanke maßgebend, aber er ist so geartet, daß er den Einzelfiguren weitgehende Selbständigkeit beläßt. Im Spätstil jedoch wird ihre Eigenwertigkeit weniger und weniger betont, um dem Ganzen des Altars zu dienen.

Der Grundzug der Bewegtheit der Figuren wird auch bei herrscherlichen und monumentalen Erscheinungen nicht verlassen. In der Oberfläche, im Gegenspiel der Kräfte ist auch die ruhig stehende Figur stets voll lebendiger Bewegung, die nicht gestellt ist, sondern immer transitorisch, als ein momentaner Ausschnitt aus einem Vorgang wirkt. Die

Bewegung, die stets Veränderungen erfahren kann, und die Körperlichkeit lassen die ganze Gestalt als wachsend, überall schwellend und knospend erscheinen, was auch an nichtfigürlichen Gestaltungen schön zu beobachten ist. Alles bewegt sich dem Beschauer entgegen und bezieht ihn ein.

Der Beschauer steht grundsätzlich auf der gleichen Ebene mit dem Dargestellten. In ihrer durchaus irdisch-realistischen Durchbildung, in ihrer starken Beschauerbeziehung in Bewegung und Ausdruck wollen die Heiligengestalten an unserer Welt teilhaben. So erscheinen sie als geistig und körperlich da, nicht als vergängliche Visionen, sondern in wirklicher Gegenwart als Boten einer anderen Welt.

Dieser Stil von Dirrs reifem und spätem Werk ist ohne Zweifel reiner Barock. Gibt es nun eine innere Einheit mit dem Frühwerk, das noch überwiegend manieristische Züge trägt?

Eine scharfe Grenze in der persönlichen Stilentwicklung zu ziehen ist nur ein Behelf. So beobachteten wir im Frühwerk ein kontinuierliches Wachsen auf das reife Werk hin. Bei den spätesten Werken war man im Zweifel, ob man sie nicht schon zum reifen Werk rechnen sollte. Der Einschnitt wurde beim völligen Erfassen der Gewichtigkeit und Rundkörperlichkeit der Figur, beim Eintreten der Vereinheitlichung von Körper- und Gewandbewegung gesetzt.

Doch darf das Frühwerk nicht als bloße Vorbereitung gewertet werden. Die Verkündigungsgruppe steht in jeder Hinsicht auf einer Rangstufe, die den späteren Hauptwerken, dem Hochaltar, dem Elisabethaltar und den Neuburger Figuren, gleichkommt. Das ganz Persönliche der Gestaltungsweise Dirrs, die zündende, begeisternde Wirkung seiner Werke, bleibt sich gleich⁵⁷).

Unterschiede und Gemeinsamkeiten des früheren und späteren Stiles erläutert am besten ein Vergleich zwischen der Verkündigungs- und der Lukasbildgruppe. Dabei stellen wir fest, daß früher und später Stil gewisse Wesenszüge, wie die starke Bewegtheit, die unruhige Faltensprache, die geringere Bedeutung von Gesichtsausdruck und Individualität gemeinsam haben. Freilich tragen diese Züge im Spätstil einen ganz anderen Charakter, da sie nun auf den Errungenschaften des reifen Stils basieren. Die äußere Bewegung des Frühstils wurde mehr und mehr vom Körper aufgesogen, bis sie beim Anbruch des reifen Stils einer Ruhe ge-

⁵⁷) So konnte auch Feulner ohne archivalische Grundlage die Verkündigungsgruppe dem Meister der Hochaltarfiguren zuschreiben (Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, III, Süddeutschland, 3. Auflage 1924 unter Hohenkammer).

wichen war, die Kräfte der Bewegung aber im Körper gesammelt und gebündelt lagen. Mit dem Spätstil treten diese Kräfte wieder nach außen und bewegen Körper und Gewand einheitlich.

Bei beiden zum Vergleich stehenden Gruppen wird ein Vorgang in bühnenhafter Gruppierung und eigentümlicher Beleuchtung dargestellt, der überirdischen Charakter hat. Die Auffassung zeigt wesentliche Unterschiede. Die Verkündigung ist von außerordentlicher Beweglichkeit, bietet aber keinen Ausschnitt aus einer fortlaufenden Bewegung dar. Durch ihre Ornamentalität wirkt sie gestellt, das Gegenlicht macht sie zur körperlosen Silhouette. Sie existiert in einer dem Beschauer völlig fremden Welt, bezieht sich nicht auf ihn und ist von ihm völlig unabhängig.

Zwar ist auch die Gruppe mit dem Lukasbild von der Welt des Beschauers streng geschieden, aber sie ist ganz auf ihn bezogen, ist in dem Gestus der Präsentation des Gnadenbildes eigens für ihn da. In ihrer sicheren, kräftigen Bewegung, in ihrer festen Körperlichkeit, ist sie trotz des ihr eigenen Raums von der gleichen Wirklichkeit wie die Welt des Beschauers. Die Verkündigung ist eine Vision, die Engel mit dem Lukasbild sind Gegenwart und Wirklichkeit.

IV

Das Werk Philipp Dirrs: Die Steinepitaphien

Eine Gruppe von Dirrs Arbeiten ist bisher unbeachtet geblieben, nämlich die Grabsteine. Es handelt sich um mehr oder minder aufwendige Epitaphien in Rotmarmor oder Kalkstein. In ihren formalen Bedingungen unterscheiden sie sich vom figürlichen Werk weitgehend und berechnen sich so zu eigener Behandlung.

Daß Dirr in Stein zu arbeiten verstand, erfuhren wir bereits aus seiner Lebensgeschichte. Schon am Anfang seiner Tätigkeit (1612) lieferte er zwei Altarsteine und 1630 bessert er für die Freisinger Residenz einen Marmorstein aus¹⁾. Daß Dirr dem Marmor aber auch künstlerisch Wesentliches abzugewinnen verstand, glauben wir durch die Neuburger Figuren nachgewiesen zu haben.

Es war somit naheliegend, auch unter den Grabsteinen der Zeit Ausschau zu halten. Eine Gruppe von Werken bot sich durch ihre Verwandtschaft mit den frühen Reliefs an und schließlich glückte es auch, für das prunkvollste von ihnen den urkundlichen Beleg zu finden.

Das Epitaph des Johann Christoph von Herwart in der St.-Benediktus-Kirche zu Freising (Abb. 34)

Das große Epitaph des Domdechanten Johann Christoph von Herwart befindet sich im rechten Seitenschiff der St.-Benediktus-Kirche am Freisinger Dom²⁾. Über sein Entstehen berichten die Domkapitelsprotokolle³⁾. Am 10. Januar 1619 starb Herwart und am folgenden Tag wurde sein Testament im Kapitel verlesen. Er stellte seinen Begräbnisort dem

¹⁾ Beleg 54.

²⁾ Schlecht J., Monumentale Inschriften im Freisinger Dome. 8. Sbl. 98 f. und die dort angegebene Literatur. Abb. Taf. XXIII. KDB, Obb. 371 f. Dehio-Gall, Obb. S. 70. Eine Zeichnung des Denkmals fand sich einstmals im Herwartschen Archiv (KAM, Schloßarchiv Harmating, B 2: Repertorium von 1772 unter 5, 22).

³⁾ Beleg 30.

Kapitel anheim „und beehrt ein Epitaphium seinem Stand gemäß uf-
richten zulassen“. Das Kapitel bestimmte das Grab beim Barbaraal-
tar der Benediktuskirche und verhandelte am 5. März wegen des Grabsteins
weiter wie folgt: „Ad Notam. Defuncto nuper D. Decano Joanni Chri-
stophoro Herwarth &c. p(iae) m(emoriae) soll ein Grabstein seinem
Stanndt gemeß gemacht unnd daß Fisier bey einem Philips genant in
der Segerschmidten wegen Fisiers angefrimbt⁴⁾ werden“. Am 9. April
wird dann beschlossen: „Die Richtung des Grabsteins Herr Thombdech-
ant S(elig) ist comittiert R. D. Scholastico“⁵⁾. Über die Fertigstellung und
Abrechnung des Grabsteins findet sich nichts.

Daß dieser „Philips“ Dirr war, kann nicht bezweifelt werden. Eben-
sowenig aber auch, daß der von ihm entworfene Grabstein auch von ihm
ausgeführt wurde, denn er fügt sich ganz dem aus den Holzarbeiten der
Frühzeit gewonnenen Bild ein.

Das über zwei Meter hohe Epitaph rahmen Leisten mit zweimal 16
Ahnenwappen. Über der mit Rollwerk umrahmten Schrifttafel kniet in
landschaftlicher Umgebung der Verstorbene vor einem Kruzifix. Die
Arbeit ist von außerordentlicher Sorgfalt, die feinen Abstufungen des
Hintergrunds mit den Gräsern, Bauten und besonders der bezeichnenden
Wolkenform erinnern deutlich an die frühen Holzreliefs⁶⁾. Die Gestalt
des Verstorbenen in ihrer fein ziselierten Almutia ist als fester Block
in die Landschaft eingestellt, im übrigen herrscht in der Kleinteiligkeit
und den scharfen Begrenzungen durchaus der Charakter der manieristi-
schen Frühzeit Dirrs. Dem entspricht auch der Widerspruch der Größen-
maßstäbe und des Realitätsgrades zwischen dem Verstorbenen und dem
Kreuz, das zwar auf der Schädelstätte eingepflanzt erscheint, aber nur
das Format eines Andachtsgegenstandes hat.

Das Epitaph des Domkustos Georg Fuhrmann

Unweit vom Prunkepitaph des Domdechanten findet sich im Nord-
flügel des Domkruzganges das etwas einfachere des Domherrn und
Summus Custos Georg Fuhrmann⁷⁾, das sich in der verwandten Kom-
position als Arbeit desselben Meisters zu erkennen gibt. Fuhrmann starb

⁴⁾ = angedingt.

⁵⁾ Christoph Rehlinger, Domscholaster von 1610—1632. Deutinger, Beitr. 5, 513.
Der von ihm 1625/26 errichtete Michaelsaltar (Hofzimmer- und Hofziegelstadel-
rechnungen dieser Jahre) ist bis auf das Altarblatt verloren.

⁶⁾ Der Kruzifixus wieder ist sehr verwandt mit dem allerdings schon barocken Johann-
ecker Kreuz.

⁷⁾ Schlecht J., Monumentale Inschriften. 9. Sbl. 33 f. Abb. Taf. XXIX. KDB, Obb.
S. 369 („Tuerman“, „mäßige Arbeit“).

am 24. Dezember 1621. Die Domkapitelsprotokolle berichten zwar von der Entschließung über den Begräbnisort, aber nichts über den Grabstein⁸⁾. Nach der Fassung der Inschrift ist er aber erst nach dem Tode gesetzt und auch der stilistische Unterschied zum Herwartstein läßt einen späteren Ansatz notwendig erscheinen.

Die Figur des Verstorbenen ist mit der Herwarts nahezu identisch. Doch kniet sie hier in einem Innenraum, der erst durch prächtige Bogenstellungen den Blick auf Landschaft und Gebäude freigibt. Das Kreuz ist jetzt eindeutig als Schnitzwerk auf dem Betpult aufgestellt, auf dem sich ein sehr reizvolles Stilleben aus Büchern, Birett, Sand- und Taschenuhr ausbreitet. Das Pult ist mit einem Engelskopf und dem fein ausgearbeiteten Wappen geschmückt.

Die Komposition des Reliefs ist dem Herwartepitaph gegenüber geschlossener und einheitlicher. Den fortgeschrittenen Stil aus der Endzeit des Frühwerks charakterisiert auch die weichere Oberfläche, die nicht mehr so scharf abgeteilt ist, sondern runde Übergänge zeigt.

Das Epitaph des Domherrn Johann Lechl

Wie eine vergrößerte Nachahmung des Fuhrmannepitaphs mutet das des Domherrn Johann Lechl im gleichen Kreuzgangflügel an⁹⁾. Lechl starb zwar schon im Jahre 1608, der Zusammenhang mit dem Fuhrmanngrabstein läßt jedoch einen Ansatz des Steins um 1620 glaubhafter erscheinen.

In der derben, steifen Gestalt des ebenso wie Fuhrmann vor einem Kreuz in einer Arkadenhalle knienden Kanonikers kann man freilich nur Werkstattarbeit sehen. Das Stilleben mit dem Kreuz und besonders das feine Wappen können aber nur von der gleichen Hand wie das Fuhrmannepitaph stammen.

Der Grabstein des Pfarrers Lechner in Reichenkirchen

Von der gesicherten Basis dieser Werke aus läßt sich ein Blick in die Frühzeit Dirrs versuchen, in der er ja als Steinbildhauer einen Ruf gehabt zu haben scheint. Der Grabstein des Pfarrers Wolfgang Lechner in Reichenkirchen bei Erding, der 1614 starb, bietet sich hier an¹⁰⁾. (Die Pfarrei Reichenkirchen gehörte dem Freisinger Domkapitel). Der Pfarrer

⁸⁾ OAM, B 917 (25. 12. 1621). Der Nachlaß fiel außer einigen Legaten den Armen zu (Brief Veit Adams an Kurfürst Max 25. 10. 1625. KAM, HL 3, fasc. 181/37).

⁹⁾ Schlecht J., Monumentale Inschriften. 9. Sbl. 24 f. KDB, Obb. S. 370.

¹⁰⁾ KDB, Obb. S. 1286 (ohne Jahrzahl, „gering“). Dehio-Gall, Obb. S. 113.

steht breit und ruhig in ganzer Figur in dem Hochrechteckfeld. Was die Zuschreibung an Dirr veranlaßt, sind außer einigen Faltenmotiven vor allem der ausgezeichnet durchgeführte, geistvolle Kopf und die ausdrucksvollen Hände.

Das Epitaph des Professors Albert Hunger in Ingolstadt

Ist beim Lechnergrabstein die Zuschreibung an Dirr vorwiegend Gefühlssache, so scheint sie bei einem anderen Werk der Frühzeit doch deutlicher faßbar zu werden. Das Prunkepitaph des Ingolstädter Universitätsprofessors Albert Hunger in der dortigen Frauenkirche¹¹⁾ weist unverkennbare Beziehungen zum Herwartepitaph auf. Albert Hunger starb zwar schon 1604, vielleicht besteht jedoch ein Zusammenhang zwischen der Errichtung des Denkmals und der Herausgabe von Hungers nachgelassenen Reden im Jahre 1615, in deren Vorwort Christoph Gewold das Denkmal beschreibt¹²⁾.

Die drei Meter hohe Platte zeigt über dem Schriftfeld ein Relief mit der Kreuzigungsgruppe. Neben der Muttergottes kniet der Verstorbene, betend zum Kreuze gewandt. Um für ihn Platz zu schaffen, ist das Kreuz leicht aus der Mitte gerückt. Hintergrundlandschaft und -architektur sind von gewohnter Zartheit der Abstufung, die Wolken wieder von schon bekannter Formgebung.

Verbindungslinien zu Werken Dirrs zu ziehen erlauben auch der Engelskopf über der Tafel, der in der ganzen Anlage, wie im Verhältnis von Gewand zu Körper den Geisenfelder Engeln sehr verwandte Johannes und besonders der Kruzifixus, der dem Geisenfelder Kreuz in Typus und Stil, im zarten, fast schmerzlosen Ausdruck völlig gleich ist.

Läßt sich dieses in der Epitaphplastik der Zeit weit hervorragende Werk für Dirr sichern, dann nimmt es auch in seinem Werk einen Ehrenplatz ein und zeigt das meisterliche Können Dirrs schon am Anfang seiner Tätigkeit.

¹¹⁾ J. B. Götz in Sbl. Ing. 44 (1925), S. 90 f. Abb. Taf. 1. KDB, Obb. S. 34 („wenn auch ohne höhere Auffassung, so ist doch die meisterhafte Behandlung des Materials hervorzuheben“). Die sehr abgetretene Grabplatte Hungers unter der Orgelempore (Götz S. 89 f.) hat mit Dirr nichts zu tun. Feuchtmayr, Bildhauer S. 14 glaubt zu Unrecht in einem Epitaph in Luckenpait (Abb. KDB, Opf. 21, Fig. 70) ein Werk der gleichen Hand erkennen zu können.

¹²⁾ *Orationes nobilis et magnifici viri Dn. Alberti Hungeri... collectae... opera & studio Christophori Gewoldi. Ingolstadt 1615.* Das Vorwort erwähnt das Epitaph „juxta sacrarii portam“ und druckt die Inschrift ab. Über Hungers Wirksamkeit s. Prantl C., *Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität.* München 1872. I 290, 307, 332. II 492. Riezler, 6 (1903) 370. Hunger war übrigens ein Sohn des Freisinger Kanzlers Wolfgang Hunger (gestorben 1555). Über Vater und Sohn vgl. *Allgemeine Deutsche Biographie* XIII 413 f.

Die Epitaphie des Kanzlers Hans Georg Herwart

Begegneten wir Dirr schon bisher bei Aufträgen hochgestellter Kreise, so verwundert es nicht, ihn den Grabstein eines der höchsten bayerischen Staatsbeamten fertigen zu sehen. Hans Georg Herwart von Hohenburg war ein Bruder des Freisinger Domdechanten Hans Christoph, dessen Epitaph unsere Reihe eröffnete¹³⁾. Er besaß Planegg, Berg, Aufkirchen, Boschetsried und Allmannshausen, war Assessor am Reichskammergericht, dann obrister Kanzler des Herzogtums Bayern gewesen. Er starb als Geheimrat des Herzogs, Landschaftskanzler und Pfleger zu Schwaben am 15. Januar 1622 und wurde in der Pfarrkirche zu Aufkirchen am Würmsee beigesetzt. Außer als Beamter hatte er sich auch als Gelehrter einen Namen verschafft. Chronologie, Mathematik und Astronomie verdanken ihm Arbeiten, er verfaßte den Katalog der griechischen Handschriften der herzoglichen Bibliothek und stand mit Kepler im Briefwechsel¹⁴⁾.

Drei Epitaphien künden noch seinen Namen. Das künstlerisch bedeutendste ist das Kalksteinrelief in Aufkirchen am Würmsee¹⁵⁾. Die kleine ungerahmte Tafel zeigt über der Schrift ein Relief der Taufe Christi, das mit einer nur beim Kalkstein möglichen Zartheit und Sorgfalt durchgeführt ist. Der Verstorbene kniet groß in stärkerem Relief im Vordergrund, im Mittelgrund ist in flachem Relief die Taufe dargestellt und im Hintergrund sieht man in der Landschaft in flachstem Relief, ganz in der Atmosphäre verschwimmend, Engel mit dem Tuch, in den Lüften Gottvater und die Taube. Seitlich rahmen die Szene kräftige Bäume, deren eigenartige Schirmstruktur sich auf den Holzreliefs in Euernbach und Hohenwart wiederfindet. Die Verwandtschaft zu den

¹³⁾ Leoprechting K. v., Zur Geschlechtskunde der Hörwarthe von Hohenburg. *Obb. A.* 14 (1853) 197—208. Die sechs Brüder waren (S. 201): Hans Christoph, Domdechant (s. oben), Hans Paul, Chorherr bei St. Andreas in Freising (gest. 1631), Hans Konrad (gest. 1622, Grabstein in Pöcking, nicht von Dirr), Hans Georg, Hans Karl (s. unten) und Hans Friedrich (gest. 1598).

¹⁴⁾ Günther Sigm., Der bayerische Staatskanzler Herwart von Hohenburg als Freund und Beförderer der exakten Wissenschaften. *Jahrbuch für Münchner Geschichte III* 1889, 183—219. Riezler 6 (1903) 463 f. *Allgemeine Deutsche Biographie* 13 (1881) 170—173. *Obb. A.* 53, S. 966 (mit Todesdatum 5. Januar gegen die drei Grabsteine). Ein von ihm gestifteter Altar des heiligen Nikolaus von Tolentino stand in der Augustinerkirche in München (Kalender für katholische Christen 1910, S. 44).

¹⁵⁾ Rambaldi K. v. - J. Jost, Geschichte der Pfarrei Aufkirchen am Würmsee. Starnberg 1900, S. 28 mit Inschrift. Soll sich 1754 unter Brandschutt gefunden haben. *KDB, Obb.* S. 855. Das Testament Herwarths ordnet noch einen vierten Grabstein für Kirche zu Lenggries an, der verloren ist. Der vom Testator festgelegte Text für alle vier Steine nennt alle Ämter des Verstorbenen, damit seine Nachkommen angereizt werden, ihm nachzustreben. Begräbnisort soll die Münchner Frauenkirche sein (Testament vom 8. September 1618, KAM, Schloßarchiv Harmating A 34).

frühen Holzreliefs ist überhaupt im Technischen und Stilistischen so weitgehend, daß man die Fertigstellung des Grabreliefs noch zu Lebzeiten des Bestellers gegen 1620 annehmen darf.

Für das zweite Epitaph Hans Georg Herwarts können wir dies sicherstellen. Die große repräsentative Gedenktafel in der Münchener Frauenkirche¹⁶⁾ wurde nämlich schon am 8. März 1622 angebracht. Man hat also offenbar nur mehr die (dem Aufkirchener Epitaph im allgemeinen gleichlautende) Inschrift anbringen brauchen, denn in 1½ Monaten hätte die große Anlage nicht erstellt werden können. Das Epitaph stammt wohl nicht von Dirr, dafür ist Komposition und vor allem Durchführung des architektonischen Rahmens zu lahm. Die große, in Kalkstein ausgeführte Relieftafel zeigt den Verstorbenen vor dem Kreuz kniend, hinter dem der Tod mit Pfeil und Bogen auf den Betenden zielt¹⁷⁾, in einer bei Dirr geläufigen Darstellungsart, die durch einen Landschaftshintergrund mit Stadt und Wolken in bekannter Art erweitert wird. Es ist also wegen dieser ikonographischen Übereinstimmung möglich, daß für das Relief eine Skizze Dirrs verwertet wurde. Die Ausführung jedoch ist nicht von seiner Hand und auch nicht aus seiner Werkstatt.

Das dritte Epitaph Hans Georg Herwarts befindet sich in seinem Besitztum Schloß Planegg an der Nordwand der Schloßkapelle¹⁸⁾. Ein einfacher Rotmarmorstein mit deutscher verschnörkelter Inschrift zeigt im unteren Abschnitt ein Relief mit einem liebevoll durchgearbeiteten Stilleben: In der Mitte das Wappen mit der originellen Eule, seitlich Bücher, Totenkopf und Gebeine, Sanduhr und der Himmelsglobus des Astronomen. Diese hübsche Darstellung ist dem Stilleben auf dem Fuhrmannepitaph gleichwertig. Die gleichartige, weich gerundete Oberflächenbehandlung läßt auch auf gleiche Entstehungszeit schließen. Es dürfte also das Planegger Epitaph erst nach dem Tod Herwarts im Jahre 1622 entstanden sein.

Die vermittelnde Person, die Dirr diese Aufträge zubrachte, war zweifellos der Bruder Hans Christophs und Hans Georgs, Hans Paul, der

¹⁶⁾ 1. Kapelle des Chorungangs vom SO-Portal gerechnet, Westseite. Mayer, Domkirche S. 398. KDB, Obb. S. 980 (irrtümlich 1602, „tüchtige Arbeit“).

¹⁷⁾ Das Motiv (allerdings ohne den Verstorbenen) schon auf dem um 1480 entstandenen Altdorfergrabstein in Landshut (KDB, Ndb. 16, Fig. 57). Ikonographisch von dem Herwartepitaph abhängig ist das künstlerisch unbedeutende Grabmal an der Kreuzkirche in München von 1674 (Abb. b. H. Stern, Münchner Barockplastik. Münchner Jahrbuch für bildende Kunst NF 9, 1932, S. 169, Abb. 5).

Die gleiche ausführende Hand wie am Münchner Herwartepitaph läßt sich am Rechbergepitaph in der Peterskirche 1621 (KDB, Obb. S. 1060 f.) und am Grabmal des Georg v. Gumpfenberg (gest. 1620) in Pöttmes (KDB, Obb. S. 222) erkennen.

¹⁸⁾ KDB, Obb. S. 805. Dehio-Gall, Obb. S. 63 („Berwarth“). Mayer-Westermayer II 523. Huber Anni, Die Hofmark Planegg. Diss. München 1937, S. 45.

seit 1572 Chorherr bei St. Andrä auf dem Freisinger Domberg war und erst 1631 starb¹⁹⁾).

Der Grabstein des Hauptmanns Hans Karl Herwart (Abb. 35)

Hans Paul wird auch den Grabstein eines weiteren Bruders, Hans Karl, besorgt haben, der als Hauptmann am 25. Januar 1626 starb. Das Epitaph steht in der Stadtpfarrkirche St. Georg zu Freising an der Südwand²⁰⁾ und zeigt über einem niedrigen Schriftfeld einen gewappneten Kriegermann in ganzer Figur. Den abgenommenen Helm hält er mit der rechten Hand auf einem Postament, auf dem auch die eisernen Handschuhe liegen. Die linke Hand hält den Schwertgriff.

In dieser frei und ruhig dastehenden, ganz geschlossenen Gestalt gelingt Dirr zu Ende des reifen Stils noch einmal ein Menschenbild, das in seiner Selbstbeherrschung in Ausdruck und Bewegung den gleichen Eindruck von gesammelter Kraft erweckt, wie der nahverwandte Sigismund am Hochaltar. Die monumentale Einheitlichkeit hindert aber nicht die sorgfältige Durchbildung aller Einzelheiten, wie des individuellen Gesichts oder der Panzerung. Aber am schönsten sind die beiden Hände, voll nerviger Kraft und Zartheit zugleich. Die weich zeichnende Einzelbildung entspricht völlig der der Neuburger Figuren, von deren Wucht der bewegliche Ritter allerdings noch nichts ahnen läßt.

Das Epitaph der Maria Salome von Stauding

Aus der Spätzeit Dirrs können wir nur ein Epitaph anführen, fast nur eine schlichte Gelegenheitsarbeit, aber als solche gerade für das Können des Meisters bezeichnend. In der Johanniskirche am Freisinger Dom befindet sich im rechten Seitenschiff die Kalksteinplatte der Maria Salome von Stauding, die laut der Inschrift am 5. Februar 1628 von deren trauernden Eltern gesetzt wurde²¹⁾. Zwei Quadrate übereinander, im oberen die Schrift, im unteren das in einen Kreis einbeschriebene Wappen, ringsum ein Rahmen, seitlich mit je acht Ahnenwappen, oben mit einem Engelskopf zwischen Fruchtgehängen, unten mit Ornament besetzt —

¹⁹⁾ Prechtl J. B., Das Kollegiatstift S. Andre auf dem Domberg zu Freising (= Beiträge zur Geschichte der Stadt Freising 6), Freising 1888, S. 115, 121 f. Hans Paul ließ allerdings keinen Grabstein für sich arbeiten, sondern erstellte zusammen mit dem Weihbischof Scholl einen Altar, der zugleich ihre Grabschriften aufnahm. Der Altar war ganz gemalt, wohl von Peter Candid, und vielleicht schon um 1600 entstanden. Eine alte Abbildung in Hs. 418 des Historischen Vereins Oberbayern, Bl. 93, die die Zuschreibung an Candid 1803 (7. Sbl. S. 25) zu bestätigen scheint. Die Inschrift auch bei Prechtl S. 121 f.

²⁰⁾ Dehio-Gall Obb. S. 72. Zum Verstorbenen vgl. Bayerischer Heimatschutz 19 (1921) S. 123 und Dehio-Gall Obb. S. 214.

²¹⁾ KDB, Obb. S. 373.

eine ganz einfache Lösung und doch von makelloser Ausgewogenheit der Teile und Sauberkeit der Durchführung. Dabei hat sich Dirr nicht vom Kalkstein zu kläudelnder Kleinlichkeit verführen lassen. Der frische Schwung aller Einzelheiten zeigt, daß wir uns in der Epoche seines späten Stils befinden.

Die Zuschreibung könnte sich auf einige Parallelen stützen, wie sie zum Engelskopf und Ornament leicht zu finden sind, wie sie zum Schriftduktus der Planegger Stein bietet. Der persönliche Charakter Dirrs spricht aber so stark aus diesem äußerlich bescheidenen Werk, daß wir kaum darauf hinweisen müssen, daß der Besteller des Steins, Georg Friedrich von Stauding, als Freisinger Hofkammer- und Hofratspräsident für alle Dom- und Hofarbeiten Dirrs unmittelbarer Auftraggeber war und auch die Rechnungen zum Hochaltar gezeichnete²²⁾.

Die Grabsteine Dirrs entbehren des Glanzes, den seine Figuren ausstrahlen. Aber das innige Andachtsbild des verstorbenen Geistlichen, die ernste Kraft des Hauptmannes im Großen Krieg, das schlichte Denkmal des geliebten Kindes zeigen die wahre Meisterschaft in der treuen Erfüllung der gestellten Aufgabe. Auch sie sind des Meisters nicht unwürdig.

²²⁾ Einiges über Staudinger bei Striedinger S. 130 (Register). Am 16. Oktober 1611 setzte er seinem Vater Konrad einen ansprechenden Stein in der Stiftskirche zu Isen (KDB, Obb. S. 1992. Abb. b. L. Heilmaier, Die Kirche St. Zeno in Isen. München 1920, S. 43 und Bayerland 30, 1918/19, S. 360).

V

Die Wurzeln von Dirrs Frühstil

Das ausgebreitete Werk Dirrs stellt die Frage nach den Wurzeln seines Stils. Wie weit ist dieses fruchtbare Schaffen eine Auswertung von Überkommenem und wie weit ist der persönliche Stil Dirrs von ihm selbst geschaffen?

Der Lehrmeister Clement Betle

Dirr wuchs in den in hoher Blüte stehenden, um 1600 in seine größte Produktionsbreite eingetretenen süddeutschen Spätmanierismus hinein. Dieser stellte sich dem jungen Gesellen in zwei Hauptrichtungen vor¹⁾. Die höfisch-städtische Gruppe um Gerhard und Reichle vertritt eine glatte, schönheitliche, für den verfeinerten Geschmack bestimmte Formensprache in Bronze oder Stein, die auf Giovanni da Bologna zurückgeht. Die andere Gruppe bemüht sich abseits der Hauptstädte, die manieristische Formenwelt mit der Tradition kirchlicher Holzschnitzerei zu verbinden, eine Synthese, die mehr oder weniger der Gotik zuneigt. Weilheim war durch Degler und Steinle ein bedeutendes Zentrum dieser Richtung geworden, sie war also die erste Stilerfahrung Dirrs.

Auch der Meister des Lehrlings Dirr scheint dieser Richtung anzugehören. Von ihm, Clement Betle²⁾, der sich 1598 anerbote, das Kistlerhandwerk und das Bildschneiden zu lehren, ist nur eine Kistlerarbeit auf uns gekommen, der große Prunkschrank von 1587 im Weilheimer Rathaus³⁾. Er ist vom Meister mit auffallend großen Buchstaben an der Attika „Von

¹⁾ Hinrichsen Kl., Tönnies Evers. Diss. Hamburg 1937, S. 7 unterscheidet fünf Richtungen der deutschen Plastik um 1600, von denen zwei (niederländischer Klassizismus und reiner Manierismus) für unser Gebiet nicht in Betracht kommen. Die zweite („Protobarock“) ist an die dritte („Spätrenaissance“) anzuschließen.

²⁾ Feuchtmayr in Thieme-Becker 26 (1932) 472 f. Feuchtmayr, Dirr S. 150. Feuchtmayr, Petle 134 f. Betle erscheint 1587 in Weilheim und stirbt nach Ausweis der Steuerbücher etwa Anfang 1612.

³⁾ H. Rid, Der Prunkschrank des Kistlers Clement Petle. In: Rid, S. 62—66. Der Schrank stand bis 1836 in Benediktbeuern und wurde 1936 von der Stadt Weilheim erworben.

mir Clement Betle zu Weilheim“ signiert⁴⁾. Der Aufsatz des zweigeschossigen Fassadenschranke zeigt das Wappen des Abts Johann Benedikt Merz von Benediktbeuern. Das ausgezeichnete Werk entwickelt die ganze Schmuckfreude des Manierismus, die in nahsichtiger Behandlung die Reize des Materials genießerisch auskostet. Der Schrank ist übersponnen von Intarsia-Darstellungen, die ihm mit ihren bunten Hölzern einen farbigen Charakter geben. Bei der Vielfalt der dargestellten Jagdszenen, Vögel, Musikinstrumente, Waffen, der Musiker- und Fechterpaare auf den Türen übersieht man fast die Gliederung durch vollrunde Säulenpaare in jedem Geschoß, durch die Ädikulen auf den Türen, die in dem alles überspinnenden Formreichtum untergehen. Das Bildhauerische beschränkt sich, abgesehen von geschnitzten Ornamentfeldern, auf je eine männliche und weibliche Herme an den Türleisten und zwei Engelsköpfe. Alles hat bloßen Ornamentcharakter, ist überdies von ziemlicher Derbheit und Unbeholfenheit. Nur das (möglicherweise später hinzugefügte) Wappen in der Bekrönung zeigt eine feinere Behandlung.

Da nun auch die anderen, archivalisch bekannten Werke Betles vorwiegend Schreinerarbeiten darstellen⁵⁾, wird Dirr in Betles Werkstatt nicht allzuviel an bildhauerischen Aufgaben haben lernen können und Deglers Kampf gegen ihn erscheint verständlicher. Was ihm aber aus der Lehrzeit für sein ganzes Schaffen blieb, war die handwerkliche Sauberkeit und Sorgfalt, das Verständnis für den Werkstoff Holz und die Fähigkeit, alle in ihm liegenden Möglichkeiten auszuschöpfen.

Einflüsse Hans Deglers

Die eigentlich bildhauerischen Interessen Dirrs werden wohl durch das Studium der Werke anderer Weilheimer Werkstätten befriedigt worden sein. Führend war damals Hans Degler, der im Jahr der Freisprechung Dirrs 1601 seine größte Arbeit, die Altäre für St. Ulrich und Afra in Augsburg, begann. Wegen der späteren Streitigkeiten kann Dirr nicht bei Degler gearbeitet haben⁶⁾, doch hat er jedenfalls dessen Stil eingehend studiert. Dieser stellt eine Synthese des hauptstädtischen, gepflegten Spätmanierismus der Sustris und Gerhart, in deren Kreis Degler lernte, mit dem volkstümlichen, noch gotischen Stilempfinden dar. Der höfische Stil

⁴⁾ Deswegen vielleicht Meisterstück und das stilistisch abweichende Bestellerwappen später dazugearbeitet.

⁵⁾ Zahlreiche Arbeiten für Kloster Andechs von 1589—1609 (die ganze Sakristei- und Bibliothekseinrichtung, Altararchitekturen, Kanzel) vgl. *Obb. A. 74* (1940), S. 427, 430 f., 571, 614. Sattler Magn., *Chronik von Andechs. Donauwörth 1877*, S. 306 f., 334, 348. Ein anderes Werk war die signierte Kanzel in der Pfarrkirche Polling von 1591/92, 1603 ergänzt (Gailler, p. 257).

⁶⁾ Darauf hat Feuchtmayr, *Dirr*, S. 152, hingewiesen.

bildet dabei die Grundlage, in die gotisierende Elemente eingeschmolzen werden und sich so im Gegensatz zur eigentlichen Nachgotik völlig verwandeln.

Deglers Stil ist aber nur eine besonders qualitätvolle Ausprägung dieser im ganzen frühen 17. Jahrhundert verbreiteten Richtung. Auch Dirrs Frühwerk steht mit persönlicher Note in ihr. Das scharfgratige, kleinteilige Faltensystem, die abgehackte Bewegung, die Schönlinigkeit sind im Grunde nicht anders als bei seinen Zeitgenossen.

Dirrs Frühstil ausschließlich von Degler abzuleiten, ist also nicht möglich, denn die individuelle Stilvariante des älteren Meisters hat mit der des jüngeren nichts gemeinsam.

Doch lassen sich einige Abhängigkeiten motivischer Art aufzeigen. Neben weniger wesentlichen Kleinigkeiten⁷⁾ ist es vor allem der Grundtypus des Freisinger Krippenreliefs, der von der großen Gruppe der Anbetung der Hirten im Augsburgener Hochaltar⁸⁾ abhängig ist. Zwar ist nichts in der Komposition eigentlich übernommen, doch auf der Grundlage der dort gegebenen Lösung neu erfunden. Einzelheiten, wie die naturalistische Aufzimmerung des Stalls mit den verwitterten Brettern, den Schindeln und Holznägeln, sind sicher nicht zufällig hier und dort gleich.

Wanderzeit in Oberschwaben

Noch näher als Deglers Gruppe stehen Dirrs Freisinger Krippe einige Reliefs in Oberschwaben, so in Jungingen vom Altar der Schloßkapelle Hechingen 1592⁹⁾, am Haigerlocher Altar 1609¹⁰⁾ und, allerdings erst später als Dirrs Werk entstanden, in Bärenweiler bei Kißlegg¹¹⁾ (1619). Keines dieser Reliefs ist von höherer Qualität und auch im Stilistischen

⁷⁾ Z. B. die Pelzmützen auf der Krippe und dem Dreikönigsrelief Dirrs und bei Degler am Augsburgener Hoch- und Ulrichsaltar (sie kommen letztlich von den Bassano, deren Bilder vielfach in Kupferstich reproduziert wurden). Ferner der halbkreisförmig frei neben dem Körper schwingende Faltenbausch des obersten Freisinger Orgelengels und der des Deglerschen Michael in Paring (vgl. Exkurs 3), der letztlich wieder auf Christoph Schwarzens Hochaltarbild in St. Michael in München zurückgeht.

Auch in dem Freisinger Christkind knüpft Dirr an eine Weilheimer Tradition an, wie ein zierliches, liebenswürdiges Christkind in der Sakristei der Weilheimer Marienpfarrkirche zeigt, das im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrh. im Deglerkreis entstanden sein mag.

⁸⁾ Abb. Das Bayerland 50 (1939), 542. Feulner, Plastik, Taf. 19. Eine weitere von Degler angeregte Gruppe der Anbetung der Hirten im Altar der Frauenkapelle Schwabmünchen, wohl zu Unrecht Christoph Rodt zugeschrieben (Abb. Brinckmann, Barockskulptur, S. 347. Christa, Taf. VII).

⁹⁾ Abb. Kunstdenkmäler Hohenzollerns 1 (1939), Abb. 383. Noch älter ist die Anbetung der Hirten am Hohenemser Altar von 1581 (Abb. Welti Ludw., Graf Jakob Hannibal I. von Hohenems. Innsbruck 1954, Taf. 26).

¹⁰⁾ Abb. Laur, Haigerloch, S. 13, Abb. 24.

haben sie mit der Freisinger Krippe wenig gemein. Obwohl auch die Komposition nicht übereinstimmt, so bestehen bei dem gleichen Vorwurf der Hirtenanbetung doch starke Gemeinsamkeiten in der allgemeinen Anlage, der volkstümlichen drastischen Darstellung, in verschiedenen Figurentypen und in der Relieftchnik, wo es wieder die auf gleichem Schema beruhende naturalistische Aufzimmerung ist, die besonders augenfällig die Zusammenhänge verdeutlicht¹²⁾. Auch die Reduktion zu intimmem Format stimmt überein, wobei allerdings zu beachten ist, daß die oberschwäbischen Reliefs im Zusammenhang eines Altars stehen.

Im Entstehungskreis dieser Reliefs dürfte Dirr in seiner Gesellenzeit die für seinen Frühstil entscheidenden Anregungen empfangen haben. Es handelt sich hier um eine Gruppe von Meistern, die von den Grafen von Hohenzollern und von Fürstenberg bedeutende Aufträge erhielt. Unter ihnen ist der 1606 verstorbene Überlinger Bildhauer Virgil Moll, dessen Werkstatt dann Jörg Zürn übernahm, dann die Brüder Joachim und Zachäus Taubenschmid in Hechingen, von denen der führende, Joachim, um 1620 starb, und der Lindauer Bildhauer und Baumeister Esaias Gruber d. J., der seit 1590 vielfach für die oberschwäbischen und Vorarlberger Grafengeschlechter tätig ist. Weitere Meister sind noch nicht deutlich genug zu erkennen.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, die Werke dieser stilistisch vielfach verbundenen Meister aus einem umfangreichen, sehr verschiedenartigen Werkstattbetrieb herauszulösen. So kann zum Beispiel der ausgezeichnete Hauptmeister des Haigerlocher Altars noch nicht benannt werden¹³⁾.

¹¹⁾ Abb. Zeitschrift d. Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 10 (1943), S. 94. W. Boeck schreibt es hier der Waldseer Zürnwerkstatt zu. Gerade bei diesem Relief zeigt sich eine merkwürdige Verwandtschaft verschiedener Hirtentypen mit dem Freisinger und Hohenwarter Relief, die auf einen festgeprägten Formenschatz weist, aus dem Dirr schöpfte.

¹²⁾ Dieses Schema der Hirtenanbetung ist aber keine Erfindung der Oberschwaben, sondern geht auf niederländische Stiche zurück. Vgl. das Relief von Hans Ruprecht Hofmann am Johannesaltar im Trierer Dom um 1590 (Abb. Balke Fr., Über die Werke des kurtrierischen Bildhauers H. R. Hofmann. Trier 1916, Taf. IX, Abb. 18).

¹³⁾ Wichtigste Literatur: Hell, bes. S. 196—246 (zusammenfassend). Die Kunstdenkmäler Hohenzollerns, hsg. von W. Genzmer, 2 Bde., Stuttgart 1939—48. Laur, Haigerloch (ausgezeichnete Abbildungen des Altars). Hodler F. X., Geschichte des Oberamtes Haigerloch. Hechingen 1928, bes. S. 476 (zur Datierung). Laur W. F., Die Hohenzollernsche Landessammlung auf Burg Hohenzollern. Schwäbisches Heimatbuch 1933, S. 61—66. Schaitel. Zu Gruber: Laur, Gruber. L. Welti, Die Kirchen von Hohenems. München 1956 (= Kunstführer Nr. 641) mit Literatur. Heinze E., Neues um Werke der Esaias Gruber aus Lindau. Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins Bregenz. Jahressgabe zum 95. Vereinsjahr. Bregenz 1952, 67—72. Armbruster Ludw., Neues über Esaias Gruber. Ebenda 99 (1956), 63—83. Rott Hans, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrh. II. Stuttgart 1934, S. 322 f.

Daß Dirr im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in diesem Kreis seinen Frühstil ausgebildet hat, läßt sich an verschiedenen Punkten zeigen.

So gehörte zum Hechinger Hochaltar von 1592 ein Relief der Flucht nach Ägypten (jetzt in Jungingen)¹⁴⁾, das im gleichen Querovalformat eine mit Dirrs Euernbacher Relief gleiche Komposition bietet. Das Ikonographische stimmt weitestgehend überein¹⁵⁾, dagegen ist der Stil, den etwa 25 Jahren Zwischenraum entsprechend, nicht direkt vergleichbar. Der Hauptunterschied von Dirrs Reliefauffassung bei der Krippe und der Flucht nach Ägypten gegenüber seinen Vorbildern liegt in der Atmosphäre, die bei Dirr die dargestellte Szene umgibt. Auf den älteren Reliefs ist die Fläche vollgepackt mit Figuren, vom Luftraum und der Landschaft ist nichts zu spüren. Dirr dagegen läßt seinen Figuren Platz, gibt ihnen einen natürlichen Lebens- und Bewegungsspielraum.

Diese bisher aufgezeigten Berührungen sind mehr ikonographischer und motivischer Art. Mehr in die Richtung einer Stilübernahme aber fällt es, wenn wir von der Gottvaterdarstellung am Haigerlocher Altar¹⁶⁾ eine stilistische Entwicklungslinie zu der am Geisenfelder Altar Dirrs ziehen können. Es ist nicht nur der Typus, der wiederkehrt, es sind auch wesentliche Stilmomente, die der junge Meister übernommen hat.

Am schönsten aber zeigt die Abkunft des Frühstils Dirrs aus diesem Kreis ein Kreuz in Weilheim in Hohenzollern¹⁷⁾. Nicht nur der Typus von Körper und Gesicht ist von größter Ähnlichkeit mit dem Geisenfelder Kreuz, es steht auch stilistisch auf der gleichen Entwicklungsstufe. Ist auch Dirrs Werk qualitativ wohl noch etwas höher einzuschätzen, ist es auch etwas beweglicher und zarter, so ist doch die Vorbildlichkeit des Weilheimer Kreuzes nicht zu verkennen.

So hat Dirr an den beiden produktivsten Zentren der süddeutschen Holzplastik, Weilheim und Oberschwaben, gelernt und sich aus ihrem Formenschatz das für ihn Brauchbarste angeeignet, seinem eigenen Stil anverwandelt, ohne daß er ein Nachfolger einer engeren Richtung geworden wäre.

¹⁴⁾ Abb. Kunstdenkmäler Hohenzollerns 1 (1939), Fig. 386.

¹⁵⁾ Nach Hell, S. 210, geht die Komposition auf einen Stich von Johann Sadeler nach Marten de Vos zurück.

¹⁶⁾ Abb. Laur, Haigerloch. Die Dreifaltigkeitsgruppe von Haigerloch hat einen sehr derben Vorläufer in der des Hechinger Altars in Jungingen (Kunstdenkmäler Hohenzollerns 1, Fig. 371, 393). Ein Nachfahre dagegen ist das Steinrelief des Gnadenstuhls von Esaias Gruber in der Pfarrkirche Hohenems in Vorarlberg 1625, das auf Grund einer konstanten Typenprägung ebenfalls zum Werk Dirrs in Beziehung steht (Abb. Laur, Gruber 14, Heinzele 20).

¹⁷⁾ Kunstdenkmäler Hohenzollerns 1, Fig. 508. Joachim Taubenschmid lieferte 1604 nach Weilheim einen Altar (Schaitel, S. 94). Vergleichbar mit Dirrs Frühwerk sind auch die Christusfiguren der Dreifaltigkeitsgruppen von Haigerloch und Hohenems.

Selbstverständlich wird Dirr auch die Arbeiten, die in München im Umkreis Hans Krumpers entstanden, gekannt haben. Krumpers Bemühungen gingen ja mit denen Dirrs vielfach parallel. Doch läßt sich nirgendwo eine engere stilistische Abhängigkeit oder deutliche motivische Übernahme aufweisen¹⁸⁾.

Die Technik der Rotmarmorbehandlung dagegen wird sich Dirr möglicherweise in Salzburg angeeignet haben. Aber auch hier suchen wir vergeblich einen festen Anhaltspunkt. Salzburger Grabsteine der Zeit weichen motivisch von denen Dirrs ab und teilen, bei großenteils geringerer Qualität, nur die allgemeinen Prinzipien des Zeitstils.

Die gotische Tradition

Dirr hat seinen Frühstil aus verschiedenen Quellen gebildet, er hat sich an allen Orten Süddeutschlands, wo künstlerisches Leben blühte, gut umgesehen. Sein Stil steht so ganz innerhalb der großen europäischen Stilbewegung des Manierismus, wie sie durch die Arbeiten Dvoráks, Pinders und Sedlmayrs umrissen wurde, auf einer mit seinen Lehrmeistern gemeinsamen Ebene des Spätmanierismus. Dirr ist dabei nicht der Gefahr erlegen, bloßer Nachahmer oder Eklektiker zu werden.

Das verhinderte schon die andere Wurzel seines Stils, die er zwar mit vielen seiner Lehrmeister gemeinsam hat, die aber auch mit dem Manierismus in einer innerlich widersprüchlichen Synthese stand. Es war die gotische Tradition, die in der kirchlichen Kunst von einer lange unbezwingbaren Macht erschien.

Man muß bis 1530 zurückgehen, um die Situation zu verstehen. Das plötzliche Sterben der altdeutschen Kunst verursachten zwei voneinander unabhängige Umstände. Außerlich war es das Aufhören großer kirchlicher Aufträge infolge der Saturierung und dann der religiösen Umwälzungen auch innerhalb der katholisch bleibenden Gebiete. Entscheidend aber, weil künstlerisch bedingt, war die Revolution des Geschmacks von oben her. Die Fürsten, Adeligen und Patrizier zogen alle fähigen Kräfte in ihren lohnenden Dienst, drängten so deren schöpferische Fähigkeiten auf dekorative und kunsthandwerkliche Aufgaben. Die Konstituierung

¹⁸⁾ Z. B. ist das gleiche Thema des gepanzerten Ritters im Mantel von Krumper (Kaisertreppe 1616) und Dirr (Sigismund) gestaltet, ohne daß eine engere Gemeinsamkeit erkennbar würde. Doch dürfte die Grabsteifigur Hans Karl Herwarts durch das Krumpersche Ferdinandgrab angeregt sein. Feuchtmayr, Dirr, S. 152, 153, 154, glaubt, verführt durch die irrtümlich angenommene Bedeutung Krumpers für die Domneugestaltung und die vermeintliche Zusammenarbeit mit Dirr, an eine Lehrzeit Dirrs bei Hans Krumper und Christoph Angermair. „In der klassizistischen Stilistik“ seien Dirrs Figuren den Elfenbeinwerken Angermairs nächstehend. All dies erscheint weder historisch noch stilistisch wahrscheinlich.

dieser rein geschmäcklerischen, gebildeten und teuren Kunst, deren Hauptzweck die Verschönerung des Lebens war, brachte naturnotwendig eine völlige Trennung von der kirchlichen Kunst, die ja immer billig, verständlich, volkstümlich und religiös bestimmt bleiben mußte. Das Ergebnis ist eine restlose Abschnürung aller sonst von der hohen Kunst über die nachschaffenden Meister in die Breite der niederen Schichten fließenden Ströme. Daraus entsteht eine vollständige Verbauerung der Kirchenkunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die damals geschaffenen Kunstwerke, vor allem Holzfiguren und Freskenzyklen, erscheinen entweder als schüchterne Nachbildungen bewährter gotischer Vorbilder oder als derbe gotisierende Arbeiten mit ausgeleiterten Faltenbahnen bis zur gänzlichen Stillosigkeit oder gar als archaisierende „romanische“ Gestalten, die oft täuschend „echt“ wirken. Arbeiten dieser Art sind auf dem Lande noch in großer Zahl vorhanden¹⁹⁾.

In etwas besserer Ausführung und mit Anleihen bei der modernen, hohen Kunst gelang es dieser Art von Kunstübung, auch in höhere Kreise einzudringen. So sehen wir 1570 das Reichskloster St. Ulrich und Afra in Augsburg einen „gotischen“ Hochaltar erstellen, dessen Hauptfigur Gregor Erharts herrliche Madonna verballhornt, sehen die Grafen von Öttingen einen Altar um ein gotisches Marienbild bauen²⁰⁾, sehen ein Fuggersches Votivaltärchen²¹⁾ in diesen nachgeschleppten gotischen Formen entstehen. Hinter solchen Werken steht auf seiten der Auftraggeber ein restaurativer Wille, die gotischen Formen sollen das Bekenntnis zum katholischen Mittelalter ausdrücken.

In diesen Arbeiten beginnt nun jene merkwürdige Verbindung von Gotik und Manierismus ihr Wesen zu treiben, die beim Wiederaufblühen der kirchlichen Kunst zu Ende des 16. Jahrhunderts zu einer völligen Synthese wird. Die Degler, Steinle, Rodt, Zürn, Moll, der Haigerlocher Meister, erwachsen aus dem gotischen Erbe, das die Binder, Glöckler, Adam Krumper übermitteln, und dem starken manieristischen Einfluß, den Morinck, Meister M. V. und Degler selbst jetzt in die Kirchenkunst tragen können, weil wieder große Aufträge den Boden fruchtbar machen. Degler, der aus der Münchner Hofkunst kommt und 1591 in das ländliche Weilheim zieht, ist das Schulbeispiel dieser Verbindung. Seine gro-

¹⁹⁾ Zur kunstgeschichtlichen Erforschung dieser Arbeiten ist bisher anscheinend nichts geschehen. Ihre Einordnung ist wegen der Nähe zur Volkskunst oft außerordentlich schwierig.

²⁰⁾ Hochaltingen. KDB, Schwaben 1, Fig. 240.

²¹⁾ Markuskirche Augsburg. Dehio-Gall, Östliches Schwaben. S. 19. Stammt nach G. v. Pölnitz (Petrus Canisius und das Bistum Augsburg. Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte 18, 1955, S. 369 f.) aus der 1570 geweihten Kapelle des Fuggershauses.

ßen Erfolge verdankt er seiner glücklichen Synthese der modernen, die Gebildeten befriedigenden Stilformen mit solchen der Gotik, die die Aussage allgemeinverständlich machen, den Inhalt volkstümlich, drastisch-szenisch ausdrücken. Hier mündet die gotische Tradition wieder in hohe Kunst ein.

Die Einheit zwischen Hof- und Kirchenkunst, die um 1530 zu Bruch ging, wurde aber nicht wiederhergestellt. Bis zum Ende der alten kirchlichen Kunst um 1790 laufen zumindest in Bayern die beiden Richtungen nebeneinander her, sich freilich immer wieder überschneidend und beeinflussend, aber nicht nur durch Aufgaben und Programme, sondern auch durch die Künstlerpersönlichkeiten und das Stilwollen verschieden²²⁾.

Ein stilistisches Kontinuum zwischen Spätgotik und Barock, das unter vielen fremden Einflüssen doch von einer gewissen Folgerichtigkeit erscheint, läßt sich nur über die kirchlich-volkstümliche Kunst verfolgen. Da Dirr allein dieser Richtung entwächst, hat er ein lebendiges gotisches Erbe mitbekommen. In formalen und ausdrucksmäßigen Zügen vieler seiner Gestalten fühlt man gotische Grundlagen, die in den erzählenden Reliefs der Frühzeit besonders deutlich sind. Symptomatisch ist die Beurteilung des Hohenwarter Dreikönigsreliefs und des Freisinger Krippenreliefs durch Laien als spätgotische Arbeit. Die gotischen Traditionsquellen werden deutlich, wenn man z. B. die Krippenschreine Hans Klockers²³⁾ oder das Weihnachtsrelief Erasmus Grassers in Oppenberg²⁴⁾ betrachtet, die in Motiven und Stimmung brüderlich verwandt erscheinen.

²²⁾ Der einzige Meister, der Hof- und Kirchenaufträge gleichmäßig erhielt, Johann B. Zimmermann, bedeutet zugleich die stärkste Offensive der höfischen Richtung auf die kirchliche, die während der ganzen Zeit von 1530—1790 erfolgt ist.

²³⁾ Mackowitz H. v., Der Heiligenbluter Hochaltar und die Tiroler Altarbaukunst nach Pachers Tod. Innsbruck (1954), 51—59, Abb. 50—54.

²⁴⁾ K. Garzarolli von Thurnlackh, Ein unbekanntes Hauptwerk Erasmus Grassers in Oppenberg (Steiermark). Pantheon 29 (1942), Abb. S. 45. Kretzenbacher Leop., Weihnachtskrippen in der Steiermark. Wien 1953, Abb. 1. Die Zuschreibung an Grasser ist nicht allgemein anerkannt.

VI

Philipp Dirr und der Barock

Aus verschiedenen Quellen zusammengefloßen, war Dirrs Frühstil doch eine persönliche Schöpfung, die schon bald deutlich dem Barock zustrebte. Die Entstehung des barocken Stils, der bei Dirr um 1624 fertig und rein dasteht, läßt sich im Sinne einer Abhängigkeit und Beeinflussung kaum deuten. Wir sahen, wie seit 1617 (Verkündigungsalter) aus der zierlichen Künstlichkeit manieristischer Form ein immer entschiedeneres barockes Gestalten erwächst. Wenn so der letzte Schritt zum Barock auch nicht mehr groß war, so führte er doch über eine entscheidende und wesentliche Schwelle.

Die Bedeutung dieses Schrittes ist nun noch näher zu untersuchen. Wir haben bisher den reifen und späten Stil Dirrs als barock bezeichnet, ohne über die Berechtigung dazu Rechenschaft zu geben. Es soll versucht werden, aus der Betrachtung der Werke Dirrs diejenigen Züge herauszuheben, die für die Bildkunst der Barockepoche Gültigkeit haben¹⁾.

¹⁾ Eine kritische Übersicht über die Arbeiten zum Begriff des Barock gibt H. Lützel, Der Wandel der Barockauffassung. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 11 (1933) 618—636. Besonders nennen möchte der Verfasser aus der dort besprochenen Literatur die Arbeiten von Wölfflin, Pinder und Brinckmann. Ferner: Pinder W., Das Problem der Generation. Köln. 4. Aufl. 1949, S. 65 ff.; ders., Aussagen zur Kunst. Köln 1949, S. 106—114. Dvorák M., Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. 2. Bd. München 1928, S. 201 ff. Frey Dag., Der Realitätscharakter des Kunstwerks. In: Frey, Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Wien 1946, S. 107—149. Alewyn Rich., Formen des Barock. Corona X (1940/43), 678—690. v. Einem Herb., Die bildende Kunst im Zeitalter des Barock. In: Gottfried Wilhelm Leibniz — Vorträge der aus Anlaß seines 300. Geburtstages in Hamburg abgehaltenen wissenschaftlichen Tagung. Hamburg 1946, S. 143—171. Curtius E. R., Calderón und die Malerei. Romanische Forschungen 50 (1936), 89—136; ders., Theologische Kunsttheorie im spanischen Barock. Ebenda 53 (1939), 145—184. (Beide Aufsätze in neuer Fassung in Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 2. Aufl. Bern 1954, S. 530—551). The Journal of Aesthetics and Art Criticism 5 (1946/47), Nr. 2 (Barocknummer, wichtig die Aufsätze von Wellek, Stechow und Fleming). Die Kunstformen des Barockzeitalters. 14 Vorträge, hsg. von R. Stamm. München 1956.

Für die geistesgeschichtlichen Grundlagen: Hankamer. Schulte Wilh., Renaissance und Barock in der deutschen Dichtung. Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 1 (1926), 47—61. Fleming. Hoerner Marg., Gegenwart u. Augenblick.

Das wichtigste formale Prinzip des Barock ist die Einheitlichkeit. Freilich ist jedes Kunstwerk jeden Stils wesentlich eine Einheit, im Barock aber bedeutet sie — noch über die simultane Vorstellungsform (Frey) hinausgehend — ein Konstruktionsprinzip jeder Darstellung. Ihre Komposition wird einem einzigen Formprinzip unterstellt, jeder Teil erhält seine Bestimmung vom Ganzen. Dieses Ganze wandelt sich in seiner Ausdehnung; ist es anfangs z. B. Figur und Altar für sich, so wird bald vom Ganzen des Altars auch die Figur aufgesogen, bis schließlich (jenseits vom Werke Dirrs) auch der Altar im Ganzen des Raumes aufgeht.

Diese Einheitlichkeit umfängt stets ein in sich reich differenziertes Gebilde, das aber ohne Betonung der Einzelheiten als solcher gestaltet wird. Die Einheit besteht gerade in der Unterordnung einer scheinbar detailfreudigen Ausarbeitung unter eine führende formale Idee. An der Figur zeigt sich dies in der vollendeten Harmonie von Körperbewegung und Gewandanordnung innerhalb eines Umrisses, der sich aus beiden Motiven ergibt.

Die Vereinheitlichung kennt auch keinen Gegensatz zwischen psychischem Ausdruck und Körper. Stets sind Gesicht und Bewegung im Einklang, erklären und heben sich gegenseitig.

Ebenfalls dem Willen zur Einheit entspringt die Verräumlichung und Verkörperlichung barocker Gestaltungen. Aus einem voluminösen Kern erwächst jeder Gestalt ihr Lebens- und Bewegungszentrum. Dieser massenhaltige Kern bewirkt die Rundung der Gestalten, ihre Vielsichtigkeit, ihr Stehen in einem Raum. Das Streben nach Rundung ist für jeden barocken Körper und Raum bezeichnend, wie ja überhaupt Raum und Körper miteinander in unlösbarer Verbindung stehen²⁾.

Diese Körperlichkeit des Barock führt auf sein Verhältnis zur Natur zurück. Es ist durchaus und ohne Widerspruch positiv von ihrer Vorbildlichkeit bestimmt. Nur läßt sich die Naturnachahmung des Barock nicht von der Spannweite des hier und jetzt Anschaubaren beschränken, sondern kann durch Kombination von Vorlagen und Steigerung auch Überzeitliches und Überräumliches, Außer- und Übernatürliches darstellen.

Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 17. und 18. Jahrh. Ebenda 10 (1932), 457—477. Heer Friedr., Europäische Geistesgeschichte. Stuttgart 1953, 584 f.

Von den gleichzeitigen Theoretikern: Borromaeus Fed., *De Pictura sacra* (1634). Abgedr. in: *Symbolae litterariae* ed. A. F. Gorio. Dec. II, vol. 7. Romae 1754, S. 1—96. Palaeotus Gabr., *De Imaginibus sacris et profanis*. Ingolstadt 1594.

²⁾ Natürlich gibt es auch in der manieristischen Plastik füllige Gestalten (z. B. bei Morinck, Hoffmann, Grabsteine in Polling, Niederaltaich und Bischof Moritz in Freising). Doch ist die Masse nur durch Addition gewonnen, nicht lebendiges Kraftzentrum voller Energien, die Gestalten erscheinen durch ihre Fülle fast bewegungslos.

Dieses positive Verhältnis zur Natur erstreckt sich auf alle ihre Erscheinungen und äußert sich im vornehmsten Gegenstand barocker Bildkunst, der menschlichen Figur, in einer unbedingten Leibbejahung. Dazu gehört auch das Prinzip, jede Gestalt bewegt darzustellen, und zwar in einem Augenblick aus einer fortlaufenden Bewegung, die ein verschiedenes Tempo haben kann. Sie läßt den voluminösen Körper leicht erscheinen und vereinheitlicht ihn mit dem begeisterten psychischen Ausdruck.

Durch diese Leibbejahung ist barocke Raum- und Bildkunst immer auf das menschliche Maß bezogen. Sie schließt sich um den Beschauer oder bezieht ihn in die Darstellung ein, läßt ihn sich mit den dargestellten Figuren identifizieren.

Deshalb muß auch der Ausdruck der dargestellten Menschen so beschaffen sein, daß er unmittelbar verständlich in einer einheitlichen Stimmung das Gefühl des Beschauers anregt und ausspricht. Die intensive psychologische Beschauerbeziehung der barocken Kunst gründet so auf ihrem Verhältnis zur Natur.

Dies ist nun keineswegs durch ein naturalistisches Abschreiben begrenzt, sondern barocke Kunst will immer den tieferen Sinn, will laut oder leise verkündigen. Ihre Aufgabe ist es, einen objektiven geistigen Inhalt schaubar zu machen. Als „repraesentare“ hat 1563 das Konzil von Trient die Funktion des religiösen Bildes umschrieben und dieser Begriff taucht bei den barocken Kunsttheoretikern immer wieder auf. Repraesentare heißt gegenwärtig setzen und auch im barocken Bild wird das Vorgestellte gegenwärtig, das heißt hier und jetzt körperlich und geistig daseiend.

Die engen Bezüge der barocken Darstellung zum Naturvorbild und zum ausgedrückten geistigen Inhalt treten hier in eine unlösbare Verbindung. Sie erst macht diese spezifisch barocke Vergegenwärtigung möglich.

Diese Blickrichtung durch die Darstellung irdischer, realer Dinge auf geistige und übernatürliche Wesenheiten hin gibt der Kunst die große Weite, die eine rein ästhetische Kunst zur Befriedigung des Geschmacks nicht hochkommen läßt. Die Welt der Kunst ist nicht in sich beschlossen, sondern geistig und räumlich gegen das Unendliche geöffnet.

Das Schauen des barocken Bildes zeigt eine Realität, die der lebendigen Welt gleichgeordnet ist. Das Bild aber weist auf eine tiefere Wirklichkeit, die es nur schaubar zu machen hat. So wird es zur Anleitung, auch die „wirkliche“ Welt durchsichtig werden zu lassen für das, was hinter ihr und über ihr steht.

Will man diese zunächst aus der Betrachtung des Werkes Dirrs stammenden Wesenszüge als für den Barock gültige Kriterien ansehen, dann lassen sich auch dessen Grenzen schärfer bestimmen. Der Anfang war durch die Erfassung des Manierismus als eigener Stil gewissermaßen als Negativ klargeworden. Auch bei positiver Befragung zeigen sich die ersten Anfänge in der italienischen Malerei des letzten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts, während die italienische Plastik erst im zweiten des folgenden zu barocken Gestaltungen zu gelangen scheint. In den anderen Ländern Europas erscheinen sie ebenfalls erst in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts.

In Deutschland zeigen sich, wie ein für die Plastik möglichst umfassend angelegter Überblick ergeben hat, mit einer Ausnahme keine Anzeichen des Barock vor den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts.

Das Ende des Stils beginnt in Italien und Frankreich bereits um 1700, in Bayern im 3. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Während ältere Meister barock weiterarbeiten³⁾, wenden sich die jüngeren neuen Prinzipien zu. Während das Einheitsprinzip nur leicht gelockert wird, zeigt sich im Verhältnis zur Natur ein Wandel, der sich einerseits im Verlust der Räumlichkeit und Körperhaftigkeit, andererseits in der Lösung des freien Verhältnisses zur Natur als Vorbild äußert. Dies zeigt sich entweder in naturalistischem Nachahmen oder in einer dem Manierismus vergleichbaren Entwertung der Naturform. Wesentlich für das Ende des Barock ist schließlich der Verzicht auf die Aufgabe der barocken Darstellung, jenseitige Wirklichkeiten schaubar zu machen und der auf die Gegenwärtigkeit des Vorgestellten, die den Beschauer zwingt, sich mit diesem zu identifizieren. Die neue Kunst — Régence und Rokoko — ist diesseitig, beschränkt sich auf Anregung frommer, großer, angenehmer oder heiterer Gefühle, ist ein Problem des Geschmacks. Der Klassizismus brauchte nur mehr den Formenapparat und den Themen- und Aufgabenschatz auszutauschen.

Ein Teil der angeführten Gesichtspunkte erlaubt auch die Beurteilung der Altararchitektur, so der Einheitlichkeit der Komposition, des körperhaften Stehens im Raum, des plastischen Volumens, des großartigen, einheitlichen Ausdrucks, der Verbindung von schwerer Körperlichkeit und müheloser Bewegtheit. Der Freisinger Hochaltar darf demnach als der erste monumentale Barockaltar Deutschlands angesprochen werden. Auch

³⁾ Benker S., Egid Quirin Asams letztes Altarwerk. Das Mühlrad. Blätter zur Geschichte des Inn- und Isengau's. 1954, Nr. 3, S. 11.

darf wohl dem Altar eine tiefere inhaltliche Funktion zugeschrieben werden; das Zeigen jenseitiger heiliger Wesen macht ihn bei ihrer Gegenwartigkeit zu ihrem Wohnsitz, zu einer himmlischen Stadt.

Die ersten Barockbildhauer Deutschlands

Die etwa hundertjährige Entwicklung der Barockplastik in Deutschland beginnt um 1625. Ein vereinzelter Vorläufer⁴⁾ — Sebastian Götz — war ohne Wirkung geblieben. 1604—1607 schuf er die Steinfiguren am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses⁵⁾, die zweifellos einen teilweise recht derben und auch noch nicht überall klaren Willen zu barocker Gestaltung erkennen lassen. Dabei fließt Götzens Können merkwürdigerweise aus rein manieristischen Quellen, den Brixner Terrakotten Reichels und der Münchner Hofkunst.

Neu und wirksam, rein und mächtig erscheint Barockplastik jedoch erst 20 Jahre später bei Dirr, Petle und Geißelbrunn. Die Voraussetzungen sind bei ihnen sehr verschieden und doch scheint ein Zusammenhang unter ihnen zu bestehen.

Jörg Petle⁶⁾ macht sich 1625 in Augsburg seßhaft und bringt aus Rom, Genua und besonders Antwerpen eine Fülle von neuen Vorstellungen mit. Als einziger deutscher Bildhauer bis zu Gleßkher und Schweigger vertritt er Formen eines akademisch geschulten Barocks, der mit dem der international führenden Meister konkurrieren kann. Erst die Heimat scheint ihm aber das Band der Zunge gelöst zu haben, erst nach der Entfernung von Rubens scheint er dessen malerische Denkweise in Plastik umzusetzen gewagt zu haben. Diese geniale Umsetzung machte Petle zum führenden Meister der deutschen Barockskulptur.

Jeremias Geißelbrunn⁷⁾, geboren um 1595, ist Augsburger, Schüler des unbedeutenden Caspar Menneler und muß auf der Wanderschaft eben-

⁴⁾ Nicht ein solcher ist jedoch der Meister der Terrakottaplastiken in St. Ulrich und Afra in Augsburg (bisher Hans Steinmüller genannt). Mit Karl Feuchtmayr, Der Bossierer Hans Steinmüller (Das Schwäbische Museum 1926, S. 39—42), ist an ihrem rein manieristischen Charakter festzuhalten. (Zur Namensfrage des Meisters vgl. Bayerisches Nationalmuseum, Kataloge Bd. XIII, 5. München 1956, S. 154.)

⁵⁾ Alle abgebildet bei Ad. v. Oechelhaeuser, Sebastian Götz, der Bildhauer des Friedrichsbau. Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses II 1890, 165—274, Taf. XIX—XXXV.

⁶⁾ Nach einem von Feuchtmayr (Petle, S. 135) angekündigten, aber noch nicht publizierten Beleg wäre Petle erst 1601/2 geboren.

⁷⁾ Roessler-Mergen Elfriede, Jeremias Geißelbrunn und die kölnische Plastik des 17. Jahrh. Diss. Bonn, Bonn 1942, mit reichem Bildmaterial und der älteren Literatur. Einen bedeutsamen Nachtrag zu Geißelbrunns Werk bilden die zwei Figuren St. Peter und Paul in der Johanniskirche Osnabrück von einem aus der Jesuitenkirche stammenden, jetzt zerstörten Altar (Abb. des Paulus bei Walter Borchers, Die bildenden Künste während und nach dem 30jähr. Krieg in Osnabrück. Paderborn 1948,

falls in den Sog der flämischen Kunst geraten sein. Jedenfalls zeigen seine um 1630 ausgeführten Apostel der Kölner Jesuitenkirche einen rein barocken, flämisch bestimmten Stil. Ein Teil der heute nicht mehr vorhandenen Modelle dazu soll 1624 datiert gewesen sein. Es kann also Geißelbrunn nicht von Petle abhängen, beide scheinen vielmehr auf den gleichen Ursprung zurückzuweisen.

Für Dirr dagegen scheiden unmittelbare Anregungen durch Rubens aus. Von den drei Bildhauern ist er der älteste, nur wenig jünger als Rubens selbst und hat bereits 1624 seinen barocken Stil gefunden. Und doch scheint auch er nicht ohne zumindest indirekte Berührung mit Rubens geblieben zu sein. Der Bischof Veit Adam schreibt ja in dem Brief an den Grafen von Wartenberg vom 9. September 1625: „ . . . alß haben wir . . . ein Quadrum durch Petrum Rubenium zu Anthorff so uns fir den vornehmsten Mahler, so derzeit gefunden mechte werden, von hohen und Nidern Persohnen beruembt und gelobt worden bestellen und mahlen lassen.“ Wer kann unter den „nidern Persohnen“ anders verstanden werden als Philipp Dirr, der den Altar entwarf und die Plastiken schuf⁸⁾?

Dirrs Wissen von Rubens' Meisterschaft wird von Jörg Petle gekommen sein, der 1624 in Antwerpen von Rubens aufgenommen worden war. Daß Dirr mit dem Sohn seines alten Lehrmeistes Clement Petle, um desentwillen er manches Unangenehme ertragen mußte, Verbindung hatte, kann füglich nicht bezweifelt werden⁹⁾.

Auch auf künstlerischem Gebiet sieht man Berührungen, die eine durchgeführte Vergleichung von Dirr und Petle fruchtbar erscheinen ließen. Hier soll aber nur auf zwei stilistisch-motivische Parallelfälle hingewiesen

S. 9). Borchers schreibt die Figuren einem urkundlich genannten Fr. Valentin Seriniarius zu. Dieser ist jedoch niemand anders als der Schreiner (scriniarius) Fr. Valentin Boltz SJ., der zusammen mit Geißelbrunn die Altäre der Kölner Jesuitenkirche schuf. Den Riß zum Altar übersandte P. Scheren SJ., der Baudirektor der Kölner Jesuitenkirche, aus Köln (zu Boltz und Scheren vgl. Braun, Kirchenbauten I, S. 78 ff.). Der stilistische Vergleich bestätigt die von diesen Belegen her naheliegende Urheber-schaft Geißelbrunn an den Figuren. Eine alte Abbildung des Altars, der übrigens von dem uns wohlbekannten Franz Wilhelm v. Wartenberg gestiftet wurde, bei Herm. Poppe, Die Baugeschichte der Johanniskirche in Osnabrück. Diss. Münster, Osnabrück 1936, Taf. 8.

⁸⁾ Die „Hohen Personen“ sind sicherlich die beiden einzigen Käufer von Rubensbildern im südlichen Deutschland, Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg und Kurfürst Maximilian von Bayern. Zu Wolfgang Wilhelm vgl. Levin. Maximilian kaufte mindestens zweimal Gemälde direkt von Rubens, vor 1618 die vier Jagdstücke und 1620 ein Dreikönigsbild, aus zweiter Hand 1640 eine Kreuzabnahme (Trautmann K., Westenrieders Inventarisierung. Monatsschrift des Historischen Vereins von Oberbayern 6, 1897, S. 15 f. Zottmer L., Zur Rubensliteratur. Zentralblatt für kunstwissenschaftliche Literatur und Bibliographie 1, 1909, S. 22).

⁹⁾ Vielleicht war auch der mit Dirr zusammen arbeitende Freisinger Hofmaler Johann Schreiber, dessen Vater aus Augsburg stammte, mit der Frau Petles, der Augsburgerin Regina Schreiberin (Feuchtmayr, Petle, S. 136), verwandt.

werden, die den künstlerischen Zusammenhang der beiden bedeutendsten Bildhauer des frühen Barock zu belegen geeignet erscheinen.

Von den Kruzifixen Petles verbinden besonders das aus Bronze im Niedermünster zu Regensburg¹⁰⁾ (um 1630) mit dem Dirrschen Kreuz in Johanneck starke Gemeinsamkeiten. Die Haltung ist etwas variiert, aber der muskulöse Typus, die kraftvolle „Bewegung“ des Hängens, das scharfgratig-kleinteilige Lententuch sind bemerkenswert gleichartig aufgefaßt. Vor allem aber sind Stilwollen und psychischer Ausdruck gleich.

Eine andere Parallele zum Werk Petles bietet der beschwingte Engel mit dem Diadem an der Spitze des Geisenfelder Altares (1620). In seiner lebhaften Bewegung, in den den Körper umkreisenden großzügigen Faltenmuskeln, im jugendlich-frischen Typus erscheint er der Salome in Petles kleiner Gruppe der Enthauptung des Täufers (Augsburg, Maximiliansmuseum)¹¹⁾ so geschwisterlich verwandt, daß auch hier künstlerische Berührungen der beiden Meister zu spüren sind, die ja ihre Lebensgeschichte nahelegt.

Ob auch Geißelbrunn, der neben Petle und Dirr einen niedrigeren Rang einnimmt, mit Dirr in Berührung gekommen ist, läßt sich nicht feststellen. Beziehungen sind jedoch möglich, da ein Altar Geißelbrunns von Franz Wilhelm von Wartenberg, dem bayerischen Wittelsbacher, gestiftet wurde¹²⁾, der auch in der Entstehungsgeschichte des Freisinger Hochaltars eine Rolle spielt.

Leinberger und Dirr

Die gotische Tradition, die Dirrs Frühwerk so nachhaltig bestimmte, ist auch für seinen barocken Stil von Bedeutung. Offenbar waren es Werke Hans Leinbergers, die ihm — bewußt oder unbewußt — geholfen haben, seinen neuen, großartigen Stil zu bilden.

Ein Motiv wie der vor dem Körper geraffte Mantel beim Johannes des Moosburger Gesprengs, die gewaltige Gestalt des vom Mantel umflossenen, geharnischten hl. Castulus waren für Mantelmotive Dirrs, für den Sigismund am Freisinger Hochaltar zweifellos vorbildlich. Der begeisterte Täufer in Johanneck scheint wieder deutlich auf die Gestalt des Moosburger Vorbildes zurückzuweisen. Und fast mit Händen zu greifen ist die Anregung der Weilheimer Muttergottes Dirrs durch die Rollinger Leinbergers — das schwere, majestätische Thronen, das große

¹⁰⁾ Eine wenig befriedigende Abbildung bei Feulner, Zinnkruzifix, S. 180, Abb. 144. Das ganze Denkmal abgeb. KDB, Opf. 22/II, S. 228, Fig. 117. Feuchtmayr (Petle, S. 142) würdigt das Kreuz kaum.

¹¹⁾ Abb. Belvedere 11 (1932), II, Abb. 121.

¹²⁾ Vgl. oben Anm. 7.

Gewicht des Unterkörpers mit der mächtigen Faltenentwicklung um die Beine, das herrscherlich ragende Haupt.

Es kann kaum bezweifelt werden, daß Dirr die Pollinger Muttergottes und sicher auch den Moosburger Altar gut kannte. Was er von Leinberger lernen konnte, war die Monumentalität der Form, die Gewalt der Erscheinung des Heiligen, war die Lösung des Problems der einheitlich-großzügigen Bewegung, waren die rauschenden Falten, war Schwung und Feuer überhaupt. Dennoch steht natürlich der volle Unterschied von Gotik und Barock zwischen den beiden Meistern¹³⁾.

Dieses Angeregtwerden Dirrs durch einen älteren, dem vorvorhergehenden Stil angehörigen Meister ist in der allgemeinen Stilgeschichte nichts Ungewöhnliches. In derselben Zeit erleben wir eine weitverbreitete „Renaissance“ der Dürerzeit, die sich in der Plastik als Bewunderung und Nachahmung Veit Stoßens äußert¹⁴⁾. Auch bei einem anderen kirchlichen Bildhauer des 17. Jahrhunderts, Thomas Schwanthaler, sind Anregungen durch Kunstwerke der Leinbergerzeit glaubhaft gemacht worden¹⁵⁾ und Hans Karlinger hat die zentrale Stellung Hans Leinbergers in der bayerischen Plastik in ähnlichem Sinne gesehen¹⁶⁾.

Philipp Dirr ist der älteste der drei Frühbarockbildhauer Deutschlands, die unabhängig voneinander und doch eng verbunden um 1625 zu reinen barocken Gestaltungen gelangten. „Keiner von den gleichaltrigen bairischen Bildhauern hat die neuen Tendenzen so folgerichtig und in so weitgehender Annäherung an die internationale Entwicklung verwirklicht wie Dirr, keiner wäre imstande gewesen, dem Altarblatt von Rubens stilistisch und künstlerisch adäquate Bildwerke zur Seite zu stellen“¹⁷⁾.

¹³⁾ Die Charakterisierung der Leinbergerzeit als Protobarock trägt nicht zur Klärung der Begriffe bei.

¹⁴⁾ Müller C. Th., Ein Problem der deutschen Kleinplastik des 16. Jahrh. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 10 (1943), 255—264; ders., Veit Stoß — Zur Geltung seiner Werke im 17. Jahrh., ebenda 9 (1942), 191—202. Ders. in Kunstchronik 7 (1954), S. 292. Lotz W., Historismus in der Grabplastik um 1600. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1940/53 (Vom Nachleben Dürers), S. 61—86. Feulner, Zinnkruzifix. Berliner Rud., Über einige Kleinplastiken. Belvedere 9 (1930) II, 99—111. Ein neueres Beispiel für die Verknennung dieser Tatsache gibt Ad. Herrmann, Loy Hering . . . in Elchingen. Zeitschrift für Kunstwissenschaft 4 (1950), 165—170.

Diese Wiederaufnahme gotischer Formen hat mit der oben S. 129 ff. erwähnten gotischen Tradition nichts zu tun, sie ist auch ein Phänomen nicht allein der Kirchen-, sondern auch der Hof- und Adelskunst.

¹⁵⁾ Guby R., Der Bildhauer Thomas Schwanthaler und seine Zeit. Kunst und Kunsthandwerk 22 (1919), 250—253.

¹⁶⁾ Karlinger Hans, Gibt es einen bayerischen Stil? (1930). Der Zwiebelturm 3 (1948), 215f.

¹⁷⁾ Feuchtmayr, Dirr, S. 152.

Ein eigener Aufenthalt Dirrs in Italien oder Flandern ist unwahrscheinlich. Man wüßte nicht, wo man in der klaren Linie seines Entwicklungsganges starke fremdländische Anregungen einfügen sollte. Es fehlt in seinen Werken jeder internationale, akademische Zug und der Mangel an anatomischen Studien tritt mitunter deutlich hervor.

Nirgendwo im Werk Dirrs zeigt sich eine direkte Abhängigkeit von Werken Rubens'. So können wir auch nicht entscheiden, ob das mächtige Erscheinen des neuen Stils durch den flämischen Meister angeregt war. Mag auch Dirr, so wie Leinberger, von Rubens künstlerische Impulse empfangen haben, sie hätten nur die Lösung von Problemen gebracht, die ihn seit langem bewegten, hätten ihn nur das Ziel erreichen lassen, das seinem Schaffen vorschwebte.

VII

Barocker Kunst- und Frömmigkeitsstil

Die mächtige Wende vom Manierismus zum Barock läßt sich, wie jeder Stilwandel, nicht eigentlich erklären. Man kann nur Voraussetzungen angeben, die die Entstehung des Neuen ermöglichten, und Parallelerscheinungen, die auf anderen Gebieten vergleichbare Wendungen bedeuten. Von ihnen sollen hier die der Geschichte der Kirche, Theologie und Frömmigkeit angedeutet werden.

Das Bilderdekret des Konzils von Trient 1563 (sess. XXV: *Decretum de invocatione Sanctorum*) hat auf den Stil der Kunst keinen Einfluß genommen, aber durch den formulierten Anspruch auf Aufsicht die Themenwahl der barocken Kunst weitgehend bestimmt¹⁾. Das Verbot von Bildern, die religiöse Irrtümer oder Anstoß erregen könnten, ergänzte die geforderte religionspädagogische Auswertung der religiösen Bilder. Daß diese nicht nur religiöse Kenntnisse, sondern auch Gefühle und Willensakte hervorrufen sollten, ist eine Voraussetzung für das Sichtbarwerden geistiger Inhalte in der barocken Kunst. Die Forderung nach historischer Wahrheit und Ähnlichkeit führt auf das positive Verhältnis zur Natur und auf die starke Realität des barocken Bildes. Das Verhältnis zum Urbild wird zum erstenmal in der kirchlichen Lehrverkündigung mit „*repraesentare*“ umschrieben, ein Begriff, der geradezu schlüsselhaft für die barocke Kunst ist, ihre Gegenwärtigkeit erklärt.

Die wissenschaftliche Theologie brachte neue Errungenschaften, die Voraussetzungen für ein neues Menschenbild liefern, wie es sich in der Kunst spiegelt. Ein solcher neuer Begriff ist der des „*status naturae purae*“, den Domingo de Soto und Robert Bellarmin in die Theologie

¹⁾ H. Jedin, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung. *Theologische Quartalschrift* 116 (1935), 420—429. E. Kirschbaum, *L'Influsso del Concilio di Trento nell'arte*. *Gregorianum* 26 (1945), 110—116.

einführen²⁾). Sie behaupten die rein gedankliche Möglichkeit einer gnadenlosen Natur- und Schöpfungsordnung, die sich in einer natürlich-irdischen Glückseligkeit erschöpfe. Der Gedanke, daß die menschliche Natur nicht von Natur her, sondern erst durch freie und ungeschuldete Anordnung Gottes auf die Gnade zugeordnet ist, will die Übernatürlichkeit der Gnade sichern. Der *status naturae purae* ist zwar nur eine theologische Fiktion, eine solche Ordnung hat nie existiert. Sie für möglich zu erklären aber gibt — gewollt oder ungewollt — der natürlichen Seite des Menschen ein größeres Gewicht.

Für das Leben bedeutsamer als der hier nur als Symptom zu wertende Gedanke der *natura pura* war das Gnadensystem des Molinismus³⁾, das weitreichende frömmigkeitsgeschichtliche Folgen hatte. Molina stellte die Freiheit des menschlichen Willens im Wirken der Gnade stark heraus, die Gnade werde erst durch die Zustimmung des freien Willens wirksam. Diese Betonung der Willensfreiheit fand in weitesten Kreisen begeisterte Zustimmung, so auch von dem für die Frömmigkeit des Barock wegweisenden hl. Franz von Sales⁴⁾.

Auch diese Lehre gibt dem irdischen Wirken des Menschen größere Heilsbedeutung. In der Kunst spiegeln sich diese theologischen Gedanken in dem begeisterten Optimismus, der ihre Schöpfungen durchzieht, in der willentlichen Aktivität des psychischen Ausdrucks, in der Bedeutsamkeit des menschlichen Maßstabs.

Optimismus und Aktivität durchziehen auch das kirchliche Leben. Nach einem unglaublichen Verfall der Religiosität und Kirchlichkeit in weitesten Kreisen des katholischgebliebenen Deutschlands setzte sich gegen 1620 eine Wende durch⁵⁾. Der jahrzehntelangen Tätigkeit tüchtiger Oberhirten und ihrer Helfer gelang es um diese Zeit, das Volk wieder mitzureißen. Frömmigkeit und Kirchlichkeit erblühten, neue Bruderschaften, Andachten, Wallfahrten usw. entsprangen. Die bisher nach innen gerichtete Energie der führenden kirchlichen Persönlichkeiten

²⁾ Hans Urs v. Balthasar, Karl Barth. Köln 1951, S. 278—282. Fr. Stegmüller, Zur Gnadennlehre des spanischen Konzilstheologen de Soto. *Weltkonzil I*, S. 181 ff. *Bartmann I*, 277—81.

³⁾ Überblick über die Systeme bei Wilh. Lurz, Adam Tanner und die Gnadestreitigkeiten des 17. Jahrh. Ein Beitrag zur Geschichte des Molinismus. Breslau 1932. *Bartmann II*, 69—75. M. Schmaus, *Katholische Dogmatik III/2*. 5. Aufl. München 1956, S. 344—57.

⁴⁾ *Brémond I*, 91: Franz v. Sales bezeichnete die neue Gnadennlehre in einem Brief vom 16. 8. 1618 als „*verior et amabilior*“.

⁵⁾ Zusammenfassendes Bild in *Weltkonzil* 2. Bd. Aus der dort verwerteten älteren Literatur wären die Arbeiten von Schmidlin, Lingg, Schellhaß, Spindler und Janssen besonders zu nennen. Jetzt auch Veit L. A.-L. Lenhart, *Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock*. Freiburg 1956.

konnte sich jetzt nach außen wenden und die eigentliche Gegenreformation beginnen, das Gefühl der Unsicherheit machte einem Triumphgefühl Platz⁶⁾.

Das Frömmigkeitsprogramm⁷⁾ der Zeit spricht sich in zahlreichen Erbauungs- und Betrachtungsbüchern aus. Jeder einzelne soll jetzt in reger Aktivität dem Vollkommenheitsideal nachstreben, jede Tätigkeit soll in die Selbstheiligung einbezogen werden. Der hl. Franz von Sales⁸⁾ war der beste und erfolgreichste Lehrer dieser vorwiegend praktisch gerichteten Aszetik. Diese ganzheitliche Aszetik bezieht irdisches Tun und die positiven Möglichkeiten des Leiblichen in ihr Programm ein⁹⁾. Wie durch Stoßgebete, gute Meinung und Vorsätze jegliches noch so profane Tun geheiligt werden kann, so kann auch durch Segnungen jedes Ding zum positiven Heilsträger, zum Sakramentale werden. Durch diese Erscheinungen erfahren Leibbejahung und positives Naturverhältnis der barocken Kunst ihre Beleuchtung.

Den Frömmigkeitsstil des Barock¹⁰⁾ könnte man als religiösen Realismus bezeichnen. Barocke Religiosität bedarf immer eines Gegenstandes oder einer konkreten Vorstellung, um sich zu entzünden. Es kann ein Bild sein oder ein Devotionsgegenstand, der genau erfaßte raumzeitliche Rahmen einer biblischen oder Heiligengeschichte, wie auch die Porträts der Heiligen, wenn möglich, echt und ähnlich sein müssen. Die sensualistische Religiosität des Barock kann nicht von abstrakten Gedanken leben und auch die Mystik im engeren Sinn zieht sich auf periphere Orte außerhalb der Welt barocker Hochkultur zurück, da

⁶⁾ Über das Problem „Barock und Gegenreformation“, das in den zwanziger Jahren in einer längeren Kontroverse Weisbach-Pevsner behandelt wurde, vgl. jetzt Karl M. Swoboda, Barock und Gegenreformation. Prag 1943 (Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften in Prag, Ph.-hist. Kl. 4. Heft) und Hub. Jedin, Katholische Reformation oder Gegenreformation? Luzern 1946. Ein gleichzeitiges Denkmal für dieses neue Triumphgefühl ist Car. Carafa, *Commentarii de Germania sacra restaurata* (1629). Viennae 1748/9, bes. II 310 f.

⁷⁾ Schrott Al., Die Reform des Trienter Konzils im Spiegel der nachfolgenden Andachtsliteratur. *Weltkonzil I*, 349—357. Ders., Das Gebetbuch in der Zeit der katholischen Restauration. *Zeitschrift für katholische Theologie* 61 (1937), 1—28, 211—257.

⁸⁾ Müller Mich., *Frohe Gottesliebe. Das religiös-sittliche Ideal des hl. Franz von Sales*. Freiburg 1933. Eggersdorfer F. X., *Die Aszetik des hl. Franz von Sales in ihren theoretischen Grundlagen*. München 1909. Watrin Elis., *Die weltanschaulichen Grundlagen der Introduction à la vie dévote des hl. Franz von Sales*. Diss. Münster. Bochum 1935. Karrer O., *Gott in uns. Die Mystik der Neuzeit*. München 1926, 154 ff.

⁹⁾ Beispiele: Loricus Jod., *Cura corporis humani pia atque salubris pro Clericis aliisque piis omnibus*. Ingolstadt 1587 (578 S.). Mit Approbation von Gregor von Valentia SJ.: *Liber iste pius est et doctus, et dignus qui typis excudatur*. Bellarmin Rob., *De ascensione mentis in Deum per scalas rerum creaturarum* (1595 u. öfters). Schorrrer Christoph SJ., *Synopsis seu Textus Theologiae asceticae sive Doctrinae spiritualis universae*. Dillingen 1662.

¹⁰⁾ Mayer, *Liturgie (grundlegend)*. Raitz v. Frentz E., *Das Konzil von Trient und seine Ausstrahlung auf die Frömmigkeit. Weltkonzil I* 337—347.

mystische Frömmigkeit notwendig auf Konkretheit und eigenes Tun verzichten, sich körperlosen Visionen und Eingebungen hingeben muß¹¹⁾.

Dieser religiöse Realismus hat seinen vornehmsten Gegenstand in den Werken der Kunst, die konkret, naturnah, gegenwärtig und wirklich erscheinen müssen, um dieser Frömmigkeit zu entsprechen.

Der zentrale Andachtsgegenstand barocker Frömmigkeit ist die Eucharistie¹²⁾. In keiner Epoche der Kirchengeschichte nahm ihre Verehrung durch Kommunion und Anbetung einen solchen Raum ein. Sie faßt das Frömmigkeitsideal des Barock in sich zusammen: Ein realer Gegenstand, an dem sich die Andacht entzündet, die geistige, in der Hostie wieder Fleisch gewordene Wesenheit Christi, dessen wirkliche Gegenwart verehrt und genossen wird. Die barocke Kunst steht dazu in Analogie: Jenseitige Wesenheiten kleiden sich in ein irdisches Gewand und werden wirksam und gegenwärtig.

¹¹⁾ Diese Meinung widerspricht nicht den Ergebnissen von Brémond, II 585—606, da dort der Begriff Mystik wesentlich weiter gefaßt wird.

Zur oben vertretenen Ansicht vgl. Schrott (vgl. Anm. 7), Mayer, Liturgie, S. 93, Beck, S. 285. Schoemann, J. B., „Barocke Mystik“ in Angelus Silesius' „Cherubinischem Wandersmann“. Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 4 (1929), 115—128; Flemming, S. 424; Hankamer, S. 111 ff.

¹²⁾ Mayer, Liturgie, S. 141f., 148ff. Weltkonzil I 335, 354. Schrott in Zeitschrift für kath. Theologie 61 (1937), 249. Beck 266—8. Pourrat P., La Spiritualité Chrétienne. 5. Aufl. Paris 1927, III 391, 562—567. Riezler, VI 242.

VIII

Dirrs Schüler und Nachruhm

Philipp Dirr schuf in den ersten Jahren des Dreißigjährigen Krieges einen barocken Stil, wie er in Bayern erst nach dem Ende des Krieges zu breiterer Geltung gelangte. Doch scheint das Werk Dirrs für die Nachfolger nur von geringer Bedeutung gewesen zu sein, nur dünne Fäden führen von ihm zu den Meistern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der Grund dafür liegt zunächst in den Wirren des großen Krieges, der in seinem zweiten und dritten Jahrzehnt Bayern nicht zur Ruhe kommen ließ, und darin, daß Freising nie eine zentrale Kunststätte Bayerns war. Entscheidend aber ist, daß Dirr keine kongenialen Schüler fand, die sein Erbe in bessere Zeiten hätten übergeben können.

Im Jahre 1625 erwähnt Dirr, daß ihm beim Aufrichten des Altares drei Gesellen geholfen hätten. Drei Schüler Dirrs können wir nun namhaft machen.

Nur einer von ihnen ist schon als Lehrjunge bei Dirr gewesen, Tobias Schmid¹⁾. 1617—23 hatte er bei ihm gelernt, war als Geselle mit nach Freising gezogen und hier 1630 sesshaft geworden und um 1663 gestorben. Seine Werke tragen den Charakter ausgesprochener Schularbeiten, es sind biedere Nachschriften Dirrscher Stilformen, gelegentlich mit älteren, von Dirr bereits überwundenen Eigenheiten vermischt. Ob er sich später zu großzügigeren Formen, die Dirrs Stil selbständig weiterbilden, durchgerungen hat, läßt sich noch nicht bündig beweisen. Im ganzen ist aber die Qualität seiner Arbeiten von solider Handwerklichkeit.

Der Bildhauergeselle Hans Dreismich²⁾, der 1621 in Weilheim eine Schwägerin Dirrs zu heiraten beabsichtigte, scheint auch künstlerisch von ihm nicht unabhängig zu sein. Die Plastiken der Altäre, die er um

¹⁾ Vgl. Exkurs 9.

²⁾ Vgl. Exkurs 11.

1630 in Landshut schuf, zeigen in Gewandmotiven und Bewegtheit deutliche Beziehungen zu Dirrs Stil. Die Komposition seiner Altäre bildet jedoch spätmanieristisch-gotisierende Typen in zierlicher Reinkultur aus und verleugnet so eine Schülerschaft bei Dirr.

Mit Gewißheit darf Gregor Nay³⁾ zu den Schülern Dirrs gerechnet werden, obwohl der gebürtige Oberammergauer bei Hans Degler gelernt hatte. Er heiratete 1629 zu Freising eine Schwägerin Philipp Dirrs und arbeitete später in Landshut. Seine künstlerische Kraft ist nicht groß, das eindrucksvolle Werk des Hagsdorfgrabsteins verdankt seine Qualität der Anlehnung an Dirr.

In gewisser Hinsicht darf auch der Weilheimer Bildhauer Martin Dürr (1674—1734)⁴⁾ unter die Schüler Philipp Dirrs gerechnet werden. Als Großneffe des Meisters scheint er einmal in deutlicher Abhängigkeit von dessen Stil ein Werk geschaffen zu haben, das — wir wissen nicht, ob über ererbte Zeichnungen oder Modelle oder als Nachbildung eines ausgeführten Werkes — offenbar eine Erfindung Philipp Dirrs wiedergibt. Sonst ist Martin Dürr in seiner altertümlichen Formgebung wenig bedeutend. Die Kunstgeschichte kennt ihn jedoch als Vater der Brüder Johann Georg und Franz Anton Dürr, deren Werke am Bodensee zu finden sind, und als Werkstattvorgänger Franz Xaver Schmädls.

Eine Anzahl von Figuren, Altären und Grabsteinen geben Zeugnis von den Schülern Dirrs. Vergleicht man sie aber mit dem Gewicht der Werke Dirrs, so ist ihre Summe sehr gering. Eigentlich nur zwei Werke haben außer den Formen auch etwas vom Geiste Dirrs überkommen, die Plastik des Neufahrner Altars und der Landshuter Hagsdorfgrabstein.

Der Nachruhm Dirrs im Wandel der Jahrhunderte

Ausstrahlungen auf die Nachwelt konnten bei so beschaffener Schülerschaft nur von den Werken Dirrs selber ausgehen. Die Stimmen der Nachwelt haben den Geschmackswandel treulich festgehalten. Wie stolz der Bischof Veit Adam auf seinen Hochaltar und die ganze Kirchenerneuerung war, haben wir oben schon gesehen. Er wird diesen Stolz auch nach außen hin nicht verhehlt haben, denn am 16. März 1630 kündigt Herzog Albrecht von Bayern mit seiner Gemahlin einen Besuch in Freising an⁵⁾, „damit wir aldorten . . . auch unser lieben frauen, von

³⁾ Vgl. Exkurs 10.

⁴⁾ Vgl. Exkurs 12.

⁵⁾ HStA, Fürstensachen 82/I (Konzept, Landau 16. 3. 1630). Albert wollte am 21. März mittags ankommen, was auch geschah (vgl. Küchenamtsrechnung 1630, KAM, Rep. 53, fasc. 133).

E(uer) F(ürstlichen) G(naden) renovirte Thumbkhirchen so wür noch nie gesehen besuechen mügen“.

Das berühmteste Altarwerk Dirrs war aber nicht der Hochaltar des Domes, bei dem sich die Bewunderung vorwiegend auf das Rubensbild bezog, sondern der der Georgspfarrikirche. Im Jahre 1679 schreibt der Stiftsdechant von Hl. Kreuz in Augsburg, Johann Georg Grueber, in seinem Manuale Georgianum, daß im Hochaltar der Pfarrkirche der hl. Georg „elegantissima sculptoris egregii manu elaborata videtur“ (von der sehr geschickten Hand eines hervorragenden Bildhauers gearbeitet, zu sehen ist)⁶⁾. Er überliefert auch, daß eine gleichartige Figur jährlich von der Georgsbruderschaft durch die Straßen geführt werde. Aus den Rechnungen dieser Bruderschaft erfahren wir, daß dies an Fronleichnam geschah und zehn Träger erforderte⁷⁾. Diese Figur — man wird den Ausdruck „juxta normam illius confectam“ des barocken Betrachters nicht in einem modernen Sinn pressen dürfen — war vermutlich die Schreinfigur des Bruderschaftsaltares von 1609. Sie ist genauso verschollen wie Dirrs Werk..

Ende Juli 1690 kam der Kemptener Bildhauergeselle Franz Ferdinand Ertinger auf seiner Gesellenwanderung nach Freising. In seinem Tagebuch notierte er die für seine Profession wichtigen Werke, und wenn möglich auch ihre Meister. Er konnte auch den Namen des Meisters des Hochaltares erfragen und berichtet: „S. Georg unnd pfahr kierch allwo Ein schener hoch alldar von bilthauer arbaith von pfillip dirr zu sechen in welchem der ritter S. Georg zu pfert in dem miteren Corpus hoch Estimiert wiht“⁸⁾.

Die hohe „Aestimierung“ nach über 60 Jahren spiegelt dann noch ein Bericht des Freisinger Stadtpfarrers Menrad Kugler aus dem Jahr 1695. Er schreibt, daß er beim Antritt der Pfarrei nur lauter altfränkische Altäre vorgefunden habe, „außer des S: Georgen Choraltars, so ein Meisterstuckh Von dem Phillipp Dürer, dess berimbten Mallers, Albrecht

⁶⁾ Joh. Gg. Grueber, Manuale Georgianum. Augsburg 1679, p. 81 f.

⁷⁾ Rechnungen der Hofbruderschaft St. Georg 1709, 1710, 1723, 1746, 1760, 1770, 1780, 1785 im Historischen Verein Oberbayern Nr. 6250. Dort werden jährlich die Ausgaben für die Träger, für verschiedene Ausbesserungen usw. verrechnet. Auch aus ihnen geht hervor, daß die Figur den Ritter Georg zu Pferd vorstellte. Sie ist also nicht identisch mit der Kolossalfigur eines stehenden Ritters Georg um 1660, die bis 1954 im Garten des Priesterseminars zu Freising stand (Dehio-Gall, Obb., S. 72), nach frdl. Mitteilung von H. H. Prälat Dr. Hartig aus Oberhummel stammt (dort noch im Jahr 1889: KDB, Obb., S. 426, fälschlich als S. Michael bezeichnet) und jetzt in der Freisinger Stadtpfarrikirche steht.

⁸⁾ cgm. 3312. Gedruckt von Erika Tietze-Conrat, Des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger Reisebeschreibung durch Österreich und Deutschland (Quellenschriften für Kunstgeschichte NF XIV). Wien-Leipzig 1907, S. 12.

Dürers, Leibl: brueder sein solle“⁹⁾. Der Meister, dessen Name hier zuletzt aus lebendiger Tradition genannt wird, ist also bereits neben die klassischen Vorbilder der altdeutschen Kunst aufgerückt.

Daß der große Freisinger Bischof Johann Franz Eckher (1695—1727) tiefes Verständnis für die Werke Dirrs hatte, können wir, wenn auch nicht durch Worte, so doch durch Taten belegen. 1705 ließ er den Altar der Residenzkapelle restaurieren und bei seiner Domrenovation 1724 wurden die Ausstattungsstücke Dirrs pietätvoll übernommen und pfleglich neugeziert. An Eckhers Stelle spricht sein vertrauter Berater Karl Meichelbeck, der in seinen Geschichtswerken dem Altar hohes Lob angedeihen läßt. Er schreibt vom majestätvollen, „höchst-schätzbahrsten, von 4 Haupt-Säulen und 2 herrlichen Statuen, viele Engeln durch alte Künstlers Hand geschnittenen Hochaltar“, bezeichnet ihn als Hauptschmuck des Domes, seine gewaltigen Figuren, die Engel und Ornamente als mit größter Kunstfertigkeit geschnitzt. Das ganze Werk erregte bei allen höchste Bewunderung und werde dies auch in Zukunft tun¹⁰⁾.

Noch 1739 schreibt der noch ganz wie sein Bischof Eckher der Welt des Barock angehörige Geistliche Rat Franz Joseph Anton Schmid von einer „magnifica ara“ in der Georgspfarrikirche¹¹⁾. Aber schon das Rokoko wird für die starke, blutvolle Kunst Dirrs nicht mehr das rechte Verständnis haben aufbringen können, wenn auch der Jesuit Joseph Daxspurger 1754 im Überschwang einer Festpredigt das „überaus kunstreich-auserlesen-schöne Bildnus“ den Pfarrkindern als „ausbündig-schönes Vorbild eines Georgischen Christ-Heldenmuthes“ vor Augen stellt¹²⁾. Als gar die ersten Wehen des Ideals der edlen Einfalt und stillen Größe die Bischofsstadt berührten, mußte die Unzeitgemäßheit der Werke Dirrs deutlich werden.

Das Handbuch des Franz Sebastian Meidinger vermerkt von der Pfarrkirche im Jahre 1787: „Allda ist eigentlich nichts merkwürdiges“¹³⁾. Der aufgeklärte Freisinger Kanonikus Clemens Alois Baader schreibt in

⁹⁾ Fragment einer Relation des Pfarrers Menrad Kugler (1668—1695) über seine Tätigkeit bis 1695, Manuskript von 4 Blättern, eingeklebt in den von Jos. Scheuerl angelegten Sammelband: Geschichte der Pfarrkirche St. Georg zu Freising im Pfarrarchiv, p. 465—472. Veröffentlicht von R. Birkner, Die Stadtpfarrkirche St. Georg in Freising in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. Frisinga 6 (1929), 241—246.

¹⁰⁾ Meichelbeck, Chron., S. 354, Hist., S. 482.

¹¹⁾ Deutinger, Matr. I 292.

¹²⁾ Daxspurger Jos. SJ., Auserlesnistes Vorbild eines ... Christ-Heldenmuths ... in dem großen Heil ... Georgio ... auf öffentlicher Canzel der hochlöbl. S. Georgii Stadt-Pfarr-Kirchen. Freysing 1754, S. 5, 6.

¹³⁾ Meidinger Franz Seb., Historische Beschreibung der kurf. Haupt- und Residenzstädte in Niederbayern Landshut und Straubing. Landshut 1787, S. 251.

einem Gutachten 1802: „An schönen Kunstsachen enthält diese Kirche nichts“¹⁴⁾).

Schon im Jahr 1784 hatte sich der neue Geist gerührt¹⁵⁾. Am 10. Mai 1784 senden Bürgermeister und Rat der Stadt an den Hofrat zwei Entwürfe des Malers Deyrer für ein neues Hochaltarbild der Pfarrkirche, „wobey wür underthenigst anfigen, das die jenigen, welche jetzt den Koraltar buzen, behaupten, das der jetzt darauf sich befindende Schimmel und Trake so wurmstichig und Moder sind, das sye kaum mehr 2 Jahr halten kennen: Es wird also, nebst deme, das Uns ein gemählde weit anständiger, als ein geschnittes Pferd auf dem altar zustehen scheint, auch nothwendig seyn, das jezt der Antrag . . . acceptiret werde.“ Die Hofkammer stimmte dem Plan, da auch die Kosten durch einen Stifter getragen werden sollten, durch den aufgeklärten Rat Degen sofort zu, weil die Vorstellung des Ritters auf dem Pferd „in der öffentlichen Kirche eben nicht die erbaulichste ist“. Der Bischof erklärte daraufhin, er hätte „zwar in der bisherigen Vorstellung deß Kirchen Patrons . . . nichts unerbäuliches befunden, wann sie auch forthin darinn belassen worden wäre“, doch will er dem zeitgemäßen Wunsche nicht entgegen sein. Mit der feinen Korrektur, der Bischof habe „n o c h nichts gefunden“, gibt die Hofkammer die Erlaubnis weiter (21. Mai 1784). Man muß den Charakter des Bischofs Ludwig Joseph v. Welden kennen, um seinen folgenden Rückzug zu verstehen. Grundgütig, war er doch äußerst konservativ und ganz dem ancien regime in Kirche und Staat zugetan. Die Sache war ihm nicht geheuer, vermutlich erschien sie ihm zu revolutionär, und so dekretierte er am 12. Juni 1784: „Seine Hochfürstlichen Gnaden haben sich schon ohnein gnädigst geäuseret, wie höchstdieselbe die Belassung derjenigen Statue, welche den h. Ritter Georg . . . vorstellet, vorzüglicher gerne seheten, als dessen Abänderung mittels eines gemahlenen Altarblatts, welches auch der hiesigen Burgerschaft selbst, wie es zu vernehmen kommet, nicht angenehm wäre — Höchstdieselbe befehlen dahero gnädigst, daß die alte Bildnuß von Holz allda belassen . . . werden solle.“

Zwanzig Jahre später nun war kein Bischof mehr da. Der Stadtpfarrer Lorenz Franz nahm die Veränderung eigenmächtig vor und berichtete darüber am 2. Juni 1805 an das Generalvikariat: „Schon vor mehrern Jahren war der Antrag anstatt des hölzernen zu Pferd sitzenden Ritter Georgius ein Altarblatt zuerhalten — Gewiße Umstände aber hinderten diß Vorhaben, nachdem es aber bekannt ist, daß der

¹⁴⁾ 6. Sbl., S. 82.

¹⁵⁾ Zum folgenden vgl. den Akt mit 6 Produkten KAM, HL 3, fasc. 228/2.

Ritter sammt dem Pferde beynahe ganz von Mooden durchlöchert ist, folglich der Kuster, und auch niemand anderer mehr ohne Todesgefahr zum Außbutz des Altars, oder Reinigung desselben hinaufsteigen will, und kann, so haben sich Gutthäter nicht nur zur Verherrlichung der Kirche, sondern auch des Hochaltars hervorgethan, die vom berühmten Hauber Professor der Mahlerkunst in München ein Altarblatt, worauf ebenfalls der Ritter Georgius zu Pferd angebracht ist, dann im obersten Theil des Altars die hl. Dreyfaltigkeit verfertigen ließen, welches ich hiemit . . . berichten . . . habe . . . wollen“¹⁶⁾.

Den Ritter Georg hat man dabei nur „übersetzt“¹⁷⁾, er durfte also wohl noch in der Kirche bleiben.

Auch der veränderte Altar fand im 19. Jahrhundert keine Gnade mehr. Im Jahre 1849 beurteilt ihn Max Schneider als „unpassend“¹⁸⁾. Die große Restauration der Pfarrkirche 1854—55 machte ihm wie dem Ritter Georg und der anderen Barockausstattung ein unrühmliches Ende¹⁹⁾. Ein „Prachtstück“ von Kaspar Zumbusch kam an seine Stelle, das 1955 auch wieder weichen mußte.

Besser war es den Werken Dirrs im Dom ergangen, doch nur weil keine Mittel zu ihrer Ersetzung vorhanden waren. Joachim Sighart, der den ganzen Dom wieder zu romanisieren vorhatte, erwähnt immerhin in seiner Kunstgeschichte Bayerns 1862 die Hochaltarfiguren „als Repräsentanten der Zeit (v. 1618)²⁰⁾“. Doch wurden 1886 vier Seitenaltäre, darunter möglicherweise auch Werke Dirrs, als „bloße Doubletten“ beseitigt und 1889 der Organismus des Hochaltars aufs schwerste gestört.

Doch schon im gleichen Jahr wurde ein besonders reizvolles Werk Dirrs, das Hohenwarter Dreikönigsrelief, sogar mit einer Abbildung im damals repräsentativen Inventarisationswerk gewürdigt.

¹⁶⁾ OAM, Pfarrakten Freising, St. Georg, Abt. Kultussachen.

¹⁷⁾ Rechnung des Kistlers Ant. Moosböck über die Veränderungen am Hochaltar (vom 10. Juni 1805) im Anm. 9 zitierten Sammelband p. 513.

¹⁸⁾ Schneider Max, Über die Bau- und Kunstdenkmäler sowie über die Reste alter Baukunst in Freising. Jahresbericht der k. Landwirtschafts- und Gewerbeschule zu Freising 1849, S. 11.

¹⁹⁾ Es wurden zwar 1855 200 fl. aus dem Verkauf der alten Altarbilder und Altäre verrechnet (Sammelband wie Anm. 9, p. 99 f.), es dürfte sich dabei aber nur um kleinere Altäre gehandelt haben. 1849 erhielt ein Baukonduktor Leinbach 27 fl. für die Aufnahme der alten Altäre (Sammelband p. 96).

²⁰⁾ Sighart, S. 695.

Die Geschichte der Forschung

Inzwischen war auch der seit 1695 verschollene Name Dirrs wieder aufgetaucht. Andreas Schmidtner hatte ihn im Weilheimer Häuserbuch gefunden und den Meister mangels einer genaueren Datierungsmöglichkeit in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts eingereiht²¹⁾. 1909 fand Zottmann²²⁾ den Namen im Weilheimer Ratsprotokoll bei den Zunftstreitigkeiten von 1617 wieder, ihm passierte aber das Mißgeschick, auch den Vater Caspar Dirr zum Bildhauer zu ernennen. Den Fehler machte Thieme-Beckers Künstlerlexikon noch größer, als es 1913 die beiden Bildhauer Caspar und Philipp Dirr nach Weilheim in Württemberg versetzte²³⁾.

Aus diesen Weilheimer Quellen war nur ein leerer Name geflossen. Inzwischen hatte 1888 Benedikt Weinhart in Freising die wichtigsten Aktenstücke des Münchner Ordinariatsarchivs über den Meister des Freisinger Hochaltars Philipp Thürr veröffentlicht²⁴⁾. Daraus ging der Name des Meisters der Hochaltarfiguren in die Domführer und Handbücher über und so erhielt Dirr auch die seltene Ehre einer nochmaligen Anführung in Thieme-Beckers Künstlerlexikon 1939 unter Thürr, wobei auf drei Zeilen nicht einmal die spärliche zitierte Literatur ausgeschöpft wurde²⁵⁾. Adolf Feulner stützte sich 1919 in dem Aufsatz „Zur Datierung des apokalyptischen Weibes von P. P. Rubens“²⁶⁾ im wesentlichen auf die Arbeit Weinharths, doch gelang ihm später noch ein bedeutsamer Fund. In Hohenkammer sah er die Verkündigungsgruppe, erfuhr von ihrer Herkunft aus der Freisinger Residenz und schrieb sie daraufhin Dirr zu²⁷⁾. Michael Hartig erweiterte das Werk Dirrs ohne nähere Begründung durch die Zuschreibung der hl. Elisabeth (1931)²⁸⁾. Alois Mitterwieser war schon 1929 ein wichtiger archivalischer Fund gelungen, die Rechnungsnotiz über den Altar der Hofkapelle. Er publizierte ihn

²¹⁾ Böhaimb, S. 137: „etwa um 1650“ (Verfasser des Hauptteils der Böhaimbschen Chronik war Andreas Schmidtner). (Schmidtner A.), Bildhauer Johann Georg Dürr von Weilheim. Abdruck aus dem Weilheimer Tagblatt 1890, Nr. 172 u. 173. Weilheim 1890, S. 2 („etwa um 1670“, vermutet Philipp als Vater des Martin Dürr und S. 3 als 1641 geborenen Sohn des Adam Dürr). Damrich stützt sich bei seiner Erwähnung Philipp Dirrs einzig auf Schmidtner.

²²⁾ Zottmann, S. 53, 55.

²³⁾ Thieme-Becker 9 (1913), 328.

²⁴⁾ Weinhart, Renovation (1888).

²⁵⁾ Thieme-Becker 33 (1939), 109: „um 1622“ datiert.

²⁶⁾ Feulner (1919). Außer den von Weinhart beigebrachten Archivalien kennt Feulner noch den Brief an Bienner 1624 und das Hofkammerprotokoll 1623. Er betont entschieden die Priorität des Altarentwurfes vor dem Bild.

²⁷⁾ Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. III. Süddeutschland. 3. Aufl. 1924 unter Hohenkammer (mit Feulner's Sigel) (7. Aufl., S. 216).

²⁸⁾ Hartig, S. 217 Abbildung der hl. Elisabeth „von Philipp Thürr um 1620“.

aber an so versteckter Stelle und unter einem nichtssagenden Titel, daß der Beitrag von der Lokal- und Kunstgeschichtsforschung zunächst nicht beachtet wurde²⁹⁾. Auch war Mitterwieser die Tragweite seiner Entdeckung nicht bekannt, da er nichts von der zugehörigen Verkündigungsgruppe wußte.

In dieser recht dünnen Literatur lebten die beiden Hälften Dirrs, die Weilheimer und die Freisinger, immer noch ein völlig unverbundenes Dasein. In der Dissertation von Karl Feuchtmayr werden Philipp Dirr und Philipp Thürr an verschiedenen Stellen zitiert³⁰⁾ und noch 1939 erscheint in seinem Aufsatz über Degler Philipp Dirr als leerer Name³¹⁾.

Auch für die kunstgeschichtliche Würdigung der doch schwer zu übersehenden Freisinger Arbeiten Dirrs war bisher nichts geleistet worden. Nirgendwo waren sie mit der gleichzeitigen Plastik verglichen worden, in keiner überlokalen Arbeit wurden sie auch nur erwähnt, kaum daß in den Domführern für die Hochaltarfiguren ein beiläufiges Prädikat abfiel. So konnte es geschehen, daß noch 1951 ein bayerischer Kunsthistoriker die Verkündigungsgruppe als Arbeit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und den Altar der Elisabethkapelle als „überladen und grobgliederig“ kennzeichnete.

Im Jahre 1953 erschien der Aufsatz Karl Feuchtmayrs über Philipp Dirr³²⁾. Er brachte die Vereinigung des Weilheimer mit dem Freisinger Dirr, stellte einen Großteil der in Freising befindlichen Werke Dirrs zusammen und gab eine kunstgeschichtliche und qualitative Würdigung des Meisters. Die vorliegende Arbeit, die von der Feuchtmayrs — wie oben bemerkt — unabhängig ist und von den gleichen, oben geschilderten wissenschaftlichen Voraussetzungen ausgehen mußte, versucht das Werk Philipp Dirrs — nach einigen Abstrichen — auf breiterer archivalischer und Denkmälerbasis aufzubauen und zu verstehen.

Schlußwort

Am Ende einer auf eine Person gerichteten Arbeit drängt sich die Frage auf, was für eine Persönlichkeit denn hinter den Zeugnissen ihres Lebens und Schaffens steht. Diese Fragestellung scheint bei Dirr wenig Erfolg zu haben, denn es fehlen alle persönlichen Aussagen. Wir besitzen zwar die Bittschrift vom Jahre 1625, aber — von Schreiberhand geschrieben und sogar unterschrieben — dürfte sie für Dirrs eigne Ge-

²⁹⁾ Mitterwieser, 1929.

³⁰⁾ Feuchtmayr, Bildhauer (1922) erwähnt Philipp Dirr S. 10, 27, 116, Philipp Thürr S. 13.

³¹⁾ Feuchtmayr, Degler. S. 540. (Sonderdruck, S. 28).

³²⁾ Feuchtmayr, Dirr.

danken nicht viel aussagen. Doch ist sie ein vollgültiges Beweismittel dafür, daß sich Dirr als Handwerker fühlte und in die gesellschaftliche Ordnung einreichte³³). Trotz des etwas eigenwilligen Anfangs seiner Tätigkeit scheint er nie die Grenzen dieses seines Standes durchbrochen zu haben. Daran ändert auch der Ruhm, der 60 Jahre nach seinem Tode seinen Namen mit einem mythischen Schimmer umgibt, nichts. Bei allem doch auch dem Meister selbst bewußten künstlerischen Rang seiner Werke zeigt sein Schaffen einen handwerklichen Charakter, hat sein erstes Ziel in der Befriedigung des Auftraggebers. So darf es auch nicht Wunder nehmen, wenn sich nach unserm Urteil schwache und als Kunstwerk unbedeutende Stücke auch im Werk Dirrs vorfinden mögen oder noch bekannt werden. In der naiven, ursprünglichen Schaffensweise des Handwerkers unterscheidet sich Dirr nämlich zutiefst von den reflektierten Werken eines Künstlers wie Jörg Petle. Das handwerkliche Schaffen aber ist eine Grundlage des bairischen Barock, seine schönsten Schöpfungen sind aus ihm hervorgegangen.

Dirrs Handwerklichkeit fehlt jede dumpfe Beschränktheit. Aus jeder Aufgabe entsprang ihm die Möglichkeit zu einer neuen Lösung. Dies zeigen neben den figürlichen Hauptwerken besonders seine Altarbauten: Das reizvolle Frühwerk des Verkündigungsaltars mit seinen Beleuchtungseffekten, dann das geniale Spätwerk des Elisabethaltars, der wegen der innigen Verbindung von Aufbau und Plastik sich als von Dirr entworfen erweist. Durch die Originalität seiner Idee, den Reichtum und die Qualität seiner Ausführung dürfte der Altar zu den bedeutendsten Barockaltären zu rechnen sein.

Noch bedeutsamer aber ist, daß es gelang, Dirr als Entwerfer des Freisinger Hochaltars nachzuweisen. Mit ihm aber darf Dirr als Schöpfer des ersten monumentalen Barockaltars in Deutschland gelten.

Dirrs Werke zeigen uns nun einen Meister, der mit ausgesprochen manieristischen Formen sein Schaffen beginnt, später jedoch zu Gestaltungen gelangt, die zweifellos als barock bezeichnet werden müssen. Ein künstlerisch selbständiger, bedeutender Bildhauer wendet sich also vom Manierismus ab und dem Barock zu. Die Einflüsse, die Dirr in seinem Frühwerk verwertete, kamen aus den führenden Zentren süddeutscher Holzschnitzerei, Weilheim und Oberschwaben, und einer starken gotischen Tradition, die für die Kontinuität der Stilgeschichte eine weitreichende Bedeutung hat. Diese Quellen liegen meist in einer soziologischen

³³) Fleischhauer W., Der Künstler der Renaissance- und Barockzeit in der bürgerlichen Gesellschaft. Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 10 (1951), 138—157.

Auftraggeberschicht, die mit den Trägern der internationalen Kunst des Manierismus nichts gemein hat, aber für die Entstehung und Ausbreitung der kirchlichen Barockkunst von großer Bedeutung ist.

Im Gegensatz dazu lassen sich eigentliche Vorbilder für Dirrs *barockes* Werk nicht angeben. Es mag sein, daß von Werken Rubens' ein künstlerischer Impuls auf Dirr ausgegangen ist, sicher aber hat er sich an Werken Leinbergers inspiriert, die für die Ausbildung seines barocken Stils wesentliche Anregungen gegeben haben.

Dirrs barocker Stil läßt sich schon deswegen nicht einfach von einem Vorbild ableiten, weil sein Heranwachsen über eine längere Zeit hin verfolgt werden kann. Schon in frühen Werken finden sich Züge, die bei konsequenter Durchbildung zum Barock führen mußten. Das Auftreten des von manieristischen Formen ungetrübten, reinen Barock läßt sich bei Dirr bereits 1624 feststellen. Eine Umschau unter den deutschen Bildhauern zeigt — mit Ausnahme eines etwa derben Vorläufers, der ohne Wirkung blieb — keinen, der eher als Dirr einen barocken Stil ausgebildet hat. Zwei etwas jüngere Bildhauer dagegen nahmen etwa gleichzeitig eine parallele Entwicklung. Bei dem einen — Petle — ist uns die Lehrzeit im Ausland bekannt, bei dem anderen — Geißelbrunn — recht wahrscheinlich. Bei Dirr jedoch ist eine eigene Kenntnis der Werkstätten des internationalen Barock ganz unwahrscheinlich.

Es ist also Dirr unabhängig von fremden Einflüssen aus eigener schöpferischer Kraft zu einem der Väter der deutschen barocken Plastik geworden. Doch war die Zahl seiner Schüler gering, ihre künstlerische Potenz nicht bedeutend. So wurde sein Erbe vertan.

Philipp Dirr behauptet auch neben einem Meister von internationalem Rang wie Jörg Petle einen Platz. Von diesem schreibt Feuchtmayr: „So groß die Spannweite seines Schaffens und so eng die künstlerischen Beziehungen zu Rubens waren, kann man doch zweifeln, ob er dem Auftrag für den Freisinger Hochaltar besser gewachsen gewesen wäre als Dirr. Seine Kunst war zu subjektiv, als daß sie sich in ein tektonisches Gefüge eingeordnet hätte“³⁴).

Mit seinen Hauptwerken, dem Verkündigungsalter, dem Freisinger Hochaltar, dem Elisabethalter und den Neuburger Statuen, reiht sich Dirr in die großen Meister der deutschen Bildhauerkunst ein.

³⁴) Feuchtmayr, Dirr, S. 156.

Verzeichnis der Werke Dirrs in zeitlicher Folge

1. Freising, St. Georg, Verbesserungen und Reparaturen am Bruderschaftsaltar. 1611. Verloren. (S. 12).
2. Freising, Franziskanerkirche, 2 Altarsteine, 1611/12. Verloren. (S. 12).
3. Oberwildenau bei Weiden/Opf., Expositurkirche (bis etwa 1952 in der Pfarrkirche Geisenfeld), Kruzifixus, gegen 1615. Zuschreibung.
Holz, unterlebensgroß. Fassung und Kreuz 19. Jahrh. (S. 32).
4. Reichenkirchen bei Erding, Pfarrkirche, Grabstein des Pfarrers Wolfgang Lechner, gestorben 1614, um 1615. Zuschreibung nicht gesichert.
Rotmarmor, 178 : 91 cm (S. 118).
5. Ingolstadt, Pfarrkirche zu U. L. Frau, Grabstein des Universitätsprofessors Albert Hunger, gestorben 1604, um 1615. Zuschreibung.
Rotmarmor, 300 : 146 cm (S. 119).
6. Siegel des Klosters Hohenwart, 1617. Zuschreibung. Inschrift: „Sigillum des Convents zu Hohenwart 1617“. Durchmesser ca. 5 cm. Abdruck im Bayer. Hauptstaatsarchiv (S. 40).
7. Freising, Kapelle der ehemaligen bischöflichen Residenz (jetzt Priesterseminar), Altar mit Figuren: Verkündigungsgruppe, Büste Gottvaters, zwei sitzende Engel, 5 Engelsköpfchen. Ausgeführt 1617—1620, archivalisch belegt. Die sitzenden Engel und die Engelsköpfchen Werkstattarbeit. Die Taube modern.
Holz, die Hauptfiguren $\frac{3}{4}$ lebensgroß.
Fassung von 1621, 1718 renoviert, 1878—81 völlig erneuert (mit Ausnahme der von 1830—1932 in Hohenkammer befindlichen Verkündigungsgruppe), 1932 unter Leitung von Prof. Schmuderer neugefaßt (die Verkündigungsgruppe unter weitgehender Benützung der alten, wohl originalen Fassung). 1957 restauriert (vgl. Nachtrag). (S. 22).
8. Freising, Priesterseminar, Relief der Anbetung der Hirten, um 1618. Zuschreibung.
Holz, 76 : 67 cm. Fassung neu (S. 30).
9. Euernbach bei Pfaffenhofen, Pfarrkirche, Relief der Flucht nach Ägypten, um 1618. Zuschreibung. Eingelassen in das aus dem 19. Jahrh. stammende Antependium des Hochaltars.
Holz, 91 : 52 cm. Fassung vermutlich weitgehend original (S. 40).
10. Hirschhausen bei Schweitenkirchen, Filiationkirche, Maria aus einer Verkündigungsgruppe, um 1618/19. Zuschreibung. Holz, 74 cm. Nicht ganz eigenhändig.
Krone und Pfeil ergänzt. Fassung 1952 von Holderried-Pfaffenhofen mit weitgehender Verwendung der Originalfassung (S. 43)
11. Freising, St. Benedikt, Epitaph des Domdekans Hans Christoph Herwart, gestorben 1619, ausgeführt 1619, archivalisch belegt.
Rotmarmor, 234 : 117 cm (S. 116).
12. Regensburg, Pfarrkirche am Hohen Kreuz (bis 1951 in der Kreuzkapelle Geisenfeld), Altar mit 5 Engeln und der Büste Gottvaters, um 1620. Zuschreibung.
Maße: Stehender Engel links 118 cm, rechts 123 cm, beide Giebelengel 100 cm, oberster Engel 107 cm, Gottvater 85 cm. Holz. Unter Beteiligung der Werkstatt (besonders bei den Giebelengeln).
1952 restauriert. Verschiedene Gliedmaßen und vorstehende Gewandteile ergänzt.
Fassung weitgehend erneuert (S. 34).
13. Hohenwart bei Schrobenuhausen, Pfarrkirche, Relief der Anbetung der Könige, um 1620. Zuschreibung.
Holz, 175 : 105 cm, 20 cm tief.
Fassung 1954 von Schober-Pfaffenhofen freigelegt (S. 37).
14. Langenbruck (Lkr. Pfaffenhofen), Hochaltar der Pfarrkirche, Büste der Muttergottes mit Kind, um 1620. Zuschreibung.
Holz, ca. 50 cm. Fassung 18. Jahrh., restauriert (S. 42).

15. Freising, Domkreuzgang, Sebastiansaltar, Christkind auf Weltkugel, um 1620. Zuschreibung.
Holz, 45 cm (ohne Weltkugel). Fassung erneuert (S. 42).
16. Freising, Domkreuzgang, Nordflügel, Epitaph des Domherrn Johann Lechl, gestorben 1608, um 1620. Zuschreibung.
Rotmarmor, 200 : 100 cm. Nur teilweise eigenhändig (S. 118).
17. Aufkirchen am Würmsee, Pfarrkirche, Epitaph des Landschaftskanzlers Hans Georg Herwart, gestorben 1622, um 1620. Zuschreibung.
Gelblicher Kalkstein, 89 : 52 cm (das Relief 57 : 52 cm). Holzrahmen neu (S. 120).
18. Etting bei Weilheim, Expositurkirche, Gabriel und Raphael im Hochaltar. Zuschreibung. Raphael um 1620, Gabriel gegen 1622.
Holz, 140—145 cm. Fassung 19. Jahrh., Attribute neu (S. 43).
19. Freising, Domkreuzgang, Nordflügel, Epitaph des Domherrn Georg Fuhrmann, gestorben 24. Dez. 1621, ausgeführt 1622. Zuschreibung.
Rotmarmor, 153 : 73 cm (S. 117).
20. Planegg, Schloßkapelle, Epitaph des Hans Georg Herwart, gestorben 1622, entstanden um 1622. Zuschreibung.
Rotmarmor, 131 : 63 cm, das Relief 53 : 63 cm (S. 121).
21. Rottenbuch, Pfarrkirche, Stephanusaltar, Figuren eines Bischofs und eines Papstes, um 1622. Zuschreibung und Datierung nicht gesichert.
Holz, ca. 200 cm. Barocke Goldfassung (S. 46).
22. Freising, Dom, Orgelfiguren: Drei stehende Engel, 5 vollplastische (davon 2 jetzt im Domturm) und 6 reliefierte Engelsköpfe (diese Werkstattarbeiten). 1622/23. Zuschreibung.
Holz, die drei Engel 150—155 cm.
Fassung um 1890, 1920 und 1951 übergangen (S. 47).
23. Freising, Dom, Maria-Opferungsaltar, zwei sitzende und zwei fliegende Engel, 1623. Archivalisch gesichert. Werkstattbeteiligung.
Holz, ca. 40 cm (S. 51).
24. Weilheim, Pfarrkirche St. Pölten, Thronende Muttergottes, um 1623. Zuschreibung.
Holz, 118 cm, Tiefe (ohne Hand) 45 cm, Breite 80 cm. Fassung 20. Jahrh. (S. 86).
25. Freising, Dom, Dreikönigsaltar, St. Stephanus und Sixtus (bis 1725 am Stephanusaltar befindlich), um 1623. Zuschreibung.
Holz, unterlebensgroß.
Fassung um 1920 (Inscription im Buch des hl. Sixtus) (S. 87).
26. Freising, Dom, Hochaltar.
Entwurf von Dirr Frühjahr 1623, zum Tabernakel Anfang 1625. Ausführung der Seitenfiguren 1624, des Auszugs 1625. Weihe 1. Januar 1626.
Veränderungen 1724 am Tabernakel, 1889 am Auszug.
Archivalisch für Dirr belegt: Entwurf zum Altar und zum Tabernakel, die Seitenfiguren St. Korbinian und Sigismund (240 bzw. 225 cm), die Glorie des Hl. Geistes mit 2 Engeln und 6 Engelsköpfchen. Verloren sind neben weiteren Teilen der Glorie der oberste Engel und die 4 Auszugsengel. Alle Teile Holz.
Fassung von 1625 im Jahre 1724 ergänzt, 1919 wesentlich erneuert, 1951 in den Gesichtern der Seitenfiguren die alte Fassung wieder freigelegt (S. 54).
27. Freising, Dom, Holzmonstranz, 3 Figürchen um 1625.
Holz, St. Korbinian 12 cm, St. Sigismund 11 cm, Maria 10 cm. Zuschreibung. Werkstattarbeit.
Goldfassung des 19. Jahrh. (S. 85).
28. Johanneck, Filialkirche, Kruzifixus aus dem Freisinger Dom, um 1625. Zuschreibung.
Holz, gut lebensgroß. Fassung barock (S. 89).

29. Freising, Dom, Paulusaltar, St. Peter und Paul, um 1626. Zuschreibung archivalisch naheliegend.
Holz, 140—145 cm. Fassung um 1920 (S. 93).
30. Freising, Dom, Dreikönigsaltar, Dreifaltigkeitsgruppe mit 2 Engeln im Auszug, 1626. Zuschreibung, Werkstattarbeit.
Holz, Fassung um 1920, 1951 restauriert (S. 94).
31. Freising, St. Georg, Grabstein des Hauptmanns Hans Karl Herwart, gestorben 25. Jan. 1626, um 1626. Zuschreibung historisch naheliegend.
Rotmarmor, 204 : 95 cm (S. 122).
32. Freising, Dom, St. Elisabeth-Altar, 1627/28. Zuschreibung archivalisch naheliegend. Figuren: St. Elisabeth und Apollonia (140 bzw. 145 cm), 2 große Engel (134 und 133 cm hoch, 55 und 60 cm tief), kleine fliegende Engel (ca. 60 cm) und Engelsköpfchen (die Halbfigur des Engels links neu), 2 sitzende Engel im Auszug. Mit Ausnahme der weiblichen Heiligen und der beiden großen Engel vorwiegend Werkstattarbeit.
Maße der Altarbühne: Rahmen 252 cm hoch, 135 cm breit, lichte Breite innen 200 cm, Tiefe 80 cm.
Holz, Fassung 1889 (S. 95).
33. Freising, Domturm (Magazin), Fragment eines Engels, wohl von einem beseitigten Altar, um 1628. Zuschreibung.
Holz, 95 cm, ohne Fassung (S. 99, Anm. 24).
34. Freising, St. Johannes-Kirche, Grabstein der Maria Salome von Stauding, gesetzt am 5. Februar 1628. Zuschreibung historisch naheliegend.
Gelblicher Kalkstein, 116 : 70 cm (S. 122).
35. Freising, St. Georg, Hochaltar, 1628/29. Zerstört. Die Plastiken für Dirr archivalisch belegt, von der Mittelgruppe des reitenden Drachentöters St. Georg Nachbildungen erhalten (S. 101).
36. Freising, St. Georg, Hl. Grab, 1630. Zerstört. Entwurf von Dirr (S. 103).
37. Neuburg a. d. D., Hofkirche, St. Wolfgang und Magdalena, um 1630. Zuschreibung. Rotmarmor. Wolfgang 190 cm hoch, 90 cm breit, 50 cm tief. Magdalena 150 cm hoch, 55 cm breit, über 50 cm tief (S. 104).
38. Johanneck, Filiationkirche, Johannes der Täufer und der Evangelist am Hochaltar, 1631. Zuschreibung.
Holz, lebensgroß. Fassung neu (S. 110).
39. Eisenhut (Lkr. Schrobenhausen), Filiationkirche, St. Michael als Seelenwäger, um 1633. Zuschreibung nicht gesichert.
Holz, lebensgroß. Fassung erneuert (S. 112).

Archivalische Belege zum Leben und Werk Philipp Dirrs

Die Texte werden nach den Grundsätzen für die äußere Textgestaltung bei der Herausgabe von Quellen zur neueren Geschichte von J. Schultze (Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine 78, 1930, Sp. 37—45) wiedergegeben.

Belege zum Leben Dirrs

1. Andingung des Lehrjungen Philipp Dirr, 16. Januar 1598.

StAW, Ratsprotokoll der Stadt Weilheim, 1596—1604, f. 23v: Khistler und pilt-hauer betreffend.

Den 16. Jenner anno 98 ist dem maister Clemenndten Pettle oder Schwaiger genannt des Caspar Dirren messerschmidts sohn, mit namen Philipp Dürr, das khüstlerhandtwersch und piltshneiden ze lehrnen eingeschafft worden wie handtwerschgebrauch ist. Dorauf sich Clement erbotten ains oder beede handtwersch zu lehrnen. Der jung begert allein das piltshneiden, damit Clement woll zefriden. Soll 6 jar lang völlig erstreckhen, doron drei jar lang furüber und aus sein.

2. Streitigkeiten über die Redlichkeit Dirrs, 1617.

StAW, Ratsprotokoll der Stadt Weilheim, 1605—20, (f. 670 f.): Den 28. Juni anno 17 hat Simon Khoch und Caspar Dirr, contra Hannsen Degler des raths ainen rath halten und durch seinen procurator fürbringen lassen, wie Philipp Dirr, bilt-hauer, deß Phillip Schmid goltschmidts sun zum handtwersch annehmen und aufdingen habe wellen, so welle aber er Degler solchen uber vilfeltiges versprechen nit aufdingen, begeren derowegen von ime Degler ze wissen auß waß ursach solches geschehe und dieweilen Degler sich auf die gesellen alhie gelendt, sie wollen solches nit zugeben, so widersprechen doch solches die gesellen und halten den Philipp Dirren für ainen redlichen maister.

Degler erscheint in antwort: Er geb nit antwort biß Philipp Dirr und Bartlme Steinle neben stehen.

Abschid: Dieweilen sich herr Degler so hoch beschwert, es well ime bevorab weder der lernmaister nit bei der stell sei bedenklich fallen, alß würdet die sach biß Steinle und Phillip Dirr bei der stell sein eingestelt, doch soll Degler auch bei der stell beleiben und nit verraisen.

(f. 674 f., 30. Juni 1617:) Simon Khoch und Caspar Dirr lassen den herrn Degler nochmalen anfragen ob er den pueben welle andingen bevorab weiln Steinle damit wol zefriden sei. Degler sagt nochmalen, er gebe ausser beisein des Steinles khain antwort. Adam Khrumpper sagt, es sei seinethalben schon richtig, well ine nit hindteren. Bentl sagts ebenmessig. Melppeer und Michael Filgerzhofen alß beschickhsmenner sagen, daß sy den Steinle befragt, ob er bewilligen well, daß man des Philipp Schmidts pueben zue dem Phillip Dirren andingen soll oder nit, so hab er inen zue beschaid geben, es neme ine wunder, daß mans auf ine spilen will, damalen wie Phillip Dirr angedingt worden seie er noch khain burger oder bilt-hauer gewest, er halten den Phillip Dirren für ain redlichen maister, waß die maister thuen sei bei ime schon gethon.

Beschaid: Dieweilen sich Degler so starckh auf den Steinle referirt und außser sein khain antwort geben will, alß soll seiner alherkhonfft erwartet werden.

(f. 680 f., 15. Juli 1617:) Clag. Simon Khoch und Caspar Dirr beclagen sich mermalen wider die bilt-hauer, bevorab wider herrn Degler, wie sy des Phillip Dirren jungen nit andingen wellen, bitt inen solches aufzetragen.

Steinle sagt weiln Degler sich auf ine referiert und er anjetzt nit bei der stell ist, alß khan er darein nit verwilligen. Adam Khrumpper und Melchior Bentl sein zefrieden, wellen den jungen gern andingen helfen. Steinle sagt er veracht den Dirren oder seinen lernbrieff nit, will den jungen gern helfen andingen, aber doch

sollen die zween alß Khoch und Dirr, wann inen waß darauß entstehn solle, red und antwort geben.

Khoch und Dirr protestiern des uncosstens halber.

Abschid: Adamen Khrumpper, Bartlme Steinle und Melchior Bentl, all bilthauern, ist auftragen worden, das sy des Philippen Schmidts sun uneracht das sich Steinle auf herrn Degler referirt, nach handtwerchs gebrauch, dem Philipp Dirren auf- und andingen sollen.

(f. 682 ff.:) Den 29. Juli anno 1617 hat Simon Khoch mezger und Caspar Dirr messerschmidt innamen ihres tochtermanns und sohn Philippen Dirrn bildthauern ainen rath halten und fürbringen lassen, wie herr Degler und Bärtlme Steinle seinen lernpueben zuvor geschafftermassen nit wollen aufdingen.

Degler und Steinle begerten das schreiben, so Philipp Dirr an ainen ersamen rath alher geschriben abzelesen. So bescheiden. Darauf herr Degler vermelt, weil er schreib, der ine und seinen lernbrief veracht, der sei ein unerlicher Gesell, so er doch dessen nie gedacht, so well er ime solches schreiben selbst in sein aigen puesen schieben und für denjenigen halten.

Ist ainer nach dem andern hereingelassen und zum uberfluß befragt worden, ob sy ine wollen aufdingen oder nit.

Herr Degler well ine woll aufdingen, aber doch das er in khain gefahr khomme. Steinle sagt, man soll ain stillstandt haben, biß des Bendls handel außgehe, alßdann wellen sy ain ordnung machen und den pueben aufdingen. Adam Khrumpper well nit darwider sein, wan mans haben will, well er ine aufdingen helfen. Melchior Bendl similiter.

Philipp Schmidt well der zeit, biß sy von München khommen erwarten und biß sy sich in das handtwerch einkhauffen und ihr sachen richtig machen, wellen sy hernach den pueben guetwillig aufdingen sei es guet, wo nit well ers nit darzue netten, sonder den pueben widerumben zue ime nemmen.

Abschid: Dieweil Phillipp Schmidt sich anerbeut, er well 14 tag zuewarten biß sy ihr handlung zue München richtig machen, darbei sein sy gelassen worden. Darauf haben sy herr burgermaister mit mund und handen angelobt zue ihrer widerkhonfft den pueben aufzedingen.

(f. 686 f.:) Den 16. Augusti anno 17 hat Simon Khoch und Caspar Dirr wider ain handtwerch der bilthauer abermalen ainen rath halten und durch iren procurator fürbringen lassen, dieweilen inen vor disem auftragen worden, das sy termin alberait füruber, begeren hierauf ze wissen, ob sy ine andingen wellen oder nit, bevorab auß was uhrsach sy solches thuen und auf ain oder ander zeit verschieben. Es habe herr Degler et consortes fürgeben ain ersamer rath hab sy darzue genet, das sy haben miessen angloben mit dem fürwandt, wan der pueb so angedingt werde und völlig außlerne, so werde er doch nit für redlich gehalten.

Antwort: Herr Degler erscheint in antwort, ain handtwerch der bilthauer zue München haben vermelt, man erkenne den Petle nit für redlich und wann sy ine andingen sollen so halten sy die maister auch für stimppler und habe weiter khain crafft, wann er der pueb schon auslerne.

Abschid: Dieweilen ain handtwerch der bilthauer ain und andere entschuldigung fürwendten und aber Phillip Dirr sich gegen inen weilen er nit bei der stell nit verantworten khann, alß würdet verabschidet, das sich gedachter Dirr selbst in person einstell und red und antwort gebe.

(f. 689, 21. August 1617:) Phillipp Dirr bilthauer begert ain handtwerch der bilthauer, sy sollen ime seinen pueben andingen oder doch die uhrsach vermelden, warumb solches nit geschehe, protestiert wegen des uncosstens.

Die bilthauer werden angefragt, ob sy den Dirren für redlich halten und ob sy den pueben andingen wollen oder nit.

Darauf antworten sy: Degler erkent in für redlich, Steinle last in bei seinen ehren verbleiben und erkent in für ainen redlichen maister. Bentl halt in für redlich. Herr Degler sagt es seie des Khrumppers mainung auch, nemlichen das er den Dirren für ainen redlichen maister erkenne.

Degler will den pueben andingen, Steinle similiter, Bentl will ine ebenfalß andingen. Jedoch sagen die bilthauer und protestiern, wann Phillip Dirr durch

andere angefochten werde, so soll er ohne entgelt ihrer denjenigen red und antwort geben. Dessen ist gedachter Dirr zefrieden.

Bentl legt 2 vidimierte Copias für und begert, ob sy ine darauf für redlich halten oder nit. Degler halt in für ain redlichen maister, hat ime die handt darauf geben und vil glich gewünscht, Steinkle halt in ebenmessig für redlich, Phillipp Dirr erkhet in ebenmessig auf seine fürgelegte brief für ainen redlichen maister. Darbei es bliben und der pueb angedingt worden.

3. Stadtsteuer Dirrs in Weilheim, 1617—26.

StAW, Gemainer Statt Weilhaimb Steur Puech De Anno. . . .

(Erhalten sind folgende Jahrgänge: 1572, 1573, 1579, 1580, 1581, 1584, 1585, 1587, 1588, 1589, 1591, 1599, 1602, 1603, 1604, 1607, 1609, 1610, 1611, 1612 1617, 1623, 1624, 1625, 1626, 1637, 1638, 1639, 1643, 1644, 1645 und spätere). 1617, f. 36v (im Nachtrag an zweiter Stelle): Fillipp Dirr bilthauer 1 fl 22¹/₂ Pfg. dedit. 1623, f. 9r: Philipp Dirr, burgersteuer 21 Pfd., vom hauß 116 Pfd., wachtgelt 21 Pfg. thuet 1 fl. 3 fl 24 Pfg. doppelt 3 fl. 18 Pfg. dedit. (in diesem Jahr werden alle Bürger mit doppelter Steuer veranlagt).

1624, f. 11v: Philipp Dirr, burgersteuer 21 Pfd., vom hauß 116 Pfd., wachtgelt 21 Pfg., thuet 1 fl. 3 fl 24 Pfg.

1625, f. 13r wie 1624.

1626, f. 11r: Philipp Dirr bilthauer (wie 1624).

4. Philipp Dirrs Haus- und Grundbesitz in Weilheim.

StAW, Häuser- und Grundbuch der Stadt Weilheim, angelegt im 1. Jahrzehnt des 17. Jahrh. und bis Ende des Jh. fortgeführt. Nicht paginiert und verbunden.

a) Geörg Khoch Metzger der alt. Philipp Dirr Pilthauer. Matheis Höld Schneider [. . .]

Ain behausung, hofstatt, stadel und garten frei aigen, allain St. Hypoliten alhie 1 fl. jerlichs zinß und gelts [. . .]

St. Petter gehn Wielenbach 1 fl. jerlichs zinß [. . .]

Mer Michael Grassern 300 fl. uf frissten zu bezahlen und ist bezalt [. . .]

Mer den Dirrischen kindern 1 fl. jehrlichs zinß. Daran ist 10 fl. abgelest, angeben den 21. Febr. 1644. Ist völlig abgelest worden [. . .]

Anger. Ain angerfleckhen [. . .] Ist Silvester Khoch verkhaufft worden [. . .]

Ain Tagwerch Anger [. . .] Ist Michael Palsen verkhaufft worden. Von Simon Khoch 2 tagwerch wißmad [. . .] mer 2 tagwerch wißmad allain Philippen Schmid P. 5 fl. Zins. Mer von Simon Khoch ain stadl sambt dem garten an der Ledergasse [. . .]

Wißmadt. [. . .] 2 tagwerch [. . .] 1 tagwerch [. . .]

b) Simon Khoch mezger [. . .]

Wißmadt. Ain tagwerch wißmadt aufm Vischerriedt frei aigen [. . .] dem Philipp Dirren verkhaufft. Mehr ain tagwerch wißmadt aufm winckhln, frei aigen [. . .] anjezt Philipp Schmidt [. . .] Philippen Dirrn verkhaufft.

c) Hanns Kharl [. . .]

Philipp Dirren 1 fl. 3 fl 15 Pf. jerlichs zinß. Ist abgelest worden.

d) Michael Spiegler [. . .] Hans Lott huetter [. . .]

Mer von Philipp Dirren ain stadl und garten bei des H. Geists mihl frei aigen allain Michael Grasser 2 fl. zins [. . .] per 180 fl. und 6 Taler Leykhauff.

5. Michael Grasser als Mittelsmann beim Kauf des Hauses, 12. April 1624.

StAW, Ratsprotokoll der Stadt Weilheim, 1624—25, f. 24 v:

Clag. Mang Reisach schlosser begert in namen Philipp Dirren zue Freysing Mi-

chael Grasser sollte umbstendig specificiren, waß gestalt er die 233 fl. 42 kr. umb die erkhauffte behausung außgeben habe, da nun solches geschicht will er ime in 2 oder 3 tagen sein außgelegt gelt widerumben zustellen.

Antwort. Grasser will dem Reisach untz er von Philipp Dirren ainen ordenlichen gwalt für- und auflegt weder red noch antwort geben.

Abschid. Allweilen es sich aines langwirigen handls ansehen last, alß soll Reisach uf nagsten rath sein clag, neben ordenlichen gwalt schriftlich ubergeben.

6. Die Kinder Philipp Dirrs, 1619—28.

Taufbuch der Pfarrei St. Veit in Freising 1585—1644, Pfarrarchiv St. Georg in Freising.

(1619, November:) 12. huius baptizatus est infans Martinus. Parens Philipus Dürr. Mater Regina. Patrinus Mauritius Schönlein huius civitatis Frisingensis medicinae doctor.

(1621, Januarius 22:) Parens Philippus Dürr. Infans Anna Chunegundis. Patrina Anna Chunegundis Schönlein doctoris uxor. Mater Regina.

(1622, 21. Dezember:) Eodem die eiusdem anni 1622. Pater Philippus Dirr pildhauer alhie. Mater Regina. Patrina Anna Haylin. Infans Maria. Minister M. Valentin Schubin, Parochus. 11. Januarii anno 1625. Pater Philippus Dirr. Mater Regina. Patrina Anna Harscherin. Infans Barbara.

Taufbuch der Pfarrei St. Georg Freising, Pfarrarchiv ebenda.

(1628, 21 April:) Baptizatus est filius nomine Georgius. Pater Philippus Dirpilhauer. Mater Regina. Patrinus Dominus Casparus Harscher Fürstl. Castenambtsverwalter. Minister Corbinianus Geisenhofer.

7. Stadt- und Bürgersteuer Freising, beschrieben 2. bis 4. September, eingehoben 15. bis 18. November 1621.

Stadtarchiv Freising XX, 5, f. 16:

Philipp Thür pildthauer inman 4 ß 6 Pf. d(edit).

8. Freisprechung Tobias Schmid, 15. März 1623.

StAW, Briefprotokolle 1619—24, f. 203 v:

Lernbrief. Hanß Greither maler und Hanß März derkhistler etc. verordnete zunfftmaister geben Thobiasen Schmid, des ehrnhafften fürnemmen Philippen Schmid bürger und goltschmieds alhie ehelichem sune ainen lernbrief, das er das bilthauerhandtwerch bei dem ehrngeachten Philipp Dirren bürgern und bilthauern alhie nach handtwerchsgebrauch 6 jar völlig erlernet habe. Zeugen Hansen Degler und Bärtlme Steinle, beede des raths und bilthauer alhie. Actum 15. Marti anno 1623.

9. Türkensteuerbuch der Stadt Freising vom 26. Juli 1623.

Dombibliothek Freising, Archivalien, fasc. 4, nr. 20, f. 24 v:

Philip Dürr bildhauer inman ist belegt auf 2 fl. 2 ß 24 Pf. dedit. [Vergleichszahl für 1622 am Rand:] 4 ß 6 Pf.

10. Verkauf von Stadel und Garten, 23. Juli 1627.

StAW, Briefprotokolle 1625—29, f. 119:

Khauffbrieff. Philipp Dirr burger und bilthauer zue Weilhaimb, der zeit aber wonhafft zue Freysing, Regina uxor und an statt ihrer Simon Khoch mezger und Mang Reisach schlosser verkhauffen Hansen Lotten burger und huettern alhie, Catharina uxori, ihren habenden stadl und garten alhie bei der marckhtmihl, stoß morgenhalb an Michaeln Palsen, mittag an gemainer statt rindkhmauer, abent an den Heiligen Geist, und mitternacht an die gemaine gassen, so frei

eigen allein Michaeln Grasser alhie 2 fl. jerlichs zinß darauf verschrieben ist, benantlichen umb 180 fl. haubtsumma und 6 reichstaler zue leykhauff. Actum den 23. Juli anno 1627.

11. Schuldbrief Wilhelm Streitls, 2. August 1627.

StAW, Briefprotokolle 1625—29, f. 117 v:

Schuldbrieff. Wilhelm Streitl burger und handlsman alhie Maria uxor geben ihm gnädigen herrn Johann Flenderl, beeder rechten doctor, fürstl. Freysingischem rath und canzler, ainen schuldbrief per 200 fl. die versprechen sie nachvolgenter gestalt zue bezahlen, nemblich bey aufrichtung des brieffs mit Hannsen Lotten und Philippen Dirrn bilthawern umb den erkhaufften stadl 50 fl. [...] Actum den 2. Augusti anno 1627.

Dieser Schuldbrief ist im Grundbuch nicht eingetragen worden.

12. Dirr als Taufpate, 16. Dezember 1627.

Taufbuch der Stadtpfarrei St. Georg in Freising 1620—34, p. 273:

(1627) 16. Decembris. Pater Joannes Georgius Schaur pictor. Mater Anna Maria. Infans Joannes Philippus. Levans Philippus Dürren hermoglyphus.

13. Beschreibung der alhie (in Freising) wohnendten Persohnen so nicht Burger, aber den Beisitz haben, geschehen anno 1628.

KAM, HL 3, fasc. 222. Im 1. Viertel:

Phillip Thür pildthauer den beisüz von ir fürstlichen Gnaden.

14. Quittung für Hans Lott, 28. September 1629.

StAW, Briefprotokolle 1629—34, f. 5:

Quittung. Simon Khoch mezger und Mang Reisach alß Philippen Dirrs gwalther quittieren Hansen Lotten huettern, Catharina sein hausfrau, das sie die umb den von ihnen erkhaufften stadl 180 fl. haubtsach und 4 talern leykhauff zue recht empfangen und eingenommen haben, als das sie deswegen vermög khauffbrieff nichts mer zue ime ze sprechen haben. Actum den 28. Septembris anno 1629.

15. Quittung für Michael Grasser, 24. Dezember 1629.

StAW, Briefprotokolle 1629—34, f. 28 v:

Quittung. Matheis Schreiber burger und maler alhie, Maria sein hausfrau, dan Anna, Hansen Ruedolphs hausfrau quittieren Philippen Dirrn von Freysing per 350 fl. so er ihrem vatter und swecher Michaeln Grasser vermög schuldbriefs de dato 11. Juni anno 1624 schuldig gewest, das sie alß Grasserische Erben solche zue recht und vellig empfangen. Actum den 24. Decembris anno 1629.

16. Steuer in Freising, 2. November 1631.

Dombibliothek Freising, Archivalien, fasc. 4, nr. 21 (Steuer-Empfang anno 1631) f. 45: (2. Nov. 1631) Phillip Thir 1 fl. 5 ß.

17. Erwähnung von Dirrs Haus, 21. Oktober 1631.

StAW, Briefprotokolle 1629—34, f. 137:

Behausung [...] an der Wigeles gassen an das Churfürstliche Chasstenhauß und an Phillip Dirren bilthauers behausung stossent.

18. Beitrag zur schwedischen Brandschatzung 1632, 14. März.

Ablieferungsliste in 4 Exemplaren erhalten.

a) *Urschrift (KAM, HL 3, fasc. 304 a, nr. 638:)*

Phillip Thür 29 loth 2 q

Phillip Thür pildhauer wegen der Luznpergerischen erben alhero geantwort an weiß silber 17¹/₂ loth.

b) *Rapular (ebda nr. 613:)*

Phillipp Thür bildthauer lifert 29¹/₂ lot a per [36 kr.] 17 fl. 42 kr.

Phillipp Thür bildhauer wegen der Luznbergischen erben gelifert 17¹/₂ lott : 10 fl. 30 kr.

c) und d) *Reinschriften (ebenda nr. 637 und Historischer Verein Freising, U XI 4).*

19. Anlage aller Häuser in Freising, 22. Oktober 1632.

KAM, HL 3, fasc. 124, nr. 1:

(im 1. Viertel) St. Andree hauß auf der Grett. Inleith: Philipp Thirr pildhauer 6 kr.

20. Totenbuch der Pfarrei St. Veit in Freising.

Pfarrarchiv St. Georg Freising.

(1633) Die 4 Januarii obiit Regina Dirin pildhauerin.

21. Beerdigung von Regina und Philipp Dirr, 1633.

OAM, St. Georgen alß deß F. Hoffgesündts Bruederschafft Rechnung 1633 (unsigniert; frdl. Hinweis von H. H. J. Mois). Ausgab wegen St. Georgs Bruederschafft 1633:

Erstlich den 5. January ist Regina Thürin geweste pildhauerin alhie zur erden bestettigt worden. 1 fl. 6 kr.

Den 1 Martii ist Philipp Thür, gewester pildhauer begraben worden 1 fl. 6 kr. *Es handelt sich hier offenbar um Präsenzgelder für Bruderschaftsmitglieder oder -bedienstete.*

22. Tauschbrief der Töchter Dirrs, 11. Mai 1637.

StAW, Briefprotokolle 1634—37, f. 235 v:

Wexlbrieff. Michael Pals rotgerber und Mang Reisach schlosser, beede burger alhie, alß über weilundt Philippn Dirrn gewessten burger und biltbauers zue Weilhaimb seel. nachgelaßner khünden names Anna Khunigundt und Maria verordnete vormunder, verwexlen Mattheisen Höldten schneidern alhie, Magdalenae seiner hausfrauen, ihrer pflegkhünder eigenthumbliche behausung, hofstatt, stadt und garten alhie an der wigeles oder hofgassen [...] Entgegen verwexlet Höldt gedachten vormundern sein aigne behausung an der creuzgassn zwischen Geörg Lotten huetters behausung und herrn Hansen Furthuebers burgermaisters stadel inligent [...] Und weiln die Dirrische behausung ain mehrers werth ist alß soll Höldt zue rechter aufgab erlegen 34 fl. und 2 taler zue leykhauß [...] Weilen aber auf sein Höldens vertauschtem haus die 100 fl. der khürchen ligent verbleiben und auf dem ainen haus nur 80 fl. ligen, als soll Höldt den vormundern über obige aufgeb noch 20 fl. jürlich auf Georgi mit 1 fl. verzinsen und wann ain oder ander tochter sich verheyraten mechte jeder 10 fl. an haubtsumma ablesen und bezohlen [...] Actum in beisein Eliasn Mayrs khirschners und Philippen Reisach schlossers, den 11. May anno 1637.

23. Häuser- und Grundbuch der Stadt Weilheim (vgl. Beleg 4)

Philiph Schmidt goltschmidt. Georg Dietmayr. Mattheis Höldt schneider per 310 fl. [...] hat Höldt hievon berait 80 fl. bezalt anno 1637. Philipp Dirrn sel. khünder. Geörg Obermiller khürschner per 350 fl. [...]

Ain behausung und hofstatt, frei aigen [...]

Philipp Dirrens seel. zway khündern namens Khunigundt und Maria 250 fl.

hauptsumma, so bis sie es zue ehrn [!] bedürfftig verzinst werden sollen ver-
schriben.

Dise 250 fl. sind durch herrn Obermillern abgelest worden biß an 50 fl. welche
von ihme sein schwager Veith Ginder burger und schuechmacher alhier noch ein-
zunehmen [...] den 26. April 1658. Vorstende 50 fl. [...] auch völlig bezahlt
und abgelesst worden den 8. Jenner 1666.

24. Steuer der Dirrkinder vom Haus an der Kreuzgasse, 1637—39.

StAW, Steuerbuch

1637 (*f. 17 v*) Philipp Dirren seeligen khinder, vom hauß 310 Pfd., 37 kr., wach-
gelt 8 kr. Mer von 4 tagwerch wißmad auf dem Vischenried 65 Pfd. thuet 37 kr.
Thuet ihr steuer 1 fl. 32 kr. [!]

1638 (*f. 23*) Philipp Dirren selligen khinder vom hauß 310 Pfd., 37 kr., wach-
gelt 8 kr. 45 kr.

1639 *ebenso*

Belege zum Werk Philipp Dirrs

25. Beteiligt an der Verdingung der Faßarbeit am Bruderschaftsaltar, 22. Februar 1611.

*OAM, Rechnung der St. Georgs-Bruderschaft zu Freising 1611 (unsigniert;
frdl. Hinweis H. H. J. Mois).*

Den 22. Februar haben auf meiner gnädigen herrn bevelch Herr Paumaister und
ich Göttlkhover mit dem M: Christoffen Thurner maller zue Weichensteffen, im
beisein deß M: Philippen Dirr pildhauer den Hoff Altar angedingt per 300 fl.
und darauf verleikhaufft. Umb 5½ sch: wein und 8 K. prott tut 1 fl. 25 kr.

*Baumeister war der Hofgoldschmied Hans von Erfurt, der Rechnungsleger Hans
Göttlkofer Kanzlist.*

26. Ausbesserung und Aufrichtung des Bruderschaftsaltars, Juni/Juli 1611.

Fundort wie Beleg 25.

Den 16. 17. und 18. Junii alls man den altar aufgesetzt, hat der pildhauer und
maller sambt den 3 gesellen bei mir gessen. Ist ungefehr aufgangen lauth der
zettel 3 fl. 27 kr.

Den 11. Julii dem M: Phillipen pildhauer lauth seiner zettel bezalt 23 fl.

Beleg zur Rechnung, ebenda.

Verzeichnus

Was zue der Löblichen Hofbruederschaft St. Geörgen altar ich undenbenenter
bilthauer verbössert und neugemacht, volgt. Erstens hab ich 7 bilder, daran die
claitung, und anders mer verbössert, ist mir davon zugeben versprochen worden 7 fl.
Dann hab ich 4 englsgsicht und 2 gespreng gemacht ist darfir 3 fl.

Item an 2 gsicht gewändl gemacht darfir 30 kr.

Mehr von den wappen zurenovieren ist 1 fl. 30 kr.

Aber den 3 engl bey dem chreiz neue fliglen gemacht darfir 1 fl.

Item von dem riter St. Geörgen dem roß zurenofieren, ganze claidung deß roß, wöhr
und federn uf den huet, sambt andern, waß ich daran verbössert, ist darfir 5 fl.
Von andern an dem altar zubössern, zuleimen, so zerbrochen gewest in allem
darfir 2 fl.

Mehr von beriertem altar aufzurichten und mein offtes hin und wider lauffen 3 fl.

Summa 23 fl.

Phillip Dyr
Pilthauer

Dise zöttl ist bezalt
wie ob steth

Ganz von Kanzlistenhand geschrieben.

27. Altarsteine für die Freisinger Franziskanerkirche, 1612.
KAM, Rep. 53, fasc. 88, nr. 5: Mein Hansen von Erfurdts fürstl. baumeister alhie rechnung yber der herrn Franciscaner pau im täber alhie betr. diß 1611 jars. f. 29 v: Denn 14. Februarii anno 1612.
 Philliphen Dürr piltthauer zu weilheim für 2 altarstain bezalt 11 fl.
28. Altarauftrag für die bischöfliche Hauskapelle, 21. November 1617.
KAM, Rep. 53, fasc. 20: Raittung aller einnamb und ausgab bey fürstl. Hoffcammer alhie zu Freising anno 1617. f. 89 v: (Ausgab auff praesentz, underhaltung der gottsheuser und ornät) nr.16. Den 21. November Philipen Dürr pildthauern von Geisenfeldt wegen eines in die neue schloßcapeln angedingten altars in abschlag des gedings zugestelt 100 fl.
 (*Fast gleichlautend im Manual der Ausgab 1617, ebenda fasc. 18.*)
29. Zahlung der Freisinger Hofkammer, 14. Juli 1618.
KAM, Rep. 53, fasc. 18: Manual was bei fürstl. Cammer vom 10. tag monats Junii bis auf den letzten December ausgehen worden anno 1618.
 14. Juli: Auf bevelch für den pildthauer zu Geisenfeldt hergeschossen 16 fl.
30. Grabstein für den Domdekan Hans Christoph Herwart, 1619.
OAM, B 916, Domkapitelsprotokoll 1619—20:
 f. 110 (5. März 1619:) Ad notam. Defuncto nuper D. Decano Joanni Christophoro Herwarth &c. piee memoriae soll ein grabstain seinem standt gemeiß gemacht und daß fisier bei einem Philips genant in der Segerschmidten wegen fisiers angefrimbt werden.
 f. 142 v (9. Apr. 1619:) Die richtung des grabstains herr thombdechant selig ist comittirt R. D. Scholastico.
31. Bezahlung des Altars der bischöflichen Hauskapelle, 1620.
Hofkammerrechnung Freising 1620, aus KAM, Rep. 53, fasc. 20 verschwunden. Der Eintrag kann nur nach der Notiz Mitterwiesers (1929) wiedergegeben werden.
 Zur völligen Bezahlung des Altars wurden Philipp Dirr wieder 120 fl. verabreicht.
32. Franziskanerrechnung über die Domprädikaturgefälle, 29. April 1623.
KAM, HL 3, fasc. 153/33: Rechnung die herrn Franciscaner alhie betreffend von Liechtmessen anno 1623 bis Liechtmessen anno 1624. Durch mich Casparn Harscher, fürstl. Castenamtsverwalter alhie zu Freysing.
 (April) Den 29. diß vermig zetl Philliphen Dürrn pildhauern umb etliche arbaith 40 guldiner thuet 10 fl.
 (*Ebenso im Rapular.*)
33. Visier zum Hochaltar des Doms, 22. Februar 1622.
OAM, B 917, Domkapitelsprotokoll, f. 39:
 (22. Febr. 1622) 2. Ein visier für den hoch- oder choralter in der thombkhürchen umb eines Ehrwürdigen Thomb Capitels rätlichen Vorschlag mit ferneren andeutten, daß man gedacht anstatt der custodie SS. Sacramenti ein reliquiarium dahin zu richten.
 (f. 40 v:) Conclusum. Quoadd 2. währe eines E. Th. C. doch unvorgreifliches guetachten es solten anstatt SS. Petri & Pauli item obenauf loco der ängel alles deß stifts patroni wie selbige im callender gesezt zu nemen sein; im ubrigen placet das visier in omnibus.
OAM, 8^o 41: Propositiones factae in capitulo.
 (22. Febr. 1622) Ein visier zum choralter communiciert worden.
 Stellens Irer Fürstlichen Gnaden anheimb.

34. Besuch P. Jakob Kellers, 30. August 1622.

OAM, B 917, Domkapitelsprotokoll, f. 207 v:

(30. Aug. 1622) Seine Fürstliche Gnaden haben gemelten P. Rectorem in die thombkhirchen gefiert und mit ihme wegen des choraltars discuriert, uf welches er P. Rector den firschlag geben, man soll die bilder von 8-, 10- oder 12-lettigen machen, den altar von holtz uf die ebne arth und die fligel von glockhenspeis, khondt mit schlechten uncosten gericht, aber ein schöne zierung geben werden. Und da solches S. F. G. etwan khomend zeit uf den formb (so sie es gleichwol noch nit wissen) machen lassen wolten, wähen sie erpietig zu den verhandnen bildern von silber daruf 60 bis in die 80 markh herzegeben und aller thombherrn nahmen und wappen in perpetuam rei memoriam mahlen, auch die hailthumer darein fassen zu lassen, nit weniger die 3 herzogen in Bayrn umb dero memorien inmittels anzusprechen. Sonst möchte das gantze werkh oder der choraltar uber 10 oder 12 000 fl. sampt dem verhandenen silber nit costen.

Conclusum. Weilen S. F. G. noch nit begern fortzufahren sondern weitters zu bedenken, quia res deliberatione digna, woll ein E. Th. C. des überschlags wie hoch sich der unkosten in allem belaufen möchte, erwarten, alsdan nach befundenen sachen Venerabile Capitulum nit zuwider sein werde die silberne bilder ad illum finem gebrauchen zu lassen.

Reverendissimus. Man miß der sachen besser nachgedenken und wollen S. F. G. ohne ferner wissen und consens Ven. Cap. nichts vornemen, sondern alles zuvor umb guetachten communicirn.

35. Die zwei Visiere zum Hochaltar, 23. Mai 1623.

OAM, B 918, Domkapitelsprotokoll, f. 106:

(23. Mai 1623) Den Khirchenpau betr. hoffen S. F. G. die navis ecclesiae werde ufm Auffertag nahent zuschließen sein, wollen alsdann zum chor von maler und pildthauer greiffen lassen, hetten 2 visier empfangen, darin sich ein E. Th. C. möge ebenfahls ersehen und S. F. G. ein guetachten geben.

Conclusum. Differtur ad premporium.

36. Beschluß des Domkapitels, 24. Mai 1623.

OAM, B 918, Domkapitelsprotokoll, f. 107:

(24. Mai 1623) Ex prothocollo reassumitur Reverendissimi wegen des choraltars im thomb ein guetachten zu geben. Incidenter felt diser zweifel ein wo das guete golt am altar, so wol herabzuschaben, werdt hinkhomen.

Conclusum tandem. Wan S. F. G. schon resolvirt den altar schneiden zu lassen, so laß ihne ein E. Cap. des pildthauers visier wol gefallen, jedoch halte man darfür ein tafel wurde schöner, zierlicher und wehrhafter sein, dergleichen Kager von Augspurg sonderlich beriembt ist.

37. Entscheidung über ein Altarblatt, 10. Juli 1623.

OAM, B 918, Domkapitelsprotokoll, f. 137:

(10. Juli 1623) Herr Decanus vermeldt:

Wähen S. F. G. resolvirt in coraltar ein platt machen zu lassen. Placet.

38. Bekräftigung dieser Entscheidung, 11. Juli 1623.

ebenda, f. 142 v:

(11. Juli 1623) 3. hetten S. F. G. sich nuhmer genzlich resolvirt uf ein tafel im choraltar, werde vil schöner und gleichsamb ein ewigs ding sein.

39. Brief an Hans Rottenhammer, 11. Juli 1623.

Konzept, OAM, A 474, nr. 4 a:

Veit Adam. Ahn Rottenhaimer mahlern zu Augspurg.

Besonder lieber, wür haben eur antworttschreiben wie und waßgestalt sowol der figur als vermessen halb uns ihr das begehrte quadro für unsern choraltar alhie zu mahlen gedacht weret, wol empfangen und mit umbstend vernommen. Und obwolten und nuhn sein fürgeschlagen figur nit ybl gefelle und ohne zweifel wol aussehen wurde, wolten wür doch lieber, weilen das fürnembste und principal fest ist unsers coraltars Nativitas Domini [!], wan dieselbe figur mit einer schönen neuen invention, oder da diese ye nit taugsamb ein visier so sich uf alle unser lieben Frauen fest appliciren liesse von ihne gemacht und uns gegen gebührlicher bezalung neben einem beileiffigen yberschlag was selbiges ungefehr cosnten und uf was zeit es verfertigt mechte werden mit negster gelegenheit ybersenden wurde. Daruf wür uns ferners zu erklären haben. Und ihr werdet den sachen wissen nachzudenken. Die hierinnen habende mühewaltung beschulden wür umb euch mit würckhlichen gnaden, der wür ohne das also gewogen verbleiben. Datum in unser residenz zu Freising den 11. Juli 1623.

40. Das Visier der Hofkammer vorgelegt, 27. Juli 1623.

KAM, Rep. 53, fasc. 2, Hofkammerprotokoll 1618—23:

(27. Juli 1623) Paumaister alhie weiset visierungen vor wegen eines choraltars. Conclusum. I. F. G. das guetachten zu mahlung eines plats ze geben.

41. Das Modell dem Kapitel gezeigt, 29. Dezember 1623.

OAM, B 918, Domkapitelsprotokoll, f. 242:

(29. Dez. 1623) 2. Communiciert idem Praeses [Hofratspräsident Georg Friedrich Staudinger] das modell des neuen altars in der thombkhirchen. Da nuhn ein H. Th. C. vermeint, daß etwas daran zu verbessern oder zierlicher zurichten, wollen S. F. G. das guetachten gern vermeinen und sich lassen regulirn. Die Spesa betr. so je wider verhoffen der altar weitters hineinlauffen wurde, wolten S. F. G. zuvor ein H. Th. C. erinnert haben uf sollichen fall deroselben mitzuteilen was darüber noch von nöten sein möchte an gelt ufzunehmen.

Conclusum ad 2. Placet das modell, daferri auch S. F. G. etwas abgehn wurde so sei einem E. Th. C. nit zuwider uf ferners anmelden wievil sie in specie gelt bedürfen, begerten consens herzugeben. Id quod reverendissimo patro [!] relatum & acquievit in utroque.

42. Die Fassung des Hochaltars, 25. Januar 1624.

OAM, B 919, Domkapitelsprotokoll, f. 14:

(25. Jan. 1625) Dr. Pienner bringt vor:

1. ein H. Th. C. erinnere sich unabfellig was vor disem S. F. G. des neuen haupt- oder choraltars in der thombkhirchen als der von holz uf die eben arth schwarz gemacht und teils vergoldt werden solle etc. gnedigst andeutten daferri auch in gelt was manglen wurde, den abgang ufzunehmen, damaln pro consensu an- suechen lassen. Nun wäre S. F. G. anderer orten guetachten einkommen, daß es weit ansehnlicher da das ganze werkh vergoldt wurde, allweilen aber S. F. G. solches von dem ihrigen zu erschwingen zu schwer fallen thu, in bedenkhung sie bis in die 8000 fl. von stifts wegen ufgeschriben [...] So ersuechen S. F. G. ein H. Th. C. umb consens zu solch vorhabendem werkh und vergoltung deß altars 2000 fl. gegen jherlichem interesse ufzunehmen. 1000 fl. zwar hab die Frau von Asch wittib angepotten, das ander aber sei von herrn D. Fuhrmanns selig verlassenschaft verhanden, demnach versechen sich S. F. G. ein H. Th. C. werde dieses anlehens halber khein difficultet sezen, sondern darein bewilligen und die brieff mitfertigen.

Conclusum. Das werkh raiche zu der ehre gottes, daß es ganz vergoldt werde, laß ein E. Th. C. ihm auch wol gefallen, darauf begertter consens per 2000 fl. erfolgt.

(Kurzer Auszug auch in den Propositiones factae in capitulo OAM, 8^o 41).

43. Anfertigung der Hochaltarfiguren durch Dirr, 6. Juli 1624.

KAM, Rep. 53, fasc. 2, Hofkammer-Briefkonzepte 1618—31:

(6. Juli 1624) Aus bevelch unseres Gn. Fürsten und Herrns alhie zu Freising etc. solle dero statt- und landrichter Hans Sigmundt Johann den pildthauer Philippen Dürr alsbalden für sich erfordern lassen, auch ime ernstlich uferlegen, das er die 60 fl., so er von S. F. G. Hofcamer vor disem empfangen alsbalden bezale oder die angefrümbte arbeit verfertige. Decretum camerae 6. Julii anno 1624.

44. Bestellung des Hochaltarbilds, 10. Dezember 1624.

KAM, Rep. 53, fasc. 2, Hofkammer-Briefkonzepte 1618—31:

(10. Dez. 1624) An D. Bienner [Wilhelm Bienner, der Rechte Dr., Rat und Kanzler zu Freising].

[...] Euer schreiben haben wir empfangen und seines inhalts vernommen. Was nun das plat zu dem choraltar alhie betrifft solle auch deßhalbten unser redtliche resolution, da und wann wie euch, auch dem Wensin etc. sowol der pflegerin der Statt am Hof zu Regensburg die süesse wein (so ungeverlich umb das neue jahr beschehen mechte) ybersanden zukhomen.

45. Bittschrift Philipp Dirrs, 18. Februar 1625.

OAM, A 474, nr. 4 c, Original, von Schreiberhand geschrieben:

Hochwürdigster in Gott, Genedigster Fürst und Herr etc. Eur F. G. werden zweifels ohne genedigistes wissen tragen, nachdem ich die zway pilter St. Corbinianus et Sigismundus zum choraltar (hoffentlich ohne clag) verfertigt und nach hoff undertenigist geliefert habe, dafür aber mein fürgeding mehr nit dan 100 fl. gwest. Wann dann genedigister Fürst und Herr, wie Gott weiß, mit diser verchirter arbeit bemelter zwayer pilter, bei diser so teuren zeit nur das meinig eingebüsst und under 70 fl. khain solches pilt nit verfertigen khan. Zue deme auch so hab ich vorher mit dem choraltar im hochstiftt, der gemachten überschlög vil mühewaltung und zeit zugebracht, das meinig dardurch verabsaumbt. Item so hab ich zum tabernackhl auch zwo visierung, die ain auf papier und die ander von erdt gemacht, darunter uf underschidlichmalen hero ich bei dem fürstl. Preuhauß praun und weißen piers zue gelt gerechnet 27 fl. 58 kr. 2 Pfg. so ich noch schuldig empfangen, nit weniger vorher auf den choraltar gehelter angedingter arbeit, so mir izt an den obbemelten zwaijen pilter widerumben ufgehebt werden 60 fl. eingenommen. Dannenhero so ist und gelangt an E. F. G. diß mein durch Gott allerhöchst und undertenigistes bitten und anrueffen, die wöllen auß fürstl. mültigkhait und gnaden solches genedigist erwegen, mich armen handtwerchsman mit weib und 4 khlainen khindlein genedigist bedenckhen und erstlich (doch ohne maßgebung) für die überschleg und vil gehebten mühewaltung, versaumbnus bemeltes piergelt genedigist nachsehen, auch für die gefertigte zway pilter nach deroselben genedigisten willen mich armen tropfen mit ainer ergezlichkeit genedigist bedenckhen zu lassen, solche fürstl. gnadt erzaigung begehrt umb E. F. G. ich wo müglichist undertenigistes vleiß widerumben und gegen Gott zu verdienen. E. F. G. undertenigister und ganz gehorsamister

Philipp Thürer pilthauer alhie
zu Freysing.

Beilage:

Anno 1624.

Zu vermörckhen daß ich Philipp Thürer pilthauer auf die hof arbeit empfangen.
Erstlich auf underschidlich malen an weissen pier thuet zue gelt 15 fl. 22 kr. 2 Pfg.
Mer an praunen piers per 12 fl. 36 kr.

Summa 27 fl. 58 kr. 2 Pfg.
Philippus Thürer pilthauer.

Kanzleivermerke auf der Eingabe:

Undertenigistes supplicirn Philipp Thürer pilthauer alhie zu Freysing betr. Actum den 18. Februarii anno 1625.

Das piergelt solle dem suplicanten aus gnaden passiert werden und neben dem geding noch 10 fl. darzu geraicht werden.
Actum den 19. Februar. 1625.

GFStaudinger.

1625 den 19. Februarii yber die hievor richtig gemachte 60 fl. noch bezalt 50 fl.
No. 5.

Das geding trifft 100 fl. und vermög diser Signatur die besserung 10 fl. tut 110 fl.
Daran in anno 1624 empfangen 60 fl.
und anheut den 19. Febr. anno 1625 50 fl.

Summa 110 fl.

Ich obpenanter pekhen wie ob stet daß ich auf fürstlicher khamer 100 und 10 fl. fölig empfangen hab Philippus Dirr pildhauer.

Allein dieser letztere Quittungsvermerk dürfte von Dirr eigenhändig geschrieben sein.

46. Rechnung für den Auszug des Hochaltars, Anfang September 1625.

OAM, A 474, nr. 4 c, Original, von Schreiberhand geschrieben:

Zu vermörcken waß zue irer hochfürstl. choraltar diß 1625. jars gearbeit, wie volgt:

Erstens in deroselben fürstl. Hochstifts Thombstifts khürchen den heiligen Geist gmacht oder gschnitten.	Darfür	1 fl. 30 kr.
Mer daryber bemelten heiligen Geist 2 Schein gmacht.	Darfür	3 fl.
Widerumben 4 naggdene engel für 1 per 5 fl.	tut	20 fl.
Mer gschnitten 12 Englsköpff per	tut	12 fl.
Und für alles gwilckh so ich verfertigt hab		7 fl.
	Summa	43 fl. 30 kr.

Philipp Thürr pilthausen [!]
alhie zu Freysing

Der Bischof korrigiert eigenhändig die Summe in 40 fl. und schreibt darunter:
40 fl. solln ime bezalt werden doch was er auf der camer und kheller entbfangen bisdato und nicht schuldigh verbleibt abgezogen werden

Veit Adam mp.

Von Dirr eigenhändig: ist pezalt.

Kanzleivermerk: Philipen Dürr pildhauern bezalt 40 fl. No. 37.

47. Rechnung über die Auszugsengel, 18. Dezember 1625.

OAM, A 474, nr. 4 c, Original, von Schreiberhand:

Anno 1625

Verzeichnus daß auß bevelch deß hoherwürdigen in Gott, woledlen und genedigen herrn Johann Georgius Buecher zue Walckhersaich und Thann, auch thombdechant deß fürstl. hochstifts und statthalter alhie zue Freysing etc. ich zum choraltar in die thombkhürchen gemacht und gearbeit hab wie volgt:

Erstlich hab ich zue obrist auf gemelten choraltar 1 großen engl gmacht, darfür wol verdient habe		34 fl.
Mehr auf die engl gmacht 4 neue khöpff für jeden wol verdient 3 fl. tut		12 fl.
Mer zue disen englen gmacht acht neue arm, für jeden wol verdient 1 fl. tut		8 fl.
Mehr diesen englen neue gwandt gmacht und von neuen postament darfür		7 fl.
Mehr dennen englen bluembwerch in die hendt gmacht darfür		4 fl.
Mehr für alles aufrichten, waß ich daran mit 3 gesellen verändert hab, damit über die acht tag zuegebracht, wie wol ich ain mehreres verdient hette, darfür		17 fl.
	Summa	82 fl.
	Daran empfangen	40 fl.
	Restiert mir noch per	42 fl.

Ist pezalt wie obstet
Quittungsvermerk eigenhändig

Philipp Dürr pilthauer alhie zue
Freysing

Von der Hand Staudingers: passiert noch 33 fl. Trinckgeld 2 fl. Staudtinger
Macht diese zetzl zusammen 75 fl.

Kanzleivermerk: Den 18. Decemder Philippn Dürr pildthauer umb arbeits zum
choraltar bezalt 75 fl. No. 62.

48. Brief über das Rubensbild, 9. September 1625.

OAM, B 15, p. 293, Konzept:

Veit Adam. An Herrn graven zu Warttenberg.

[...] Wür seindt starckh im werckh unser Thombkhirchen durchgehendt renovieren zu lassen, inmassen wür dan alberaith einen zimblischen anfang darmit gemacht haben. Und weilan das fürnembst an der khirchen an einen schonen haupt oder choraltar gelegen, alß haben wür zu disem ende ein quadrum durch Petrum Rubenium zu Anthorff so uns fir den vornembsten mahler, so der zeit gefunden mechte werden, von hohen und nidern persohnen beruembt und gelobt worden bestellen und mahlen lassen, welches nuhmehr fertig und als wür avisirt sein alberaith alhero ze bringen aufgeben worden. Interim haben wür auch alhie alle hierzue gehorige ziratten von den pildthauern, mahlern, schreibern und andern zu werckh richten und praepariren lassen, damit wan das obbemelte blath anlangt wir alsbalden mit erheb- und aufrichtung des altars verfahren mögen. Allain will unß hierzue etwas nambhafftes ermanglen und abgehen, nemblich das wir mit den heiligen reliquien so in den tabernacul des altars khomen sollen, nit zu geniegen versehen, auch yber an underschidlichen orten bescheiden nachfragen nichts nambhafftes, außer was ihr Durchl. und Gn. Hertzog Albrecht in Bayrn uns genedigist mitgetailt, bekhomen mögen. Sintemahlen uns den woll bewußt, das Colonia quasi altera Roma sein, alda die hl. reliquiae weit besser als bei uns zu bekhomen mögen werden, wür auch Fr. Dt. unsers stifts sonderbahren wollafectionirten patronum yeder zeit und noch erkhenen, alß haben wür khainen umgang nemmen khinden E. Fr. derenthalben freundlich dienstlich zu versichern und zu bitten, die wollen unß und unserem stiftt zu sonderbahren ehren und freundschaft etwas von dergleichen hl. reliquien, bevorderist aber were uns mit großen stuckhen als ganzen heiptern, hünschallen und dergleichen am bösten gedient und geholffen, [...] heraufschickhen.

Freising, 9. Sept. 1625.

49. Rechnungen des Hofzimmerstadel's Freising, 1626—31.

KAM, Rep. 53, fasc. 86:

1626: Ausgab der gemain und daßl prödern

Dem Philipp pilthauer zue visierung geben 1

Dem pilthauer mehr geben 2

Ausgab an wein- und dachlatten

Dem pilthauer in die thumbkhirchen geben 3.

1627: Den 9. [Januarii] dem Philipp Dürr pilthauer zue ainem altar geben 1 gmains prött

Den 9. Januarii dem Philipp Dürr pilthauer geben 2 dachlatten

1630: Verkaufte Felzbreder: Dem pilthauer 4

dem pilthauer 1

Verkaufte gemeine bretter: Dem bilthauer 9

" " 2

" " 7

Verkaufte feichtene lhän: dem pilthauer 1

Verkaufte dachlatten: dem pilthauer 6.

1631: Verkaufte fölzprötter: Dem Philip pilthauer 1.

50. Wiederaufrichtung des Bruderschaftsaltares, Dezember 1628.

OAM, Rechnung der St. Georgs-Bruderschaft zu Freising, 1628 (unsigniert; frdl. Hinweis von H. H. J. Mois).

Demnach der pildthauer unnd maller M. Philipp Thür und Jacob Hengele, bey aufsezung unneseres Brunderschafft Altars zimblicher massen bemüehet sein gewesen, ihnen dahero zur recompens ainen trunkh bezalt, und ausgeben 3 fl. 54 kr.

51. Beginn der Arbeit zum Georgshochaltar, 7. Dezember 1628.

KAM, Rep. 53, fasc 2, Hofkammerbriefkonzepte 1618—31.

An Hofmaler.

Aus unseren bevelch soll unser hofmaler Johann Schreiber den schuldigen raittungsrest wegen seiner von 1626 gelaisten schlußraitung ybers praune pier mit negsten guet und richtig machen, auch zu andern mittlen in deren wir uns der bezalung selbs fehig machen lassen khönnen nit ursach geben. Gleichfalls solle er den choraltar zu St. Georgen pfarrkirchen alhie unverlenget verfertigen, auch an denen stuckhen und pildtern so von pildthauerarbeit vor der handt seien zwischen dato und den heyl. Weihenachtzeit einen anfang nemmen, sowohl denselben auf konftige Ostern würckhlich völlig zue ende fertig machen oder wir wollen uf den wüderigen fahl sollichen durch andere verfertigen, auch hergegen uns der bezalung bei ime Schreiber durch bewußte mittl unfehlberlich vergenügen [?] lassen. Decretum Frisingae 7. Decembris anno 1628.

52. Arbeiten Dirrs für den Georgsaltar, 30. April 1629.

KAM, Rep. 53, fasc. 2, Hofkammerbriefkonzepte 1618—31.

Maler. Unserem hofmaler Johann Schreiber [Zahlungsbefehl wegen des Restes der Bräuerwaltungsrechnung.] Was der pildthauer Philip Dürr wegen St. Georgen choraltar noch zuverfertigen schuldig, deswegen solle er solliches fürderlich an ine begern, auch sich deswegen bei unseres lieben thumbcapitels richter Georgium Sibenaicher anmelden, deme wir hierinn alle bevelch gegeben, domit bemelter choraltar der malerwerchs halber uf die bestimbt und benambste zeit zum ende unfehlbarlich verfertigt werde. Decretum 30. Aprilis anno 1629.

53. Das heilige Grab in St. Georg, 26. Februar 1630.

OAM, B 921, Domkapitelsprotokoll, f. 11:

(26. Febr. 1630.) Herr Dichtl und herr Gasner fürweisen einen abriß von Meister Philipp zum vorhabenden neuen grab in St. Geörgen pfarrkirchen alhie neben specifcation beileufigen uncostens uf 65 fl.

Conclusum. Es möge dasselbige grab auf firgewisenen form und uncosten aufgericht werden.

54. Freisinger Hofkammerrechnung, 1630.

KAM, Rep. 53, fasc. 20

Ausgab auf underhaltung der thumbcustorei und khirchengepeu.

(f. 200 v) No. 7. Den 13. Februarii Philipen Dürr pildthauern auf raittung wegen angefrümbter arбайt zugestelt 12 fl.

(f. 204) No. 50. Den 26. Augusti Philipen Dürr pildthauern uf underzeichnete zettl bezalt 24 fl.

Ausgab auf bezalte handtwerchsleuth (*Arbeiten für den Hof*)

(f. 249 v) No. 114. [30. Okt.] Dem pildthauer wegen eines ausgebesserten märblsteins bezalt 4 fl. 30 kr.

Exkurse

1. Die Familie Dirr

Die seit 1572 mit großen Lücken¹⁾ erhaltenen Steuerbücher im Stadtarchiv Weilheim bilden, da die Pfarrmatrikeln erst 1633 beginnen, die wichtigste Quelle für die ältere Weilheimer Familiengeschichte.

Die schon 1572 auftretende Witwe Anna Dirrin Messerschmiedin, die 1584 zuletzt steuert, muß die Großmutter Philipps gewesen sein, da sein Vater Caspar nach Abfolge der Häuser im Steuerbuch ab 1584 ihr Haus besitzt. Daneben gab es einen um 1585 verstorbenen Messerschmied Philipp Dirr, dessen Witwe Elisabeth nach 1591 starb. Der Generation Caspars gehört Hans Dirr an, der seit 1573 bis 1607 steuert, ein Jung Hans Dirr wird 1607 Messerschmiedmeister²⁾).

Zur gleichen Generation wie dieser gehören außer dem Bildhauer Philipp noch die Messerschmiede David (wird 1618 Meister³⁾ und stirbt 23. Januar 1651), Caspar (wird 1625 Meister⁴⁾ und stirbt vor 1642 wohl in Pöcking⁵⁾), Tobias (heiratet 1630⁶⁾ und stirbt 19. Mai 1647) und sein Bruder⁷⁾ Adam (wird Meister 1633⁸⁾, Todesdatum unbekannt), ferner Georg (heiratet 7. Juli 1638, von den Schweden ermordet November 1646). Mit Ausnahme Georgs können alle diese Dirrs nicht Söhne von Jung Hans Dirr sein, der erst 1607 Meister wird⁹⁾. Da die vorhergehende Generation nur Hans und Caspar aufweist, muß es sich um ihre Söhne handeln. Da Hans der ältere der beiden ist, werden wohl die jüngeren Meister Adam und Tobias Brüder Philipp Dirrs sein. Sicherlich aber sind alle eng verwandt.

Ein Sohn Adams ist nun der Messerschmied Georg (19. April 1640 bis 2. Oktober 1698), der am 8. Januar 1674 in zweiter Ehe Susanna Hagin heiratete, die ihm am 2. November desselben Jahres den Sohn Martin gebar. Dieser Großneffe Philipp Dirrs wurde wieder Bildhauer und Vater der bedeutenden, am Bodensee tätigen Bildhauer Johann Georg und Franz Anton Dürri¹⁰⁾).

1) Vgl. die Liste oben S. 160, Beleg 3.

2) StAW, RP 14. August 1607.

3) ebenda 16. 1. 1618.

4) ebenda 8. 7. 1625.

5) StAW, BP 1641—44, f. 72 v.

6) StAW, RP 12. 2. 1630.

7) StAW, BP 1641—44, f. 109.

8) StAW, RP 18. 1. 1633, vgl. 19. 3. u. 30. 3. 1632.

9) Ein Hans Dirr Messerschmied steuert seit 1643 und stirbt 11. 9. 1669. Er ist nicht Bruder von Tobias und Adam (wie Anm. 7), also wohl Sohn von Jung Hans Dirr.

10) Exkurs 12.

2. Der Bildhauer Hans Wolffardt und der Maler Christoph Turner

Die ersten Weilheimer Meister, die wir in Freising nachweisen können, sind der Bildhauer Hans Wolffardt und der Faßmaler Christoph Turner, die zusammen mit Dirr an einem Werk schufen.

Wolffardt ist bis gegen 1611 in Weilheim ansässig¹⁾. Die Steuerbücher von 1611 und 1612 führen ihn noch, doch ist kein Betrag ausgefüllt²⁾. Im Sommer 1609 war er vielleicht schon entschlossen, Weilheim zu verlassen, wo die Konkurrenz zu stark war³⁾. In Freising bekam er 1609 den Altar der Hofbruderschaft St. Georg für die Pfarrkirche angedingt⁴⁾. Im Oktober 1608 hatten „der Maler auf der Fleischbank“ und der Kistler Martin Schnur Entwürfe dazu gemacht; letzterem wurde am 31. Mai 1609 die Kistlerarbeit dazu in Auftrag gegeben. Laut seiner eigenhändigen Quittung vom 25. Juni 1609 hat Wolffardt für die Bilder samt einem Ritter St. Georg zu Pferd 119 fl. erhalten. Wolffardts Petschaft zeigt seine Initialen über einem Steinmetzzeichen. Außer dem Ritter, Engeln und Engelsköpfchen enthielt der Altar sieben Figuren, wie wir aus Dirrs Rechnung von 1611 erfahren. Unter den Figuren waren St. Johannes, St. Katharina und St. Sigismund⁵⁾. Die einmal vorkommende Bezeichnung des Altars als „Kreuzaltar“⁶⁾ bedeutet nicht, daß die Kreuzgruppe Hauptbild gewesen sein muß. Sie stand wohl im Auszug über der Hauptfigur des Ritters zu Pferd, das mit ledernem Sattelzeug staffiert war. Der Altar wurde zunächst am 6. August 1609 im Kastenhaus, dann am 15. Oktober in der Hofdürnitz aufgestellt und schließlich am 4. Januar 1610 wieder ins Kastenhaus verbracht. Am 22. Februar 1611 wurde im Beisein Philipp Dirrs an Meister Christoph Turner, Maler zu Weihenstephan, die Fassung des Altars um 300 fl. verdingt. Am 2. März trugen ihn Tagwerker in dieses Kloster hinauf. Vom 16. bis 18. Juni konnte der Altar endlich aufgestellt werden, wobei Dirr noch Verbesserungen und Reparaturen ausführen mußte. Wolffardt war also offenbar schon nicht mehr in Freising. Nachträglich erhielt Turner noch 50 fl., weil die Figuren ganz vergoldet wurden. Im September 1628 mußte wegen des Abbruchs

¹⁾ Dieses Jahr nennt Zottmann S. 53, der ihn irrtümlich Ernst nennt.

²⁾ StAW, Steuerbücher. 1612 ist lakonisch „nicht“ beigefügt.

³⁾ In seiner Quittung von 1609 nennt er sich „Bildhauer der Zeit zu Weilheim“. 1610 wird er in Weilheim wegen eines Hauszinses und vom Gastgeber Spenesberger wegen einer Schuld verklagt (StAW, RP 1605—20, f. 332, 341).

⁴⁾ Die ganzen folgenden Nachrichten stammen aus den Rechnungen der Bruderschaft St. Georg zu Freising (1608, 1609, 1611, 1628, 1652), die z. T. mit den Belegen im OAM (unsigniert) liegen. H. H. Pfarrer Mois hat mich liebenswürdigerweise auf diese wichtige Quelle hingewiesen.

⁵⁾ Nach der Rechnung Tobias Schmidts von 1652.

⁶⁾ In der Quittung Martin Schnurs von 1609.

des alten Kirchturms der Altar abgebaut werden. Die Wiederaufrichtung besorgte im Dezember Philipp Dirr mit dem Maler Jakob Hengele. 1652 nahm Tobias Schmid kleine Reparaturen vor. Über das spätere Schicksal des Altars ist nichts bekannt, die Figur des heiligen Ritters wurde vermutlich noch bis 1780 in der Fronleichnamsprozession mitgeführt⁷⁾. Ein zierliches Figürchen einer heiligen Katharina findet sich zusammen mit dem der heiligen Margaretha an den Seitenaltären der Freisinger Friedhofkapelle. Stilistisch lassen sie sich gut als Weilheimer Arbeiten der Zeit um 1610 verstehen. Möglicherweise handelt es sich also um Reste des Wolffardtschen Altars.

Hans Wolffardt hatte Freising nur als Durchgangsstation aufgesucht. Seit 1616 ist er nämlich in Landshut nachweisbar⁸⁾. Hier repariert er 1617 im Kloster Seligenthal das Chorgestühl um 2 fl. 48 kr.⁹⁾. 1628—31 schuf er für den Hochaltar der Klosterkirche Au am Inn zwölf Hauptbilder um 200 fl.¹⁰⁾. Davon scheint nichts mehr erhalten zu sein. Der Bildhauer Christoph Wolffardt, der am 31. Oktober 1635 Bürger zu Landshut wurde¹¹⁾, war vermutlich ein Sohn des Meisters.

Der Weilheimer Faßmaler Christoph Turner hatte 1603 geheiratet¹²⁾ und war 1604 Meister geworden¹³⁾. Von seinen Arbeiten ist uns mit Ausnahme einer Wappentafel nichts überliefert. Wir brauchen ihn aber nicht als bedeutenden Künstler ansehen. Er hat, von steter Ruhelosigkeit umhergetrieben, in ganz Südbayern Aufträge gesammelt. Dabei übernahm er alle anfallenden Arbeiten in eigene Regie und ließ sie dann durch Weilheimer Werkstätten ausführen. Vielfach arbeitete er mit Hans Degler zusammen und hat ihm offenbar die Aufträge für Reichersberg, Aldersbach und Seligenthal zugebracht¹⁴⁾.

Turner hat nun auch den Weg nach Freising gefunden¹⁵⁾. Er erhielt im Kloster Weihenstephan Unterkunft und wohl auch Aufträge. Über seine

⁷⁾ Vgl. S. 147.

⁸⁾ KDB, Ndb. 16, S. 120. StAL Ms. 699.

⁹⁾ StAL Rep. 44, fasc. 57, nr. 43.

¹⁰⁾ Pückler-Limpurg S., Baugeschichte des Klosters Au am Inn (= Beiträge zur Kunstgeschichte Oberbayerns 5), Schongau 1954, S. 5. Klosterrechnung Au 1630 (OAM, unsigniert): Bei Aufsetzung des Choraltars 12 Engel und Engelsköpfe um 50 fl. (Mitteilung von H. H. J. Mois).

¹¹⁾ Am stillen Herd (Unterhaltungsbeilage zur Landshuter Zeitung). 6. Jg. 1933, Nr. 4, S. 5. Er arbeitet 1644 für die Jesuitenkirche 26 Engelsköpfe um 21 fl. KDB, Ndb. 16, S. 126, 200. Braun, Kirchenbauten II S. 97.

¹²⁾ StAW BP 1629—34, f. 8 (6. 10. 1629).

¹³⁾ StAW RP 1596—1604, f. 162 v (23. 1. 1604).

¹⁴⁾ Über ein weiteres in Zusammenarbeit mit Turner entstandenes Werk Deglers vgl. Exkurs 3.—Vgl. K. Feuchtmayr, Der Fall Bendl. Das Münster 10 (1957) S. 320.

¹⁵⁾ Die Tätigkeit Turners in Freising war schon Nagler bekannt (Künstlerlexikon 3. Aufl. 21, S. 75). Thieme-Becker 33. Bd. (1939, S. 119) identifiziert diesen Freisinger Turner mit dem Weilheimer.

Arbeit am Bruderschaftsalter 1611 sind wir u. a. noch durch drei eigenhändige Quittungen unterrichtet. Am 25. Juni unterzeichnet er als „Maler und Burger in Freising“. Sein Petschaft zeigt die drei Schilde mit den Initialen C.T.M.¹⁶⁾. Er hatte für die Arbeit am Altar drei Gesellen.

Am 27. August 1611 zahlt die bischöfliche Hofkammer „Christophen Turner Maler, umb das er Irer Churf: Dr: Erz: Stifft und Fürstenthumb Wappen, uf ain Tafel, für einen Wirth zu Dinglfing gemalet“ 5 fl.¹⁷⁾. Diese Wappentafel des damaligen Freisinger Bischofs Ernst, Herzog von Bayern und Kurfürst von Köln, hing noch 1856 in der Wirtschaft der Oberen Stadt, Hausnummer 3, und ist uns durch einen Stich Eberls überliefert¹⁸⁾.

Noch 1615 ist Turner in Freising und gibt zur Türkensteuer 1 fl.¹⁹⁾. Turner war ungeheuer streitsüchtig und grob und die Weilheimer Ratsprotokolle sind voll von seinen Angelegenheiten. Auch in Freising hat er den Maler Hans Kheller „auf der gassen in unwillen yberloffen und mit einem Dolch in dem Kopf Schaden zugefügt“. Am 1. Juli 1611 wird er deshalb um 2 Pfund Pfennig gestraft²⁰⁾. Da Turner den Vertrag über eine Altarlieferung nicht erfüllen konnte, kam es so weit, daß er 1627 aus der Stadt Weilheim ausgewiesen wurde, wo ihm niemand nachgetrauert haben wird. 1635 finden wir ihn noch in Ingolstadt, wo er einen Altar der Sebastianskirche und im Augustinerkloster arbeitet. Die Aufnahme in die Zunft wurde dem „Zankeisen“ jedoch verweigert²¹⁾.

3. Neues über Hans Degler

Benedikt Kraft hat 1940 aus der handschriftlichen Chronik von Andechs des Abtes Johann Chrysostomus Hutter (1600—1610) die Nachricht veröffentlicht, daß Degler im Januar 1606 zusammen mit dem Maler Georg Scheibl (Scheibele) einen neuen Choralter zu St. Michael in Paring gefertigt habe¹⁾. In Paring (Landkreis Rottenburg), einem 1595 der Abtei Andechs übergebenen ehemaligen Augustinerchorherrenstift, finden sich in dem reichen Rokokohochaltar Matthias Obermayers noch die Mittelfigur des heiligen Michael als Seelenwäger und die Büste des segnenden Gottvater, die zweifellos aus dem Altar Hans Deglers stam-

¹⁶⁾ Vgl. oben Anm. 4.

¹⁷⁾ KAM, Rep. 53, fasc. 18.

¹⁸⁾ Eberl J. W., Geschichte der Stadt Dingolfing. Ding. 1856, S. 44—46, Tafel b. S. 26. Vorlage war der Stich Alexander Mairs (vgl. S. 65, Anm. 51).

¹⁹⁾ KAM, Rep. 53, fasc. 122, nr. 21, f. 28 (außerdem ein Görg Durner, Maurer).

²⁰⁾ Gerichtsrechnung KAM Rep. 53, fasc. 112, nr. 17, f. 16 v.

²¹⁾ Sbl. Ing. 57 (1939) S. 128.

¹⁾ Obb. A. 74 (1940) S. 431.

men²⁾). Die hervorragende Figur des heiligen Michael zeigt die gleiche Heftigkeit der Bewegung und die Zersplitterung der Oberfläche wie die Figuren der Augsburger Altäre, in deren Entstehungszeit auch dieser Altar fällt.

Die kürzlich von Feuchtmayr publizierte Muttergottes des Ingolstädter Franziskanerklosters³⁾ hat mit den Figuren in Hofheim und Aldersbach denselben, nur geringfügig variierten Typus gemeinsam. Sie kann nicht lange nach der Hofheimer Madonna entstanden sein, da sie in Vereinheitlichung und Glättung der Oberfläche, in der Rundung der Gestalt nur wenig zur Aldersbacherin hinführt, die für 1619 belegt ist⁴⁾. Diese zeitliche Einreihung erfährt eine Stütze in der Tatsache, daß ein Sohn Hans Deglers im Jahre 1615 Prior des Ingolstädter Augustinerklosters war, aus dem die Figur stammt⁵⁾.

P. Jordan Degler, ein Sohn Hans Deglers⁶⁾, der im 1605 gegründeten Augustinerkloster zu Salzburg Profesß abgelegt hatte, immatrikulierte sich am 15. Dezember 1610 an der Universität Ingolstadt⁷⁾. 1615 erscheint er als Prior des Ingolstädter Hauses⁸⁾. Später wurde er Prior des Münchner Klosters, dessen Kirche er 1619—21 mit dem Aufwand von über 20 000 fl. restaurierte⁹⁾. Als Prior zu München erscheint er noch 1622 und 1623, als Provinzial der bayerischen Eremitenprovinz 1627, 1630, 1631 und 1641. Schließlich wurde er Generalvikar des Ordens in Deutschland und starb im Kloster Seemannshausen am 8. Januar 1644¹⁰⁾.

Das Spätwerk Deglers nach der Unterhausener Madonna von 1621

²⁾ KDB, Ndb. XXII (1930) S. 180 hat die Figuren Gottvater und Michael nicht aus dem Spätrokokoaltar ausgeschieden.

³⁾ Feuchtmayr, Dirr S. 155 f., Abb. S. 153.

⁴⁾ Abb. bei Feuchtmayr, Degler S. 545 (Sonderdruck S. 33). Feuchtmayr, Dirr S. 155 f. datiert die Figur um 1625.

⁵⁾ Nach freundlicher Mitteilung des P. Guardians des Franziskanerklosters Ingolstadt stand sie im Treppenhaus des ehemaligen, 1945 zerstörten Augustinerklosters und wurde durch Auslagerung erhalten.

⁶⁾ StAW BP 1629—34, f. 102 v: Am 12. März 1631 quittiert M. Bendl „H. Jordan Degler Provincialn des würdigen Closters Augustinae (!) in Namen seines Vaters Hans Deglers Bilthauers“. Vgl. BP 1641—46, f. 36: Provinzial P. Jordan verkauft Haus an der Schmiedgasse. Zeuge David Degler. 1. Okt. 1641.

⁷⁾ „Frater Jordanus Degler Weilheimensis ord. eremitarum Divi Augustini professus Salisburgensis logices“. Matrikel I 2, 1. Sp. 204.

⁸⁾ Lins B., Geschichte des ehem. Augustiner- und jetzigen (unteren) Franziskanerklosters in Ingolstadt. Sbl. Ing. 39 (1919) S. 8, 27, 97, 98.

⁹⁾ Crusenius Nic., Monasticon Augustinianum. Monachii 1623, p. 250. Vgl. auch die Festschrift von Corn. Curtius, Enkainia templi Augustiniani piorum eleemosynis Monachii restituti. s. l. 1621. Hemmerle J., Geschichte des Augustinerklosters in München. München 1956, S. 26 f. Im Werk des Crusenius steht vorne ein von Jordan Degler verfaßtes lateinisches Widmungsgedicht.

¹⁰⁾ Obb. A. 21, S. 16 f., Niederbayerische Monatsschrift 9 (1920) S. 183, Hemmerle J., Archiv des ehem. Augustinerklosters München. München 1956 (Bayerische Archivinventare 4), S. 80 und die oben gegebenen Belege.

war bisher nicht deutlich faßbar. In diese Lücke tritt jetzt die fast lebensgroße Muttergottes in der Himmelfahrt im Hochaltar der Pfarrkirche Baar bei Ingolstadt¹¹⁾. Ihre Entstehung in Weilheim ist gesichert, die Hand Deglers deutlich erkennbar¹²⁾. Der Pfarrer von Baar, Sebastian Khraz, der damals in Reichertshofen seinen Sitz hatte¹³⁾ und in Weilheim deshalb als Pfarrer von Reichertshofen erscheint, bestellte bei Christoph Turner Anfang 1624 einen Hochaltar. Turner und Khraz, der 1625 die Weilheimer Stadtpfarrei erhielt, gerieten alsbald in Streit, die Verhandlungen zogen sich über Jahre hin¹⁴⁾. Im Februar 1628 wird der Altar als angefangen erwähnt und erst daraufhin scheint die Arbeit richtig aufgenommen worden zu sein. Erst mit dem Jahr 1631 verschwindet der Streitfall aus den Akten. Turner war dabei um Haus und Bürgerrecht zu Weilheim gekommen.

Die Urhebererschaft Deglers an der vom Altar allein erhaltenen Himmelfahrtsmuttergottes, die durch sein vielfältiges Zusammenarbeiten mit Turner nahegelegt wird, bestätigt der stilistische Zusammenhang mit den Spätwerken, der Unterhausener Muttergottes von 1621 und der Weilheimer Hausmadonna. Die lebhafteste Bewegung ist hier noch impulsiver und einheitlicher geworden, man glaubt fast den alternden Meister¹⁵⁾ noch eine Wendung zum Barock machen zu sehen.

Weitere Spätwerke Deglers scheinen wie die zu vermutenden Altäre der Münchner Augustinerkirche verlorengegangen zu sein. So lieferte er 1630 für zwei vom Wolfratshausener Schreiner Caspar Polz gefertigte Seitenaltäre für St. Michael in Arget (Landkreis Wolfratshausen) die Bildhauerarbeiten um 36 fl. 40 kr., die Caspar Adler von Wolfratshausen faßte¹⁶⁾. Auch für die 1628 errichtete Seekapelle bei Seefeld in Tirol, die der bayerischen Augustinereremitenprovinz unterstand, scheint Degler die Altäre geliefert zu haben, weil er am 13. Dezember 1630 erklärt, er habe „auf dem Seefeld“ noch 450 fl. einzunehmen¹⁷⁾.

¹¹⁾ KDB Obb. S. 87.

¹²⁾ Trotz der motivischen Gleichheit mit seiner Tölzer Himmelfahrtsmuttergottes von 1611 kommt Steinle als Meister der Baarer Figur nicht in Betracht. Abb. der Tölzer Figur bei Feulner A. — Müller Th., Geschichte der deutschen Plastik München 1953, S. 496. Schnell H., Bad Tölz. München 1935 (= Kleine Kirchenführer 103/4), S. 5. Pantheon 16 (1935) S. 405.

¹³⁾ Coll. bl. 7 (1841) S. 50; 8 (1842) S. 24, 41, 42; 106 (1952) S. 54. Martin Huber, Ducatus Neo-Palatinatus 1761 (HStA, Pfalz-Neuburg 1156) p. 454.

¹⁴⁾ StAW RP 12. 3. 1624 bis 5. 1. 1627 an vielen Stellen, 11. 2. u. 14. 3. 1628, 19. 9. 1629, 20. 8.—3. 9. 1630, 21. 11. 1631. BP 4. 3. 1624, 25. 6. 1625, 6. 2. 1626, 6. 10. 1629.

¹⁵⁾ Hans Degler wird am 31. 12. 1622 als 58jährig erwähnt. StAW BP 1619—24, f. 195.

¹⁶⁾ Kirchenrechnung Landgericht Wolfratshausen 1630. StAL, Rep. 45, fasc. 520.

¹⁷⁾ StAW RP 13. 12. 1630. Zur Kapelle vgl. Lutterotti O. v., Große Kunstwerke Tirols. Innsbruck 1951, S. 178 f. Bisher hatte man Deglers Angabe auf Schloß Seefeld am Pilsensee bezogen (Feuchtmayr, Degler S. 545).

4. Balthasar Stoll und die Arbeiten für Geisenfeld

Im frühen 17. Jahrhundert lassen sich außer Philipp Dirr noch weitere für Geisenfeld tätige Bildhauer nachweisen.

Der Bildhauer Balthasar Stoll aus Berchtesgaden signierte 1613 das Chorgestühl der Franziskanerkirche Ingolstadt mit seinen 19 Figuren und 25 Engelsköpfen¹⁾. Über seinen Aufenthalt in Berchtesgaden läßt sich nichts feststellen²⁾. In Ingolstadt findet sich nun im frühen 17. Jahrhundert eine größere Zahl von Trägern dieses Namens³⁾. Der am 2. Juli 1608 in der ersten Gymnasialklasse immatrikulierte „Balthasar Stoll Bavarus pauper“ muß also nicht unbedingt ein Sohn des Bildhauers sein⁴⁾.

Stoll machte sich in Geisenfeld ansässig⁵⁾. Er erscheint in dem Hauptfallbuch 1626 (auf den Tod der Äbtissin Corona 1624), das aber erst am 7. Februar 1628 begonnen wurde, als Hausbesitzer vor dem Tore⁶⁾. Der Hauptfall machte abgesehen von den Gebühren 10 fl. aus. Stoll wollte „die Gnedig Fraw mit Arbeit oder aber mit der Zeit mit Gelt entrichten“. Er zahlte die 10 fl. am 1. August 1628 bar. Ebenso erscheint er im Hauptfallbuch von 1629, das 1630 angelegt wurde⁷⁾. Das Haus war zur Pfarrei lehenbar und zahlte eine jährliche Gilt von 15 Pfennig⁸⁾. Auch in dem Hauptfallbuch von 1634/37⁹⁾ und dem Stiftbuch von 1638¹⁰⁾ ist er eingetragen. Im letzteren sind Zahlungen der Jahre 1638

1) Abb. KDB Obb. Taf. 11. Franziskanische Studien 12 (1925), Heft 1/2, Taf. III. Feuchtmayr, Dirr S. 156. Vgl. Lins B., Geschichte des früheren (oberen) Franziskanerklosters in Ingolstadt. Sbl. Ing. 37 (1917) S. 92 f.

2) Feuchtmayr, Dirr S. 158, Anm. 48.

3) Nach freundlicher Mitteilung von H. Franz Koislmeier, Ingolstadt. — 1577 starb in Ingolstadt der Arzt Martin Stoll aus Böhmisches-Leipa, dessen Grabstein an der Sebastianskirche von J. D. Schmid und J. B. Goetz nicht mehr ganz gelesen werden konnte (Sbl. Ing. 46, 1927, S. 89 und 50, 1931, S. 19), vom Bayerischen literarischen und merkantilischen Anzeiger 1828, Sp. 62, jedoch vollständig überliefert wird.

4) Matrikel I 2, 1, Sp. 157.

5) Er fehlt noch im „Lehenbuch 1601“ bezeichneten, doch frühestens 1611 (vgl. f. 275v!) geschriebenen Hauptfallbuch (HStA, Klosterliteralien Geisenfeld 78). Stolls Haus erscheint f. 306 unter Wolf Wagner Gastgeb.

6) HStA, Kl. lit. Geis. 79, f. 78 (2. Zählung).

7) ebenda 80, f. 286.

8) In einem „Verzeichnis der Gilten so zur Pfarrei Geisenfeld gehörig“ erscheint Balthausen Stoll Pildthauer mit 12 Pfennig. (HStA Kl. lit. Geis. 15, S. 79, alt 137). Dieses Verzeichnis gehört zu einer Installationsurkunde für den Pfarrer v. J. 1633, in der wie in einer von 1643 darauf verwiesen wird. Diese von A. A. Lieb aufgefundene und in Thieme-Beckers Künstlerlexikon (XXXII, 1938, 104) publizierte Notiz wurde bisher (vgl. Feuchtmayr Dirr S. 158, Anm. 48) als Beweis angesehen, daß Stoll noch 1642/43 in Geisenfeld lebte.

9) HStA Kl. lit. Geis. 81, (f. 44 v) mit Aufschrift Frau Maximiliana 1634, letzteres in 1637 korrigiert (Äbtissin Maximiliana regierte 1634—37).

10) HStA Kl. lit. Geis. 35, f. 121. Nicht mehr findet sich Stoll im Stiftbuch 1640/41 (ebenda 36) und im Hauptfallbuch 1654/57 steht (ebenda 82, f. 84v) „Seb. Hipsch, zuvor Balthausen Schöl pilthauer“.

und 1639 vermerkt, dann ist der ganze Eintrag durchgestrichen, während bei anderen Häusern die Zahlungsvermerke bis 1649 weiterlaufen. Stoll ist aber nicht erst 1639 gestorben, sondern es wird seine Witwe — vielleicht in Unkenntnis von seinem Ableben — die Abgaben bezahlt haben. Denn im Totenbuch von St. Jakob in Straubing steht zum 27. Januar 1634 „Balthasar Stachel Bildhauer von Geisenfeld“¹¹⁾. Da er beim Heiligen Geist begraben wurde, starb er wohl im Spital, offenbar von der damals grassierenden Pest dahingerafft.

Zuschreibungen an Stoll haben in dem figurenreichen Chorgestühl von 1613 einen sicheren Rückhalt. In der Franziskanerkirche selbst finden sich zwei Heilige, die den Eingangsbogen zur Lichtenauerkapelle flankieren¹²⁾, in der Hauskapelle des Klosters ein heiliger Franziskus, die in seinen Umkreis gehören. Von den 1883—86 beseitigten sechs Pfeileraltären derselben Kirche stammt ein gewaltiger Kopf einer Gottvaterfigur im Ingolstädter Museum, der zu den besten Werken Stolls gezählt werden darf¹³⁾. Ebendort steht auch eine weniger bedeutende Engelsfigur. Das kastenförmige Relief der Stigmatisierung des heiligen Franziskus in der Kirche von Langenbruck bei Reichertshofen¹⁴⁾ könnte das Mittelstück eines dieser Altäre gewesen sein, jedenfalls gehört es mit dem Chorgestühl aufs engste zusammen.

Von den in Geisenfeld erhaltenen Plastiken steht neben vier nach Ingolstadt gekommenen Heiligenbüsten¹⁵⁾ ein großes, reizvolles Relief der heiligen Anna selbdritt in der oberen Sakristei der Pfarrkirche in seinen harten Faltenbrechungen den Chorgestühlplastiken am nächsten. Es vermittelt zu den sehr guten Figuren der beiden heiligen Johannes, die am rechten Chorseitenaltar Aufstellung gefunden haben und schon in die zwanziger Jahre fallen dürften. In ihrer großzügigen Oberflächengliederung, ihrer vereinfachten und intensiveren Bewegung und stärkeren Körperlichkeit zeigen sie deutlich, daß Stoll jetzt unter den Einfluß von

11) Veröffentlicht von Keim im 52. Jahresbericht des Hist. Vereins Straubing und Umgebung 1949, S. 98. „Stachel“ ist kein Lesefehler, wie ich mich selbst überzeugen konnte.

12) Dagegen sind die Beichtstühle, die KDB Obb. S. 49 ihm zuschreiben, erst um 1700 entstanden.

13) Herkunft nach frdl. Mitteilung von H. Franz Koislmeier. Ein Akt des Architekten Hasselmann über die Kirchenrestaurierung (Hist. Ver. Oberbayern, Urk.-Slg. 6489) enthält nichts über die Altäre.

14) KDB Obb. S. 128.

15) Jetzt in den Wandnischen der Lichtenauerkapelle an der Franziskanerkirche. Photos vor der Neufassung im Pfarrarchiv Geisenfeld. Weitere z. T. unbedeutendere Arbeiten Stolls in der Umgebung von Geisenfeld sind ein hl. Stephanus in der Kapelle von Scheuerhof, ein Auferstandener in Geisenfeldwinden, zwei mit dem Ingolstädter verwandte Engel in Schillwitzhausen, eine kniende Magdalena ebenda und vielleicht die Pieta in Moosham (Gesichter überschnitten).

Philipp Dirrs Frühstil geraten ist. Eine ähnliche Stilstufe vertreten auch die beiden Bischöfe an den Pfeilern der Orgelempore¹⁶⁾, die zwischen 1621 und 1630 entstandenen vier Kanzelfiguren von Donaumünster¹⁷⁾, die Muttergottes von Hirschenhausen (Landkreis Schrobenhausen)¹⁸⁾ und die bisher Christoph Rodt zugeschriebene Muttergottes von Freinhausen¹⁹⁾. Das bedeutendste der Spätwerke Stolls ist die in Stuck ausgeführte monumentale Sitzfigur der Justitia am Giebel des 1626 erbauten Geisenfelder Rathauses, die ihm von Feuchtmayr zugeschrieben wurde²⁰⁾. Sie ist von der Salzburger Rathausfigur Hans Waldburgers von 1616 abhängig²¹⁾.

Ein von Stoll verschiedener, altertümlicherer Bildhauer scheint ebenfalls in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts für Geisenfeld gearbeitet zu haben. Der frühere Hochaltar der Aichacher Pfarrkirche wurde vom Kloster Geisenfeld erworben²²⁾. Zu ihm dürften die Figuren der vier Kirchenväter gehören, von denen Augustinus und Ambrosius am Rokoko-hochaltar der Pfarrkirche Aichach stehen, Gregor und Hieronymus aber in der Sebastianskapelle. Es handelt sich um recht steife, durch wenige schematische Faltenmotive bewegte Gestalten aus der Zeit um 1600. Auch dieser Meister belegt die künstlerischen Zusammenhänge zwischen Geisenfeld und Hohenwart. An einem aus der ehemaligen Klosterkirche Hohenwart stammenden Gertrudenaltar aus der Rokokozeit, der sich jetzt in der Kapelle von Högenau bei Schrobenhausen befindet²³⁾, stehen nämlich zwei Seitenfiguren der beiden heiligen Johannes, die vom selben Meister stammen dürften. Auch das dritte der Benediktinerinnenklöster dieser Gegend, Kühbach, weist ein Werk desselben Meisters auf. Der Seitenaltar gegenüber dem Eingang stammt im wesentlichen noch aus dem frühen 17. Jahrhundert und zeigt ebenfalls die beiden Johannes.

Es ist zweifelhaft, ob diesem nicht bedeutenden Meister auch noch zwei in Kalkstein ausgeführte Grabsteine zuzuweisen sind, deren Gestalten

¹⁶⁾ St. Barbara und Katharina am linken Chorseitenaltar sind dagegen nur schwache Arbeiten von einer anderen Hand gleicher Zeit.

¹⁷⁾ Abb. KDB, Schwaben 3, S. 75, Fig. 36. Christa Taf. XVII.

¹⁸⁾ KDB Obb. S. 157.

¹⁹⁾ KDB Obb. S. 156. K. Feuchtmayr in Thieme-Becker 28, 1934, 476 unter Rodt. Abb. Feuchtmayr, Rodt S. 11 und Christa Taf. XVIII B.

²⁰⁾ Feuchtmayr, Dirr S. 158, Anm. 48, Abb. KDB Obb. Taf. 18.

²¹⁾ Abb. Pretzell Taf. 2. Martin S. 102.

²²⁾ Sticherer Gg., Geschichte der Stadt Aichach und Umgebung. Aichach 1883, S. 93: 1671 um 1 000 fl. vom Kloster Geisenfeld unter Vermittlung des dortigen Pfarrers Leonhard Kanns erworben. Das Datum kann nicht stimmen, da nur Leonh. Crantz gemeint sein kann, der 1589—1632 Pfarrer war (vgl. oben S. 37 und Trost S. 231). Vgl. auch Haselberger R., Die Kirchen und Kapellen der Stadt Aichach. Aichach 1948, S. 14.

²³⁾ Thalhofer S. 61.

den seinigen zwar in den langen, steifen Gewandbahnen ähnlich sehen, die aber doch in ihrer sorgfältigen Durchführung eine höhere Qualität aufweisen. Der Grabstein der Äbtissin Corona Schallerin (gestorben 1624) an der Außenseite des Chors der Geisenfelder Pfarrkirche²⁴⁾ zeigt die Verstorbene in ganzer Figur mit Stab und Buch. Denselben Urheber erkennt man in dem Brustbild des Pfarrers Hoser von Hohenwart (gestorben 1625), das er sich zu Lebzeiten auf seinen Grabstein meißeln ließ²⁵⁾. Eher passen diese Steine zur Art Stolls, wenn auch eine dritte Hand nicht auszuschließen ist.

5. *Elias Angermair*

Der neben Dirr am Hochaltar und an der Kanzel des Doms tätige Bildhauer Elias Angermair war ebenfalls ein Sohn Weilheims und Bruder des als Elfenbeinschnitzer berühmten Christoph¹⁾. Da er sich 1619 in Weilheim einen Geburtsbrief ausstellen ließ, wird er sich in diesem Jahr in München selbständig gemacht haben²⁾. In Freising erscheint Angermair zuerst am 28. April 1625 als Trauzeuge bei der Hochzeit des Schlossers Augustin Heisinger³⁾. Von seiner Mitarbeit am Hochaltar des Domes liegen noch vier Originalrechnungen vor, die Ende September, am 18. Oktober, 6. November und 24. Dezember 1625 geschrieben wurden⁴⁾. Die wichtigsten Posten wurden schon oben S. 65 aufgezählt. Fast alle sind dekorativ-ornamentaler Art. Wichtig sind die beiden großen Engelsköpfe zu 4 fl. und der große Engelskopf zu 5 fl., der zwei auf zweieinhalb Schuh groß ist. Denn letzterer ist ohne Zweifel der über dem Altarblatt befindliche und die weiteren zehn Engelsköpfe am Altar zeigen untereinander und mit dem ersteren einen untrennbaren Zusammenhang, so daß also in diesen ganz der Krumperschen „Spätrenaissance“ verhafteten Köpfen die Hand Angermairs einwandfrei und deutlich faßbar wird⁵⁾. Eine Bestätigung erfährt diese Feststellung durch den Vergleich mit den kleineren Köpfchen des Tabernakels, der ganz von Angermair ausgeführt wurde⁶⁾.

Das Hauptwerk Angermairs in Freising aber ist die Kanzel. Sie erklärt auch seinen Aufenthalt in Freising schon im Frühling 1625. Denn

²⁴⁾ KDB Obb. S. 116.

²⁵⁾ KDB Obb. S. 159. Haas S. 67. Der Grabstein befindet sich jetzt in der Peterskapelle.

¹⁾ Feuchtmayr, Dirr 149, 152.

²⁾ StAW BP 23. 2. 1619.

³⁾ Traubuch St. Georg. „Alle drey Burger alhie“ ist natürlich ein Lapsus.

⁴⁾ OAM, A 474, nr. 4 c.

⁵⁾ Der Abele-Lill Taf. 15 abgebildete „Engelskopf am Hochaltar“ befindet sich tatsächlich an dem um 1700 entstandenen linken Seitenaltar der Vorhalle.

⁶⁾ Die Posten der Rechnung vom 24. Dez. beziehen sich allein auf den Tabernakel und seinen Schmuck. 1625 gibt der Hofzimmerstadel 36 Bretter „dem Angermair Bildhauer zum Tabernakel“ (KAM, Rep. 53, fasc. 86).

der Hofkistler Sebastian Weiß, dem ihre Herstellung (ohne die Treppe) um 204 fl. angedingt worden war, hatte sie schon im November 1624 begonnen und war im März 1625 fertig⁷⁾). Ende September 1625 verrechnet Angermair 117 fl. 40 kr. (die aber auf 100 fl. reduziert werden) für die ornamentalen Zutaten der Kanzel, darunter die vier Engelsköpfe innen an der Decke, die vier „Maschgeraköpfe“ auf dem Deckel und die vier Köpfe unten am Kropf⁸⁾). Die Rechnung läßt erkennen, daß die Kanzel bis zur Restauration von 1724⁹⁾ noch schmuckreicher und nicht freihängend, sondern auf einer Säule stehend angebracht war. Aufgesetzt wurde die Kanzel, „so über 1000 fl. gestanden“, erst am 20. Februar 1626 „und der alte Predigtstuhl wurde nach St. Georgen gegeben¹⁰⁾“.

Die Kanzel¹¹⁾ steht im Freisinger Dom neben dem Hochaltar mit ihrem geschraubten Aufbau, ihrer gedrechselten Formgebung etwas fremd. Ihr rein spätmanieristischer Stil und das um diese Zeit sonst nur in München-St. Michael und Augsburg - St. Ulrich vorkommende Motiv der Engelskaryatiden¹²⁾ weisen auf den Kreis um Sustris, Degler und Krumper. So mag Angermair einen Entwurf Krumpers für die Kanzel benützt haben, wie Feuchtmayr¹³⁾ annimmt.

Ebensowenig wie die Kanzelgestaltung etwas mit Dirrs Hochaltar gemeinsam hat, haben die Kanzelplastiken Verwandtschaft mit Dirrs Stil¹⁴⁾. Am Kanzelkorb befinden sich drei Reliefbrustbilder der heiligen Korbinian, Franziskus¹⁵⁾ und Sigismund¹⁶⁾, den Deckel tragen zwei lebensgroße Engelskaryatiden, im Auszugstabernakel steht die Figur Christi umgeben von vier diagonal sitzenden Putten, in der Bekrönung erscheint die Büste des segnenden Gottvaters.

Die drei Reliefbüsten zeigen eine sorgfältige, kleinmeisterliche Durchbildung, wie sie von einem Bruder Christoph Angermairs nicht verwun-

7) Voranschlag und Rechnung OAM, A 474, nr. 4 b.

8) OAM, A 474, nr. 4 c.

9) Über deren Maßnahmen vgl. KAM, HL 3, fasc. 155/22, nr. 137, 170, 174, 179, 184.

10) Mesnerbuch 1743 OAM, B 881, p. 13. 1625 hatte Hofkistler Weiß zur Kanzel 4, 1626 12 Bretter erhalten. KAM, Rep. 53, fasc. 86.

11) KDB Obb. S. 355 („stattlich und gut aufgebaut“). Abele 2. Aufl. S. 21. Abele-Lill S. 18 („schwerfällig, von Krumper entworfen“). Mayer Hanna, Deutsche Barockkanzeln. Straßburg 1932 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 287), S. 60 f. Henle Annemarie, Die Typenentwicklung der süddeutschen Kanzel des 18. Jahrh. Diss. Heidelberg. Heid. 1933, S. 24 f. dieselbe, Die Entwicklung der süddeutschen Kanzeltypen des 17. Jahrh. Die christliche Kunst 30 (1933/34) 320, 325 f.

12) Vgl. H. Mayer und Henle. Karyatidenkanzeln kommen erst wieder im 4. Viertel des 17. Jh. vor (H. Mayer S. 107, nachzutragen ist Höchstädt a. D. 1681).

13) Feuchtmayr, Dirr S. 147.

14) Feuchtmayr, Dirr S. 154f. schreibt die ganze Kanzelplastik mit Ausnahme der Engelsköpfe Dirr zu.

15) Abb. Bavaria Franciscana antiqua I 1954, S. 343.

16) Abb. Feuchtmayr, Dirr S. 150.

dert, sind aber schwunglos und ohne Originalität in Erfindung und Ausdruck. Die beiden stehenden Engel zeigen die Unfähigkeit Angermairs zur großen Form, sein Verharren im Ornamentalen. Sie stehen steif da und strecken ohne jede Kraft die Arme starr zur Decke hinauf. Ihren unkörperlichen, reliefhaften Charakter betont das in schematischen Faltenfigurationen an den Körper und seitlich zu symmetrischen Ausladungen flachgebügelte Gewand. Die Gesichter sind völlig ohne Ausdruck und identisch mit den Engelsköpfen des Hochaltars, bestätigen so die Urheber-schaft Angermairs.

Wohl noch unbedeutender als die Engel ist die Heilandsfigur im Auszug, an der alles zum Schema geworden ist. Die bei Dirr gesehene Falten-raffung wird zum leblosen Ornament. Ähnlich lieblos sind die vier Engelsputten ausgeführt. Die Gottvaterbüste dagegen zeigt einen frischeren Schwung, ist aber von der Größe der Dirrschen Gestaltungen desselben Themas weit entfernt.

Nur an Kanzel und Hochaltar scheint Angermair gearbeitet zu haben. Nach dem 1. Januar 1626 ist er in Freising nicht mehr nachzuweisen¹⁷⁾. Von Dirrs Kunst hat er nichts aufgenommen und Dirr selbst konnte von ihm nichts lernen.

6. Das Lukasbild

Aus dem Jahr 1629 datiert die Stifterinschrift Veit Adams an dem reichen Silberaltar, in den er das Lukasbild durch den Münchner Goldschmied Gottfried Lang einfassen ließ¹⁾. Über die Erstellung dieses Altars haben sich noch Konzepte zu zwei Briefen Veit Adams an den uns schon bekannten P. Jakob Keller SJ in München erhalten²⁾. Der erste vom 26. März 1628³⁾ legt ein Visier für die Fassung vor, die aus vergoldetem Messing mit böhmischen Steinen gemacht und von zwei Engeln gehalten

¹⁷⁾ Rechnung des bischöflichen Haushalts 1626 (KAM, Rep. 54, fasc. 63, nr. 1327/25): 1. Jan. 1626 „Angermayr Bildthauer alhie der zum Geschau-Ossen Hürschen und ain Pferd gemacht geben 1 fl. 30 kr.“.

¹⁾ Kalligas Marinos, Byzantine phorete eikon en Freising. *Archaiologike ephemeris* 100 (1937) S. 501—506 mit Abb. Rosenberg Marc, *Der Goldschmiede Merkzeichen*. 3. A. 1923, Nr. 3497 d. Frankfurter M., *Die Altmünchner Goldschmiede*. München 1912, S. 346. Benker S., *Münchner kath. Kirchenzeitung* 47 (1954) Nr. 1, S. 6. Abb. ferner *Kalender für bayer. u. schwäb. Kunst* 1912, S. 11. Festgabe S. 513. Hartig, *Stifte*. II. Taf. I. Die Geschichte der Übertragung nach Freising bei Veit Arnpeck, *Sämtliche Chroniken* hsg. v. G. Leidinger. München 1915, S. 896 f. und einer übereinstimmenden Beschreibung aus der 1. Hälfte des 17. Jh. KAM, HL 3, fasc. 171/27.

²⁾ OAM, A 474, nr. 4 h.

³⁾ Der erste Brief trägt im Konzept das Datum 26. 3. 1627, doch zeigen die beiden Briefe einen so deutlichen Zusammenhang, daß ein Abstand von über einem Jahr gänzlich ausgeschlossen ist. Es kann zwischen ihnen nur *ein* Brief Kellers liegen. Eine der beiden Jahreszahlen muß also verschrieben sein. Es kommt nur die des

werden soll. Da andere Ebenholz vorzögen, bittet der Bischof das Urteil von Fachleuten einzuholen. Am 16. April 1628 antwortet der Bischof auf die von Keller vorgebrachten Bedenken wegen der Fassung und bittet ihn unter Zuziehung Krumpers oder anderer Fachleute eine neue Visierung zu machen. Krumper ist also offenbar von Keller im verlorenen Antwortbrief vorgeschlagen worden und da der Elisabethaltar schon am 4. April d. J. als fertig bezeichnet wird, ist es abwegig, den Entwurf des ganzen Altars Krumper zuzuschreiben. Der Text zeigt klar, daß es nur um das Silberaltärchen ging. Doch hat die bisherige Forschung, allein auf diese Stelle gestützt, Krumper die Leitung der ganzen Domrestaurierung zugeschrieben⁴⁾.

Das Silberaltärchen zeigt nun auch in reinster Form die charakteristischen Züge der unter Krumpers Aufsicht gefertigten Goldschmiedearbeiten⁵⁾, wie es auch der (auf der Nürnberger Ausstellung 1952 mögliche) Vergleich mit der Straubinger Monstranz desselben Goldschmiedes bestätigt. So steht das ganz flache, körperlose Altärchen etwas fremd und ohne feinere formale Beziehung in der es umgebenden, barock bewegten Körperwelt. Auch die Silberfiguren zeigen einen etwas steifen Klassizismus, der mit den Plastiken des Altars nicht das mindeste zu tun hat.

7. Neuburg an der Donau

Beziehungen zwischen Freising und Neuburg

Zwischen dem Freisinger und dem Neuburger Hof bestanden mehrfache direkte und indirekte Beziehungen, die die Beauftragung Dirrs mit den Grabfiguren erklären können.

Herzog Wolfgang Wilhelm hatte im Dezember 1620 selbst Freising besucht und war Gast des Bischofs gewesen¹⁾. Damals kann er bereits den Altar der Hauskapelle gesehen haben. Auch später dauerte das gute Verhältnis fort, wie der ausführliche Bericht Hans Georg Puechers über ein 1641 vom Bischof dem Herzog geschenktes Windspiel zeigt²⁾.

ersten Briefes in Frage, weil die im zweiten Brief weiter behandelten Angelegenheiten aus anderen Quellen für das Jahr 1628 belegt werden können (vgl. *Deutinger Matr.* I 113. *Mayer, Domkirche*, S. 147). Auch beim Festhalten an der Datierung ergibt sich rein archivalisch keine Möglichkeit, Krumper den Altarentwurf zuzuschreiben.

⁴⁾ Seit der Publikation der Briefe durch *Weinhart* (1888) ist in der Literatur über Freising und über Krumper die Umgestaltung des Doms durch ihn immer mehr als erwiesene Tatsache hingestellt worden. Auch für *Feuchtmayr Dirr* S. 146 ist es ausgemacht, daß der Elisabethaltar von Krumper entworfen ist. Er gibt dabei für den ersten Brief irrig die Datierung des zweiten an.

⁵⁾ *Feulner, Goldschmiedearbeiten*.

¹⁾ OAM, B 916, p. 287 (Kapitelsprotokoll 2. 12. 1620). OAM, 8^o 41, p. 67.

Indirekte Vermittlung ist auf vielen Wegen denkbar. Ein Freisinger Domherr, Johann Ernst Neussesser, weilte 1617 als Rat des Herzogs in Neuburg³⁾. Der zeitweise in Freisinger Diensten stehende und zu Freising sehr angesehene Lorenz von Wensin⁴⁾ war ein Vertrauter Wolfgang Wilhelms⁵⁾ und begleitete ihn auch bei seinem Besuch in Freising 1620. Auch über den Jesuitenorden, dessen Neuburger Niederlassung am Hof großen Einfluß hatte, wäre eine Beziehung denkbar⁶⁾.

Am naheliegendsten aber wäre eine Vermittlung über Herzog Albrecht von Bayern, einen Bruder Maximilians, der zu Veit Adam sehr freundschaftliche Beziehungen unterhielt⁷⁾, von dessen Söhnen einer zum Koadjutor und Nachfolger Veit Adams ausersehen war, der 1630 Freising besuchte, um den renovierten Dom zu sehen⁸⁾. Albrecht hatte nämlich als Bruder Magdalenens besonders herzliche Beziehungen zum Neuburger Hof⁹⁾.

Die Neuburger Bildhauer

Über die zur Zeit Wolfgang Wilhelms in Neuburg tätigen Bildhauer ist bis jetzt wenig bekannt. 1599 fertigte ein Neuburger Bildhauer Zacharias Gerholdt ein Wappen für den Turm der Hofkirche¹⁰⁾, 1597 ließ sich ein Schüler Georg Schweigers, Jakob Mirdanner, in Neuburg nieder¹¹⁾. Von beiden hören wir nichts weiter. In den beiden ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts arbeitet der Neuburger Hans Irrer. 1601 liefert er ein Wappen für die Glocke der Hofkirche¹²⁾. Am 19. Januar 1616 erhielt er den Altar des Georgskirchleins um 140 fl. angedingt, aus Holz, 23 zu 12 Schuh groß mit zierlichen runden Säulen, dem gemachten

²⁾ HStA, Hochstift Freising, Literalien K. blau 201/20 gegen Ende. 12. Sbl. (1920) S. 106. — Eine Empfehlung Veit Adams nach Neuburg liegt StAN Gr.-Slg. 15080.

³⁾ StAN Gr.-Slg. 14942.

⁴⁾ Pfleger von Werdenfels 1598—1613. Obb. A. 26, 151. Bei Kurfürst Ernst in hoher Gunst vgl. Stieve F., Wittelsbacher Briefe VI. Abh. d. hist. Cl. d. k. b. Akad. d. Wiss. 20 (1893) S. 394 ff. Dazu HStA, Staatsverwaltung 2896, f. 18. Bischof Veit Adam übersendet ihm Ende 1624 Wein, vgl. oben Beleg 44, S. 168. Allgemeines über Wensin Obb. A. 53 (1908) S. 1224 f. Mitteilungen für die Archivpflege in Oberbayern 20 (1944) S. 532.

⁵⁾ Beitelrock, II. S. 30.

⁶⁾ Auch leisteten die Ingolstädter Jesuiten regelmäßig Aushilfen in Geisenfeld (Dühr, II 1. S. 203). Ein Geisenfelder Orgelbauer Heinrich Hanne (in den Geisenfelder Hauptfallbüchern Heny genannt) reparierte 1622 die Orgel von St. Peter zu Neuburg auf Kosten Wolfgang Wilhelms (Coll. bl. 31, 1865, S. 27).

⁷⁾ Korrespondenz: HStA Fürstensachen 494 u. 516. OAM, B 15, p. 581, B 295.

⁸⁾ Oben S. 146.

⁹⁾ Korrespondenz: HStA Fürstensachen 23 u. 510. StAN, Gr.-Slg. 15194. Albrechts Gattin Mechtilde hatte auch mit Kloster Geisenfeld freundschaftlichen Verkehr (HStA Fürstens. 527).

¹⁰⁾ StAN, Gr.-Slg. 15010/I.

¹¹⁾ Die Oberpfalz 26 (1932) 26 f.

¹²⁾ StAN, Gr.-Slg. 15010/I.

Abriß gemäß. Für die Seitenbilder St. Rochus und Sebastian wird er auf einen Abriß des Hofmalers Mang Kilian verwiesen. Der Hofbaumeister Sigmund Doctor führt über die Arbeit stetige Aufsicht¹³⁾. Anfang 1619 erhält Irrer den Akkord zu 200 fl. für die zwei Seitenaltäre der Hofkirche, aus Holz, 24 zu 12 Schuh groß, „dem begriffenen und ihm zugestellten Abriß und beschehner Erinnerung gemäß“, die für Rubensgemälde bestimmt waren¹⁴⁾. Bei diesen beiden Altären habe er aber finanziell eingebüßt, erklärt er in einer Bittschrift um Übertragung des geplanten Hochaltars für St. Peter am 19. September 1619¹⁵⁾. Der Auftrag wird ihm am 4. Dezember versprochen. Am 20. Februar und wenige Tage später richtet er die dringende Bitte an Wolfgang Wilhelm, ihm den Auftrag zu erteilen. Erst sein viertes Gesuch vom 18. März, in dem er seine Notlage schildert, veranlaßt die Ausführung des Altars¹⁶⁾.

Nach der Kastenrechnung 1621/22 wurde ihm für den Hof eine Bettstatt angedingt, außerdem erhält er vier Metzen Gnadenkorn¹⁷⁾. Er scheint also schon alt gewesen zu sein und in der nächsten Rechnung, der von 1628 oder 1631, wird sein Name nicht mehr genannt.

Ein weiterer Bildhauer zu Neuburg war Paul Müller. Er erhielt 1615 die Kanzel der Hofkirche um 150 fl. angedingt¹⁸⁾. Wir treffen ihn erst wieder 1638 in Düsseldorf, wohin er dem Herzog Wolfgang Wilhelm, der dort fast ständig residierte, gefolgt war. In einem Dienerverzeichnis von 1638¹⁹⁾ erscheint an vorletzter Stelle „Paulus Muller bildthwer. Hauß heur 8 rh. Taler und Wochengelt 1 tut 60 rh. Taler“. Später ist an den Rand gesetzt „obiit“. Er wird also nicht lange nach 1638 gestorben sein. In Düsseldorf hatte er die am Epitaph Herzog Wilhelms V., einem außerordentlich reichen manieristischen Prunkgrab, im Jahre 1634 entstandenen Schäden repariert²⁰⁾.

Müller scheint schon in den zwanziger Jahren nicht mehr in Neuburg geweiht zu haben, denn 1628 ließ man Figuren der Heiligen Cosmas und

¹³⁾ StAN, Pfalz-Neuburg, Lit. 3806; Depot Heimatverein 187. Coll. bl. 4 (1838) S. 7.

¹⁴⁾ StAN Gr.-Slg. 15010/II. Coll. bl. 11 (1845) 46. Braun, Kirchenbauten II. S. 187.

¹⁵⁾ Dazu und zum folgenden StAN, Pfalz-Neuburg, Lit. 3737.

¹⁶⁾ Der Hochaltar wurde 1621 um 300 fl. erstellt. Coll. bl. 31, S. 26.

¹⁷⁾ StAN, Pfalz-Neuburg, Lit. 1716, nr. 385 u. 362.

¹⁸⁾ StAN Gr.-Slg. 15010/II.

¹⁹⁾ Staatsarchiv Düsseldorf, Jülich-Berg II 2115, f. 82 v.

²⁰⁾ Küch F., Beiträge zur Kunstgeschichte Düsseldorfs. In: Beiträge zur Geschichte des Niederrheins — Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins 11 (1897) S. 70. Die Stifts- u. Pfarrkirche St. Lambertus zu Düsseldorf. Ratingen 1956 (= Rheinisches Bilderbuch 8), S. 124. Die von Küch erwähnten Kabinettsrechnungen Wolfgang Wilhelms, die Müller um 1635—40 erwähnen sollen, sind wohl mit dem Dienerverzeichnis identisch, da nach Mitteilung des Staatsarchivs Düsseldorf solche nicht vorhanden sind. Müller wird auch erwähnt von Schaarschmidt, Beiträge (wie oben) Seite 45.

Damian für St. Peter von einem Bildhauer von Eichstätt schnitzen und eine Muttergottes von einem Maler von Donauwörth schnitzen und malen²¹⁾).

Ein weiterer Bildhauer am Neuburger Hof war der Niederländer Hieronymus Damian, der sein Leben lang in München tätig war und nach dem Eintrag im Münchner Malerzunftbuch 1623 gestorben sein soll²²⁾. Er erscheint aber in einem Verzeichnis der Diener Wolfgang Wilhelms von 1628/29²³⁾. Außerdem kommt sein Name noch in der Neuburger Kastenamtsrechnung von 1631 (1628?) vor²⁴⁾. Unter „Ausgab an Korn zu Besoldung“ steht „Hieronymo Damian Bildthauern nihil“. Vermutlich war er also ganz von Neuburg abwesend und weilte am Düsseldorfer Hofe.

Zur Beantwortung unserer Frage, ob einem dieser Bildhauer die Rotmarmorfiguren zugetraut werden können, müssen die erhaltenen Werke geprüft werden. Weder von Irrer noch von Müller sind belegte Werke erhalten. Doch kommt Irrer zeitlich nicht mehr in Frage, Müller ist nach Düsseldorf gegangen und so von den Salzburger Brüchen des Materials noch weiter entfernt. Der Stil, in dem Irrer und Müller gearbeitet haben, läßt sich aus den wenigen in Neuburg erhaltenen Holzfiguren der Zeit doch mit gewisser Bestimmtheit ablesen. Sie stehen in und an der Kirche der Barmherzigen Brüder, die 1623 gegründet und 1626 geweiht wurde. Am rechten Chorseitenaltar finden sich die Figuren der beiden heiligen Johannes, unter der Empore ein großes Kruzifix und über dem Portal der Kirchenpatron, St. Wolfgang²⁵⁾. Alle Figuren zeigen noch stark gotisierende Tendenzen, besonders der majestätisch-schlichte Kruzifixus und die etwas schwächere Gestalt des heiligen Wolfgang mit dem Parallelfaltenschematismus der letzten Gotik. Die beiden Johannes sind in ihrem kleinen Format zierlicher und mehr manieristisch bewegt. Es ist deutlich, daß aus der Stiltradition, die diese Figuren verkörpern, aus diesen bieder-handwerklichen Arbeiten die Rotmarmorfiguren nicht erwachsen konnten.

²¹⁾ Coll. bl. 31 (1865) S. 33.

²²⁾ Stadtarchiv München, Zim. 55, Bl. 4.

²³⁾ Staatsarchiv Düsseldorf, Jülich-Berg II 2115: Verzeichnis was I. F. D. Rät und Diener von Reminiscere 1628 bis Rem. 1629 von I. F. D. Cammerräten . . . zuvil über ihre Besoldung empfangen haben; f. 17 Pauambt . . . Hieronimus Damian Bildthauer verbleibt dem Copinio 93 fl. 59 kr. 2 h., dem Adler 2 fl.: 95 fl. 59 kr. 2 h. Trotz der vielen bayerischen Namen handelt es sich wahrscheinlich um den Hof zu Düsseldorf.

²⁴⁾ StAN, Pfalz-Neuburg, Lit. 1717: Laut Aufschrift von 1631, laut Überschrift des Renners von 1628.

²⁵⁾ Aus derselben Zeit soll ein Kruzifix mit schmerzhafter Muttergottes stammen, das sich jetzt in der Kapelle des Sanatoriums Kostenz im Bayerischen Wald befindet, aber aus Neuburg stammt. Schwab Gr., Die Bayerische Provinz der Barmherzigen Brüder. Neuburg 1930, S. 80.

Wie aber steht es mit dem Ausländer Damian? Das Münchner Malerzunftbuch berichtet über ihn: „Anno 1576 ist Hieronimus Damian Pildhauer von Mechel aus Brobandt alhie Maister wordten und daselbst bey Rumbaudt gelernt. Starb 1623²⁶⁾.“ Der Lehrmeister mit dem Vornamen des Mechelner Stadtpatrons ließ sich zwar nicht identifizieren²⁷⁾, doch dürfte sicher sein, daß er der auch in Mecheln alleinherrschenden Florisschule angehört hat, daß Damian sich also in den großen Kreis klassifizierender Manieristen von internationalem Charakter einfügte, die die Niederlande in beträchtlicher Anzahl in die anderen Länder aussandte.

Damian war in München bürgerlicher Bildhauer, arbeitete aber auch viel für den Hof. Er lieferte Kinderspielzeug, Prozessionslaternen, Maria und Jesus aus italienischem Marmor, antike Marmorbüsten als Giebel schmuck, die lebensgroße Wachsüste eines Prinzen, Engel aus Holz, also vorwiegend Gebrauchskunst kleineren Maßstabs²⁸⁾. Auch als Stukkator hat er gearbeitet und die Decken der mittleren Seitenkapellen bei St. Michael, die er 1589 schuf²⁹⁾, lassen sich noch überprüfen und bestätigen völlig seine Herkunft aus dem internationalen Manierismus. Mit großer Wahrscheinlichkeit läßt sich aber auch noch ein rundplastisches Werk namhaft machen. 1619 lieferte Damian eine Geißelung Christi aus Elfenbein für den Hof³⁰⁾. Wir möchten sie in der Gruppe des Bayerischen Nationalmuseums, die aus der Herzog-Maxburg-Kapelle stammt, wiedererkennen³¹⁾. Sie wurde von Berliner zwar um 1570 datiert, ist aber in ihrem klassifizierenden Schematismus schwer festzulegen. Berliner kommt zu seiner Datierung aus trachtgeschichtlichen Gründen, aber er selber hat die Verschleppung solcher Motive achten gelehrt. Das keineswegs be-

²⁶⁾ Münchner Malerzunftbuch 1567—1826, Stadtarchiv München Zim. 55, Bl. 4. Abschrift Halm, Bayer. Künstlerlexikon cgm 5126/II. Berliner R., Kunstchronik 56 (1920/21) 437. Im Malerzunftbuch befindet sich eine Miniatur mit dem Wappen Damians: Drei silberne Doppelschwingen auf blau.

²⁷⁾ Rombout van Avont kommt zeitlich wohl nicht mehr in Frage. Der Vorname des Robert Coppens, der nach 1574 in Lübeck tätig ist und der engsten Florisschule angehört (Hedicke R., Cornelis Floris. Berlin 1913, S. 133. Thieme-Becker VII, 1912) könnte vielleicht aus Rombout entstellt sein.

²⁸⁾ Vgl. die Aufzählung bei Halm und Thieme-Becker. Ferner Westenrieder L., Beyträge zur vaterländischen Historie. III. München 1790, S. 101, 103, 110, 115. IV (1792) S. 198, 202. Monatsschrift des Hist. Vereins Oberbayern 6 (1897) S. 36. Gronimus Bildthauer bessert 1605 2 Altargesprenge in Keferloh aus (StAL, Rep. 46, V. 2, fasc. 43, nr. 116).

²⁹⁾ Schalkhaußer, S. 26 f. mit weiteren Arbeiten: 12 Tafeln in Gips zu gießen, 12 steinerne Bilder ausbessern, Kreuz und 2 Schächer auf den Gasteig um 8 fl. 1609 Seitenaltar im Chor der Frauenkirche. Die Gipsengel am Gewölbe der Hofkapelle (1614) stammen nicht von Hieronymus (Haeutle), sondern von seinem Sohn Johann, wie Schalkhaußer S. 43 nachweist.

³⁰⁾ Thieme-Becker 8 (1913).

³¹⁾ Berliner R., Die Bildwerke des Bayer. National-Museums IV. Augsburg 1926, Nr. 100, Taf. 44.

deutende Stück wäre um 1570 vielleicht nicht so derbdrastisch ausgefallen.

Es scheidet also auch Hieronymus Damian, der um 1630 ja schon bald 80jährig war, als möglicher Verfertiger der Rotmarmorfiguren aus.

Auch ein Blick nach Salzburg, der Heimat des Materials, zeigt keine Möglichkeit, die Figuren dort unterzubringen. Die repräsentative Grabplastik der Salzburger Werkstätten steht in dieser Zeit auf keiner bedeutenden Höhe. Hans Pernegger d. J. (1603—63), der einzige in Betracht zu ziehende Meister, ist 1627 noch Geselle bei Hans Waldburger³²⁾. Die ihm von Guby zugeschriebenen Bischofsgestalten auf dem Salzburger Domhochaltar von 1628³³⁾ sind noch im wesentlichen reliefhaft gebildet, ihre Massigkeit durch Addition gewonnen. Die simplen Schwingungen des Umrisses ergeben noch keine Bewegung des Körpers.

Perneggers Wille zur monumentalen Form äußert sich dann in dem selbständigen Werk des Seener Abtgrabsteins von 1636³⁴⁾. Aber das Relief betont die flächige, unkörperliche Wirkung der dargestellten Gestalt, ihre Unlebendigkeit vermag auch die großzügig-einheitliche Drapierung nicht zu verdecken. Erst bei den Portalfiguren von Schlägl 1638³⁵⁾ gelingt Pernegger die überzeugende Gestaltung des Körperlichen, die Eroberung der dritten Dimension, doch in einer von den Neuburger Figuren wesentlich verschiedenen persönlichen Form.

8. Konstantin Pader

Die beiden Johannesfiguren am Hochaltar in Johanneck setzen sich deutlich von den anderen Altarplastiken ab. Die Engelfiguren am Hochaltar, die Seitenfiguren der beiden Seitenaltäre und ein im Langhaus stehendes Altärchen mit einer Annaselbdrittgruppe im Schrein scheinen einer einzigen Werkstatt anzugehören, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts anzusetzen ist. Ihren Meister erkennen wir in Konstantin Pader, dem als Baumeister berühmt gewordenen Dachauer, dann Münchner Bildhauer¹⁾.

J. J. Morper berichtet in seinem Aufsatz über K. Pader²⁾, daß dieser

³²⁾ Pretzell, S. 12 ff. Nur Familiengeschichtliches bietet Silber M., Die Künstlerfamilie Pernegger. Salzburger Museumsblätter 1939, Nr. 3—5, Sp. 5—8. Vgl. Kohlbach R., Steirische Bildhauer. Graz (1957), S. 469.

³³⁾ Guby R., Hans Waldburger. Kunst und Kunsthandwerk 21 (1918), S. 373—394, Abb. 14 u. 15. Pretzell S. 16, Abb. 2 b.

³⁴⁾ Pretzell Abb. 5 a.

³⁵⁾ Pretzell Abb. 6 a.

¹⁾ Zusammenfassend Lieb N., Münchner Barockbaumeister. München 1941, S. 57—60.

²⁾ Thieme-Becker 26 (1932).

1652 den Hochaltar von Johanneck gefertigt habe. Ein Beleg dafür ließ sich zwar unter den von Morper angegebenen Quellen nicht auffinden, doch ist die Urheberschaft Paders deswegen nicht zu bezweifeln, weil ihm nach der Kirchenrechnung von 1666 „wegen des Altars auf der Paarkhürchen (Empore), yber sein vorgegangenes underthenigistes Supplicirn, daryber erstatten Amtesbericht und herauf erfolgten gnedigsten Consens . . . der Ausstandt mit 24 fl. . . entricht worden³⁾“. Diesen Emporenaltar dürfen wir wohl in dem jetzt im Langhaus aufgestellten Annaaltärchen wiedererkennen, das sich auch mit den belegten Werken Paders in Einklang bringen läßt. Solche sind für das Jahr 1630 in größerer Zahl belegt⁴⁾. Von ihnen scheinen nur mehr der Hochaltar von Mitterndorf und der rechte Seitenaltar von Unterbachern erhalten zu sein, wie jetzt auch M. Gruber⁵⁾ feststellt. Der Mitterndorfer Altar, ein sehr sorgfältig ausgeführtes, ornamentreiches und sehr qualitätvolles Werk des Spätmanierismus (der Mittelteil verändert), war vom Dachauer Maler Christoph Pfab entworfen und umfaßte 10 Figuren, von denen die Seitenfiguren St. Joachim und Johannes Ev. und 4 Engel noch erhalten sind⁶⁾. In Unterbachern rahmt der rechte Seitenaltar in sehr einfacher Architektur eine Statue des hl. Andreas, das genau entsprechende Gegenstück eine Muttergottes.

Die Figuren der Altäre erscheinen wenig körperhaft, vielfach unbewegt, die Gewänder in langen, parallel herablaufenden Falten. Die Gesichter zeigen einen frischen, natürlichen Ausdruck. Pader ist ein nicht unbegabter, beträchtlich über dem ländlichen Durchschnitt stehender Bildhauer, der in seinen Werken einen maßvollen, von gotischen Erinnerungen durchsetzten Spätmanierismus gestaltet.

Im Jahr 1636 wird Pader Meister in München. Er behält jedoch seinen Kundenkreis im Dachauer Land⁷⁾. So dürfte auch der Bildhauer von München, der 1654 den Hochaltar von Wiedenzhausen bezahlt erhält, niemand anders als Pader sein, worauf schon Bauer hingewiesen hat. Die einheitliche Altarausstattung dort⁸⁾ zeigt Paders Stil etwas vergrößert, weil der manieristischen Grundlage jetzt barocke Bewegungs- und Aus-

³⁾ StAL, Rep. 45, fasc. 212.

⁴⁾ Bauer Ant., Werke des Dachauer Bildhauers Konst. Bader für Kirchen des Landgerichts Dachau. Altheimatland. Ausgabe B. 5 (1928/29), S. 47 bringt aus der Kirchenrechnung des Landgerichts Dachau von 1630 eine große Zahl von Belegen (StAL, Rep. 45, fasc. 79). Morper entging dieser Aufsatz. Die für Pader belegte Grabplatte in Beyharting ist völlig schmucklos.

⁵⁾ Das Bayerland 56 (1954) S. 177.

⁶⁾ Vielleicht gehörten auch die beiden Engel in der Gündinger Friedhofskapelle dazu.

⁷⁾ Kübler Aug., Dachau in verflossenen Jahrhunderten. Dachau 1928, S. 132, 133, 136 bringt Belege für 1629, 1649 und 1656.

⁸⁾ Abb. Hoffmann Altarbau b. S. 120.

druckselemente aufgelegt werden, ohne daß es zu völliger Einheitlichkeit kommt. Konstantin Pader, der jetzt viel als Kirchenbaumeister zu tun hat, scheint auch die Ausführung der Plastiken weitgehend seinem Sohn Johann überlassen zu haben, wie ein Vergleich mit dessen Pfaffenhofer Hochaltar von 1672 nahelegt. In diese Stilstufe gehören auch die jüngst von Bomhard in der Rosenheimer Gegend aufgefundenen Werke⁹⁾ und die Johannecker Altäre. Letztere müssen wie der Emporenaltar in die sechziger Jahre fallen. Denn am 23. Januar 1664 wird die vorgesehene Aufstellung eines Seitenaltars von Staats wegen verschoben¹⁰⁾ und im Juli 1670 berichtet der schon 1662 nachweisbare Benefiziat Adam Welshofer¹¹⁾, er habe hier bereits 3 Altäre gefertigt und jetzt sei ein Altar und die Kanzel in Arbeit, ein Maler habe das Visier geliefert¹²⁾.

9. Tobias Schmid

Der einzige Schüler Philipp Dirrs, von dem wir wissen, daß er auch als Lehrling bei ihm war, ist Tobias Schmid. Als Sohn des reichen Goldschmiedes Philipp Schmid¹⁾ wurde er um 1603 geboren²⁾. Als er 1617 bei Dirr in die Lehre kommen sollte, hatte dieser die oben S. 14—16 erzählten Kämpfe um seine Anerkennung durchzustehen, die dann mit der Andingung Schmidts endeten. 1623 wurde er freigesprochen und wird wohl nach kurzer Wanderschaft wieder in Dirrs Freisinger Werkstatt zurückgekehrt sein. Am 27. November 1630 schließt der Bildhauer von Weilheim Tobias Schmid zu Freising die Ehe mit der Freisingerin Susanna

⁹⁾ Bomhard P. v., Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim. I. Ros. 1954, S. 49, 268, 422, Abb. 67. Das bayerische Inn-Oberland 28 (1957) S. 55. Weitere Zuschreibungen besonders zur Frühstufe ließen sich noch im Dachauer Hinterland machen.

¹⁰⁾ HStA Staatsverwaltung 3075, f. 6 v.

¹¹⁾ Mayer-Westermayer, III. S. 66.

¹²⁾ OAM, Pfarrakten Paunzhausen, Filiale Johanneck. Im Kircheninventar des Landgerichts Kranzberg von 1650 (StAL, Rep. 45, fasc. 221) werden 1652 zwei Seitenaltäre nachgetragen, doch ist der Grund dazu nicht klar, weil der Hochaltar nicht genannt wird. Mayer-Westermayer III 67 berichtet, daß die Kirche am 31. Mai 1768 im Innern völlig ausgebrannt sei. Der Brand betraf jedoch nur den Turm (StAL, Rep. 7, V. 6, fasc. 45, nr. 128).

¹⁾ Geboren um 1569 (StAW BP 1625—29, f. 125), erwirbt 1594 aus Landsberg a. L. kommend das Bürgerrecht (Feuchtmayr Dirr S. 157, Anm. 40), heiratet um 1600 (StAW BP 1629—34, f. 25: 1597; BP 1625—29, f. 124 v: 1602). Zu seinen Werken vgl. Feuchtmayr a. a. O., Zottmann S. 53, HStA, Kloster Wessobrunn 20/VIII, f. 163—65; Kloster Beuerberg 105, p. 53; KAM, Klosterlit. fasc. 807/ex 27.

²⁾ Brüder des Tobias waren Albert, geboren 1605, 1627 bereits Magister, Christoph, geb. 1607, 1627 Studiosus (StAW BP 1625—29, f. 124 v), Hans, der 1629 den Lehrbrief des Goldschmiedehandwerks erhält (BP 1629—34, f. 25), Matthias und vielleicht der Bierbräu Philipp und der Studiosus Andreas (BP 1634—37, f. 186 v). Albert „Faber“ brachte es zur Würde des Licentiaten und zum Dekan des Kollegiatstifts Habach (1633), bis er 1645 Stadtpfarrer von Weilheim wurde (bis 1652). Gailler p. 31, 159. Böhaime S. 201.

Marquartin³⁾). Unter den 6 Zeugen erscheinen auf Seite der Braut 3 Hofbeamte. Sie wird also aus diesen Kreisen gekommen sein. Diese Beziehungen zu den führenden Hofkreisen zeigen auch die Taufeinträge seiner Kinder. Alle werden nämlich vom bischöflichen Rat, Hofmeister und Lehenspropst Hans Adam Wager von Höhenkirchen oder seiner Frau, einer Schwester des Fürstbischofs, aus der Taufe gehoben⁴⁾).

Von 1630 an wird Schmid, anfangs als der „junge Bildhauer“ bezeichnet, in den fürstbischöflichen Rechnungen und den Steuerbüchern häufig erwähnt⁵⁾. Zum Bürger aufgenommen wurde er am 23. März 1638⁶⁾. Gestorben ist er wohl gegen 1664. In diesem Jahr bittet der Bischof einen nicht genannten Prälaten, er möge den unter dessen Soldaten befindlichen Bildhauergesellen Matthias Seiz freilassen, da die mit ihm versprochene Tochter Catharina „unsers gewesten Burgers und Bildthauers“ ihn darum gebeten habe und durch die Verehelichung ihre Mutter und Geschwister erhalten könne⁷⁾.

Über Werke Schmidts ist bis jetzt nichts bekannt geworden. Da er aber Schüler und Nachfolger Dirrs war und gute Beziehungen zum Hof unterhielt, wird er auch hier in Dirrs Aufgaben eingetreten sein. So empfiehlt ihn der Bischof im Jahr 1636 der Wallfahrtskirche Maria Thalheim für einen geplanten Hochaltar, Schmid wolle für 100 fl. (?) etwas Gediogenes leisten⁸⁾. 1652 behob dieser an Wolffardts Bruderschaftsalter in St. Georg verschiedene Schäden⁹⁾.

Zu einem Werk seiner Hand verhilft uns die oben festgestellte Tatsache

³⁾ Traubuch St. Georg in Freising.

⁴⁾ Taufbuch St. Georg in Freising: 15. 1. 1632, 2. 3. 1633, 23. 10. 1634, 10. 8. 1636.

⁵⁾ Hofzimmerstadelrechnung 1630, 1631 (2mal) (KAM, Rep. 53, fasc. 86). Hofziegelstadelrechnung 1630 (2mal) (KAM, Rep. 53, fasc. 84). Stadtsteuer 1631 (Dombibliothek Freising, Archivalien, fasc. 4, nr. 21: 1 fl. 1 ß). 1632 (KAM, HL 3, fasc. 304 a, nr. 640: 30 kr.). Anlag der Häuser 1632 (KAM, Rep. 53, fasc. 124, nr. 1: 4 kr.). Traidabgab im Schwedischen Unwesen 1632 (KAM, HL 3, fasc. 304 a, nr. 641). Weinabgab 1632 (ebenda nr. 643). Anlag 1635 (KAM, Rep. 53, fasc. 124, nr. 2: 3 ß 15 Pf.). StAW BP 1634—37, f. 186 v (Herrn Thobias Schmidts [durchgestrichen: Dirrn] Bildthauers zue Freysing, 11. 7. 1636). Anlag 1637 (KAM, Rep. 53, fasc. 121, nr. 9: 30 kr.). Forstrechnung 1639 (KAM, Rep. 53, fasc. 95). Anlag 1640 (KAM, Rep. 53, fasc. 121, nr. 10: 36 kr.). Wasserbauanlage 1641 (KAM, HL 3, fasc. 401/1: 11 kr.). Kriegssteuer 1643 (Dombibl. Freis., Arch. fasc. 4, nr. 22: 3 fl. 36 kr.). Quartierlisten 1644 (KAM, HL 3, fasc. 304 a, nr. 193 und 202). Trauzeugen am 15. April 1634 beim Maler Joseph Schreiber und am 9. Mai 1636 (Traubuch St. Georg).

⁶⁾ Frisinga 5 (1928) S. 303.

⁷⁾ KAM, HL 3, fasc. 12/1 (Konzept). Seiz dürfte nicht zurückgekommen sein, man hört von ihm nichts mehr. Schmidts Frau Susanna starb August 1679 (Sterbebuch St. Georg).

⁸⁾ Allmer Jos., Geschichte der Wallfahrt Maria Thalheim. München 1900, S. 21. Aus der Sache ist wohl nichts geworden, erhalten ist nichts.

⁹⁾ Eigenhändige Rechnung über 56 kr. in OAM, Rechnungen der Georgsbruderschaft Freising, Belege für 1652 (frdl. Hinweis von H. H. J. Mois). Vgl. Exkurs 2.

seiner ausgezeichneten Beziehungen zur Familie Wager. Hans Adam Wager erhielt im Jahre 1625 aus dem Hofzimmerstadel 12 Bretter zu einem Altar¹⁰⁾. Am 4. Januar 1627 verbucht derselbe Stadel 28 Bretter „zue ainem Altar zuverschlagen, so Ir Streng Herrn Obristen Leytenambt Wager nach Regensburg am Hof gehörig¹¹⁾“. Hans Adam Wager war neben seinen Freisinger Ämtern noch Oberstleutnant in der bayerischen Armee und Pfleger zu Stadtamhof bei Regensburg¹²⁾. Den Altar aber wird er nicht in Stadtamhof aufgestellt haben, sondern in der Kirche seiner neuerworbenen Hofmark Sattelbogen im Bayerischen Wald¹³⁾. Sattelbogen gehörte schon zur Oberpfalz, die jetzt eben wieder rekatholisiert wurde¹⁴⁾. Nahe bei Sattelbogen, wie dieses zur Pfarrei Loitzendorf gehörig, befindet sich beim Einödhof Edenhof eine Kapelle, die sogar dem sorgfältigen Inventar des Landkreises Bogen (1929) entgangen ist. In ihr findet sich die Figur einer stehenden, großen Muttergottes, die sich auf den ersten Blick als ein Werk aus der Schule Dirrs ausweist. Die Beweiskette schließt sich: Hans Adam Wager hat bei dem von ihm begünstigten jungen Bildhauer Tobias Schmid einen Altar für die zur Calvinistenzeit des Bildschmucks beraubte Kirche seiner neuerworbenen Hofmark Sattelbogen machen lassen, aus der bei einer Renovation die Marienfigur in die Edenhofkapelle gerettet wurde.

Stilistisch leitet sich die stattliche Figur von den Frühwerken Dirrs ab. Mit ihnen teilt sie den reliefhaften Grundcharakter, das Faltensystem, die uneinheitliche Bewegung und den Gesichtstypus. Die großzügige Führungslinie von Mantelbausch und -säumen aber verrät, daß hier Errungenschaften von Dirrs reifem Stil bereits verwertet werden, ohne daß eine einheitliche Gestaltung in diesem Sinne gelungen wäre. Die Figur erscheint als das Werk eines Schülers Dirrs — sie ist ja wohl noch in seiner Werkstatt entstanden —, der den Intentionen des Meisters zwar nicht in allem zu folgen vermag, aber aus dessen Anregungen schon eine persönliche, deutlich unterscheidbare Handschrift entwickelt hat.

Dieser individuelle Stil erscheint noch bei einer größeren Zahl von Figuren im Freisinger Kunstkreis, so daß auch aus dieser Tatsache die Zuschreibung an Schmid gesichert wird. Das bedeutendste Werk ist der

¹⁰⁾ KAM, Rep. 53, fasc. 86.

¹¹⁾ ebenda.

¹²⁾ Pfleger von 1622—29. Obb. A. 53 (1908) 993. Ferner über Wager cgm. 1723, nr. 44 und Preys Bayerische Adelsbeschreibung cgm. 2290, f. 415 f.

¹³⁾ Als Besitzer von Sattelbogen erscheint er bereits am 18. Mai 1627 (Prey f. 415), während 1622 noch die Weichs Besitzer waren (Verhandlungen Hist. Ver. Oberpfalz 23, 349).

¹⁴⁾ Schmid Joh., Chronik der Pfarrei Loitzendorf. Kalender für katholische Christen 1904, S. 47 f.

Mariä-Heimsuchungs-Altar des Freisinger Domes¹⁵) mit den Seitenfiguren S. Ursula und Ottilia, die von Feuchtmayr, wenn auch mit geringerer qualitativer Einschätzung, Dirr zugeschrieben wurden¹⁶). Nun läßt sich aber in der Entwicklung Dirrs kein Punkt ausmachen, an dem die an ihnen sich findende Verbindung von alten und neuen Eigenheiten möglich wäre. Die harte, gratige Oberflächenzersplitterung, die unbewegte Körperhaltung mit den eckigen Gesten, der rein manieristische, an Martin und Michael Zürn erinnernde Gesichtstypus können sich im Werk Dirrs nicht mit der großzügigen Mantellinie und den raumhaltigen Bäuschen verbinden. Die Figuren müssen schon zur Zeit von Dirrs reifem Stil, aber auf der Grundlage seines Frühstils entstanden sein, ein Befund, der sich mit der Edenhofer Madonna deckt.

Die Anhaltspunkte für die Datierung des Altars bestätigen diesen Ansatz. 1625 und 1626 ist der Altar sicher noch nicht aufgestellt¹⁷). Dazu paßt gut, daß 1626 der Hofzimmerstadel „zu Ihr Gn. H. Fuggers Altar“ 12 Bretter abgibt¹⁸). Dieser Herr Fugger ist Severin, ein Neffe des Dompropstes Alexander Secundus Fugger (gestorben 1612), der ein Freisinger Kanonikat besaß und 1629 auf den Heimsuchungsaltar eine Wochenmesse und ein Almosen stiftete. Die Kapelle wurde aber erst 1627 in die gegenwärtige Form gebracht, denn der Hofziegelstadel verbucht im Herbst über 10 000 Mauersteine für Herrn Fuggers Kapelle im Dom¹⁹). Es kann also der Altar nicht vor 1627 aufgestellt worden sein. Als Severin Fugger im Oktober 1629 starb, war es sein letzter Wille, bei seinem Herrn Vetter (= Onkel) oder doch bei dem neuaufgerichteten Altar begraben zu werden²⁰).

¹⁵) Deutinger Matr. I 72 f. Weinhart 14 f. (stand schon 1625). Schlecht 46—48. Hoffmann Altarbau 71. Hoffmann Altarausstattung 512—514 (1625) mit Abb. Taf. 24. Abele 2. A. 48 f. Abele-Lill 37 f. (1625).

¹⁶) Feuchtmayr, Dirr S. 154: 1625 entstanden.

¹⁷) Die Designatio altarium 1625 (vgl. oben S. 87, Anm. 122) sagt, daß derzeit Herrn Fuggers selig Altar vorhanden sei. Dieser Fugger ist aber der 1612 verstorbene Dompropst Alexander Secundus Fugger, der die Kapelle zu seinen Lebzeiten erneuern und ausschmücken hatte lassen (Hartig O., Al. Sec. Fugger. Festgabe S. 404) und in ihr begraben wurde (Hartigs Zweifel am Begräbnisort sind unbegründet, da die Grabschrift S. 412 in ihrer Fassung „huius aedis canonicus“ nur auf den Dom bezogen werden kann). Auch in der Designatio von 1626 (S. 87, Anm. 122) wird der neue Altar noch nicht erwähnt. Erst in der von 1627 (HStA, Hochstift Freising, Lit. 593) kann schon der neue Altar gemeint sein, denn die Tafel der Heimsuchung ist durch die der Drei Könige ersetzt.

¹⁸) KAM, Rep. 53, fasc. 86.

¹⁹) Die Leitung der Bauarbeiten hatte der Hofmaurermeister Adam Höflmayr (KAM, Rep. 53, fasc. 84: zweimal erwähnt).

²⁰) OAM, B 921, Domkapitelsprotokoll 19. 10. 1629. Der Altar wird hier als Trium Regum bezeichnet, da sich seit 1627 das Bild hier befand. Das Heimsuchungsbild kam erst 1724 wieder zurück, dazu mußte der Rahmen unten erweitert werden (KAM, HL 3, fasc. 155/22, nr. 184). Neuweihe des Altars fanden 11. 7. 1701 (Dombibliothek Freising, Weinhartiana) und 26. 10. 1709 (5. Sbl. S. 58 f.) statt.

In die gleiche Zeit wie die Edenhofer Madonna und der Heimsuchungsaltar, die sich um 1626 ansetzen lassen, gehören auch einige Figuren in der Umgebung von Freising. In Sixthaselbach findet sich ein hl. Sixtus und eine kleine Muttergottesfigur²¹⁾, in Herschenhofen die Statue einer hl. Jungfrau, jetzt als Margaretha staffiert²²⁾, eine der liebenswürdigsten Erscheinungen im Werk Tobias Schmid, die in ihrer jugendlichen Frische den Frühwerken Dirrs gleichkommt, eine kniende hl. Magdalena in Wim-pasing und ein überlebensgroßer hl. Ulrich in Fahrenzhäusern²³⁾, der wie Papst Sixtus in Sixthaselbach den Korbinian des Domhochaltars abwandelt. Dem Suermondt-Museum in Aachen gehört ein hl. Kaiser Heinrich, der ebenfalls Schmid zuzuschreiben sein wird²⁴⁾.

Schmid's anfangs verhaltener Ausdruck scheint sich später zu kräftigerer Bewegung zu entwickeln. Zwei stehende Engel zu beiden Seiten des Dreifaltigkeitsaltars in der Vorhalle des Freisinger Domes²⁵⁾ zeigen jedenfalls deutlich den Stil Schmid's in lebhaftere Erregung übersetzt. Wir haben keinen Anhaltspunkt für ihre Datierung, der gegenwärtige Altar wurde erst 1699 aufgestellt²⁶⁾.

²¹⁾ 87 bzw. 41 cm hoch. Dehio-Gall Obb. S. 84. H. H. Prälat Dr. M. Hartig machte mich zuerst auf diese Figuren aufmerksam. Feuchtmayr Dirr S. 159, Anm. 84 erwähnt Altarfiguren in Sixthaselbach als Schulwerke Dirrs. Die sehr ländlichen Figuren des vor 1655 entstandenen Altars haben aber mit Dirr nichts zu tun. Ebenso wenig zeigen die Statuetten des hl. Korbinian und Sigismund in der Hauskapelle des Freisinger Priesterseminars nähere Berührungen mit Dirrs Stil, wie Feuchtmayr a. a. O., der sie auch mit dem von ihnen verschiedenen Paar gleichen Themas in der unteren Domsakristei vermischt, annimmt.

²²⁾ KDB Obb. S. 403 trennt die Figur zeitlich nicht von dem hübschen Spätrokokoaltar, der 1816 aus der Altöttinger Kapelle in Freising erworben wurde (Merk S. 33). Nach Merk wäre die Figur Bestandteil des Altars gewesen. Dies war aber eine noch in der Freisinger Kapelle vorhandene Nachbildung der Muttergottes von Altötting. G. M. Egger verspricht in der Herschenhofener Kirchweihpredigt vom 1. September 1816 (Dombibliothek Freising, Hs. 154/I, nr. 117), daß „ein anständigeres Bildniß dieser Heiligen aufgestellt wird“ (die vorhergehende Figur war spätgotisch und steht jetzt in der Pfarrkirche Hohenkammer). Möglicherweise bildete die hl. Jungfrau zusammen mit zwei anderen, von denen die eine sehr restauriert auf der Kanzel von Hohenkammer, die andere in der Pfarrkirche von Allershausen steht, einen Altar.

²³⁾ Dehio-Gall, Obb. S. 100.

²⁴⁾ Kuetsgens F., Eine deutsche Kaiser-Skulptur im Suermondt-Museum. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte — Wallraf-Richartz-Jahrbuch X (1938) S. 243, Abb. 158, „süddeutsch um 1600“. Kuetsgens erklärt die Figur wegen der zeitgenössischen Einzelheiten (Goldenes Vlies, Kaiserkrone Rudolfs v. J. 1602) als profane Festsaaldekoration, vielleicht als Idealbild Karls d. Gr. — Die Figur ist im Kriege verschollen.

²⁵⁾ Deutinger Matr. I 81 f. Schlecht 50 f. Hoffmann Altarausstattung 519. Abele 2. A. 57, Abele-Lill 43.

²⁶⁾ Eine „Specification was die zwey Altär gekost haben“ o. J., unterschrieben P. Wolfgang (Rinswenger) (HStA, Hochstift Freis. Lit. 332), führt die beiden Engel an: „für die 2 Seitenengel ist zu raithen 24 fl.“, doch bedeutet das nicht — wie schon die Wendung ausdrücken soll —, daß die Figuren erst 1699 entstanden sind. Die Kostenübersicht hat nur den Zweck, einen Vergleich mit dem gegenüberstehenden Altar zu ermöglichen. Der Betrag ist deshalb entsprechend den Figuren des Katharinenaltars eingesetzt: „dem Bildhauer für die 2 Seitenbilder 24 fl.“.

Die intensivere Bewegung der Engel zeigt einen Weg, der das Spätwerk Schmid erschließen könnte. Der figurenreiche, prunkvolle Hochaltar von Neufahrn ist inschriftlich 1661 datiert²⁷⁾. An den Altar schließt sich eine kleine Gruppe von lebensgroßen Holzfiguren an, ein ergreifender Schmerzensmann in Neufahrn selbst²⁸⁾, eine stehende Muttergottes im Kapellchen von Eberspoint bei Allershausen (das Kind stark überarbeitet) und ein hl. Korbinian im Expositurhaus von Tüntenhausen bei Freising (früher in der Friedhofskapelle dort). Diese Plastiken sind die einzigen im Freisinger Kunstkreis, die den barocken Stil Dirrs fortführen, was am deutlichsten die Bischofsgestalten am Auszug des Neufahrner Altars zeigen. Den großzügigen Faltenmotiven entspricht nun eine wirkliche, aktive Körperbewegung und voluminöse Fülle, der Ausdruck wendet sich zu hochbarocker Schwere, Würde und machtvолlem Pathos.

Die Zuschreibung an Tobias Schmid setzt voraus, daß dieser sich von der Verhaltenheit und Zartheit seines Frühwerks, das im wesentlichen noch auf manieristischen Stilprinzipien beruht, abgewandt und beim späten Dirr neue Vorbilder gewählt hat. Ist diese Wendung auch nicht urkundlich belegbar, so scheint doch auch nichts gegen die Zuschreibung des Neufahrner Altars an den einzigen im Freisinger Raum tätigen Dirr-Schüler zu sprechen.

10. Gregor Nay

Der Bildhauer Gregor Nay, der von 1629—33 in Freising sesshaft war, gehört ebenfalls zum Schülerkreis Philipp Dirrs¹⁾. Er stammt aus Oberammergau, wo die Familie alteingesessen war und die Bildschnitzerei betrieb²⁾. Er lernte das Bildhauerhandwerk bei Hans Degler in den Jahren 1618—24³⁾. Im Jahr 1629 erscheint er in Freising und heiratet am 25. Februar Susanna Koch von Weilheim⁴⁾, vielleicht eine Schwester, jedenfalls eine Verwandte von Dirrs Frau. Am 14. Mai 1629 bittet Nay den bischöflichen Hofrat um Gewährung des Beisitzes⁵⁾, also derselben

²⁷⁾ KDB Obb. S. 423. Dehio-Gall Obb. S. 90. Hoffmann Altarbau S. 124. Jungmann J.-M. Hartig, Pfarrkirche Neufahrn. München 1940 (Schnells kleiner Kirchenführer 457/8) mit Abb. S. 9 und 16. Abb. e. Figur bei Fischer J. A., Der hl. Lambert. München 1957, S. 37. Der Faßmaler des Altars wurde schon im September 1660 bezahlt (KAM, Klosterlit. fasc. 822/ex 20. J. Noderer im 16. Sbl. 1929, S. 83). Über das romanische Kruzifix, das der Altar umschließt, zuletzt K. Feuchtmayr, Bayerische Passionskunst. Ausstellungskatalog Oberammergau 1950, Nr. 59.

²⁸⁾ Dehio-Gall Obb. S. 90.

¹⁾ Thieme-Becker 25 (1931). Feuchtmayr Dirr S. 152.

²⁾ Daisenberger J. A., Geschichte des Dorfes Oberammergau. Obb. A. 20, S. 108, 131. Bührlen J. R., Lüftelmaler F. S. Zwink. Oberammergau 1921, S. 52.

³⁾ Lehrbrief StAW BP 1634—37, f. 53.

⁴⁾ Traubuch St. Georg.

⁵⁾ Hofratsprotokoll 1628—31. KAM, Rep. 53, fasc. 44.

Rechtsform, unter der Dirr in Freising wohnte. Am 13. Juli wurde ihm der Beisitz bis Pfingsten 1630 gewährt. Bis 1633 ist Nay nun in Freising sesshaft geblieben⁶⁾. Im Steuerbuch von 1635 fehlt er, denn schon seit 1634 ist er in Landshut sesshaft, wo er bis 1661 nachweisbar ist⁷⁾. In Landshut wurde er Begründer einer ganzen Bildhauerdynastie⁸⁾. Die bisher aus den Rechnungen bekanntgewordenen Arbeiten, ein Kreuz für Wörth a. Isar 1660⁹⁾ und ein Seitenaltar für Diemannskirchen¹⁰⁾ sind nicht mehr vorhanden. 1651 führte er um 1 fl. eine Reparatur an der Brunnenfigur Kaiser Ludwigs des Bayern vor dem Landshuter Rathaus aus¹¹⁾. Sein Anteil an der Ausstattung der Jesuitenkirche, wo 1645 drei George Bildhauer erwähnt werden, ist nicht klar¹²⁾.

Theo Herzog hat nun einen Weg gefunden, der ein beachtliches Denkmal Nay zuzuschreiben gestattet¹³⁾. Dessen erstes, 1635 in Landshut getauftes Kind hebt nämlich Frau Ursula Ernst von Hagsdorf aus der Taufe. Herzog schließt daraus, daß auch andere Beziehungen des Bildhauers zur Familie Ernst bestanden haben dürften. Adam Ernst von Hagsdorf, Hofkammerrat und Kriegskommissär, der Gemahl der Ursula, hat nämlich für seinen 1619 vor Haimburg in Ungarn gefallenen Bruder Christoph Ludwig Ernst in der St. Jodoks-Kirche zu Landshut ein Grabmal errichten lassen, womit er den 1633 in Landshut zugezogenen Gregor Nay beauftragt haben kann, nachdem er erst im September oder Anfang Oktober 1634 gestorben ist¹⁴⁾.

⁶⁾ Kellerrechnung 1630 (KAM, Rep. 53, fasc. 141). Steuerbuch 1631 (Dombibl. Freising, Arch. fasc. 4, nr. 21: 1 fl. 1 fl.). Häuseranlag 1632 (KAM, Rep. 53, fasc. 124: 4 kr. in H. Stallmeisters Behausung vor dem Veitstor). Steuer 1632 (KAM, HL 3, fasc. 304 a, nr. 640: 30 kr.). Roggenabgab 1632 (ebenda, fasc. 304 b, nr. 720). Stadtstadelrechnung 1633 (Dombibl. Freising, Arch., fasc. 3, nr. 9: kauft 2 Floßbäume).

⁷⁾ Die Mitteilungen aus den Landshuter Steuerbüchern und Pfarrmatrikeln verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Stadtarchivars Th. Herzog. — Schon 1577 heiratete ein Hans Nay von Oberammergau in Landshut. Offenbar zum Zweck der Sesshaftmachung in Landshut ließ sich Nay die oben zitierte Zweitschrift seines Lehrbriefes ausstellen (am 15. Januar 1635). Die Bürgeraufnahme ist jedoch nicht nachweisbar. 1634—44 wohnte er bei Hans Dreismich, was die gegenseitigen, vielleicht sogar verwandtschaftlichen Beziehungen (s. Exkurs 11) unterstreicht.

⁸⁾ Töchter wurden ihm 1635 und 1637 geboren, der Sohn Matthias, der das Handwerk fortführte, 1639. Vgl. auch Herzog S. 16.

⁹⁾ KDB, Ndb. 2 (1914) 232.

¹⁰⁾ ebenda 5 (1921) 53.

¹¹⁾ MS 699 im STAL mit Rechnungsauszüge (19. Jh.), S. 5. KDB, Ndb. 16 (1927), S. 513 hat diese Angabe mißverstanden und Nay die Urheberschaft an der Figur zugeschrieben. Sie ist jedoch nicht verschollen, sondern, wie Stadtarchivar Theo Herzog freundlich mitteilt, im Hofgarten am Weg zwischen Hofgärtnerhaus und Trausnitz aufgestellt. Nach Herzog stammt sie aus der Mitte des 17. Jahrhunderts und könnte darum von Nay gefertigt sein.

¹²⁾ KDB, Ndb. 16 (1927), S. 202.

¹³⁾ Die Zuschreibung ausgesprochen von Herzog S. 38. Die Begründung nach mündlicher Mitteilung des Verfassers.

¹⁴⁾ Obb. A. 53, S. 378, 522; 64, S. 79.

Das 2,5 Meter hohe Rotmarmordenkmal¹⁵⁾ zeigt über der Schrifttafel den Offizier in ganzer Gestalt unter einem von Volutenkonsolen getragenen Bogen stehend. Seine direkte Frontalität, sein breites, schweres Stehen, sein porträtmäßiges Antlitz wirken unmittelbar und eindrucksvoll. Der Körper ist von einer einheitlichen Bewegung durchzogen und erscheint trotz der reliefmäßigen Bindung als voluminös.

Der ganz entschiedene Durchbruch zu einem kräftigen Barock ist 1619 noch nicht denkbar. Das Denkmal ist vielmehr nach dem Dirrschen Epitaph für Hans Karl Herwart (1626) entstanden, von dessen Gestaltungskraft es wesentliche Momente übernommen hat¹⁶⁾. Zwar zeigt Nays Stein eine wesentlich derbere Handschrift, deren Deutlichkeit die feineren Wirkungen des Dirrschen Epitaphs ferne liegen, doch wirkt gerade in dieser Vereinfachung die Gegenwärtigkeit des Dargestellten noch stärker.

Wir besitzen noch ein zweites Andenken an die letzten Ernsten von Hagsdorf. Die Witwe Ursula errichtete nämlich 1638 zum Andenken an sich und ihren verstorbenen Gemahl den Hochaltar der Kirche von Thonstetten bei Moosburg, der jetzt in der Pfarrkirche Hohenwart aufgestellt ist¹⁷⁾. Leider zeigt der Altar keinerlei figürliche Plastik, doch läßt sich das Ornament mit dem des Epitaphs gut vergleichen.

Als Holzplastiken Nays kämen die beiden Figuren St. Peter und Paul in Frage, die aus der Achdorfer Schloßkapelle stammen und jetzt in der alten Kirche von Landshut-Achdorf aufgestellt sind¹⁸⁾. Sie sind nämlich freie Kopien der Figuren Dirrs am Paulusaltar des Freisinger Domes. Ihre kräftig-derbe Eindringlichkeit stimmt mit dem Stil des Hagsdorf-Grabsteins gut überein¹⁹⁾.

11. Hans Dreismich

Zu den Bildhauern, die zu Dirr in künstlerischen Beziehungen gestanden haben, darf auch Hans Dreismich gerechnet werden. Er stammt

¹⁵⁾ KDB, Ndb. 16 (1927) S. 120, Abb. 94 (mit irriger Lesung Centurier statt Venturier). Hoffmann R., St. Jodok Landshut. München 1936 (Schnells kleine Kirchenführer 133), Abb. S. 9 links. Über die Familie Ernst vgl. Prechtl im Obb. A. 42 (1885) S. 151—153, 162 f. und Verhandlungen Hist. Ver. Niederbayern 14 (1869) S. 256 f. beidemal mit Abdruck der Hagsdorfer Reimchronik.

¹⁶⁾ Auch äußere Gründe sprechen für eine Spätdatierung. Adam Ernst war der Letzte seines Stammes und wollte offenbar, als er keine Nachkommen mehr erwarten konnte, mit dem Denkmal von außergewöhnlichem Anspruch und Maßstab seiner Familie eine dauernde Erinnerung sichern.

¹⁷⁾ Haas S. 60 mit Wiedergabe der Stiftungsinschrift auf der Rückseite des Altars (mit irriger Lesung Khasstorff statt Rhästorff). Thalhoffer S. 56f. Das jetzige Altarbild entstammt erst dem 18. Jahrhundert.

¹⁸⁾ KDB Ndb. 2 (1914), S. 16.

¹⁹⁾ Ängstliche und nicht bedeutende Kopien derselben Figuren Dirrs finden sich auch in der Pfarrkirche Fürholzen bei Freising, etwa Mitte des 17. Jahrhundert.

„von Wögen aus Meixen“, also aus der Markgrafschaft Meißen, und bittet am 14. August 1621 als Bildhauergeselle den Weilheimer Rat, ihm künftig das Bürgerrecht zu verleihen, da er sich mit Simon Khochs Tochter, also einer Schwester von Dirrs Frau, verhehelichen wolle. Der Rat hat gegen die Heirat nichts einzuwenden, will ihm das Bürgerrecht aber erst verleihen, wenn er sich hier seßhaft machen wolle, was Dreismich aber zur Zeit noch nicht vorhatte¹⁾. Was weiter aus der Sache wurde, wissen wir nicht²⁾. Seit 1625 ist er in Landshut nachweisbar, wo er zunächst in Haus Nr. 621 wohnt, im gleichen Jahr aber noch Haus Nr. 571 erwirbt, das er bis 1645 besitzt. 1634 wurde er Bürger³⁾. Am 18. Juli 1634 erhält er den Altar der Platzkapelle von Tittmoning angedingt⁴⁾. Dieser Altar steht jetzt in der Friedhofkapelle und erscheint als reizvolle, schmuckfreudige Komposition von hoher Qualität und Originalität in Aufbau und Ornament. Er gehört ganz dem späten Manierismus volkstümlicher Prägung an. Diesen Stil vertreten auch die Figuren, zwei hl. Jungfrauen zu Seiten des Mittelfeldes (mit einem Kreuz des 16. und Assistenzfiguren des 18. Jahrhunderts), Gottvater im Auszug und Laurentius und Stephanus auf den Giebelschenkeln samt einer Anzahl von lustigen Engelsköpfen. Die beiden hl. Jungfrauen zeigen großzügige Mantelmotive, die nur von Dirr abgesehen sein können. Die Überlagerung der manieristischen Grundgestalt durch sie bleibt aber ganz an der Oberfläche, wird noch weniger als bei den Frühwerken Tobias Schmidts zu einer Einheit verbunden.

Der Tittmoninger Altar erlaubt die Zuschreibung weiterer Werke an Dreismich. Vor allem dürfen wir in ihm wohl den langgesuchten Meister des Preysing-Altars in Seligenthal von 1629 erblicken, der in Aufbau (leider fehlt der Auszug) und plastischem Stil (doch mit noch weniger barocken Zügen) weitgehend übereinstimmt⁵⁾. Auch der von Feuchtmayr⁶⁾ dem Meister des Preysing-Altars zugeschriebene Altar von Rudertshausen⁷⁾

¹⁾ StAW RP 1621/22, f. 20.

²⁾ Feuchtmayr, Dirr S. 158, Anm. 63 erwähnt die Heiratsabsicht Dreismichs als Hochzeit.

³⁾ Freundliche Mitteilung von Stadtarchivar Theo Herzog in Landshut. 1634—44 wohnte bei ihm Gregor Nay (vgl. Exkurs 10).

⁴⁾ KDB Obb. S. 2667, 2810. Die S. 2810 für die Zuschreibung angegebene Quelle (Kurze Chronik 1824) enthält allerdings nichts über die Entstehung des Altars. Martin Frz., Tittmoning und Umgebung. Wien o. J. (= Süddeutsche Kunstbücher 11) S. 12, Abb. Taf. 8. Sehr gute Würdigung bei Hoffmann, Altarbau S. 106 f.

⁵⁾ KDB, Ndb. 16 (1927) S. 232, Abb. 174 u. 172. Hoffmann, Altarbaukunst Abb. 121.

⁶⁾ Feuchtmayr, Bildhauer S. 10.

⁷⁾ KDB, Ndb. 18 (1928) S. 145. Abb. b. Hoffmann, Altarbaukunst 119. Die KDB Fig. 96 abgebildete Einzelfigur des hl. Rochus ebenda ist in einer qualitätvollen Statuette in der Altöttinger Kapelle in Freising wiederholt (Dehio-Gall, Obb. S. 73). Irrig ist der Hinweis auf den Meister des Preysing-Altars bei der Marientod-Gruppe in Hartkirchen (KDB, Ndb. 13, S. 62).

ist offenbar von ihm, und als vierter schließt sich der Altar aus der Hauskapelle des Schwanen zu Mühldorf (um 1629) an⁸⁾.

Dreismich ist also wohl einer der originellsten Altarbauer der Deglerzeit und auch seine Plastiken sind reizvolle und liebenswürdige Beispiele eines volkstümlichen, von vielen gotisierenden Empfindungen gespeisten Manierismus.

12. *Martin Dür*r

Der Großneffe Philipp Dirrs, der Weilheimer Bildhauer Martin Dür, wurde am 2. November 1674 als Sohn des Messerschmiedes Georg Dür geboren. Am 28. Februar 1707 heiratete er Maria Anna Kipfingerin, am 19. Mai 1722 als „perhonestus et artificiosus viduus“ Maria Stamelin. Am 20. Februar 1733 starb „artificiosus Dominus Martinus Dür, natus 62 annos, ut hydropicus consummatis quam plurimis artis suae sculptoriae laboribus et paulo ante elaborata Crucifixi effigie salutari viatico et oleo refectus, Crucifixi imaginem complexus mortem laetus aspexit¹⁾“. Er hinterließ die Söhne Johann Georg (geboren 3. April 1723) und Franz Anton (geboren 8. Juni 1724), die als Bildhauer am Bodensee bedeutende Werke schufen.

Werke Dürs sind bisher nur in Etting bei Weilheim aufgetaucht. Der Johannes Nepomuk in der Rottenbacher Stiftskirche mußte nach seinem Tod von Franz Xaver Schmädler, der auch die Witwe Dürs heiratete, fertiggestellt werden und trägt im wesentlichen dessen stilistisches Gesicht²⁾. Weitere Arbeiten sind verloren³⁾.

Im Spätrokoko-Hochaltar der Andreaskirche bei Etting stammen die Figuren der hl. Andreas, Agatha und Barbara, die er zusammen mit Kindern, Engeln und Engelsköpfchen 1729 um 56 fl. 20 kr. fertigte, von ihm⁴⁾. Überraschend ist für den Beschauer, der um das Entstehungsjahr

⁸⁾ 1923 in Schloß Tüßling (Feuchtmayr Bildhauer S. 14). KDB Obb. 2216, Abb. S. 2221. Hoffmann Altarbau S. 109, Abb. b. S. 108. Ich kenne den Altar nicht im Original, wie auch nicht eine große Immakulatafigur in Bodenmais (KDB, Ndb. 19, Fig. 12), die vielleicht aus Gotteszell stammt (Güntner Joh., Pfarrkirche Bodenmais. Bod. o. J., m. Abb.) und Dreismichs Stil sehr nahe steht.

¹⁾ Pfarrmatrikeln Weilheim U. L. Frau.

²⁾ Moiss S. 33. Der oben S. 46 erwähnte Stephanusaltar von 1716 hat keine figürlichen Plastiken aus der Entstehungszeit.

³⁾ Murnau, Tabernakelengul zum Hochaltar 1728 (Lieb N. - Lohr M., Die Kirchen der Pfarrei Murnau. München 1941 [Schnells kleine Kirchenführer 476/7] S. 4f.). Weilheim, zwei Engel zum Hochaltar 1712. Huglfing, S. Magnus 1721/22. Grottemeyer S. 72. Kleinere Arbeiten für die Stiftskirche Habach 1723—29 s. Hofmann S., Die Pfarrkirche St. Ulrich in Habach. München 1954 (= Beiträge zur Kunstgeschichte Oberbayerns 2), S. 13, 15, 16. Die Zuschreibungen von Damrich sind aus der Luft gegriffen.

⁴⁾ Pfarrbuch Etting 1762 (Pfarregistratur Polling), nur die Andreasfigur genannt. Kirchenrechnung Etting 1729 (ebenda): S. Andreas 6 Schuh hoch, 2 Seitenbilder

weiß, die Altertümlichkeit dieser Figuren. Sie vertreten einen schweren Stil, wie er im schwäbisch-bairischen Gebiet im späten 17. Jahrhundert häufig vorkommt, in Werken ländlichen Charakters und auch der Luidlwerkstatt noch ins frühe 18. Jahrhundert übertragen wurde⁵⁾). Lorenz Luidl dürfte wohl auf Dürr nicht ohne Einfluß geblieben sein, doch unterscheidet sich Dürr wesentlich durch die Temperamentlosigkeit seiner etwas bäuerischen Gestalten.

Auch in der Pfarrkirche von Etting finden sich Werke Dürrs. Völlig nichtssagend sind die Hl. Stephanus und Leonhard am rechten Seitenaltar⁶⁾). Interessanter dagegen ist die große Figur des Auferstandenen, die Dürr 1726 mit 2 (verlorenen) Engeln um 10 fl. schuf und die sich heute beim Portal befindet⁷⁾). Diese „Urständ Christi“ weicht nämlich von den Figuren in der Andreaskirche stark ab und zeigt Stilformen des frühen 17. Jahrhunderts, diese aber in einer spezifischen Art, die den Werken Philipp Dirrs sehr nahe steht. Die volle Körperlichkeit, die großzügige Manteldrapierung, die Parallelfalten und Saumtüten, das seelenvolle Gesicht erinnern an den älteren Meister. Doch kann von einem Werk seiner Hand nicht die Rede sein, alles ist etwas müder und vor allem zu Formen des 18. Jahrhunderts hin moduliert. Die Akzente sind weich und verschliffen, das Gesicht sentimental. Zum barocken Charakter fehlt jedoch die Einheitlichkeit der Konzeption und der durchgehende Schwung eines originalen Werks, wie er doch auch in den Figuren der Andreaskirche zu spüren ist. Für ein Werk des 17. Jahrhunderts wieder ist der Christus zu wenig herb, hat zu wenig gewollte Gegensätze in sich. So ist der Schluß berechtigt, daß Martin Dürr sich in diesem Werk an ein älteres Vorbild, sehr wahrscheinlich sogar an eines Philipp Dirrs, angelehnt hat.

5 Schuh hoch usw. Die Fassung besorgte Sebastian Millegger von Huglfing. Die beiden andern Figuren S. Michael und Benno sind offenbar älter, sie wurden 1732 neu gefaßt (Kirchenrechnung). Schmidtner Andr., Zur Geschichte von Etting. SA aus Weilheimer Tagblatt 1896, S. 17 nennt nur den Andreas. Ebenso Grottemeyer S. 3—5 (mit sorgfältiger Analyse). Rückert S. 124 schreibt alle Figuren des Hochaltars Dürr zu. Dehio-Gall Obb. S. 183.

⁵⁾ Nagel H., Lorenz Luidl. Obb. A. 79 (1954), bes. Abb. 18—20.

⁶⁾ Kirchenrechnung Etting 1730 (Pfarreg. Polling). Rückert S. 120. Nicht dagegen von Dürr sind die Seitenfiguren des linken Altares, wie Rückert S. 121 annimmt, sondern von 1615. Dürr hat nur beim Joachim das Unterteil angestückt (Kirchenrechnung 1726).

⁷⁾ Kirchenrechnung 1726 nennt einen Johan Thür, es wurde ohne Zweifel wie in Rottenbuch, wo er Joseph genannt wird, der Vorname verwechselt. Das Geld hatte Maria Pronbergerin von Linden gestiftet. Rückert S. 121. Dehio-Gall Obb. S. 183. Nach der Veränderung des Hochaltars 1754 hatte die große Figur im Altar keinen Platz mehr und mußte auf einem neugefertigten Postament zur Osterzeit inmitten der Kirche aufgestellt werden (Kirchenrechnung 1754).

Nachtrag

Der Altar der Freisinger Residenzkapelle wurde bei der Restaurierung dieses Raumes im Herbst 1957 neu gefaßt und neu aufgestellt. Unter der Weiß-Gold-Fassung von 1932 fand sich nur die „splendide“ Fassung von 1878—80 vor, aber keine Reste der originalen. Die vorgefundene Fassung wurde, wenn auch in aufgelockerter Tönung, zur Grundlage der Neufassung genommen, was bei der blauen und braunen Marmorierung sicher nicht stilgemäß wirkt. An den Figuren wurde nichts geändert. Bei der Neuaufrichtung wurde der Aufbau um etwa 10 bis 15 Zentimeter tiefer gesetzt, so daß jetzt die Überschneidung mit dem Fensterbogen nicht mehr stört. Die Fenster sind jetzt nicht mehr gelb, sondern in Rauchglas-Butzenscheiben, die die Figuren sehr gut zur Wirkung kommen lassen. Der geflügelte Engelskopf unter Gottvater wurde am Sockel der Verkündigungsgruppe angebracht, die Kartusche dafür etwas höher geschoben. Ein Gewinn ist ferner der hervorragende Régencetabernakel aus der Kirche Schönbrunn bei Dachau (um 1724). In den Nischen zu seinen Seiten fanden die oben (S. 195, Anm. 21) erwähnten Statuetten St. Korbinian und Sigismund Aufstellung.

Die Inschriften der Stuckdecke der Kapelle sind Predigten des heiligen Johannes von Damaskus entnommen, die z. B. in der Ausgabe des Billius, Paris 1619, vorlagen (Migne, P.G. 96, 668, 22—24; 680, 12—13; 744, 56—745, 1. Frdl. Nachweis von H. H. P. Bonifaz Kotter, Scheyern).

Auf uns noch unbekannte Arbeiten Philipp Dirrs für das Kloster Weihestephan, über die es zu längeren Streitigkeiten kam, weist ein H. H. Pfarrer Anton Bauer, Hochstätt, freundlich überlassener Beleg hin:

OAM, B 1013, f. 191r (Geistl. Rats-Protokoll 22. 6. 1629): Philippen Thirr Burgern und Pildthauern alhie solle bedeittet werden, daß Herr Praelath Zu Weichenstöpphen die durch ihne Thürn gemachte Arbeit auf des verlustigen Thails Uncosten wolle besichtigen lassen.

ebenda f. 231v (6. Sept. 1629): Philipp Thürr, Burger und Pildthauer alhie triplicirt, auf Ihr Gn. Herrn von Weichenstöpphen yberreichte Duplicam. Conclusum. Dem Herrn Praelaten pro Quadruplica.

Verzeichnis der benützten Archive und Bibliotheken

München: *HStA* = *Hauptstaatsarchiv*: Hochstiftsliteralien Freising; Hochstiftsliteralien Freising, Kasten blau; Klosterliteralien Beuerberg; Freising St. Andrä; Geisenfeld; Wessobrunn; Urkunden Kloster Hohenwart; Jesuitica; Fürstensachen; Staatsverwaltung; Pfalz-Neuburg, Akten. — *KAM* = *Kreisarchiv München*: HL 3, HL 4, KL, Rep. 53, Rep. 54, Schloßarchiv Harmating. — *OAM* = *Ordinariatsarchiv München*: Reihen: A, B, 8^o; Pfarrakten; Rechnungen der Bruderschaft St. Georg zu Freising. — *Geheimes Hausarchiv*: Fasc. 121. — *Stadtarchiv München*: Zim. 55. — *Archiv des Historischen Vereins Oberbayern*: Nr. 6250, 6489, Hs. 418, Geißi-

ana. — *Bayerische Staatsbibliothek*: cgm. 1723, 2290, 3312, 5126. — *Bibliothek des Bayerischen Nationalmuseums*: Ms. 4^o 4645. — *Landesamt für Denkmalpflege*: Akt Freising Dom.

Düsseldorf: Staatsarchiv: Jülich-Berg II 2115, 4354.

Freising: *Bibliothek des Historischen Vereins*: U XI 4. — *Dombibliothek*: Hs. 154; Archivalien; Weinhartiana. — *Pfarrarchiv St. Georg*: Pfarrbücher St. Georg; Pfarrbücher St. Veit; Sammelband von J. Scheuerl. — *Stadtarchiv*: XX, 5.

Landsbut: *StAL* = Staatsarchiv: Rep. 7, 44, 45, 46; Ms. 699.

Neuburg a. D.: *StAN* = Staatsarchiv: Pfalz-Neuburg; Depot HV; Graßegger-Sammlung.

Polling: *Pfarrarchiv*: Pfarrbücher Etting 1680 und 1762; Kirchenrechnungen Etting 1725—57, 1758—82.

Weilheim: *StAW* = *Stadtarchiv*; RP = Ratsprotokolle 1596—1633; BP = Briefprotokolle 1619—46; Steuerbücher 1572—1645; Häuser- u. Grundbuch des 17. Jahrhunderts. — *Pfarrarchiv St. Maria Himmelfahrt*: Pfarrbücher.

Abgekürzt zitierte Literatur

- Abele Eugen, *Der Dom zu Freising*. München und Freising 1919. 2. Auflage 1922. 3. Auflage neu bearbeitet von Georg Lill. Freising 1951.
- Bartmann Bernh., *Lehrbuch der Dogmatik*. 2 Bände. 8. Auflage. Freiburg 1932.
- Beck J., *Die Seelsorge*. In: *Kirche und Reformation*, herausgegeben v. J. Scheuber. 6. Auflage. Bonn 1928. S. 244—289.
- Beitelrock J. M., *Geschichte des Herzogtums Neuburg*. II. und III. Teil. Jahresbericht des k. Lyceums Aschaffenburg 1862/63 bzw. 1864/65.
- Böhaimb Carl August, *Chronik der Stadt Weilheim*. Weilheim 1865. (Der nicht genannte Verfasser des Hauptteils ist Andreas Schmidtner.)
- Braun Jos. S. J., *Der christliche Altar*. 2 Bände. München 1924.
- Braun Jos. S. J., *Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten*. 2 Bände. Freiburg 1908—10.
- Brémond Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*. Bd. 1 ff. Paris 1925 ff.
- Brinckmann A. E., *Barockskulptur*. Berlin-Neubabelsberg 1917 (Handbuch der Kunstwissenschaft).
- Bruhns Leo, *Würzburger Bildhauer*. München 1923.
- Christa Jos., Christoph Rodt. *Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen* 41/42, 1929.
- Coll. bl. = *Collectaneenblatt für die Geschichte Bayerns*, insbesondere des ehemaligen Herzogtums Neuburg. Neuburg 1 (1835) ff.
- Damrich J., *Der Bildhauer Johann Georg Dürer von Weilheim*. *Weilheimer Sonntagsblatt* 4 (1927) Nr. 1—4.
- Dehio Georg, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, neu bearbeitet von Ernst Gall. Oberbayern. München-Berlin 1952. Östliches Schwaben. Ebenda 1954.
- Deutinger Mart., *Beyträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbisthums München und Freising*, herausgegeben v. M. v. Deutinger. München 1 (1850) ff.
- Deutinger Martin v., *Die älteren Matrikeln des Bisthums Freising*. 3 Bände. München 1849—50.
- Duhr Bernh. S. J., *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge*. Bd. II. Freiburg 1913.
- Evers Hans Gerh., *Peter Paul Rubens*. München 1942.
- Festgabe, *Wissenschaftliche, zum 1200jährigen Jubiläum des hl. Korbinian*, herausgegeben v. J. Schlecht. München 1924.
- Feuchtmayr Karl, *Schwäbische und bayerische Bildhauer der Spätrenaissance und des Frühbarock*. Diss. München 1922 (Masch.).
- Feuchtmayr Karl, Hans Degler. *Das Bayerland* 50 (1939), S. 539—548. — Im Sonderdruck: *Das tausendjährige Weilheim* S. 27—36.
- Feuchtmayr Karl, *Der Bildhauer Philipp Dirr aus Weilheim. Sein Verhältnis zur bayerischen Skulptur des frühen 17. Jahrhunderts*. *Das Münster* 6 (1953), Heft 5/6, S. 146—159.
- Feuchtmayr Karl, Jörg Petle und seine Kruzifixe. *Das Münster* 3 (1950), S. 134—144.
- Feuchtmayr Karl, Christoph Rodt. *Das Schwäbische Museum* 1925. S. 3—20.
- Feulner Adolf, *Zur Datierung des apokalyptischen Weibes von Peter Paul Rubens*. *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 12 (1919) S. 341—343.

- Feulner Adolf, Goldschmiedearbeiten nach Entwürfen von Hans Krumper. Pantheon 3 (1929) S. 227—232.
- Feulner Adolf, Die deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts. Florenz-München 1926.
- Feulner Adolf, Ein Zinnkruzifix nach Grünewald. Städel-Jahrbuch 7/8 (1932) 172—181.
- Flemming W., Die Auffassung des Menschen im 17. Jahrhundert. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 6 (1928) 403—446.
- (Gailler Franciscus Salesius), *Vindeliciae sacrae . . . Capitulum Weilheimense. Augustae Vindelicorum* (1756).
- Grotmeyer Paul, Franz Xaver Schmädl. Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München 7 (1929) S. 1—80.
- Haas Matthias Bernh., Hohenwart Obb. Hohenwart 1924.
- Hankamer Paul, Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock. Die deutsche Literatur im Zeitraum des 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1935.
- Hartig Mich., Die hl. Elisabeth von Thüringen und die deutsche Kunst. Die christliche Kunst 27 (1930/31) S. 193—223.
- Hartig Mich., Freising. Augsburg 1928 (= Deutsche Kunstführer 31).
- Hartig Mich., Die oberbayerischen Stifte. 2 Bände. München 1935.
- Hell Helmut, Forschungen zur südschwäbischen Plastik der Zeit der Gegenreformation. Diss. Tübingen 1948 (Masch.).
- Herzog Th., Stadt Landshut. Landshut 1948.
- Hoffmann Richard, Der Altarbau im Erzbistum München und Freising. München 1905 (= Deutingers Beiträge Bd. 9).
- Hoffmann Richard, Bayerische Altarbaukunst. München 1923.
- Hoffmann Richard, Die gegenw. Altarausstatt. d. Freisinger Domes. In: Festg. S. 503-524.
- KDB = Die Kunstdenkmäler Bayerns. Oberbayern. Niederbayern. Oberpfalz. Schwaben. München 1895 ff.
- Laur W. F., Esaias Gruber der Alt und Jung. Zwei Lindauer Bildhauer. Lindau 1933 (= Neujahrsblatt des Museumsvereins Lindau 8) (richtig: 9).
- Laur W. F., Die Kunstdenkmäler der Stadt Haigerloch. Stuttgart 1913.
- Levin Th., Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen in dem Hause Pfalz-Neuburg I. In: Beiträge zur Geschichte des Niederrheins — Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins 19 (1905) S. 97—144, 194—197.
- Martin Franz, Kunstgeschichte von Salzburg. Wien 1925.
- Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität Ingolstadt-Landshut-München, herausgegeben von G. v. Pölnitz. Teil I. Band 2, 1. München 1939.
- Mayer Anton, Die Domkirche zu Unserer Lieben Frau. München 1868.
- Mayer Anton - Westermayer Georg, Statistische Beschreibung der Erzdiözese München-Freising. 3 Bände. München 1874—84.
- Mayer Anton L., Liturgie und Barock. Jahrbuch für Liturgiewissenschaft 15 (1941) 67—154
- Meichelbeck Carolus O.S.B., Kurtze Freysingische Chronica. Freysing 1724.
- Meichelbeck Carolus O.S.B., *Historia Frisingensis*. Tomi 2. Augustae Vindelicorum 1724—29.
- Merk Franz Anton, Besuch der Pfarrkirche Hohenkammer. Freising 1894.
- Mitterwieser Alois, Bildhauerarbeiten auf dem Freisinger Domberg. In: Der Heimgarten. Blätter für Literatur, Belehrung und Unterhaltung. Wochenschrift der „Bayerischen Staatszeitung“. 7 (1929), Nr. 10, S. 72.
- Mois Jakob, Die Stiftskirche zu Rottenbuch. München 1953.
- Müller Jakob, Kirchengeschmuck. München 1591.
- Obb. A. = Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte. 1 (1839) ff.
- Pretzell Lothar, Salzburger Barockplastik. Berlin 1935.
- RDK = Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 1 (1937) ff.
- Reischl Georg Aug., Hohenwarter Klosterchronik 1500—1700. Schrobenhausen 1931 (= Veröffentlichungen des Historischen Vereins Schrobenhausen 8).
- Rid Hans, Aus Weilheims Vergangenheit. Weilheim 1950.
- Riezler Siegm., Geschichte Baierns. 6. Band. Gotha 1903.
- Rückert Georg, Polling, Etting, Oderding. Pfarrgeschichte. Polling 1938.
- Saltzwedel E. W. - S. Benker, Geschichte des Buchdrucks in Freising. Freising 1952.
- Sbl. = Sammelblatt des Historischen Vereins Freising 1 (1894) ff.
- Sbl. Ing. = Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt 1 (1876) ff.
- Schaitel M., Aus dem Leben und Schaffen der Bildhauer Taubenschmid. Hohenzollerische Jahreshefte 7 (1940) 88—99.

- Schalkhauser Erwin, Die Münchner Schule in der Stuckdekoration des 17. Jahrhunderts. Diss. München 1954 (Masch., jetzt gedruckt in *Obb. A.* 81/82, 1957, 1—139).
- Schlecht Jos., Die Altäre des Freisinger Doms. Deutingers Beiträge 8 (1903) 14—56 (Verfasser Benedikt Weinhart).
- Sedlmayr Hans, Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst. München 1940.
- Sighart Joachim, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern. München 1862.
- Steidhele Ant. v., Das Bisthum Augsburg. Band IV. Augsburg 1883.
- Striedinger Ivo, Hans Georg Puecher (Freiherr von Puech), ein Freisinger Diplomat des 17. Jahrhunderts. 12. Sbl. 1920, S. 1—130.
- Thalhofer M., Von Hohenwart in Oberbayern, dem Klosterberg und Markt. Schrobenhausen 1921 (= Vorträge im Historischen Verein Schrobenhausen 4. Reihe).
- Thieme U. - F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. 1 (1907) ff.
- Trost M., Geschichte des Marktes Geisenfeld. *Obb. A.* 37 (1878) S. 50—236.
- Weinhart Benedikt, Die Renovation der Domkirche in Freising durch den Fürstbischof Veit Adam. Freising 1888 (gezeichnet Dr. B. W.). (= Sonderabdruck aus: Unterhaltungsblatt. Beiblatt zum Freisinger Tagblatt 15, 1888, Nr. 59—63). Wiederabgedruckt (mit Nennung des Verfassers) im 4. Sbl., 1898, S. 1—19 (danach zitiert).
- Das Weltkonzil von Trient, herausgegeben v. Georg Schreiber. 2 Bände. Freiburg 1951.
- Zottmann Ludwig, Zur Kunst von Elias Greither d. Ä., seinen Söhnen und Mitarbeitern. Straßburg 1909 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 112).

Verzeichnis der Abbildungen

- 1 Der Altar der ehemaligen bischöflichen Hauskapelle in Freising 1617—21
- 2 Die Verkündigungsguppe im Altar
- 3 Das Relief der Flucht nach Ägypten in Euernbach, um 1618
- 4 Das Relief der Anbetung der Hirten im Priesterseminar zu Freising, um 1618
- 5 Das Relief der Anbetung der Könige in Hohenwart, um 1620
- 6 Die Gottvaterbüste des Geisenfelder Altars in Regensburg, um 1620
- 7 Der oberste Engel des Altares
- 8/9 Der linke Giebelengel und der rechte stehende Engel des Altares
- 10 Der Erzengel Gabriel in Etting, gegen 1622
- 11 Das Kreuz aus Geisenfeld in Oberwildenau, gegen 1615
- 12 Die Muttergottes von St. Pölten in Weilheim, um 1623
- 13 Der hl. Johannes der Täufer in Johanneck, 1631
- 14/15 Der Lauten- und der Harfenengel der Freisinger Domorgel, 1622/23
- 16 Der Hochaltar des Freisinger Domes, 1623—25
- 17/18 Die hl. Korbinian und Sigismund am Hochaltar, 1624
- 19/20 Die Häupter der hl. Sigismund und Korbinian am Hochaltar
- 21/22 Die Häupter der hl. Magdalena und Wolfgang in Neuburg, um 1630
- 23/24 Die hl. Stephanus und Sixtus am Dreikönigsaltar des Freisinger Domes, um 1623
- 25/26 Die hl. Petrus und Paulus am Paulusaltar im Freisinger Dom, um 1626
- 27 Der Elisabethaltar mit dem Lukasbild im Freisinger Dom, 1627/28
- 28/29 Die hl. Elisabeth und Apollonia am Elisabethaltar
- 30/31 Die beiden das Lukasbild tragenden Engel im Elisabethaltar
- 32/33 Die hl. Wolfgang und Magdalena in der Hofkirche zu Neuburg a. D., um 1630
- 34 Das Epitaph des Hans Christoph Herwart in der Benediktuskirche zu Freising, 1619
- 35 Das Epitaph des Hans Karl Herwart in der Georgskirche zu Freising, um 1626

Umschlagbild: Der hl. Georg im Hochaltar der Georgskirche zu Freising, 1628/29, nach dem Stich von Johann Heinrich Störcklin

Tafel vor S. 9: Erzengel Gabriel vom Altar der Hauskapelle in Freising, 1617—20.

Herkunft der Abbildungen: Max Werkmeister, Freising: 1, 2, 16, 17, 18, 23, 27, Tafel vor S. 9. — Verfasser: Die übrigen. — Umschlagzeichnung von Karl Namberger.

Register

Abkürzungen:

A = Architekt
B = Bildhauer

G = Goldschmied
Ku = Kupferstecher
M = Maler

Mr = Maurer
Sr = Schreiner
St = Stickerin

Aachen 195
Aachen, Hans v. M 27
Adler, Casp. M 177
Älbel 17
Ämpffel Lor. 17
Aempherle P. Fr. 17
Ättnerberger Mr 73
Aichach 180
Albert Sigismund 56
Albrecht, Herzog 146, 170, 185
Aldersbach 174, 176
Algardi Al. B 89
Allershausen 195
Ambras 26
Andechs 125, 175
Angermair Christoph
 B 10, 129, 181
Angermair Elias B 65, 77, 79,
 80, 181—183
Antwerpen 75—76, 84, 136
Arget 177
Arnbach 18
Asom, Brüder M, B 68, 69,
 72, 87, 89
Asch Frau v. 62, 167
Aschaffenburg 58
Ascholding 26
Asper, Hs. Conr. B 27
Au am Inn 174
Auerberg 103
Aufkirchen a.W. 120—121, 156
Augsburg 10
 — Fuggerhaus 130
 — St. Markus 130
 — Maximiliansmuseum 138
 — St. Ulrich 26, 44, 49, 78, 79,
 125, 126, 130, 136, 176, 182
Aunkofen 58
Baader Cl. Al. 148
Baar b. Ingolstadt 177
Bärenweiler 126—127
Balde P. Jak. 73
Bartels Lulef B 38
Bassano M 126
Baumkirchen b. München 62
Bayer Hs. Jak. G 58
Bellarmín Rob. 141
Bendl Melchior B 14, 15, 16,
 158—160, 176
Benediktbeuern 124—125
Berchtesgaden 178
Bernini G. L. B 96
Betle s. Petle
Beyharting 190
Biener Wilh. 66, 167, 168
Binder Melch. B 27, 130
Bodenmais 200
Bologna, Giov. da B 124
Boltz Fr. Val. Sr 137
Boo, Fr. Dom. M 68, 78
Breisach 26
Brügge 78
Burger, Barbara 37
Burgkmaier Hans M 81
Candid, Pet. M 27, 83, 84, 122
Colin, Alex. B 26

Coppens, Rob. B 188
Cranz, Leonh. 37, 180
Dachau 61, 190
Damian, Hier. B 187—189
 — Joh. B 188
Daxberger, Jos. 148
Degen 149
Degler, David B 176
 — Hans B 10, 14—16, 26, 44, 56,
 83, 86, 124—126, 130, 146,
 158—161, 175—177, 182, 196
 — P. Jordan 176
Deschler, Frz. M 24, 25, 68,
 78, 88
Deyrer, J. B. M 149
Dichl 103, 171
Diemannskirchen 197
Diemmayr, Gg. 163
Dillingen 18
Dingolfing 175
Dirr (Dürr, Thürr, Dyr u. ä.)
 — Familie 10—11, 17, 18, 20—21,
 151, 161, 163—164, 172, 200
 — Caspar 11, 15, 151, 158—159,
 172
 — Joh. Gg. u. Frz. Ant. B 146,
 172, 200
 — Martin B 11, 46, 146, 151, 172,
 200—201
 — Regina 14, 20, 161, 163
Doctor, Sigm. A 186
Dominicus Fr. M 46
Donaumünster 180
Donauwörth 187
Dreismich, Hans B 145, 197,
 198—200
Dürer, Albr. M 147—148
Düsseldorf 186—187
Duquesnoy, Fr. B 89
Durner, Görg Mr 175
Eberl, J. W. Ku 175
Eberspoint b. Freising 196
Eckher, Joh. Franz, Bischof
 24, 42, 78, 79, 87—88, 91, 148
Edenhof 193—194
Egger, G. M. 24, 195
Eichstätt 187
Eisenhut 112, 157
Erfurt, Hans v. G 12, 164, 165
Erhart, Gr. B 130
Ernst v. Bayern, Bischof 18, 22,
 54—55, 175, 185
Ernst v. Hagsdorf, Familie
 197—198
Ertinger, Fr. Ferd. B 147
Ertle, Seb. B 38
Etting, Andreaskirche 200—201
 — Pfarrkirche 43—46, 156, 201
Euernbach 40—41, 128, 155
Faber s. Schmid
Fahrenzhausen 195
Ferdinand v. Bayern 55
Filgerzhofer, Mich. 158
Fink Gg. Phil. 67
Flenderl, Joh. 162
Floris, Corn. B 188

Franz, Lor. 149
Freinhausen 180
Freising 12—14, 17—20
 — Dom:
 Restaurierung 19, 23, 47—48,
 55—59, 147—148
 Hochaltar 54—85, 88, 89, 129,
 138, 147, 148, 150—153, 156,
 181, 195
 Kanzel 181—183
 Kreuz 89
 Orgel 47—51, 88, 126, 156
 Seitenaltäre i. A. 91—92,
 99, 150
 Dreikönigsalt. 87—89, 94,
 156, 157
 Dreifaltigkeitsalt. 195
 Elisabethalt. m. Lukasbild
 26, 95—101, 114—115, 151—153
 157, 183—184
 Mariä-Heimsuchungs-Alt. 194
 Mariä-Opferungs-Alt. 49,
 51—52, 95, 156
 Michelsalt. 117
 Paulusalt. 93—94, 157, 198
 Sigismundalt. 49
 Stephanusalt. 87—88, 94
 Thomasalt. 93
 Epitaph Bischof Maritz 133
 Sakristei: Monstranz 85—86,
 156
 — Figürchen 195
 Kreuzgang: Christkind
 42, 126, 156
 — Epit. Fuhrmann 117—118,
 156
 — Epit. Lechl 118, 156
 Turm (Magazin) 49, 92, 99,
 157
 — Residenz 18, 22, 116
 Hauskapelle 17, 18, 19, 22—30,
 53, 83, 114—115, 148, 151—153,
 155, 184, 202
 Figürchen 195, 202
 Fürstengang 61
 Weihnachtsrelief des Priester-
 seminars 30—31, 126, 127,
 131, 155
 — Altöttinger Kapelle 195, 199
 — St. Andreas 20, 47, 122
 — St. Benedikt 116—117, 155
 — Franziskanerkirche 12, 17, 155
 — Friedhofkirche 174
 — St. Georg: Hochaltar
 101—103, 147—150, 157
 Bruderschaftsaltar 12, 147,
 155, 173—175, 192
 Kanzel 182
 Hl. Grab 103—104, 157
 Georgsfigur 147
 Herwartepitaph 122, 129,
 157, 198
 — St. Johann 122, 157
 — Stauberhaus 102
Froschmair 55
Fuchs 107

- Fürholzen 198
Fürstenberg, Grafen v. 127
Fugger, Familie 27, 130
— Alex. Sec. 194
— Severin 95, 194
Fuhrmann, Gg. 62, 117—118, 167
Garsten 26
Gaßner 103, 171
Geisenfeld 13, 16—17, 23, 32—37,
40, 41, 178—181, 185
Geisenfeldwinden 179
Geisenhofer, Corb. 161
Geißelbrunn, Jer. B 27,
136—138, 154
Gent 78
Genua 136
Gepeck, Veit Adam v., Bischof
17, 18, 22, 31, 47, 55—68, 77,
91—92, 95, 118, 137, 146,
165—171, 183—185, 192
Gerhard, Hub. B 124, 125
Gerholdt, Zach. B 185
Gewold, Chr. 119
Ghering, A. G. M 76
Ginter, Vitus 21, 164
Gleßkner, Justus B 136
Glöckler, H. U. B 130
Göttlikofer, Hs. 164
Götz, Seb. B 136
Gotteszell 200
Grasser, Erasmus B 131
— Mich. 19, 160, 161, 162
Gratianus, Car. 94
Gresco M 27
Greither, Elias d. Ä. M 10, 27,
34, 36, 49
— Johann M 49, 161
Gruber, Esaias d. J. B 127, 128
Grueber, J. G. 147
Günding 190
Günther, Ignaz B 23
Gundelfingen 79, 107
Habach 191, 200
Hämerlin, Potentiana St 78
Hagin, Susanna 172
Haigerloch 26, 80, 126—128, 130
Haimoertshofen 26
Hanne, Heintr. 185
Harscher, Anna 18, 161
— Caspar 18, 161, 165
Hartkirchen 199
Hauber, Jos. M 150
Hoyl, Anna 18, 161
Hechingen 58, 126—128
Heidelberg 136
Heisinger, Aug. 181
Hengeler, Jak. M 23, 171, 174
Hennings, Joh. B 27
Herschenhofen 195
Herwart, Hs. Chr. 116—117,
120, 165
— Hs. Fr. 120
— Hs. Gg. 120—121
— Hs. Karl 120, 122
— Hs. Konr. 120
— Hs. Paul 120, 121—122
Hirschenhausen 180
Hirschhausen 43, 155
Hochallingen 130
Höchstädt a. D. 182
Höfelmayr, Adam Mr 61, 95, 194
Högckh, Paul M 65, 77
Högenau 180
Höld, Matth. 160, 163
Hoffmann, Hans Rupr. B 127, 133
Hofheim b. Weilheim 176
Hohenems 26, 126, 128
Hohenkammer 24, 96, 195
Hohenwart 37—40, 180—181, 198
— Pfarrkirche, Relief 37—39, 126
127, 131, 150, 155
Hohenzollern, Grafen v. 127
Hoser 181
Huglfing 200
Hunger Albert 119
— Wolfgang 119
Hutter, J. Chr. 175
Huysens, Fr. P. A 76
Illertissen 79
Ingolstadt, Augustinerkl. 175, 176
— Franziskanerkl. 176, 178, 179
— Frauenkirche 38, 49, 119, 155
— Museum 179
— Sebastianskirche 175, 178
— Universität 18, 176, 178
Innsbruck 96
Irrer, Hs. B 185—187
Isen 123
Jerichow 38
Johann, Hs. Sigm. 62, 168
Johannes v. Damaskus 202
Johann Theodor 91
Johanneck 189—191
— Johannesfiguren 110—111,
138, 157
— Kreuz 89—90, 138, 156
Jungingen 126, 128
Junker, Mich. B 27
Kager, Matth. M 49, 58—60,
93, 166
Khaizer, Thom. 84
Kaisheim 78
Kharl, Hs. 160
Kaschauer, Jak. B 55, 56, 81
Keferloh 188
Kheller, Hs. M 175
Keller, P. Jak. 57—58, 83, 166,
183—184
Kepler 120
Kepsner, Wilh. Sixt 87
Kilian, Mang M 186
— Wolfg. Ku 81
Kipfinger, M. Anna 200
Kirchheim 27
Klocker, Hs. B 131
Kloch, Familie 14, 160, 196
— Regina s. Dirr, Regina
— Simon 14, 15, 158—162, 199
Köln 18, 137
Konrad der Sendlinger 22
Konstanz 58
Kostenz 187
Kranzberg 111
Khrax, Seb. 177
Kremsmünster 26
Krumper, Adam B 10, 15, 16, 130,
158—159
— Hans B 10, 23, 26, 58, 80, 83,
84, 129, 182, 184
Kühbach 180
Kugler, Menrad 147
Landshut 13, 18, 174, 197—199
— Achdorf 198
— Jesuitenkirche 174, 197
— St. Jodok 146, 197—198
— St. Martin 78, 121
— Seligenthal 174, 199
— Spitalkirche 78
Lang, Gottfr. G 183—184
Langenbruck 41, 155, 179
Lechl, Joh. 118
Lechner, Wolfg. 118
Lederer, Fr. Jos. M 61
Leinbach A 150
Leinberger, Hs. B 138—139, 154
Leis, Caspar 44
Lenggries 120
Lindau 127
Löffitz, Ludw. M 69
Loth, Ulr. M 95, 96
Lott, Hs. 160—162
Luckenpoint 119
Luidl, Lor. B 201
Luzenberger, Car. 20, 162
März, Hs. 161
Magdalena, Herzogin 104,
106—107, 185
Magdeburg 38
Mair, Alex. Ku 27, 65, 175
Maillet, Fr. Ant. B 68, 78, 79, 88
Marggraff, Joh. B 24, 96
Maria Thalheim 192
Marquart, Susanna 192
Maximilian v. Bayern 57, 106,
118, 137
Mayr, Elias 163
Mecheln 78, 188
Meichelbeck, P. Karl 148
Meidinger, F. S. 148
Meißen 199
Melpeer 158
Menneler, Casp. B 136
Merz, Joh. Ben. 125
Meychel, Joach. 55
Michelangelo B 105, 108, 110
Millegger, Seb. M 201
Mirdanner, Jak. B 185
Mitterndorf b. Dachau 190
Mörl, F. J. Ku 68
Molina, P. Ludw. 142
Moll, Virgil B 58, 127, 130
Moosböck, Ant. Sr 150
Moosburg 138—139
Moosham b. Geisenfeld 179
Morinck, Hs. B 130, 133
Mühldorf 200
Müller, Paul B 186—187
München 10, 13, 15, 18
— Augustinerkl. 120, 176, 177
— Frauenkirche 26, 75, 80, 84,
120, 121, 188
— Graph. Sammlung 34, 61
— Hauptstaatsarchiv 40, 155
— Hl. Geist-Kirche 78, 129
— Kreuzkirche 121
— Maxburgkapelle 188
— Michaelskirche 27, 80, 126,
182, 188
— Nationalmuseum 188
— Peterskirche 121
— Residenz 58, 100, 129
Murnau 200
Nay, Gregor B 92, 146,
196—198, 199
— Hans 197
— Matthias B 197
Neuburg a. D. 184—189
— Barmherz. Brüder 187
— St. Georg 185
— Hofkirche 84, 104—110, 116,
157, 185, 186
— St. Peter 185, 186
Neufahrn b. Freising 146, 196
Neussesser, J. E. 185
Niederaltach 133
Oberhummel 147
Obermayer, Matth. B 175
Obermiller, Gg. 163—164
Oberwidenau, Kreuz aus
Geisenfeld 32—33, 90, 128, 155
Oberwittelsbach 27
Ottingen, Grafen v. 130
Oppenberg 131
Osnabrück 136
Pader, Konstantin B 110, 189—191
— Johann B 191
Pais, Mich. 21, 160, 161, 163
Paring 126, 175—176
Pernegger, Hs. d. J. B 189
Pette, Clement B 10, 11, 14,
124—125, 137, 158—159
Pette, Georg B 10, 99, 136—138,
153, 154,
Petzl M 26, 68
Pfab, Adam M 66
— Christoph M 190

- Pfaffenhofen 111, 191
 Philipp v. Bayern 22
 Pirschl, Andreas 21
 Planegg 120, 121, 156
 Pöcking 120
 Pöitmes 121
 Polling 44, 125, 133, 138—139
 Polz, Caspar Sr 177
 Poppel, J. Ku 68
 Pronberger, Maria 201
 Prugger, Nik. M 96
 Puecher, Hs. Gg. 64, 66, 67, 169, 185
 Rader, P. Matth. 48
 Raitenhaslach 27
 Regensburg, Kirche am Hohen Kreuz (Altar aus Geisenfeld) 32, 34—37, 49, 128, 138, 155
 — Niedermünster 138
 Rehlinger, Chr. 117
 Reichenkirchen 118, 155
 Reichersberg 174
 Reichertshofen 177
 Reichle, Hs. B 124, 136
 Reisch, Mang 21, 160—163
 — Philipp 163
 Rembold, J. B. 94
 Riedmair, Ben. 93
 Riegel Ku 26
 Riehl, W. H. 91
 Riemenschneider, T. B 26
 Riesenhuber, Alois B 69
 Rinsweger, P. Wolfg. 195
 Radt, Chr. B 79, 107, 126, 130, 180
 Rom 136
 — II Gesü 76, 79, 84
 — St. Peter 96
 Rosenheim 191
 Roitenbuch 46—47, 156, 200
 Roitenhammer, Hs. M 27, 59, 60, 66, 166—167
 Rubens, P. P. M 55, 60, 66—69, 73—76, 84, 136, 137, 139, 140, 147, 154, 170, 186
 Rudertshausen 199
 Ruedolph, H. u. A. 162
 Rügenwalde 58
 Sadeler, Joh. Ku 27, 128
 — Raph. d. J. Ku 102
 Sales, Franz v. 142, 143
 Salzburg 129, 176, 180, 189
 Sankt Aiban b. Dießen 49
 Sarder, Phil. B 65
 Sartor, Dan. B 64—65, 80
 Sattelbogen 193
 Schaller, Corona 36, 181
 Schauer Joh. Gg. M 18, 65, 77, 162
 — Joh. Phil. 18, 162
 Scheffau 26
 Scheibele, Gg. M 175
 Scheren, P. 137
 Scherer, Andr. 48
 Scheuerhof b. Geisenfeld 179
 Scheyern 27
 Schillwitzhausen 179
 Schlägl 189
 Schliersee 26
 Schmädl, Fr. X. B 44, 146, 200
 Schmid, Familie 191, 192
 — Hans G 191
 — Philipp G 14, 15, 21, 158—161, 163, 191
 — Tobias B 14—16, 92, 145, 158—159, 161, 173—174, 191—196, 199
 Schmidt, F. J. A. 14, 148
 Schmuderer, Jos. 25
 Schmuttermair, Sixt G 85
 Schnur, Martin Sr 179
 Schön, Heinr. d. Ä. A 84
 Schönbrunn b. Dachau 202
 Schönlein, Mor. u. Anna Kun. 17, 161
 Scholl, Barth. 122
 Schreiber, Joh. M 17, 60—61, 64, 65, 84, 101, 137, 171, 192
 — Jos. M 61
 — Mattheis M 162
 — Regina 137
 Schubert v. Ehrenberg, W. M 76
 Schubin, Val. 161
 Schwabmünchen 126
 Schwanthaler, Thom. B 139
 Schwarz, Chr. M 27, 126
 Schweiger, Gg. B 185
 Schweigger, Gg. B 36, 136
 Seefeld 177
 Seemannshausen 176
 Seon 189
 Seibaldsdorf, Stephan v. 17, 18, 22, 56, 61
 Seiz, Matth. B 192
 Sibenbacher, Gg. u. Hs. 101, 171
 Sighart, Joachim 37—38, 69, 87, 150
 Sing, J. C. M 93
 Sixthaselbach 195
 Soto, Dom. de 141
 Spenesberger 173
 Spiegler, Mich. 160
 Spindler, Hs. B 26
 Stamel, Maria 200
 Stams 79
 Stauding, Georg Fr. v. 123, 167, 169, 170
 — Konrad v. 123
 — Maria Salome v. 122
 Steffaner, Franz Sr 68, 78, 79, 88
 Steinle, Barth. B 10, 15, 16, 79, 124, 130, 158—161, 177
 Steinmüller, Hs. B 136
 Stempfle, Gg. 19
 Störcklin, J. H. Ku 102
 Stoll, Balth. B 178—181
 — Martin 178
 Stoß, Veit B 139
 Straßer & König Sr 96
 Straubing 179, 184
 Streitl, Wilh. 162
 Sustris, Fr. M 80, 125, 182
 Taubenschmid, J. u. Z. B 127, 128
 Thonstetten 198
 Tintoretto M 27
 Tittmoning 199
 Tizian M 27
 Tölz 177
 Trier 127
 Tüntenhäusen 196
 Tüßling 200
 Turner, Chr. M 12, 14, 164, 173—175, 177
 Oberlingen 26, 127
 Unterbachern 190
 Untermenzing 58
 Veronese, P. M 27
 Vittoria, Al. B 27
 Vos, Martin de M 128
 Vranx, Seb. M 76
 Wager, Hs. Adam u. Frau 168, 192—193
 Waidhofen a. Ybbs 85
 Waldburger, Hs. B 26, 180, 189
 Waldsee 127
 Walterskirchen 111
 Wartenberg, Ferd. Wilh. v. 55, 66, 67, 137, 138, 170
 Wasenweiler 26
 Weiditz, Hs. M 81
 Weigl, Hs. Mr 84
 Weihenstephan 173, 174, 202
 Weißeim (Obb.) 9—16, 19, 21, 43, 124—126
 — Pfarrkirche 49, 126, 200
 — Rathaus 124—125
 — St. Pölten 85—87, 89, 138, 156
 Weißeim (Hohenzollern) 128
 Weiß, Seb. Sr 65, 182
 Welden, Ludw. Jas. v. 149
 Welsper, P. Ant. 106
 Welschofer, Adam 191
 Wensin, Lor. v. 168, 185
 Widhalzer, Pet. B 111
 Wiedenzhausen 190
 Wilhelm V., Herzog v. Jülich 186
 Wimpassing 195
 Wörth a. Isar 197
 Wolfegg 27
 Wolff, J. A. M 24
 Wolfordt, Chr. B 174
 — Hans B 12, 14, 173—174, 192
 Wolfgang Wilhelm, Herzog 105—107, 137, 184—187
 Wolfratshausen 37, 177
 Würzburg 36, 58
 Zarbl, J. B. 24
 Zimmermann, J. B. M 131
 Zürn, Hans B 127
 — Jörg B 26, 127, 130
 — Mart. u. Mich. B 194
 Zumbusch, Kasp. B 150

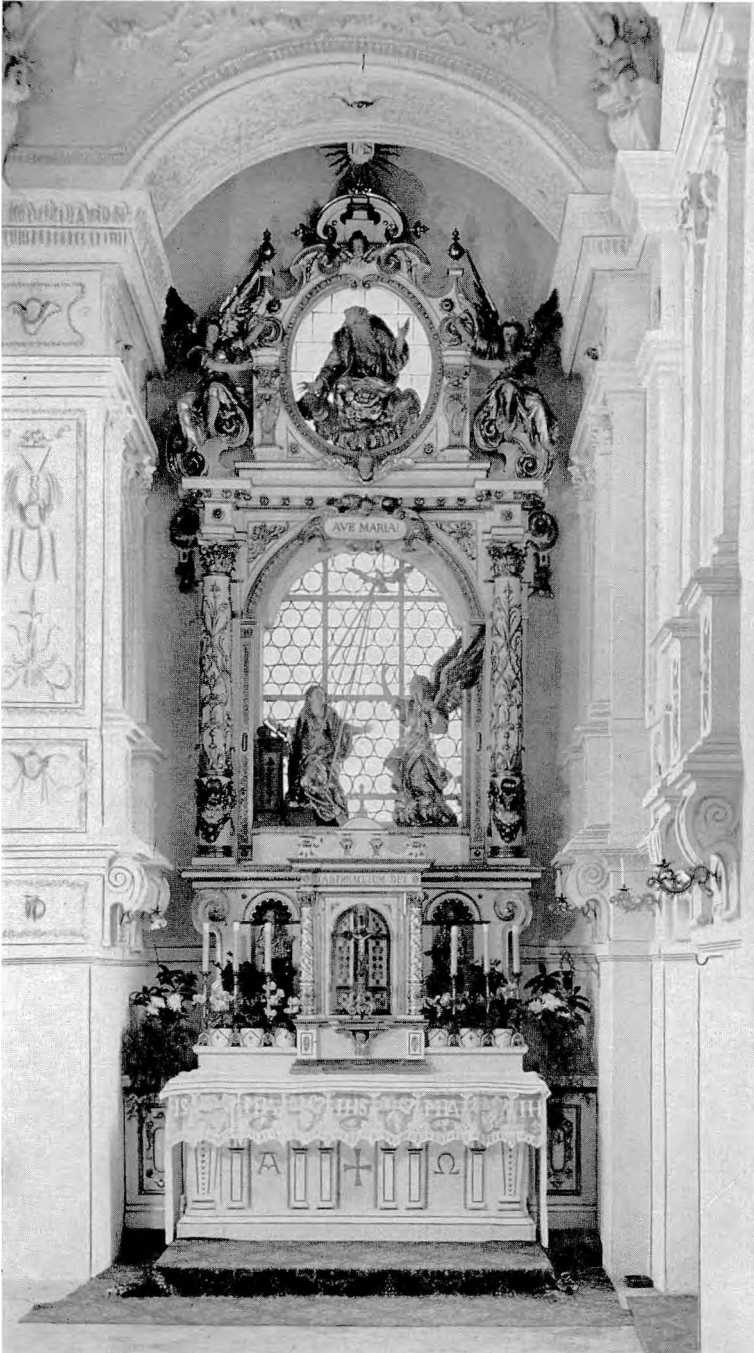


Abb. 1. Der Altar der ehemaligen bischöflichen Hauskapelle in Freising



Abb. 2. Die Verkündigungsgruppe im Altar der Freisinger Hauskapelle, 1617—20



Abb. 3. Flucht nach Ägypten in Euernbach, um 1618



Abb. 4. Anbetung der Hirten im Priesterseminar zu Freising, um 1618



Abb. 5. Anbetung der Könige in Hohenwart, um 1620



Abb. 6—9. Gottvaterbüste und Engelsfiguren
des Geisenfelder Altares in Regensburg, um 1620





Abb. 10. Der Erzengel Gabriel
in Etting, um 1622

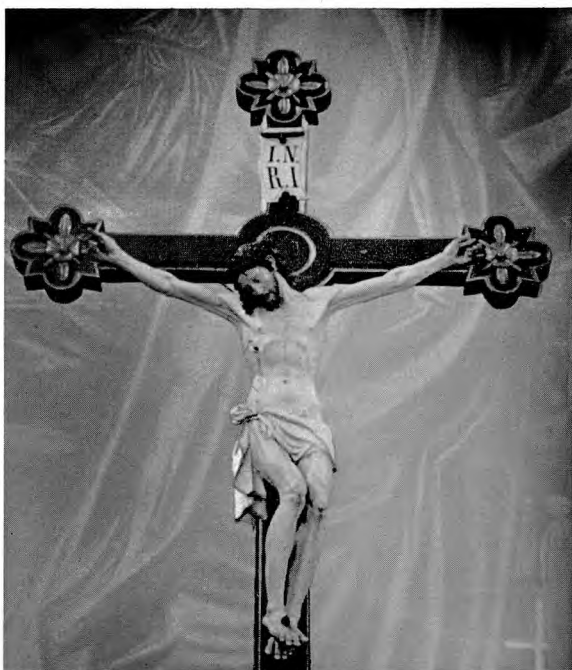


Abb. 11. Das Kreuz aus Geisenfeld in Oberwildenau,
gegen 1615



Abb. 12. Die Muttergottes von St. Pölten in Weilheim,
um 1623



Abb. 13. Der hl. Johannes der Täufer
in Johanneck, 1631

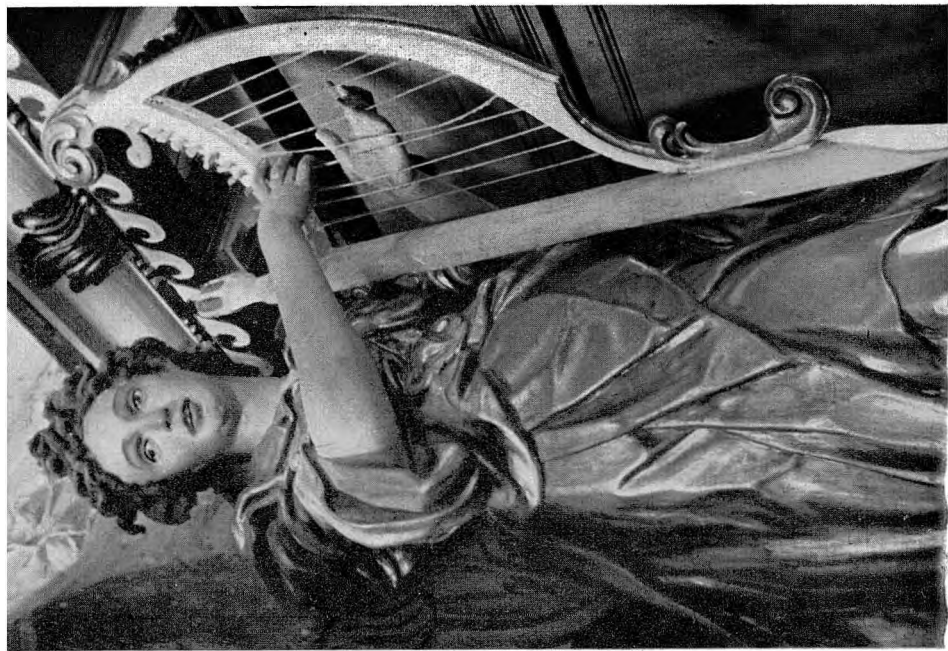


Abb. 14—15. Lauten- und Harfenengel der Freisinger Domorgel, 1622/23



Abb. 16. Der Hochaltar des Freisinger Domes, 1623—25

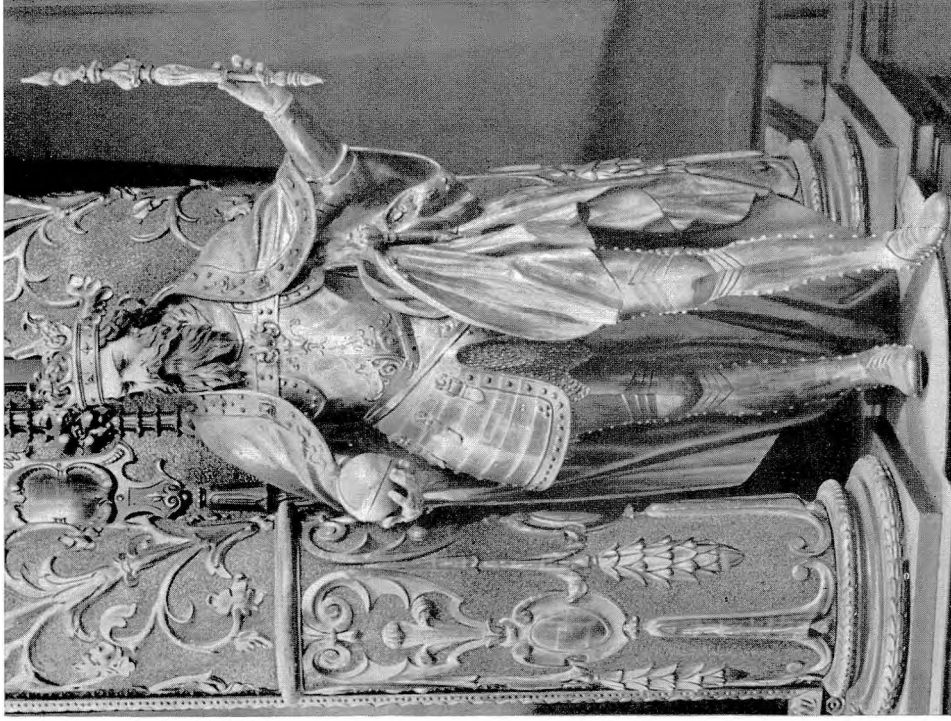
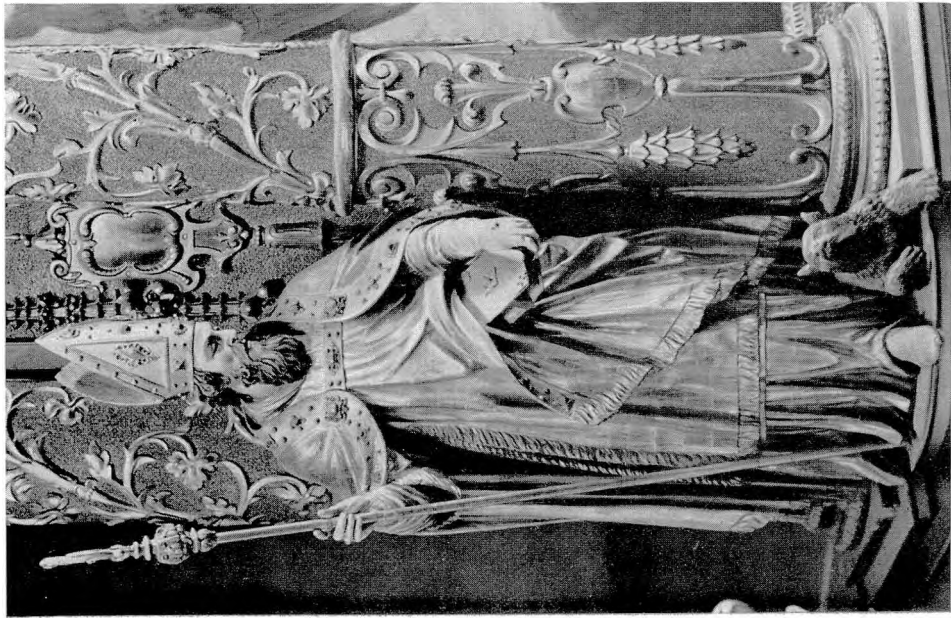


Abb. 17—18. St. Korbinian und Sigismund am Hochaltar des Freisinger Domes, 1624



Abb. 19—20. St. Sigismund und Korbinian am Hochaltar des Freisinger Domes, 1624
Abb. 21—22. St. Magdalena und Wolfgang in der Hofkirche zu Neuburg, um 1630

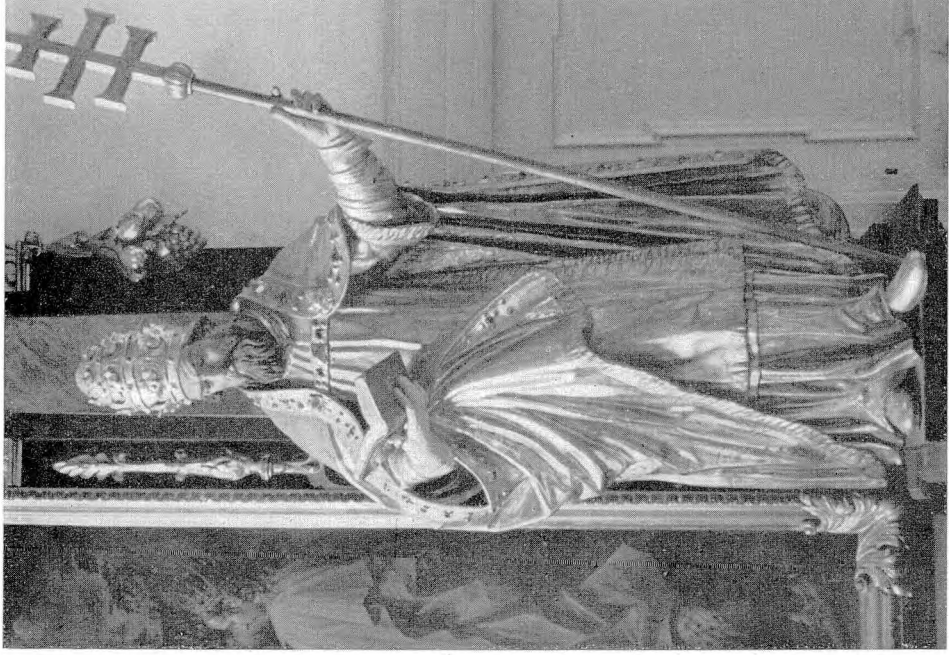


Abb. 23—24. Die hl. Stephanus und Sixtus am Dreikönigsaltar des Freisinger Domes, um 1623

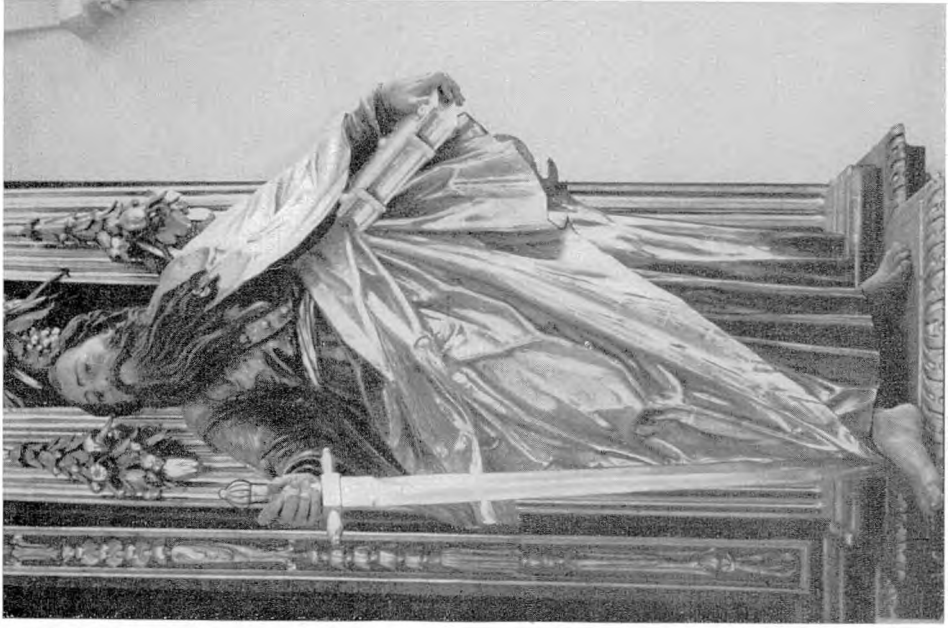


Abb. 25—26. Die hl. Petrus und Paulus am Paulusaltar des Freisinger Domes, um 1626

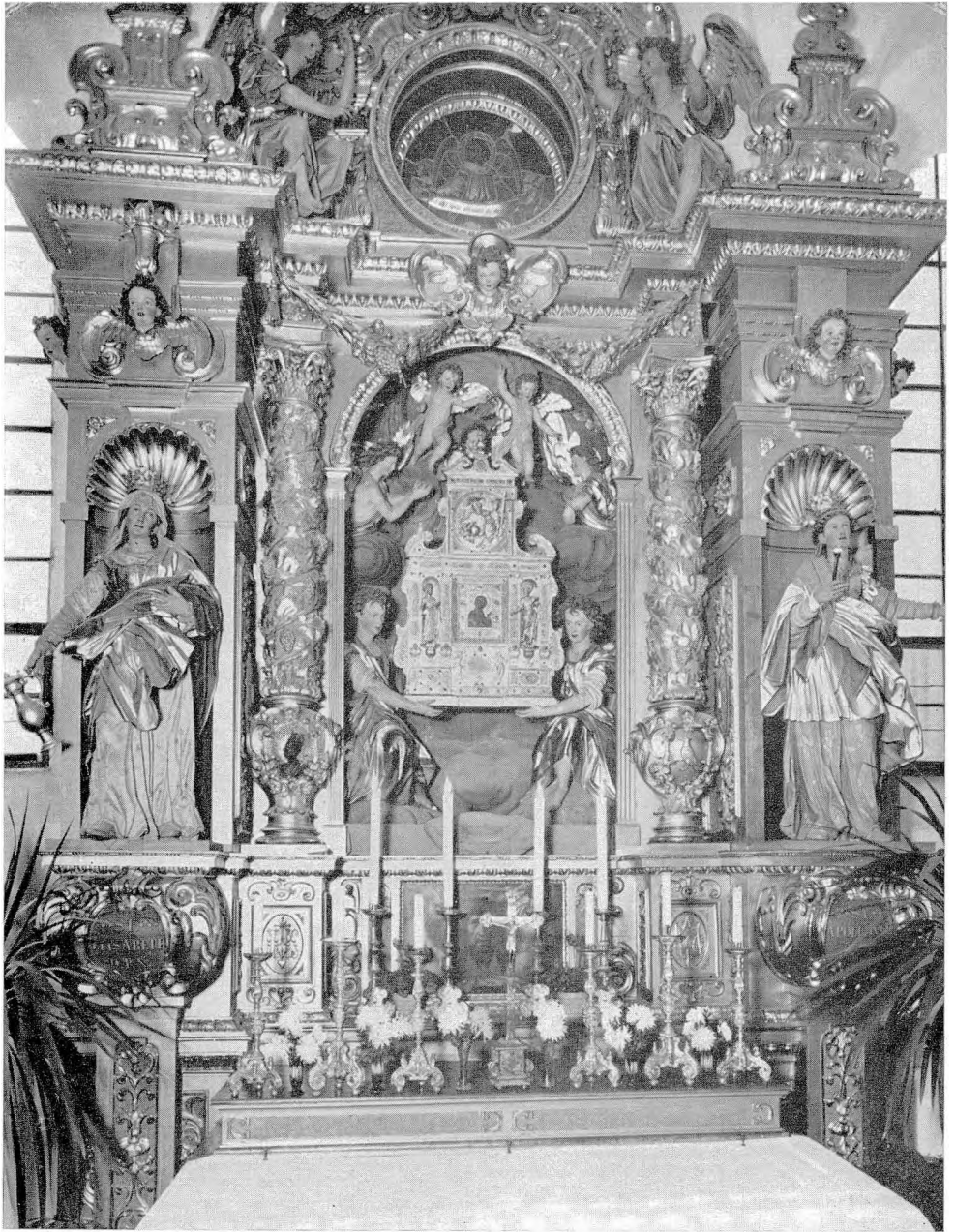


Abb. 27. Der Elisabethaltar mit dem Lukasbild im Freisinger Dom, 1627/28



Abb. 28—29. Die hl. Elisabeth und Apollonia am Elisabethaltar des Freisinger Domes, 1627/28

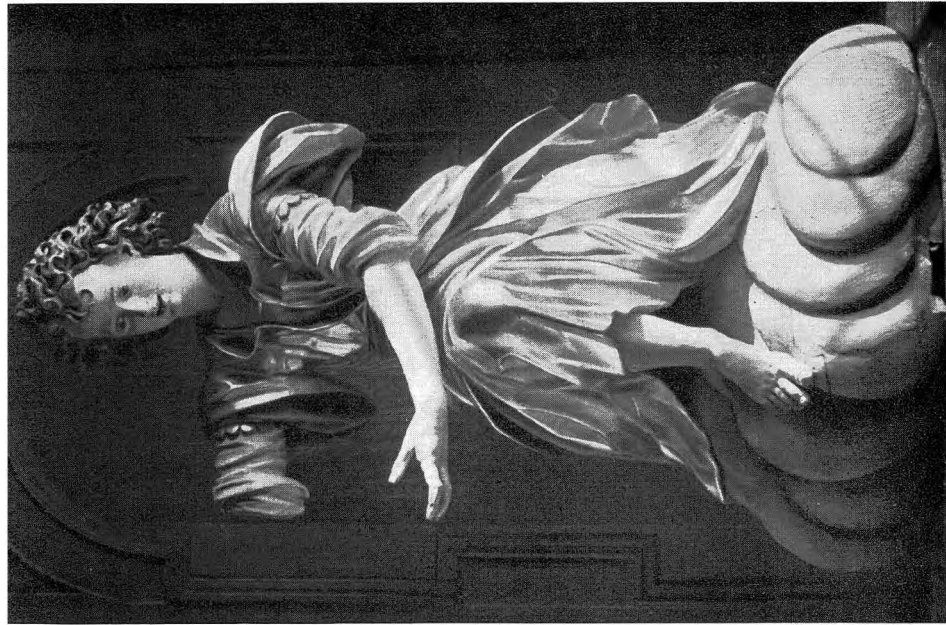


Abb. 30—31. Die beiden das Lukasbild tragenden Engel im Elisabethaltar des Freisinger Domes, 1627/28

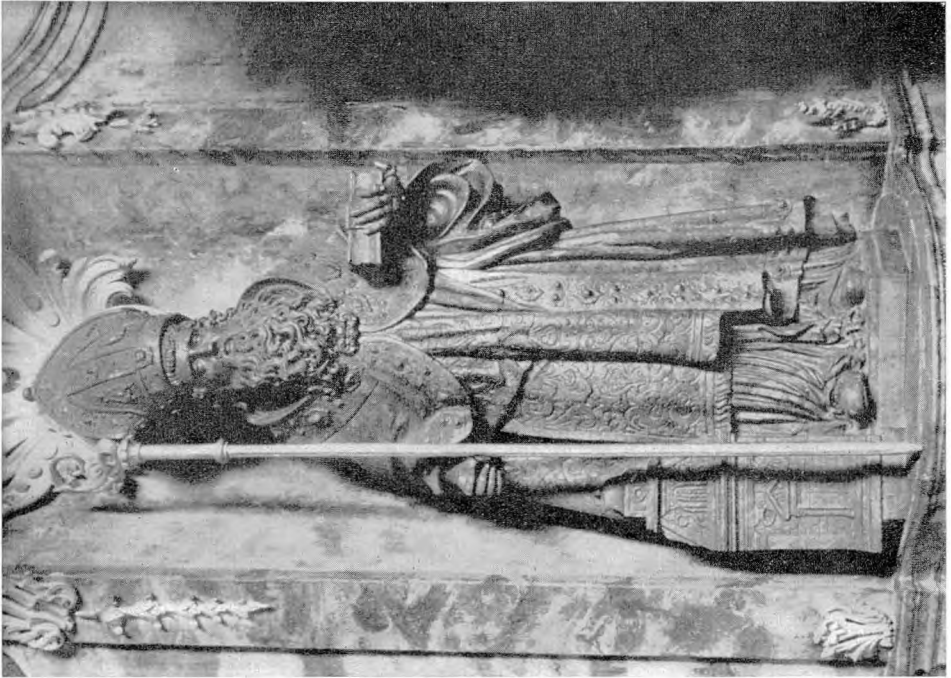
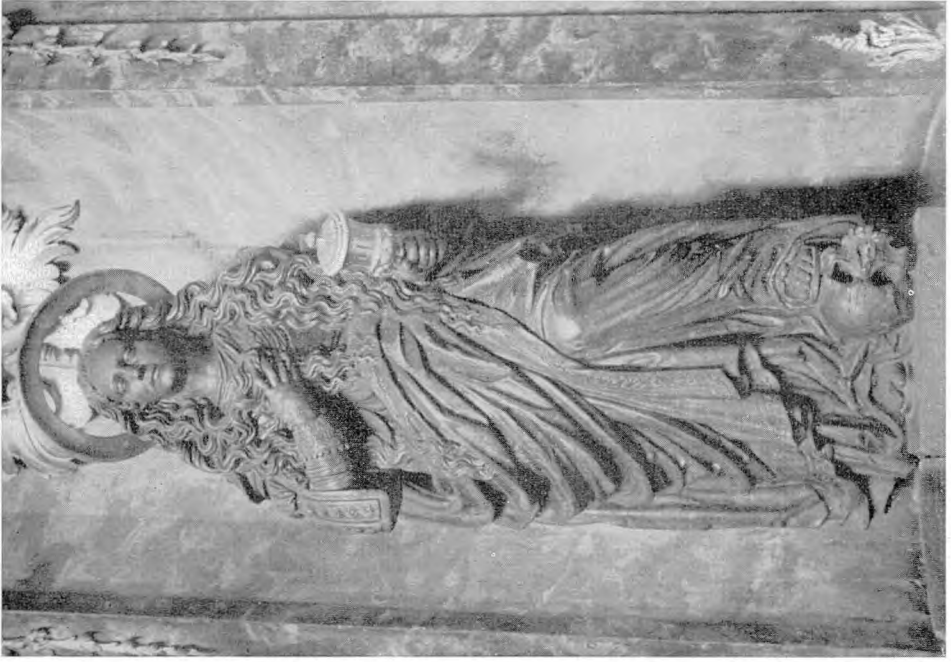


Abb. 32—33. Die hl. Wolfgang und Magdalena in der Hofkirche zu Neuburg a. D. um 1630



Abb. 34. Das Epitaph des Hans Christoph Herwart in der Benediktuskirche zu Freising, um 1619



Abb. 35. Das Epitaph des Hans Karl Herwart in der Georgskirche zu Freising, um 1626

