

HANS KRUMPPERS KUPPELPROJEKT FÜR DEN FREISINGER DOM UND DIE VENEZIANISCHEN WURZELN DER MÜNCHNER ARCHITEKTUR UM 1600

Von Peter Heinrich Jahn

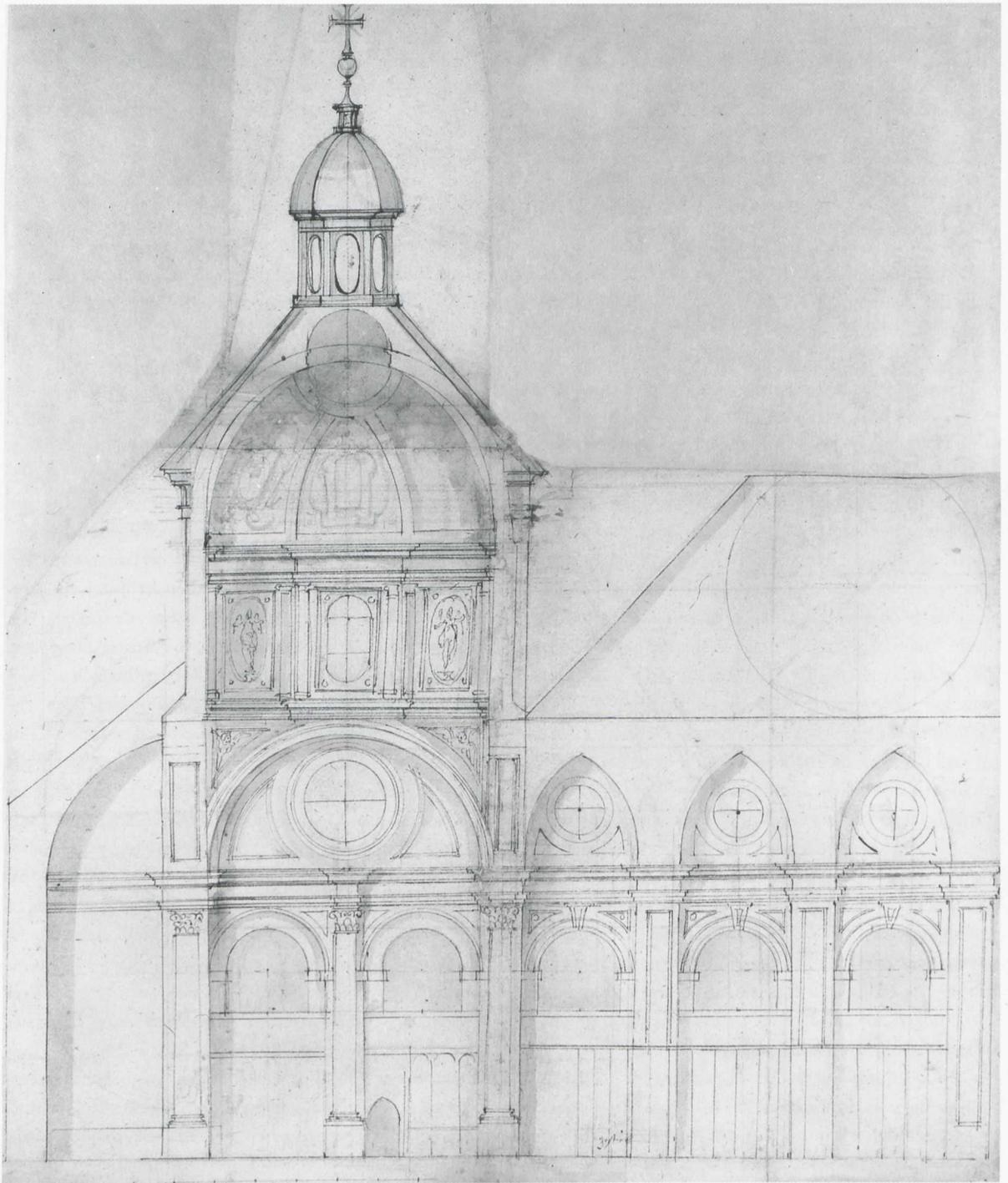
Eine Werkmonographie des Münchner Hofkünstlers Hans Krumpfer (um 1570–1634) stellt ein vordringliches Desiderat der deutschen Kunstgeschichte dar. Als universaler Künstler im Sinne seiner Zeit war er, ausgebildet in der Tradition der von Herzog Wilhelm V. begründeten Münchner Hofschule und des von ihr gepflegten Spätrenaissancestils, in allen drei Gattungen künstlerisch tätig, wenn auch in der Malerei mit geringerem Erfolg als in der Skulptur und Architektur.¹ Während sich die kunsthistorische Auseinandersetzung mit seinem Werk in den letzten Jahren vornehmlich auf das Wirken als Bronzebildner konzentrierte,² sind die Forschungen zu dem anderen Hauptschaffensgebiet, der Architektur, immer noch als ungenügend zu betrachten und liegen seit ungefähr 15 Jahren brach. Heinrich Gerhard Franz versuchte zwar in seiner 1985 publizierten Studie über ein für Hans Krumpfer typisches Fenstermotiv und die Entwurfserie für die Münchner Paulanerkirche auch einen Überblick über das bis dato bekannte architektonische Œuvre zu geben,³ doch erschienen bereits gleichzeitig sowie im Verlauf der kommenden Jahre mehrere Beiträge, die die Unvollständigkeit dieses Versuchs offenlegten.⁴ Aus diesen Arbeiten ist die Monographie Leo Webers SDB über die Neugestaltung des romanischen Freisinger Domes in den 1620er Jahren hervorzuheben, der das Verdienst zukommt, ein vergessenes architektonisches Hauptwerk Krumpfers neu gewürdigt zu haben.⁵ Die vorliegende Studie baut auf den letztgenannten Forschungen auf und ergänzt sie um eine darin nicht berücksichtigte Entwurfszeichnung von der Hand Krumpfers für den Freisinger Dom. Das anspruchsvolle Architekturprojekt, das vorsah, über dem Presbyterium eine Tambourkuppel zu errichten, soll zum Anlaß genommen werden, in einem zweiten Teil nach der Stellung des vorgetragenen Baugedankens innerhalb von Krumpfers Œuvre sowie nach dessen Ursprung zu fragen. Dabei wird generell auf eine kaum beachtete motivgeschichtliche Wurzel der Münchner Architektur um 1600 hinzuweisen sein, die in nicht unerheblichem Maße zur Ausbildung jenes auf Altbayern beschränkt gebliebenen Lokalstils beigetragen hatte. Letztendlich will dieser Beitrag nicht nur der Krumpfer-

Forschung, sondern auch zukünftigen Studien zur bayerischen Spätrenaissance- beziehungsweise Frühbarockarchitektur neue Anregungen mit auf den Weg geben.

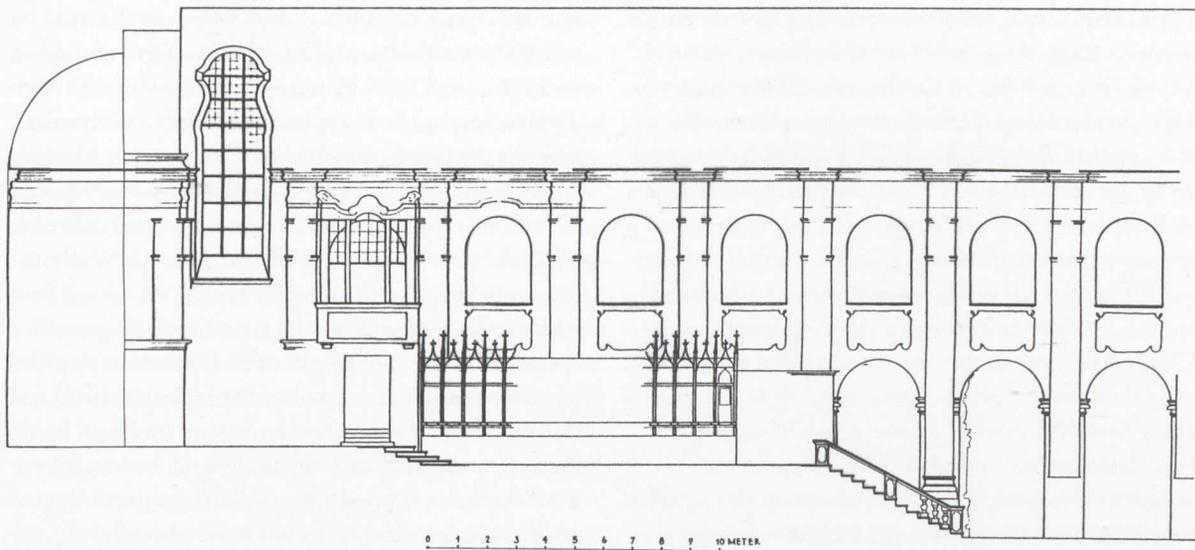
Teil I: Das Kuppelprojekt für den Freisinger Dom

Identifizierung der Entwurfszeichnung

Das Münchner Stadtmuseum verwahrt den sogenannten Nachlaß Hans Krumpfers, ein Konvolut aus zum Großteil eigenhändigen Entwurfszeichnungen Krumpfers sowie mehreren Zeichnungen älterer Münchner Hofkünstler, das Adolf Feulner im Jahr 1921 in Form eines kommentierten Katalogs publizierte.⁶ Darin enthalten ist unter anderem eine von Krumpfer gezeichnete Schnittdarstellung des Chorraumes einer Kirche, der sich, von Arkaden begleitet, über eine gewisse Länge erstreckt und im Bereich vor der Apsis von einer Tambourkuppel überragt wird (Abb. 1).⁷ Eine Ähnlichkeit dieses Architekturentwurfs mit dem Chor der Stadtpfarrkirche in Hans Krumpfers Geburtsort Weilheim (Oberbayern)⁸ konstatierte bereits Feulner, da jener in den Jahren von 1624 bis 1628 errichtete stattliche Wandpfeilerbau, der traditionell Krumpfer zugeschrieben wird, ebenfalls einen kuppelbekrönten Chor besitzt (Abb. 5, 20). Daran anknüpfend wollte Gabriele Dischinger zuletzt in dem Entwurf ein Vorprojekt für die Weilheimer Stadtpfarrkirche erkennen.⁹ Es war auch durchaus berechtigt, eine engere Verbindung zu Weilheim aufzuzeigen, denn auf diese Weise konnte die archivalisch nicht belegbare Zuschreibung jenes qualitätvollen Kirchenbaus an Hans Krumpfer aufgrund stilistischer Übereinstimmungen untermauert und damit über ein architektonisches Hauptwerk des Künstlers weitgehende Gewißheit erlangt werden. Allerdings bleiben diese Übereinstimmungen nur im Rahmen stilistischer und motivgeschichtlicher Zusammenhänge, weil der besagte Entwurf nicht der Weilheimer Stadtpfarrkirche galt, sondern, wie im folgenden gezeigt werden wird, einem anderen bedeutenden bayerischen Kirchenbau jener Zeit, bei dem Hans Krumpfer ebenfalls schon seit langem als leitender Architekt im Gespräch ist: der im Auftrag von Fürstbischof Veit Adam von Gepeckh



1 Hans Krumpfer, Kuppelprojekt für den Umbau des Freisinger Domes, Längsschnitt des Chorbereichs.
Lavierte Federzeichnung, 1620. München, Münchner Stadtmuseum



2 Freising, Dom St. Korbinian und Mariae Himmelfahrt, Längsschnitt des Chores im heutigen Zustand

(reg. 1618–1651) erfolgten Umgestaltung des Freisinger Domes in den Jahren von 1621 bis 1630.¹⁰

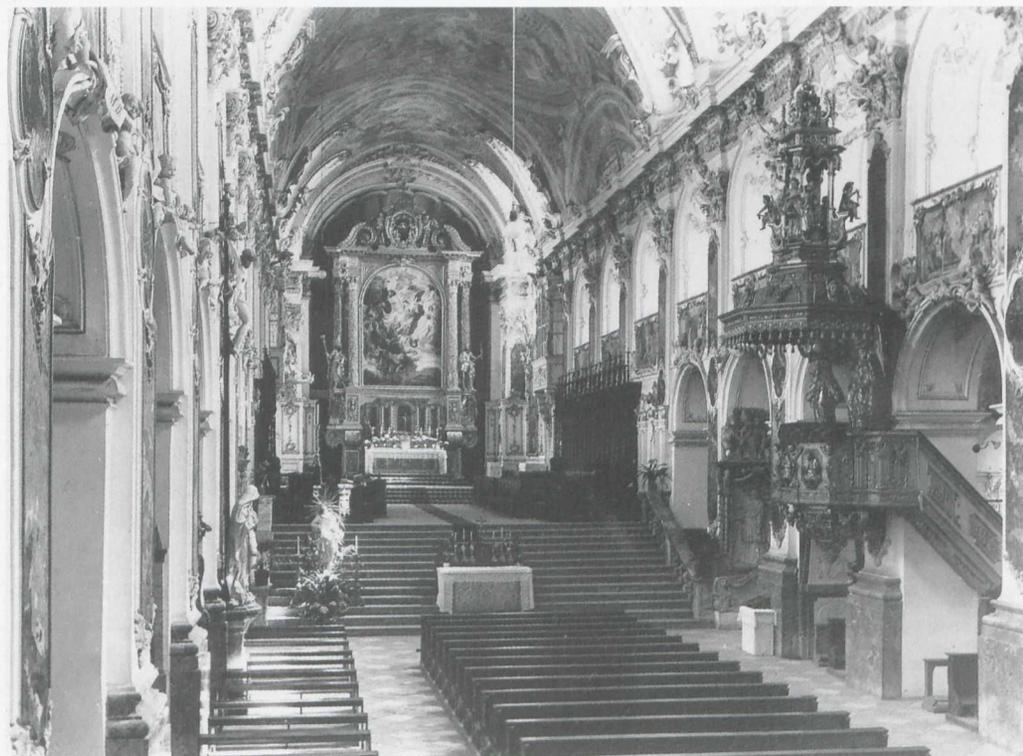
Dessen Inneres (Abb. 3) ist heute durch die spätbarocke Ausstattung der Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam geprägt (1723/24), doch verbirgt sich dahinter zum Großteil noch das Mauerwerk des romanischen Dombaus aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts sowie die spätgotische Gewölbeschale.¹¹ Auf die erste nachmittelalterliche Umgestaltung während der 1620er Jahre gehen neben dem Hochaltar vor allem die doppelstöckige Arkadenwand des Mittelschiffs und die breite, zur erhöhten Chorplattform oberhalb der Krypta hinaufführende Treppe zurück. Die besagte Entwurfszeichnung im Münchner Stadtmuseum zeigt als Längsschnitt den Bereich der Chorplattform, das entspricht den auf die Chortreppe folgenden fünf Wandtravéen inklusive der Apsis (vgl. Abb. 1 mit 2). Der dargestellte Wandaufriß wird durch die halbkreisförmigen Arkaden bestimmt, die aus einem Umbau der romanischen Emporenöffnungen¹² resultieren sollten, sowie einem Obergaden in der Form kreisrunder Okuli, die von spitzbogigen Stichkappen überfangen werden. Wie sich am Außenbau ablesen läßt, existierte bis zur Neuausstattung des Domes im 18. Jahrhundert tatsächlich diese Art der Obergadengestaltung. Im Chorbereich sind die Okuli noch erhalten, weil von der dritten bis zur fünften Travée von Osten die Stichkappen im Inneren vermauert wurden, um Cosmas Damian Asam ausreichend Malgrund für eine Schein-

kuppel im Geiste Andrea Pozzos zu bieten. Überdies besaßen die Stichkappen einst, wie in Krumpfers Zeichnung dargestellt, einen spitzbogigen Zuschnitt. Sie wurden erst anlässlich der spätbarocken Umgestaltung mit Hilfe von Holzschalungen ausgerundet, um so der Tonnenwölbung insgesamt ein geschmeidigeres Aussehen zu verleihen.¹³ Für die östlichste Travée ist im Entwurf Krumpfers anstelle des hohen Halbrundfensters, das sich heute dort befindet und bis in die Obergadenzone hineinreicht, ebenfalls eine Emporenarkade vorgesehen. Auch diese Abweichung vom heutigen Baubestand bestätigen die bauarchäologischen wie archivalischen Befunde, denn nach Erkenntnissen Leo Webers wurde auf beiden Seiten das bereits neugestaltete östlichste Emporenjoch im Jahr 1626 nachträglich abgerissen. Durch diese Maßnahme konnte an den Mittelschiffswänden jeweils ein hohes Fenster ausgebrochen werden, um dem im Vorjahr aufgestellten Hochaltar eine bessere Lichtsituation zu verschaffen.¹⁴ Der gegenüber seinem Pendant und den übrigen Pfeilerlisenen etwas breiter gezeichnete östliche Kuppelpfeiler übernimmt eindeutig das Vorjoch der eingezogenen Apsis. Zu guter letzt spricht von den Einzelementen die Eintragung eines langen Chorgestühls für eine Identifizierung des Dargestellten mit dem Freisinger Dom. Das längsrechteckige, den Wandaufriß überschneidende Feld, das durch vertikale Striche in 17 Abschnitte unterteilt ist und auf den ersten Blick wie ein Bretterverschlag anmutet, gibt sich durch die

von Krumpper beigegebene Bezeichnung »gestiel« als Abkürzung eines Chorgestühls mit 17 Ställen zu erkennen.¹⁵ Berndt Oesterhelt hat im Rahmen seiner Forschungen zur spätmittelalterlichen Domausstattung ermittelt, daß das spätgotische Chorgestühl beim Umbau im Jahr 1624 beidseitig um je drei Ställen und eine Portaleinfassung auf schließlich 16 Ställen verkürzt wurde.¹⁶ Innerhalb der zweiten Travée von Osten ist, dem Spitzbogen nach zu urteilen, auf Krumpfers Entwurfszeichnung eines der bislang nur aus den Quellen erschließbaren ehemaligen vier gotischen Chorportale eingetragen; dies beweist, daß der heutige, ebenfalls im Bereich dieser Travée vorhandene Chorzugang einen Vorläufer besaß.¹⁷ Rechts neben diesem Portal – bezeichnenderweise innerhalb des Kuppelraumes – ist außerdem der mittlerweile verschollene, in den Quellen jedoch genannte dreisitzige spätgotische Bischofsthron angedeutet.¹⁸

Da die Entwurfszeichnung mit einem Maßstab versehen ist, bietet es sich an, die festgestellten formalen Übereinstimmungen des Dargestellten mit dem Baubefund des Freisinger Domchores anhand der Maße zu überprüfen.¹⁹ Für die Gewölbehöhe des Mittelschiffs lassen sich bei-

spielsweise 54,3 Bayerische Schuh ermitteln, die 15,87 m entsprechen und damit den tatsächlichen Werten zwischen ca. 15,48 m und ca. 15,60 m relativ nahekommen.²⁰ Auch die Hauptgesimsoberkante, und damit der Gewölbeansatz, liegt mit 35,7 Schuh, das wären 10,41 m, erstaunlich eng am heutigen Befund mit Werten zwischen ca. 10,28 m und ca. 10,31 m. Während die Weite der Emporenarkaden mit schwankenden Maßen zwischen 9,6 und 10,2 Schuh, das wären minimal 2,79 m und maximal 2,98 m, der am Bauwerk anzutreffenden Weite von 2,57 m noch einigermaßen entspricht, so weicht dagegen das Scheitelniveau der Emporenarkaden mit 26,7 Schuh = 7,81 m doch eklatant von den realen Werten zwischen ca. 8,72 m und 8,76 m ab, immerhin eine Differenz von ungefähr 1 m beziehungsweise 3 Schuh. Ähnliches gilt für die Pfeilerstärken (Abstand zweier Arkadenlaibungen) im Emporenbereich, die mit 9,0 Schuh = 2,64 m tatsächlichen Dimensionen im Bereich von 1,88 m bis 1,94 m gegenüberstehen. Ebenso stark sind die Abweichungen beim Brüstungsniveau der Emporen, wo 17,7 Schuh = 5,16 m sich mit den ausgeführten ca. 5,86 m schlecht vereinen lassen. Andererseits stimmt die für den Wandaufriß des Chores ein wichtiges Horizontalniveau



3 Freising, Dom St. Korbinian und Mariae Himmelfahrt, Innenraum gegen Osten

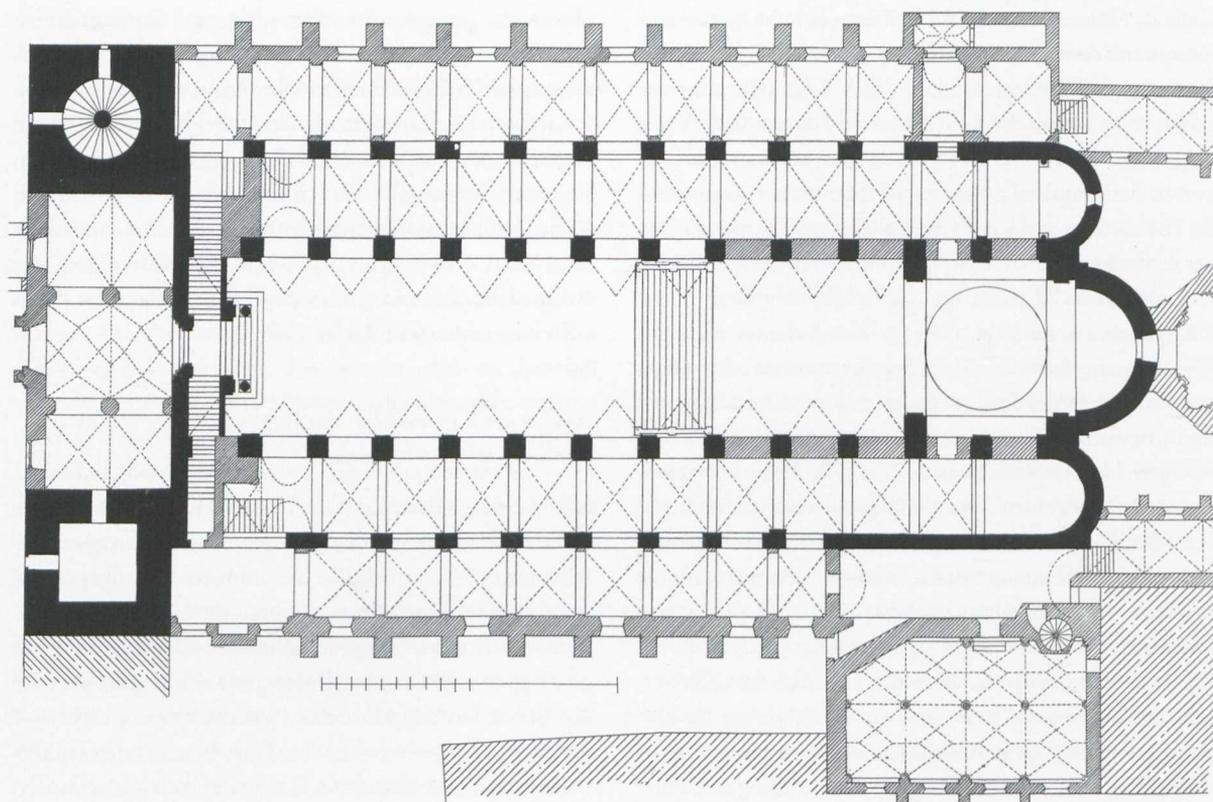
bildende Höhe des Chorgestühls, die 13,5 Schuh = 3,96 m einnimmt, mit den in Wirklichkeit bestehenden ca. 3,90 m wieder fast genau überein. Dadurch, daß Krumpfer nun insgesamt fünf identische Travéen mit viel zu großen Werten für die Arkadenweite und Pfeilerstärke aneinanderreichte, mußte er zwangsläufig eine der Realität nicht entsprechende Tiefenerstreckung des Chores erhalten: Gemessen von der Außenkante des letzten, rechts außen in der Zeichnung erscheinenden Pilasters, die gleichfalls den Beginn der Chorplattform markiert, bis zum Innenscheitel der Apsis läßt sich eine Tiefe von 116,3 Schuh ermitteln, das wären 33,96 m, die in der Realität 29,42 m gegenüberstehen, das sind insgesamt ungefähr 4,5 m beziehungsweise 15,5 Schuh weniger. Das Tiefenmaß der Apsis gibt Krumpfer allerdings dem vorgefundenen Baubestand entsprechend mit 14,1 Schuh = 4,13 m wieder, denn es kommt damit der tatsächlichen Tiefe von 4,24 m relativ nahe, ebenso mißt die Breite des östlichen Kuppelpfeilers mit 6,0 Schuh = 1,76 m fast soviel wie die Tiefe des Apsisvorjochs mit 1,94 m. Als Ergebnis dieses maßvergleichenden Exkurses darf also festgehalten werden, daß trotz starker Abweichungen im Emporenbereich vor allem die Höhenniveaus der Architekturdarstellung mit dem Baubestand des Freisinger Domes übereinstimmen, wodurch die zunächst aufgrund der formalen Kriterien vorgenommene Identifizierung erhärtet wird.

Für die altbayerische Bischofskirche war demnach von Hans Krumpfer eine anspruchsvolle Tambourkuppel als krönender Abschluß des langgestreckten Mittelschiffs geplant worden (Abb. 1), die im Inneren eine Scheitelhöhe von ungefähr 28 m erreicht hätte und nach außen hin, inklusive Laterne, als ein über 43 m hoher turmartiger Aufbau fernwirksam in Erscheinung getreten wäre.²¹ Aus nicht mehr nachvollziehbaren Gründen unterblieb jedoch die Errichtung der Kuppel. Allein dieser Vorgang legt nahe, den erhalten gebliebenen Chorentwurf innerhalb der Planungen zum Umbau des Freisinger Domes relativ früh anzusetzen. Angesichts des vorgestellten Planungsumfangs und eines unübersehbaren idealen Charakters ist es sogar gerechtfertigt, darin das Urprojekt zu erkennen. Aufgrund der lockeren, in manchen Partien auch skizzenhaften Zeichenweise ist das Blatt als vorbereitender Entwurf zu bewerten und nicht als eine der Präsentation wie als Ausführungsvorlage dienende detailgenaue Reinzeichnung, wie sie zum Beispiel durch die ebenfalls im Münchner Stadtmuseum aufbewahrte Entwurfserie Krumpfers zur Münchner Paulanerkirche in der Au vertreten wird (Abb. 19).²² Die wenigen bekannten Fakten zur Planungs-

geschichte genügen für eine schlüssige Datierung: Im November 1619 berieten sich in Freising mehrere »paumeister« aus München, doch erst im März 1621 lag ein Baumodell vor. Das bedeutet, die Planungen waren nun soweit abgeschlossen, daß im Juli desselben Jahres die Bauarbeiten beginnen konnten.²³ Die Entwurfszeichnung für den Kuppelchor ist daher folgerichtig in den Zeitraum zwischen den ersten Beratungen und der Anfertigung des Baumodells einzuordnen, so daß sie im Verlauf des Jahres 1620 entstanden sein dürfte.

Analyse des Kuppelprojekts im Vergleich mit dem realisierten Umbau

Mit der Identifizierung des im Münchner Stadtmuseum aufbewahrten Chorentwurfs (Abb. 1) tritt nun eine entscheidende Primärquelle für die frühbarocke Umgestaltung des Freisinger Domes zutage, durch die Leo Webers hypothetische Zuschreibung des gesamten Umbaus an Hans Krumpfer bestätigt wird. Bislang war es nur gelungen, ihn als Entwerfer des Hochaltars archivalisch zu sichern.²⁴ Auch zu der über fast hundert Jahre bestehenden frühbarocken Wandaufrißstruktur, die seit der Neudekoration des 18. Jahrhunderts großenteils nicht mehr nachvollziehbar ist, sind nun gegenüber dem bisherigen Kenntnisstand differenziertere Aussagen möglich. Weber war noch gezwungen, sich auf die allgemein gehaltene Feststellung zu beschränken, daß der doppelgeschossigen Arkadenwand eine Pilastergliederung vorgelegt gewesen sein müsse, vergleichbar der heutigen (Abb. 3).²⁵ Obwohl die geschilderten Maßdiskrepanzen im Emporenbereich zwischen dem Planungszustand und dem in der Ausführung schließlich beibehaltenen romanischen Baubestand darauf hinweisen, daß neben dem Verzicht auf die Chorkuppel im Verlauf der Planungen auch noch Änderungen im Bereich der Wandgliederung stattgefunden hatten (vgl. auch Abb. 1 mit 2), gibt die Entwurfszeichnung doch einen Eindruck davon, wie man sich die ursprüngliche Gliederung vorstellen darf: Gerahmte Lisenen tragen ein vollständig entwickeltes Gebälk aus Architrav, Fries und Gesims. Da Lisenen im Gegensatz zu Pilastern keinem Proportionskanon unterworfen sind, kann nicht entschieden werden, ob sie im tiefer gelegenen Langhaus zur Überbrückung des Niveauunterschieds auf Sockeln in Höhe der Chorplattform hätten stehen sollen,²⁶ oder ob vorgesehen gewesen wäre, sie weiter herabzuführen. Im Vergleich sowohl mit der Neufassung des Raumes durch die Brüder Asam als auch mit den anderen prominenten Kirchenbauten Hans Krumpfers,



4 Freising, Dom St. Korbinian und Mariae Himmelfahrt, Grundriß (schwarz der romanische Kernbau, schraffiert spätere Hinzufügungen) mit Einzeichnung der in Abb. 1 projektierten Kuppel

der Münchner Augustinerkirche,²⁷ der Weilheimer Stadtpfarrkirche (Abb. 20) sowie der Augustinerchorherren-Stiftskirche in Beuerberg (Abb. 22),²⁸ in denen überall die feierliche korinthische Ordnung die Raumerscheinung bestimmt, hätte der Freisinger Dom im 17. Jahrhundert (Abb. 1) aufgrund der Lisenengliederung, die sich hier der römisch-dorischen Ordnung annähert, überraschenderweise im Inneren ein recht nüchternes und strenges Aussehen dargeboten. Der Sinn von Hans Krumpers herber Wandgestaltung offenbart sich jedoch bei einem Blick auf das Kuppelzentrum, wo den Pfeilern korinthische Pilaster vorgelegt sind. Ergänzend zur symbolkräftigen Bauform des Kuppelbaldachins steht damit die ranghöchste Pilasterordnung in Kontrast zu einer Pseudo-Ordnung aus Lisenen, die in der Hierarchie der Ordnungen die unterste Stufe belegt. Krumpers Intention war also eine deutliche Auszeichnung des allerheiligsten Bereiches vor dem Hochaltar gegenüber dem übrigen Kirchenraum mit Hilfe zweier Würdemotive des neuzeitlichen Architektursystems.

Hinzu kommt, daß man sich, wie dies die in der Schnittzeichnung gegenüber dem Gewölbescheitel niedrigeren Kuppelbögen anzeigen, den Kuppelraum als eingezogen vorzustellen hat, und somit eine Arkade mit vorgelegten Pilastern zusätzlich den Kuppelraum vom Kirchenschiff absondern sollte (Abb. 4).²⁹ Die Kontrastwirkung gegenüber dem übrigen Raum wäre zusätzlich durch eine differenziertere Wandgestaltung einschließlich einer Stuckierung unterstützt worden, denn eine solche ist nur innerhalb des Kuppelaufbaus angedeutet. Im Inneren des Tambours (Abb. 1), das man sich gemäß dem eingezeichneten Scheitelring der Gurtgliederung wohl kreisrund zu denken hat, hätten die auf der Längs- und Querachse gelegenen vier Fenster eine vorgeschichtete Rahmentravée aus ionischen Pilastern erhalten sollen und die Wandfelder dazwischen eine Füllung aus stuckierten Engelsfiguren. Die vier Kuppelpendentifs wären durch geflügelte Engelsköpfe geziert worden, die aus den Stuckausstattungen jener Zeit hinlänglich bekannt sind, und die Kuppelschale – in der

Entwurfszeichnung nur noch mit dem Pinsel angedeutet – durch Stuckkartuschen.

Eine Eigentümlichkeit stellt die Gestaltung der Seitenwand des Kuppelraumes dar. Derjenige der korinthischen Pilaster, der vor den Mittelpfeiler gelegt ist, scheint ein großes rundes Lünettenfenster zu tragen. Das Fehlen einer logischen Einbindung dieses Pilasters in eine Wand und Gewölbe zusammenschließende Gliederungsstruktur entlarvt dessen lediglich dekorativ gedachte Funktion. Eine weitere Eigentümlichkeit bedeutet die mangelnde Verbindung zwischen der geschnitten dargestellten Kuppelschale und der in ihrer Außengestalt wiedergegebenen achteckigen Laterne. Die Stärke der angeschnittenen Kuppelschale deutet Krümper mit Hilfe zweier konzentrischer Kreisbögen an, die im Bereich des Scheitels unterbrochen und zudem durch eine Profillinie miteinander verbunden sind. Ohne Zweifel ist damit eine Scheitelöffnung gemeint, die analog zum eingezeichneten Gurtring ebenfalls rund sein muß. Überfangen wird diese nun von einer einzelnen Halbkreislinie, wobei die davon begrenzte Fläche dem übrigen Kuppelinneren entsprechend grau laviert ist. Auf das Andeuten einer Mauerstärke durch eine zweite Kreislinie wurde zwar verzichtet, dennoch muß es sich, wie die eine Verschattung bezeichnende Lavierung nahelegt, um die Darstellung eines geschnittenen kuppeligen Gewölbes handeln. Für die Lichtregie hieße das, daß keine Belichtung der Kuppel von oben vorgesehen war. Diese Lösung wäre vergleichbar mit der später ausgeführten Wölbung in der dem Dom benachbarten Kapelle der Fürstbischöflichen Residenz, deren Gestaltung ebenfalls Krümper zuzuschreiben ist.³⁰ Es fehlen in der Entwurfszeichnung auch irgendwelche senkrechten Linien, die eine Verbindung der Laterne mit der Kuppelschale andeuten würden, vielmehr sitzt die Laterne auf den Dachsträgen auf, weshalb eine Errichtung in Holz anzunehmen sein dürfte – gesetzt den Fall, es liegen hier keine Mängel in der Darstellungsweise vor und die Zeichnung ist tatsächlich in allen Punkten wörtlich zu nehmen. Die Außenerscheinung des Kuppeltambours schließlich muß man sich der Laternenform entsprechend im Gegensatz zum kreisrunden Inneren wohl ebenfalls oktagonale sowie mit einem Zeltdach bekrönt vorstellen.

Ein Problem bei der Interpretation der Entwurfszeichnung bereitet die Apsis. Daß das Vorjoch als östliche Kuppelarkade hätte dienen sollen, erweist nicht nur die übereinstimmende Position (vgl. Abb. 1 mit 2), sondern auch der oben geführte Maßvergleich. Die Gebälkverkröpfung des Kuppelpfeilers überschneidet nun allerdings das in die Apsis fortgeführte Gebälk, was bedeutet, daß die

Apsisschale eine Wandschicht hinter dem Kuppelpfeiler bilden müßte. Zudem liegt der Scheitel des Kuppelbogens ein klein wenig unterhalb demjenigen der Apsiskalotte. Beides widerspricht dem romanischen Baubestand, denn die Apsis ist gegenüber dem Vorjoch mit einer deutlichen Absetzung eingezogen (Abb. 4), und damit ist auch der Scheitel der Apsiskalotte niedriger als der Gewölbescheitel des Vorjochs. Andererseits ist die Tiefe der Apsis am romanischen Bestand orientiert. Unterließ Krümper an dieser Stelle also ein Irrtum? Wenn die Entwurfszeichnung hier wörtlich genommen werden sollte, so hätte dies zur Konsequenz gehabt, daß man die Mauerschale der Apsis soweit hätte abarbeiten müssen, bis eine Bündigkeit mit dem Vorjoch erreicht worden wäre, und zudem wäre eine neue Kalotte zu mauern gewesen. Bei dem guten Zustand der romanischen Bausubstanz hätte dies viel Aufwand bei wenig ästhetischem Nutzen bedeutet. Daher verwundert es auch nicht, daß die romanische Apsis bei den Umbauarbeiten, vom Einbau zweier Fenster abgesehen, unangestastet blieb.

Die Abänderungen, die Hans Krümpers stolzes Kuppelprojekt auf dem Weg zur Ausführung erfuhr, sind beträchtlich (vgl. Abb. 1 mit 2, 3). Am einschneidendsten ist der Verzicht auf die Kuppel, so daß der Chorraum einer überhöhenden Architekturform entbehren mußte. Ob die Absage an den Kuppelraum und dessen korinthische Ordnung, die sich kontrastreich vom übrigen Raum abheben sollte, auch eine Absage an die strenge Lisenengliederung zugunsten einer einheitlichen Pilasterinstrumentierung nach sich zog, kann aufgrund fehlender Befunde nicht entschieden werden. Deutliche Folgen für die Erscheinung der beiden Arkadenwände hatte jedoch der Entschluß mit sich gebracht, die im Mauerwerk angelegten Überfangbögen der romanischen Emporenöffnungen zu verwenden, deren Scheitel gegenüber dem von Krümper zuerst vorgesehenen Emporenniveau um ungefähr einen Meter höher liegt.³¹ In der Entwurfszeichnung sind die unter einem dreiteiligen Gebälk zusammengefaßten Emporen dergestalt proportioniert, daß sich die Kämpferhöhe zur Bogenhöhe in ausgewogener Weise wie 1 : 1 verhält.³² Die nun gegenüber dem Entwurf bei gleichzeitiger Erhöhung des Brüstungsniveaus deutlich gestreckten Emporenöffnungen müssen folglich in die Gebälkzone eingegriffen haben, genau so, wie es auch die Raumfassung des 18. Jahrhunderts vorführt, denn das Gebälkniveau war durch den Ansatz des spätgotischen Gewölbes in beiden Fällen unverrückbar festgeschrieben.³³ Dem Raum wird damit eine für seine strenge Erscheinung wichtige dominante Horizontallinie

genommen worden sein und der Arkadenwand ihr machtvoller Abschluß. Durch das Hineinragen in die Gebälkzone werden die gestreckteren Emporenöffnungen bereits damals den Eindruck erweckt haben, nach oben zu drängen. Die daraus resultierende latente Unruhe der gesamten Arkadenwand ist auch am heutigen spätbarocken Bestand noch zu spüren. Die Tendenz zur Dynamisierung der Wandstruktur ergriff auch den Obergaden, denn die kreisrunden Okuli der Entwurfszeichnung wurden, wie die erhaltenen Beispiele hinter den drei vermauerten Stichkappen im Chorbereich zeigen, zu querovalen Fenstern umgebildet; also statt der idealen Kreisform, die sich mit dem großen Lünettenfenster des Kuppelraumes im Einklang befunden hätte, wurde einer gestaucht wirkenden Form der Vorzug gegeben. Dadurch entstand an der Schildwand vor allem unterhalb der Obergadenfenster mehr Platz für die Stuckdekoration, und die hinter den vermauerten Stichkappen erhaltenen originalen Stuckreste aus den Jahren 1622/23 zeigen dementsprechend einen von der Entwurfszeichnung abweichenden Befund. Waren zunächst an der Schildwand lediglich schlichte dreieckige Felderungen für die beiden Zwickel unterhalb eines Rundfensters vorgesehen, so wurde später an derselben Stelle die Wandfläche zwischen Fenster und Hauptgesims mit einer gestauchten vierpaßartigen Felderform gefüllt und die Fläche zwischen Fenster und Stichkappenscheitel zusätzlich mit einem Bogendreieck.³⁴

Der Verzicht auf die Kuppel zog im Chorbereich noch weitere Abänderungen des Urprojekts nach sich: So ist in Krumpfers Entwurf die Erhöhung desjenigen Teils der Chorplattform, den die Kuppel hätte einnehmen sollen, um vier Stufen noch nicht auszumachen. Diese Maßnahme muß wohl als ein eher bescheidener Versuch verstanden werden, vor dem Hochaltar doch noch einen Hoheitsbereich zu markieren. Als Verbesserung darf man werten, daß das gotische Chorportal durch ein neuzeitliches Portal mit geradem Sturz ersetzt und vor allem innerhalb der Travée zentriert eingebaut wurde. Durch den beidseitigen Anbau je eines Oratorienbalkons oberhalb der Portale wurde der gleichmäßige Rhythmus der Hochschiffwand weit mehr gestört als dies durch den ursprünglich geplanten eingezogenen Kuppelbogen der Fall gewesen wäre. Man muß dabei berücksichtigen, daß den Quellen zufolge die Balkone bereits damals zusätzlich hölzerne Kastenaufbauten besaßen.³⁵ Als Platz für den dreisitzigen spätgotischen Bischofsthron blieb damit nur noch die östlichste Travée übrig, wo sich heute noch, allerdings auf der gegenüberliegenden Seite, sein spätbarocker Nachfolger befindet.

Weil die eingezogenen Kuppelpfeiler entfielen, konnte das Chorgestühl, das statt der im Entwurf vorgesehenen 17 Ställen auf 16 verkürzt worden war, etwas weiter vom Laienbereich abgerückt aufgestellt werden, so daß es nun sogar den zweiten Arkadenpfeiler von Osten verstellte.

Zusätzliche einschneidende Veränderungen im Chorbereich bewirkten schließlich die Planungen des im Jahr 1625 errichteten Hochaltars, auf die sich – nach den Erkenntnissen Leo Webers – bereits ab 1622 das Interesse entscheidend konzentrierte.³⁶ Wie oben erwähnt, wurde 1626 auf beiden Seiten der östlichste Emporenraum abgebrochen, um in der Hochschiffwand im Bereich der Emporenöffnung einschließlich des Obergadens je ein hohes Fenster einbauen zu können, die beide dem neuen Hochaltar mit dem Altarblatt von Peter Paul Rubens eine ausreichende Beleuchtung gewährleisten sollten. Durch diese rigorose Umbaumaßnahme bricht nun das einst einheitlich bis zur Apsis durchlaufende Wandkontinuum kurz vor seinem Ziel äußerst unvermittelt ab. Der erste Versuch, dem Hochaltar mehr Licht zuzuführen, behandelte die Raumarchitektur noch schonender: Bereits im Herbst 1623 waren an den Rändern der Apsis zwei hohe Fenster abgebrochen worden, die im 18. Jahrhundert wieder zugemauert wurden.³⁷ Auch die für Krumpfer typische Muschelkalotte der Apsis,³⁸ die die Bekrönung des Hochaltars hinterfängt, ist im Kuppelentwurf noch nicht berücksichtigt.

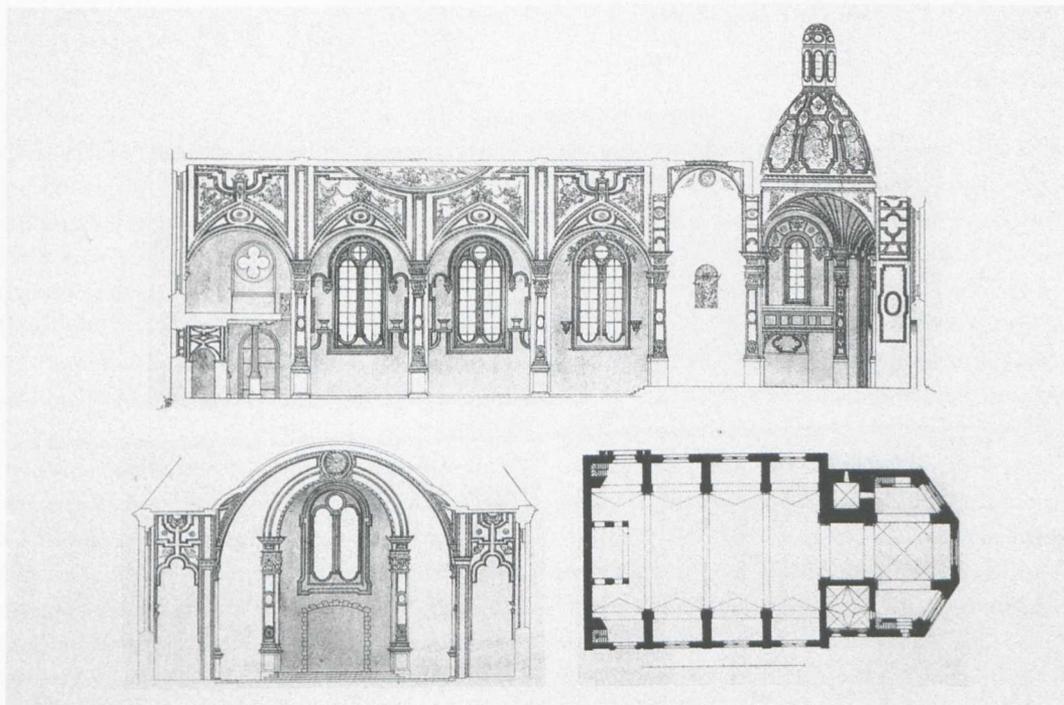
Abschließend ist die Frage nach der Konsequenz dieser Vielzahl an nachträglichen Umplanungen für das Raumbild des Freisinger Domes zu stellen (Abb. 3). Durch die Abkehr von der Kuppel hatte man Krumpfers ursprünglichem Raumkonzept fraglos seinen formalen wie ideell-symbolischen Höhepunkt genommen. Andererseits wurde durch diesen Schritt der extremen Longitudinaltendenz des basilikalen Kirchenraumes zugearbeitet, und der Hochaltar mit seinem kostbaren Rubens-Bild, nun zusätzlich inszeniert durch die Muschelkalotte und die seitlichen Lichtquellen, konnte erst dadurch zu jenem »Raumziel« werden, wie Leo Weber dessen Funktion treffend analysierte.³⁹ Hätte man das eine Zäsur bildende Kuppelsacellum (Abb. 1, 4) tatsächlich gebaut, so wäre der Hochaltar eher wie ein vom übrigen Kirchenraum abgerückter Kapellenaltar in Szene gesetzt worden, vergleichbar den beiden aus derselben Epoche stammenden Sakralräumen mit Kuppelchor, der Kreuzkapelle an St. Michael in München⁴⁰ (Abb. 16, 17) und der Stadtpfarrkirche in Weilheim (Abb. 5, 20). Sicherlich wäre dies die aufwendigere und zugleich spannendere Form der Inszenierung gewesen. Versöhnlich stimmt, daß ein Jahrhundert später dem gescheiterten

Projekt Hans Krumpfers – wohl unbewußt – durch die von Cosmas Damian Asam im Chorbereich gemalte Scheinkuppel eine bescheidene Reverenz erwiesen wurde.⁴¹

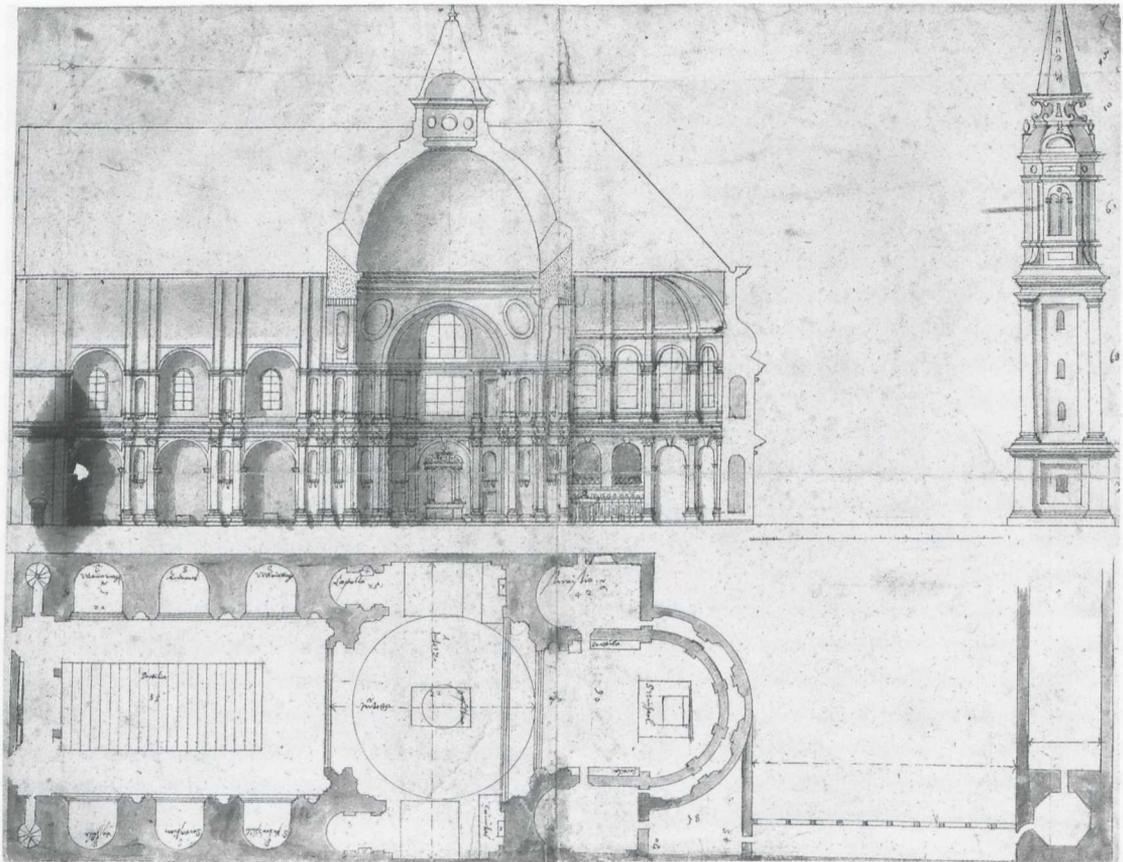
Die Stellung des Kuppelprojekts innerhalb der Münchner Architektur um 1600

Nach dem abgelehnten Kuppelprojekt für den Freisinger Dom aus dem Jahr 1620 (Abb. 1) konnte Hans Krumpfer vier Jahre später in seiner oberbayerischen Heimatstadt Weilheim einen anspruchsvollen Kirchenbau mit Kuppelchor realisieren (Abb. 5, 20). Wie für Freising vorgesehen, baut sich dort vor der Hochaltarnische eine Vierung aus vier Pfeilerarkaden mit vorgelegter Pilasterordnung auf, die eine oktagonale Laternenkuppel über Pendentifs trägt. Auf einen Tambour wurde verzichtet, weshalb die Kuppel für die Außenerscheinung unwirksam unter dem gewaltigen Satteldach der Kirche verborgen werden konnte. Allein diese ungewöhnliche Lösung verweist bereits auf eine schon längst erkannte Wurzel von Krumpfers Baukunst, nämlich auf die Jesuitenkirche St. Michael in München, dem Gründungsbau der »Herzoglichen Bauschule«, wie Erich Hubala den von den Bauaufträgen des Münchner Hofes geprägten lokalen Architekturstil um 1600 treffend

tituliert hat.⁴² In jenem Konvolut im Münchner Stadtmuseum, dem auch der eben besprochene Entwurf für den Freisinger Domchor entstammt, befindet sich das Blatt mit dem sogenannten Kuppelprojekt für St. Michael in München, bestehend aus Längsschnitt und Grundriß (Abb. 6), das Krumpfers Schwiegervater, dem Hofmaler Friedrich Sustris (um 1540–1599), zugeschrieben wird.⁴³ Auch dort bleibt die Kuppelschale zum größten Teil unter dem Dach verborgen. Man könnte den Vergleich zwischen der Weilheimer Stadtpfarrkirche und der Münchner Michaelskirche auf die ausgeführten Bereiche ausdehnen, das wären die Fassade und der Wandpfeileraufbau des Langhauses (Abb. 9), doch wurde dies an anderer Stelle schon geleistet.⁴⁴ Im Zusammenhang dieser Studie ist allerdings noch der Hinweis Heinz Jürgen Sauermosts von Bedeutung, daß der zentralisierte Chor in Weilheim von der an St. Michael in München angebauten Kreuzkapelle von 1592 (Abb. 16, 17) angeregt sei.⁴⁵ Obwohl im Ansatz richtig, ist der Gedanke dennoch zu kurz gefaßt, weil jener Kapellenbau im Kleinen nicht nur den Chor, sondern auch die Gesamtkonzeption der Weilheimer Kirche vorwegnimmt – unerheblich ist bei einem solchen Vergleich, daß der wesentlich größere Kirchenraum in Weilheim zusätzlich Wandpfeilerabseiten besitzt. In beiden Fällen folgt auf



5 Weilheim (Oberbayern), Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt, Längs- und Querschnitt, Grundriß

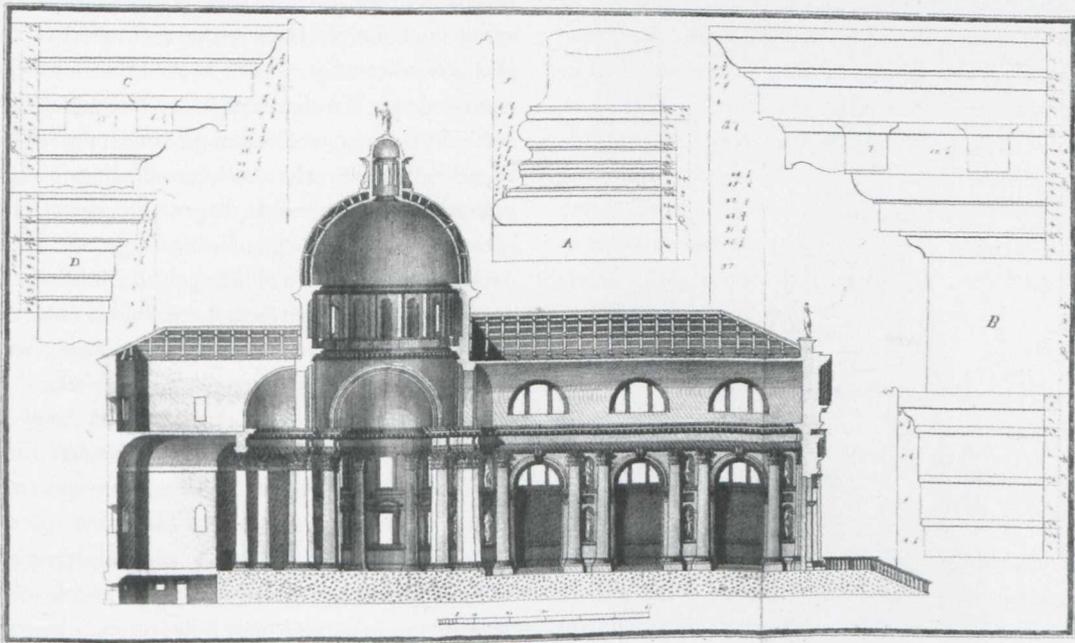
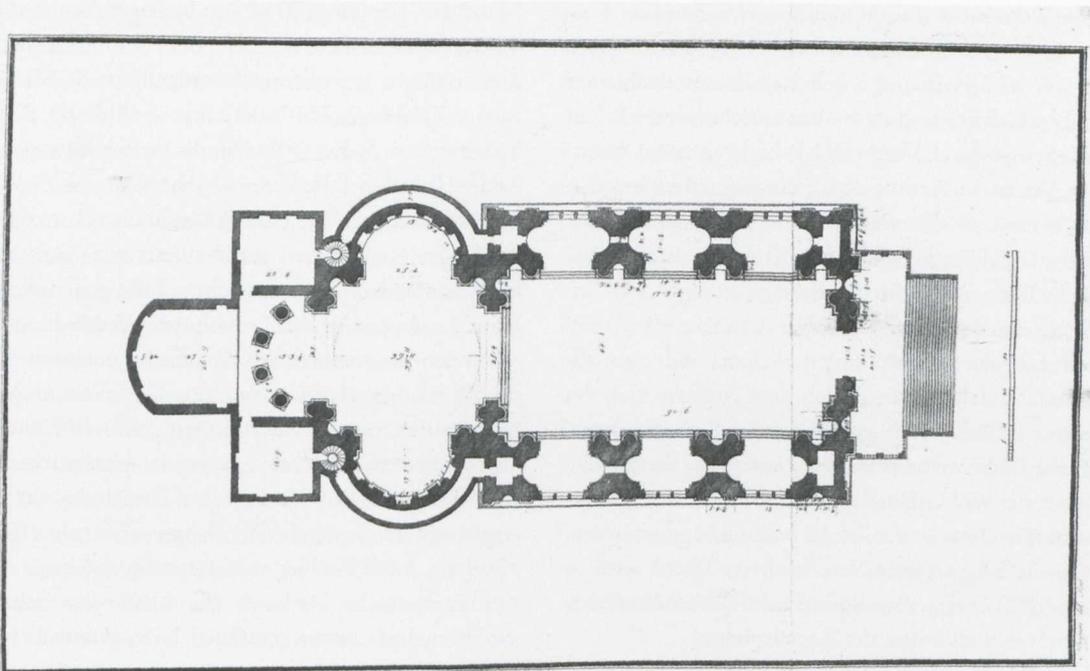


6 Friedrich Sustris, sog. Kuppelprojekt für St. Michael in München, Längsschnitt und Grundriß. Lavierte Federzeichnung, 1590 – 1593. München, Münchner Stadtmuseum

einen tonnengewölbten Saalraum für die Laien ein stark eingezogener – abgeschnürt wäre fast der bessere Ausdruck – und durch die Würdeform der Pilasterarkade besonders ausgezeichnete Kuppelchor. Ebenso ist beide Male als Besonderheit zwischen Laienraum und Kuppelchor ein tonnengewölbtes Zwischenjoch eingeschaltet, das die bereits durch den Choreinzug bewirkte Separierung der beiden Raumteile verstärkt.⁴⁶ Unterschiedlich fiel allerdings die Gestaltung des Kuppelchores aus, denn derjenige in Weilheim ist nicht wie sein Vorläufer in München als geschlossener Zentralbau mit Klostergewölbe über dem Grundriß eines unregelmäßigen Oktogons gebildet, sondern als Baldachin über einem »offenen« Gerüst aus vier Arkaden. Krumpfer rezipierte aber auch jenen geschlossenen Zentralbautyp als Chorlösung: Bei der nicht mehr erhaltenen Münchner Paulanerkirche in der Au, errichtet ab dem Jahr 1621, besaß der Chorraum gleichfalls die Grundrißfigur des unregelmäßigen Oktogons.⁴⁷ Im Kontext bayerischer

Kuppelchöre ist schließlich noch die Wallfahrtskirche in Tuntenhausen zu nennen, eine in den Jahren 1628/29 vom Münchner Maurermeister Veit Schmidt ausgeführte nachgotische Hallenkirche mit Chorumgang, in deren Binnenchor, hinter einer Chorarkade, sich ein sternförmig-kuppeliger Gewölbebalдахin erhebt (Abb. 25).⁴⁸ Weiter unten sind Gründe nachzutragen, warum Krumpfer eventuell auch bei diesem Kirchenbau entwerfend tätig gewesen sein könnte.

In Anbetracht der formalen Beziehungen zwischen der Weilheimer Stadtpfarrkirche und St. Michael in München überrascht es nicht, daß bezüglich Krumpfers Chorentwurf für Freising (Abb. 1) das gleiche gilt. Das im Bereich des Kuppeltambours vorgesehene Gestaltungsprinzip des geschichteten Wandreliefs ist in St. Michael im Chorbereich auf Höhe des Oratoriengeschosses vorgebildet (Abb. 11); vergleichen läßt sich, wie jeweils hochrechteckige Wandfelder im Wechsel vor- und zurücktreten. Als Einzelmotiv



7 Venedig, Il Redentore, Längsschnitt und Grundriß. Aus: Ottavio Bertotti-Scamozzi, Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio. Vicenza 1796

kehrt die Arkadenform der Oratorien in Krumpfers Entwurf als Emporenöffnung wieder. In beiden Fällen ist eine Arkade mit Stirnprofil und Scheitelagraffe unterhalb eines dreiteiligen Gebälks und einer vorgeschichteten seitlichen Rahmung eingespannt, die in St. Michael aus einem Wandfeld mit Nische, in der Entwurfszeichnung jedoch aus den Lisenen besteht. Als eine weitere motivische Parallele ist die Blendarkatur im Hochchor der von Krumpfer umgestalteten Münchner Augustinerkirche anzuführen. Die im Projekt für den Freisinger Dom den Arkadenpfeilern vorgelegten Lisenen mit gerahmtem Schaft sind ebenfalls St. Michael entlehnt, nun jedoch dem Attikabereich des Laienraumes (Abb. 9). Nicht von Belang ist die unterschiedliche Höhererstreckung der Lisenen, da dieses Gliederungselement im Gegensatz zum Pilaster keiner Proportionsvorschrift unterworfen ist. Es muß nicht verwundern, daß sich die langgezogene Version dieser Lisene auch in Krumpfers Weilheimer Stadtpfarrkirche (Abb. 20) wiederfindet, nun aber als Stütze der Kapellenbögen.

Die geführten Vergleiche haben gezeigt, daß Hans Krumpfers Chorprojekt für den Freisinger Dom wie so viele seiner anderen Bauwerke enge stilistische Beziehungen zu St. Michael in München aufweist. Fest verankert in der Tradition der »Herzoglichen Münchner Bauschule« ist ebenso der im Entwurf vorgesehene Typus des Kuppelchores, der sich wie ein roter Faden durch Krumpfers Kirchenbauten zu ziehen scheint. Da bislang noch keine Erklärung für diese Tatsache gesucht worden ist, bietet es sich an, die Genese dieses speziellen Chortypus zu untersuchen.

Teil II: Die venezianischen Wurzeln der Münchner Architektur um 1600

Einführung in die Problematik anhand der Jesuitenkirche St. Michael in München

Die in der Münchner Architektur um 1600 verbreitete Gepflogenheit, eine Kuppel über dem der Priesterschaft vorbehaltenen Chorbereich einer Kirche zu errichten, steht im Gegensatz zum weitverbreiteten nachtridentinischen Kirchentypus römischer Prägung, das in der Mutterkirche der Jesuiten in Rom, Il Gesù, seinen Gründungsbau besitzt. Bei diesen Kirchen sind die Kuppelvierung und das daran anschließende Querhaus dem Laienbereich zugeteilt.⁴⁹ Bernhard Schütz hat jüngst im Zusammenhang mit Hans Krumpfers Stadtpfarrkirche in Weilheim (Abb. 5, 20) die berechtigte Vermutung ausgesprochen, daß die Vorbilder für ihren Kuppelchor in Venedig zu suchen seien, wo jener

Chortypus eine lange Tradition besitzt.⁵⁰ Von den nachmittelalterlichen Beispielen aus dem 15. und 16. Jahrhundert seien die prominentesten angeführt: S. Michele in Isola, S. Giobbe, S. Maria dei Miracoli (Abb. 21), S. Rocco, S. Sebastiano, S. Fantin⁵¹ sowie als berühmtester Vertreter Andrea Palladios Il Redentore (Abb. 7).⁵²

Das starke Interesse Herzog Maximilians I. an der venezianischen Luxuskultur wurde zuletzt von Alois Schmid herausgearbeitet. Der Autor konnte aufzeigen, daß zur Zeit Hans Krumpfers in der Tat kulturelle Verbindungen zwischen dem bayerischen Hof und der Lagunenstadt bestanden.⁵³ Daß diese zumindest auf dem Gebiet der Architektur noch weiter zurückreichen müssen, kann eine nach dem Ursprung der Baumotive fragende Untersuchung des Gründungsbaus der »Herzoglichen Bauschule«, der ab 1583 errichteten Jesuitenkirche St. Michael in München (Abb. 9), erweisen. Adolf Feulner warf erstmalig die Frage auf, ob die venezianische Herkunft von Krumpfers Schwiegervater Friedrich Sustris eventuell bedeutungsvoll für den Werdegang des Jüngeren gewesen sein könnte. Sustris stand als Maler in Diensten Herzog Wilhelms V. und war in seiner Funktion als Hofkünstler auch am Bau der Michaelskirche beteiligt. So war es für Feulner naheliegend, unter anderem Venedig als eines der Ziele von Krumpfers archivalisch bezeugter Studienreise nach Italien in Betracht zu ziehen.⁵⁴ Dieser Hinweis blieb allerdings in der Folge unbeachtet, und so wurde den bei genauerem Hinsehen zahlreichen venezianischen Verbindungen der Münchner Architektur um 1600 bislang kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Die wenigen Ausnahmen bilden unter anderem zwei Feststellungen, die im Zusammenhang mit dem bereits erwähnten Kuppelprojekt für St. Michael (Abb. 6) erfolgten: Zum einen bemerkte wiederum Adolf Feulner, daß der in der Entwurfszeichnung dargestellte Kirchturm an venezianische Vorbilder erinnere,⁵⁵ zum anderen verglichen Karl Feuchtmayr, Manfred Hock und später Heinz Jürgen Sauermost die für römische Kirchenbauten ungewöhnliche starke Abschnürung der Kuppelvierung überzeugend mit Palladios Kirche Il Redentore (Abb. 7). Sauermost war zudem der Überzeugung, daß in dem besagten Projekt die innerhalb der Pendantfzwickel der Kuppelvierung eingezeichneten Tondi trotz des insgesamt venezianischen Vorbilds wohl eindeutig auf die Peterskirche in Rom alludieren sollten, um die katholische Parteinahme des bayerischen Herrscherhauses innerhalb der Konfessionalisierungsstreitigkeiten zu versinnbildlichen.⁵⁶ Diese Ambivalenz zwischen vordergründig angelegten Bezugnahmen auf Rom und einer dahinter verborgenen unrömi-

schen Architekturauffassung hätte ein praktikables Erklärungsmodell für eine tiefergreifende architekturgeschichtliche Analyse der Münchner Jesuitenkirche abgeben können, aber dazu kam es nicht. Vielmehr hat sich die Forschung weiterhin zu sehr von den nach Rom führenden Ordensverbindungen der Jesuiten leiten lassen, so daß der Blick für Anteile anderer italienischer Kunstlandschaften wie etwa der venezianischen bis heute verstellt gewesen ist.⁵⁷ Dabei hatte der in der Forschungsgeschichte schon mehrmals geführte Vergleich der Münchner Kirche (Abb. 9) mit der Mutterkirche des Jesuitenordens, Il Gesù in Rom, immer wieder zum gleichen Ergebnis geführt, nämlich daß der Ordenseinfluß wohl kaum mehr als die Forderung umfassen konnte, eine im funktionalen Anlagenschema ähnliche Kirche zu errichten. Die Betonung liegt auf ähnlich, denn die immer schon gesehenen Unterschiede im Wandaufriß sind beträchtlich: In Rom wird der Saalraum durch eine Wand mit darin eingeschnittenen Kapellenarkaden begrenzt, in München weitet er sich in tonnengewölbte Abseiten, die aus dem Abstand mächtiger Wandpfeiler resultieren.⁵⁸ Es ist demnach eine seit langem bekannte Tatsache, daß in den konstruktiven Aufbau des tonnengewölbten Saalraumes das aus der einheimischen Spätgotik tradierte Wandpfeilersystem Eingang gefunden hat, obwohl vordergründig italienische, letztlich aber auf die Antike zurückzuführende Architekturmotive die Raumercheinung bestimmen.⁵⁹ Mit dieser Erkenntnis vereinbar war die von der Quellenforschung vorgeschlagene Erklärung als »Kollektivplanung« durch deutsche Künstler und Werkleute ebenso wie durch italienisch geschulte Hofkünstler. Ob aber angesichts dieses Kollektivs »(...) die Frage nach dem Architekten des Langhauses der Michaelskirche (...) wahrscheinlich niemals befriedigend zu beantworten ist (...)«, wie Erich Hubala die strittige Diskussion um die Baumeisterfrage salomonisch beenden wollte, sei dahingestellt.⁶⁰

Im folgenden soll demonstriert werden, daß sich dem Kollektivmodell entsprechend sehr wohl einige plausible Zuordnungen aufgrund von Bau- und Motivtraditionen vornehmen lassen. So kommen als Initiatoren für die süddeutsche Wandpfeilerstruktur nur zwei am Bau beteiligte Personen in Betracht: zum einen der überlieferte Bauführer, das ist der Werkmeister Wolfgang Miller aus Augsburg, und zum anderen der aus derselben Stadt stammende Kunstschreiner Wendel Dietrich, der als architektonischer Berater in den Quellen erscheint. Andererseits kann für das Grundkonzept der Anlage im Sinne eines italienischen Kapellensaals sowie für die antikisierenden Einzelmotive –

gemeint sind die Wandgliederung, die Tonnenwölbung, die Kapellenform etc. – nur ein entsprechend gebildeter Hofkünstler verantwortlich gewesen sein. Hierfür bietet sich der gemäß den Archivalien am Bau beteiligte Maler Friedrich Sustris an, der seine Ausbildung nachweislich in Italien erfahren hatte. Für diese in der Forschung nicht unumstrittene Annahme plädieren die in vielen Punkten nach Venedig führenden motivgeschichtlichen Stränge.

Der Turmeinsturz im Jahr 1590, dem der bereits vollendete Chor zum Opfer fiel, war der Anlaß zu Erweiterungsplanungen im Langhaus- und Chorbereich. Sustris wird, wie eben erwähnt, von der überwiegenden Mehrheit der Forscher das Projekt im Münchner Stadtmuseum zugeschrieben, das eine palladianisch beeinflusste Kuppelverierung beinhaltet (Abb. 6). Zu den bereits referierten, nach Venedig weisenden Beobachtungen früherer Interpreten wäre zu ergänzen, daß die ohne Gurtgliederung belassene, nackte Kuppelschale generell eine Verwandtschaft



8 Venedig, San Polo, Campanile



9 München, Jesuitenkirche St. Michael, Innenraum in Richtung Chor
(Vorkriegsaufnahme)

zu Palladios venezianischen Kirchenbauten, S. Giorgio Maggiore und Il Redentore (Abb. 7), zeigt; vor allem einer Qualität des zweitgenannten Kirchenbaus analog ist die Häufung der Mauernischen innerhalb der projektierten Kuppelverierung. Die zylinderförmige Laterne schließlich erinnert mit ihrem eigenartigen und ungewöhnlich hohen kegelförmigen Spitzhelm an eine traditionelle Bekrönung venezianischer Campanili (Abb. 8).⁶¹

Der nach einer dreijährigen Bauunterbrechung ab dem Jahr 1593 in die Tat umgesetzte Erweiterungsbau (Abb. 9) zeigt anstelle der projektierten anspruchsvollen Kuppelverierung lediglich eine Fortsetzung des Tonnensaals durch ein »Pseudoquerhaus«,⁶² an das ein eingezogener Chor anschließt. Diese Reduktionsplanung wird im jüngsten,

von Johannes Terhalle verfaßten Beitrag zur Michaelskirche nicht mehr Sustris, sondern dem von Juni 1591 bis Februar 1592 in München weilenden römischen Jesuitenarchitekten Giuseppe Valeriano SJ zugeschrieben.⁶³ Terhalle war sich anscheinend nicht bewußt, daß mögliche italienische Vorbilder existieren, die seine Zuschreibung keinesfalls eindeutig erscheinen lassen. So zeigt die von 1579–1584 nach Plänen Bartolomeo Ammanatis errichtete Jesuitenkirche in Florenz, S. Giovannino,⁶⁴ im Chorbereich das gleiche Anlageschema wie die Münchner Michaelskirche, weshalb die ab 1593 ausgeführte Reduktionsplanung auch aus den Jesuitenkreisen gekommen sein könnte. Allerdings gilt es zu beachten, daß die Florentiner Kirche aufgrund ihres Pseudoquerhauses innerhalb der italienischen Jesuiten-

architektur eine Sonderstellung einnimmt, die sich mühe-
 los aus einem Schüler-Lehrer-Verhältnis erklären läßt. Ihre
 Baugestalt besitzt nämlich in der ab 1534 errichteten
 Franziskanerkirche S. Francesco della Vigna (Abb. 10) ein
 direktes Vorbild in Venedig. Dieser Kirchenbau, der von
 Ammanatis zeitweiligem Lehrer Jacopo Sansovino geplant
 wurde, führt das Anlageschema mit Pseudoquerhaus eben-
 falls mustergültig vor.⁶⁵ Dem seit 1568 in Deutschland wei-
 lenden Sustris blieb zwar eine Kenntnis der später begon-
 nenen Florentiner Jesuitenkirche verwehrt, doch die vene-
 zianische Franziskanerkirche als eines der damals modern-
 sten Sakralbauwerke der Lagunenstadt muß ihm bekannt
 gewesen sein. Demnach könnten für den ausgeführten
 Chorbau von St. Michael sowohl Valeriano wie Sustris glei-
 chermaßen als Autoren in Frage kommen. Eine sicher
 beweisbare Festlegung auf den einen oder anderen wird sich
 mangels eindeutiger Quellen nicht mehr treffen lassen,
 dennoch erscheint Sustris als Autor wahrscheinlicher.
 Gegen Valeriano spricht die Außenseiterrolle der
 Florentiner Jesuitenkirche, für Sustris seine Funktion als
 persönlicher Baumeister des Auftraggebers, des bayerischen
 Herzogs Wilhelm V., sowie die Häufung venezianischer
 Elemente bei den vorangegangenen Planungen. Einen wei-
 teren Hinweis auf Sustris gibt die Gestaltung der Chor-
 innenwand (Abb. 11), denn das Oratoriengeschloß, beste-

hend aus miteinander verketteten Fensteröffnungen und
 Figurennischen mit starker Reliefwirkung, hat sein Urbild
 offensichtlich in Palladios Mönchschor von S. Giorgio
 Maggiore in Venedig (Abb. 12). Allerdings sind in Mün-
 chen die Einzelformen abgewandelt, noch dazu ist der
 Haustein in die andersgeartete Materialität einer Putz-
 Stuck-Architektur übersetzt, die zum stilprägenden Mar-
 kenzeichen der »Herzoglichen Münchner Bauschule« wer-
 den sollte.⁶⁶ Einen Standard venezianischer Renaissance-
 kirchen stellt die Auszeichnung des eingezogenen Chores
 durch eine Pilasterarkade dar. Nicht nur in der Michaels-
 kirche (Abb. 9), sondern ebenfalls in der an sie angebau-
 ten Kreuzkapelle (Abb. 17) bildet dieses Motiv einen wich-
 tigen Bestandteil der architektonischen Inszenierung. In
 Venedig findet man vergleichbare Chorbogenarkaden so-
 wohl in S. Francesco della Vigna (Abb. 10) als auch in der
 oben angeführten Reihe von Kirchen mit Kuppelchören
 (Abb. 21), darüber hinaus in einer Vielzahl weiterer Sakral-
 bauten.

Nicht mehr eindeutig entschieden werden kann, ob die
 antikisierende Monumentalität des Münchner Kirchen-
 raumes (Abb. 9) auf eigenen Antikenstudien von Friedrich
 Sustris beruht oder ob sie durch Traktatwissen vermittelt
 wurde. Ein Aufenthalt des etwa Zwanzigjährigen in Rom
 ist für das Jahr 1560 nachgewiesen, doch fehlen Hinweise



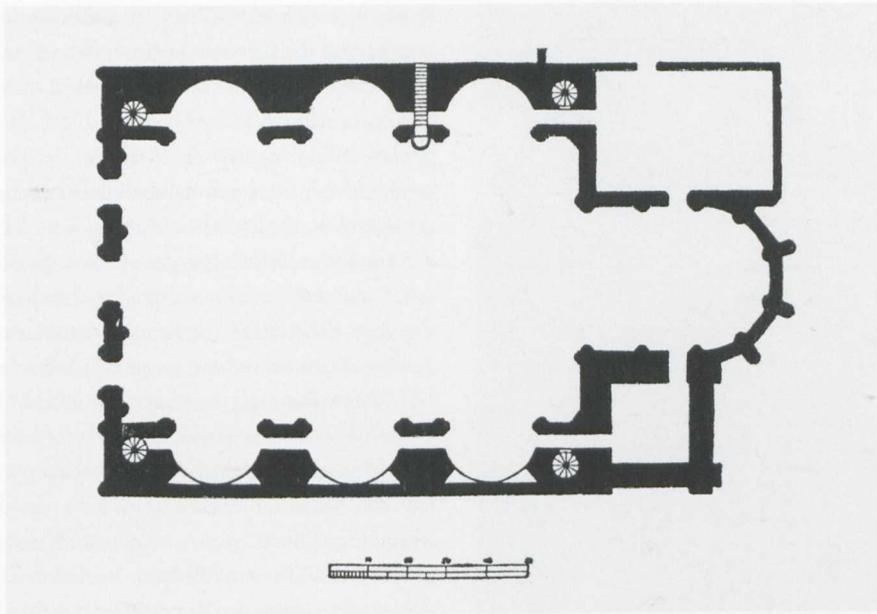
10 Venedig, S. Francesco della Vigna, Innenraum in Richtung Chor



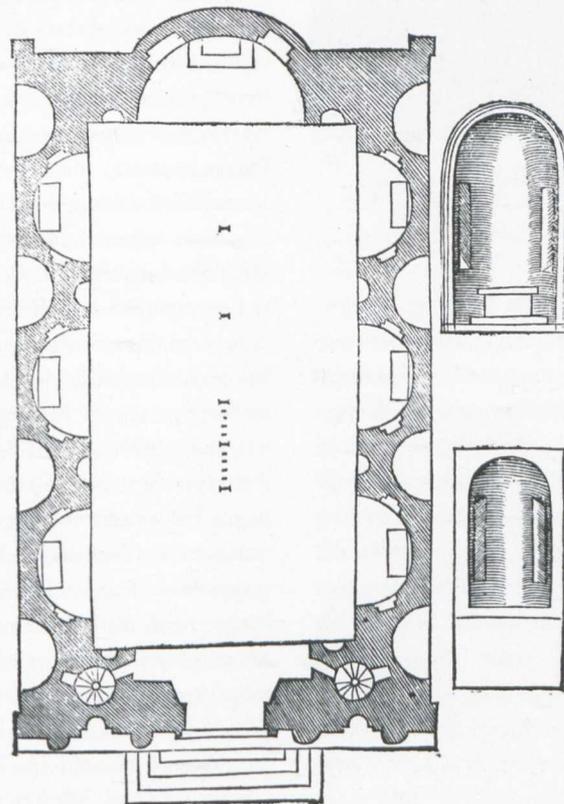
11 München, Jesuitenkirche St. Michael, Wandgestaltung im Chorraum (östliche Seitenwand)



12 Venedig, San Giorgio Maggiore, Wandgestaltung im Mönchschor



13 München, Jesuitenkirche St. Michael, erstes Projekt (sog. Pariser Grundriß)



14 Sebastiano Serlio, Kirchengrundriß. Aus: Giovanni Domenico Scamozzi (Hrg.), Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese. Venedig 1584



15 Venedig, San Salvatore, Pfeilertravée im Langhaus

über die Dauer und Intensität seiner dortigen Studien. Andererseits konnten auch die in antikem Geist errichteten Kirchenbauten Andrea Palladios genügend Anschauungsmaterial für die in München angestrebte »antichità« bieten. Nicht vergessen werden darf als oberitalienisches und Venedig nicht unfernes Beispiel für eine monumentale, von der Antike inspirierte Tonnenwölbung Leone Battista Albertis Kirche S. Andrea in Mantua. Zudem kommt die Mantuaner Kirche in Gestalt von Albertis Urkonzept dem von 1582–1590 gültigen Erstzustand von St. Michael, als noch keine Querarme eingeplant waren (Abb. 13), sehr nahe. Robert Tavernor rekonstruierte jüngst auf plausible Weise das Projekt Albertis als einen tonnengewölbten Saal mit je drei Kapellenabseiten pro Seite, einer Wandgliederung mittels der Rhythmischen Travée und einer monumentalen Chorapsis als Abschluß im Osten anstatt der heutigen Kuppelvierung mit Querhaus.⁶⁷ Die Unterschiede, die zur Michaelskirche in München bestehen,

reduzieren sich damit auf das süddeutsche Wandpfeilersystem und die Konchenform der Kapellen. Von der Traktatliteratur breiten die bei Planungsbeginn von St. Michael bereits vorliegenden »Quattro Libri dell'Architettura« Andrea Palladios sowie die zu diesem Zeitpunkt größtenteils erschienenen Architekturhandbücher Sebastiano Serlios genügend archäologisches Material aus, das es zuließ, daraus fundierte Kenntnisse der antiken Baukunst zu gewinnen.⁶⁸ Allein schon ihr vorrangiger Erscheinungsort Venedig legt nahe, daß Sustris mit dem Inhalt von Serlios Architekturbüchern vertraut gewesen sein konnte und deshalb ihren Wert als Inspirationsquelle wohl zu schätzen gewußt haben wird; ferner ist überliefert, daß er zumindest Teile des mehrbändigen Werks auch tatsächlich benutzt hat. In München waren davon in der Bibliothek der Münchner Kunstammer im Marstallgebäude das I. Buch sowie der »libro straordinario« vorhanden, und die über dem Antiquarium der Residenz untergebrachte Hofbibliothek besaß das III. Buch, das die antiken Bauwerke behandelt, sowie die Originalmanuskripte zu den Büchern VI und VIII.⁶⁹ Bezüglich der letztgenannten beiden Manuskripte ist ein Ausleihvermerk von Sustris vom 26. Juni 1585 dokumentiert.⁷⁰ Schon Max Hauttmann vermutete, daß bei der Planung der Michaelskirche Serlios Handbücher zu Rate gezogen wurden, da er Ähnlichkeiten zu dem im III. Buch abgebildeten »Templum Pacis« erkannt hatte.⁷¹ Dieses Bauwerk, mit dem die Rekonstruktion der römischen Maxentiusbasilika gemeint ist, mag hinsichtlich einer allgemein angestrebten antikisch-monumentalen Erscheinung durchaus eines der Leitbilder gewesen sein; doch eine viel weitgehendere Übereinstimmung mit der bei Planungsbeginn noch ohne Querarme konzipierten Michaelskirche (Abb. 13) zeigt ein Grundriß für ein Kirchengebäude in Serlios 1575 in Frankfurt am Main veröffentlichtem VII. Buch (Abb. 14), auf den bislang noch nicht aufmerksam gemacht wurde.⁷² Sämtliche Grundrißcharakteristika dieser Erstversion von St. Michael sind darin vorweggenommen: ein längsrechteckiger, für eine Tonnenwölbung vorgesehener Saal mit jeweils drei konchenförmigen Kapellen pro Seite, die in Mauermassive eingebettet sind, dazwischen voluminöse Pfeiler mit Nischen, schließlich ein stark eingezogener, von Nischen flankierter Chor. Dieser Grundriß stimmt somit wesentlich enger mit dem Langhaus von St. Michael überein als die Grundrisse auf dem von Johannes Terhalle als vorbildlich angeführten Musterblatt des Jesuitenbaumeisters Giovanni de Rosis SJ. Für die in diesen Beispielen nicht enthaltenen Konchenkapellen muß Terhalle deshalb zusätzlich auf römische Kirchen der

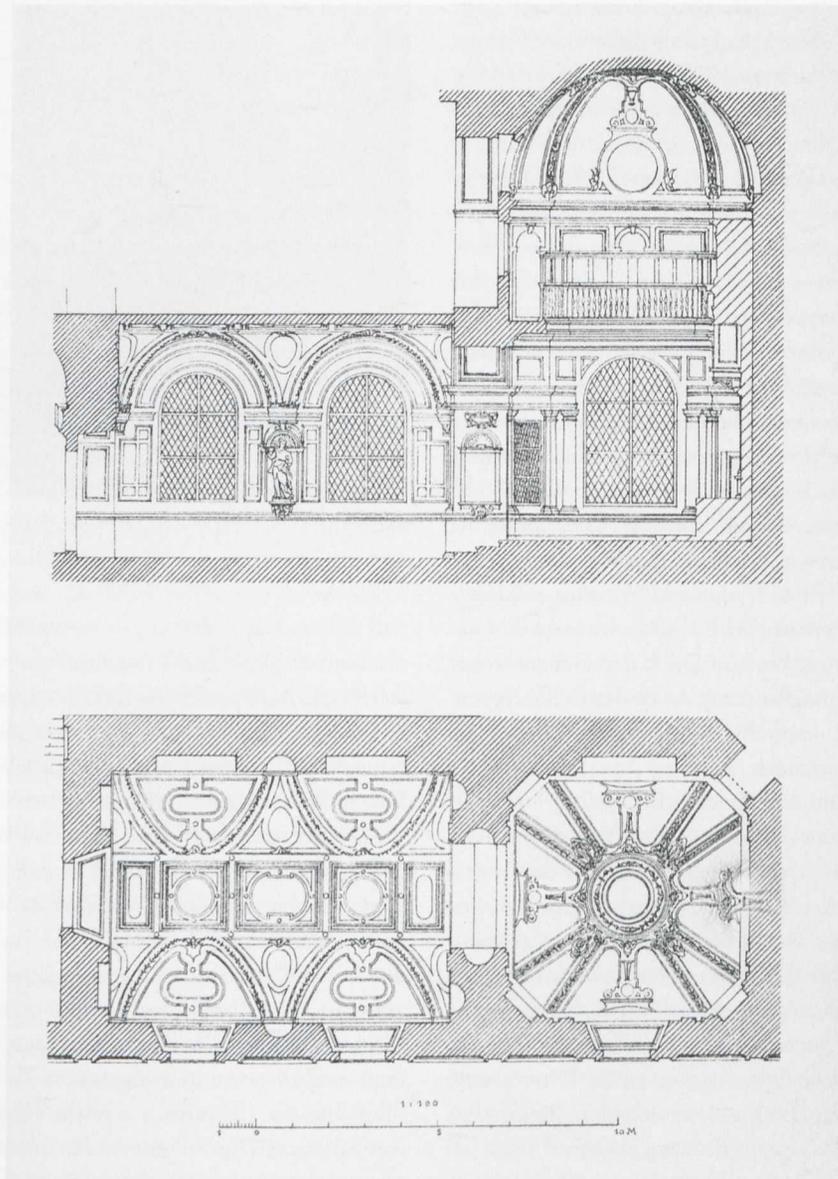
Hochrenaissance wie etwa S. Spirito in Sassia verweisen.⁷³ Wenn auch das Vorhandensein von Serlios VII. Buch in München zum Zeitpunkt des Planungsbeginns der Michaelskirche nicht bewiesen werden kann, so verleiht der Name des Herausgebers dieser Vermutung ein wenig Nachdruck, der niemand anderes war als der Mantuaner Antiquar und Kunstagent Jacopo Strada. Jener hatte des öfteren mit den Wittelsbachern geschäftlich zu tun, so daß eventuell der Hinweis auf Serlios neuestes Buch aus dieser Richtung gekommen sein könnte.⁷⁴ Schließlich sei noch auf ein typisch venezianisches Einzelmotiv im Langhaus von St. Michael (Abb. 9) aufmerksam gemacht: Die Lisenen der Attikazone, deren Schaft von Rahmenleisten eingefasst wird, lassen sich auf entsprechend positionierte Vorbilder in S. Salvatore (Abb. 15) oder wiederum S. Francesca della Vigna zurückführen.

Im Jahr 1592 wurde an die Münchner Michaelskirche die schon mehrfach erwähnte Kreuzkapelle angebaut (Abb. 16, 17). Auch diesen kleinen Sakralbau, dessen Entwerfer aus den Quellen ebenfalls nicht zu erschließen ist, hat man in der Vergangenheit versuchsweise mit dem römischen Jesuitenarchitekten Giuseppe Valeriano in Verbindung bringen wollen.⁷⁵ Gegen diese Annahme spricht vor allem, daß der Chortypus – isolierter Kuppelchor hinter einer Pilasterarkade – venezianisch ist, zudem verweisen oktagonale Kuppelarchitekturen generell eher nach Oberitalien als nach Rom. Für die spezielle Ausformung als unregelmäßiges Oktogon mit Klostergewölbe läßt sich ein damals modernes Vorbild im Umfeld Venedigs anführen: Vincenzo Scamozzis von 1581 bis 1586 errichtete Theatinerkirche S. Gaetano in Padua.⁷⁶ Die in den Höhenniveaus unterschiedliche Wandgliederung der beiden Zentralräume mag der Annahme eines Abhängigkeitsverhältnisses zunächst widersprechen, doch liegt diese Abweichung in der jeweiligen Größe und Nutzung der Bauten begründet. In Padua bildet der achteckige Raum den weiten Laienbereich einer Kirche, in München hingegen lediglich den engen Chor einer kleinen Kapelle, in den noch dazu unterhalb des Gewölbes ein rundumlaufender hölzerner Emporengang eingebaut ist, der als fürstliches Oratorium diente. Statt einer großen korinthischen Ordnung, wie sie der Paduaner Kirchenraum aufweist, war in München lediglich Platz für eine kleine toskanische Ordnung mit Attika. Diese Unterschiede zwischen den beiden Zentralräumen dürfen aber nicht den Blick auf einige bis ins Detail gehende Übereinstimmungen versperren, die über die Grundrißfigur hinaus das Gewölbe und das System der Wandgliederung betreffen. So kehrt das Klostergewölbe des Paduaner Kirchen-

baus mit seinen Bandgurten und dem charakteristischen Scheitelring (Abb. 18) in dem Münchner Kapellenchor wieder, wenn auch ein wenig abgewandelt. Bei den Wandgliederungen ist die gleiche Anzahl und ähnliche Positionierung der Pilaster festzustellen, wobei die in die Raumecken hineingelegten und deshalb geknickten Pilaster besonders auffällig sind. Hinzu kommt als verbindendes Stilmerkmal die dem römisch-antiken Formenkanon zuwiderlaufende Entasis der Pilaster. Blickt man auf Sustris' Biographie, dann erscheint ein paduanisches Vorbild ohne weiteres im Bereich des Möglichen, denn seine Ehefrau war von dorther gebürtig, und er selbst wurde in Italien nach dieser Stadt als »Padovano« bezeichnet, so daß aufgrund von Herkunft und familiären Bindungen durchaus Anlaß gegeben war, diese Stadt mehrmals zu besuchen – wohl auch noch während der Münchner Zeit.⁷⁷ Entsprechend der schon an der Architektur der Münchner Michaelskirche beobachteten versatzstückhaften Kombination diverser venezianischer Bautypen und Einzelmotive erscheint es nicht ungewöhnlich, daß die Gesamtkonzeption der Kapelle ein Vorbild aus der Frührenaissance besitzt. Die Raumabfolge, bestehend aus einem behäbig proportionierten tonnengewölbten Saalraum, an den sich kontrastreich ein aufragend wirkender und durch eine Pilasterarkade ausgezeichnete Kuppelchor anschließt, ist in der aus dem späten 15. Jahrhundert stammenden venezianischen Wallfahrtskirche S. Maria dei Miracoli (Abb. 21) vorgebildet. Auffällig gleicht sich in beiden Kirchenbauten das charakteristische dezentrische Verhältnis von Tonnenwölbung und Chorarkade, das aus unterschiedlichen Kämpferniveaus resultiert: Die Tonnenwölbung setzt jeweils auf dem Kapitellniveau der Chorarkade an, deren höherliegende Kämpferzone wird von der Gesimsplatte eines auf dem Kapitell aufsitzenden dreiteiligen Gebälkblocks markiert. Durch diesen später von Krumpfer unter anderem in der Weilheimer Stadtpfarrkirche (Abb. 20) wiederholten Kunstgriff kommt jener die Hierarchie zwischen Laienraum und Chor auf eigentümliche Weise inszenierende Kontrast zustande, der in der Anschauung die Tonnenwölbung absinken, die Chorarkade hingegen in der Gegenbewegung aufragen läßt. Abweichend vom venezianischen Vorbild wurde allerdings in der Münchner Kapelle zwischen Saalraum und Chor das tonnengewölbte Zwischenjoch eingeführt, das der Chorarkade – allein betrachtet bereits ein eigenständiges Würdemotiv – zusammen mit den seitlichen Figurennischen die Fassadengestalt und Tiefendimension eines Triumphbogens verleiht. Es entstand dadurch jener Typ, der in der oberitalienischen Frührenaissance weit ver-

breitet war. Im Gegensatz zum römisch-antiken Triumphbogen, bei dem die auf Pfeilern ruhende Torarkade in ihrer Gesamtheit von einer Pilaster- oder Säulentravée eingefasst wird, bildet bei dem oberitalienischen Typ die Ordnung die Stützen der Torarkade, so daß deren Bogen in der Attikazone zu liegen kommt. In Venedig ist dieser Triumphbogentyp unter anderem an einigen Grabmälern und Altären zu finden.⁷⁸ Die ausschließlichen Anlehnungen an Vorbilder aus Venedig und der Terra Ferma lassen es folg-

lich plausibel erscheinen, den Entwerfer der Kreuzkapelle in Friedrich Sustris allein zu suchen. Als abschließendes Resümee der motivgeschichtlichen Untersuchung zur Münchner Jesuitenkirche St. Michael darf festgehalten werden, daß ein Großteil der italienisch geprägten Bauformen dem venezianischen Umfeld entnommen ist. Diese Erkenntnis, gepaart mit biographischen Überlegungen, rechtfertigt eine Zuschreibung jener Anteile an den von dort stammenden Hofkünstler Friedrich Sustris.



16 München, Kreuzkapelle an St. Michael, Längsschnitt und Grundriß
(nach Leopold Gmelin, 1883)

*Venezianische Elemente in Hans Krumpers
architektonischem Œuvre*

Mit diesen Ausführungen über die Anfänge und Grundlagen der »Herzoglichen Münchner Bauschule« im Gedächtnis gilt es nun, nach der Bedeutung der venezianischen Architektur für Hans Krumpers Bauschaffen zu fragen, um das im ersten Teil dieser Studie vorgestellte Kuppelchorprojekt für den Dom in Freising (Abb. 1) seiner

architekturgeschichtlichen Stellung entsprechend würdigen zu können. Hans Krumper erhielt eine erste künstlerische Ausbildung bei seinem Schwiegervater Friedrich Sustri. Dies bedeutet, daß er auf diesem Weg mit dem Formenschatz der Michaelskirche in Kontakt gekommen sein muß, und dieser schloß, wie die vorangegangene Untersuchung gezeigt hat, bereits eine Vielzahl an venezianischen Architekturtypen und -motiven mit ein. Ohne eigene vertiefende Studien in Venedig läßt es sich aber



17 München, Kreuzkapelle an St. Michael, Innenraum in Richtung Chor

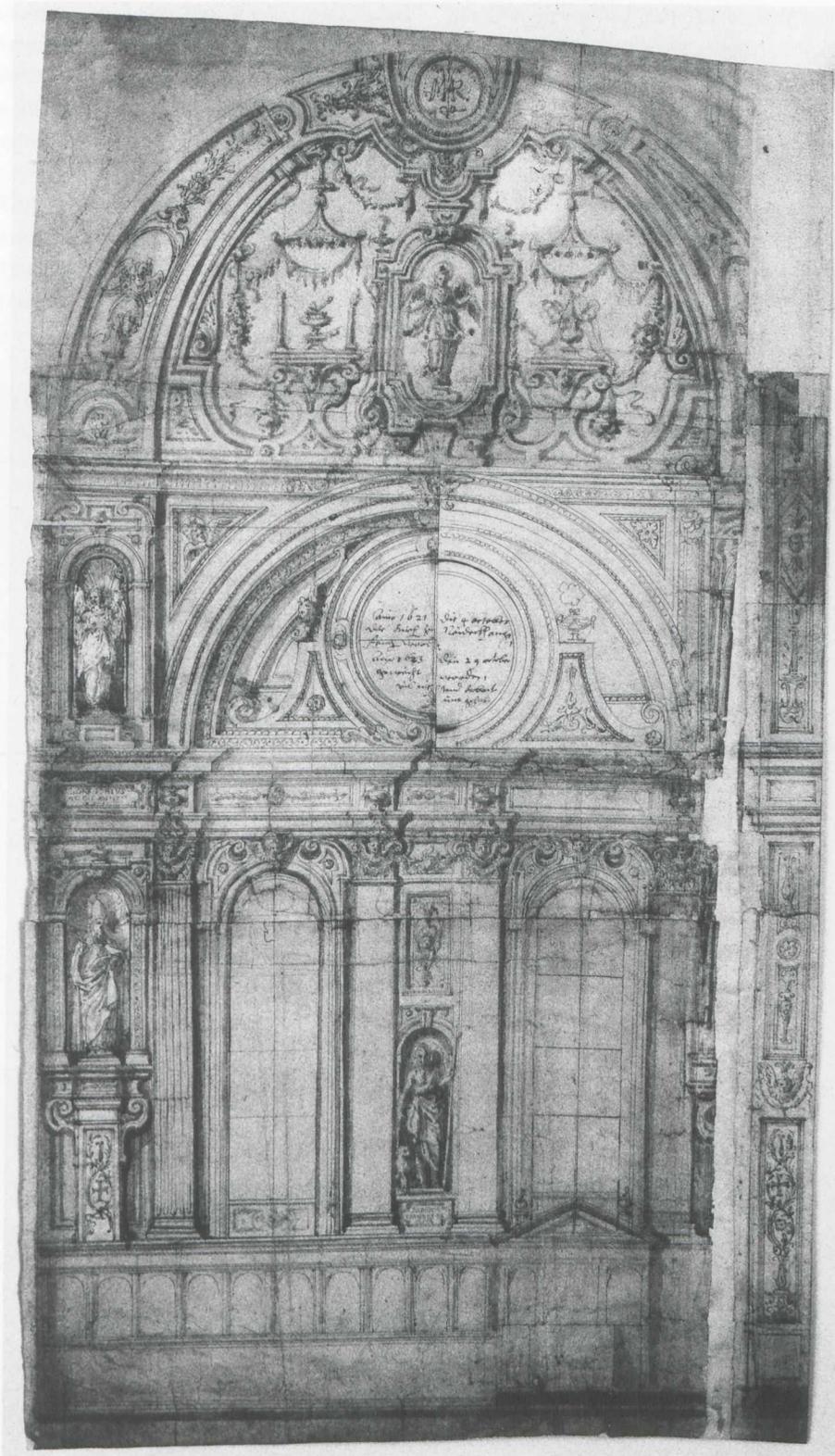


18 Padua, Theatinerkirche S. Gaetano, Gewölbe des Laienraums

kaum schlüssig erklären, daß die venezianischen Elemente zeitlebens einen wichtigen Eckpfeiler in Krumpfers Baukunst bilden konnten. Paradigmatisch für jene beiden sich nicht ausschließenden, sondern ergänzenden Traditionstränge ist das für Freising bestimmte Kuppelprojekt, das Stilmerkmale der Münchner Michaelskirche – man erinnere sich beispielsweise an die Wandschichtung im Tambourbereich – und zugleich einen gängigen venezianischen Chortypus in sich vereinigt.

Wie schon erwähnt wurde, weist Krumpfers Entwurf für den Freisinger Domchor an einer Stelle eine eigentümliche Gestaltung auf. Gemeint ist der Wandaufriß im Kuppelzentrum, weil dort der mittig zwischen den beiden Emporenarkaden eingezeichnete korinthische Pilaster keine Fortsetzung durch ein weiteres Gliederungselement erfährt, sondern stattdessen das große runde Lünettenfenster zu tragen scheint. Krumpfer wiederholte diese Gestaltungsweise in der kurze Zeit später entstandenen Entwurfserie für die Münchner Paulanerkirche. Eine Aufrißzeichnung zeigt eine Chorseitenwand (Abb. 19),⁷⁹ die von einem Schildbogen überfangen wird, so daß es zur Ausbildung einer Lünette kommt. Die beiden Rundbogenfenster, die hier an die Stelle der Emporenarkaden treten, sind an den Rand gedrängt, weshalb in der Mitte des Wandfeldes Platz für eine schmale Pilastertravée mit Nische

bleibt. Wiederum wird der Eindruck erweckt, daß das kreisrunde Lünettenfenster auf einem pfeilerartigen Stützglied ruht.⁸⁰ Die ursprüngliche Gliederung der zugehörigen Außenwand überliefert eine von Michael Wening gestochene Klostervedute.⁸¹ Der Chorbereich der Kirche trat demnach querhausartig mit einer Giebelfassade in Erscheinung. Drei dorische Pilaster unterteilten die Wand in zwei Achsen und trugen statt eines Gebälks eine aus Bändern gebildete Felderung, die die Rundbögen der beiden Fenster überfangt und ebenso den mittig platzierten Okulus rahmte. Die Parallele zu dem für den Freisinger Dom bestimmten Kuppelprojekt tritt in dieser Version noch offener zu Tage, da in beiden Fällen ein einzelner Pilaster die Aufgabe übernimmt, das Rundfenster zu stützen. Der Aufrißentwurf für die innere Chorseitenwand der Paulanerkirche birgt nun den Schlüssel, mit dessen Hilfe sich Krumpfers italienischem Vorbild auf die Spur kommen läßt. Auffällig sind die eigenartig an den Rand gedrängten Fenster und das dominante Lünettenfenster, beides Merkmale, die die Chorschlußwand der im Zusammenhang mit der Münchner Kreuzkapelle bereits erwähnten Wallfahrtskirche S. Maria dei Miracoli in Venedig (Abb. 21) besitzt.⁸² Das zeitlich vor der Beschäftigung mit der Paulanerkirche liegende Kuppelprojekt für den Freisinger Dom (Abb. 1) hat auf den ersten Blick mit



19 Hans Krümper, Entwurf für eine Seitenwand im Chor der Paulanerkirche in München. Lavierte Federzeichnung, vor 1621. München, Münchner Stadtmuseum

dem venezianischen Vorbild lediglich die Lünette mitsamt dem dominanten Rundfenster gemeinsam, denn an der Stelle der schmalen Fenster befinden sich die Emporenarkaden, die noch dazu ausgewogen innerhalb der beiden Achsen eingepaßt sind. Andererseits besitzen die drei hier diskutierten Wandgestaltungen Krumpfers als verbindendes Element die unitalienisch wirkende Kombination von Rundfenster und Stützglied. Die Annahme ist daher gerechtfertigt, daß Krumpfer jenes venezianische Wand-schema bereits als Grundmuster im Gedächtnis gehabt haben muß, als er daran ging, den Kuppelbereich des Freisinger Domes zu entwerfen. Darüber hinaus konnte die venezianische Kirche S. Maria dei Miracoli auch für die Neustrukturierung der gesamten Domkirche eine wichtige Anregung bieten, denn das räumliche Konzept, das Krumpfers Chorprojekt zugrundeliegt, ist dort im Prinzip vorgebildet: In beiden Fällen führt nämlich aus einem langgestreckten tonnengewölbten Kirchenraum eine breite Treppe zu einer erhöhten Chorplattform hinauf, an deren Ende sich eine Tambourkuppel über Pendentifs erhebt.

Daher darf man annehmen, daß – dem mutmaßlichen Vorbild entsprechend – in Freising der Kuppelbogen ebenso eine der Bogenstirn vorgelegte Pilasterarkade als Auszeichnung hätte erhalten sollen, auch wenn in Krumpfers Schnittzeichnung eine solche nicht eindeutig zu erkennen ist.

Die Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, die Krumpfer für seine Heimatstadt Weilheim entwarf (Abb. 5, 20), zieht noch einmal die Summe aus den Möglichkeiten der venezianischen Marienwallfahrtskirche S. Maria dei Miracoli, denn ihr gesamter Chorprospekt ist davon inspiriert: Die Gemeinsamkeiten bestehen in der dem Chorbogen vorgeblendeten Pilasterarkade, deren dezentrischem Verhältnis zur Tonnengewölbung des Saalraumes – man achte auf die gleiche Position der jeweiligen Kämpferebene – und der dahinter sich erhebenden Pendentivkuppel über einem Gerüst aus vier Bögen. Die charakteristische Chorbogenwand von S. Maria dei Miracoli muß Krumpfer so nachhaltig beeindruckt haben, daß er sie schließlich auch in seinem Entwurf für die bereits erwähnte Klosterkirche in Beuer-



20 Weilheim (Oberbayern), Stadtpfarrkirche Mariae Himmelfahrt, Innenraum in Richtung Chor

berg (Abb. 22) zu einem bestimmenden Element seiner Raumvorstellung werden ließ.⁸³ Warum dort die schmerzlich fehlende Pilasterarkade nicht zur Ausführung kam, ist nicht bekannt, doch darf man in Anbetracht des Vorbilds davon ausgehen, daß sie ursprünglich geplant war. Als letztes Motiv, daß Krumpper der venezianischen Kirche S. Maria dei Miracoli entlehnte, ist auf die Blendarkadengliederung an der südlichen Außenseite der Weilheimer Kirche hinzuweisen, wo es ins monumentale Format gesteigert erscheint. An zwei früheren, allerdings nicht mehr

erhaltenen Kirchenbauten hatte Krumpper dieses Gliederungsmotiv bereits angewendet, so daß man nahezu von einem Erkennungszeichen sprechen möchte: an der Anastasiakapelle des Klosters Benediktbeuern und an der eben erwähnten Münchner Paulanerkirche.⁸⁴ Im Zusammenhang mit der Untersuchung der Bauformen der Münchner Michaelskirche konnte nun aber aufgezeigt werden, daß bereits Krumpers Schwiegervater und Lehrer Friedrich Sustrius von S. Maria dei Miracoli wichtige Anregungen zur Gestaltung der Kreuzkapelle empfangen hatte, und diese



21 Venedig, S. Maria dei Miracoli, Innenraum in Richtung Chor

wiederum das Gesamtkonzept der Stadtpfarrkirche in Weilheim maßgeblich vorwegnahm, man erinnere sich unter anderem an die Abfolge Saalraum – Zwischenjoch – Kuppelchor. Besaß Krumpfer also überhaupt eine eigene Vorstellung von jener venezianischen Marienkirche? Die Frage darf mit ja beantwortet werden. Allein das Prägemotiv von S. Maria dei Miracoli, die Chorbogenwand, kehrt in Weilheim mit einer solchen Klarheit wieder, die gegenüber dem älteren Münchner Kapellenbau eine Steigerung bedeutet. Außerdem rezipierte Krumpfer in seinen Bauten und Entwürfen Motive von S. Maria dei Miracoli, die an St. Michael und der Kreuzkapelle noch nicht zu finden waren, so die Chorschlußwand, die erhöhte Chorplattform, die Pendentivkuppel über vier Arkaden sowie die Blendarkadengliederung. Dies alles sind Indizien genug für die Annahme, daß Krumpfer während seines Studienaufenthalts in Venedig dieses Bauwerk wohl auch persönlich aufgesucht und studiert hatte. Es ist bekannt, daß der kleine Kirchenbau seit seiner Fertigstellung sowohl wegen seiner marmornen Pracht und seiner ausgefallenen, an einen Schrein erinnernden Gestalt als auch wegen seiner Funktion als Stätte einer lebendigen Marienwallfahrt Aufmerksamkeit erregte.⁸⁵ Um die damalige Bedeutung von S. Maria dei Miracoli richtig einschätzen zu können, muß man außerdem berücksichtigen, daß das später wichtigere venezianische Marienheiligtum, der eindrucksvolle Kirchenbau von S. Maria della Salute am Eingang des Canal Grande, zu Krumpfers Zeiten noch nicht existierte. Da die Entwürfe zum Weilheimer und Freisinger Kirchenbau am engsten mit S. Maria dei Miracoli in Venedig verwoben sind und beide Male Marienpatroninnen vorliegen, drängt sich zudem die Vermutung auf, daß es sich bei diesen Rückbezügen kaum um einen bloßen Zufall handeln kann.

Ein typisch venezianisches Einzelmotiv, das im Umgestaltungsjahr für den Freisinger Dom (Abb. 1) enthalten ist, sind die korinthischen Pilaster mit Entasis im Bereich des Kuppelzentrums. Hans Krumpfer verwendete solche Pilaster nochmals in der vier Jahre später errichteten Weilheimer Stadtpfarrkirche (Abb. 5, 20). Vergleichbar ist, daß in beiden Fällen die Kuppelpfeiler – in Weilheim zusätzlich auch im Langhaus die Stirnseiten der Wandpfeiler – eine rahmende Folie bilden, wodurch die diesem Pilastertyp innewohnende ornamentale Qualität unterstrichen wird. Die Pilasterschäfte der Weilheimer Pfarrkirche besitzen zusätzlich zu ihrer Entasis als weitere Besonderheit eine rundumlaufende Rahmung aus Stuckleisten, so daß es zur Ausbildung eines Schaftspiegels kommt – im Kuppelprojekt für Freising ist dies bei den Lisenen der Fall, die

Pilasterschäfte sind hingegen als glatt zu belassend ausgewiesen. Gerade die Genese der komplexeren Weilheimer Pilaster ist symptomatisch für den unbekümmerten Umgang Krumpfers mit den venezianischen Motiven: Der Pilastertyp mit Entasis war bekanntlich spätestens seit dem Wirken Andrea Palladios in der Lagunenstadt heimisch und hatte von diesem Zeitpunkt ab das Gesicht der dort und auf der Terra ferma errichteten Bauwerke bis ins 18. Jahrhundert hinein entscheidend mitbestimmt. Die Eigenart, die Schäfte der Lisenen- und Pilasterstützen mit Rahmungen einzufassen, stellt jedoch ein Stilmerkmal der vorangegangenen venezianischen Früh- und Hochrenaissancearchitektur dar.⁸⁶ Die Vereinigung von Entasis und Schaftrahmung steht im Widerspruch zu den venezianischen Mustern, weil die Pilaster mit Entasis der jüngeren Stilstufe sich durchwegs durch ihre glatte Schaftfläche zu erkennen geben und die gerahmten Pilasterschäfte der älteren Stilstufe niemals eine Entasis besitzen. Dies bedeutet also, daß es sich bei Krumpfers Weilheimer Pilaster um eine synthetische Neuschöpfung handelt, die durch das Verschmelzen von Charakteristika zweier zeitlich verschiedener Stilstufen entstand. Mit Entasis und Schaftrahmung sind aber erst zwei Merkmale der Weilheimer Pilaster genannt. Als drittes Element ist der Schaft ein wenig oberhalb seiner Mitte durch einen Stuckring ausgezeichnet, der an eine Sonderform venezianischer Pilaster erinnert. Gemeint sind Pilaster der eben als älter bezeichneten Stilstufe, bei denen der Schaft auf halber Höhe zusätzlich zur Rahmung mit einem Tondo verziert ist, der als leerer Ring bestehen oder mit einem Figurenrelief beziehungsweise einer Buntmarmorscheibe gefüllt sein kann; als ein Beispiel unter vielen sei die Wandgliederung der Scuola di S. Marco neben SS. Giovanni e Paolo angeführt. Das vierte und letzte bestimmende Element der Weilheimer Pilaster ist das Apostelkreuz im untersten Viertel des Schaftes, das die ornamentale Wirkung zu einem guten Teil mitbestimmt. Als direktes Vorbild hierfür könnten möglicherweise die Pilaster gedient haben, die den Chor der von Jacopo Sansovino erbauten Kirche San Giuliano in Venedig einfassen. Auch wenn bei diesen Beispielen die Apostelkreuze nur knapp unterhalb der Schaftmitte plaziert sind, kommen dennoch mehrere mit Weilheim vergleichbare Momente zusammen: Die hohe Sockelung der Pilaster, die korinthische Ordnung, Apostelkreuze, die als eine der wenigen in Venedig zu findenden Ausnahmen durch einen erhabenen gearbeiteten Ring eingefaßt sind, und – als einer der wenigen Fälle vor Palladio – die charakteristische Entasis.⁸⁷

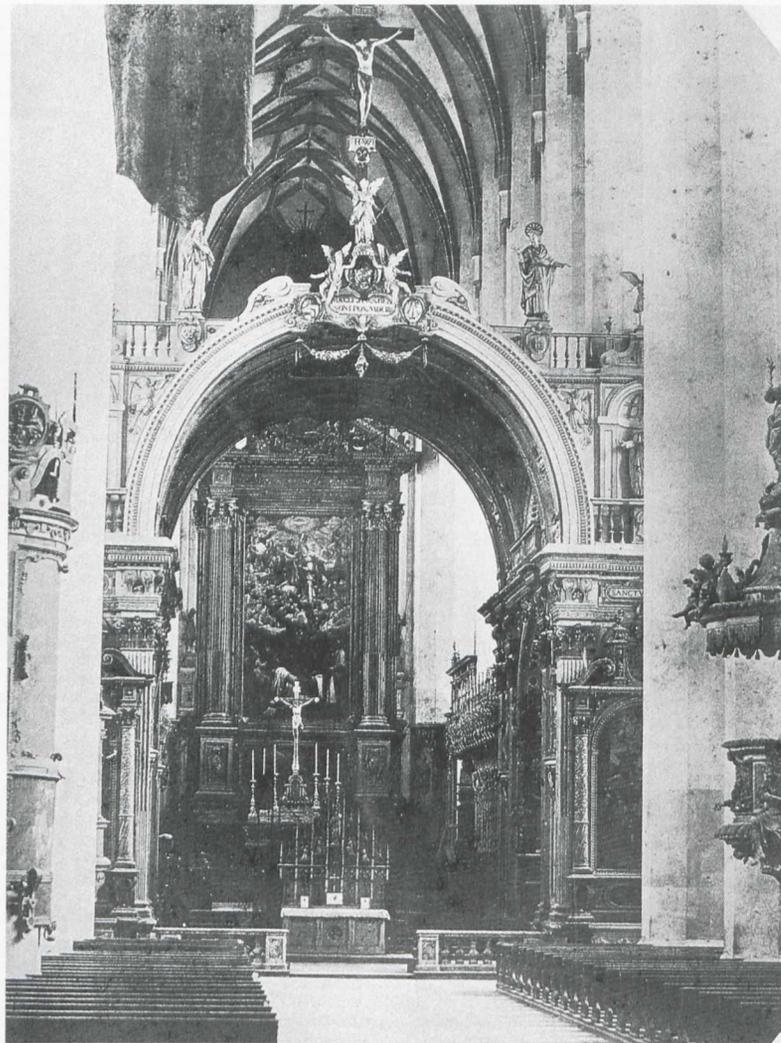


22 Beuerberg (Lkr. Bad Tölz-Wolfratshausen), ehem. Augustinerchorherren-Stiftskirche St. Peter und Paul, Innenraum in Richtung Chor

Damit dieser dezidiert venezianische Einschlag in Krumpfers Architektur allerdings nicht überbewertet wird, muß darauf hingewiesen werden, daß er ebenso den in der Münchner Michaelskirche (Abb. 9) monumental zur Wirkung gebrachten klassisch-römischen Pilastertyp ohne Entasis zu verwenden wußte, der gegenüber dem eher ornamental wirkenden venezianischen Pilastertyp wesentlich stärkere tektonische Qualitäten besitzt. Als Fallbeispiel für jenes Auswählen aus zwei unterschiedlichen Formkanones sei der Weilheimer Stadtpfarrkirche (Abb. 20) ihre Schwesterkirche in Beuerberg (Abb. 22) gegenübergestellt – beides auf den ersten Blick fast identische Wandpfeilerbauten mit stark eingezogenem Chor. In dem Weilheimer Kirchenbau, der Bestimmung nach eine Pfarrkirche, scheinen die leicht untersetzten Pilaster aufgrund ihrer Entasis durch das Gewicht der weitgespannten Tonne richtiggehend »in die Knie zu gehen« und diese dynamisch abzufedern, wodurch dem Raum insgesamt eine behäbige Gesamterscheinung verliehen wird. In Beuerberg dagegen, einer im Anspruch höheren Augustinerchorherren-Stiftskirche, findet man den kannelierten klassisch-römischen Pilaster der Münchner Michaelskirche, der aufgrund seiner straff aufgerichteten Erscheinung dem Kirchenraum mehr Würde zu verleihen imstande ist. Auch an den steil auf-

ragenden Hochschiffwänden der Münchner Augustinerkirche kam der korinthische Pilaster ohne Entasis zur Anwendung, der dort sowohl dem Anspruch des Ortes angemessen erscheint als auch gliederungstechnisch den Anforderungen eines Steilraumes entspricht. Gerade jene immer der jeweiligen Bauaufgabe gerecht werdende, einfühlsame Verwendung der Einzelmotive sowie Bautypen ist eine der großen Qualitäten der Baukunst Hans Krumpfers, die aufgrund der unleugbaren Eklektizismen im internationalen Vergleich durchaus Gefahr läuft, als provinziell und rückständig eingeschätzt zu werden.

Noch ein weiteres venezianisches Einzelmotiv ist der Erwähnung wert, weil auch daran ermessen werden kann, wie unbekümmert Krumpfer neben den zeitgemäßen Hochrenaissancemotiven ebenso aus dem Formenvorrat der Frührenaissance schöpfen konnte. Die Biforenfenster mit einem kreisförmigen Okulus im Scheitel,⁸⁸ die der Weilheimer Stadtpfarrkirche (Abb. 5) ein unverwechselbares Gepräge verleihen, greifen ein Fenstermotiv auf, das in der venezianischen Frührenaissancearchitektur äußerst beliebt war, man denke beispielsweise an den Palazzo Vendramin-Calergi oder die Scuole von S. Marco und S. Rocco.⁸⁹ In Weilheim fand allerdings eine Umbildung der feingliedrigen venezianischen Hausteinfenster in die



23 München, Frauenkirche, ehem. frühbarocker Hochchor mit Bennobogen.
Historische Aufnahme von T. Hudemann, um 1858. München, Stadtarchiv

Ziegel-Putz-Stuck-Architektur der Münchner Bauschule statt; formal ersetzen zwei langegezogene »Bayerische Fenster« mit eingezogenen Rundabschlüssen am oberen und unteren Ende die einfachen Rundbögen – ein ähnlicher Fall von Umbildung also, wie er oben an der Chorwand von St. Michael beobachtet werden konnte. Bislang wurde eine andere Erklärung für die Weilheimer Fensterform angeboten, indem man darin ein nachgotisches Weiterleben des Maßwerkfensers zu erkennen glaubte. Für diese Theorie spricht, daß sich die Kirchenfenster in Weilheim über Dreiviertel der Außenwandfläche erstrecken und somit in den Dimensionen den gotischen Maßwerkfensern naheifern. Auch das Zurückschichten der Binnengliederung des

Fensters unterhalb einer übergeordneten Wandöffnung, im Fall von Weilheim ein Rundbogen, ist durchaus als Nachwirken gotischer Bautraditionen zu werten. Trotzdem reicht eine Erklärung der Weilheimer Fenster als ausschließlich nachgotisches Phänomen nicht aus, denn das venezianische Biforenmotiv ist zu deutlich wiederzuerkennen. Daß es sich nicht wie in Venedig auf ein einzelnes Stockwerk beschränkt, sondern in den Dimensionen gesteigert einen Großteil der Wandfläche zu beherrschen vermag, könnte ein Anzeichen für einen vergleichbaren Transformationsprozeß sein, wie er eben anhand der Blendarkadengliederung beobachtet wurde. Beide Erklärungsvarianten gelangen zu einer versöhnlichen Synthese, wenn man



24 Venedig, Chiesa dei Frari, Chorschranken mit Durchblick auf den Hochaltar

annehmen will, daß in diesem Fall Tradition und Neuerung sich zu einer ambivalenten Erscheinung die Hand gereicht haben.⁹⁰

Die nun an drei Beispielen, den für den Freisinger Dom und die Münchner Paulanerkirche bestimmten Projekten sowie der Stadtpfarrkirche in Weilheim, beobachtete venezianische Komponente in Hans Krumpfers architektonischem Schaffen erwies sich immer als versatzstückhaftes Zitat in Kombination mit Motiven, die der Münchner Michaelskirche einschließlich der Kreuzkapelle entlehnt sind. Zu dieser Gruppe von Architekturen gehört auch der ehemalige frühbarocke Hochchor der Münchner Frauenkirche (Abb. 23).⁹¹ Die zuerst errichtete und für Hans

Krumpper archivalisch gesicherte Triumphalarchitektur des Bennobogens besitzt jene für ihn typische Ambivalenz aus einem konkreten Münchner Vorbild sowie einem italienischen Prinzip. So ist der Bennobogen zunächst in seiner Gesamtheit als eine Freistellung des Chortriumphbogens der Kreuzkapelle (Abb. 17) zu sehen, wobei die Gliederung des Unterbaus allerdings die Schmaltravéen des Hauptraumes der Michaelskirche (Abb. 9) aufgreift, andererseits erinnert die ohne Überbau beziehungsweise Einfassung belassene Tonnenwölbung, die damit querschnittartig als Baldachin in Erscheinung tritt, an die Rundbogenbaldachine diverser venezianischer Frührenaissancegrabmäler und -portale.⁹² Die in einem späteren Arbeitsschritt mit der

Errichtung des Hochaltars herbeigeführte Gesamtsituation, in der die Pilasterarkade des Bennisbogens ein im Hintergrund hochaufragendes Altarretabel inszenierte, scheint von der Frari-Kirche in Venedig inspiriert gewesen zu sein, wo das Rundbogenportal der Chorschranken eine vergleichbare Funktion besitzt (Abb. 24). Die bestehenden Unterschiede in den Höhen- und Tiefendimensionen der beiden Choranlagen stellen dabei das Grundprinzip nicht in Frage. Bestechend ähnlich ist bei beiden Hochaltären zudem die hohe Sockelung der Altarsäulen sowie deren Hinterlegung mit Hilfe von Pilasterpaaren. Die gleichermaßen vorhandenen Abweichungen lassen sich über die deutsche Altarbautradition schlüssig erklären. Beim Hochaltar der Frari-Kirche nimmt das halbrund abschließende Altarblatt den Raum von Sockelzone und Säulen ein, bei demjenigen der Münchner Frauenkirche muß das rechteckige Altarblatt dagegen zwangsweise auf die Zone der Säulen beschränkt bleiben, weil in der geschlossenen Sockelzone die Predella spätgotischer Altäre nachlebt. Gleichmaßen übernimmt der beim venezianischen Vorbild fehlende Auszug die Rolle des einstigen Gesprenges. Da nun im Gegensatz zum Bennisbogen der Entwerfer des Hochaltars nicht überliefert ist, so macht der Hinweis auf

eine venezianische Parallele die bereits zur Diskussion gestellte Zuschreibung an Hans Krumpper nur umso wahrscheinlicher.⁹³ Und vielleicht war sogar der Bildvorwurf des Altarblatts, die Himmelfahrt Mariens, ausschlaggebend für die Wahl des Vorbilds, das bekanntlich die berühmte »Assunta« Tizians birgt.⁹⁴

So könnte also durchaus, um die Betrachtung abzurunden, das Aufdecken venezianischer Einflüsse an bayerischen Bauwerken des frühen 17. Jahrhunderts ein deutliches Kriterium für eine Zuschreibung an Hans Krumpper liefern und angesichts der lückenhaften Quellenlage helfen, seine Werke vom Schaffen anderer einheimischer Baumeister abzugrenzen. Ein solches Beispiel wäre die bereits im Zusammenhang mit den bayerischen Kuppelchoranlagen erwähnte Marienwallfahrtskirche in Tuntenhausen (Abb. 25), die der aus dem Wessobrunner Künstlerkreis stammende Münchner Baumeister Veit Schmidt in den Jahren 1628/29 errichtete.⁹⁵ Eine vorausgegangene Entwurfstätigkeit Hans Krumppers sollte in Erwägung gezogen werden, weil die Klosterkirche S. Zaccaria in Venedig (Abb. 26) einen ähnlich gearteten Umgangschor mit Kuppelbaldachin besitzt. Auch wenn beiden Kirchen unterschiedliche Bautypen zugrundeliegen, der venezianischen



25 Tuntenhausen, Wallfahrtskirche Mariae Himmelfahrt, Innenraum in Richtung Chor

die Basilika, der bayerischen die Hallenkirche, so gibt es doch Gemeinsamkeiten: Vergleichbar ist der weitgespannte Zuschnitt der Scheidarkaden, und die Polygonalform der Tuntenhausener Pfeiler ist in S. Zaccaria zumindest in den Säulensockeln angelegt. Am bezeichnendsten ist aber die bei beiden Bauten vorkommende gestaffelte Dreiergruppe aus Arkaden, die den Umgangschor vom Langhaus abtrennt. In den spätgotischen Hallenkirchen Süddeutschlands, die denselben Chorotypus aufweisen, war eine solche deutlich artikulierte Zäsur zwischen Langhaus und Chorbereich jedenfalls nicht üblich gewesen.⁹⁶ Die in S. Zaccaria vor der polygonalen Binnenchorapsis sich erhebende Chorkuppel ist in Tuntenhausen allerdings – für Krumpper typischer – hinter der Chorarkade im Bereich der Binnenchorapsis errichtet und als nachgotisches sternförmiges Klostergewölbe mit Stichkappen ausgebildet. Bezüge zu früheren Arbeiten Krumpfers sind ebenso festzustellen: So erscheint das Sterngewölbe der Chorkuppel in vergleichbarer Form bereits im Chor der ihm zugeschriebenen Kapelle von Schloß Eurasburg sowie, nun auf einer Mittelstütze aufruhend, in der ehemaligen Münchner Paulanerkirche.⁹⁷ Die polygonalen Pfeiler in Tuntenhausen erinnern nicht nur an S. Zaccaria in Venedig, sondern gleichfalls an die

Augustinerchorherren-Stiftskirche in Polling, eine spätgotische Hallenkirche, die ab 1621 vermutlich nach Plänen Krumpfers umgestaltet worden war.⁹⁸ Auch hatte er, archivalisch verbürgt, bereits im Jahr 1624 mit der Stadtpfarrkirche in Dachau eine nachgotische Hallenkirche geschaffen.⁹⁹ Und schließlich sind die Grotteskenmotive verarbeitenden Stukkaturen der Tuntenhausener Kirche denjenigen im sogenannten Charlottengang der Münchner Residenz aus dem Jahr 1613 verwandt, für deren Entwürfe Krumpper namhaft gemacht wird.¹⁰⁰ Aus dem Umfeld des Baugeschehens lassen sich weitere Gründe heranziehen, die bei der Tuntenhausener Wallfahrtskirche für eine Entwurfs-tätigkeit Krumpfers sprechen. Zum einen finanzierte sein Hauptauftraggeber, Herzog Maximilian I., diesen Kirchenbau maßgeblich, zum anderen ist eine Werkgemeinschaft mit Fachkräften aus seiner Heimatstadt Weilheim sowie dem benachbarten Klosterort Wessobrunn kein Einzelfall. Mit Veit Schmidt selbst fand eine Zusammenarbeit ein Jahrzehnt früher bei der Umgestaltung der Münchner Augustinerkirche statt, in Polling bei Weilheim mit dem Wessobrunner Maurer und Stukkatteur Jörg Schmuzer, und für den Umbau des Freisinger Domes engagierte Krumpper aus seiner Heimatstadt stammende Künstler: den Maurer-



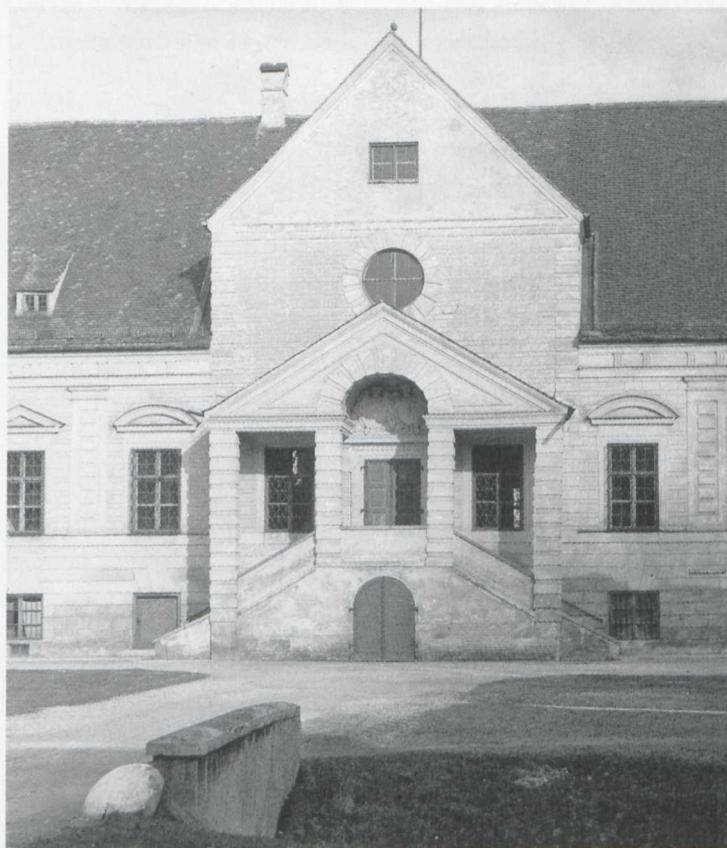
26 Venedig, San Zaccaria, Innenraum in Richtung Chor

meister und Stukkateur Philipp Guggemoos, den Bildhauer Philipp Dirr sowie den Kistler Elias Angermaier.¹⁰¹

Auch beim Alten Schloß in Schleißheim (Abb. 27), für das als Bauführer Heinrich Schön d. Ä. überliefert ist und in dem deshalb auch der planende Architekt vermutet wird,¹⁰² sollte man aufgrund eines venezianischen Architekturmotivs wohl eher Hans Krumpper als Entwerfer in Betracht ziehen.¹⁰³ Der 1616/17 im Geiste einer italienischen ›villa suburbana‹ errichtete Bau folgt aufgrund seiner regelmäßigen Grundrißdisposition mit symmetrisch um einen Mittelsaal und gemäß dem Prinzip der Enfilade angeordneten Gemächern sowie einem der Fassade vorgelagerten Giebelrisalit der Villentheorie Andrea Palladios. Dessen Epigone Vincenzo Scamozzi hatte zudem seinen eigenen Architekturtraktat gleichen Themas im Jahr 1615 dem Bauherrn, Herzog Maximilian I., überreicht.¹⁰⁴ Das den Mittelrisalit der langgestreckten italianisierenden Fassade prägende Architekturmotiv, eine von einem Giebel überfangene Serliana, findet sich in dieser speziellen Form aller-

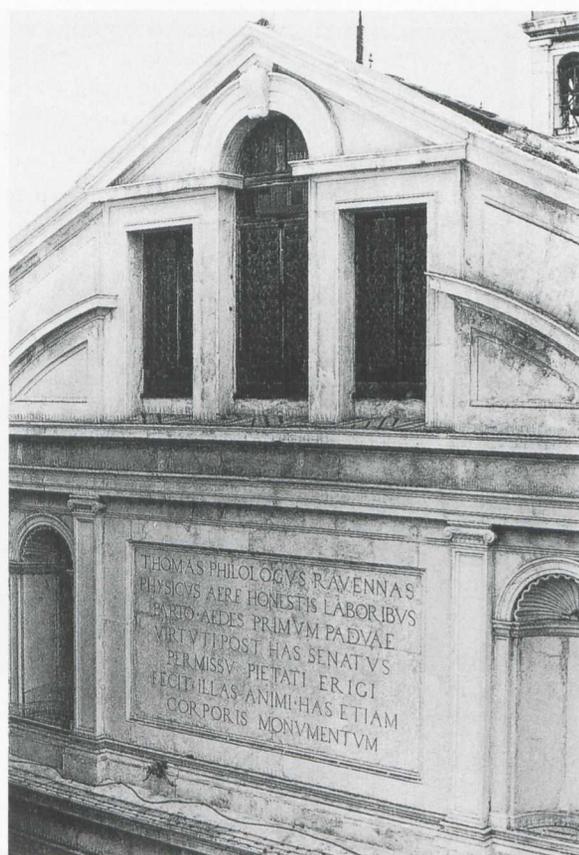
dings weder an den Villenbauten noch in den Traktaten der beiden genannten Theoretiker, sondern – als eines der wenigen bis dato gebauten Beispiele – im Giebelfeld der Fassade von Jacopo Sansovinos Kirche San Giuliano in Venedig (Abb. 28),¹⁰⁵ in der bereits ein mögliches Teilvorbild für die Pilaster der Weilheimer Stadtpfarrkirche vermutet wurde. In Schleißheim erscheint das Motiv der Bauaufgabe entsprechend in den Rustikastil übersetzt, den Krumpper auch am ungefähr gleichzeitig entstandenen Hofgartenpavillon der Münchner Residenz anwandte.¹⁰⁶

Beim Münchner Residenzbau ist die Entwurfstätigkeit ebenfalls zwischen Hans Krumpper und Heinrich Schön d. Ä. umstritten. Seit Norbert Liebs Buchpublikation zu den Münchner Barockbaumeistern von 1941 versucht eine Forschungsrichtung, den mehrheitlichen Anteil an den planerischen Aufgaben dem Kistler und Hofbaumeister Heinrich Schön d. Ä. zuzuweisen, da dieser öfter als Krumpper in den Quellen genannt wird, unter anderem als Verfertiger von Modellen und Rissen. Gegen diese Ansicht



27 Oberschleißheim bei München, Altes Schloß Schleißheim, Mittelrisalit der Westfassade (Vorkriegsaufnahme)

wandten sich mit Recht Horst H. Stierhof sowie Heinrich Gerhard Franz, die in der Tätigkeit Schöns d. Ä. eher den praxisnahen Anteil am Bauschaffen des Münchner Hofes sehen, also das Erstellen von Baumodellen und Ausführungsrisse sowie die Bauüberwachung. Die künstlerische Entwurfstätigkeit, vor allem die dekorative Innen- wie Außerscheingung der Bauten, sei dagegen vielmehr bei Krumpper aufgrund seiner Rolle als italienisch geschulter Hofkünstler zu suchen.¹⁰⁷ Zur Unterstützung der letztgenannten Ansicht sei in diesem Zusammenhang auf eine deutlich palladianische Reminiszenz hingewiesen. Gemeint ist die nicht mehr bestehende und nur noch in einem Kupferstich von Johann August Corvinus nach Matthias Diesel überlieferte Ostfassade desjenigen Kaiserhoftraktes (Abb. 29), der zum Hof der Neuveste, dem sogenannten Küchenhof, wies.¹⁰⁸ Dem Ostflügel des Kaiserhofgevierts war an dieser Seite eine zweigeschossige Pfeilerarkadenloggia vorgesetzt, die von einer – wie beim übrigen Bauwerk wohl nur aufgemalten¹⁰⁹ – kompositen Kolossalordnung aus Pilastern mit Rücklagen gegliedert war. Der von einer Balustrade abgeschlossene Loggienbau bildete eine Altane aus, die von einem Attikageschoß hinterfangen wurde. Das Vorbild für den Loggienbau und seine monumentale Gliederung, die in deutlichem Gegensatz zu den kleinteiligen Gliederungen der übrigen Kaiserhoftrakte steht, könnte – wesentlich naheliegender als Michelangelos römisches Kapitol – die Loggia del Capitano (Abb. 30) in Vicenza von Palladio gebildet haben, denn zum einen liegt dort ebenfalls ein Loggienbau vor, und zum anderen gibt es auch dort eine Altane mit Balustrade vor einem Attikageschoß sowie eine Kolossalordnung auf niedriger Sockelung – man vergleiche im Detail auch, wie in beiden Fällen sich die Ordnung am zurückgesetzten Attikageschoß in Lisenen fortsetzt. Die Abweichungen vom Vorbild würden im Rahmen von Vereinfachungen bleiben. Demnach sind im Obergeschoß die rechteckigen Fenster durch eine weitere Arkadenreihe ausgetauscht, und die vorkragenden Balkone zu einfachen Balustraden in Flucht der Pfeiler umgebildet. Gleiches gilt natürlich für die Halbsäulen, die in eine flache Pilastergliederung übersetzt sind, wohl um die Anforderungen an die Scheinmalerei zu vereinfachen. Dem Kriterium einer teilweise über Venedig und die Terra Ferma vermittelten eklektischen Italianità folgen also auch einzelne Partien der Münchner Residenz ebenso wie das Alte Schloß Schleißheim, womit man ein Hilfsmittel in der Hand hätte, um Krumpfers entwerferischen Anteil an den zwischen ihm und Heinrich Schön d. Ä. strittigen Architekturen zu definieren.

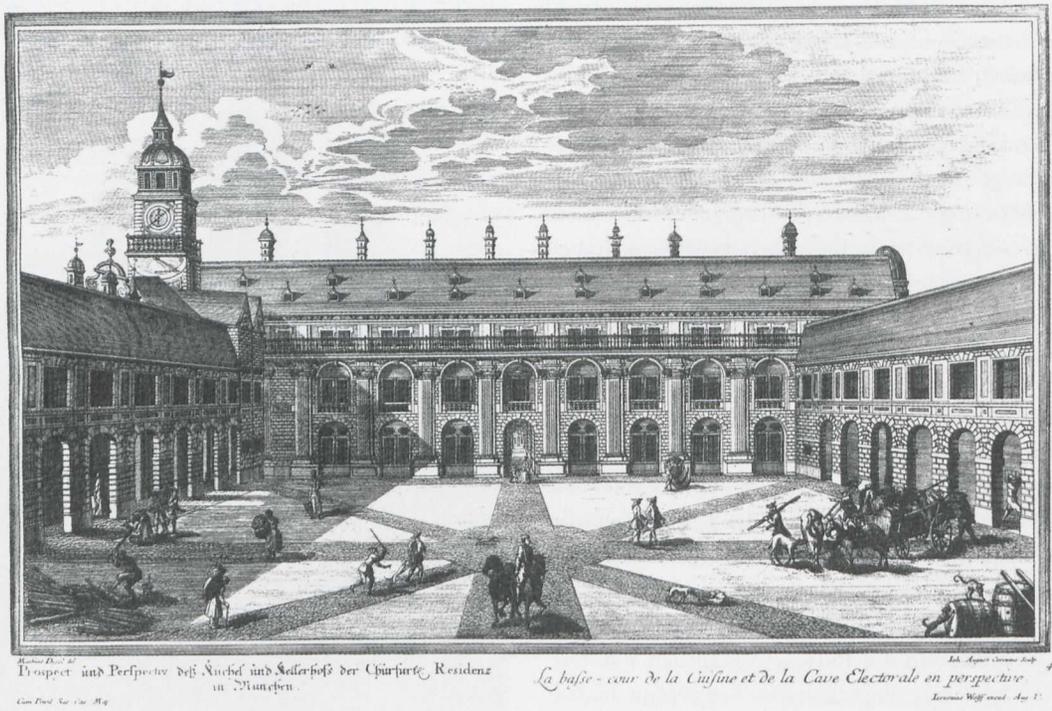


28 Venedig, San Giuliano, Fassadendetail mit übergiebelter Serliana

Ausblick: Weitere Wurzeln der Baukunst Hans Krumpfers

Neben den venezianischen Reminiszenzen und dem Formenschatz der Münchner Michaelskirche besitzt Hans Krumpfers Baukunst noch zwei weitere wichtige Wurzeln, auf die abschließend kurz hingewiesen werden soll, um mit den vorangegangenen Ausführungen nicht ein zu einseitiges Bild von Krumpfers baukünstlerischer Gestaltungsweise zu zeichnen. Zum einen wäre dies die einheimische spätgotische Tradition, auf die in der Forschung schon mehrfach hingewiesen wurde,¹¹⁰ zum anderen wäre in gesonderten Untersuchungen noch zu fragen, inwiefern florentinische Erinnerungen Krumpfers Motivvokabular bereichert haben könnten.

Es braucht nicht zu verwundern, daß man bereits an der Michaelskirche in München neben den vorwiegend venezianischen Baumotiven auch Formen findet, die Michelangelo nahestehen, denn Friedrich Sustris befand sich

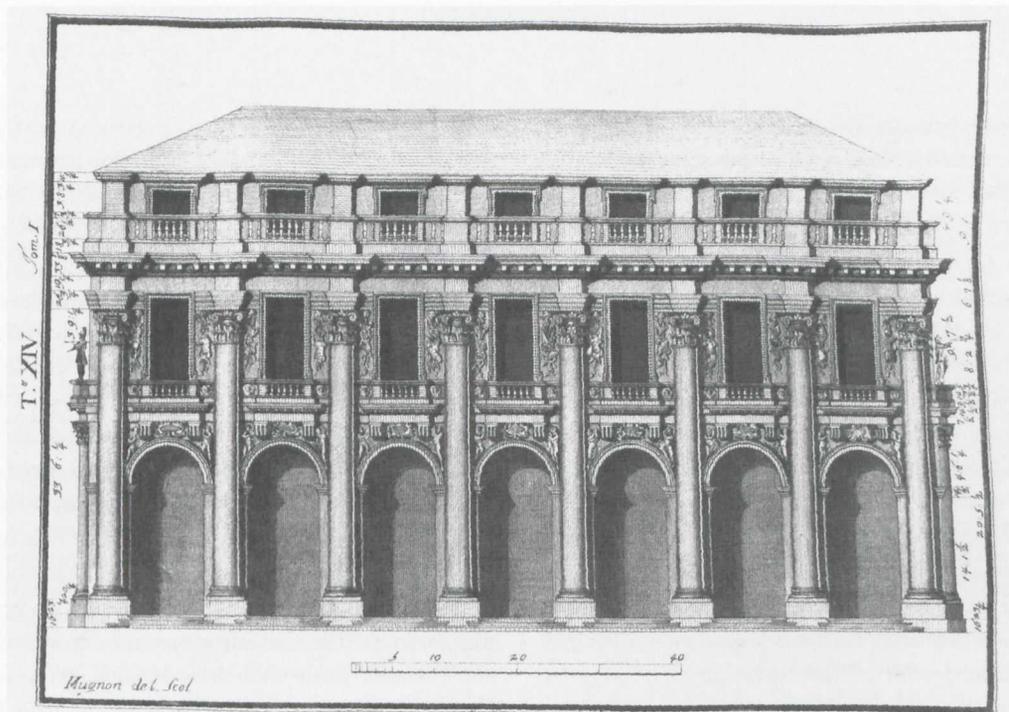


29 München, Residenz, Küchenhof, ehem. Ostfassade des Kaiserhofgevierts. Kupferstich von Johann August Corvinus nach Matthias Disel, um 1710/20. Aus: M. Disel, Erlustierender Augen-Weyde Zweyte Fortsetzung ... Augsburg o. J. [zwischen 1717 und 1723]

während seines Aufenthaltes in Florenz in einem künstlerischen Milieu, das Michelangelo verehrend huldigte. Als zeitweiliger Mitarbeiter Giorgio Vasaris war er auch Mitglied der Accademia del Disegno und arbeitete unter anderem an den Exequien für Michelangelo im Jahr 1564 mit.¹¹¹ So weisen zum Beispiel die beiden Marmorportale der Fassade von St. Michael deutliche Reminiszenzen an Michelangelos Porta Pia in Rom auf, und die Figurennische, die die bronzene Michaelsgruppe birgt, ruht auf lang nach unten gezogenen Voluten, die seit Michelangelos Fenster im Erdgeschoß des Palazzo Medici sowie den Voluten im Vestibül der Biblioteca Laurenziana in Florenz eine reiche Nachfolge gefunden haben. Auf die Florentiner Frührenaissance hingegen greift die Gestaltung der Chorarkade zurück. Obwohl, wie oben angesprochen wurde, bei venezianischen Kirchenbauten der Renaissance eine Pilasterarkade als Auszeichnung des Chorraumes allgemein üblich war, ist das Urbild zu der in München gewählten besonderen Gestaltung als konzentrische Doppelarkade eher in Filippo Brunelleschis Alter Sakristei von S. Lorenzo

in Florenz zu suchen. Im Werk Hans Krumpfers könnte die oktagonale Chorkuppel der Weilheimer Pfarrkirche ein aus Florenz herrührendes Vorbild besitzen. Obwohl der Chortypus, wie oben dargelegt, eindeutig aus Venedig stammt, sind dort die Pendentivkuppeln über einem Vier-Arkaden-Gerüst sämtlich kreisrund. Eine Weilheim vergleichbare Oktogonkuppel mit Laterne über vier Bögen und Pendentifs besitzt dafür die Antoninus-Kapelle in S. Marco in Florenz, die nach Plänen Giovanni da Bolognas errichtet wurde.¹¹² Die Annahme liegt nahe, daß Krumpfer, gleichermaßen Schüler des Malers Friedrich Sustris wie des Bildhauers Hubert Gerhard, der wiederum Schüler Giovanni da Bolognas war, ebenso anempfohlen wurde, neben Venedig auch Florenz zu besuchen, um dort die Leistungen jenes berühmten Skulpteurs zu studieren.¹¹³

Auch zur Bedeutung der spätgotischen Tradition für Hans Krumpfers Bauschaffen sei ein Hinweis gestattet. Teilweise durchdringt sich in seinen Werken das Traditionelle mit dem neuen italianisierenden Stil, wie im Fall der nachgotischen Tüntenhäuser Hallenkirche oder der



30 Vicenza, Loggia del Capitano, Fassadenriß nach Andrea Palladio (davon ausgeführt lediglich die rechten drei Achsen). Aus: Ottavio Bertotti-Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*. Vicenza 1796

ehemaligen Münchner Paulanerkirche in der Au, die als Paraphrase über einen spätgotischen Einstützenbau verstanden werden darf.¹¹⁴ Manchmal stoßen Alt und Neu aber auch hart aneinander. Als Beispiel sei auf Krumpfers Projekt für die Kirchenfassade und den Turm des Augustiner-Chorherren-Stiftes in Polling bei Weilheim aus dem Jahr 1604 verwiesen, das, obwohl nie vollständig ausgeführt, in einem Kupferstich Michael Wenings überliefert ist.¹¹⁵ Die Fassade lehnt sich in ihrer Stillhaltung deutlich an diejenige der Münchner Michaelskirche an¹¹⁶ und ist deshalb für ihre Zeit modern, der Turm hingegen mit seiner mächtigen Zwiebelhaube kopiert fast wörtlich einen der Türme der spätgotischen Münchner Frauenkirche, jedoch abzüglich des hochrechteckigen Turmuntergeschosses.¹¹⁷ Mit den oberen vier querrchteckigen Turmgeschossen der Frauenkirche stimmt die stetige Höhenverminderung der als einzige von dem gesamten Projekt ausgeführten vier Turmgeschosse in Polling überein; der von Wenig wiedergegebene Oktogonaufsatz besitzt dieselbe Stockwerksteilung wie das Münchner Vorbild, allerdings sind die

Strebepfeiler der Diagonalseiten weggelassen. Am eindeutigsten offenbart sich das Vorbild am Attikageschoß des Oktogonaufsatzes, da Krumpper hierfür gleichfalls Doppelfenster vorsah. »Modern« ist einzig der Felderdekor sowie die elegantere, spitz zulaufende Zwiebelhaube, die dem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelten Augsburger Typ folgt.¹¹⁸

Doch mit diesen zur vollständigen Einschätzung der Baukunst Hans Krumpfers unerlässlichen Hinweisen verliert man den Anlaß dieses Aufsatzes aus den Augen, denn das Kuppelchorprojekt für den Freisinger Dom zeigt weder florentinische noch spätgotische Tendenzen. Es bleibt einem ausschließlich »modernem« Stil verpflichtet, der in diesem Fall vom Motivschatz der Münchner Michaelskirche und Erinnerungen an die venezianische Wallfahrtskirche S. Maria dei Miracoli gespeist wird. Wäre die Chorkuppel gebaut worden, dann könnte heutzutage, um mit Worten Erich Hubalas zu schließen, ein weiteres qualitativvolles Bauwerk »vom europäischen Rang der Münchner Architektur um 1600« künden.¹¹⁹

RESÜMEE

Die Innenerscheinung der Domkirche in Freising bei München, einer im Kern romanischen Emporenbasilika, wird durch die bekannte Dekoration der Asam-Brüder aus dem frühen 18. Jahrhundert geprägt. Weitgehend in Vergessenheit geraten ist dadurch die in den 1620er Jahren erfolgte frühbarocke Umgestaltung, obwohl davon noch heute der Hochaltar zeugt, für den Peter Paul Rubens das Gemälde schuf. Die vorliegende Studie untersucht das einzige hierzu überlieferte Plandokument, das im Stadtmuseum in München aufbewahrt wird. Der Architekturentwurf zeigt den Chorbereich der Kathedrale im Längsschnitt, mit einer in Arkaden aufgelösten Seitenwand und einer Tambourkuppel, die sich vor der Apsis erhebt. Zuschreiben läßt sich die Zeichnung dem Münchner Hofkünstler Hans Krumpper (um 1570–1634), der daher als der für den Umbau verantwortliche Architekt angesehen werden darf. Die architekturgeschichtlichen Beziehungen des nicht verwirklichten Kuppelprojekts führen stilistisch zurück zur Jesuitenkirche St. Michael in München, an deren Planung der italienisch geschulte Hofkünstler Friedrich Sustris (um 1540–1599) maßgeblich beteiligt war. Der Chortypus mit Kuppel hingegen weist nach Venedig, wo er in der Renaissancezeit einen Standard im Kirchenbau darstellte. Die Studie zeigt auf, wie häufig der aus Venedig stammende Friedrich Sustris und in der Folge Hans Krumpper als dessen Schwiegersohn und Schüler venezianische Bauformen rezipierten. Eine Schlüsselstellung innerhalb der Vorbilder nimmt dabei die Wallfahrtskirche S. Maria dei Miracoli ein, deren Raumbild in der Kreuzkapelle von St. Michael in München, der Stadtpfarrkirche in Weilheim (Oberbayern) und der Stiftskirche in Beuerberg wiederkehrt.

The interior of the cathedral of Freising near Munich, which is basically a Romanesque basilica, is famous for the early 18th century decoration by the Asam brothers. As a consequence, the early Baroque alterations undertaken in the 1620s have been largely forgotten, although the high altar, for which Peter Paul Rubens provided the painting, still bears witness to these today. The present study investigates the only remaining plan, preserved at the Munich Stadtmuseum. The architectural draft shows the cathedral choir in a longitudinal section with a side wall divided into arcades and a tambour dome rising up in front of the apse. The drawing can be attributed to the Munich court artist Hans Krumpper (c. 1570–1634), who may thus be regarded as the architect responsible for the alterations to the cathedral. Stylistically, the historical links represented by this projected dome, which was never built, extend back to St. Michael's Jesuit Church in Munich, the planning of which was largely influenced by the court artist Friedrich Sustris (c. 1540–1599), who trained in Italy. By contrast, the type of choir and dome point to Venice, where these were standard elements of Renaissance church architecture. The study indicates how often Friedrich Sustris, who came from Venice, and after him his son-in-law and disciple Hans Krumpper, had recourse to Venetian architectural forms. A key role among their various models was played by the S. Maria dei Miracoli pilgrim's church, whose interior form is taken up in St. Michael's Kreuzkapelle in Munich, the town parish church in Weilheim (Upper Bavaria) and the monastery church in Beuerberg.

ANMERKUNGEN

- ¹ Hans Krumpper, dessen Geburtsdatum nicht überliefert ist, entstammte einer alten Bildhauerfamilie, die in der oberbayerischen Landstadt Weilheim im Süden Münchens ansässig war, einem Kunstzentrum von damals überregionaler Bedeutung, vgl. hierzu Heinz Jürgen Sauermost, *Die Weilheimer. Große Künstler aus dem Zentrum des Pfaffenwinkels*. München 1988, speziell zu Krumpper S. 61–78. Grundlegend zu Biographie und Werk ist der Aufsatz von Dorothea Diemer, Hans Krumpper. In: Hubert Glaser (Hrg.), *Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573–1657* (Wittelsbach und Bayern II/1), Ausst. Kat. München 1980, München/Zürich 1980, S. 279–311, sowie deren aktuelle Zusammenfassung des Forschungsstandes in: *The Dictionary of Art*, Bd. 18, London/New York 1996, S. 478–480. Beide Arbeiten ersetzen den Lexikonartikel von Karl Feuchtmayr in: Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste*, Bd. 22, Leipzig 1928, S. 12–16. – Der Verfasser dankt Dorothea und Peter Diemer, Susanne Müller-Bechtel, Frank Purrmann, Max Rimmel und Franz Tichy für wertvollen Rat und Hilfe.
- ² Vgl. Dorothea Diemer, *Bronzeplastik um 1600 in München. Neue Quellen und Forschungen*. 2 Teile. In: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 2, 1986, S. 107–177, und 3, 1987, S. 109–168, speziell zu Arbeiten Krumpfers Teil 2, S. 141 ff., sowie dies., *Das frühbarocke Grabdenkmal für Kaiser Ludwig den Bayern von Hans Krumpper*. In: Hans Ramisch (Hrg.), *Das Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchner Frauenkirche* (Messerschmitt Stiftung – Berichte zur Denkmalpflege), Regensburg 1997, S. 51–90, ein Überblick zu diesem Thema bereits bei Diemer 1980 (wie Anm. 1), S. 283–294. Entwürfe zu Goldschmiedearbeiten wurden bearbeitet von Hans Robert Weihrauch, *Studien zu Hans Krumpper*. In: *Festschrift Klaus Lankheit zum 20. Mai 1973*, Köln 1973, S. 158–166, diejenigen zu Stuckausstattungen von Erwin Schalkhaußer, *Die Münchner Schule in der Stuckdekoration des 17. Jahrhunderts*. In: *Oberbayerisches Archiv* 81/82, 1957, S. 1–140.
- ³ Heinrich Gerhard Franz, Hans Krumpper (1570–1634) und das »Krumpper-Fenster«. In: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 21, 1985, S. 5–45. Weitere Überblicksdarstellungen zu Krumpfers architektonischem Schaffen bei Feuchtmayr 1928 (wie Anm. 1), S. 14, Norbert Lieb, *Münchner Barockbaumeister. Leben und Schaffen in Stadt und Land* (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 35). München 1941, S. 28–30, Diemer 1980 (wie Anm. 1), S. 281–283, 294–296, Sauermost 1988 (wie Anm. 1), S. 76–78, sowie Georg Skalecki, *Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Der Einfluß Italiens auf das deutsche Bauschaffen*. Regensburg 1989, S. 96–108. Sind die älteren Beiträge aufgrund neuerer Forschungen als ungenügend zu betrachten, so verzerrt der jüngste von Skalecki das Bild von Krumpfers Leistungen als Architekt, da wichtige Hauptwerke nicht angesprochen werden.
- ⁴ Maßgebliche Beteiligung an der frühbarocken Innenausstattung der Münchner Frauenkirche: Christl Karnehm, *Die Münchner Frauenkirche. Erstaussattung und barocke Umgestaltung* (Miscellanea Bavarica Monacensia 113). München 1984, passim; Karin Berg, *Der »Bennobogen« der Münchner Frauenkirche. Geschichte, Rekonstruktion und Analyse der frühbarocken Binnenchoranlage* (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte 1). München 1979, vor allem S. 174–182; dies., *Der ehemalige »Bennobogen« der Münchner Frauenkirche*. In: München 1980 (wie Anm. 1), S. 312–317. Altararchitekturen allgemein: Rainer Laun, *Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland 1560–1650* (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte 3). München 1982, S. 100–102, 103–110, 116–131, 157 f. Zuschreibung der Entwürfe für die Umgestaltung der Münchner Augustinerkirche: Brigitte Herrbach, *Die Baugeschichte der Münchner Augustinerkirche*. In: *Oberbayerisches Archiv* 111, 1986, S. 7–45, hier S. 32. Zuschreibung des Vorgängerbaus der Benediktbeurer Anastasiakapelle: Peter Heinrich Jahn, *Die Baugestalt der barocken Klosterkirche St. Benedikt zu Benediktbeuern (1672–1686). Italienisches und Einheimisches in der altbayerischen Sakralarchitektur des 17. Jahrhunderts*. In: ebd. 123, 1999, S. 75–234, hier S. 180 f., Anm. 262, und Abb. 1, 10–12, 27. Ein vorstellbarer Anteil an der um 1620 erfolgten Umgestaltung der dortigen Klosterkirche, einer spätgotischen Basilika, ist aufgrund einer späteren Neubaumaßnahme und fehlender Quellen nicht mehr zu bestimmen, vgl. ebd., S. 89.
- ⁵ Leo Weber SDB, *Die Erneuerung des Domes zu Freising 1621–1630*. München 1985. Mit dieser Arbeit erweiterte Weber seine bereits 1967 dargelegten Forschungen: *Die Neugestaltung des Domes unter Fürstbischof Veit Adam von Gepeckh*. In: Joseph A. Fischer (Hrg.), *Der Freisinger Dom. Beiträge zu seiner Geschichte* (Sammelblatt des Historischen Vereins Freising 26), Freising 1967, S. 141–196, unter anderem um den archivalischen Nachweis Krumpfers als Entwerfer des Hochaltars und entwickelte davon ausgehend eine Zuschreibung des gesamten Umgestaltungsprojekts einschließlich der Architektur an denselben. In der früheren Arbeit, 1967, S. 162 f., wagte Weber bezüglich der Baumeisterfrage keine definitive Entscheidung zugunsten Krumpfers. Seine Forschungen ergänzen die Arbeit von Laun 1982 (wie Anm. 4) um die Altäre des Domes und der Residenzkapelle in Freising, vgl. Weber 1985, S. 61–80, 119–128.
- ⁶ Vgl. Adolf Feulner, *Hans Krumpfers Nachlaß. Risse und Zeichnungen von Friedrich Sustris, Hubert Gerhard und Hans Krumpper*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 12, 1921/22, S. 61–89. Reproduktionen einzelner Blätter unter anderem bei Franz 1985 (wie Anm. 3), Abb. 9, 11, 12, 28, 31–41, und Weber 1985 (wie Anm. 5), Abb. 168, 169, 172–174, 176–179, 182, 183, 190.
- ⁷ *Münchner Stadtmuseum, Inv. Nr. 36/1913. Lavierte Federzeichnung, 67,1 x 57,1 cm, Bister, Vorzeichnungen mit Graphitstift, graue Lavierungen. Maßstab: 7 x 5 Schuh = 35 Schuh = 161 mm*. Feulner 1921/22 (wie Anm. 6), Nr. 34, S. 85. Bisher einzig abgebildet bei Gabriele Dischinger, *Quellen zur Planung und Ausführung der Weilheimer Stadtpfarrkirche*. In:

Ars Bavarica 33/34, 1984, S. 103–122, hier Abb. 13 (Bildunterschriften von Abb. 12 und 13 vertauscht). Das einstmals stark beschnittene Blatt (vgl. die zitierte Abb.) ist mittlerweile nach einer Restaurierung zu einem rechteckigen Format ergänzt. Der Zeichenstil fügt sich den übrigen originalen Handzeichnungen Krumpfers innerhalb desselben Konvoluts ein, vgl. die Zuschreibungen von Feulner 1921/22 (wie Anm. 6), Nr. 13 ff., S. 69 ff., bes. die Architekturentwürfe Nr. 22–25 und 36–38, S. 79–81, 85, unter Hinzunahme von Franz 1985 (wie Anm. 3), Abb. 9, 28, 31–41, oder Weber 1985 (wie Anm. 5), Abb. 174, 177, 178, 182a, 183a. Die Schriftzüge der Bezeichnung »gestiel« stimmen überein mit der Handschrift Krumpfers in der Entwurfszeichnung zu einer der Chorseitenwände der ehem. Münchner Paulanerkirche, Inv. Nr. 36/1901/5 = Feulner 1921/22, Nr. 23, S. 79–81, vgl. Franz 1985, Abb. 33, oder Weber 1985, Abb. 178.

- ⁸ Zuschreibung an Krumpper seit Max Hauttmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550–1780 (Einzeldarstellungen zur süddeutschen Kunst 3). München/Berlin/Leipzig 1921, S. 37, Anm. 2. Grundlegend mittlerweile Dischinger 1984 (wie Anm. 7), bestätigt von Franz 1985 (wie Anm. 3), S. 10 ff., sowie Sauermost 1988 (wie Anm. 1), S. 78. Architekturgeschichtliche Würdigung durch Heinz Jürgen Sauermost, Zur Rolle St. Michaels im Rahmen der wilhelminisch-maximilianischen Kunst. In: München 1980 (wie Anm. 1), S. 167–174, hier S. 173, Jahr 1999 (wie Anm. 4), S. 159–164 einschl. Anm. 198, sowie jüngst Bernhard Schütz, Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580–1780. München 2000, S. 37 f., 120 und Textabb. 12, Tafelabb. 9, 15, 128. Die Zuschreibung der Planungen zum Weilheimer Kirchenbau an den dort ansässigen Bildhauer Bartholomäus Steinle durch Feuchtmayr 1928 (wie Anm. 1), S. 14, Willi Mauthe, Die Kirchen und Kapellen in Weilheim (Oberbayern). Weilheim 1953, S. 5–7, und zuletzt vor allem von Wilhelm Zohner, Bartholomäus Steinle (um 1580–1628/29). Bildhauer und »Director über den Kirchenbau zu Weilheim«. Weissenhorn 1993, S. 94–103, unter Mißachtung des oben genannten Aufsatzes von Dischinger vehement vertreten, ist nicht haltbar. Steinles Direktorentitel bezeichnet lediglich dessen Aufgabe als örtlicher Bauleiter.
- ⁹ Feulner 1921/22 (wie Anm. 6), S. 85; Dischinger 1984 (wie Anm. 7), S. 120 f. Ein rein motivischer Vergleich ohne Zuordnung der Zeichnung wieder jüngst durch Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 120.
- ¹⁰ Weber 1985 (wie Anm. 5), S. 31 f. Frühere Zuschreibungen des Domumbaus an Krumpper unter anderem durch Feulner 1921/22 (wie Anm. 6), S. 78 f., Feuchtmayr 1928 (wie Anm. 1), S. 14, Lieb 1941 (wie Anm. 3), S. 29, Eugen Abele, Der Dom zu Freising. 3. Aufl., neu bearbeitet von Georg Lill, Freising 1951, S. 90, Schalkhaußer 1957 (wie Anm. 2), S. 59, Weber 1967 (wie Anm. 5), S. 162 f. (dort weitere Belege in Anm. 128), Franz 1985 (wie Anm. 3), S. 14.
- ¹¹ Grundlegend die Arbeit von Abele/Lill 1951 (wie Anm. 10), zur Baugeschichte S. 73 ff. Zu den einzelnen Bauphasen vgl. Freising. 1250 Jahre Geistliche Stadt I (Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising: Kataloge und Schriften 9). Ausst. Kat. Freising 1989, Mün-

chen 1989, S. 16–40, sowie folgende Spezialuntersuchungen: a) karolingisch/ottonischer Bau: Siegfried Benker, Der Dom im ersten Jahrtausend. In: Fischer 1967 (wie Anm. 5), S. 1–43; b) romanischer Bau (1160–1205): Walter Haas, Der romanische Bau des Domes in Freising. In: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege 29, 1972/74, S. 18–34; c) gotischer Zustand: Berndt Oesterhelt, Der Chorraum des Freisinger Domes im Mittelalter. Diss. München 1966, S. 95 ff., 118 f., Abb. 11, sowie Alois Mitterwieser, Der Dom zu Freising und sein Zubehör zu Ausgang des Mittelalters. In: Sammelblatt des Historischen Vereins Freising 11, 1918, S. 1–98; d) frühbarocker Umbau: Weber 1967 und 1985 (wie Anm. 5); e) Neudekoration im 18. Jh.: Ulrike Götz, Kunst in Freising unter Fürstbischof Johann Franz Eckher 1696–1727, Ausdrucksformen geistlicher Herrschaft. München/Zürich 1992, S. 147–190.

- ¹² Es ist das Verdienst von Haas 1972/74 (wie Anm. 11), die Existenz der Emporen auch für den romanischen Bau nachgewiesen zu haben, bei Abele/Lill 1951 (wie Anm. 10), S. 80–82, ist dementsprechendes noch nicht zu finden. Die Emporen vermutete bereits Oesterhelt 1966 (wie Anm. 11), S. 95 ff., 118 f., Abb. 11. Es ist unklar, ob die romanischen Emporenöffnungen Biforen oder Triforen unter einem Überfangbogen darstellten. Auf jeden Fall wurden diese eingestellten kleinen Öffnungen beim Umbau der 1620er Jahre ausgebrochen, um aus dem einstigen Überfangbogen eine große Öffnung zu erhalten.
- ¹³ Vgl. Weber 1967 (wie Anm. 5), S. 160, sowie ders. 1985 (wie Anm. 5), S. 36 f., 43 und Abb. 5, 18, 20b, 21.
- ¹⁴ Vgl. Weber 1985 (wie Anm. 5), S. 51–53 und Abb. 54–59. Der geschweifte obere Abschluß der beiden Fenster stammt aus dem 18. Jh.
- ¹⁵ Auch Dischinger 1984 (wie Anm. 7), S. 120, bemerkte das Chorgestühl, ohne sich allerdings dadurch in ihrem Identifikationsversuch beirren zu lassen.
- ¹⁶ Oesterhelt 1966 (wie Anm. 11), S. 4–42 und Abb. 1, dazu Rekonstruktionszeichnungen in Aufriß, Abb. 9, und Grundriß, Abb. 12 (ebd., S. 4–33 wurden auch als Aufsatz publiziert: ders., Das Chorgestühl von 1488. In: Fischer 1967 (wie Anm. 5), S. 99–118). Vgl. auch Freising 1989 (wie Anm. 11), S. 394–397 inkl. Textabb. Eigenartig unkonkret hingegen Weber 1985 (wie Anm. 5), S. 39 f.
- ¹⁷ Oesterhelt 1966 (wie Anm. 11), S. 78 ff., konnte dies nur vermuten, vgl. dessen Grundrißrekonstruktion, Abb. 12. Die anderen beiden Portale befanden sich in das Chorgestühl integriert im Bereich des westlichsten Chorjochs, vgl. die Aufrißrekonstruktion ebd., Abb. 9.
- ¹⁸ Vgl. Oesterhelt 1966 (wie Anm. 11), S. 26 f. und Anm. 1. Auf dessen Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung des Chorgestühls, Abb. 12, ist der Bischofsthron linkerhand des Chorzugangs eingetragen, im Bereich des östlichsten Chorjochs. Krumpfers Planung sah für ihn also einen neuen Standort vor.
- ¹⁹ Die folgenden Dezimalwerte des Schuhmaßes ergeben sich aus dem Verhältnis der in Millimeter gemessenen Teilstrecken zur konstanten Länge des Maßstabs in Höhe von 161 mm = 35 Schuh. Zur Umrechnung des alten Schuhmaßes in das moderne Metermaß wurde folgende Formel verwendet: 1 Bayerischer Schuh = 0,292 m.

- ²⁰ Die tatsächlichen Maße sind einer aktuellen Bauaufnahme entnommen, die im August 1998 im Auftrag des Staatlichen Hochbauamtes Freising durchgeführt wurde. Die Höhenniveaus des Wandaufnisses im Chorbereich können nur annäherungsweise angegeben werden, da in der Bauaufnahme sämtliche Höhenmaße auf das Fußbodenniveau des Langhauses bezogen sind und das Höhenniveau der Chorplattform bedauerlicherweise nicht angegeben ist. Es war daher nur möglich, durch Abgreifen aus der zeichnerischen Darstellung einen ungefähren Subtraktionswert von ca. 2,40 m zu ermitteln, der sicher um einige Zentimeter nach oben oder unten vom realen Wert abweicht. Sämtliche durch die Abgreifmethode ermittelten Maße sind im Text mit »ca.« gekennzeichnet. Für einen Vergleich mit der in den Maßen relativ ungenauen Entwurfszeichnung Krumpfers sind solche Feinheiten allerdings nicht von Belang.
- ²¹ Die Höhenangabe für innen ist vom Niveau der Chorplattform aus berechnet, diejenige für außen dagegen vom Bodenniveau des Langhauses aus einschließlich Laternenkreuz. Die Tambourkuppel allein hätte ab der Dachtraufe des Mittelschiffs eine Höhe von ca. 26 m einschließlich Kreuz erreicht.
- ²² Stadtmuseum München, Inv. Nr. 36/1901/1–5, 36/1902 und 36/1903 = Feulner 1921/22 (wie Anm. 6), Nr. 23, S. 79–81, reproduziert bei Weber 1985 (wie Anm. 5), Abb. 174, 176b, 178 und 183a, sowie Franz 1985 (wie Anm. 3), Abb. 28, 31–36.
- ²³ Weber 1985 (wie Anm. 5), S. 31 f. Die Baumaßnahmen begannen mit Umbauten auf der südlichen Seitenempore, vgl. ebd., S. 32–37. Die für die Raumerscheinung einschneidenden Veränderungen erfolgten nach ebd., S. 37–40, erst ab Herbst des Jahres 1621 mit der Umgestaltung des Chorbereichs, unter anderem durch Abbruch des Lettners und Errichtung der großen Treppe. Der Umbau der Hochschiffwände einschließlich Stuckierung ging ein Jahr später im Zeitraum von Spätherbst 1622 bis Herbst 1623 vor sich, vgl. ebd., S. 46–48.
- ²⁴ Vgl. Weber 1985 (wie Anm. 5), S. 31 f., 64 ff. Der Versuch von Sigmund Benker, Philipp Dirr und die Entstehung des Barock in Baiern (Beiträge zur altbayerischen Kirchengeschichte, 3. Folge, Bd. 20/Heft 3). München 1958, S. 84 f., Krumpfer den Freisinger Domumbau abzuschreiben, ist damit endgültig hinfällig.
- ²⁵ Weber 1985 (wie Anm. 5), S. 43, 56 f. Das Vorhandensein vertikaler Wandgliederungen ist für 1622/23 bezeugt; sie werden im Geding mit dem aus Weilheim (Obb.) stammenden Maurermeister und Stukkateur Philipp Guggemoos als »galaulen« bezeichnet. Bedauerlicherweise ist in Krumpfers Entwurfszeichnung keine Gewölbegliederung für das Mittelschiff eingetragen. Weber 1985, S. 57, stellt sich zwar jochbildende Gurtbögen vor, doch es existieren im Werk Krumpfers ebenso jochverschleifende Gewölbekoronationen, z. B. in der Wandpfeilerkirche von Beuerberg, der Hallenkirche in Dachau oder in der basilikalischen Augustinerkirche in München, so daß diese Frage für immer offen bleiben wird. Vgl. zu nachgotischen jochverschleifenden Gewölbekoronationen in Altbayern Jahn 1999 (wie Anm. 4), S. 173, Anm. 243, S. 175. Sicher falsch ist, daß erst 1723 die spätgotischen Rippen abgeschlagen worden wären, wie Abele/Lill 1951 (wie Anm. 10), S. 93, meinen.
- ²⁶ In dieser Version hätten die Sockel höher ausfallen müssen als die heutigen, auf denen die korinthischen Pilaster der Brüder Asam stehen.
- ²⁷ Von 1291 bis 1341 erbaute gotische Basilika, umgestaltet 1619/20 durch Veit Schmidt. Zuschreibung der Entwürfe an Krumpfer durch Herrbach 1986 (wie Anm. 4), S. 27–32 und Abb. 24 f.
- ²⁸ Neubau von 1629–35. Überlieferter Bauführer war der Münchner Hofbaumeister Isaak Pader (gest. 1635). Die durchschnittliche, im Detail manchmal unbeholfen wirkende bauliche Ausführung darf nicht über die Qualität und Komplexität des Entwurfs hinwegtäuschen. Darum und aufgrund unübersehbarer Ähnlichkeiten mit der Weilheimer Stadtpfarrkirche ist eine Zuschreibung der Planung an Krumpfer in Erwägung zu ziehen, vgl. Jahn 1999 (wie Anm. 4), S. 158 ff., 186–188 und Abb. 35 f. In diesem Sinne auch Feulner 1921/22 (wie Anm. 6), S. 79, Hautmann 1921 (wie Anm. 8), S. 37, Anm. 2, S. 119, sowie Bernhard Schütz, Die Wallfahrtskirche Maria Birnbaum und ihre beiden Baumeister (Kieler kunsthistorische Studien 4). Frankfurt a. M. 1974, S. 165, Anm. 211 f.; bei dems. 2000 (wie Anm. 8), S. 37 f. und Tafelabb. 14, allerdings wieder eine alleinige Zuschreibung an Pader. Von einer nicht näher definierten Beteiligung Krumpfers sprechen unter anderem Georg Els, Pfarrkirche, ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche Beuerberg (Schnell & Steiner Kunstführer 784). 5. Aufl., München/Zürich 1984, S. 3 ff., sowie Georg Paula in ders./Angelika Wegener-Hüssen, Landkreis Bad Tölz-Wolfratshausen (Denkmäler in Bayern I,5). München 1994, S. 260–269 (dort reichhaltiges Abbildungsmaterial). Zohner 1993 (wie Anm. 8), S. 104–111, wagt sich bei der Baumeisterfrage nicht zu entscheiden. Feuchtmayr 1928 (wie Anm. 1), S. 14, und Lieb 1941 (wie Anm. 3), S. 55 f., geben den Entwurf ausschließlich Isaak Pader, desgleichen Franz 1985 (wie Anm. 3), S. 13 f.
- ²⁹ Man könnte auf den ersten Blick die korinthischen Pilaster auch für Säulen halten, doch vermeidet die bis dato bekannte Kirchenarchitektur Krumpfers die Verwendung von Säulen, so daß diese Variante hier auszuschließen ist.
- ³⁰ Ab 1617 in einen mittelalterlichen Turm eingebaut, um 1620/21 war der Altar aufgestellt. Zuschreibung des Gesamtentwurfs der Kapelle an Krumpfer erstmals durch Karl Feuchtmayr, Der Bildhauer Philipp Dirr aus Weilheim. In: Das Münster 6, 1953, S. 146–159, hier S. 147, bestätigt von Schalkhaußer 1957 (wie Anm. 2), S. 83, für die Stukturen und Weber 1985 (wie Anm. 5), S. 119–123, für den Altar. Nach den von Benker 1958 (wie Anm. 24), S. 22 f. und Anm. 2, beigebrachten Archivalien ist die Stuckierung allerdings erst 1629/30 erfolgt. Die ebd. angeführten Rechnungen, die neben Gerüstmaterial auch Ziegellieferungen in Höhe von insgesamt 1600 Mauersteinen während dieses Zeitraumes nachweisen, lassen auf zusätzliche Arbeiten am Gewölbe schließen, eventuell auch an den äußeren Laternenaufbauten. Dies würde bedeuten, daß die heute vorzufindende Gewölbesituation der Residenzkapelle später als Krumpfers Kuppelprojekt für den Dom zu datieren wäre. – Dem Versuch von Weber 1985, S. 105–108, den Entwurf zum Silberrahmen des Freisinger Lukasbildes (heute im dortigen Diözesanmuseum) entgegen Feuchtmayr 1953, S. 146, und Benker 1958, S. 183 f., Krumpfer abzuschreiben, kann nicht beipflichtet werden. Allein die Seitentravéen des Altar-

- chens, bestehend aus Nischen zwischen Pilastern, diese mit Entasis und von Voluten gestützt, gleichen der Wandgliederung in der genannten Residenzkapelle.
- ³¹ Vgl. Weber 1985 (wie Anm. 5), S. 33–35. Unverständlich wird weiterhin bleiben, warum nach ebd., S. 35, im Anschluß an das Ausbrechen der romanischen Unterbögen »vnd wider pögen ze machen« waren, ebenso warum eine Lieferung von 2000 Mauersteinen erfolgte, um oberhalb des Chorgestühls Bögen zu mauern. Die vom Verf. an früherer Stelle geäußerte Vermutung, Jahn 1999 (wie Anm. 4), S. 176, Anm. 251, daß darunter eventuell das Einbauen neuer Biforenfüllungen für die Emporenzone zu verstehen wäre, so wie sie die Wallfahrtskirche in Weißenlinden (erbaut 1652–57) als offensichtlicher Nachfolgebau des Freisinger Domes zeigt, erweist sich nach der Identifizierung des Kuppelchorprojekts als unzutreffend.
- ³² Die Anwendung eines solchen simplen geometrischen Proportionsschemas, das aus dem Bogenkreis der Arkaden resultiert, relativiert Webers überstrapazierte Theorie einer ausschließlichen Verwendung des Goldenen Schnitts durch Krumpper, vgl. 1985 (wie Anm. 5), passim. Der Umstand, daß das Kuppelprojekt für Freising eben nicht dem Goldenen Schnitt folgt, führte offensichtlich dazu, daß die Zeichnung im Zusammenhang mit dem Domumbau unberücksichtigt blieb, obwohl Weber, wie seine sogenannten Testanalysen ver-raten (vgl. ebd., Abb. 168 ff.), den Krumpper-Nachlaß im Münchner Stadtmuseum gekannt haben mußte.
- ³³ Das Unterbrechen des Gebälks durch Emporen- oder Fensteröffnungen, vor allem in der Architrav- und Frieszone, entwickelte sich in der bayerischen Architektur der Folgezeit zu einer geläufigen Gestaltungsweise, vgl. dazu Jahn 1999 (wie Anm. 4), S. 184 f.
- ³⁴ Vgl. Weber 1967 (wie Anm. 5), S. 160–162 inkl. Textabb., sowie ders. 1985 (wie Anm. 5), S. 42–46 und Abb. 1–4, 6–10.
- ³⁵ Vgl. Weber 1985 (wie Anm. 5), S. 36, 39 und Abb. 63. An den beiden Balkonen sind noch originale Stuckleisten aus den 1620er Jahren erhalten. Die verglasten Aufbauten stammen aus dem 18. Jh.
- ³⁶ Vgl. Weber 1985 (wie Anm. 5), S. 61 ff. Es wurden zwei Entwürfe, die von Matthias Kager und Krumpper eingereicht worden waren, kontrovers diskutiert. Das Projekt des zweitgenannten kam zur Ausführung.
- ³⁷ Vgl. Weber 1985 (wie Anm. 5), S. 39 und Abb. 28.
- ³⁸ Vgl. mit den Chorabseiten der Weilheimer Stadtpfarrkirche bei Dischinger 1984 (wie Anm. 7), Abb. 8, Jahn 1999 (wie Anm. 4), Abb. 37, oder Schütz 2000 (wie Anm. 8), Tafelabb. 128.
- ³⁹ Weber 1985 (wie Anm. 5), S. 22.
- ⁴⁰ Vgl. Joseph Braun SJ, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, 2. Teil: Die Kirchen der oberdeutschen und oberrheinischen Ordensprovinz. Freiburg i. B. 1910, S. 94, Gabriele Dischinger, Entstehung und Geschichte des Kirchenbaues (1583–1883). In: Karl Wagner SJ/Albert Keller SJ (Hrg.), St. Michael in München. Festschrift zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung und zum Abschluß des Wiederaufbaus, München/Zürich 1983, S. 220–243, hier S. 228, 243 und Abb. 119, Herbert Schade SJ, Jesuitenkirche St. Michael in München (Schnell & Steiner Kleine Kunstführer 130). 13. erg. Aufl., München/Zürich 1987, S. 18 inkl. Abb.
- ⁴¹ Vgl. Götz 1992 (wie Anm. 11), S. 167 f. und Abb. 61.
- ⁴² Vgl. Erich Hubala, Vom europäischen Rang der Münchner Architektur um 1600. In: München 1980 (wie Anm. 1), S. 141–151, der Begriff der »herzoglichen Bauschule« auf S. 146 f. und 149 f. Zum Stilcharakter vgl. ferner Sauer-most 1980 (wie Anm. 8), sowie Franz 1985 (wie Anm. 3), S. 29–33.
- ⁴³ Stadtmuseum München, Inv. Nr. 36/1888. Vgl. Feulner 1921/22 (wie Anm. 6), Nr. 9, S. 67–69 und Abb. 3 f.; Sauer-most 1980 (wie Anm. 8), S. 169 f. und Abb. 5; Johannes Ter-halle, ... ha della Grandezza de padri Gesuiti. Die Architektur der Jesuiten um 1600 und St. Michael in München. In: Reinhold Baumstark (Hrg.), Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, Ausst. Kat. München 1997, München 1997, S. 83–146, hier S. 133 f., dazu dessen Kat. Art. Nr. 85, in: ebd., S. 384 f. inkl. Abb.; Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 34 und Textabb. 8. Die allgemein akzeptierte Zuschreibung an Sustris stellte bislang einzig Gabriele Dischinger, Die Jesuitenkirche St. Michael in München. Zur frühen Planungs- und Baugeschichte. In: München 1980 (wie Anm. 1), S. 152–166, hier S. 164, in Frage, zunächst noch ohne Gegen-vorschlag; doch zog dies. 1983 (wie Anm. 40), S. 227 und Abb. 158, bereits versuchsweise den Jesuitenbaumeister P. Giuseppe Valeriani SJ als Autor der Planung in Erwägung. Diesem und allen weiteren mit Valeriani in Verbindung stehenden Zuschreibungsversuchen wird im folgenden wider-sprochen werden.
- ⁴⁴ Vgl. Dischinger 1984 (wie Anm. 7), S. 114–116, auch Jahn 1999 (wie Anm. 4), S. 158–165.
- ⁴⁵ Sauermost 1980 (wie Anm. 8), S. 173, aufgegriffen von Dischinger 1984 (wie Anm. 7), S. 116, jüngst Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 120.
- ⁴⁶ In Weilheim ist die Idee des separierenden Zwischenjochs da-zu benutzt worden, um mittelalterliche Bauteile in den Neubau zu integrieren, linkerhand den spätromanischen Turm und rechterhand die gotische Sakristei, vgl. Dischinger 1984 (wie Anm. 7), Abb. 4 f., oder Schütz 2000 (wie Anm. 8), Textabb. 12.
- ⁴⁷ 1623 in gegenüber den Planungen reduzierter Form vollendet, 1902 abgebrochen. Eine Nachbildung des Chorraumes befin-det sich im Bayerischen Nationalmuseum in München. Vgl. Franz 1985 (wie Anm. 3), S. 16–20 und Abb. 28–36, ferner ders., Die Wallfahrtskirche in Möschenfeld und ihr künstlerischer Umkreis. In: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München e. V. 16, 1987 (Festschrift für Norbert Lieb zum 80. Geburtstag), S. 81–86, hier S. 83 f. und Abb. 78, Hautt-mann 1921 (wie Anm. 8), S. 121 f. und Tafel 8, Abb. II, Sauermost 1980 (wie Anm. 8), S. 172 und Abb. 23, Diemer 1980 (wie Anm. 1), S. 294 f., Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 119 f. und Tafelabb. 127.
- ⁴⁸ Vgl. Peter Germann-Bauer, Pfarr- und Wallfahrtskirche Tuntenhausen (Schnell & Steiner Kunstführer 32). 4. neube-arb. Aufl., Regensburg 1995, ferner H. Stegmann/Philipp Maria Halm, Tuntenhausen. In: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern, 2. Theil, München 1902, S. 1673–1678, Lieb 1941 (wie Anm. 3), S. 44 f. und Abb. 25, Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 62 und Tafelabb. 77.
- ⁴⁹ Vgl. z. B. Josef Weingartner, Römische Barockkirchen. München o. J. [1930], S. 102–109, neuerdings Terhalle 1997

(wie Anm. 43), S. 83–85, dort weiterführende Literaturhinweise.

⁵⁰ Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 120.

⁵¹ Namen und Daten zu den in der folgenden Untersuchung als Vorbilder angeführten venezianischen Bauwerken des 15. und 16. Jhs. sind unerheblich. Wichtig ist allein die Tatsache, daß sämtliche Bauten der Früh- bzw. Hochrenaissance-Epoche zuzurechnen sind und vor dem Beginn der neuzeitlichen Architektur in Bayern Anfang der 1580er Jahre bestanden haben. Vgl. zu den venezianischen Kirchen allgemein das Corpuswerk von Umberto Franzoi/Dina Di Stefano, *Le Chiese di Venezia*. Venedig 1976. Eine allgemeine Architekturgeschichte geben Deborah Howard, *The Architectural History of Venice*. London 1980, und Wolfgang Wolters, *Architektur und Skulptur*. In: ders./Norbert Huse (Hrg.), *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590*, München 1986, S. 7–145, speziell zur Architektur der Frührenaissance vgl. John McAndrew, *Venetian Architecture of the Early Renaissance*. Cambridge, Mass./London 1980, hinsichtlich Abbildungen Ralph Lieberman, *Renaissance Architecture in Venice 1450–1540*. London 1982. – Die venezianischen Kuppelchöre gehen auf San Marco zurück, wo unter anderem auch der Chorbereich vor der Apsis überkuppelt ist. Wenn im folgenden Vorbilder der venezianischen Frührenaissancearchitektur herangezogen werden, so muß dabei bedacht werden, daß diese natürlich stilistisch in der florentinischen Architektur jener Epoche wurzelt und daher durchaus Parallelscheinungen in Florenz existieren, z. B. stellt einer der Gründungsbauten der Renaissancearchitektur, die Alte Sakristei an San Lorenzo in Florenz, das Urbild dar für einen Kuppelchor, der von einer Pilasterarkade gerahmt wird. Vgl. zur allgemeinen Entwicklung der italienischen Frührenaissancearchitektur z. B. Peter Murray, *The Architecture of the Italian Renaissance*. London 1963, S. 31 ff.

⁵² Zu den im folgenden als Vergleichsobjekte herangezogenen Bauten Palladios vgl. über Wolters 1986 (wie Anm. 51) hinausgehend die Monographie von Lionello Puppi, *Andrea Palladio*. 2. erg. und erw. Aufl., Mailand 1999, die reichhaltiges Illustrationsmaterial bereithält.

⁵³ Vgl. Alois Schmid, *Maximilian I. von Bayern und Venedig. Zur Hofkultur des Frühabsolutismus*. In: Bernd Roock u. a. (Hrg.), *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft (Studi – Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig 9)*, Sigmaringen 1993, S. 157–182.

⁵⁴ Feulner 1921/22 (wie Anm. 6), S. 88, der als weiteres Reiseziel noch Mantua vermutete. Feuchtmayr 1928 (wie Anm. 1), S. 12, nennt neben Venedig noch Florenz, ebenso Diemer 1980 (wie Anm. 1), S. 280, Sauermost 1988 (wie Anm. 1), S. 64, sowie Skalecki 1989 (wie Anm. 3), S. 25. Sauermost, a. a. O., läßt Krumpper sogar bis Rom reisen, was jedoch für eine nur einjährige Studienreise ziemlich unwahrscheinlich erscheint, zudem sind römische Einflüsse in Krumpfers Schaffen nicht zu erkennen. Zu Leben und Werk von Friedrich Sustris vgl. die unveröffentlichte Arbeit von Manfred Hock, *Friedrich Sustris*. Diss. Maschr., München 1952, speziell zur Biographie S. 14–48. Zur Künstlerfamilie Sustris vgl. auch die Lexikonartikel von Karl Feuchtmayr zu Friedrich und Lambert

Sustris, in: Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 32, Leipzig 1938, S. 306–314 bzw. 314–316, von Mauro Lucco zu Lambert Sustris, in: *The Dictionary of Art*, Bd. 30, London/New York 1996, S. 33 f., und Heinrich Geissler zu Friedrich Sustris, in: ebd., S. 34–36. Der niederländische Maler Lambert Sustris lebte seit ca. 1535 bis zu seinem Tod irgendwann nach 1568 mit Unterbrechungen in Venedig, sein Sohn Friedrich (geb. um 1540) wandte sich um 1560 nach Rom, weilte von 1563–67 in Florenz und übersiedelte 1568 ff. dauerhaft nach Süddeutschland, wo er zunächst in Augsburg, dann in München ansässig wurde. Im Gegensatz zu Feuchtmayr und Geissler bezieht Hock eine mögliche venezianische Zeit von Friedrich Sustris, vor allem eine erste Schulung bei seinem Vater Lambert, in seine biographischen Überlegungen nicht mit ein, einzig eine an anderer Stelle noch wichtig werdende Verbindung nach Padua wird genannt. Alle drei Autoren können keine nennenswerte venezianische Komponente in Friedrich Sustris' Schaffen erkennen.

⁵⁵ Feulner 1921/22 (wie Anm. 6), S. 67.

⁵⁶ Feuchtmayr 1938 (wie Anm. 54), S. 312, Hock 1952 (wie Anm. 54), S. 249. Sauermost 1980 (wie Anm. 8), S. 169, ähnlich bereits ders., Beitrag ›Die Gestalt der Kirche‹ [= St. Michael]. In: Norbert Lieb/Heinz Jürgen Sauermost (Hrg.), *Münchens Kirchen*, München 1973, S. 89–97, hier S. 97. Der Vorschlag der Allusion auf Rom, St. Peter, jüngst übernommen von Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 34.

⁵⁷ Symptomatisch hierfür ist der zuletzt erschienene Aufsatz von Terhalle 1997 (wie Anm. 43) zur Architektur der Michaelskirche (vgl. auch dessen Kat. Art. Nr. 76–89 zur Planungsgeschichte der Michaelskirche. In: München 1997 (wie Anm. 43), S. 375–390). Vom Motto der Ausstellung zum 400jährigen Kirchenjubiläum ›Rom in Bayern‹, München 1997, geleitet, überbewertet Terhalle den Einfluß des Jesuitenordens auf die Planungen und erkennt infolgedessen ausschließlich römische Einflüsse. Seine Methode gipfelt letztendlich in einer Zuschreibung von Querhaus und Chor an einen römischen Jesuitenbaumeister (s. unten). Grundlegend und kaum korrekturbedürftig, sowohl was die Darlegung des Quellenmaterials wie auch eine treffende Bauanalyse betrifft, bleibt weiterhin Braun 1910 (wie Anm. 40), S. 49–95, ergänzend ders., Planzeichnungen zur St. Michaelskirche und dem ehemaligen Jesuitenkolleg zu München. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst NF 8*, 1931, S. 243–263. Vor Terhalle wurde die Bau- und Planungsgeschichte unter anderem von Hock 1952 (wie Anm. 54), S. 232–253, aufgearbeitet, zuletzt von Dischinger 1980 (wie Anm. 43) und 1983 (wie Anm. 40), dazu korrigierend Bernhard Schütz, *Die erste Planungsphase für St. Michael in München*. In: Frank Büttner/Christian Lenz (Hrg.), *Intuition und Darstellung*. Erich Hubala zum 24. März 1985, München 1985, S. 97–104, sowie ders. 2000 (wie Anm. 8), S. 32–34.

⁵⁸ Exemplarische Erklärung dieses grundlegenden Unterschiedes zwischen den beiden Kirchenbauten durch Erich Hubala, *Renaissance und Barock (Epochen der Architektur 3)*. Frankfurt a. M. 1968, S. 53, 151. Vgl. zusätzlich ebd., S. 165, zum allgemeinen Gegensatz von süddeutscher Wandpfeiler- und italienischer Schalenbauweise, ausführlich zu diesem Thema Jahn 1999 (wie Anm. 4), S. 133 ff., 155 ff., sowie

- Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 33 ff. – Die bloße Ähnlichkeit mit Il Gesù im Anlageschema konstatierte bereits Braun 1910 (wie Anm. 40), S. 72 f., ihr sind sich unter anderem auch Hock 1952 (wie Anm. 54), S. 238, Sauermost 1973 (wie Anm. 56), S. 97, sowie Terhalle 1997 (wie Anm. 43), S. 111 f., bewußt.
- ⁵⁹ Diese Erkenntnis bereits bei Braun 1910 (wie Anm. 40), S. 71 f., in Folge auch bei Hauttmann 1921 (wie Anm. 8), S. 110–114, Sauermost 1973 (wie Anm. 56), S. 97, und 1980 (wie Anm. 8), S. 168, Hubala 1980 (wie Anm. 42), S. 143, 146, Terhalle 1997 (wie Anm. 43), S. 111, Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 33 f.
- ⁶⁰ Braun 1910 (wie Anm. 40), S. 73–87, schrieb das zuerst erbaute Langhaus und den nach einer Bauunterbrechung errichteten Querhaus- und Chorbau Sustris allein zu, dem in den Quellen erscheinenden Augsburger Kistler Wendel Dietrich wurde eine technische Beraterrolle zuerkannt. Die Darstellung von Paul Frankl, Sustris und die Münchner Michaelskirche. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 10, 1916/17, S. 1–63, der als Entwerfer des Langhauses den Jesuitenpater Simon Hiendl und für Chor und Querhaus Sustris annahm, wurde von Braun 1931 (wie Anm. 57) Hiendl betreffend überzeugend zurückgewiesen. Feuchtmayr 1938 (wie Anm. 54), S. 309, schloß sich Braun an. Hauttmann 1921 (wie Anm. 8), S. 39, 110, folgte Frankl hinsichtlich der Baumeisterscheidung, gab das Langhaus jedoch dem archivalisch überlieferten Bauführer Wolfgang Miller, den Chorbau ebenfalls Sustris. Gegen diese Darstellung verwehrt sich Lieb 1941 (wie Anm. 3), S. 26 f., im Sinne Brauns. Hock 1952 (wie Anm. 54), S. 239 ff., wandte sich neuerlich gegen Braun und kehrte wieder zu Frankls Ansicht zurück, jedoch ohne sich beim Langhaus auf einen bestimmten Baumeister festzulegen. Sauermost 1973 (wie Anm. 56), S. 97, griff dagegen Hauttmann auf, dessen Ansicht allerdings dahingehend korrigierend, indem er bloß den konstruktiven Wandaufriß auf Wolfgang Miller zurückführte, die Gesamtidee zu beiden Bauphasen hingegen auf Sustris. Dischinger 1980 (wie Anm. 43), S. 152, 154, 162, 164, zog schließlich die Summe aus den Ansichten Brauns und Sauermosts: Miller hätte technische Bedenken am Entwurf von Sustris geäußert, Wendel Dietrich sei als Berater hinzugezogen worden. Parallel hierzu formulierte Hubala 1980 (wie Anm. 42), S. 147, das versöhnlich stimmende Modell einer nicht mehr eindeutig in einzelne Anteile auflösbaren »Kollektivplanung«, in diesem Sinne zuletzt auch Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 32–34. Ergänzend zu den architektonischen Fragen kam Eva Christina Vollmer, *Der Stuckdekor von St. Michael*. In: *Wagner/Keller* 1983 (wie Anm. 40), S. 112–126, hier S. 123, zu dem Schluß, daß Sustris der Entwerfer der kompletten Stuckdekoration gewesen sein müsse. Ein Manko der jüngsten Untersuchung von Terhalle 1997 (wie Anm. 43) ist, daß dem Aspekt der »Kollektivplanung« ausgewichen wird, um für den Chor- und Querarmbereich einen neuen Architekten in die Diskussion einbringen zu können.
- ⁶¹ Vgl. z. B. bei Franzoi/Di Stefano 1976 (wie Anm. 51) die Campanili von S. Polo (Abb. 18), S. Maria della Carità (Abb. 321), S. Giovanni Battista (Abb. 368, 371), S. Moisè (Abb. 466), S. Maria Zobenigo (Abb. 479), S. Angelo (Abb. 503), S. Giorgio Maggiore (Abb. 543; mittelalterlicher Zustand; der heutige Turm in vergleichbaren Formen stammt aus dem späten 18. Jh.), S. Giovanni Novo (Abb. 567), S. Domenico (Abb. 740). Erhalten sind heute nur noch die Campanili von S. Polo und S. Moisè. Alle übrigen angeführten Beispiele sind durch historische Ansichten dokumentiert.
- ⁶² Die Querarme von St. Michael gehen nicht wie allgemein üblich von einer ausgeschiedenen Vierung aus und erreichen deshalb auch nicht die gleiche Gewölbhöhe des Langhauses, vgl. z. B. die Zusammenstellung der nachtridentinischen Kirchenbauten in Rom bei Weingartner 1930 (wie Anm. 49), S. 102–109, sondern sie bestehen lediglich aus einer wesentlich vergrößerten Wandpfeilerabsseite, daher die Bezeichnung als »Pseudoquerhaus«.
- ⁶³ Vgl. Terhalle 1997 (wie Anm. 43), S. 106 ff., 375 ff., der damit deutlich an den wenig überzeugenden Versuch von Dischinger 1983 (wie Anm. 40), S. 227, anknüpft, Valeriano bereits das Kuppelprojekt zuzuschreiben. Auch Sauermost 1973 (wie Anm. 56), S. 97, vermutete einen maßgeblichen Einfluß Valerianos auf die Erweiterungspläne, ohne allerdings den Versuch unternommen zu haben, diesen konkret zu bestimmen. Es gibt zu bedenken, daß Braun 1910 (wie Anm. 40), S. 59, 75, selbst Angehöriger des Jesuitenordens, Valeriano nur geringe Bedeutung im Planungsgeschehen beimaß.
- ⁶⁴ Zu S. Giovannino, Florenz, vgl. Michael Kiene, *Bartolomeo Ammanati*. Mailand 1995, S. 136–144 inkl. Abb. Zu Ammanatis Ausbildung bei Jacopo Sansovino vgl. ebd., S. 9, 34–45. Kiene, S. 144, kennt das venezianische Vorbild für S. Giovannino nicht, weshalb er stattdessen nur allgemeine Typenvorläufer aus Florenz anführt, die jedoch alle nicht das spezifische Pseudoquerhaus aufzuweisen haben.
- ⁶⁵ Zu Sansovino als Architekt vgl. z. B. Deborah Howard, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*. New Haven/London 1975, oder Manuela Morresi, *Jacopo Sansovino*. Mailand 2000. Speziell zu S. Francesco della Vigna vgl. Howard, S. 64–74, bzw. Morresi, S. 134–152.
- ⁶⁶ Einen Hinweis auf diese Beziehung gab bereits Erich Hubala in: *Manfred Wundram (Hrg.), Reclams Kunstführer – Italien, Bd. II: Oberitalien Ost*. Stuttgart 1965, S. 849. – Zur stilistischen Untermauerung seiner Zuschreibung an Valeriano will Terhalle 1997 (wie Anm. 43), S. 136 f., am Außenbau des Chores angeblich römische Motive erkennen, unter anderem die dort auftretende Blendfelderung. Trotz einer stärkeren Plastizität zeigen sich aber alle Formen bereits am Langhaus, so daß die Außenbaugestaltung wohl eher auf Sustris zurückzuführen ist. Das einzig Neue sind die in Venedig im 16. Jh. nicht nachzuweisenden Volutenstrebebfeiler am Chor. Der obere Abschluß des Querhauses, eine gestaffelte, aus Giebeln gebildete Dreiergruppe (vgl. ebd., Abb. 29) könnte der Bekrönung des Portalbeispiels Nr. XVII (fol. 111r) im *libro straordinario*: des Sebastiano Serlio (s. unten Anm. 68) nachempfunden sein. Die Felderung der Querarmrückwände im Inneren, bestehend aus einem kreisrunden Ring, der über vier kreuzförmig angeordnete Streifen in ein Rechteck gespannt ist, gemahnt an die von Jacopo Sansovino entworfene Fassade der venezianischen Kirche S. Geminiano (begonnen 1557), genauer an die Gliederung des Obergeschosses. Der

- Kirchenbau nahm ehemals die der Markuskirche gegenüberliegende Schmalseite der Piazza San Marco ein und wurde zu Beginn des 19. Jhs. durch den napoleonischen Festsaalbau ersetzt. Die Fassadengestalt ist durch detaillierte historische Ansichten dokumentiert, vgl. Howard 1975 (wie Anm. 65), S. 81–84 und Abb. 63, oder Morresi 2000 (wie Anm. 65), S. 336–340 und Abb. 5–7.
- ⁶⁷ Vgl. Robert Tavernor, *On Alberti and the Art of Building*. New Haven/London 1998, S. 159–187 und Abb. 134, 136, 143, 151. Der Autor beruft sich mit seiner Rekonstruktion auf Albertis Beschreibung eines antiken »templum etruscum«. – Bereits Feuchtmayr 1938 (wie Anm. 54), S. 308, vermutete, daß Sustris S. Andrea in Mantua gekannt haben könnte.
- ⁶⁸ Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*. Venedig 1570. Von den »Libri d'Architettura« des Sebastiano Serlio waren bei Baubeginn 1582 sieben Bücher publiziert (in Klammern das Ersterscheinungsjahr): Nr. I und II (1545), Nr. III (1540), Nr. IV (1537), Nr. V (1547), Nr. VII (1575) und der »libro straordinario« (1551), vgl. z. B. Deborah Howard, Artikel zu Sebastiano Serlio, in: *The Dictionary of Art*, Bd. 28, New York 1996, S. 466–472, hier S. 468–471, Hanno Walter Krufft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1985, S. 80–87, oder Georg Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*. 2. verb. Aufl., Darmstadt 1987, S. 113–118. Die antiken Bauwerke werden bei Palladio in Buch IV und bei Serlio in Buch III abgehandelt.
- ⁶⁹ Otto Hartig, *Die Gründung der Münchner Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger* (Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse, Bd. 28, 3. Abhandlung). München 1917, S. 95, 185, 276. Die ebd., S. 95, nicht aufgeführten Einzelbände der Kunstkammerbibliothek erschließen sich nach den beiden sogenannten Ficklerschen Inventaren von 1598, Bayerische Staatsbibliothek, München, Cgm. 2133, fol. 9r, Nr. 109 und 115, sowie Cgm. 2134, fol. 8r/v, Nr. 106 und 112: Buch I in einer italienischen Ausgabe, Paris 1545, und der »libro straordinario« in der französischen Erstausgabe, Lyon 1551. Die beiden Manuskripte der Hofbibliothek verwahrt ebenfalls die Bayerische Staatsbibliothek, München, Cod. icon. 189 und 190. Vgl. Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*. Milano 1998, S. 349–365, sowie Marco Rosci, *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio e il sesto Libro delle abitazioni di tutti li gradi degli huomini*. 2 Bde., Mailand 1966.
- ⁷⁰ Hartig 1917 (wie Anm. 69), S. 347, Hock 1952 (wie Anm. 54), S. 225–227. Der Inhalt der beiden Manuskripte, die von Stadt- und Festungsbaukunst handeln, ist allerdings für den Kirchenbau nicht relevant.
- ⁷¹ Hauttmann 1921 (wie Anm. 8), S. 110–113. Sauermost 1980 (wie Anm. 8), S. 168, griff dessen Ansicht auf, erweiterte sie aber auf antike Thermenarchitektur generell. – Serlio 1540 (wie Anm. 68), Buch III, S. 58 f.
- ⁷² Sebastiano Serlio, *Il settimo libro d'architettura*. Frankfurt a. M. 1575, Kap. 48, S. 112 (Text), 113 (Abb.). Vgl. zu diesem Kirchenprojekt Frommel 1998 (wie Anm. 69), S. 298–300 und Abb. auf S. 352 f. Allgemein zum VII. Buch vgl. ebd., S. 352–364, sowie Myra Nan Rosenfeld, *Sebastiano Serlio's Drawings in the Nationalbibliothek in Vienna for his Seventh Book on Architecture*. In: *Art Bulletin* 56, 1974, S. 400–409, auch Howard 1996 (wie Anm. 68), S. 470 f., oder Krufft 1985 (wie Anm. 68), S. 81, 85. – Bei Baubeginn der Michaelskirche 1582 lag der sogenannte zweite Pariser Grundriß zugrunde (da aufbewahrt in der Bibliothèque Nationale, Paris), vgl. Braun 1910 (wie Anm. 40), S. 54 f. und Abb. 9, Frankl 1916/17 (wie Anm. 60), S. 4 und Abb. 1, Hauttmann 1921 (wie Anm. 8), S. 112 oben, Dischinger 1980 (wie Anm. 43), S. 161 f. und Textabb. f auf S. 158, dies. 1983 (wie Anm. 40), S. 224 und Abb. 155, Terhalle 1997 (wie Anm. 43), S. 108–111, und ders., *Kat. Nr. 79*, in: München 1997 (wie Anm. 43), S. 379 f. inkl. Abb. (bei den letzten beiden Autoren jeweils eine Reproduktion des Originals, bei den übrigen Umzeichnungen).
- ⁷³ Terhalle 1997 (wie Anm. 43), S. 111 f. Bereits Dischinger 1980 (wie Anm. 43), S. 161, führte S. Spirito in Sassia als Vorbild für die Kapellen an.
- ⁷⁴ Nach Hartig 1917 (wie Anm. 69), S. 75 f., 116, ist der zeitgenössische Katalog der Hofbibliothek zu den italienischen Druck- und Handschriften verloren. – Strada bot bereits 1573 sein Publikationsvorhaben einigen deutschen Fürsten und Reichsstädten zur Subskription an, darunter auch dem bayerischen Herzog Albrecht V., vgl. Helga Lietzmann, *Der kaiserliche Antiquar Jacopo Strada und Kurfürst August von Sachsen*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, 1997, S. 377–399, hier S. 383 ff. Zur Tätigkeit als Kunstagent für Albrecht V. von Bayern vgl. ebd., S. 380 f.
- ⁷⁵ Die Zuschreibung geht auf Braun 1910 (wie Anm. 40), S. 94, Anm. 1, zurück und findet sich unter anderem bei Dischinger 1983 (wie Anm. 40), S. 228, und Schade 1987 (wie Anm. 40), S. 18, wieder sowie in Georg Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler – Neubearbeitung, Bayern IV: München und Oberbayern*. München 1990, S. 722.
- ⁷⁶ Vgl. Rainald Franz, *Vincenzo Scamozzi (1548–1616)*. Der Nachfolger und Vollender Palladios. Petersberg 1999, S. 34–37, sowie Giulio Bresciani Alvarez, S. Gaetano. In: Claudio Bellini/Lionello Puppi (Hrsg.), *Padova. Basiliche e Chiese*, 2 Bde., Vicenza 1975, Bd. 1, S. 281–288, und Bd. 2, Abb. 220 f.
- ⁷⁷ Vgl. Hock 1952 (wie Anm. 54), S. 15 ff., 42, Feuchtmayr 1938 (wie Anm. 54), S. 306. Sustris heiratete noch vor 1565 die Tochter eines Spielkartenmalers aus Padua mit Namen Brigitta, gestorben 1605 in München. Auch sein Schwager Alessandro Scalzi wurde »Padovano« genannt.
- ⁷⁸ Zu den venezianischen Beispielen vgl. z. B. McAndrew 1980 (wie Anm. 51): Grabmäler Mocenigo, Marcello und Vendramin in SS. Giovanni e Paolo (Abb. 9.5, 9.7, 30.5), Hochaltar von S. Rocco (Abb. 32.6). Auch Sansovinos 1561 fertiggestelltes Grabmal für den Dogen Francesco Venier in S. Salvatore folgt noch diesem Typus, vgl. z. B. Morresi 2000 (wie Anm. 65), S. 333–335 und Abb. 2. Eine Variation nach letztgenanntem Grabmal führt eine weder von Sustris noch Krumpper stammende Zeichnung im sogenannten Krumpper-Nachlaß vor (von Feulner 1921/22 [wie Anm. 6] daher nicht besprochen): Stadtmuseum München, Inv. Nr. 36/1928. Es handelt sich hierbei wohl um ein von Sustris oder Krumpper aus Italien mitgebrachtes Vorlagenblatt, wozu auch vier weitere Blätter ebd., Inv. Nr. 36/1926a und b, 36/1927 sowie 36/1927/2 zu zählen sind.

- ⁷⁹ Stadtmuseum München, Inv. Nr. 36/1901/5. Vgl. Feulner 1921/22 (wie Anm. 6), Nr. 23, S. 79–81, reproduziert bei Franz 1985 (wie Anm. 3), Abb. 33, und Weber 1985 (wie Anm. 5), Abb. 178. Zur kompletten Entwurfsreihe s. oben Anm. 22, zum Kirchenbau oben Anm. 47.
- ⁸⁰ Wie eng die Projekte für den Freisinger Dom und die Paulanerkirche zusammenliegen, zeigt auch der Entwurf für die Seitenwand des Laienraumes (Stadtmuseum München, Inv. Nr. 36/1901/2, reproduziert bei Franz 1985 [wie Anm. 3], Abb. 31), in der der Obergaden mit kreisrunden Okuli demjenigen im Freisinger Chorentwurf stark ähnelt. Eine vergleichbare Obergadengestaltung auch in dem noch nicht identifizierten Kirchenentwurf, Stadtmuseum München, Inv. Nr. 36/1915 und 36/1916 = Feulner 1921/22 (wie Anm. 6), Nr. 36 und 37, S. 85, vgl. Franz 1985 (wie Anm. 3), S. 20 f. und Abb. 37, 40.
- ⁸¹ Michael Wening, *Historico-Topographica Descriptio deß Churfürsten- und Hertzogthums Ober- und Nidern Bayrn, Rent-Ambt München*. München 1701, Nr. 27 (Nachdruck: *Schlösser, Klöster, Kirchen und Ortschaften in Ober- und Niederbayern gezeichnet und in Kupfer gestochen* von Michael Wening, hrg. vom Bayerischen Landesvermessungsamt. München 1984, Nr. M 27), reproduziert auch bei Franz 1985 (wie Anm. 3), Textabb. 11 auf S. 17.
- ⁸² Kapellenrückwände nach demselben Schema findet man in Venedig auch in den Seitenkapellen von S. Francesco della Vigna oder im Chor von S. Fantin, beides Kirchen aus dem 16. Jh. An den Rand bzw. die Ecken von Innenwänden gedrängte Fenster sind zudem eine venezianische Baukonvention.
- ⁸³ Zur Zuschreibungsfrage s. oben Anm. 28. – Eine weitere Version Krumpfers zu der in Weilheim und Beuerberg verwirklichten Chorbogengestaltung zeigt ein noch nicht identifiziertes Kapellenprojekt des sog. Krumpper-Nachlasses, Stadtmuseum München, Inv. Nr. 36/1917 = Feulner 1921/22 (wie Anm. 6), Nr. 38, S. 85, vgl. Franz 1985 (wie Anm. 3), S. 21 und Abb. 41, auch Weber 1985 (wie Anm. 5), Abb. 182a. Als Unterschied zu Weilheim und Beuerberg ist bei einem gleichen dezentrischen Verhältnis von Gewölbekrümmung und Chorbogen die Kämpferhöhe durch ein Gesims nivelliert, was für den Chorbogen eine Stelzung zur Folge hat.
- ⁸⁴ Die Benediktbeurer Anastasiakapelle wurde 1606–1609 erbaut und 1750 durch einen Neubau ersetzt, s. oben Anm. 3. – In der Tradition von Krumpfers Kirchenbauten mit äußerer Blendarkadengliederung steht die Wallfahrtskirche St. Ottilie in Möschenfeld bei München, erbaut um 1640, deren Inneres ebenfalls eng dessen Stilhaltung folgt, vgl. Franz 1987 (wie Anm. 47), ergänzend dazu Jahn 1999 (wie Anm. 4), S. 176–180, 199–201, 206 und Abb. 41 f. Einer aufgrund des Stilbefunds möglichen Zuschreibung an Krumpper steht allerdings sein Tod im Jahr 1634 entgegen. Die Planungen zu diesem Kirchenbau könnten eventuell noch zu Krumpfers Lebzeiten erfolgt sein; die Planungsgeschichte ist jedoch in den Quellen nicht dokumentiert.
- ⁸⁵ Erbaut ab 1481, Weihe 1489. Vgl. zur Stiftungs-, Wallfahrts- und Wirkungsgeschichte der Kirche z. B. McAndrew 1980 (wie Anm. 51), S. 150–181, Wolters 1986 (wie Anm. 51), S. 90–93, ausführlich Ralph E. Lieberman, *The Church of*

- Santa Maria dei Miracoli in Venice* (Diss. New York 1972). New York/London 1986. Die Bewunderung der Zeitgenossen ist, soweit der Verf. dies überblickt, bislang nur für die ersten Jahrzehnte dokumentiert. Noch kaum erforscht ist die Wirkung von S. Maria dei Miracoli auf spätere Jahrhunderte, im besonderen die frühneuzeitliche Rezeption des Bauwerks im deutschsprachigen Kulturraum. Als Beitrag hierzu kann ein Beispiel innerhalb der Münchner Hofkultur aus dem frühen 16. Jh. angeführt werden: In dem von Herzog Wilhelm IV. im Rahmen eines umfangreicheren Zyklus in Auftrag gegebenen und 1529 von Melchior Feselen gemalten Historienbild »Geschichte der Cloelia« (jetzt München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 13) erscheint S. Maria dei Miracoli innerhalb der Architekturstaffage zu einem Palast umgebildet. Vgl. zu diesem Gemälde Gisela Goldberg, *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobea für die Münchner Residenz* (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Künstler und Werke 5). München 1983, S. 34–38 und Abb. 27; dort kein Hinweis auf das offensichtliche Architekturvorbild. Wolfgang Wolters, *Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto* (Beiträge zur Kunstgeschichte 2). Berlin 1968, S. 11 f. und Abb. 14 f., gelang es, einen Ornamentstich des Augsburger Stechers Daniel Hopfer (um 1470–1536) als Reproduktion des hölzernen Tonnengewölbes von S. Maria dei Miracoli zu identifizieren (vgl. Robert A. Koch [Hrg.], *The Illustrated Bartsch*. Bd. 17, New York 1981, Nr. 94, S. 169).
- ⁸⁶ Zur Pilasterform bei Palladio und Scamozzi vgl. unter anderem die Beispiele bei Puppi 1999 (wie Anm. 52), Abb. 179, 182–203, 213, 245 f., 254, 426, 480, 486 f., Franz 1999 (wie Anm. 76), Abb. auf S. 34 f., 53 f., 56, 63, 74 f., 81. – Bezüglich der Frührenaissance vgl. die zahlreichen Beispiele bei McAndrew 1980 (wie Anm. 51), unter anderem Abb. 17.11, 17.13., 20.4, 21.4, 27.15, 30.4, 33.18, 33.19.
- ⁸⁷ Das Kirchenschiff erbaut ab 1566, vgl. Howard 1975 (wie Anm. 65), S. 84–87 und Abb. 66, Morresi 2000 (wie Anm. 65), S. 297–305 und Abb. 12 f. – Wahrscheinlich muß man in Jacopo Sansovino und nicht in Andrea Palladio den Protagonisten dieser unantiken Pilasterform suchen; weitere Beispiele wären das Vestibül der Markusbibliothek (1550er Jahre; vgl. Morresi 2000, S. 204 und Abb. 19 f.) oder die Fassade von dessen venezianischer Kirche S. Geminiano (s. dazu oben Anm. 66). Die Motivation zu dieser Formgebung liegt klar auf der Hand: Der Pilaster sollte in Zukunft nicht nur im Sinne der Gliederungslogik, sondern auch in seiner Form das flache und wandgebundene Äquivalent zur vollplastischen Säule darstellen. In Krumpfers Werk finden sich Pilaster mit Entasis ferner in der ihm zuzuschreibenden Kapelle der Freisinger Bischofsresidenz sowie am Silberaltären des Lukasbildes im dortigen Diözesanmuseum, s. dazu oben Anm. 30.
- ⁸⁸ Auf der Rückseite einer eigenhändigen Zeichnung Krumpfers im sog. Krumpper-Nachlaß des Münchner Stadtmuseums, Inv. Nr. 36/1915 = Feulner 1921/22 (wie Anm. 6), Nr. 36, S. 85, reproduziert bei Franz 1985 (wie Anm. 3), Abb. 37/38, ist ein in den Umrissen den venezianischen Biforenfenstern ähnliches Fenster mit bekrönendem Kreisokulus und durch-

- brochenen Zwickeln skizziert, vgl. die Umzeichnung bei Dischinger 1984 (wie Anm. 7), Abb. 10, oder Franz 1985 (wie Anm. 3), Textabb. 20/C. 13.
- ⁸⁹ Zu venezianischen Biforenfenstern vgl. z. B. bei McAndrew 1980 (wie Anm. 51), Abb. 23.2, 24.1, 26.8, 26.13, 32.15.
- ⁹⁰ Der Begriff »Bayerisches Fenster« nach Schütz 1974 (wie Anm. 28), S. 144 f., Anm. 124; Franz 1985 (wie Anm. 3), S. 9 ff., nennt sie dagegen »Krumpper-Fenster«. Nachgotische Erklärungen der Weilheimer Fenster durch Hauttmann 1921 (wie Anm. 8), S. 225, Sauermost 1980 (wie Anm. 8), S. 173, Hans Rohrmann, Die Wessobrunner des 17. Jahrhunderts. Die Künstler und Handwerker unter besonderer Berücksichtigung der Familie Schmuzer. St. Ottilien 1999, S. 165, berücksichtigt nicht den venezianischen Studienaufenthalt Krumppers, wenn er diese Fensterform ausschließlich auf die Augsburger Renaissancearchitektur zurückführt, speziell auf die dortige Dominikanerkirche.
- ⁹¹ Der Bennobogen wurde 1604 errichtet, der Hochaltar erst 1620, beide 1858 abgebrochen. Vgl. Berg 1979 (wie Anm. 4), dies. 1980 (wie Anm. 4), S. 9 ff., Peter Pfister/Hans Ramisch, Die Frauenkirche in München. Geschichte, Baugeschichte und Ausstattung. München 1983, S. 73–78 und Abb. 92–115, Karnehm 1984 (wie Anm. 4), S. 128–156, Laun 1982 (wie Anm. 4), S. 157 f., Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 96, sowie Brigitte Volk-Knüttel, Der Hochaltar der Münchner Frauenkirche von 1620 und seine Gemälde von Peter Candid. In: Hans Ramisch (Hrg.), Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München, 2 Bde., München 1994, Bd. 2, S. 203–232.
- ⁹² Berg 1979 (wie Anm. 4), S. 153–169, übersieht in ihrer ideengeschichtlichen Einordnung des Bennobogens das konkrete formale Münchner Vorbild. Pfister/Ramisch 1983 (wie Anm. 91), Karnehm 1984 (wie Anm. 4) und Schütz 2000 (wie Anm. 8), jeweils a. a. O., behandeln die Vorbildfrage nicht. – Zu venezianischen Rundbogenbaldachinen vgl. z. B. bei McAndrew 1980 (wie Anm. 51), Abb. 6.3, 6.9, 6.12, 9.5, 13.2, 25.1.
- ⁹³ Laun 1982 (wie Anm. 4), S. 157 f., zieht Krumpper als Entwerfer in Betracht aufgrund der Nähe des Hochaltars der Frauenkirche zu dessen übrigen Altarentwürfen, speziell dem Hochaltar der Münchner Residenzkapelle, vgl. dazu ebd., S. 100–102, 103–110 und Abb. 52–56, 64, 65, sowie Weber 1985 (wie Anm. 5), Abb. 172–174, 176b, 182a. Laun ordnet allerdings den Hochaltar der Frauenkirche in eine falsche Typengruppe ein, da er die Rücklagenpilaster mit Säulen verwechselt. Weitere Zuschreibungen an Krumpper durch Feuchtmayr 1953 (wie Anm. 30), S. 146, Berg 1979 (wie Anm. 4), S. 61, 178, und Karnehm 1984 (wie Anm. 4), S. 145.
- ⁹⁴ So auch Hans Ramisch in der 4. überarbeiteten, jedoch stark gekürzten Auflage von Pfister/Ramisch 1983 (wie Anm. 91): Peter Pfister/Hans Ramisch, Der Dom zu Unserer Lieben Frau in München. Geschichte – Beschreibung. München 1994, S. 85 f.
- ⁹⁵ S. oben Anm. 48. Die Frage nach dem Entwerfer ist bislang umstritten: Hauttmann 1921 (wie Anm. 8), S. 122 f., nannte Veit Schmidt, ebenso jüngst Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 62; Lieb 1941 (wie Anm. 3), S. 45, hingegen erwog den Beyhartinger Klosterbaumeister Kaspar Pfisterer, den Germann-Bauer 1995 (wie Anm. 48), S. 4, wiederum Veit Schmidt zur Seite stellte, ebenso Schalkhauser 1957 (wie Anm. 2), S. 66–69. Sauermost 1980 (wie Anm. 8), S. 173, sprach sich noch für Veit Schmidt aus, wagte aber 1988 (wie Anm. 1), S. 78, einen erstmaligen Zuschreibungsversuch an Krumpper.
- ⁹⁶ Vgl. Kurt Gerstenberg, Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. 2. erg. Aufl., Darmstadt 1969, S. 162–168, bzw. Norbert Nußbaum, Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik. 2. neu bearb. Aufl., Darmstadt 1994, S. 238 ff., 267–269.
- ⁹⁷ Zuschreibung der Stukkaturen in der Kapelle von Schloß Eurasburg an Krumpper durch Schalkhauser 1957 (wie Anm. 2), S. 83 f., vgl. Paula/Wegener-Hüssen 1994 (wie Anm. 28), Abb. auf S. 251 unten rechts, oder Jahn 1999 (wie Anm. 4), Abb. 46. Da der Auftraggeber Herzog Albrecht VI., genannt der Leuchtenberger, ein Bruder Kurfürst Maximilians I. war, dürfte auch der gesamte von 1626–1630 errichtete Schloßbau auf Krumpper zurückgeführt werden, vgl. dementsprechenden Hinweis von Lieb 1941 (wie Anm. 3), S. 226, Anm. 229 (auf S. 36 dagegen widersprüchlich auch für Heinrich Schön d. Ä. in Anspruch genommen). Die zur Zeit aktuelle Zuschreibung des Bauwerks an Peter Candid, vgl. Paula/Wegener-Hüssen 1994, S. 248, sowie Dehio 1990 (wie Anm. 75), S. 276, geht zurück auf die historische Schrift von K. Graf von Rambaldi, Geschichte des Schlosses Eurasburg und seiner Besitzer. In: Oberbayerisches Archiv 48, 1893/94, S. 1–86, hier S. 72, und ist kunsthistorisch als unhaltbar zu betrachten; vgl. zu Candids angeblicher architektonischer Betätigung auch die ablehnende Bemerkung von Lieb 1941 (wie Anm. 3), S. 30. – Zur Tradition nachgotischer Sterngewölbe in Altbayern vgl. Jahn 1999 (wie Anm. 4), S. 189–192.
- ⁹⁸ Die Zuschreibung des Umbaus an Krumpper ist allgemein anerkannt: Hauttmann 1921 (wie Anm. 8), S. 35, 123 f. und Tafel 8, Abb. I, Franz Xaver Bogenrieder, Die Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Polling. München 1928, S. 34 ff., Schalkhauser 1957 (wie Anm. 2), S. 59–66 (dort ausführliche Argumentation), Franz 1985 (wie Anm. 3), S. 14 f., Skalecki 1989 (wie Anm. 3), S. 101 f., Cornelia Andrea Harrer, Galerien und Doppelaltäre in süddeutschen Barockkirchen (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte 74). München 1995, S. 107–132, Rohrmann 1999 (wie Anm. 90), S. 152, 169, Anm. 573, S. 303 f. Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 62, hingegen legt sich nur hinsichtlich der Stuckentwürfe auf Krumpper fest. Allein Zohner 1993 (wie Anm. 8), S. 90–94, stellte diese Zuschreibung wenig überzeugend zugunsten Bartholomäus Steinles in Frage. In der neueren Literatur kaum berücksichtigt (vor allem Harrer und Rohrmann) ist bei der Baumeisterfrage der Hinweis, daß der Überlieferung nach Propst Kilian Westenrieder (1616–1633) selbst Entwürfe geliefert habe. Wie bereits an anderer Stelle angemerkt wurde (Jahn 1999 [wie Anm. 4], S. 188, Anm. 282), könnte vor allem die in ihrer Zeit noch neuartige und komplexe Anlage des doppelstöckigen Wallfahrtschores, die der Inszenierung des als wundersam verehrten Pollinger Kreuzes diente, auf dessen Idee zurückgehen. Eine ältere doppelstöckige Choranlage ist nur für die Benediktinerkloster- und Wallfahrtskirche in Andechs ab 1609 bezeugt, jedoch im Aussehen nicht überliefert, vgl. Margot Lehner, Die Klosterkirche. Gotik und

- Barock – Harmonie der Gegensätze. In: Karl Bosl/Odilo Lechner OSB u. a. (Hrg.), *Andechs. Der Heilige Berg. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart*, München 1993, S. 208–218, hier S. 209 f., auch Harrer 1995, S. 306–309.
- ⁹⁹ Vgl. Georg Brenninger, *Die Kirchen der Pfarrei St. Jakob Dachau* (Schnell & Steiner Kunstführer 459). 2. Neubearb. Aufl., München/Regensburg 1993, S. 2–10, Lieb 1941 (wie Anm. 3), S. 29, Hauttmann 1921 (wie Anm. 8), S. 35–37, 121. – Zum Phänomen der nachgotischen Hallenkirche in Bayern vgl. ebd., S. 119–123, Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 61–65, sowie Hermann Hipp, *Studien zur ›Nachgotik‹ des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz*. 3 Bde., Diss. Tübingen 1979, Bd. 1, S. 228–330, speziell Tuntenhausen ist angeführt in Bd. 2, S. 1283, 1637.
- ¹⁰⁰ Schütz 2000 (Anm. 8), S. 62, erwägt eine Zuschreibung der Tuntenhausener Stukkaturen an Krumpper. Schalkhaußer 1957 (wie Anm. 2), S. 43, 66–69, hingegen hält ihn als Entwerfer der Tuntenhausener Stukkaturen nur insofern für möglich, falls die Rezeption einer über 15 Jahre alten Dekoration ein ausdrücklicher Wunsch Herzog Maximilians I. gewesen wäre. Zum Charlottengang der Münchner Residenz vgl. ebd., S. 43.
- ¹⁰¹ Zu Veit Schmidt und Krumpper vgl. Herrbach 1986 (wie Anm. 4), S. 32, Lieb 1941 (wie Anm. 3), S. 44, sowie Hugo Schnell/Uta Schedler, *Lexikon der Wessobrunner Künstler und Handwerker*. München/Zürich 1988, S. 208. Allgemein zur Zusammenarbeit Krumpers mit Wessobrunner Kräften vgl. Rohrmann 1999 (wie Anm. 90), unter anderem S. 24 f., 106 f., 168 f. Zu den beim Umbau des Freisinger Domes beschäftigten Künstlern vgl. Weber 1985 (wie Anm. 5), S. 43 ff., 66 ff., 119 ff., 129. Weitere Erwähnungen von Werkgemeinschaften Krumpers mit Weilheimer Künstlern bei Sauermost 1988 (wie Anm. 1), passim.
- ¹⁰² Vgl. Gerhard Hojer/Elmar D. Schmid, *Schleißheim, Neues Schloß und Garten*. Amtlicher Führer. 8. Aufl., München 1989, S. 3–8, Toni Beil, *Das Alte Schloß Schleißheim. Geschichte und Wiederaufbau des wittelsbachischen Landeschlosses*. In: *Arx* 8, 1986, S. 148–151, Elmar D. Schmid, *Schloß Schleißheim. Die barocke Residenz mit Altem Schloß und Schloß Lustheim*. München 1980, S. 36–40 und Abb. 1, Skalecki 1989 (wie Anm. 3), S. 99 f. und Abb. 60, Fig. 9, Dehio 1990 (wie Anm. 75), S. 912 f.
- ¹⁰³ Bereits von Diemer 1980 (wie Anm. 1), S. 295, wurde eine Beteiligung Krumpers andeutungsweise vermutet, bei Dehio 1990 (wie Anm. 75), S. 913, gesteht man ihm neuerdings eine Beraterrolle neben Peter Candid zu.
- ¹⁰⁴ Palladianische Elemente erkannten Erich Hubala, *Palladio und die Baukunst in Deutschland im 17. Jahrhundert*. In: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio* 3, 1961, S. 38–50, hier S. 38, ebenso Beil 1986 (wie Anm. 102), S. 149, sowie der Bearbeiter von Dehio 1990 (wie Anm. 75), S. 913. Auf dieser Linie auch Skalecki 1989 (wie Anm. 3), S. 99 f., der als ein angeblich fast wörtlich nachgeahmtes Vorbild den idealen Villenentwurf bei Vincenzo Scamozzi, *Dell'Idée della Architettura Universale*. Teil I, 3. Buch, Venedig 1615, S. 284, heranzieht. Dieser Vorschlag kann nicht überzeugen, denn zum einen stimmt der Grundriß nicht überein, weil Scamozzis Villa eine Vierflügelanlage darstellt, das Alte Schloß in Schleißheim hingegen einen in der Hauptsache einflügeligen Bau, zum anderen zeigt der Portikus keine Serliana, sondern ein von hochrechteckigen Fenstern flankiertes Rundbogenportal hinter einer Tempelfront. Auch die seitlichen Türme sind kaum vergleichbar, denn bei Scamozzis Entwurf handelt es sich um pavillonartige Turmaufbauten an den Ecken, in Schleißheim vielmehr um bloße Dachreiter, darüber hinaus stammen sie erst aus dem späten 17. Jh., vgl. Hojer/Schmid 1989 (wie Anm. 102), S. 6. Deren Vorschlag, S. 5 f., das Alte Schloß auf die Mantuaner Architektur Giulio Romanos zurückzuführen, trifft aufgrund der geringen Übereinstimmungen ebenfalls kaum den Kern der Sache. Man wird sich wohl damit begnügen müssen, ohne konkretes Vorbild in Schleißheim eine im Geiste Palladios wie Scamozzis gestaltete ›villa suburbana‹ zu erblicken; vgl. zu dieser Bauaufgabe die Originaltexte: Palladio 1570 (wie Anm. 68), Buch II, S. 47 ff., sowie Scamozzi, op. cit., Teil I, 3. Buch, S. 266 ff.
- ¹⁰⁵ Die Fassade wurde 1559 vollendet, ansonsten s. oben Anm. 87. – Im gängigsten Architekturhandbuch, Sebastiano Serlios ›Libri d'Architettura‹ (s. oben Anm. 68), ist das Motiv ebenfalls nicht zu finden. Hubala 1961 (wie Anm. 104), S. 38, verglich die übergiebelte Serliana der Schleißheimer Vorhalle mit Palladios Villa in Pojana. Die Wirkung des Serliana-Motivs in Pojana ist aber zum Großteil durch den bramantesken Bogen aus Rundöffnungen bestimmt, auch ist nicht die Serliana direkt von einem Giebel überfangen, sondern der gesamte Fassadenrisalit, in den die Serliana als eigenständiges Motiv eingebettet ist. Zu Skaleckis Vorbildvorschlag s. die vorhergehende Anm.
- ¹⁰⁶ Zuschreibung an Krumpper unter anderem durch Feuchtmayr 1928 (wie Anm. 1), S. 14, Lieb 1941 (wie Anm. 3), S. 30, Horst H. Stierhof, *Zur Baugeschichte der Maximilianischen Residenz*. In: München 1980 (wie Anm. 1), S. 269–278, hier S. 275, Skalecki 1989 (wie Anm. 3), S. 99 und Abb. 59, dagegen bei Dehio 1990 (wie Anm. 75), S. 759, an Heinrich Schön d. Ä. Vgl. zur Zuschreibungsproblematik Diemer 1980 (wie Anm. 1), S. 288, 305, Anm. 133. – Seit dem Wirken Michele Sanmichelis in Verona und Jacopo Sansovinos in Venedig darf der Rustikastil im Veneto als verbreitet gelten, vgl. z. B. Murray 1963 (wie Anm. 51), S. 179–195. Auch Serlios Architekturhandbücher (s. oben Anm. 68) halten einschlägiges Anschauungsmaterial bereit, vgl. z. B. IV. Buch, S. 129 ff., sowie VI. Buch, S. 1 ff.
- ¹⁰⁷ Lieb 1941 (wie Anm. 3), S. 28–38. Stierhof 1980 (wie Anm. 106), S. 276 f., Franz 1985 (wie Anm. 3), S. 22–24, 28–33. Einen Abriß der Forschungsdiskussion, der die Zuschreibungsproblematik erkennen läßt, geben Franz 1985, ebd., S. 41, Anm. 44, sowie Diemer 1980 (wie Anm. 1), S. 287 f., 305, Anm. 122. Typisch für die herrschende Unsicherheit in der Beurteilung der Baumeisterfrage ist die Darstellung von Skalecki 1989 (wie Anm. 3), S. 96 f., der es vermeidet, zwischen den beiden Baumeistern eine Entscheidung zu treffen.
- ¹⁰⁸ Matthias Disel, *Erlustierender Augen-Weyde Zweyte Fortsetzung, vorstellend, die Weltberühmte Churfürstliche Residenz in München, als auch vornemlich die herrliche Pallatia*

und Gärten, (...). Augsburg o. J. [zwischen 1717 und 1723], Tafel 4 (Nachdruck: Harri Günther [Hrg.], Matthias Diesel: Erlustierende Augenweide. Die schönsten Gärten und Lustgebäude um München, Salzburg, Passau, Regensburg und Paris. Stuttgart 1989). Vgl. dazu Ulrike Erichsen, Katalogartikel Nr. 887: Küchenhof (Apothekenhof) der Residenz. In: Hubert Glaser (Hrg.), Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. (Wittelsbach und Bayern II/2), Ausst. Kat. München 1980, München/Zürich 1980, S. 540 f. inkl. Abb.

¹⁰⁹ Vgl. zu den Fassadenmalereien des Kaiserhofgevierts Karl Trautmann, Zur Neubemalung der Münchner Residenzfassade. In: Süddeutsche Bauzeitung 12, 1902, S. 181–234 (mit Unterbrechungen), Stierhof 1980 (wie Anm. 106), S. 273 und Abb. 115–117, Ursula Erichsen, Katalogartikel Nr. 883–887, in: München 1980 (wie Anm. 108), S. 538–540.

¹¹⁰ Auf die Bedeutung der spätgotischen Tradition wies schon Feulner 1921/22 (wie Anm. 6), S. 88 f., hin, ebenso zuletzt Franz 1985 (wie Anm. 3), S. 32. Ausführlicher zu diesem Aspekt Sauermost 1980 (wie Anm. 8), S. 172 f., sowie Jahn 1999 (wie Anm. 4), S. 158–167, 176–180, 189–192, 204. Hipp 1979 (wie Anm. 99), führt im Bd. 2 seiner Untersuchungen zur Nachgotik folgende mit Krumpfer in Verbindung zu bringende Bauwerke auf: Beuerberg, ehem. Stiftskirche (S. 1348), Dachau, Pfarrkirche (S. 1375), Eurasburg, Schloß (S. 1397), Freising, Dom und Residenzkapelle (S. 1406), Möschenfeld, Wallfahrtskirche (S. 1514), München, ehem. Augustinerkirche (S. 1518), ebd., ehem. Paulanerkirche (S. 1518), ebd., Hofkapelle der Residenz (S. 1519), Polling, ehem. Stiftskirche (S. 1566), Schleißheim, Altes Schloß (S. 1601), Tüntenhausen, Wallfahrtskirche (S. 1637), Weilheim, Stadtpfarrkirche (S. 1654 f.).

¹¹¹ Vgl. Hock 1952 (wie Anm. 54), S. 15–19, Feuchtmayr 1938 (wie Anm. 54), S. 307. Vgl. zur Florentiner Accademia del Disegno unter anderem Zygmunt Ważbiński, L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e Istituzione (Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'. Studi 84). 2 Bde., Florenz 1987, sowie speziell zu den Exequien für Michelangelo: Rudolf und Margot Wittkower, The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564. London 1964.

¹¹² Erbauung von 1579–1585, nach der Stifterfamilie auch »Salviati-Kapelle« genannt. Vgl. Mary Weitzel Gibbons, Giambologna. Narrator of the Catholic Reformation (California Studies in the History of Art 23). Berkeley/Los Angeles/London 1995, S. 27–31 und Abb. 22, sowie Ewa Karwacka Codini/Milletta Sbrilli, Il quaderno della fabbrica della cappella di Sant'Antonino in San Marco a Firenze. Manoscritto sulla costruzione di un'opera del Giambologna (Quaderni dell'archivio Salviati 2). Pisa 1996, S. III ff. und Abb. 19 f.

¹¹³ Einen Aufenthalt Krumpfers in Florenz vermuten auch Feuchtmayr 1928 (wie Anm. 1), S. 12, Diemer 1980 (wie Anm. 1), S. 280, sowie Sauermost 1988 (wie Anm. 1), S. 64. Einen Besuch in der Werkstatt Giovanni da Bolognas zog bislang einzig Feuchtmayr in Betracht.

¹¹⁴ Sauermost 1980 (wie Anm. 8), S. 172, und 1988 (wie Anm. 1), S. 78, führt die Einstützenkonstruktion der Paulanerkirche auf die Friedhofskapelle in Krumpfers Geburtsort Weilheim (Obb.) zurück, Schütz 2000 (wie Anm. 8), S. 119 f., hingegen

auf die München näherliegende Wallfahrtskirche St. Maria in Thalkirchen, deren Mittelsäule erst gegen Ende des 17. Jhs. einem Umbau zum Opfer fiel. – Vorsicht geboten ist gegenüber der jüngst vorgetragenen Ansicht von Michael Schmidt, »reverentia« und »magnificentia«. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14.–17. Jahrhundert. Regensburg 1999, S. 231–234, die nachgotischen Tendenzen in der Münchner Architektur um 1600 seien als »architektonische Dürerrenaissance« zu verstehen, so daß in ihnen »retrospektive Zeichenhaftigkeit« erkannt werden könnte. Der Autor erliegt in diesem Fall auf unkritische Weise seinem ansonsten anregenden architekturikonologischen Denkansatz. Unvoreingenommen betrachtet kann es sich bei den nachgotischen Erscheinungen der Münchner Hofarchitektur um nichts anderes als um bloße Gestaltungstraditionen handeln.

¹¹⁵ Wening 1701 (wie Anm. 81), Nr. 223. Die Möglichkeit, daß in diesem Stich das in den Archivalien erwähnte Turm- und Fassadenprojekt Krumpfers überliefert sein könnte, wurde bis jetzt von der Forschung kaum wahrgenommen. Einzig der kunsthistorische Laie und Pollinger Pfarrer Georg Rückert, Polling, Etting und Oderding – Pfarrgeschichte. Weilheim 1938, S. 82–85, sprach bis jetzt diese Vermutung aus. Jeglicher Hinweis auf Wenings Darstellung fehlt bei Bogenrieder 1928 (wie Anm. 98), S. 34 f.; Diemer 1980 (wie Anm. 1), S. 281, denkt bezüglich des fehlenden Turmaufsatzes an das Turmprojekt von Sustris für die Münchner Michaelskirche (s. oben Anm. 43), vergleichbar will Sauermost 1980 (wie Anm. 8), S. 173, im unvollendet gebliebenen Turmstumpf von St. Michael das Vorbild erkennen. Daß Wening hier ein älteres Projekt wiedergibt, beweisen die gegen 1700 bereits recht altertümlich wirkenden Stilhaltungen von Turm und Fassade. Wenings Kupferstich überliefert weiterhin die ursprüngliche Gestalt der nur mehr rudimentär erhaltenen Hl. Kreuz-Kapelle im Pollinger Friedhof, ein oktogonaler Zentralbau mit ehemals vier Kreuzarmen, der ebenfalls Krumpfer zugeschrieben wird, vgl. Feuchtmayr 1928 (wie Anm. 1), S. 14, Lieb 1941 (wie Anm. 3), S. 29, Skalecki 1989 (wie Anm. 3), S. 102, Rohrmann 1999 (wie Anm. 90), S. 145, 169, Anm. 573, S. 271.

¹¹⁶ Vgl. z. B. München 1997 (wie Anm. 43), Farbtafel III.

¹¹⁷ Vgl. z. B. Pfister/Ramisch 1983 (wie Anm. 91), Abb. 37, oder dies. 1994 (wie Anm. 94), Abb. auf S. 13.

¹¹⁸ Wening zeichnete an der im Stich sichtbaren Diagonalseite in der Attikazone lediglich ein einzelnes Fenster ein. Hierbei kann es sich allerdings um einen Wiedergabefehler handeln, da die perspektivische Verkürzung der Diagonalseite, die Wening sichtlich Schwierigkeiten bereitete, den Platz für Doppelfenster stark reduziert. Daß von Krumpfer eine gleichmäßige Gestaltung aller acht Seiten des Oktagon-aufsatzes vorgesehen war, läßt sich daraus erschließen, daß die im Weilheimer Raum in der Nachfolge des Pollinger Turmprojekts, von dem lange Zeit ein Holzmodell existierte, entstehenden Kirchtürme allesamt Aufsätze über dem Grundriß eines regelmäßigen Oktogons besitzen, vgl. hierzu Jahn 1999 (wie Anm. 4), S. 199–206. An früheren Zwiebelhauben in der bayerisch-schwäbischen Kulturlandschaft wären zu nennen: in Augsburg das Türmchen des Maria-Stern-Klosters (1574) und der Turm von St. Ulrich und Afra (vollendet 1594), vgl.

Bernt von Hagen/Angelika Wegener-Hüssen, Stadt Augsburg (Denkmäler in Bayern VII.83). München 1994, S. 432–435, 449 f., sowie der nicht mehr existierende Turm der ersten Jesuitenkirche in Landsberg am Lech (1581), vgl. Dagmar Dietrich, Die erste Jesuitenkirche Bayerns. Heilig-Kreuz in Landsberg. In: München 1997 (wie Anm. 43), S. 147–160, hier S. 155 f. und Abb. 11.

¹¹⁹ So der Titel von Hubala 1980 (wie Anm. 42), worin die Qualitäten der »Herzoglichen Münchner Bauschule« gewürdigt werden.

ABBILDUNGSNACHWEIS

München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: Abb. 3, 20
(Joachim Sowieja), 22 (ders.), 25
München, Münchner Stadtmuseum: Abb. 1, 6, 19
München, Stadtarchiv: Abb. 23

München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte: Abb. 7, 8, 9, 11
(Karl Noehles), 12 (Margrit Behrens), 14, 21, 26, 27, 29, 30
Verfasser: Abb. 2, 4, 15, 18, 24