

Gisela Koch

GEORG PETEL (1601/02–1634)

Zwei unbekannte Frühwerke aus St. Michael
in Höchenschwand im Schwarzwald



Gisela Koch

Georg Petel (1601/02 - 1634)

Zwei unbekannte Frühwerke aus St. Michael
in Höchenschwand im Schwarzwald

Georg Petel (1601/02 - 1634)

Zwei unbekannte Frühwerke aus St. Michael
in Höchenschwand im Schwarzwald

von
Gisela Koch

Dissertation, Universität Karlsruhe (TH)
Fakultät für Architektur
Tag der mündlichen Prüfung am 19.11.2008
Referenten: Prof. Dr. phil. Norbert Schneider, PD Dr. phil. Martin Papenbrock

Umschlaggestaltung

Isabel Gewecke, unter Verwendung des Johannes der Kreuzigungsgruppe von 1631 aus dem Augsburger Heilig-Geist-Spital von Georg Petel (hinten), und des Johannes einer Kreuzigungsgruppe von 1619 aus St. Michael in Höchenschwand. Heute im Badischen Landesmuseum Karlsruhe (vorn). S. auch Abb. 90a,b.

Impressum

Karlsruher Institut für Technologie (KIT)
KIT Scientific Publishing
Straße am Forum 2
D-76131 Karlsruhe
www.ksp.kit.edu

KIT – Universität des Landes Baden-Württemberg und nationales
Forschungszentrum in der Helmholtz-Gemeinschaft



Diese Veröffentlichung ist im Internet unter folgender Creative Commons-Lizenz
publiziert: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/>

KIT Scientific Publishing 2010
Print on Demand

ISBN 978-3-86644-592-5

GLIEDERUNG

0. Vorwort

1. Einleitung	1
1.1. Methode	3
1.1.1. Zuschreibungen	4
1.1.2. Giovanni Morelli	5
1.1.3. Praktische Nutzung der ‚Morelli Methode‘	7
1.2. Quellen und Literatur	8
1.3. Provenienz	11
1.3.1. Die Skulpturen	11
1.3.2. Das Kloster St. Blasien und Höchenschwand	12

Teil I

2. Untersuchung der Skulpturen	17
2.1. Beschreibung	17
2.1.1. Bildträger	18
2.1.2. Die Fassung	19
2.1.3. Einzelbeschreibungen	20
2.1.3.1. Der Kreuzaltar	20
2.1.3.1.1. Der Kruzifixus	21
2.1.3.1.2. Maria	23
2.1.3.1.3. Johannes	25
2.1.3.1.4. Maria Magdalena	27
2.1.3.1.5. Die Engel	29
2.1.3.2. Die Figuren auf der ‚Kuppen‘	30
2.1.3.2.1. St. Andreas	30
2.1.3.2.2. St. Barbara	32
2.1.3.2.3. Die sitzenden Heiligen	33
2.1.3.3. Die Beweinung	34
2.2. Zusammenfassung	38
2.3. Stilistische Einordnung der Fassung	39
2.4. Vorbilder	43
2.4.1. Druckgraphik	43
2.4.2. Mögliche Vorbilder	44

3. Die Altäre von St. Michael in Höchenschwand	47
3.1. Die Altäre von 1598	47
3.2. Die Altäre von 1679/80	48
3.3. Mögliche Finanzierung der Altäre von 1679/80.....	56
3.3.1. Die Wallfahrt zur ‚Schmerzensreichen Gottesmutter‘	56
3.3.2. Schenkungen neuer Altäre durch das Mutterkloster St. Blasien	57
3.3.3. Abgelegte Altäre oder Figuren aus St. Blasien	59
4. Die Altäre von 1619 im Neuen Münster von St. Blasien	61
4.1. Modernisierungen und Austausch der Altaraufbauten.....	61
4.2. Lage der Altäre.....	62
4.3. Die Altäre von 1619.....	66
4.4. Fassung der Altarfiguren	67
4.5. Zusammenfassung.....	69
Teil II	
5. Suche nach dem Bildschnitzer	71
5.1. Die Benediktiner-Kongregationen und –Universitäten	71
5.2. Werkstätten und Zünfte	72
5.3. Die Bildschnitzer aus den "Vorderösterreichischen Landen" des Hauses Habsburg.....	73
5.4. Die Bildschnitzer aus Oberschwaben, Franken und Bayern.....	76
6. Weilheim im ‚Pfaffenwinkel‘	77
6.1. Werkstätten.....	77
6.2. Weilheim um 1619	78
6.2.1. Lehrherren in Weilheim	80
6.3. Schüler von Hans Degler	81
6.3.1. Christoph Angermair.....	82
6.3.2. Hans Spindler.....	83
6.3.3. David Degler.....	83
6.3.4. ‚Unbekannt‘ Schüler von Hans Degler?.....	85
6.4. Schüler von Bartholomäus Steinle.....	85
6.4.1. Hans Gerbl und Leonhardt Willmann	85
6.4.2. Georg Petel?	86
6.5. ‚Unbekannt‘ Schüler von Bartholomäus Steinle?	88
6.5.1. Möglicher Einfluss des ‚Internationalen Manierismus‘ auf B. Steinle	89
6.5.1.1. Augsburg.....	89

6.5.1.2. München.....	90
6.5.2. Möglicher Einfluss des ‚Internationalen Manierismus‘ auf ‚Unbekannt‘ ...	91
6.5.2.1. Augsburg	91
6.5.2.2. München	93
6.6. B. Steinles Einfluss auf ‚Unbekannt‘	94
6.7. Zusammenfassung.....	96
7. Exkurs: Jugendwerk.....	97
7.1. Michelangelos frühe Werke	97
7.2. Ist ‚Unbekannt‘ ein junger Künstler?.....	99
8. Ist ‚Unbekannt‘ Georg Petel?.....	103
8.1. Georg Petel, biographische Notiz	103
8.2. Unterschiede in Petels Lebenswerk.....	105
8.2.1. Arbeiten in Elfenbein.....	105
8.2.2. Holzbildwerke.....	106
9. Ein Kruzifix. Einziges bekanntes Jugendwerk Georg Petels.....	109
9.1. Vergleich mit Zeitgenossen.....	109
9.2. Vergleich mit Christoph Angermair	110
9.3. Vergleich Angermair und ‚Unbekannt‘	110
9.4. Vergleich Petel und ‚Unbekannt‘	111
9.5. Zusammenfassung.....	111
10. Weitere Entwicklung der Kruzifixe bei Georg Petel.....	113
10.1. Elfenbein	113
10.2. Holz	114
10.3. Bronze.....	115
10.4. Zusammenfassung.....	115
Teil III	
11. These: ‚Unbekannt‘ ist Georg Petel. Vergleich der Arbeiten	117
11.1. Die Kruzifixe	117
11.2. Petels ‚Grabchristus‘ und der Christus der Beweinung.....	117
11.3. Maria.....	118
11.4. Johannes	119
11.5. Petels Maria Magdalena und die Trauernden der Beweinung.....	120
11.6. Die Engel	122

11.7. Petels Neptun und St. Andreas.....	123
11.8. Zusammenfassung.....	123
12. Vergleich allgemeiner Eigenarten.....	125
12.1. Kleidung.....	125
12.2. Körper.....	127
12.2.1. Köpfe.....	127
12.2.2. Augenpartie.....	128
12.2.3. Haare.....	130
12.2.4. Barttracht.....	131
12.2.5. Gliedmaßen.....	132
12.2.6. Hände.....	132
12.2.7. Füße.....	133
13. Anatomische Unstimmigkeiten.....	135
13.1. Probleme der Schädel-Hals- und Schulteranbindung.....	136
13.2. Exkurs. Untersuchung des Pálffy-Kruzifixus in Bezug auf seine Datierung.....	140
13.3. Mögliche Ursachen der besonderen Schädel-Hals-Schulteranbindung ..	143
13.4. Probleme der Schädel- Hals- und Schulteranbindung bei ‚Unbekannt‘ ..	145
13.5. Zusammenfassung.....	145
14. Einordnung der ‚Kreuzigung‘ und ‚Beweinung‘ in ihre Entstehungszeit um 1618/19.....	147
15. Fazit.....	151
16. Nachtrag: Der ‚Heilige Wandel‘ in Frauenchiemsee.....	153
17. Anhang.....	173
17.1. Transkription des ‚Schleißner-Verdings‘.....	174
17.2. Aufstellungsschema der Figuren auf der ‚Kuppen‘.....	176
17.3. Chronologie nach den Quellen.....	177
17.4. Quellen- und Literaturverzeichnis.....	178
17.5. Verzeichnis der untersuchten Bildschnitzer.....	197
17.6. Abbildungsnachweis.....	206

Abbildungen, Bildvergleiche

0. VORWORT

Ausgangspunkt dieser Arbeit war ein Seminar über Fassmalerei, das in Zusammenarbeit mit dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe unter Leitung von Herrn Klaus Gereon Beuckers, in Zusammenarbeit mit Frau Brigitte Herrbach-Schmidt und der Chefrestoratorin Frau Andrea Wähning gehalten wurde. Im Rahmen dieses Seminars führte uns Frau Wähning auch durch das Skulpturendepot des Museums. Viele der Skulpturen waren nur stilistisch eingestuft worden, während eine eingehende kunsthistorische Untersuchung bisher aus Zeitmangel nicht erfolgt war.

Als die Idee entstand, einmal außerhalb des Lehrbetriebs unter der fachlichen Betreuung von Frau Herrbach-Schmidt und Frau Wähning kunsthistorische ‚Feldarbeit‘ zu wagen, ging ich gerne darauf ein und wählte eine Kreuzigungsgruppe aus, die mir besonders interessant und aussagekräftig erschien. Die Beschäftigung mit Skulpturen erschien mir außerdem als eine echte Herausforderung, da die Studienschwerpunkte bisher in der Malerei lagen.

Niemand konnte allerdings zu diesem Zeitpunkt ahnen, dass mich diese kleine Übung über Jahre hinweg immer wieder beschäftigen, Thema meiner Magisterarbeit und auf dieser Grundlage nun meiner Dissertation werden würde.

Da für die Arbeit gute Abbildungen besonders wichtig waren, habe ich versucht, möglichst viele Originalfotografien zu erhalten. Dafür möchte ich Frau Herrbach-Schmidt und Frau Waehning danken, die mir im Badischen Landesmuseum die Karlsruher Skulpturen für einen Fototermin aufstellen ließen. Durch die Vermittlung von Frau Herrbach-Schmidt bekam ich ebenfalls einen Fototermin im Maximilianmuseum in Augsburg. Im Pfarramt von St. Ulrich und Afra erlaubte man das Fotografieren durch die „Hausfotografin“, Frau Angelika Prem, während in St. Michael in Höchenschwand eigenes Fotografieren gestattet wurde.

Dankbar bin ich ebenfalls den Damen und Herren in den Bildstellen der Museen in München und Antwerpen, die immer meine teilweise etwas ausgefallenen Wünsche zu erfüllen suchten. Einen besonderen Dank möchte ich meinem Orthopäden, Herrn Norbert Neugebauer, abstaten, der mich ein wenig in die Anatomie einführte.

0. VORWORT

Zu guter Letzt möchte ich mich bei meinem Mann für seine Geduld und tatkräftige Hilfe bei den Fototerminen bedanken. Aber auch bei meinen Kindern, die Korrektur lasen, und ihre oft verzweifelte Mutter immer wieder aus dem technischen Chaos führten, das sie am Computer erzeugt hatte.

Im August 2010

Gisela Koch

1. EINLEITUNG

(Abb. 1a,b / 2a,b,c / 3a,b)

Gegenstand meiner Untersuchung war die fast lebensgroße Kreuzigungsgruppe eines unbekanntes Bildschnitzers, zu der noch kleinere Figuren gehören. Stilistisch wurde sie vom Badischen Landesmuseum auf die Zeit um 1620 eingestuft. Die Skulpturen besitzen noch ihre Originalfassung, die durch ein ‚Verding‘ auf das Jahr 1679 datiert ist. Ihr galt bisher das besondere kunsthistorische Augenmerk, weil aus dieser Zeit nur wenige qualitätvolle Beispiele erhalten sind. Da es keine Vorgängerfassung gibt¹, liegen damit fast sechzig Jahre zwischen Schnitzen und Fassen, was in dieser Zeit sehr ungewöhnlich war.

Die Gruppe stammt aus einem Nebenaltar der Pfarrkirche St. Michael in Höchenschwand (Schwarzwald). Das besagte Vertragswerk zwischen dem Kloster St. Blasien, zu dessen Gemeinden Höchenschwand gehörte, und dem Fassmaler Johann Schleißner aus Staufen² belegt die dortige Aufstellung des „Heyl. Creützaltar“ im Jahre 1679.

Das detaillierte ‚Verding‘ „wegen fassung zweyer Altären und zugehörd allda“ weist auf weitere Skulpturen hin. Auffallende Ähnlichkeit besteht zu einer *Beweinung* in Form eines Hochreliefs, das sich noch heute in dieser Kirche befindet, allerdings als einzelnes Andachtsbild in einer Nische der Nordwand. Die übereinstimmende Schnitztechnik weist sie als Teil des zweiten Altars aus, obwohl die Originalfassung entfernt wurde.

Die Zeit von ca. 1600–1680, die den Rahmen meiner Arbeit bestimmte, ist für den südwestdeutschen Raum kunsthistorisch sehr wenig aufgearbeitet. Dieser gehörte in weiten Teilen zu den „vorderösterreichischen Landen“³ des Hauses Habsburg, darunter auch die ehemals freien Reichsstädte Freiburg im Breisgau und Konstanz. Durch die Verschiebung der Handelswege waren diese zu relativ bedeutungslosen Provinzstädten herabgesunken, während sich das schwäbische Augsburg durch die

¹ S. Restaurierungsbericht, S. 9 und S. 15.

² Durch den Vertrag zwischen Abt Romanus von St. Blasien und Fassmaler Johann Schleißner von 1679 (transkribiert von Herrbach-Schmidt) mit Unterverding aus GLA Karlsruhe: Abt. 229 Nr. 43 940 (Kirchenbaulichkeit) und Nr. 43 943 (Gefälle und Kapitalien der Kirche Höchenschwand). Hodapp 1987, S. 223, Anm. 11. S. a. die Transkription des Vertrags im Anhang. Künftig: Schleißner-Verding.

³ Ott 1964, S. 142.

Fugger zu einem der wichtigsten Kunstzentren entwickelt hatte. Von hier und vom nahen bayrischen Fürstenhof in München kamen die Impulse für eine Erneuerung der Kunst.

Die Kunst im katholisch geprägten Süddeutschland hatte zwei Quellen. Zum einen die neuen Inhalte der katholischen Gegenreformation durch das Konzil von Trient (1545–63), das nicht nur die religiöse, sondern auch die ikonographische Verunsicherung beendete. Zum anderen die neue Formensprache des italienischen Manierismus mit seinen Zentren Rom und Florenz.

In der Bildhauerei erlebte um 1600 der römische Manierismus im ‚Florisstil‘ am Bodensee eine kurze, bescheidene Blüte. Neben Hans Morinck wirkten auch andere Schüler der in Rom tätigen flämischen Brüder de Vriendt. Ihr Beinamen Floris gab der Stilart ihren Namen. Im schwäbischen und bayerischen Raum waren dagegen die flämischen Schüler Giambolognas, Hubert Gerhard und Adriaen de Vries richtungweisend. Sie wirkten in Augsburg und München mit deutschen Schülern wie Hans Reichle und Hans Krumper (Krumpper).

Ihre Kunst war im weitesten Sinne ‚höfisch‘ und kann zu recht „internationaler Manierismus“ genannt werden. Sie befruchtete aber auch, besonders in der Person des Hans Krumper, die süddeutsche Altarbaukunst, deren Zentrum im nahen Weilheim lag. Man rechnet die Werke der Weilheimer Künstler, wie Hans Degler und Bartholomäus Steinle zum „volkstümlichen Manierismus“⁴. Ihre Altaraufbauten in römischer Triumphbogenarchitektur mischen auf eigentümliche Weise die schlichte Formensprache der Renaissance mit dem überbordenden Reichtum an Figuren und Zierrat, der für spätgotische Altäre typisch ist. Neu sind die naturalistisch-plastische Bühnenwirkung und die komplexe tiefenräumliche Gestaltung, wodurch die Hauptthemen der Altäre wie Darstellungen eines gegenreformatorischen geistlichen Schauspiels wirken.

Diese Altarform, ausgehend von den Altären von St. Ulrich und Afra in Augsburg, (entstanden 1604–1607)⁵, fand im süddeutschen Raum rasche Verbreitung, und schon 1613–1616 entstand der Marienaltar in der Überlinger Stadtpfarrkirche von

⁴ Fischer, S. 147. Die Bezeichnungen erscheinen so stimmig, dass sie auch in Zukunft übernommen werden.

⁵ Eigentlich ist der Typus auf das Sakramentshaus der Augsburger Dominikanerkirche zurückzuführen, das verloren ging. Barock 1997, S. 324.

Jörg Zürn. Von Südosten her ist auch an den Skulpturen die schrittweise Adaptierung des neuen Stils im Lauf des ersten Drittels des 17. Jahrhunderts zu verfolgen.

Um 1630 setzten Krieg und Pest diesem Prozess jedoch ein jähes Ende. Viele Künstler dieser Generation starben und ihre Werke fielen den Zerstörungen des Dreißigjährigen Kriegs zum Opfer oder später den Eroberungskriegen Ludwig XIV.⁶, die besonders im Südwesten wüteten. Was den Brandschatzungen und Plünderungen der Soldaten entging, wurde im 18. Jahrhundert in den großen kirchlichen Erneuerungen, die ganz im Zeichen des Barocks standen, als überholt beseitigt. So finden sich die Skulpturen des frühen 17. Jahrhunderts fast ausschließlich nur noch in kleineren Kirchen, meist an später ‚modernisierten‘ Altären oder in Einzelaufstellungen.

1.1. Methode

Es boten sich zwei parallele Wege der Annäherung an. Einmal die Untersuchung der Figuren und ihrer Provenienz, daneben die Suche nach dem Bildschnitzer. Meine Recherchen begannen naturgemäß in den ehemaligen Gemeinden des Klosters und den Zentren des südwestdeutschen Raums, wie Freiburg im Breisgau und Konstanz mit dem Bodenseeraum.

Beide Wege führten in eine Sackgasse, so dass ein neuer Denkansatz nötig wurde. Auf Grund ihrer Qualität und anderer Unstimmigkeiten erschien es fraglich, ob diese Skulpturen für einen Dorfaltar bestimmt waren. Sie konnten auch aus ‚abgelegten‘ Altären des Klosters St. Blasien stammen. Dadurch war schon grundsätzlich eine höhere Qualität zu erwarten, die auch Recherchen in anderen Kunstzentren sinnvoll machte.

Daraus ergab sich wieder eine parallele Annäherung, einmal die Untersuchung der Quellen nach den passenden Altären in St. Blasien und den Zeiten ihrer Modernisierungen, zum anderen die Erweiterung der Suche nach geeigneten Bildschnitzern in weiter entfernten Werkstätten.

In den katholisch geprägten Teilen West- und Norddeutschlands blieb die Suche erfolglos. Meister wie Jeremias Geißelbrunn in Köln und Gerhard Gröninger in Münster (Westphalen) adaptierten zwar ebenfalls den italienischen Manierismus,

⁶ Victor-Lucien Tapié, S. 330.

ihre Werke ähnelten jedoch nicht den Höchenschwander Skulpturen. Die Bildwerke von Künstlern in der nahe gelegenen Schweiz und im heutigen Elsass schieden aus gleichen Gründen aus.

Da die Impulse der neuen Kunst vom südöstlichen Deutschland ausstrahlten, erschien die Suche in Oberschwaben, Franken und Bayern vielversprechender. Sie führte mich letztlich in den Münchener und Augsburger Raum, um an der Quelle des ‚volkstümlichen Manierismus‘ in Weilheim fündig zu werden⁷.

Bei meinen Recherchen ging ich empirisch vor, unter Anwendung des Ausschluss Verfahrens. Teilweise konnte ich die Vergleichsobjekte selbst studieren, war aber zum größten Teil auf Abbildungen angewiesen.

Bei der Auswertung von möglichen Vorbildern habe ich mich auf Skulpturen und Gemälde beschränkt, die für die damaligen Künstler von Weilheim aus erreichbar waren. Andere Werke dagegen wurden nur berücksichtigt, sofern sie in Form von Reproduktionsstichen existierten, die allen Werkstätten als Vorlagen dienten.

1.1.1. Zuschreibungen

In der Entschlüsselung der Kunst früherer Epochen muss die Wissenschaft sehr häufig auf Zuschreibungen zurückgreifen, da die Werke nur selten signiert wurden. Eine seriöse Zuschreibung erfüllt bestimmte Voraussetzungen, nämlich Sichtung der archivalischen Gegebenheiten sowie die Überprüfung des historischen und kulturellen, bzw. geistesgeschichtlichen Hintergrunds. Stilkritisch beleuchtet sie bekannte Werke, die den Künstler inspiriert haben könnten. Erst dann werden besondere, persönliche Eigenheiten analysiert und beschrieben, und mit Arbeiten der Meister, die als Schöpfer in Frage kommen könnten, verglichen.

Einer Zuschreibung wird heute zwar regelmäßig eine Abbildung des Werks beigelegt, das im Zentrum der Untersuchung steht. Wenn es aber um Vergleichsbeispiele geht, werden diese meist nur beschrieben – daher auch ‚Zuschreibung‘ – und durch Anmerkungen belegt. Will man jedoch die Vergleichsobjekte zu Gesicht bekommen, bleibt nur die zeitraubende Recherche nach den zitierten Objekten und/oder deren Abbildungen.

⁷ Vergl. auch das Verzeichnis der Bildschnitzer im Anhang.

Es sollte daher heute, im Zeitalter ständig verbesserter technischer Möglichkeiten, eigentlich die Aufgabe des Verfassers einer Zuschreibung sein, diese Abbildungen zur Verfügung zu stellen, denn es ist der Autor, der daran interessiert sein muss, seine Theorie zu belegen, nicht der Leser!

Dies ist schon mit den (heute) einfachsten technischen Mitteln möglich. Als Grundausstattung genügen eine Kamera, ein PC und ein Scanner, um die signifikanten Partien von Abbildungen isolieren, vergrößern und vergleichen zu können. Gefragt ist nur ein gutes Auge und etwas technisches Geschick⁸. Diese so gewonnenen Vergleichsbeispiele haben neben der direkten Überprüfbarkeit noch den Vorteil, dass sie bereits in digitaler Form vorliegen und via Internet allgemein verfügbar gemacht werden können.

1.1.2. Giovanni Morelli

(Abb. 4a,b)

Bereits im 19. Jahrhundert hat der Arzt und Kunstsammler Giovanni Morelli⁹ eine Methode beschrieben, die sich zur Unterscheidung von Originalen und Kopien¹⁰ auf Details konzentriert. Dabei richtete er sein Augenmerk vor allem auf die nebensächlichen Routedetails, wie Hände und Ohren, die dem Künstler „wie eine gängige Redewendung unbewusst gleichsam entschlüpfen“¹¹ und gerade darum im Grunde unnachahmbar sind.

Zudem hatte Morelli meines Wissens als erster Autor der Kunstgeschichte die Idee, die beschriebenen Hände und Ohren der einzelnen Künstler als bildliche Unterstützung zu zeichnen und auf gesonderten Seiten zu edieren. Diese erinnern in ihrer Reduktion auf die Umrisslinien sehr an Zeichentechniken der Archäologen. Im Gegensatz zur Kunstwissenschaft vertraute die verwandte Archäologie von Anfang an ebenso der visuellen Darstellung wie der Aussagekraft des Worts.

⁸ Heute gibt es schon wesentlich höher auflösende digitale Methoden, die in den führenden Museen zur Erkennung der persönlichen Handschrift eines Künstlers eingesetzt werden, allerdings für Gemälde und Zeichnungen, m. W. nicht für Skulpturen. Sie sind aber sehr aufwendig und damit kostspielig. Die Ergebnisse sind teilweise so sensationell, dass sie auch von allgemeinem Interesse sind. *Geo*, 6, 2007, S. 64.

⁹ 25.2.1816–28.2.1891, auch unter dem Pseudonym Ivan Lermolieff.

¹⁰ Als Ivan Lermolieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. 3 Bde. 1890–93. Die Galerie Borghese. Einleitung, S. 97.

¹¹ Ginzburg, S. 94.

Morellis Vorgänger Giulio Mancini, Leibarzt von Urban VIII. und Zeitgenosse Galileis, beschreibt dieses Phänomen der persönlichen Handschrift besonders einleuchtend in seinen „Considerazioni sulla pittura“¹², wenn er über die Darstellung von Haaren sagt: „Die Haarlocken gelingen einem nur mit Mühe, wenn man sie imitieren will, was dann in der Kopie zum Vorschein kommt; und will man sie nicht kopieren, dann haben sie nicht die Perfektion des Meisters“¹³.

Sigmund Freud sah Morellis Beobachtungen der ärztlichen Psychoanalyse verwandt¹⁴ und Carlo Ginzburg weist in seiner „Spurensicherung“ die Ursprünge dieser Methode nach: Schon seit der frühen Menschheitsgeschichte war der Mensch als Jäger gezwungen, auf kleinste Nebensächlichkeiten achten, um daraus ein Bild der Beute zu konstruieren¹⁵.

Diese morphologische Methode der vergleichenden Bildbetrachtung löste bei den zeitgenössischen Kunsthistorikern eine kontrovers geführte Diskussion aus und trug Morelli den Spitznamen „Attribuzzler“ ein¹⁶. Dabei wurde sie überwiegend als zu mechanisch und positivistisch kritisiert, obwohl sie zum Teil hervorragende Ergebnisse erzielte, wie die Identifizierung der Dresdner ‚Liegenden Venus‘ als ein Werk Giorgiones¹⁷.

Dass auch heute die Kritik an Morelli nicht verstummt ist, zeigt u. a. ein Aufsatz von Ulrich Middeldorf¹⁸. „Der Kritiker und Historiker sollte das Wesentliche genauso wenig aus den Augen verlieren wie der Künstler, um nicht im Gestrüpp Morellianischer Einzelheiten stecken zu bleiben“.

Bei aller Kritik scheint bisher aber niemand den Bildteil Morellis wirklich beachtet zu haben, zumindest nicht, welches Potential in diesen Bildbeispielen liegt. Sie sind nämlich auch gerade für Zuschreibungen hervorragend geeignet, denn sie versetzen den Leser in die Lage, durch eigene Anschauung die Schlussfolgerungen

¹² Die „Considerazioni sulla pittura“ waren als Leitfaden für Käufer gedacht, der sie vor Fälschungen oder Kopien schützen sollte. Seine ‚fälschungssicheren‘ Attribute waren vor allem Haare, Bart und Augen.

¹³ G. Mancini, Considerazione sulla pittura. Hg. A. Marucchi, 2 Bde., Rom 1956/57, Bd. 1, S. 134. Ginzburg, S. 30.

¹⁴ Sigmund Freud, Der Moses des Michelangelo. In: Gesammelte Werke, Bd.10, Frankfurt a. M. 1967, S. 185.

¹⁵ Ginzburg, S. 18 f.

¹⁶ Schlinck, S.49 f.

¹⁷ Ebd., S. 50.

¹⁸ Middeldorf, S. 49

des Autors nachzuvollziehen. Das heißt, er kann die Bilder, die eine detaillierte Beschreibung in ihm hervorrufen, an neutralen Abbildungen überprüfen.

1.1.3. Praktische Nutzung der ‚Morelli-Methode‘

Zum Glück ist man in unserer Zeit nicht mehr auf die, letztlich auch persönliche Zeichnung angewiesen. Die Erfindung der Fotografie objektivierte die Vergleichsmöglichkeiten bereits wesentlich, und heute erlaubt die digitale Bildbearbeitung ungleich verfeinerte Techniken der Reproduktion.

Leider war es für diese Arbeit nur selten möglich, Vergleichsbildwerke ‚in situ‘ zu fotografieren, da sie sich oft an unzugänglichen Orten in Kirchen befinden, die zudem kaum auszuleuchten sind. Wirklich gute Abbildungen stammen daher meist aus Katalogen, die anlässlich großer Ausstellungen oder im Zuge von Restaurierungen entstanden sind. Sie bilden, zusammen mit eigenen Fotografien das Hauptmaterial für meine Vergleiche.

Bei der Abbildung von Plastiken zeigte sich allerdings ein großes Problem, das Morelli nicht kannte, da seine Vergleichsobjekte zweidimensional, d. h. auf flachem Untergrund gemalt waren. **Dreidimensionale Bildwerke**, wie **Plastiken** haben dagegen **unendlich viele Ansichten**. Jede kleinste Verschiebung des Anschauungswinkels ergibt wieder ein etwas anderes Bild. Außerdem sind die Vergleichsfiguren in unterschiedlichen Haltungen gearbeitet. Dabei lenken die abweichenden Posen zusätzlich von den tatsächlichen Vergleichsmerkmalen ab.

Identische Größen und Anschauungswinkel der Vergleichsobjekte erwiesen sich als entscheidend und konnten teilweise durch Vergrößern, Drehen oder Spiegeln erreicht werden. Dem waren aber Grenzen gesetzt.

Außerdem kann die Qualität durch notwendiges, zum Teil starkes Vergrößern gemindert sein. War eine enge Detailansicht nicht möglich, musste ich den Ausschnitt größer wählen. Der Leser ist also häufig gefordert, sich in die Abbildung ‚hineinsehen‘, wobei die Beschriftung darunter Hilfestellung leisten kann, aber auch die Beschreibung selbst. Der Spruch ‚Man sieht das, was man weiß‘ passt auch hier. **Die bildlichen Vergleiche können also letztlich nur Annäherungen sein!**

Zur Objektivierung der Vergleichsbeispiele fand ich es wichtig, eine Art Raster für die Abbildungen zu finden. Ich benutze einen Rahmen, der Platz für zwei oder drei Abteilungen lässt, um jeweils ein Werk mit dem des Unbekannten direkt zu

vergleichen, oder aber eine Entwicklungsreihe mit drei Abbildungen darzustellen. Die Anordnung der zu vergleichenden Merkmale richtet sich nach dem Text. Der Hinweis auf zugehörige Kapitel ist oben links aufgeführt, die Abbildungsnummer unten rechts. Im Gegenzug erscheint im Textteil der Hinweis auf die Abbildungen in Kursive unter der Überschrift des jeweiligen Kapitels.

Bei den Vergleichsbildern zwischen Georg Petel und dem unbekanntem Bildschnitzer erscheinen die Arbeiten des Unbekannten überwiegend rechts. In der Entwicklungsreihe sind die Vergleichsobjekte chronologisch von links nach rechts angeordnet.

Eine Überschrift orientiert zum Themenschwerpunkt, ergänzt durch kurze Erläuterungen unter den Abbildungen, sodass auch der Bildteil für sich genommen aussagekräftig ist.

Zum Kapitel ‚Fazit‘ habe ich im Bildteil noch einmal deutlich gemacht, wie die Arbeiten des Unbekannten in der zeitlichen Abfolge zwischen den Vorbildern und den Werken Georg Petels angesiedelt sind.

So bilden der Textband und die Abbildungen¹⁹ zusammen das Ergebnis einer auf einfache Weise nachvollziehbaren Zuschreibung.

1.2. Quellen und Literatur

Das Landesarchiv Karlsruhe besitzt Mikrofilme von den Archivalien des Klosters St. Blasien, die sich in St. Paul im Lavanttal in Österreich befinden.

Zum Glück sind einige Schriften, besonders die, die Höchenschwand und die Gebäude von St. Blasien betreffen, in Auszügen ediert. Hier haben für Höchenschwand besonders Kurt Hodapp und für St. Blasien Kurt Schmieder in ihren baugeschichtlichen Untersuchungen Quellen transkribiert, wobei zwei Handschriften für diese Arbeit besonders wichtig wurden. In Hinblick auf die Bildschnitzer des Freiburger Raums haben Hermann Brommer und Manfred Hermann, für Meister in Bayern Wilhelm Zohner und Alfred Schädler Quellen in Auszügen veröffentlicht.

¹⁹ Auch im Internet veröffentlicht.

Die weitere Untersuchung der Quellen, d. h. hauptsächlich mit Hilfe der Mikrofilme des Generallandesarchivs Karlsruhe, gestaltete sich als äußerst mühsam. Verträge oder Akkorde für den Zeitraum 1617–1620 gibt es nicht, wie mir nach meiner erfolglosen Suche vom Archiv bestätigt wurde²⁰. (Der „Schleißner-Verding“²¹ von 1679 ist dabei ein echter Glücksfall, stammt allerdings aus einer Aufbauphase nach der Rückkehr der Mönche ins Kloster.)

Auch die Schlagworte, wie „Kirchenbautätigkeit 1619–1788“ oder „Renovationen 1582–1792“²² halfen wenig. Erstere handelten z. B. von Kirchen und Pfarrämtern an verschiedenen Orten aus Sanblasianischem Besitz²³, letztere wiederholt von Beschwerden des „Gotteshauses St. Blasien gegen den Bischof von Konstanz wegen des von diesem angemäßen Visitationsrechts im Kloster“²⁴.

Die „Acta et res praeclarae gestae“ der verschiedenen Äbte waren naturgemäß sehr personenbezogen oder allgemeiner Natur und gingen selten auf das Baugeschehen ein.

Vielversprechender erschienen daher die Schlagworte „Diarium“ oder „Protocollum conferentiale“ die sich unter den „Notamina“ verschiedener Angelegenheiten „sub regime“ der verschiedenen Äbte in der Zeit von 1613 bis 1698 fanden²⁵.

Eine Enttäuschung bot das „Protocollum conferentiale seu liber ... a 1612–1684“²⁶, in dem die Handschrift S. 62 auf 1615 und S. 63 auf 1620 datiert ist. Die Lücke von fünf Jahren scheint schon im Original zu bestehen, wenn man die Handschriftenseiten betrachtet. Auch der Inhalt der übrigen Handschriften war wenig ergiebig, es ging um „contributiones“ oder kirchenpolitische – nicht bauliche – „renovationes“.

Auch in den ‚Diarien‘, die aus der Zeit von 1609–1698 in großen Teilen erhalten sind, gibt es für diese Arbeit relevante Lücken, nämlich außer denen der zwanziger Jahre

²⁰ GLA Karlsruhe, In einem Schreiben vom 6.12.2001 (Scheuble).

²¹ Ebd., Abt. 229, Nr. 43940.

²² GLA Karlsruhe, Sanblasianische Archivalien, Abt. 68, Nr. 1048, S. 80–84 und S. 143–44.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., Eintrag 378, 1597–99; 379, 1624–30; 380, 1624–63.

²⁵ GLA Karlsruhe, Sanblasianische Archivalien, P. Oddo Kibbler, Diarium monast. S. Blasii ... 1609–70, Rep. Abt. 68, Nr.1262, Film SIV 736/ 1839-2267.

²⁶ GLA Karlsruhe, Abt. 68, Nr. 1262, S. 434. Film S IV 738/967.

des Jahrhunderts auch zwischen 1665–76 und 1679–85, die genau den Zeitraum betreffen, der vielleicht für eventuelle ‚Schenkungen‘ des Klosters an St. Michael in Höchenschwand in Frage käme.

Man darf natürlich nicht vergessen, dass die Archivalien, die in St. Paul liegen, im Laufe der Klostersgeschichte „durch Unglücksfälle, Kriegsdrangsale und Flüchtigungen mehrmals in solche Verwirrung gekommen, dass man bei dieser traurigen Lage in die Not versetzt wurde, das ganze Archivwesen neuerdings zu untersuchen“²⁷. Denn es geht, wie der Verfasser weiter ausführt, um die Besitztümer und die fälligen Zinsen, oder um daraus resultierende Gerichtsverfahren. So entstanden immer wieder Repertorien aller sanblasianischen Originale, das erste im Jahr 1676, das letzte 1805. Es ist daher nicht verwunderlich, dass der archivalische Befund über St. Blasien lückenhaft ist, besonders, wenn es um ‚Nebensächlichkeiten‘ wie einen Auftrag oder Vertrag mit einer Bildschnitzerwerkstatt ging.

Die Literatur bestand für den südwestdeutschen Raum aus landes- und ortskundlichen Schriften. Die bayerische Kunst dieser Zeit ist sehr viel besser aufgearbeitet. Zwar liegen nur vereinzelt Monographien vor, umso mehr aber aufschlussreiche Aufsätze. Über Weilheim und seine Meister war Hans Jürgen Sauermost sehr hilfreich, über Bartholomäus Steinle Wilhelm Zohners aufwendig edierte Monographie, die mit sehr aussagekräftigen Abbildungen ausgestattet ist.

Die Hauptquelle für Georg Petel ist der Katalog von 1973²⁸, der sehr ausführlich und sehr gut bebildert das Leben und Werk Petels herausarbeitet. Er gründet sich auf den Forschungen von Karl Feuchtmayr, der sich besonders um die Augsburger und Weilheimer Meister verdient gemacht hat. Lange schien das Interesse an Georg Petel zu stagnieren. Die letzte Monographie von Alfred Schädler stammt aus dem Jahre 1985.

Sauermost widmet ihm 1988 in den „Weilheimern“ ein Kapitel. Erst 2007 würdigte ihn das ‚Haus der Kunst‘ in München mit der Ausstellung ‚Georg Petel – Bildhauer im Dreißigjährigen Krieg‘, wo 30 Exponate ausgestellt wurden. Der Katalog von Léon Krempel enthält die neuesten Erkenntnisse

²⁷ Jakob Konrad Künzi, letzter Klosterarchivar, Schluß-Pro Memoria vom 31.8.1803, GLA Karlsruhe, 68/393. H. Ott, Vorläufige Bemerkungen... In: Schau ins Land, 90, 1972, S. 34.

²⁸ Georg Petel (1601–1634). Mitarb.: Karl Feuchtmayr (Aufsätze), Alfred Schädler (Katalog), Norbert Lieb und Theodor Müller (Beiträge), Berlin 1973.

1.3. Provenienz

1.3.1. Die Skulpturen

(Abb. 5a,b)

Die *Kreuzigungsgruppe* und die *Beweinung* mit den Nebenfiguren gehörten nachweislich seit 1679/80 zum Figureninventar zweier Nebenaltäre der Pfarrkirche St. Michael von Höchenschwand.

Nach dem Umbau der Kirche von 1893–1894 „im romanischen Style“²⁹ wurde der überwiegende Teil der Skulpturen am 12.2.1900 an die Großherzoglichen Sammlungen in Karlsruhe verkauft,³⁰ nachdem eine „Restauration“³¹ durch den Maler Eckert und den Bildhauer Metzger von der damals im süddeutschen Raum renommiertesten Kunstwerkstätte Eberle³² durchgeführt worden war.

Die *Beweinung* wurde in den neuromanischen südlichen Nebenaltar integriert, wie eine historische Postkarte aus Höchenschwand zeigt³³. Nach der nächsten Renovierung der Kirche von 1961–1964, die wiederum die ‚romanischen‘ Elemente des Innenraums beseitigte, blieb die *Beweinung* als freistehende Gruppe an gleicher Stelle bestehen.³⁴ Heute befindet sie sich in einer großen Wandnische an der Nordwand, gegenüber dem südlichen Haupteingang, allerdings anstelle der Originalfassung mit einer dünnen holz- bzw. pastellfarbenen Lasur, die auch aus dieser letzten Renovierung stammen soll³⁵.

Über eine Aufstellung oder Deponierung der Skulpturen der *Kreuzigungsgruppe* im Landesmuseum Karlsruhe konnten bis 1938 keine Aufzeichnungen ermittelt werden.

²⁹ Hodapp 1987, S. 100 und Anm. 70

³⁰ H. Brommer, S. 27.

³¹ Bericht zur Untersuchung, Konservierung, Freilegung und Restaurierung der Kreuzigungsgruppe aus Höchenschwand, 19.10.89–31.10.90, S. 2. Künftig: Restaurierungsbericht.

³² Die Eberle'sche Kunstwerkstätte Gebr. Metzger. Yvonne Herzig, Süddeutsche sakrale Skulptur im Historismus, Petersberg 2001, S. 22 ff

³³ St. Michael, S. 89.

³⁴ Abb. ebd.

³⁵ Lt. dem damaligen Pfarrer Grünling von St. Michael müssten nähere Angaben beim Staatlichen Hochbauamt Konstanz, Zweigstelle Waldshut zu erhalten sein, da staatliche Baupflicht für St. Michael besteht. Bei meiner dortigen Anfrage wurde mir telefonisch mitgeteilt, die Rechtslage sei schwierig, in diesem Fall sei die Gemeinde oder das Ordinariat Freiburg zuständig. In Freiburg gab es keine Unterlagen. Im Pfarramt Höchenschwand konnte man die Firma ermitteln, glaubte aber nicht, dass sich noch jemand an die Restaurierung erinnern würde. Leider waren auch meine Nachforschungen ergebnislos.

Seit dem 30.6.1938 bis 1984 standen sie als Leihgabe im Heimatmuseum von Waldshut und kamen dann in die Barockabteilung des Badischen Landesmuseums. 1987 wurden sie anlässlich einer Ausstellung zur Zweihundertjahrfeier der Pfarrgemeinde St. Michael in Höchenschwand für zwei Monate im Gemeindesaal ausgestellt und kamen anschließend nach einer Zustandskontrolle aus konservatorischen Gründen in das Skulpturendepot des Badischen Landesmuseums. Von Oktober 1989 bis November 1990 wurden sie konserviert und restauriert, die Maßnahmen dabei gleichzeitig dokumentiert. Seit dem 11.11.2006 befinden sie sich in den Ausstellungsräumen des Landesmuseums.

1.3.2. Das Kloster St. Blasien und Höchenschwand

(Abb. 6a,b)

Der kleine Ort Höchenschwand, aus dessen Pfarrkirche St. Michael die zu untersuchenden Skulpturen stammen, liegt im Hochschwarzwald und ist heute Luftkurort. Er gehörte bis 1806 zum Kloster St. Blasien.

Das Benediktinerkloster St. Blasien im Schwarzwald wurde wohl im 9. Jahrhundert gegründet und existierte bis 1806. Nach dem Anschluss an die Hirsauer Bewegung, einem Zweig der Reform von Cluny im 11. Jahrhundert, erhielt das Kloster großen Zulauf und gehörte zu den reichsten im Südwesten Deutschlands. Mitte des 13. Jahrhunderts übernahmen die Habsburger den ‚Schutz‘ des Klosters, wodurch St. Blasien zu den ‚vorderösterreichischen Landen‘ gehörte, während es kirchenrechtlich dem Konstanzer Bischof unterstand³⁶. Nach der Auflösung des Klosters 1806, in Folge der Säkularisation, fanden die Mönche Aufnahme in St. Paul im Lavanttal (Österreich). Die Rechtsnachfolge traten das Großherzogtum Baden, das Königreich Württemberg, das Bistum Konstanz, und die Kantone Aargau, Basel, Schaffhausen und Zürich an³⁷.

Höchenschwand gehörte seit 1056 zu den Gebieten, die dem Kloster St. Blasien von Kaiser Heinrich IV. als „Immunitäts-Privilegien“³⁸ verliehen worden waren (ab 1328 „Zwing und Bann“³⁹ genannt). Als „Hachinswande“⁴⁰ erscheint der Name in einer

³⁶ Wolfgang Müller, Die staatsrechtliche Stellung St. Blasiens. In: Das tausendjährige St. Blasien. Bd 2, S. 62.

³⁷ Die dadurch zersplitterten Archivalien sind seit dem zweiten Weltkrieg wieder in St. Paul, das GLA Karlsruhe besitzt davon Mikrofilme.

³⁸ Hugo Ott, Studien z. Gesch. d. Klosters St. Blasiens i. hohen u. späten Mittelalter, 1963, S. 6f. Hodapp 1987, S. 2.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Württemb. Urkundenbuch Bd. 2, S. 121, Nr. 376. Hodapp 1987, S. 2.

Urkunde von 1158, wo das Kloster durch Rodung zwei Bruder- oder Mönchshöfe geschaffen hatte. Schon hier wird eine „ecclesia“ erwähnt mit Pfarreirecht und Weihe. Sie unterstand als „Eigenkirche“ dem Kloster⁴¹.

Ab 1330 wurden die Höfe an Bauernfamilien verliehen. Dadurch wurde Höchenschwand mit vier anderen Kirchengemeinden „Filiale“ der Pfarrkirche des Klosters, St. Stephan. Patres betreuten die „parochia“ „excurrento“, wobei als „Mesmervidum“ ein Zimmer und Verköstigung bei einem Bauern diente⁴². Die Wege waren schlecht, das raue Klima sorgte für häufigen Wechsel der Patres und daraus resultierend für eine unbefriedigende seelsorgerische Betreuung der Gemeinde.

Der Kirchenpatron St. Michael wird 1465 erstmals namentlich in einem Dokument genannt. Die Quelle erwähnt auch die Armut und völlige Abhängigkeit der „leuthkirche“ vom Kloster⁴³.

Seit 1450 soll es eine „Wallfahrt zur Schmerzensmutter“⁴⁴ gegeben haben.

Am Ende des 16. Jahrhundert hatten die Reformbestrebungen in den Benediktinerorden auch für St. Blasien Auswirkungen. Im Zuge einer bischöflichen „Visitation“⁴⁵ wurde 1591 auf bauliche Mängel im Kloster und in den Pfarreien hingewiesen⁴⁶. Wahrscheinlich ist im Zuge der daraus folgenden Verbesserungen der „Kirchenfond“⁴⁷ (auch „Kirchenpflegschaft“ oder „Kirchenfabrik“) des Klosters für seine Gemeinden entstanden, aus dem laufende Ausgaben bestritten wurden. Der verantwortliche Kirchenpfleger trat 1598 als Auftraggeber in einem „Tischmacher Verding“⁴⁸ mit einem Schreiner auf, worin, als Folge einer Verbreiterung des Chors⁴⁹, dieser mit „Täfer“, Gestühl, Sakristeikasten, Beichtstuhl u. a. ausgestattet werden sollte. Auch an zwei Altären sollte nach dem ‚Verding‘ gearbeitet werden: „2 Laden auf beyde vorderen Altar samt steynenen Füßen darunter, jede mit einem Flügel“.

⁴¹ Hugo Ott, Studien zur Geschichte St. Blasians im hohen und späten Mittelalter, 1963, S. 8. Hodapp 1987, S. 2.

⁴² Ott, Studien, S. 33. Hodapp, S. 3.

⁴³ Krieger, Topographisches Wörterbuch, Sp. 816. Hodapp 1987, S. 3.

⁴⁴ Rudigier, Ausstellung. St. Michael, S. 108.

⁴⁵ Auslöser war das Konzil von Trient (1545–1563), in dessen Folge auch die Erneuerung der katholischen Kirche in jeder Hinsicht erfolgen sollte. Vergl. Smolinsky, S. 27f.

⁴⁶ GLA Karlsruhe, Abt. 99, Nr. 377. Ott 1964, S. 157.

⁴⁷ Hodapp 1987, S. 4.

⁴⁸ GLA Karlsruhe, Abt. 229, Nr. 43 943, Gefälle und Kapitalien der Kirche Höchenschwand. Hodapp 1987, S. 3.

⁴⁹ Festgestellt 1952 durch den Einbau einer Heizung. Hodapp, S. 3.

Über den Zeitraum des Dreißigjährigen Krieges gibt es für St. Michael keine Aufzeichnungen. Die Kirche wird wohl ähnliche Plünderungen erfahren haben wie das Kloster St. Blasien.

Das Ende des Krieges brachte mit dem Anschluss von acht weiteren Orten eine erhebliche Vergrößerung der Gemeinde mit sich. 1659–1661 wurde daher das Kirchenschiff verlängert, wobei auch unter anderem, nach einem Zimmermannsvertrag von 1659⁵⁰, die Altäre abgeschlagen wurden.

Die „Holländischen“ oder „Devolutions-Kriege“⁵¹ Frankreichs von 1676 bis 1679 beendeten diese kurze Erholung der Gemeinde. Dabei hatte der Südwesten Deutschlands wesentlich stärker unter den französischen und habsburgischen Streitmächten zu leiden als unter den Folgen des Dreißigjährigen Krieges.

St. Blasien und seinen Gemeinden erging es allerdings besser als anderen Klöstern, sie wurden zwar geplündert, nicht aber durch Feuer zerstört.

Der damalige Kirchpfleger von Höchenschwand zeichnete 1678 auf, „was die Soldaten bei dem Durchzug zuo Hechenschwandt St. Michels Kirch außgeblintert haben und gestolen“⁵². Da er rechtzeitig alle (ebenfalls aufgelisteten) Kostbarkeiten nach Klingnau (Schweiz), dem Zufluchtsort der Mönche ‚ausgelagert‘ hatte, waren es außer dem Inhalt des Opferstocks und Gegenständen aus Edelmetall hauptsächlich Messgewänder und Kirchenwäsche, darunter vom Hauptaltar ein „neiß druckht Aldarduoch wo die Bilter darauf gestanten sind“⁵³.

In den Jahren 1679 und 1680 wurden die Schäden zum Teil durch den Kirchenfond, aber auch vom Kloster ausgeglichen. Dabei restaurierte man in den Jahren 1679–1681 auch die Altäre, wobei die beiden Nebenaltäre nur gefasst werden mussten, während für den Hochaltar erhebliche Umbauten nötig waren.

Auftraggeber war in den Verträgen⁵⁴ nur das Kloster in Gestalt des Abtes Romanus. Der Vertragspartner war der Fassmaler Johann Schleißner „Purger und Maler zu

⁵⁰ Hodapp 1987, S. 5.

⁵¹ Vergl. Victor -Lucien Tapié, S. 330.

⁵² Hodapp 1987, S.7.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Hodapp 1987, S.7.- 8 f. und Hermann, Brommer 1972, S. 27.

Staufen⁵⁵, der auch die Unterverträge mit einem Bildschnitzer auszuhandeln hatte, der für den Hauptaltar neue Skulpturen fertigen sollte. Der Kirchenfond übernahm die Ausgaben für Materialkäufe und zusätzlich entstehende Arbeiten⁵⁶.

Bis auf den Wiederaufbau des Kirchturms 1683 nach einem Blitzschlag erscheinen in den Archivalien über die Höchenschwander Kirche und ihre Altäre bis 1787 keine weiteren Nachrichten. In diesem Jahr wurde auf kaiserliche Anordnung im Zuge der Josephinischen Reformen durch eine Kommission die Errichtung der eigenständigen Pfarrei Höchenschwand vorbereitet („Josephinische Pfarreien“). Im Protokoll der Kommission wird auch auf den Zustand der Kirche eingegangen: „auch das Gebäude von Langhaus, Chor, Sakristey und Thurm annoch gut und dauerhaft beschaffen seye“ und zur Zeit keiner Verbesserung bedürfe⁵⁷.

Erst 1833 gibt es die ersten Eingaben des Pfarramtes und der Gemeinde um Vergrößerung der Kirche an das Großherzogtum Baden, den Rechtsnachfolger des Klosters.

Die Streitigkeiten über den Kirchenbau zogen sich bis 1893 hin. Erst dann wurde das alte Kirchenschiff abgerissen. Der Neubau ergab eine beträchtliche Vergrößerung und eine völlige Umgestaltung der Einrichtung im „romanischen Style“⁵⁸, der auch die alten Altäre zum Opfer fielen. Dass es sich zumindest bei den Nebenaltären noch um die von 1679/80 handelte, bestätigt auch eine Eintragung im Kunstdenkmäler-Inventarisationswerk von 1892: „Auf einem Nebenaltar mit großem Barockbaldachin, den kleine Figürchen schmücken, ... die Beklagung des Herrn ... Der entsprechende Nebenaltar auf der rechten Seite hat eine große Kreuzigungsgruppe“⁵⁹.

⁵⁵ Über Schleißner gibt es sonst keine Nachricht. Hermann Brommer ließ die Kirchenbücher von Staufen b. Freiburg i. Br. nach Schleißner kontrollieren. Da aber die Tauf-, Eheschließungs- und Sterberegister erst ab 1676-78 existieren, war nur das Sterberegister aussagefähig. Hier findet sich keine Eintragung. Hermann, Brommer, S. 143, Anm. 91a. Andere Ortschaften im Umkreis, die das Wort ‚Staufen‘ beinhalten, habe ich mit vergleichbarem Ergebnis überprüft. Die Register waren, lt. telefonischer Auskunft, verbrannt, bzw. erst seit dem 19. Jh. geführt. ⁵⁶ S. ‚Schleißner-Verding‘, Anhang. Für weitere Ausgaben: Hodapp 1987, S. 11, Anm. 22.

⁵⁷ Hodapp, S. 20 und Anm. 40.

⁵⁸ Ebd. S. 100, und Anm. 70.

⁵⁹ Vom Hochaltar wurde 1900 nur die Hauptfigur, der St. Michael übernommen. Von dieser heißt es in den Kunstdenkmälern des Kreises Waldshut von 1892 an gleicher Stelle: „Hinter dem Hochaltar ein derselben Zeit- und Kunstrichtung angehörender heil. Michael als Seelenwäger ... Von derselben Mache ist auch die Kanzel“. Alle Figuren werden „ganz im Geschmack des Barocco“ beschrieben. Die Kunstdenkmäler d. Kr. Waldshut, 1892, S. 927. Dieser St. Michael wird im Schleißner-Verding von 1681 so beschrieben: „Drittens aber hat Er Mahler die Bildtnuß St: Michels in dem Mittleren oder Hautb Veldt des Altars ... mit geflambtem Schwerth, Und einer Waag, sambt dem bösen geist under den füeßen, in gestalt eines Trachhen auf einem gleichmäsig wohlstehenden postement ... “. Brommer, Hermann 1972, S. 26.

TEIL I

2. UNTERSUCHUNG DER SKULPTUREN

2.1. Beschreibung

(Abb. 1a,b / 2a,b,c / 6a,b)

Im Skulpturendepot des Badischen Landesmuseums Karlsruhe befinden sich 17 Figuren aus den beiden Nebenaltären der Pfarrkirche St. Michael in Höchenschwand⁶⁰.

Ihre Zugehörigkeit zu den Altären ist vor allem durch einen Vertrag von 1679 zwischen dem Kloster von St. Blasien und dem Fassmaler Johann Schleißner erwiesen⁶¹.

Demnach gehören elf Skulpturen zum „Heyl. Creutzaltar“, die übrigen sechs zu einem „anderen“⁶² nicht namentlich genannten Altar, dessen Hauptbild, eine *Beweinung*, sich noch in St. Michael befindet.

Vier Figuren des *Kreuzaltars*, d. h. Christus am Kreuz, Maria, der Jünger Johannes und Maria Magdalena, bildeten das Inventar des Hauptschreins. Dazu gehören noch drei kindliche fliegende Engel, die Kelche tragen. Ein vierter, im Schleißner-Verding aufgeführter „Engl“⁶³, ist verschollen.

Die übrigen vier, ein Hl. Andreas mit seinem Kreuz, und drei von sechs sitzenden weiblichen Heiligen sind kleiner und gehörten nach Schleißner auf die „Kuppen“⁶⁴. Das heißt, nach dem Bericht von 1892 sind sie die „kleinen Figürchen“, die den „großen Barockbaldachin schmücken“⁶⁵.

Zum ‚Beweinungsaltar‘ gehörten demnach die zwei Engel ohne Kelche, und als Pendant zur ‚Kuppen‘ des *Kreuzaltars*, eine Hl. Barbara mit ihrem Turm und ebenfalls drei sitzende weibliche Heilige. Die sitzenden Frauen sind bis auf eine in ihrer ikonographischen Zugehörigkeit durch den (wahrscheinlichen) Verlust ihrer Attribute nicht näher definiert.

⁶⁰ Bad. Landes Mus. Karlsruhe, Inv. Nr. C 8457 - 8463.

⁶¹ Schleißner Verding von 1679, s. Anm. 1.

⁶² Ebd., s. a. Transkription im Anhang.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Kunstdenkmäler d. Kr. Waldshut 1892, S. 927.

2.1.1. Bildträger

(Abb. 7a,b,c)

Wie eine Holzanalyse an drei Figuren ermittelt hat, ist das Material der Bildträger wohl für alle Skulpturen Lindenholz. Nur das große Kreuz und die Sockel von Barbara und Andreas bestehen aus anderen Hölzern, nämlich Fichte oder Lärche, bzw. Pappel beim Andreas⁶⁶.

Die Skulpturen bestehen im Wesentlichen aus einem Hauptblock mit Anstückungen abstehender Teile. Die frei abstehenden Hände sind in ‚Ärmelhöhlungen‘ eingesetzt. Die Figuren haben deutlich eine Schauseite und eine wenig bearbeitete Rückseite, die bei fast allen Hauptfiguren sorgfältig ausgehöhlt ist. Nur Christus und die Engel sind vollrund geschnitzt. Bei den Heiligen Barbara und Andreas sind die Höhlungen mit Brettern verschlossen, die ihrerseits noch bearbeitet wurden.

Bei den sitzenden Heiligen ist nur der obere Teil vollrund gearbeitet, im unteren gibt es hinten eine konkave Abflachung.

An allen Figuren finden sich Einspannsuren verschiedener Art, das heißt Dübellöcher und rechteckige Schlitze, teilweise mit Fassung gefüllt. Sie deuten auf die schon im Mittelalter gebräuchliche Art der Bearbeitung hin. Das Werkstück, bzw. die fertige Skulptur, wurde zum Schnitzen und Fassen liegend und drehbar auf einer Werkbank, der „Dockenbank“ eingespannt⁶⁷.

Die Schlitze an den Standflächen der Hauptfiguren sind Spuren ihrer Befestigung an ‚Plinten‘ durch Nägel oder Eisendorne. Die sitzenden Heiligen des ‚Baldachins‘ wurden direkt an die Altararchitektur genagelt. Teilweise sind die Nägel noch vorhanden, die Heiligen „weisen am unteren Rand geschmiedete Nägel und Löcher von ihrer ursprünglichen Befestigung auf“⁶⁸. Andere Nägel oder ihre Spuren in den Köpfen (bis auf Maria, Christus und die Engel) lassen auf eine Befestigung der nicht mehr vorhandenen Nimben schließen.

Ein Teil der Nagelsuren, vor allem an den Vorderseiten der großen Skulpturen konnten in ihrer Funktion nicht geklärt werden⁶⁹.

An allen Skulpturen finden sich Risse und offene Fugen, die auf Holzschwund oder schlechte Holzqualität zurückzuführen sind. Daneben gibt es mechanische

⁶⁶ Restaurierungsbericht, S.12, 14.

⁶⁷ Zoege v. M., S. 111, Abb. in Huth, Abb. 3.

⁶⁸ Restaurierungsbericht, S. 14.

⁶⁹ Ebd.

Abbrüche und Beschädigungen von Stößen oder Nagelungen, die außer auf Spuren von Ergänzungen und Reparaturen auch „möglicherweise auf Demontage“⁷⁰ der Altäre schließen lässt. Diese Reparaturen zeigen sich in Kittungen, Drahtstiften und Schrauben zur Wiederbefestigung von Anstückungen. Letztere „lassen sich zeitlich der letzten großflächigen Überfassungsphase zuordnen“⁷¹, das heißt der „Restauration durch Eckert und Metzger“⁷² von 1900. In der Restaurierung durch das Landesmuseum wurde auf größere mechanische Eingriffe verzichtet.

2.1.2. Die Fassung

Die Originalfassung, die unter den Übermalungen und Retuschen freigelegt werden konnte, war noch gut erhalten und wurde sorgfältig restauriert. Sie erfüllt bis auf wenige Ausnahmen die Fassungstechniken des Schleißner-Verdings von 1679.

Allerdings hatte die ‚Restauration‘ von 1900 auch in der Fassung Spuren hinterlassen, die als unsachgemäß und beeinträchtigend entfernt werden mussten. Schon vorher war versucht worden, die Figuren durch Überzüge aus Leim oder Harz, bzw. Öl zu schützen, wie UV-Lichtuntersuchungen ergeben haben⁷³. Diese wurden 1989/90 teilweise zusammen mit den Verschmutzungen entfernt oder zumindest ausgedünnt. Der Schmutz lag vor dieser Restaurierung sehr dick in den Vertiefungen der Oberseiten, besonders auf den Figuren des ‚Baldachins‘.

In dieser so freigelegten Originalfassung dominiert die Glanzvergoldung, vor allem durch die großen Flächen der Mantelaußenseiten, und der Farbenkanon der Hauptfarben Rot, Blau und Grün, die in verschiedensten Mischungen, Helligkeitsstufen und Techniken erscheinen. Ebenso vielfältig sind die Verzierungs- und Verzierungstechniken. Der Fassungsaufbau, der an Fehlstellen und durch Querschliffe, Pigmentanalysen und UV-Lichtuntersuchungen an einigen Skulpturen erkennbar wurde, ist der in dieser Zeit wohl gebräuchliche: Das Holz wurde zuerst geglättet, dann teilweise aufgeraut oder geraspelt. Als Haftgrund gab es eine Vorleimung, die teilweise nachgewiesen werden konnte. Die eigentliche Malfläche war eine feinkörnige, weiße, leimgebundene Kreidegrundierung, vermutlich mehrschichtig aufgetragen.

⁷⁰ Restaurierungsbericht, S. 14.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd., S. 3.

⁷³ Ebd., S. 33.

Sie läuft auf der Rückseite der Figuren dünn aus. Darüber kam noch einmal als ‚Haftbrücke‘ eine ‚Leimlöschung‘.

Die Farben sind, soweit sie durch Querschliffe und morphologische Pigmentanalysen untersucht werden konnten, mindestens zweischichtig aufgebaut. Dabei ist die Untermalung dünn und lasierend, die zweite Schicht deckend. Dies gilt besonders für das Inkarnat, die Haare und die Innenseiten der weiten Umhänge oder Mäntel.

Die besondere, irisierende Wirkung der Gewänder wird durch goldene oder silberne Metallauflagen erreicht. Die Außenseiten der Mäntel haben die schon erwähnte Glanzvergoldung aus Blattgold über einer mehrlagigen braunroten Grundierschicht, dem ‚Poliment‘. Auf den Rückseiten wurde das Blattgold durch das preiswertere ‚Zwischgold“⁷⁴, bzw. eine ‚Goldfarbe‘ ersetzt.

Die Unterkleider dagegen haben eine Blattsilberauflage über braunrotem oder weißem Poliment (evtl. nur Grundierung), die durch Farben ‚gelüstert‘ wurde. Zusätzlich können diese ‚Lüster‘ mit Blumen verziert sein. Die Farben wurden unterschiedlich dick aufgetragen, wodurch man auch modellierende Wirkungen erzielte.

2.1.3. Einzelbeschreibungen

2.1.3.1. Der Kreuzaltar

(Abb. 1a)

Die drei Hauptfiguren, das heißt Christus am Kreuz, Maria und Johannes, repräsentieren die Tradition des biblisch-historischen Ereignisbildes in seiner Ausbildung „als streng symmetrisches dreifiguriges Kultbild“⁷⁵. In der liturgischen Tradition kam Maria Magdalena im Lauf des 14. Jahrhunderts zuerst in Italien hinzu, und ihre ikonographische Zugehörigkeit wurde im 15. und 16. Jahrhundert, analog zur Ausbreitung ihres Kults, besonders in Deutschland, den Niederlanden und Spanien üblich.

⁷⁴ Blattgold wird auf einem untergelegten Silberblatt ausgeschlagen, wodurch sich die Goldfolie weiter dünnen lässt. Kunstbrockhaus, Bd. 10, S. 342.

⁷⁵ LCI, Bd. 2, Sp. 630 (G. Jászai).

2.1.3.1.1. Der Kruzifixus

(Abb. 8a,b / 9a,b)

Der Corpus des Gekreuzigten misst in seiner Höhe 141,0 cm, die Breite beträgt durch die ausgebreiteten Arme 118,2 cm und die Tiefe 35,5 cm. Das Kreuz hat die Maße 245,0 cm Höhe, 140,6 cm Breite und ist nur 3,2 cm tief⁷⁶.

Zu Häupten des Corpus hängt ein Schild mit der in Majuskeln gemalten Inschrift: ‚Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum 16.80‘⁷⁷, die von einem Ornament bekrönt ist.

Die Holzfigur des Gekreuzigten hängt nur an den drei Holznägeln, die durch die Hände und die übereinander gelegten Füße gebohrt und ans Kreuz geheftet wurden. Sie gehört damit zum Typus des ‚Dreinelkruzifixus‘, der sich zusammen mit Dreifaltigkeitsdarstellungen (‚Gnadenstuhl‘) im 13. Jahrhundert herausbildete⁷⁸.

Die Skulptur ist vollrund gearbeitet und auch auf der Rückseite sorgfältig ausmodelliert. Sie hat einen tiefen Riss, der von der rechten Halsbeuge senkrecht bis zum rechten Rippenbogen verläuft.

Die weit zur Seite gestreckten Arme des Gekreuzigten sind etwas zu kurz. Sie scheinen die Last des Körpers nicht mehr halten zu können. Der Rumpf mit dem tief nach rechts gesenkten Haupt ist nach vorn gefallen, so dass sich zwischen dem Oberkörper und dem Kreuz ein relativ großer Abstand ergibt. Nur das Gesäß mit dem Lententuch berührt das Holz. Auch die Hände liegen nicht fest am Kreuz an, sondern nur die Oberseite der gekrümmten Finger, so dass man von der Seite einen Teil der Nägel sieht.

Durch das Gewicht des Körpers sind die Beine nicht gestreckt, sondern in den Knien leicht angewinkelt. Auch in der Frontalansicht wirkt die Skulptur nicht statisch. Durch die Kopfneigung und die leichte Gegenbewegung in der Taille ergibt sich mit den gebeugten Beinen und den übereinander gelegten Füßen eine ‚S-förmige‘ Bewegung.

Von den übereinander geschlagenen Füßen berührt nur die Hacke des unteren, linken Fußes das Kreuz. Die Nagelung ist durch die Fußmitte erfolgt. Von der Seite gesehen, bleibt auch hier ein Stück vom Nagel sichtbar. Selbst auf den

⁷⁶ Restaurierungsbericht: Alle Maße S. 2.

⁷⁷ Bad. Landesmuseum Karlsruhe, Bildarchiv Nr. R 35519, C 8457.

⁷⁸ LCI Bd.1, Sp. 553 (H. Neumann).

Fußsohlen lässt der Künstler die Wirkung der Kreuzigung auf den Körper erkennen. Mit akribischer Genauigkeit sind sogar hier Hautfalten geschnitzt, die durch die Belastung entstanden sind. Auf der Oberseite der Füße ist der Verlauf der Sehnen durch den großen quadratischen Nagelkopf etwas verschleiert; sie verlaufen fächerförmig bis zu den gekrümmten Zehen. Auffällig ist, dass die ‚großen‘ Zehen deutlich kürzer sind als die zweiten. Im Gegensatz zur sehnigen Oberseite wirkt der übrige Teil des Fußes durch die dicke Sohle sehr fleischig.

Der Körper des Gekreuzigten ist zwar an Armen und Beinen muskulös, der Rumpf aber sehr schmal ausgebildet. Der Brustkorb, dessen Rippen am Brustbein spitz zusammenlaufen, ist sehr detailliert gearbeitet. Durch das tief auf die Oberschenkel gerutschte Lendentuch ist auf der Rückseite der Figur ein Teil des Gesäßes zu sehen. Der Sitz des Tuchs verschleiert etwas die Proportionen, wodurch Christus leicht ‚kurzbeinig‘ wirkt. Die leicht nach außen gebogenen Ober- und Unterschenkel sind wie die Arme stark geädert.

Das Lendentuch besteht aus einem um den Leib gewundenen Stoffstreifen, der von zwei dünnen, parallel geführten Schnüren gehalten wird. Er fällt vorn in der Mitte zu einem Dreieck, während die Endzipfel zur Befestigung unter die Schnüre geschoben sind und rechts und links vom Körper als Faltenbausch herabhängen. Die vollständige Vergoldung des Tuchs ist eine Abweichung von den Vorgaben des Schleißner-Verdings, der eine blaue Rückseite vorsah⁷⁹.

Der Kopf des Gekreuzigten, der im Verhältnis zum Körper zu klein erscheint, ist tief zur rechten Seite geneigt. Das lange, dunkle, in der Mitte gescheitelte Haar folgt der Kopfneigung und ist hinter dem frei liegenden linken Ohr über den Nacken auf die rechte Schulter geglitten.

Das Gesicht mit der schmalen, langen Nase, deren Rücken leicht verdickt ist, und dem kurzen geteilten Backenbart ähnelt den Christusdarstellungen, die durch die Holzschnittpassionen Dürers geprägt sind, und strahlt eine ruhige Würde aus. Der Tod ist eingetreten, die Augen und der kleine Mund sind geschlossen, der Todesschmerz tritt bei dieser Darstellung in den Hintergrund. Die Fassung ist wesentlich dramatischer. Das bleiche Inkarnat zeigt die blauen Leichenmale, und die Blutspuren wurden als Ströme und Tropfen gemalt, was an mittelalterliche

⁷⁹ S. Anhang, Transkription des Schleißner-Verdings.

„Erbärmdebilder“⁸⁰ und spanische „Estofado“-Skulpturen⁸¹ des 17. Jahrhunderts erinnert.

2.1.3.1.2. Maria

(Abb. 10a, b)

Die Skulptur der Gottesmutter hat eine Höhe von 137,0 cm, eine Breite von 52,0 cm und eine Tiefe von 30,0 cm. Die Figur ist hinten vom Kopf bis zum Saum des Mantels ausgehöhlt und steht auf einer kleinen grün gefassten Plinte.

Maria ist, wie seit der italienischen Renaissance üblich, ‚antikisch‘ gekleidet, d. h. mit einem langen Unterkleid und einem Umhang oder Mantel. Die Außenseite des Umhangs ist vergoldet, wobei auf Faltengraten und an beanspruchten Stellen das rotbraune ‚Poliment‘ durchschimmert. Die Farbe der Innenseite des Mantels ist blau und mit kleinen Blumen verziert. Das Untergewand dagegen ist rot ‚gelüster‘ über einer Silberauflage, und an den schmalen Ärmeln und am Saum mit Gold eingefasst. Ebenso vergoldet sind das vorn zusammengesteckte Halstuch, das den gefälteten Halsausschnitt bedeckt, und die Schuhspitzen, die unter dem Saum hervorschauen.

Der Zustand der Fassung ist unterschiedlich. Auffällig sind die schwärzlichen Verfärbungen des Inkarnats, die auf einen verschmutzten Leimüberzug zurückzuführen sind, der nachträglich nur unzureichend entfernt werden konnte. Die rote Lüsterfarbe des Unterkleids ist fast überall bis auf die Silberauflage abgewetzt.

Maria steht in einer leichten Schrittstellung; das linke Bein mit dem nach außen gestellten Fuß bildet das Standbein, während das rechte als Spielbein nach hinten gebeugt ist. Der extrem nach außen gestellte rechte Fuß berührt dadurch nur an der Spitze den Boden. Die linke Hüfte des Standbeins liegt sehr hoch und schwingt nach links aus, während die Gegenbewegung durch die rechte Schulter für einen klassischen Kontrapost nicht sehr deutlich ausfällt. Auch in den Proportionen entspricht die Skulptur nicht dem klassischen Kanon, den man durch die ‚antikische‘ Bekleidung erwartet. Sie ist sehr schmal, die Beine wirken sehr lang und der Oberkörper erscheint unter dem Gewand extrem kurz zu sein.

⁸⁰ z. B. Christus als Schmerzensmann. Kunstbrockhaus Bd. 1, S. 117.

⁸¹ von spanisch ‚estofar‘, bekleiden. Realistische Holzfiguren des 17. Jahrhunderts. Kunstbrockhaus Bd. 3, S. 142.

Der Eindruck, dass es sich hier nur scheinbar um einen klassischen Kontrapost handelt, verstärkt sich beim Betrachten der Seiten- und Rückenansicht. Die Skulptur ist seitlich reliefhaft flach. Der lange Mantel ist hinten nicht plastisch ausgeführt und wirkt wie abgeschnitten. Er verschleiert zwar die seitliche Haltung, aber es ist doch eine ‚S-förmige‘ Linienführung zu erkennen, die man vom Fuß des Standbeins über den vorgewölbten Unterleib, den ‚zurückgelehnten‘ Oberkörper und den vorgestreckten Hals und Kopf verfolgen kann.

Hinzu kommt eine mehrfache Drehbewegung um die Längsachse: Schon die Schrittstellung mit den nach außen gestellten Füßen beinhaltet eine halbkreisförmige Bewegung. Das stark zurückgenommene Spielbein findet auch in der Hüfte seine Entsprechung, sie liegt nicht parallel zu der des Standbeins, sondern hinter ihr. Dagegen ist die Schulterpartie auf dieser Seite vorgeschoben, es muss also in der Taille ebenfalls eine Drehbewegung stattfinden, die allerdings durch die Hände und den Mantel verdeckt ist.

Die Ausrichtung der Mutter Gottes muss man im Kontext zu den übrigen Figuren sehen. Sie hat nach der liturgischen Tradition auf der rechten Seite des Kreuzes ihren Platz (für den Betrachter links).

Während die Skulptur in ihrer Hauptausrichtung fast frontal zum Betrachter steht, ist der Oberkörper zum Kreuz gedreht, wobei der Kopf diese Bewegung noch einmal durch eine weitere Drehung verstärkt. Das Gesicht ist mit einem Ausdruck des Schmerzes zum Gekreuzigten erhoben. Die ‚gepolsterten‘ Hände mit den Grübchen an den Fingerwurzeln sind mit gespreizten Fingern in einer Ergebenheits- oder Verzweiflungsgeste über der Brust gekreuzt, wobei die Rechte über der Linken liegt.

Verzweiflung zeigt auch das Gesicht, bei dessen ovalem Schnitt die schwere Kinn- und Wangenpartie mit dem kräftigen Hals korrespondiert. Der über den Kopf gezogene Umhang verdeckt den Haaransatz, und sein Rand berührt fast die schmerzlich nach oben gezogenen Brauen. Deren Linienführung wiederholt sich in der Lage der weit geschnittenen Augen, wobei die Iris, wie in einer nahen Ohnmacht, halb vom oberen Lidrand verdeckt wird.

Wie ihr Sohn hat Maria eine lange schmale Nase mit einem verdickten Rücken. Der kleine Mund mit der vollen Unterlippe ist leicht geöffnet und lässt die oberen Schneidezähne erkennen. Trotz der glatten Züge ist ihr Gesicht das einer älteren Frau.

Obwohl die ganze Skulptur eine geschlossene Blockhaftigkeit zeigt, strahlt sie doch eine ‚barocke‘ Dynamik aus. Diese kommt nicht nur durch Haltung, Gestik oder Mimik zum Ausdruck, sondern fast noch stärker durch die Gewandführung.

Diese lebt von der Spannung zwischen dem schmalen Unterkleid mit den eckigen vertikalen Falten, die tiefe Schattenzonen bilden und sich nur am Saum nach Art

schwerer Seidenstoffe ‚brechen‘, und dem kühn drapierten Umhang mit seinen flachen Mulden und scharfen Graten, der in geschwungenen Rändern ‚ausweht‘.

Der unbekannte Künstler variiert das seit der Gotik beliebte Motiv des vor den Leib gezogenen offenen Mantels, das die Strenge der vertikalen Falten durch diagonale Elemente mildert⁸².

Hier wird der Umhang nach Art eines klassischen ‚Himation‘ aus einem langen Stoffstreifen drapiert, der hinten bis zum Boden reicht und den Kopf bedeckt. Dabei ist er an der rechten Schmalseite in der Mitte gefaltet und in zwei Stufen vorn um den Körper unter die linke Achsel gezogen, wo er mit der linken Schmalseite vom angewinkelten Arm gehalten wird. Dadurch fällt der Mantel in mehrfachen diagonalen Schwüngen herab, die noch durch den Farbkontrast zwischen dem Gold seiner Außenseite und dem Blau des teilweise sichtbaren Innenfutters betont werden.

2.1.3.1.3. Johannes

(Abb. 11a, b)

Johannes, dessen Anwesenheit bei der Kreuzigung nur im Johannesevangelium ohne Namensnennung erwähnt wird⁸³, muss nach seiner Haltung auf der anderen Seite des Kreuzes stehen. Er hat etwa die gleichen Maße wie Maria, nämlich 137,5 cm Höhe, 54,0 cm Breite und 37,5 cm Tiefe. Auch er ist auf der Rückseite sorgfältig ausgehöhlt und hat dadurch keine erkennbaren Schrumpfrisse.

Er trägt über einem gegürteten, grün gelüsterten Unterkleid, mit Goldborten am lockeren geraden Halsausschnitt und am unteren Rand, einen langen Umhang. Dieser ist auf der rechten Schulter umgeschlagen und zeigt sein orangerotes Innenfutter. Von der linken Schulter ist er am Rücken herab geglitten und wird, von unten über den angewinkelten Arm gezogen, als Faltenbausch von diesem gehalten.

Durch die Armhaltung fällt der Mantel vorn auseinander und hinterfängt mit dem Orangerot des Futters als Komplementärfarbe das grüne Gewand. Dabei bildet der Mantel mit dem Kopf des Heiligen eine ovale Begrenzungsform für die Statue, die hinten unten als abgerundete Spitze auf einer kleinen Standfläche ausläuft und dort als Stütze wirkt.

⁸² S. z. B. den Bestandskatalog d. Mittelrheinischen Museums Koblenz, Bd. 3. Koblenz 1993, Abb. 16, 26a, c, 27, 28, 29.

⁸³ NT, Johannes. 19, V. 26, 27.

Die Stütze ist notwendig, denn trotz des Anscheins eines Kontrapost in der Frontalansicht entlarvt die Seitenansicht die reliefhafte Unvollständigkeit der Statue, die eine ausgewogene Ponderation und einen freien Stand unmöglich macht. Auch bei Johannes zeigen sich die sehr hohe Taille, die S-förmige Haltung und die Torsion um die Längsachse, die besonders an den diagonalen Falten des Oberteils seines Gewandes zu sehen ist.

Johannes steht barfüßig in einer leichten Schrittstellung mit dem rechten Standbein auf einem kleinen Erdkissen, wobei die Fußzehen über den Rand hinausragen. Vom Fuß des nach hinten angewinkelten Spielbeins berühren nur der große Zeh und sein Ballen die Plinte. Für die Darstellung eines jugendlichen, fast feminin schmalen Mannes hat Johannes seltsam große Füße und gäederte Beine.

Während die Form des Standbeins im wadenlangen Untergewand hinter den wulstartigen Graten der senkrechten Parallelfalten verschwindet, formen leichte Knitterfalten die gebeugte Form des Spielbeins nach und zeigen den tief liegenden Hüftansatz. Eine Gegenbewegung in den Schultern ist nicht zu erkennen, sie ist durch die Armhaltung verschleiert. Die rechte langfingrige Hand liegt in einer Geste der Ergriffenheit mit gespreizten Fingern auf der Brust, die linke öffnet sich mit leicht gekrümmten Fingern und einem gestreckten Zeigefinger dem Beschauer. Diese Hand ist im Übrigen die einzige Form, die den blockhaften Umriss sprengt.

Als Pendant zu Maria weist der untere Teil der Skulptur bis zur Taille mehr zum Betrachter, während Oberkörper und Kopf zum Kreuz gewendet sind. Dabei ist das jugendliche Gesicht unter dem braunen schulterlangen Haar, das in der Mitte gescheitelt ist, und flach anliegt, zum Gekreuzigten erhoben.

Das Antlitz des Johannes ähnelt in seiner äußeren Form mit seinem kräftigen Kinn, dem kleinen geöffneten Mund und den sichtbaren Schneidezähnen dem der Madonna. Noch deutlicher ist bei ihm der eigenartige Unterkiefer zu sehen, der fast einen rechten Winkel bildet, wodurch die Wangen extrem lang wirken. Sie bilden, von vorn gesehen, mit dem Kinn ein Dreieck. Im Gegensatz zu Maria aber hat er eine gerade Nase, die ihm ein klassisches Profil verleiht. Die eng stehenden Augen mit wulstigen nicht überschrittenen Lidern sind relativ klein, der Ausdruck des Schmerzes wird durch die dicht über ihnen verlaufenden Brauen erzeugt. Der Fassmaler ist aber nicht dem geschnitzten Lauf gefolgt, sondern hat sie höher angesetzt und stärker gebogen, wodurch sie wie ‚geschminkt‘ wirken.

2.1.3.1.4. Maria Magdalena

(Abb. 12a,b)

Die Höhe der knienden Magdalena beträgt 96,5 cm, die Breite 65,0 cm und die Tiefe 38,5 cm. Sie ist, wie man schon aus der Lage der Aushöhlung an ihrer rechten Seite sieht, für eine Seitenansicht geschnitzt, und zwar so, dass Magdalena in ihrer Hinwendung zum Kreuz auf der Seite des Johannes kniet.

Die Höhlung folgt sorgfältig der Bewegung der Knienden; die ‚Rückseite‘ ist sehr flach und undifferenziert gehalten. Dadurch entsteht auch bei der Sicht von vorn und hinten der Eindruck einer Lastigkeit zur Schauseite. Dies wird noch dadurch verstärkt, dass der Oberkörper Magdalenas in der Taille seitlich abknickt, und sie eigentlich zur Seite fallen müsste, da die eng nebeneinander liegenden Knie kein Gegengewicht darstellen.

Eine weitere Besonderheit ist der sauber oberhalb des Ellbogens abgeschnittene, waagrecht nach vorn ausgestreckte rechte Arm. Die glatte Schnittfläche deutet auf den Verzicht auf Vollständigkeit beim Entstehen des Ensembles oder eine beabsichtigte spätere Entfernung hin.

Von der Schauseite her fallen bis auf den Armstumpf diese Details nicht auf. Magdalena kniet mit leicht versetzten Knien, was durch die hintereinander gestellten nackten Füße deutlich wird, die bis zu den Zehen vom Umhang bedeckt sind.

Ihr Mantel wird vom rechten Armstumpf gehalten und hinterfängt so auch farblich die Figur mit seinem orangeroten Innenfutter. Als Umschlag am oberen Mantelrand akzentuiert diese Farbe den Fall des Mantels in einem Bogen über den Rücken und die linke Hüfte bis zu den Oberschenkeln, von denen er aufgefangen wird. Hier modelliert der Mantel bis zu den Fußsohlen die kniende Haltung und die aufgestellten nackten Füße Magdalenas in Falten nach.

Der herab geglittene Umhang enthüllt ein Gewand mit langen Ärmeln, deren Weite am Handgelenk in feinen Falten gebündelt ist. Anders als bei Johannes ist seine Stofffülle nicht durch einen einfachen Gürtel zusammengenommen, sondern Magdalena trägt darüber ein goldfarbenedes Mieder, das vorn in der Taille in einer mit roten Ornamenten verzierten Spitze ausläuft und die Brüste ausspart. Den Abschluss des weiten Ausschnitts bildet wieder ein vorn zusammengestecktes goldenes Tuch.

Diese nicht mehr zeitlos, sondern sehr ‚modisch‘ wirkende Bekleidung, die in den Darstellungen seit dem 15. Jahrhundert üblich wird, soll den Reichtum und den

vormaligen Lebenswandel der nach der Legende „Herrin von Magdala“⁸⁴ genannten reuigen Sünderin zeigen, die schon früh mit anderen Frauen im Umkreis Jesu gleichgesetzt wird. In dieser Darstellung entspricht die Kleidung der venezianischen und oberitalienischen Mode, wie sie besonders in den Gemälden von Tintoretto, Veronese und Jacopo Bassano überliefert ist.

Ihr Kleid wirkt auch durch seine Oberflächengestaltung sehr kostbar: Im Schleißner-Verding heißt es dazu: „das underkleid aber von silber gestrimbt oder verblüemt werden solle“⁸⁵. Der Fassmaler hat das so gelöst, dass er kleine, pastos aufgetragene Blumen wie einen Blument Teppich malte, in den er horizontale Linien bis auf den Silbergrund ritzte, und damit die Illusion eines reichen Brokats schuf.

Ebenso kostbar wirkt das silberne, mit kleinen Bögen gesäumte Tuch, das Magdalena in der linken Hand trägt. Dabei fällt auf, dass die gespreizten Finger den Stoffballen zwar seitlich greifen, aber unmöglich ohne Unterstützung halten können.

Auch die Haartracht der Maria Magdalena ist ‚modisch‘. Aus den in der Mitte gescheitelten braunen Haaren, die über den Rücken bis zur Taille fallen, sind an den Schläfen Strähnen herausgenommen und am Hinterkopf zu einem kleinen Knoten gewunden. Eine weitere Locke fällt auf die rechte Schulter und rahmt den großen Ausschnitt, der die linke Schulter und den runden Hals freigibt. In den Vertiefungen und Falten des Inkarnats finden sich ähnliche Schmutzspuren wie bei Maria und Johannes.

Das emporgehobene Gesicht ist aber frei davon und zeigt wie bei Johannes ein rosiges Inkarnat mit rötlichen ‚Höhungen‘ an Wangen, Kinn und Nase.

Auch der Gesichtsschnitt hat große Ähnlichkeit mit dem des Johannes. Das gleiche ‚klassische‘ Profil, das volle Gesicht mit dem kleinen geöffneten Mund, den kleinen Augen mit den nicht überschrittenen wulstigen Augenlidern, die gleichen schweren Wangen und das kräftige Kinn. Auch Magdalena zeigt ihre Trauer in einem sonst eher unbewegten Gesicht durch die schmerzlich verzogenen Augenbrauen, die der Fassmaler hier aber nicht korrigierte.

⁸⁴ LCI Bd. 7, Sp. 516 (Marga Anstett-Janßen)

⁸⁵ Schleißner-Verding, s. Transkription im Anhang.

2.1.3.1.5. Die Engel

(Abb. 13a,b / 14a,b)

Unter den 17 Skulpturen im Badischen Landesmuseum Karlsruhe gibt es fünf fliegende kindliche Engel. Ihre Größe variiert von 57,0 bis 59,0 cm, die Breite von 37,1 bis 52,0 cm und ihre Tiefe von 17,8 bis 48,0 cm. Sie sind wie ‚Putti‘ gearbeitet, „antike Genien, die die Renaissance zu engelhaften Wesen umdeutete“⁸⁶. Ihre Zugehörigkeit zu den Hauptgruppen wird durch den Schleißner-Verding deutlich: Demnach gehören vier Engel mit einem Kelch zum *Kreuzaltar*, da sie das Blut aus den Wunden Christi auffangen und so den sakramentalen Bezug zwischen Opfertod und Messe verdeutlichen. Die übrigen zwei ohne Kelch kann man durch ihren Klagegestus der *Beweinung* zuordnen.

Da von den fünf erhaltenen Figuren zwei keinen Kelch haben, also zur *Beweinung* gehören, muss ein Engel von der *Kreuzigung* fehlen. Die offene Handhaltung der ‚Beweinungselgel‘ wäre zum Halten eines Kelches nämlich nicht geeignet. Es ist auch unwahrscheinlich, dass ein Kelch verloren gegangen ist, da diese, zumindest die Standfläche mit dem Stiel, immer zusammen mit der Hand gearbeitet sind. Die drei ‚Kelchträger‘ der *Kreuzigung*, die das Blut Christi auffangen, halten ihre Kelche auf verschiedene Weise so, dass die Rekonstruktion ihrer Zugehörigkeit relativ einfach erscheint. Daher fehlt offensichtlich der Engel zu Füßen Christi.

In Bezug auf die Fassung ist der Schleißner-Verding allerdings widersprüchlich, wenn es heißt: „Zum anderen sollen die 4 Engl mit schlingen kleidtin undt Ihren kelchen völlig vergult“. Schleißner vergoldete nur die Kelche, alle oberen Teile der Flügel und die Vorderseite der ‚Schlingen-Kleidtin‘, während die Körper rosiges Inkarnat mit rötlichen Modellierungen an Wangen, Gelenken und Körperfalten erhielten. Die Haare variieren von blond zu braun. Die Schwungfedern der kleinen Flügel sind mit rotem Lüster auf Silberauflage und die Rückseite der ‚Kleidtin‘ in kräftiges Rosa gefasst, nur beim „Engel b“ ist es ein Dunkelviolett⁸⁷.

Die Engel sind wie Christus vollrund geschnitzt. Dadurch ergeben sich am Rücken teilweise Risse. Die Rückseiten sind ebenso sorgfältig gearbeitet wie die Schauseite, nur die Federn der Flügel sind hier umrisshaft angedeutet.

⁸⁶ Kunstbrockhaus Bd. 3, S. 116.

⁸⁷ Bezeichnung der Engel s. Restaurierungsbericht.

Die ‚Engl‘ sind in ihrer Kindlichkeit gut erfasst. Eine Besonderheit sind die sehr schmalen Gesäßbacken, die bei allen zu finden sind. Die kurz geschnittenen Haare sind relativ eng anliegend gearbeitet und nicht lockig, sondern nur leicht gewellt.

Ihre ‚Kleidung‘ besteht aus schmalen Stoffbändern, den ‚schlingen kleidlin‘ des Vertrages, die variantenreich um Körper und Gliedmaßen so drapiert sind, dass sie die Scham bedecken. Die kleinen Flügel sind mehr ornamental als funktionsfähig in Schwung- und Deckfedern aufgegliedert. Der Eindruck des Fliegens wird stärker durch die Laufhaltung und die weit vom Körper weg gestreckten Arme suggeriert. Nur in den Gesichtern der Engel äußert sich die Trauer durch die schmerzlich verzogenen Augenbrauen und die offenen kleinen Münder, deren Mundwinkel herabgezogen sind.

2.1.3.2. Die Figuren auf der ‚Kuppen‘

Im Schleißner-Verding⁸⁸ werden die „auff der kuppen stehenden mittelmäßigen Pilder“ im Zusammenhang mit dem *Kreuzaltar* genannt. Sie sollen „nach formb der grosen oder hauptbilder gefast werden“.

Für den „anderen altar“⁸⁹ werden summarisch vier ‚bilder‘ genannt, die in allem den Figuren des *Kreuzaltars* angeglichen werden sollen.

Damit wäre also die Hl. Barbara mit drei sitzenden Figuren gemeint. Da sechs sitzende weibliche Figuren erhalten geblieben sind, kann man davon ausgehen, dass auch der Hl. Andreas mit drei Heiligen auf dem Baldachin des *Kreuzaltars* gestanden hat, und keine Figur verloren gegangen ist.

2.1.3.2.1. St. Andreas

(Abb. 15a,b)

Im Restaurierungsbericht wird seine „größte Höhe“⁹⁰ mit 96,5 cm angegeben. Das entspricht der Höhe des Gabelkreuzes. Seine wirkliche Körpergröße gleicht mit 89,0 cm in etwa der der St. Barbara, die 87,0 cm misst. Die größte Breite ist 44,0 cm, (gegen 35,0 cm bei Barbara), die größte Tiefe beträgt durch das schräg gestellte

⁸⁸ s. Transkription im Anhang.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Restaurierungsbericht, S. 3.

Kreuz 69,0 cm, der Heilige selbst beansprucht nur 24,0 cm (gegen 27,0 cm bei Barbara). Die große Übereinstimmung der Größenverhältnisse verweist auf eine gleichartige Position ‚auf der kuppen‘ der beiden Altäre.

Die Figur ist wie die anderen Standfiguren am Rücken ausgehöhlt, die Höhlung ist allerdings durch ein Brett geschlossen, auf dem die Falten und die Form des Mantels weiter geführt werden. Auch hier zeigen sich vertikale Risse.

Die Fassung entspricht dem Schleißner-Verding: Die Glanzvergoldung an der Außenseite des Mantels, ein hellgrünes Futter, das Kleid darunter violetter ‚Lüster‘, der ursprünglich wohl dünn und bläulich gewesen sein muss.

Der Heilige war ursprünglich ein Jünger des Johannes des Täufers. Als Jünger Jesu gehört er zu den zwölf Aposteln, die „ohne Tasche, ohne Schuhe, ohne Stab“⁹¹ gehen sollten. So sind seine nackten Füße als Attribut zu sehen. Das andere ist das Gabelkreuz, an das, nach der Legende, der Statthalter Egea von Patras ihn binden ließ, als Andreas ihn in einer Disputation nicht vom Christentum überzeugen konnte⁹².

In dieser Darstellung hält Andreas sein wie aus Ästen geformtes Kreuz im schrägen Winkel mit der Linken, es ruht mit einem Balken auf einem Sockel. Dieser ist sechseckig und bis auf die glatte Rückseite von Sockelleisten eingefasst. Die fünf schwarzen Schauseiten sind mit ovalen Schmuckelementen versehen, die Edelsteine imitieren.

Im Gegensatz zum Kreuz steht Andreas nicht direkt auf dem Sockel, sondern auf einer darauf befestigten kleinen grünen Plinte. Das heißt, er berührt sie nur mit der Hacke des rechten Fußes und mit dem großen Zeh des linken. Den eigentlichen Halt bekommt die Skulptur durch den langen Mantel, dessen hinterer Saum mit der Plinte verbunden ist.

In Haltung und Bewegung ähnelt die Figur den Skulpturen von Maria und Johannes, allerdings sind Kontrapost und Torsion deutlicher angelegt. Ebenso wie sie, zeigt sie in der Seitenansicht das schmale Profil und die ‚S-Linie‘, wobei die ganze Figur vornüber gebeugt erscheint.

Andreas hat kurze wellige Haare, die seitlich aus der niedrigen Stirn gestrichen sind und die Ohren bedecken. Sein kräftiges Gesicht mit der gebogenen Nase und den tief liegenden Augen wird von einem Vollbart eingerahmt, der auf die Brust fällt

⁹¹ NT, Lukas. 10, 1–12.

⁹² LCI, Bd. 5, Sp. 139 (Martin Lechner)

und den Halsausschnitt des bodenlangen Untergewandes teilweise verdeckt. Dieses ist bis zur Hüfte sichtbar, während der goldgeränderte Saum unten nur als kleiner Ausschnitt unter dem Mantel erscheint. Ähnlich wie bei Maria wird der Umhang nämlich fast ‚schürzenartig‘ um den Körper zur linken Hüfte gezogen. Dabei entstehen strahlenförmige flache Falten in Mantel und Untergewand, die sich in dieser Stelle bündeln und Kontrapost und ‘S-Linie‘ unterstreichen.

2.1.3.2.2. St. Barbara

(Abb. 16a,b)

Seit dem 14. Jh. gehört sie zu den beliebtesten und immer wieder dargestellten Heiligen. Der Legende nach hat sie ihr Vater in einem Turm gefangen gehalten, der daher ihr häufigstes Attribut ist. Sie galt als sehr gelehrt, der Priester Valentinus bekehrte sie zum Christentum. Der darüber erzürnte Vater lässt sie nach vielen Martern enthaupten⁹³.

In dieser Darstellung trägt die Heilige als Attribut in der rechten Hand einen Kelch, der sie als Nothelferin ausweist⁹⁴. Die linke Hand fehlt. Ihr anderes Attribut, der sechseckige Turm, steht an ihrer rechten Seite auf einem Sockel. Die Turmspitze reicht fast bis zur Taille der Heiligen. Der Turm hat ein Sockelgeschoß mit einer Tür, die drei Geschosse darüber werden durch Fenster akzentuiert. Die Symbolik der Dreifaltigkeit wiederholt sich in der nach oben abnehmenden Fensterzahl von drei im ersten Hauptgeschoss bis auf eins im obersten Stockwerk⁹⁵.

Barbara selbst steht, wie Andreas, in einer Schrittstellung auf einer grünen Plinte, die auf einem gleichartigen Sockel, wie der des Andreas befestigt ist. Dabei überragen ihre Schuhspitzen die Plinte. Auch hier übernimmt der Rücken des langen Mantels die Stütze. Die Höhlung darin ist ebenso mit einem Brett geschlossen, in das sorgfältig der herabfallende gefältete Schleier geschnitten ist. Dieser lässt, über der Stirn zu einer Spitze gebündelt, einen Teil der langen dunklen Haare frei.

Wie Andreas steht die Figur nach vorn gebeugt und blickt abwärts, was auf einen hohen Aufstellungsort im Altar hindeutet. Sogar der Turm ist nach vorn geneigt.

⁹³ LCI, Bd. 5, Sp. 304/305 (Vincent Mayr).

⁹⁴ Ebd., Sp. 305.

⁹⁵ Ebd.

Im Gegensatz zur breit angelegten Schauseite mit dem Kontrapost wirkt auch Barbara von der Seite reliefartig schmal.

Der Farbkanon des Schleißner-Verdings wird erfüllt, indem die Außenseite des Mantels, der Schleier, der Kelch und die Säume ihrer Kleider glanzvergoldet sind, die Mantelinnenseite dagegen, wie bei Andreas, ein helles Grün zeigt.

Die Heilige trägt ein langes Kleid in einem dunklen Orange, darüber eine Art gegürteter Tunika in rotem Lüster, die in parallelen Falten herabfällt, wobei die Bewegung des rechten Spielbeins nachgezeichnet wird. Eine leichte Drehung in der Taille lässt die Falten über dem Gürtel diagonal verlaufen.

Auch hier wird der Mantel als Mittel der Bewegung und Dramatik eingesetzt: Er liegt um ihre Schultern mit umgeschlagenem Innenfutter und wird über der Brust von einem runden Knopf zusammen gehalten, was für eine ‚antikische‘ Gewandung ungewöhnlich ist. Darunter wird der Mantel durch die Bewegung der angewinkelten Arme aber weit geöffnet, so dass die Taille der Tunika zu sehen ist, während die Hüften wieder vom Mantel verdeckt sind, da auch hier der linke Rand in einem diagonalen Schwung um den Leib geführt, zusammen mit dem um den Kelcharm geschlungenen rechten Mantelsaum in der Achselhöhle gehalten wird.

2.1.3.2.3. Die sitzenden Heiligen

(Abb. 17a,b | 18a,b)

Die sechs weiblichen Heiligen sind fast alle nicht mehr ikonographisch einzuordnen, da sie keine Attribute haben, die aber nach ihrer Arm- und Handhaltung sicher vorhanden gewesen sein müssen. Nur eine Heilige mit einem Lamm in der linken Armbeuge kann man als Hl. Agnes identifizieren. So erscheint sie nämlich der Legende nach ihren Verwandten während der Totenwache, inmitten einer Schar schöner Jungfrauen als Verlobte des Herrn⁹⁶.

Gegen die nahe liegende Überlegung, die anderen Heiligen als diese Jungfrauen zu identifizieren, sprechen die Hinweise auf verlorene Attribute. Eher sind es andere Märtyrerinnen mit dem Palmzweig in der einen und dem persönlichen Marterwerkzeug in der anderen Hand. So fügen sie sich ikonographisch in das Ensemble eines Kreuz- und eines ‚Beweinungsaltars‘.

⁹⁶ LCI, Bd. 5, Sp. 58/59 (Klaus Zimmermanns)

Die Figuren variieren in Kleidung und Haartracht den Form- und Farbkanon der Hauptfiguren. Jede bildet von vorn in ihrer Umrisslinie eine breit gelagerte pyramidale Form, aber von der Seite wirken auch sie ‚beschnitten‘ durch die konkave Abflachung im unteren Teil.

Trotz des einheitlichen Umrisses wirken sie nicht gleichförmig. Jede einzelne sitzt in einer anderen Haltung, die durch Torsion in Taille und Schulterbereich und die verschieden gekreuzten Beine anmutig und abwechslungsreich wirkt. Wie Andreas und Barbara blicken sie abwärts, was ihre Position auf dem ‚Baldachin‘ bestätigt.

2.1.3.3. Die *Beweinung*

(Abb. 1b | 19a,b–23a,b | 24a,b,c)

Die *Beweinung* befindet sich in Höchenschwand und gehörte nicht zu den aufgekauften Figuren. Mir ist nicht bekannt, ob sie schon einmal Gegenstand einer denkmalpflegerischen oder kunsthistorischen Untersuchung war.

Die *Beweinungsgruppe* tritt in Form eines Andachtsbildes erst im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts aus der zyklischen Folge der Passionsdarstellungen heraus. Ihre ikonographische Herleitung aus der Passionsgeschichte ist nicht ganz eindeutig, da die Evangelien über diesen Moment zwischen Kreuzabnahme und Grablegung nicht ausdrücklich berichten⁹⁷.

In Deutschland war die Darstellung der Schmerzensmutter mit dem toten Sohn im Schoß als kultisches Andachtsbild üblich. Im Sprachgebrauch wird es „Pietà“ oder „Vesperbild“ genannt, nach der geistlichen Stundeneinteilung des Breviers. Das heißt, gemäß der Passion, nachmittags zwischen 5 und 7 Uhr. In dieser Zeit sollen Kreuzabnahme und *Beweinung* stattgefunden haben⁹⁸. In Italien war dagegen die vielfigurige Gruppe beliebter, die zur Unterscheidung „*Beweinung*“, „*Marienklage*“ oder „*lamentatio*“ heißt⁹⁹.

Bei dieser *Beweinung* sind nur Maria, Christus und Johannes eindeutig zu erkennen, während sich die Identität der Frauen nicht festlegen lässt. Wahrscheinlich aber ist die linke Kauernde Maria Magdalena.

⁹⁷ LCI, Bd. 5, Sp. 278-281 (L. Hoffscholte).

⁹⁸ W. Passarge, S. 1. Vergl. auch W. Pinder, S. 4.

⁹⁹ L. Berting, S. 113.

Im Gegensatz zum Figureninventar *des Kreuzaltars*, das aus Einzelfiguren besteht, bilden die sechs Protagonisten der *Beweinung* ein Hochrelief in Trapezform. Es fehlt die barocke Fassung, die abgelaugt und durch eine fast monochrome dünne Lasur ersetzt wurde. Dabei wurde zusätzlich das Inkarnat der ‚Lebenden‘ blassrosa mit rosa ‚Höhungen‘, das des toten Christus grau gefasst.

Maria sitzt mit ihrem toten Sohn im Schoß wehklagend auf einem angedeuteten Erdhügel, der wohl Golgatha symbolisiert. Ihr Gesicht ist nach oben gewandt, die Arme sind weit ausgebreitet.

Der rechte Arm der Schmerzensmutter mit der ebenfalls zum Himmel weisenden Hand, wird von Johannes gehalten, der teilweise verdeckt neben ihr steht und sich ihr zuwendet. Den linken Arm stützt eine ebenfalls stehende weibliche Trauernde, die sich im Schmerz abwendet und ihr Gesicht mit dem Mantel halb bedeckt.

Vor Johannes und der verhüllten Trauernden kauern zwei weitere Frauen, die den toten Christus stützen und halten.

Christus ruht nur mit dem Oberkörper auf dem rechten Knie seiner Mutter, das sie dafür hoch angewinkelt hat. Zusätzlich hält ihn die linke Kauernde. Das linke Bein Mariens ist ausgestreckt und gibt keine Stütze. Dadurch sind Unterleib und Beine des Toten schräg herab geglitten.

Der Körper ist dabei zwar ganz dem Betrachter zugewandt, aber in der Hüfte abgeknickt, wodurch die herabhängenden Beine in Seitenansicht erscheinen. Dabei sind die Knie des Toten gebeugt, denn die Abwärtsbewegung wird von der rechten Kauernden aufgefangen, die die Unterschenkel so stützt, dass die Füße den Boden nicht berühren. Der Eindruck des Leblosen wird noch durch den schlaff herabhängenden rechten Arm und das nach rechts geneigte Haupt verstärkt.

Dieser Eindruck der kraftlosen Schwere des Leichnams wird allerdings durch seine unrealistische frontale Darbietung und die mehr angedeuteten Stützgesten der Helfer aufgehoben – es scheint, als schwebte der tote Christus.

Maria ist auf der gleichen Ebene wie die übrigen Trauernden. Sie bilden Hintergrund und rechteckigen Rahmen für den Leichnam Christi, der selbst eine Diagonale vor dem Rechteck bildet. Dennoch ist Maria durch ihre zentrale Stellung hervorgehoben, vor allem aber durch ihre Körperhaltung. Ihre Sitzhaltung ist ebenfalls nicht realistisch, sie steht fast, aber auch ohne Halt, und so scheint sie mit ihrem toten Sohn zu schweben. Ihr Körper formt das Kreuz, von dem Christus gerade abgenommen worden ist, noch einmal nach – eine symbolische Kreuzabnahme.

Die Gestalten sind schmal und wirken überlang, körperlos trotz ihrer ‚antikischen‘ Gesichter und Gewandung. Die Kleidung ist (wie bei der *Kreuzigungsgruppe*) die seit der italienischen Renaissance für biblische Gestalten übliche zeitlose Zusammenstellung von langem gegürteten Unterkleid und Umhang.

Bei Johannes zeigt das Kleid den in lockere Falten fallenden geraden Halsausschnitt, während die Frauen diesen mit einem Schultertuch bedecken. Die linke Kniende hat schmale gefältete Ärmel und darüber ein harnischartiges Mieder, das den Körper modelliert. Das spricht für die Darstellung der Maria Magdalena, da ihre Kleidung fast identisch mit der der Kreuzigung ist. Allerdings fehlt ihr der weite Umhang der übrigen Figuren. Maria und ihre Helferin tragen ihn über den Kopf gezogen, bei letzterer ist er wie bei der rechten Knienden von der Schulter geglitten. Die Kniende ist wie Johannes barhäuptig und zeigt lange wellige Haare, von denen zwei Strähnen am Hinterkopf zu einem Knoten gedreht sind, was ebenfalls an die Maria Magdalena der *Kreuzigung* erinnert.

Die Gewänder wirken in ihrer Stofflichkeit sehr dünn. Sie umspielen die Figuren in weichen Falten, die in welligen Säumen auslaufen. Im Gegensatz zu ihrer bewegten Oberfläche wirken die Gesichter und Hände wie glatt poliert.

Die Gesichter sind alle vom gleichen Typus und wirken ‚klassisch‘ zeitlos jung. Ihre Ähnlichkeit mit Johannes und Maria Magdalena der *Kreuzigungsgruppe* ist auffällig: Der Gesichtsschnitt ist oval mit einer schweren Wangenpartie, relativ kleinen Augen, einer geraden oder leicht gebogenen Nase und einem kleinen geöffneten Mund, in dem man die oberen Schneidezähne sieht. Die Hände sind biegsam und langfingrig, bei den Frauen mit Grübchen. Ihre Gestik wirkt nur andeutend, als ob eine ehrfürchtige Scheu sie am Zugreifen hindere. Die Füße sind meist nur zu erahnen. Bis auf Johannes und die rechte Kniende tragen die Trauernden Schuhe.

Der tote Christus ist nur mit einem vorn umgeschlagenen, gefälteten Lententuch bekleidet, das auf seiner rechten Seite tief auf das Bein herab geglitten ist.

Erst bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass er nicht dem Typus der übrigen Figuren gleicht. Er wirkt zwar zeitlos jung, auch wenn sein ausgemergelter Körper mit dem ausgearbeiteten Rippenkorb und den geäderten Armen und Beinen nicht der an der Antike orientierten Norm entspricht. Aber seine Gesichtszüge über dem am Kinn geteilten Backenbart sind deutlich anders: Die Augäpfel seiner geschlossenen Augen liegen nicht so tief, sind größer und leicht abwärts gerichtet, die Backenknochen treten stärker hervor und steghafte Falten vom Nasenwinkel

herab rahmen den Mund. Dieser ist größer als der der anderen Figuren und hat vollere Lippen.

Auffallend ist die Haartracht auf der rechten Seite des Schädels: Während die Haare am Kopf sorgfältig in Wellen liegen, erscheint der waagrecht ‚gewellte‘ Verlauf der Wellen wie eine grob ‚gestrählte‘ Fläche. Es wirkt wie ein stümperhafter Versuch, eine missglückte oder heraus gebrochene Haarlocke auszubessern. Es ist aber nicht auszumachen, von wem diese ‚Ausbesserung‘ stammt.

Auch die Hände Christi wirken breiter und kurzfingeriger als die der anderen Figuren. Nur die Füße ähneln denen von Johannes und der rechten Knienden. Sie sind kräftig mit fleischiger Sohle ohne Wölbung. Die kleineren Zehen sind gekrümmt und ihr Sehnenansatz wird fächerartig sichtbar. Auch hier ist die Äderung so differenziert ausgearbeitet, dass sogar die quer über den Oberfuß laufenden Venen zu sehen sind. Eigenartig ist allerdings dass die Füße verschieden groß und verschieden geformt sind.

Christus ist das Zentrum dieser *Beweinung*, sowohl durch seine Größe als auch seine im wörtlichen Sinn ‚vordergründige‘ Darstellung, die in der Seitenansicht besonders deutlich wird

Das Schema, den Leichnam dem Betrachter zugewendet zu zeigen, wurde in Burgund entwickelt und in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts verbreitet¹⁰⁰.

Die Haltung Christi erinnert daher sehr an die der Kreuzabnahmen früher Niederländer, am auffälligsten in der ‚Kreuzabnahme‘ des Rogier van der Weyden von ca. 1430 im Prado, Madrid¹⁰¹. Sie wurde auch im 16. Jahrhundert übernommen, wie ein Stich von Hans Collaert nach Maerten de Vos zeigt¹⁰².

Der Körper des toten Christus liegt, anders als in den gotischen ‚Pietà‘-Darstellungen, nicht in der Totenstarre, sondern auch äußerlich ‚erlöst‘ – gelöst auf dem Schoß seiner Mutter. Der ausgemergelte Körper mit dem ausgeprägten Rippenkorb und dem Netz der verdickten Venen entspricht nicht dem klassischen Ideal, das auch den leidenden Christus als jugendlichen Athleten darstellt, dessen äußere Schönheit die göttliche spiegelt, sondern wirkt fast nüchtern anatomisch genau beobachtet. Dennoch ist dies nur ein scheinbarer Realismus, die Überbetonung der Leidensmerkmale hat vielmehr das Ziel, den Betrachter zum Mitleiden, zur „*compassio*“¹⁰³

¹⁰⁰ Die Skulpturen 1993, S. 63.

¹⁰¹ Abb. Végh, S. 22.

¹⁰² Ricke, Abb. 83.

¹⁰³ Lateinisch Mitleid. Das Tridentinum beruft sich auf die ‚*summa theol.* (2)‘ des Thomas von Aquin, wo es über den Wert der religiösen Malerei u. a. heißt: „*tertio ad exitandum devotionis affectum*“ (a 2 ad 1). Schnell, S. 5. Die ‚*compassio*‘ war in der Gegenreformation einer dieser geforderten ‚*Affekte*.‘ *Imorde*, z. B. S. 89 ff.

zu bewegen. Damit geht die Darstellung über den Manierismus hinaus und nähert sich der Kunstauffassung der Gegenreformation, die fordert, der Künstler müsse die Leiden der Heiligen so darstellen, dass „unser Streben nach Frömmigkeit neu angefacht und unser Inneres von Reueschmerz und Andachtsglut aufs Tiefste ergriffen würde“¹⁰⁴.

Auch bei der *Beweinung* gibt es einige Schwächen in der sonst kunstvollen Schnitzarbeit: Am auffälligsten ist sicher das eigenartig ungeformte Gesicht der linken Knienden. Schwieriger zu erkennen ist der merkwürdige Übergang von Hals zur Schulter beim toten Christus. Es scheint, als hätte Jesus übergroße Hals- und Schultermuskeln, die aber weder durch seinen Körperbau noch durch seine Haltung gerechtfertigt sind.

2.2. Zusammenfassung

Im Verhältnis zu den Hauptfiguren, die sehr sorgfältig gearbeitet sind, wirken die Figuren auf der ‚Kuppen‘ insgesamt gröber. Sie sind auch wesentlich stärker beim Abbruch der Altäre beschädigt und besonders flüchtig durch die ‚Restauration‘ von 1900 behandelt worden.

Zwischen den Figuren der *Kreuzigungsgruppe* und der *Beweinung* herrschen vielfältige Ähnlichkeiten, auf die im späteren Verlauf dieser Arbeit noch näher eingegangen wird. Man kann also davon ausgehen, dass sie vom selben Bildschnitzer gearbeitet wurden. Dabei sind die Kreuzigungsfiguren sicher zuerst entstanden, da sie etwas steifer und ‚hölzerner‘, sowohl in ihrer Haltung als auch in der Schnitzarbeit, wirken.

Die *Beweinung* ist in der Holzbehandlung flüssiger und wirkt weniger handwerklich. Der Bildschnitzer hat teilweise den ‚volkstümlichen Manierismus‘ überwunden, seine trauernde Madonna hat sogar schon fast barockes Pathos. Dennoch ist die Annäherung an den ‚internationalen Manierismus‘ oder den italienischen Frühbarock oberflächlich, so als habe der Künstler nur Abbildungen seiner Vorbilder gesehen. Dies kommt besonders an den Köpfen von Johannes und der linken Kauernden zum

¹⁰⁴ Gabriele Paleotti, *De imaginibus sacris et profanis libri cinque ... Discorso intorno le immagini sacre e profane*, Bologna 1582, in Ingolstadt 1594 in Latein erschienen, o. S. Schnell, S. 12a. Rom in Bayern, Katalog 161.

Ausdruck. Die Gesichter wirken in der Frontal- und Seitenansicht ‚klassisch‘, aber das Dreiviertelprofil ist nicht stimmig.

Völlig unklassisch ist die Behandlung der Körper. Sie wirken überlang und ‚körperlos‘ unter den Gewändern; der Kontrapost paart sich mit der gotischen ‚S-Kurve‘, und die manieristische „figura serpentinata“¹⁰⁵ wird auch nur von der Schauseite suggeriert.

2.3. Stilistische Einordnung der Fassung

(Abb. 25a,b)

Nach der genauen Untersuchung der Figuren ist ihre kunsthistorische Einordnung durch das Badische Landesmuseum Karlsruhe in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts nachvollziehbar. Damit aber bleibt die zeitliche Diskrepanz zwischen der Schnitzarbeit eines unbekanntes Bildhauers um 1620 und der Fassung des Johann Schleißner von 1679/80, also ein Zeitunterschied von fast sechzig Jahren.

Die Fassung ist nach dem Restaurierungsbericht reich und sorgfältig, wobei die Inkarnate als Gradmesser sehr „differenzierte Betonungen der Körperformen sowie exakt gemalte Augenpartien aufweisen“¹⁰⁶.

Und sie ist nach diesem Bericht und einer nochmaligen Bestätigung von Frau Wähning, die die Restaurierung leitete, eine **Erstfassung**.

Wie kann man diese Fassung nun einordnen? War sie 1679 zeitgemäß oder entsprach sie dem Geschmack einer früheren Epoche? Ich beziehe mich vor allem auf die Aufzeichnungen von Buchenrieder, da er viele vergleichbare Beispiele aus dieser Zeit im Münchner Raum zeigt¹⁰⁷.

Er sagt über das ganze 17. Jahrhundert: „Die mannigfaltige Farbigkeit der technisch und handwerklich oftmals kompliziert aufgebauten Fassungen des 17. Jahrhunderts ist noch von Spätgotik und Manierismus geprägt, in künstlerischer Hinsicht aber auf die neue Farbenwelt italienischer und niederländischer Kunst ausgerichtet“¹⁰⁸.

Das Jahrhundert näher differenzierend fährt er fort: „Die Farbfassungen des frühen 17. Jahrhunderts zeichnen sich durch kräftig getönte Inkarnate, farbig

¹⁰⁵ Lateinisch ‚geschlängelt‘, Kompositionsschema der Plastik im Manierismus in Verbindung mit dem Kontrapost. Lexikon der Kunst (dtv 1996), Bd. 2, S. 502.

¹⁰⁶ Restaurierungsbericht S. 14.

¹⁰⁷ Buchenrieder, S. 75.

¹⁰⁸ Ebd.

bemalte Gewänder und reichliche Vergoldung aus ‚Lüstringen‘ auf polierter Silberunterlage sind von der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts bis in die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts üblich“¹⁰⁹.

Noch eindeutiger in das frühe 17. Jahrhundert ist nach ihm die so genannte „Kagerfassung“¹¹⁰ einzuordnen. Es sind „ Fassungen des frühen 17. Jahrhunderts mit quergestreiften Gewändern“¹¹¹. Dabei sind die „Streifen zumeist aus der mit Silber unterlegten Überzugsfarbe herausgeschabt, seltener mit Farbe aufgemalt“¹¹². Bei Lill heißt sie auch die „Spanische Fassung“¹¹³, da die für sie typische Technik an spanische Samtstoffe erinnere. Neben Querstreifen wurden auch andere Muster herausgeschabt. Diese Technik gibt es schon bei spanischen, Brüssler und Antwerpener Fassungen des 16. Jahrhunderts. Im 17. Jahrhundert wurde sie auch für Überfassungen älterer Skulpturen verwendet¹¹⁴.

Für die Schleißner-Fassung¹¹⁵ treffen alle genannten Eigenschaften zu (s. Kapitel 2.1.2.), ein komplizierter Aufbau, aber schon die italienisch-niederländische Farbpalette, die starken Farben, die üppige Vergoldung und die ‚Lüstringen‘¹¹⁶. Hätte man nur diese Eigenschaften, so wäre eine nähere Eingrenzung nicht möglich. Einzig die ‚kräftig getönten Inkarnate‘ könnten vielleicht weiter helfen und die ‚Kagerfassung‘, die direkt auf das frühe 17. Jahrhundert weist.

Die Inkarnate sind bei der *Kreuzigungsgruppe* teilweise ‚kräftig getönt‘, teilweise aber auch fast weiß mit Höhungen, und daher als ein Hinweis auf das Alter schlecht geeignet¹¹⁷. Es bliebe also nur die ‚Kagerfassung‘.

¹⁰⁹ Buchenrieder, S. 75 .

¹¹⁰ Irrtümlich nach dem Augsburger Maler Mathias Kager (1596–1634) genannt. Buchenrieder, S.75.

¹¹¹ Buchenrieder, S. 75..

¹¹² Ebd.

¹¹³ Beispiele für spanische Bildwerke des 16. Jh.: Juan de Juni, ‚Grablegung Christi‘ von 1541/44. Skulptur, Bd. 2. S. 94. Übergabe der Kasel an den Hl. Ildefons‘, nach einem Entwurf von El Greco von 1585. Skulptur, Bd. 2, S. 101. Hier hat man das ‚radierende Verfahren‘ großflächig angewendet. Es war aber auch üblich, diese Technik durch gemalte Muster zu ersetzen. Buchenrieder, Abb. 33 a und b.

¹¹⁴ Ebd., S. 223 und S. 75.

¹¹⁵ S. Transkription im Anhang.

¹¹⁶ Dies trifft auch auf die anderen Beispiele zu, die Buchenrieder nennt, z. B. eine ‚Pietà‘ von 1598 in St. Sebastian in Ebersberg, Hans Krumper zugeschrieben: „Das Gewand auf Glanzsilber, zweischichtig lüstriert. Auf transparentem Rot lag eine dünne transparente Blauschicht. Die Mantelaußenseite Glanzvergoldung auf rotem Poliment, das Mantelfutter auf Silber rot lüstriert“. Buchenrieder, S. 77, Abb. S. 227. Oder eine Maria, wohl aus einer Marienkrönung aus Schwabniederhofen im Schongau, vom Fassmaler auf 1621 datiert, jetzt im Bayerischen Nationalmuseum, München: „Mantel außen Blattgold, innen rot über Silber, Gewand außen Silber ...“ Buchenrieder, Spalte 809, und in Zohner, Abb. 136.

¹¹⁷ S. Restaurierungsbericht, S.19 f.

Im Vertrag für Schleißner sollen die drei Hauptheiligen der Kreuzigung vergoldete Mäntel und Unterkleider mit einer ‚Lacklasur‘ erhalten. Bei Maria soll sie rot, bei Johannes grün sein. Bei Magdalena wird es nicht mehr so eindeutig. Da heißt es – durch die seltsame Interpunktion noch weiter kompliziert – „mit einer lasur (,) das underkleid aber von silber getrimbt oder verblüembt werden solle“¹¹⁸.

Es wird also im Gegensatz zu den Gewändern von Maria und Johannes keine Farbe der Lasur genannt, sondern nur, dass das Kleid silbergestreift oder ‚verblüembt‘ werden solle. Das hätte auch eine silberne Ton-in-Ton Fassung ergeben können, was allerdings den Farbkanon gesprengt hätte. Es ist wohl eher so, dass die Farbe der Lasur durch einen Schreibfehler vergessen wurde und eigentlich Blau sein sollte, da Rot und Grün schon für Maria und Johannes vergeben waren. Blau hätte sich auch gut eingefügt, da es zum orangeroten Innenfutter des Mantels und zu den Silberstreifen gepasst hätte.

Schleißner benutzt statt der angenommenen Farbe die zweite Art der Verzierung, ‚verblümbt‘, und bereitet daraus einen gemalten Blumentepich, der die gesamte Silberschicht als Lasur bedeckt. In diesen ritzt er feine parallele Querstreifen, die bis auf das Silber reichen – ‚von silber gestrimbt‘¹¹⁹. Je nach einfallendem Licht ist die Gesamtwirkung mehr bläulich oder rötlich.

Damit ist diese Fassung der Beschreibung nach eine ‚Kager-Fassung‘, wenn auch eine etwas eigenwillige. Bei allen von Buchenrieder angeführten Beispielen sind die ‚Lüster‘ nämlich einfarbig, da diese Fassung Samtstoffe imitieren soll¹²⁰. Außerdem erfüllt Schleißner den Vertrag so, dass er ‚strimbt‘ **und** ‚verblüembt‘, also beide Alternativen des Vertrags ausführt, obwohl es dort **‚oder‘** heißt.

Mit dem Blumenmuster und den Pastellfarben Hellblau, Hellgrün und einem kräftigen Rosa für die Innenseiten der Mäntel ist die Fassung von Schleißner 1679 sehr modern (s. Beschreibung von St. Andreas und Barbara), denn die Palette der Farben war im Laufe des 17. Jahrhunderts sehr viel differenzierter geworden und „Blumendekors, Blüten und Blätter bestimmten die Fassungen“¹²¹.

¹¹⁸ S. Transkription im Anhang.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Buchenrieder, S. 76, 77.

¹²¹ Ebd., S. 349, Sp. 809.

Es könnte allerdings auch eine andere ‚Kager-Fassung‘ gemeint sein. Bei Buchenrieder wird in der Abb. 238 die Rekonstruktion der ‚Kager-Fassung‘ vom Kleid der Tölzer Himmelfahrts-Maria von Bartholomäus Steinle gezeigt, die 1935 freigelegt wurde¹²². Statt einfacher Querstreifen gibt es eine Abfolge von jeweils fünf feinen Parallelstreifen und einer Blumenranke aus Vierpassblüten, ebenfalls eine Anlehnung an spanische Samtstoffe¹²³. Wenn man „Von silber gestrimbt oder verblüemt“ nicht als ein Entweder-Oder für die Gesamtfassung liest, sondern als Anleitung für den Rapport, nämlich ‚Streifen **oder** Blumen‘ im Wechsel, ergäbe der Wortlaut eine völlig andere Lesart.

Auch wenn es vielleicht eine Überinterpretation des Schleißner-Vertrags ist, bin ich der Ansicht, dass hier 1680 ein Vertragswerk aufgestellt wurde, das ursprünglich als Anleitung für einen Fassmaler um 1619/20 bestimmt war, der als Zeitgenosse die ‚Kager-Fassungen‘ kannte. Die Skulpturen wurden sicher nicht vor Ort gearbeitet, sondern mit Pferdefuhrwerken nach St. Blasien gebracht. Um Beschädigungen durch den Transport auszuschließen, sollten die Figuren sicher wohl erst am Aufstellungsort anhand eines Begleitschreibens gefasst werden. Zumindest ist es eigenartig, wie detailliert im Schleißner-Verding die Farben und Muster beschrieben werden. Dies war nach anderen Verträgen in der Literatur sehr ungewöhnlich. Normalerweise wurde nur kurz der Fassungsauftrag niedergeschrieben, da die Einzelheiten wohl mündlich mit dem Auftraggeber, evtl. in Zusammenarbeit mit dem Bildschnitzer besprochen wurden¹²⁴.

Durch die sechzig Jahre Zeitunterschied, und vielleicht auch durch die räumliche Entfernung, war das Wissen über diese sehr komplizierte Fassungsart etwas ungenau geworden, Schleißner ritzt noch die parallelen Streifen, verwendet das Blumenmuster aber auf eine ganz andere Art, die wiederum den Geschmack **seiner** Zeit genau traf.

¹²² Die Fassung von 1618 stammt von Michael Dölle (Delle) aus dem bayerischen Miesbach. Lill in Pantheon 1935, S. 406. Abb. d. Rekonstruktion der ‚Kagerfassung‘ in Buchenrieder, S. 223.

¹²³ Buchenrieder, S. 75.

¹²⁴ als Beispiel: 1613, Fassungsvertrag von David Steber über drei Altäre: „derselben mit schenen saubern Farben zu fassen, zu malen und zu vergulden; daß er sich selbstn darmit versehen, aber das goldt, wo es von netten, nit gar zu fast sparen solle ...“. Zohner S. 474, Qu. 14. Und an anderer Stelle, wo derselbe Maler einen anderen Altar fassen soll: „Dene er mit saubern Farben und goldt wie es von netten, fleissig und lustig machen und fassen solle...“ Ebd., S. 475, Qu. 18.

2.4. Vorbilder

Besonders beim Betrachten der *Beweinung* drängen sich unwillkürlich Vergleiche auf. Das ist kein Zufall, denn im 17. Jahrhundert arbeiteten die Werkstätten nach bekannten Vorbildern¹²⁵. Originale Meisterwerke waren zwar für die angehenden Meister höchstens auf den Gesellenwanderungen in den großen Kunstzentren zu sehen, aber es gab die Reproduktionsstiche, die sich auch kleine Provinzwerkstätten leisten konnten.

2.4.1. Druckgraphik

Schon im Mittelalter gab es in den Werkstätten Musterbücher mit überlieferten Bildtypen und ornamentalen Details, die durch die Wanderschaft der Gesellen immer wieder ergänzt wurden, so dass man auf einen gesicherten Formenschatz zurückgreifen konnte. Diesem waren aber meist regionale Grenzen gesetzt.

Seit Beginn der Neuzeit übernahmen druckgraphische Produktionen diese Aufgabe, sowohl in Originaldrucken von berühmten Künstlern wie Dürer und Holbein, als auch zunehmend in Reproduktionsstichen. Durch diese, die vor allem in den Niederlanden verlegt wurden, kam es zu einer Internationalisierung der Vorbilder, denn die Stecher benutzten mit Vorliebe die Werke großer Meister, besonders die der italienischen Hochrenaissance. Deren ‚*invenzioni*‘ bildeten den Fundus für andere Künstler, die sie zu neuen Kompositionen zusammensetzten, wobei sich Kompositionseinheiten und Ausdrucksformen zu Zitaten und Chiffren wandelten. Das wurde nicht als Plagiat empfunden, solange bei dieser ‚*imitazione d'altrui*‘ nur die Erfindung nicht aber die persönliche Handschrift, die ‚*maniera*‘ und der sie prägende Ausdruck, wie ‚*grazia*‘, ‚*dolcezza*‘ oder auch ‚*terribilità*‘ nachgeahmt wurden¹²⁶.

¹²⁵ Allerdings habe ich auch manches, wie die Trauernde der *Beweinung*, die ihr Haupt verdeckt, erst in späteren Werken gefunden, wie z. B. in der rechten Trauernden des ehemaligen Gruftaltars der Kapuzinerkirche in Wien von Peter und Paul Strudel, 1705. Als Typ ist sie schon auf antiken Sarkophagen zu finden, wie auf einem „Klagefrauensarkophag“ im Archäologischen Museum in Istanbul. Skulptur Bd. 1, S. 92.

¹²⁶ Die Begriffe spielen in der Kunsttheorie der Renaissance eine wichtige Rolle: Vasari übt z. B. Kritik an Pontormo, der ‚*la maniera (...) tedesca*‘ von Dürer übernommen habe. Giorgio Vasari, *Le Vite de' piu celebri Pittori, Scultori e Architettori VI, Vita del Pontormo*, Firenze 1568. S. 167. Zitiert aus: Vasari, 4. Aufl. Florenz 1925, S. 838. Über Kunst- und Stilbegriffe vergl. auch Held, Schneider 2007, Kap. 1.1.3 und 7.1.2.

Eine für die anatomischen Kenntnisse nicht zu unterschätzende Rolle spielten sicher auch die Kupferstichillustrationen wissenschaftlicher Werke über Anatomie, wie z. B. die „De humani corporis fabbrica“ des Andreas Vesalius, die 1543 in Italien erschien, und die des Juan Valverde von 1566, die Christoph Plantin in Antwerpen herausbrachte¹²⁷. Bekannte Illustratoren waren Francesco Salviati und Gaspar Beccera. Diese Vorlagen wurden zu Studienzwecken wiederum in Form von Kleinplastiken, den so genannten „Muskelmännern“¹²⁸ in die Dreidimensionalität umgewandelt.

In Deutschland wurde noch weniger als in Italien von einem Künstler eine originäre Erfindung erwartet. Die meisten Aufträge waren ‚Verdinge‘ an zünftige Meister. Aber auch in den kleinsten Werkstätten gab es Kupferstiche, nach denen gearbeitet wurde, denn neben den großen Stechern aus den Niederlanden lieferten im 17. Jahrhundert zunehmend handwerkliche Betriebe, die in Zünften organisiert waren, preiswerte Produkte. Dabei kompilierten die Verleger wiederum Stichvorlagen zu neuen Arbeiten, so dass das ursprüngliche Vorbild heute kaum noch zu erkennen ist.

Nicht nur die Künstler, auch die Auftraggeber entnahmen ihre Vorstellungen und ihre ikonographischen Programme druckgraphischen Beispielen. Es wurde Mode, sich eine Kupferstichsammlung anzulegen, für „einen angenehm und nützlichen Unterhalt“¹²⁹. Auch das Kloster St. Blasien unter Abt Martin I. und seinen Nachfolgern besaß eine, die allerdings 1768 in Flammen aufging, aber später erneuert wurde, so dass schon 1792 wieder 32 000 Stiche vorhanden waren¹³⁰.

2.4.2. Mögliche Vorbilder

(Abb. 26a,b–29a,b | 119a)

Die Suche nach Kupferstichen, die eine mögliche Vorlage gebildet haben konnten, war ähnlich empirisch wie die nach dem unbekanntem Bildschnitzer.

¹²⁷ Funke, Buchkunde, 2.verb. Aufl., Leipzig o. J. [1963], S. 248 f.

¹²⁸ als Beispiel ein ‚Muskelman‘ von Pierre Franqueville (Francavilla), 1548–1615. Skulptur Bd.2. Köln 1999, S. 159.

¹²⁹ Brief Abt Martin Gerberts nach dem Verlust der Sammlung v. 21.8.1769. M. Gerbert, Korrespondenz I, Karlsruhe 1931-34, Nr. 292, S. 289. Zinke, S. 277.

¹³⁰ Mir ist nicht bekannt, ob von den in St. Paul verbliebenen Stücken noch einige aus der Regierungszeit von Abt Martin I. stammen. Fr. Karl Gottlieb Hirsching, Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen V, Erlangen 1792, S. 72-74. Zinke, S. 277.

Für die Haartracht, Gewandung und Attribute der Heiligen fanden sich Anklänge bei Antonio Tempesta, Marcantonio Raimondi und vor allem Agostino Carracci, aus dessen Lehrbuch für die ‚Accademia degli Desiderosi‘ in Bologna auch Hand-, Fuß- und Gesichtsstudien übernommen worden sein könnten¹³¹.

Für die Gesamtkomposition der *Kreuzigung* mit der knienden Maria Magdalena waren niederländische Stiche aufschlussreicher, z. B. ein Nachstich nach Giulio Clovio von Cornelis Cort, verlegt bei Sadeler, auf dem Magdalena das Kreuz umarmt; ein Stich von Adriaen Collaert, der daneben auch das Motiv der Kelch tragenden Engel, und einer von Jan Sadeler nach Maerten de Vos, der das Tuch in der Hand der Magdalena zeigt.

Auch der Stich von Hieronymus Wierix nach Pompeo Cesura zeigt eine das Kreuz umarmende Maria Magdalena, allerdings mit dem Rücken zum Betrachter, wie in der Kreuzigungsgruppe von Hans Reichle in Augsburg. Hier hat die Haltung Christi mit dem nach rechts gesenkten Kopf, dem tief herab gegliederten Lententuch, das zu beiden Seiten einen Bausch bildet, und den stark gebogenen Ober- und Unterschenkeln interessante Übereinstimmungen. Gut ist auch bei Maria und Johannes das Motiv des vor den Körper gezogenen Mantels zu vergleichen, während auf einem Stich von Antonis Wierix die Klagegesten ähnlich sind¹³².

In der *Beweinung* kann eine Kreuzabnahme von Hans Collaert nach Maerten de Vos Vorbild für den liegenden Christus und die stützenden Frauen sein. Das zum Himmel gewandte Gesicht Mariens auf einer ‚Pietà‘, ebenfalls von Hans Collaert, hat ihren Ursprung wohl in der ‚Pietà Colonna‘ von Michelangelo¹³³.

Die ‚Pietà Colonna‘ benutzt auch Joseph Heintz in seiner ‚Beweinung Christi mit Engeln‘ von 1607, die als Kopie, wohl von Hans Bock d. Ä. und als Reproduktionsstich von Lucas Kilian in der St. Blasianischen Sammlung existieren¹³⁴. Dieses Werk könnte schon vom Auftraggeber als Vorbild für die Komposition der *Beweinung* verlangt worden sein: Einmal gibt es hier die ausgebreiteten Arme Mariens, die von zwei stehenden Figuren (Engeln) gehalten werden, und zwei Kauernde, die

¹³¹ Ill. Bartsch, Bd. 35, A. Tempesta, St. Maria V. M., S. 182 und Bd. 39, Agostino Carracci, St. Julia, S. 121, Hände, S. 347, Füße, S. 353. New York 1984.

¹³² Alle in Ricke, Anhang. Für die Abbildungen hier Bd. 2: Abb. 72, 73 und 83.

¹³³ Alle ebd.

¹³⁴ Die Existenz einer Kopie von Hans Bock, den Abt Martin I. auch für andere Werke beschäftigte, in der Kunstsammlung St. Blasien, lässt vermuten, dass auch der Stich schon zu seiner Zeit in dieser Sammlung vorhanden war, und nach dem Brand wieder erworben wurde. Das tausendjährige St. Blasien Bd. 2, Kat. Nr. 230.

2. UNTERSUCHUNG DER SKULPTUREN

Christus stützen. Auch die beiden Putten (hier mit den Marterwerkzeugen) blicken im Fliegen auf die Gruppe nieder.

Aus einer ‚Anatomie‘ stammen sicher Einzelheiten, wie das Adergeflecht auf den Beinen und Füßen des Christus, denn sie sind teilweise anatomisch wohl richtig, aber in der Natur eigentlich äußerlich kaum zu sehen.

3. DIE ALTÄRE VON ST. MICHAEL IN HÖCHENSWAND

Bis auf die vorgestellten Figuren ist von den Altären in Höchenschwand nichts erhalten. Sie sind nur noch durch die Quellen wenigstens in groben Zügen zu rekonstruieren. Aber durch ihre Rekonstruktion ist es andererseits möglich, weitere Erkenntnisse über die Karlsruher und Höchenschwander Skulpturen zu erhalten.

Der Begriff Altar ist im Deutschen insoweit vieldeutig, als es sich einmal um den Altar mit der Mensa und den Altaraufbauten handeln kann, andererseits aber ebenso nur um letztere. Die Altaraufsätze gingen ursprünglich aus einer rückwärtigen Schutzwand, dem Retabel, hervor, das auf einem Altaraufsatz, der Predella stand. Seit der Renaissance besaß es einen eigenen Unterbau¹³⁵.

3.1. Die Altäre von 1598

(Abb. 6a)

Ein überlieferter Tischler Vertrag mit dem ‚Kirchenfond‘ von 1598 regelt die Holzarbeiten in einem vorher vergrößerten Chor¹³⁶. Ein Auftragspunkt heißt darin: „2 Laden auf beyde vorderen Altar samt steynenen Füßen darunter, jede mit einem Flügel“¹³⁷.

Die Frage stellte sich, warum diese Nebenaltäre verändert wurden, während der Hauptaltar nach dem Vertrag nur einen ‚Schemel‘ bekam¹³⁸. Die Chorvergrößerung war wohl nur für die ‚vorderen‘, also die Nebenaltäre wichtig, weil sie sicher nicht im Chor, sondern schon vor dem Umbau an den Stirnseiten des einschiffigen Langhauses, also vor dem eingezogenen Chor standen.

Eine Erweiterung des Chors hätte eine Verkürzung dieser Stirnseiten zur Folge gehabt, die allerdings durch die Breite des Triumphbogens ausgeglichen werden konnte, wie die Rekonstruktion von Hodapp zeigt¹³⁹. Dadurch erhielten beide Stirnseiten eine Mauerbreite von 2,25 m.

¹³⁵ Vergl. Kunstbrockhaus, Bd. 1, S. 89f und Lex. d. Kunst, Bd. 1, S. 123f

¹³⁶ Diese Maßnahme ist sicher eine Folge der bischöflichen ‚visitationes‘, wovon ein Protokoll vom 19.9.1591 vorliegt. Darin geht es u. a. um dringende bauliche Renovierungsarbeiten im Kloster und in den Pfarreien. Ott, S. 157 f.

¹³⁷ Hodapp in St. Michael, S. 67 und Hodapp, S. 3. Anm. 11.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd., Anlage 7, Bl. 2.

Damit erhält man eine ungefähre Vorstellung für die **Breitenmaße** der Altäre, sie haben **2,25 m** sicher nicht überschritten. Auch das Höhenmaß, das möglich war, lässt sich aus der Rekonstruktion von Hodapp ermitteln, und zwar aus den Höhenmaßen des alten Kirchenschiffs, das beim Dachfirst etwa 13,40 m, bei der Dachtraufe etwa 6,70 m betrug. Die **Höhe** der Altäre dürfte also **unter 10 m** gelegen haben¹⁴⁰. Diese Maße werden natürlich auch für die Altäre von 1679 maßgebend sein.

Nach dem Verding waren die Altäre von 1598 Flügel-Altäre. Zumindest muss man wohl den Satz „jede mit einem Flügel“¹⁴¹ als ‚Flügelpaar‘ für die Laden ergänzen. Es kann bei dem Umbau aber auch zu Veränderungen des Triumphbogens gekommen sein, die Altäre mit einem Flügel nötig machten. Einflügelige Altäre oder derartige mit einer flankierenden Heiligenfigur sind durchaus nachweisbar, wie in der Pfarrkirche in Untermenzing bei München¹⁴².

Über das Inventar der ‚vorderen‘ Altäre wird nichts im Vertrag erwähnt. Dies spricht wohl auch für eine rein äußerliche Angleichung an die neue bauliche Situation.

Mit der Vergrößerung des Kirchenschiffs nach dem Dreißigjährigen Krieg im Jahr 1659 ging die Demontage der Altäre einher¹⁴³. Es existiert zwar kein Beleg für ihre Wiederaufrichtung, 1680 ist jedoch beim Hauptaltar immer noch von einem Flügelaltar auszugehen. Über den „Hohen Altar“ heißt es nämlich im Schleißner-Verding von 1679 über die Seiten „allwo anietzo allein schlechte (schlichte oder schadhafte?) fligl stehen“¹⁴⁴.

3.2. Die Altäre von 1679/80

(Abb. 1a,b | 3a,b | 6a | 15–18a,b | 30a,b)

Für die Nebenaltäre gibt es im Schleißner-Verding von 1679 leider keine so direkte Anspielung auf die Form, aber bei näherer Untersuchung lässt sich einiges aus dem Vertrag herauslesen.

Es handelt sich um einen reinen Fassungs-Auftrag, sowohl für die Altäre, eigentlich der Retabeln, als auch für die Figuren.

¹⁴⁰ Hodapp in St. Michael, Anlage 7, Bl. 3.

¹⁴¹ Ebd., S. 3, Anm. 11.

¹⁴² Hoffmann 1923, Abb. 103.

¹⁴³ Hodapp, S. 4–7.

¹⁴⁴ Hermann, Brommer, S. 26 und S. 143, Anm. 92 und 92a.

Ergänzend zum Schleißner-Verding gibt es noch Aufzeichnungen des Kirchenpflegers. Dieser hatte für den technischen und organisatorischen Ablauf der Nebenarbeiten noch verschiedene Ausgaben, deren Aufzählung ebenfalls hilfreich bei einer Rekonstruktion der Altäre ist¹⁴⁵.

Die Altäre und Figuren wurden offensichtlich alle in St. Michael bearbeitet, denn man musste dem Maler helfen, die Altäre abzubauen¹⁴⁶ und zwei Gerüste aufzustellen. Neben einem „Schneidstuhl und zwei Doggen, zuo dena Bilter zuo mahlen“, wurden auch vier „bilder“, d. h. die Heiligen Peter und Paul, Andreas und Dominikus, aus St. Blasien geholt. Diese Heiligen sind gewöhnlich bei Renaissance- und Barockaltären flankierende Standfiguren¹⁴⁷. Über ihr Aussehen weiß man nichts, da sie verschollen sind.

Die Tatsache, dass nur diese Heiligenfiguren aus dem Mutterkloster geholt wurden, erhärtet die Überlegung, dass keine neuen Altäre gebraucht wurden, sondern die Retabeln und das Figureninventar schon in Höchenschwand vorhanden waren. Bei den Skulpturen ist sicher, dass sie eine Erstfassung erhielten¹⁴⁸, bei den Aufbauten kann es auch eine Überfassung gewesen sein.

Der ‚Schleißner-Verding‘ ist für eine Rekonstruktion der Nebenaltäre erstaunlich aussagekräftig. Stellt man nämlich nur einige Sätze um, erhält man recht genau ihren Aufbau und den Farbkanon.

Demnach sollte das „**Postament** mit **schwarzer** Ölfarb übermahlt“ werden, die darauf gehefteten „Cränz und Ziraden aber ganz **vergult**.“ Der „**mantel**“ sollte mit **grüner** Ölfarbe „auch **zuent und äußerst mit gold lasur**“ (...) „gestrichen“ werden. Auf der „**kuppen**“ sollten der Hl. Andreas und die „mittelmäßigen Bilder“ gefasst werden.

Die „**Höchder kuppen** aber sambt denen anhangenden Zettlen: und 5 Stäben umb den Crantz gd. kuppen zu**vergulden**, dise letztere 5 Stääb auch nochderzue mit einer lasur zuüberziehen“¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Hodapp S. 11.

¹⁴⁶ Auch beim Hauptaltar sollte das „abheben“ und Aufstellen auf Kosten des Kirchenfonds geleistet werden. Brommer, S. 26, Anm. 92 und S. 143, Anm. 92a.

¹⁴⁷ Bei der Renovierung des Hauptaltars werden diese Standfiguren vom Hauptgeschoß, (ein St. Sebastian und Antonius von Padua) für die ‚Nebenseiten‘ neu geschnitzt, wo bis dahin nur „schlechte“ Flügel waren. Brommer, ebd.

¹⁴⁸ Vergl. Kapitel 2.1.2. Die Fassung.

¹⁴⁹ s. Transkription im Anhang

Diese Beschreibung passt nicht für einen Flügelaltar, aber sehr gut für einen Renaissance- oder Barockaltar. Dessen Form hat sich in der italienischen Renaissance aus der römischen Triumphbogenarchitektur zum Typus des Aedicula-Retabel entwickelt, d. h. einen mehrgeschossigen Aufbau mit nischenförmigen Auszügen: Über einem predellenartigen Untersatz, dem ‚Podest‘, erhebt sich das Hauptgeschoß mit dem Schrein (oder Altarbild), gerahmt von einer eintorigen Portalarchitektur und flankiert von Standfiguren auf Konsolen unter Bedachungen. Darüber (im Attika- oder dritten Geschoß) ein Auszug in Form einer Ädikula meist mit gesprengtem Giebel, gerahmt von Voluten oder anderen Schmuckformen. Beliebte waren auch mehrere übereinander gestellte Aedikulen. Als Bekrönung findet man Standfiguren von Engeln, Heiligen, dem Auferstandenen, aber auch einen Strahlenkranz. Anfang des 17. Jahrhunderts waren die Auszüge als durchsichtige Baldachine gehalten, die Rückwand der Ädikula fehlt häufig. Am Ende des Jahrhunderts sind sie geschlossener und wirken kompakter¹⁵⁰.

Nebenaltäre hatten dabei meist ein vereinfachtes Programm: Auf der Mensa ein Podest, darauf das Hauptgeschoß mit dem Schrein, meist ohne Seitenstandfiguren, und darüber eine kleine Ädikula, evtl. bekrönt von einem Strahlenkranz¹⁵¹.

Stellt man die Begriffe wie ‚Postament‘, ‚Zirade‘ und ‚Cräntz‘ mit den entsprechenden Farben, Schwarz und Gold zusammen, so hat man die Beschreibung für das typische Untergeschoß eines Ädikula-Retabel.

Das Hauptgeschoß ist nicht so eindeutig auszumachen. Der Begriff ‚Mantel‘ war nicht in der Literatur zu finden, aber es spricht viel für eine Altararchitektur, die den Schrein ‚ummantelt‘¹⁵². Nach dem Untervertrag mit dem Kirchenfond sollten vier lange Eisennägel gekauft werden, um diese zwei ‚Mäntel‘ an die Altäre zu heften. Dazu kamen eiserne Haken, Schrauben, um die ‚Bilder‘ aufzuziehen, und Nägel, um die ‚großen Bilder‘ anzuheften.

Der Vertrag macht einen Unterschied zwischen der ‚kuppen‘ und der ‚Höchderkuppen‘. Auf der Kuppen stehen die ‚mittelmäßigen pilder‘ mit St. Andreas, auf der ‚Höchderkuppen‘ gibt es den ‚Crantz‘ mit seinen fünf Stäben und den an-

¹⁵⁰ Beispiele: Waldsee, Frauenkapelle, Hochaltar von Hans Zürn u. Söhnen von 1624. *Kunstdenkmäler Württemberg* 1943, S. 46. St. Blasien Friedhofskapelle, Hauptaltar v. 1625/27. Schreiber 1960, S. 319. Mieming bei Stams in Tirol, Kapelle im Weiler See, Barth. Steinle 1609. Zohner 1993, Abb. 43.

¹⁵¹ Beispiele: Untermenzing bei München, Altarausstattung. Hoffmann 1923, S. 103. Georgenried bei Miesbach. Ebd. S. 107. Altar von ca. 1660 aus den Samml. von St. Blasien. Das tausendj. St. Blasien 1983, Bd. 2, S. 72.

¹⁵² Hodapp vermutet darin nur die Verkleidung des Baldachins. Hodapp S. 11.

hängenden ‚Zettlen‘. Das wäre eine typische barocke Altarbekrönung, nämlich der fünfstrahlige Strahlenkranz um die Inschrift ‚INRI‘. Die ‚Zettlen‘ können volutenartige Zierformen sein.

Dass die Altäre tatsächlich ‚barocke‘ Formen hatten, beweist auch die Eintragung im Inventarisationswerk der Badischen Kunstdenkmäler von 1892: „Nebenaltar mit großem Barockbaldachin, den kleine Figürchen schmücken“¹⁵³. Die Altäre werden „ein Barockwerk des 17. Jahrhunderts“ genannt, die Figuren der Kreuzigung als „Personen in Lebensgröße, sehr dramatisch behandelt, aber ganz im Geschmack des Barocco“ beschrieben.

Nach dieser Beschreibung ist es allerdings nicht auszumachen, ob die Altäre aus der gleichen Zeit wie die Skulpturen stammten (um 1620) oder aus der Zeit des Fassungsauftrages (1679).

Die Farbgestaltung Schwarz, Grün, Gold, deckt sich mit farbigen Altarfassungen des frühen 17. Jahrhunderts. An Vergleichsbeispielen sieht man, dass auch Farbzusammenstellungen wie Weiss-Bläulich und Rosa in Verbindung mit Schwarz und Gold durchaus üblich waren. Fassungen aus dem späten 17. Jahrhundert imitieren zunehmend edle Materialien, wie Edelhölzer, Marmor, Gold und Silber und sind farblich zurückhaltender¹⁵⁴.

Also wäre es durchaus möglich, dass Altäre und Figureninventar aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts stammten, zumindest **nach dem Vertrag!** Nach dem Stand der Rekonstruktion wären also Form und Farben der Altäre theoretisch vorgegeben, aber die wirkliche Umsetzung der Forderungen des ‚Verdings‘ ist damit noch nicht geklärt.

Zumindest bei der ‚Kuppen‘ dieser neuen Altäre deckt sich das Quellenmaterial mit den Ergebnissen des Restaurierungsberichts: Die „auff der kuppen stehenden mittelmäßigen Pilder“¹⁵⁵ standen wirklich weit oben. Dies zeigen die nach unten gerichtete Haltung und Blickrichtung der Heiligen, die ockerfarbenen gefassten Unterseiten der sitzenden Frauen, und die nicht gefassten Oberseiten der Sockel

¹⁵³ Die Kunstdenkmäler d. Kr. Waldshut. Freiburg 1892, S. 927.

¹⁵⁴ Beispiele für das frühe 17. Jahrhundert: Altäre St. Ulrich und Afra in Augsburg von 1604-07 und Hauptaltar in Karthaus-Prüll von 1606 in Regensburg. Buchenrieder, S. 76. Beispiele für die Zeit um 1680: Kaisheim, ehem. Klosterkirche, Hochaltar von 1673, Passau, Dom, Nebenaltäre von 1685. Buchenrieder, S. 77.

¹⁵⁵ S. Schleißner-Verding, Transkription im Anhang.

von Andreas und Barbara. Vor allem aber der Schmutz, der sich besonders auf diesen Figuren abgelagert hat, spricht dafür. Er ist außerdem ein Zeichen für eine nach oben ungeschützte Position.

Für einen freien Stand auf dem Baldachin und evtl. eine seitliche Aufsicht zeugen bei den Heiligen Andreas und Barbara auch die rückwärtige Schließung der Höhlungen durch nachträglich bearbeitete Bretter.

Die Zuweisung des Hl. Andreas zum *Kreuzaltar* ist schon im Schleißner-Verding verankert, so wäre folglich die Hl. Barbara auf dem ‚anderen Altar‘ plaziert.

Da die *Beweinung* in den Südalтар der neuromanischen Kirchengestaltung integriert wurde, kann man davon ausgehen, dass dies auch ihr Standort im ‚barocken‘ Altar gewesen ist.

Auch hier bestätigen die Abbildungen des Restaurierungsberichts den Befund: St. Barbara auf dem Südalтар und der Heilige Andreas auf dem Nordaltar würden beide in Richtung Mittelachse des Kirchenschiffs blicken.

Die stehenden Heiligen waren in Verbindung mit ihren Sockeln, die sitzenden direkt an den Aufbau angenagelt¹⁵⁶. Die sitzenden Heiligen sind im oberen Teil vollrund geschnitten, während sie an ihren unteren Rückseiten leicht konkav abgeflacht sind. Dies spricht für ein ‚Anlehnen‘ an die Altararchitektur.

Dafür ist auch die grüne Farbe an den Rückseiten der Heiligen ‚a‘ und ‚d‘ ein Indiz¹⁵⁷.

Zwar muss die Farbe nach der Analyse von einem späteren Anstrich stammen, denn sie enthält Preußischblau, das erst 1710 auf den Markt kam, aber da Grün nach dem Schleißner-Verding eine der Grundfarben des ‚Mantels‘ war, wird man ihn offensichtlich auch später im gleichen Farbton ausgebessert haben¹⁵⁸.

Wie allerdings diese Figuren auf dem Baldachin verteilt waren, ist nicht leicht nachzuvollziehen. Besonders die Dreizahl der sitzenden Heiligen, die im Schleißner-Verding eindeutig überliefert ist, macht es schwierig, da gewöhnlich durch die strikt eingehaltene Symmetrie die Heiligen ‚paarweise‘ zu finden sind. Die plausibelste Aufstellung wäre somit eine, die sie als Einheit präsentiert, z. B. in oder vor der Ädikula.

Wie aber saßen die weiblichen Heiligen?

¹⁵⁶ Restaurierungsbericht, S. 22 und 45.

¹⁵⁷ Ebd., S. 29.

¹⁵⁸ Restaurierungsbericht, S. 29.

Ausgehend von den verschiedenen Polimenten der „Kleidaußenseiten“¹⁵⁹, braun und weiß, ergibt sich eine Gruppe f, d, a mit braunem Poliment und die Gruppe e, c, b mit weißem Poliment (oder nur Grundierung)¹⁶⁰.

Setzt man die Heiligen mit den Blumenkleidern, die fülliger und matronenhafter wirken, in die Mitte, und diejenigen mit den einfarbigen Lüstergewändern zur Seite, und achte gleichzeitig auf ihre Blickrichtung, so ergibt sich eine Anordnung, die einer ‚sacra conversazione‘ ähnelt (s. Anhang, Aufstellungsschema).

Allerdings ist damit noch nicht geklärt, wo sich diese Gruppe befand. Da die beiden Standheiligen mit dem Sockel ca. einen Meter hoch sind, wären sie durch die Dreiergruppe der weiblichen Heiligen von etwa 0,60 m Höhe zum größeren Teil verdeckt, was sicher nicht erwünscht war, es sei denn die Heiligen hätten weiter unten gesessen, oder es hätte die bei Nebenaltären unübliche Möglichkeit zweier Aedikulen übereinander gegeben. Vielleicht passt diese Version zu der Beschreibung im Kunstdenkmäler-Inventarisationswerk von 1892: „Auf einem Nebenaltar mit großem Barockbaldachin, den kleine Figürchen schmücken, ...“

Trotz dieser verschiedenen Möglichkeiten ist der Aufbau der ‚Kuppen‘ und der ‚Höcher Kuppen‘ bei beiden Altären vergleichsweise einfach nachzuvollziehen. Zumindest geben sie den Anschein, dass die beiden Altäre stilistisch und von der Aufstellung her zusammen gehören und eine Symmetrie, zumindest im Figureninventar, möglich ist.

Ganz anders ist das Bild bei einer genaueren Betrachtung des Hauptgeschosses der beiden Altäre. Hier scheint nichts wirklich zusammenzupassen.

Im Hauptgeschoss des *Kreuzaltars* besteht das Figureninventar aus verschiedenen **Einzelfiguren** die nicht direkt an der Altararchitektur befestigt waren. Außer Christus, der durch die drei Holznägel am Kreuz indirekt mit ihr verbunden war, standen sie frei, wahrscheinlich nur mit Drähten gesichert, die durch Ringschrauben an ihren Rückseiten geführt wurden. Die Engel waren wohl an „Haken, Doppelkopf- oder Kugelkopfnägeln“¹⁶¹ aufgehängt.

In der **Beweinung** dagegen besteht das Hauptgeschoss nur aus einem **Hochrelief in einem einzigen trapezförmigen Block** und zwei darüber schwebenden Engeln.

¹⁵⁹ Restaurierungsbericht, S. 11.

¹⁶⁰ Ebd., S. 14, 15, 16, 17, 18.

¹⁶¹ Restaurierungsbericht, S. 14, vergl. auch Hodapp, S. 11, wo diese Schrauben und Nägel als gekauft aufgelistet wurden.

Hinzu kommt, dass die Maße, sowohl in der Höhe, wie auch in der Breite nicht zusammenpassen. Eindeutig sind nur die Maße der *Beweinung*: Die Höhe beträgt 1,50 m, die Breite 1,35 m. Natürlich muss man hier die beiden fliegenden Engel mit dem nötigen Abstand hinzurechnen, die bei aufrechter Platzierung durch ihre emporgehobenen Arme eine eigene Höhe von 59,5 und 66,8 cm erreichen.

Ihre Körper biegen sich dabei so, dass einmal die rechte und einmal die linke Seite weniger Raum beansprucht, wobei in dieser Stellung die Außenlinien eine fast bogenförmige Seitenbegrenzung ergeben. Bei Rekonstruktionsversuchen mit Kopien in Form von Collagen, bot sich die Version der einander zugeneigt schwebenden Engel als beste Lösung an, da Maria mit dem linken Engel Blickkontakt hätte.

Bei der Kreuzigung sind die Maße des Kreuzes entscheidend: Seine Höhe beträgt 2,45 m, seine Breite ca. 1,40 m. Damit wäre zwar, wenn sich die Figuren darunter in dieses Schema einpassen ließen, die Breite relativ gleich mit den 1,35 m der *Beweinung*.

Sie könnte allerdings nur in etwa bei einer Tiefenstaffelung der trauernden Maria, des Johannes und der Maria Magdalena in einer bühnenartigen Aedikula erreicht werden, was den Unterschied der Altäre noch mehr betonen würde. Zwar bleibt die Figur der Maria Magdalena durch den Armstumpf, der eine Umarmung des Kreuzes suggeriert, nah am nur 3,2 cm tiefen Kreuzesstamm an der Rückwand des Schreins, aber Maria und Johannes müssten weiter vorn stehen.

Reiht man die Figuren der Trauernden dagegen nebeneinander auf, um sie mehr dem Hochrelief der *Beweinung* anzugleichen, so ergibt sich schon eine Grundbreite von 1,71 m, die allerdings in der Praxis noch unrealistisch wäre, da die Figuren in ihrer Beziehung zum Gekreuzigten mehr Raum benötigten¹⁶².

Auch bei den Höhenmaßen des *Kreuzaltars* ergeben sich Ungereimtheiten. Eine Folie aus der graphischen Dokumentation des Restaurierungsberichts zeigt den originalen Platz des Tuches am Kreuzesstamm in der ursprünglichen Aufstellung in St. Michael in Höchenschwand – also den Zustand zur Zeit der Fassung im Jahr 1679. Der Abstand vom untersten Zipfel des Tuches bis zum Fuß des Kreuzes beträgt etwa 0,18 m¹⁶³

Bei einer Aufstellung mit einem am Boden stehenden Kreuz ist der Platz der Hand mit dem Tuch dadurch direkt unter den Füßen Christi. Dabei bleibt für den vierten

¹⁶² Alle Maße auf S. 2 des Restaurierungsberichts.

¹⁶³ Mappe mit Zeichnungen in der Restaurierungsabteilung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe.

Engel, der das Blut aus der Fußwunde auffängt, kein Platz mehr. Das Kreuz muss also ursprünglich länger gewesen sein. Dieser Engel, der im Schleißner-Verding aufgeführt wird und ikonographisch zu den übrigen Engeln gehört, ist verschollen. Vielleicht wurde das Kreuz 1900 beim Verkauf an die Großherzoglichen Sammlungen nachträglich gekürzt. Dafür scheint es aber keine plausible Begründung zu geben. Eine einfachere Erklärung wäre die, dass man schon 1679, um mit dem anderen Altar eine annähernde Symmetrie in der Höhe zu erreichen, das Kreuz gekürzt und den Engel geopfert hätte¹⁶⁴.

Die Hand mit dem Tuch am Kreuz ist auch in anderer Hinsicht unstimmig: Zwar vermittelt der rechte Armstumpf noch die Illusion einer Umarmung, aber die linke Hand mit dem Tuch findet keinen passenden Platz. Auch der Vorschlag im Restaurierungsbericht, Magdalena auf einen Golgathahügel mit einer leichten Neigung nach hinten zu setzen, löst das Problem nicht¹⁶⁵. Die beste Lösung wäre eine weitere ‚Amputierung‘ des Armstumpfes, wodurch der Körper der Magdalena dichter ans Kreuz rückte und die Hand mit dem Tuch um das Kreuz fassen könnte. Dies allerdings wäre bei dem sehr flachen Stamm direkt vor der Rückwand auch nur bedingt möglich.

Diese Unstimmigkeiten lassen den Schluss zu, dass die Figuren wohl ursprünglich nicht aus zwei symmetrischen Nebenaltären stammen. Einmal wären dafür die Aufbauten des ‚Baldachins‘ zu aufwendig, und außerdem das Figureninventar der Hauptgeschosse nicht einheitlich genug gestaltet.

Beide Altäre müssen wohl für St. Michael in Höchenschwand, dem neuen Standort, angeglichen worden sein, wohl unter Einbeziehung der alten Schreine. Es besteht sogar die Möglichkeit, dass für diese Adaption in Höchenschwand das Kreuz und der Arm der Magdalena gekürzt wurden, weil sie ursprünglich für eine freistehende und höhere Kreuzigungsgruppe gearbeitet worden waren. Dafür gibt es Vergleichsbeispiele, wie z. B. im bayerischen Hainding, bzw. Prüfening oder Kartausprüll bei Regensburg, wo die Schreine apsisartig tief sind¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Das Gleiche könnte mit den begleitenden ‚Bildern‘ geschehen sein. Durch den relativ schmalen Platz vor dem eingezogenen Chor wurden sie zumindest für diese Altäre nicht gebraucht. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Inventar von 1900: Außer den beschriebenen Figuren und dem nach dem Kauf verschollenen St. Michael werden keine weiteren aufgeführt.

¹⁶⁵ Restaurierungsbericht, S. 45.

¹⁶⁶ Bei einer Maria Magdalena des Salzburger Bildhauers Hans Pernegger ist in gleicher Weise der das Kreuz umfassende Arm ‚amputiert‘. Abb. in Neuhardt, Das Dommuseum Salzburg, 1982, S. 304. In seiner Studie über Karthaus-Prüll kann Kernl nachweisen, dass hier die Maria Magdalena vor dem Altarumbau 1641 eine andere „logischere“ Haltung gehabt hat, die ihre Spuren z. B. am Arm der Heiligen hinterlassen hat. Kernl, S. 284, 285.

3.3. Mögliche Finanzierung der Höchenschwander Altäre von 1679/80

Die Herkunft und damit die Finanzierung der Altäre erschließt sich nicht einfach. Eine grundsätzliche Erklärung wäre, dass die Gemeinde für ihre Kirche die Altäre oder die Schnitzarbeiten aus dem ‚Kirchenfond‘ finanzieren ließ. Da sie aber sonst abhängig von St. Blasien war, und größere Aufgaben den ‚Kirchenfond‘ überschritten, ist diese These wenig haltbar.

3.3.1. Die Wallfahrt zur ‚Schmerzensreichen Gottesmutter‘

Möglich wären allerdings Einnahmen aus der „nachweislich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts“ bestehenden Wallfahrt „Zur schmerzensreichen Gottesmutter“¹⁶⁷, obwohl erst im 18. Jahrhundert reine Geldspenden üblich wurden¹⁶⁸.

Der Nachweis dieser Wallfahrt ist, meiner Meinung nach, allerdings sehr lückenhaft und widersprüchlich. Neben bei Beck zitierten mündlichen Überlieferungen einer Schwester Primosa, und Zitaten aus zweiter Hand, werden keine Quellen angeführt¹⁶⁹.

Becks eigentliche Quelle ist der „Realschematismus des Erzbistums Freiburg“ von 1939. Darin findet sich die Eintragung „Wallfahrt seit 1450, Pietà 17. Jahrhundert. Ablösungs- oder Wallfahrtsaltar von 1671.“ Ähnlich die Eintragung von 1910: „Wallfahrtsaltar mit der Kreuzabnahme Christi (Ablösungsaltar).“ Dagegen enthält der Realschematismus von 1828, 1852 und 1863, die ich einsehen konnte, bei Höchenschwand keine Eintragung.¹⁷⁰ Es ist schon merkwürdig, dass im 19. Jahrhundert diese Wallfahrt nicht erwähnt wird, zumindest in den geprüften Jahren, und erst 1910 die erste Eintragung erfolgt.

Es ist ebenfalls nicht auszumachen, welche Form das Gnadenbild der ‚Schmerzensreichen Gottesmutter‘ seit 1450 hatte, ob es z. B. eine Skulptur oder ein Bild war. Auch um den Ablösungsaltar gibt es einige Unklarheiten¹⁷¹.

¹⁶⁷ Paul Rudigier, in: St. Michael, S. 108, ohne Quelle.

¹⁶⁸ Höllhuber, S. 29.

¹⁶⁹ Beck zitiert Schwester Primosa, nach der die „Pietà in früheren Zeiten das Ziel zahlreicher Wallfahrten gewesen sein soll“. Beck 1989, S. 215.

¹⁷⁰ Das Erzbistum Freiburg... , 1910, S. 282; 1939, S. 617.

¹⁷¹ Er trägt die Inschrift „Mattheus Zehender invenit et fecit 1671“ Im Thieme-Becker findet sich im Artikel über den Künstler die Eintragung: „Früheste urkundl. Erwähnung 1671: Altarblatt für das Benediktinerkloster St. Blasien im Schwarzwald“. Das heißt, es war wohl ein ‚Geschenk‘, eine Weitergabe von nicht mehr gebrauchten Gegenständen des Klosters an die Pfarrei von St. Michael, und zeigt eine damals übliche Vorgehensweise der Klöster. Heute hängt es in St. Michael an der Südseite, vor dem der Beweinungsaltar gestanden hat. Thieme-Becker, Bd. 36, S. 430.

Die Wallfahrt war sicher nur von lokaler Bedeutung und dürfte für die Finanzierung von Kircheninventar keinen wesentlichen Beitrag geleistet haben.

Interessant für diese Arbeit ist allerdings die Erwähnung der ‚Pietà‘ aus dem 17. Jahrhundert, die nach Schwester Primosa Ziel von Wallfahrten gewesen sein soll. Dies könnte den Schluss zulassen, dass damit die *Beweinung* gemeint ist, die als Gnadenbild verehrt wurde, und dadurch bei der Umgestaltung der Kirche von 1896 nicht verkauft, sondern in den neuen Seitenaltar der Südseite integriert wurde, was auf der historischen Postkarte noch zu erkennen ist¹⁷².

Bei meinem letzten Besuch der Kirche fand ich neben der *Beweinung* eine Tafel, die deutlich macht, dass es wieder oder immer noch eine Wallfahrt zur ‚Mutter des Herrn‘ gibt.

Die Wallfahrt müsste allerdings später als 1679 entstanden sein, denn im Schleißner-Verding heißt es über den namenlose Altar nur, dass er „5 Hauptbilder sambt zweyen Engl...“¹⁷³ hat.

3.3.2. Schenkungen neuer Altäre durch das Mutterkloster St. Blasien

(Abb. 3b / 31a,b)

Für die Filialkirche war auch in finanzieller Hinsicht das Kloster St. Blasien zuständig. Aus den Regierungszeiten von Martin I. Meister (1596–1625) bis Abt Romanus, (1672–1695) die den Zeitraum für diese Suche begrenzen, sind aus den Quellen nur die Geschenke an Gemeinden in Form von Gesamtgestaltungen der Innenräume umgebauter oder neu errichteter Kirchen überliefert¹⁷⁴. Einzelverträge sind nur ausnahmsweise mit einem Fassmaler oder ‚Konterfetter‘ erhalten. Für die Friedhofskapelle von St. Blasien ist z. B. zwar der Maler des Altarbildes bekannt, nicht aber der Bildschnitzer der Altäre¹⁷⁵.

Für Höchenschwand ist für die Zeit um 1679 keine derartige Schenkung überliefert. Grundsätzlich müsste man davon ausgehen, dass neue Altäre mit Figureninventar Geschenke des amtierenden Abtes Romanus gewesen wären, die an anderer Stelle

¹⁷² Altar von Bildhauer Eberle aus Überlingen. Hodapp S. 108 , Abb. in St. Michael, S. 89.

¹⁷³ s. Anhang, Transkription des Schleißner-Verdings.

¹⁷⁴ Z. B. in Boeck 1983: für Lausheim S. 347, für Ewattingen S. 336, für Ibach S. 367. Für Ibach s. a. Ibach, Hg. Kath. Kirchengemeinde, Kunsthist. Mitarbeit H. J. Wörner, Ibach 1998.

¹⁷⁵ Schreiber, S. 314

gebaut und geschnitzt, nach dem Schleißner-Verding nur noch vor Ort gefasst werden mussten¹⁷⁶. Dafür gibt es aber keine bekannte Quelle.

Außerdem spricht der stilistische Vergleich mit anderen Skulpturen aus der Zeit um 1680 gegen diese Überlegung. Er zeigt, dass die Figuren von Höchenschwand trotz ihrer ‚barocken‘ Qualitäten manieristisch und teilweise ‚gotisierend‘ wirken und nicht aus der Zeit des Fassungsauftrags stammen können. Selbst wenn man die Tatsache einbezieht, dass in ländlichen Arbeiten der Stil ‚retardierend‘ sein kann, so wäre von einem stilistisch rückständigen Bildschnitzer nicht derartige Qualität und Ausdrucksstärke zu erwarten.

Legt man das geschätzte Alter und die Farbgebung der Figuren und Altäre zugrunde, könnten diese also auch Schenkungen des um 1620 amtierenden Abtes Martin I. Meister gewesen sein, die aus nicht bekannten Gründen erst sechzig Jahre später gefasst wurden.

Eine derartige Schenkung wäre allerdings sicher wie seine anderen in den genannten ‚Acta et res praeclarae gestae abbatum Martini‘ und den ‚Epitome‘ vermerkt¹⁷⁷. Darin heißt es auch über ihn, dass er „ein sonder Liebhaber des gemäls“ und „der Music“ gewesen sei¹⁷⁸. Sein Geschmack lässt sich gut ablesen an den Gemälden des Marienleben-Zyklus in St. Blasien, den er 1600 von Hans Bock d. Ä. (1550–1623) malen ließ, und der in der Prälatur aufgehängt wurde¹⁷⁹. Er zeigt das retrospektive Interesse an der Renaissancekunst Dürers und Holbeins, aber auch das an den Manieristen wie Barocci, Zuccari, Spranger und Hans v. Aachen, deren Bilderfindungen fast unverändert, wohl von Reproduktionstichen, übernommen wurden¹⁸⁰.

¹⁷⁶ In einem Untervertrag zum Verding von 1680/81 für den Hochaltar von St. Michael von Höchenschwand sollen einem Mann vier fl ausbezahlt werden, weil er „die großen bilter Von Freyburg (wo sie geschnitzt worden waren) auf 2 rossen herr gefürt hat“ Brommer, Hermann 1972, S. 27 und 143, Anm. 92a.

¹⁷⁷ Martin I. stammte aus Pützen in der Grafschaft Bonndorf. Diese gefürstete Grafschaft erwarb er 1613 für das Kloster, wodurch er in den Reichsfürstenstand erhoben wurde. Dies trug sicher dazu bei, dass sich die meisten Schenkungen in dieser Gegend befinden. Als Beispiel in den ‚Epitome‘: „Ecclesiam Ewatingen igne absumptam, maiore cum splendore restitui mandavit Martinus abbas anno 1608“. GLA Karlsruhe: Film S IV 734/1198, S. 422. Vergl. Schmieder, Anhang, S. 30 und Irrtenkauf, S. 79.

¹⁷⁸ S. Wülbertz, *Epitome Omnium rerum ...*, 1753. Zinke, S. 276, Quellen- und Literaturverzeichnis im Anhang.

¹⁷⁹ Das tausendjährige St. Blasien, S. 267 ff, Gemälde 212–229.

¹⁸⁰ Vergl. auch das geschnitzte Relief im Nebentalar der Pfarrkirche von Ewatingen! Abb. 30b.

Es ist also durchaus möglich, dass der Bildschnitzer nach Vorlagen des Auftraggebers arbeitete, die aus der Kupferstichsammlung des Klosters stammten¹⁸¹.

Allerdings machte Martin große Unterschiede, für wen seine Geschenke bestimmt waren. Die Gemäldesammlung war für das Kloster gearbeitet, daher auch ein bekannter Basler Meister. Die Ausstattungen der Kirchen seiner Gemeinden wurden zwar im neuen Stil, aber von einheimischen Künstlern, meist namenlosen Meistern gestaltet, sie wirken daher ‚puppenhaft‘ und unbeholfen¹⁸². Die Schnitzarbeiten und Skulpturen seiner nachgewiesenen und erhaltenen Stiftungen erreichen somit bei weitem nicht die Qualität der Höchenschwander Arbeiten.

3.3.3. Abgelegte Altäre oder Figuren aus St. Blasien

(Abb. 5a)

So kann es wohl nur eine Lösung geben: Die Altäre, Teile davon oder nur die Schnitzarbeiten stammen aus dem Kloster St. Blasien. Vielleicht waren sie durch die Überfälle der Schweden beschädigt oder erschienen nicht mehr zeitgemäß, und sollten daher durch neue Arbeiten ersetzt werden. Es war eine weit verbreitete Methode, hochwertige Arbeiten oder Gnadenbilder weiter zu geben, damit die bedeutenden Hauptkirchen „modern und würdig“¹⁸³ mit neuem Inventar geschmückt werden konnten. Gleichzeitig bot sich der Mutterkirche eine preiswerte Möglichkeit, ihrer Verpflichtung nachzukommen, die nachgeordneten Kirchen und Kapellen auszustatten. Einige kostbare mittelalterliche Altäre haben nur auf diese Weise in kleinen Dorfkirchen überlebt. Meist waren es allerdings einzelne Arbeiten, die entweder als Andachtsbilder aufgestellt oder in neue Altäre eingegliedert wurden¹⁸⁴.

Die Eingliederung der ‚barocken‘ *Beweinung* in einen ‚romanischen‘ Altar von 1896 zeigt, dass diese Methode auch noch im 19. Jahrhundert in Höchenschwand angewandt wurde!

¹⁸¹ Zinke, S. 275 f.

¹⁸² S. Abb. von Lausheim, originale Halbfiguren im Auszug des Hochaltars; Ewattigen, Altäre; Friedhofskapelle St. Michael, Ausstattung.

¹⁸³ Ein Beispiel aus den Willberts ‚Epitome‘: „Revmus. D. Oddo antistes huius Basilicae, quae modernum et decorem ut s. antecessori sua primordia debet, in loco destructi chori musici ... hodiernum clastrum ferreum ... anno 1669 posuit.“. Schmieder, Anhang, S. 33.

¹⁸⁴ Ein schönes Beispiel ist der Hauptaltar in der St. Magnuskapelle in Gagers bei Lana in Südtirol, wo Altarfiguren B. Steinles aus verschiedenen Altären zu einem neuen verschmolzen wurden. Zohner, S. 332.

4. DIE ALTÄRE VON 1619 IM NEUEN MÜNSTER VON ST. BLASIEN

Die Überlegung, die Figuren könnten von ‚abgelegten‘ Altären aus St. Blasien stammen, führte zu weiteren Fragen: Wann gab es Neuanschaffungen in den Altarausstattungen St. Blasiens, die frühere freistellten; um welche Altäre konnte es sich handeln und wo hätten sie gestanden?

4.1. Modernisierungen und Austausch der Altaraufbauten

Für die Zeit von ca. 1620–1679, die für die Höchenschwander Altäre in Frage kommt, gibt es im Neuen Münster einige ‚Modernisierungen‘ der Altäre.

Der Chor war noch vom Vorgänger Martins I. erneuert worden. 1586 schuf Hans Morinck dafür den Hochaltar¹⁸⁵. Das **Schiff** wurde unter Abt Martin I. **im Jahre 1619** umgestaltet und unter anderem mit acht neuen Altären ausgestattet, wie es in den ‚Epitome‘ heißt: „Exornata octo novis altaribus navi maioris ecclesiae ...“¹⁸⁶.

Die nächste Renovierung im Neuen Münster gibt es dann im Zuge des Lettnerabbruchs 1666. An seiner Stelle schloss ein Gitter den Chor und **1671** wurden **acht neue Altäre** an den Pfeilern des **Hauptschiffs** aufgestellt, die im Plan von Gumpff zu finden sind¹⁸⁷. Dies bestätigt die Handschrift „Die Fest“ des GLA in Karlsruhe¹⁸⁸.

Alles deutet darauf hin, dass beim Wegfall des Lettners 1671 die inzwischen unmoderneren oder durch die Plünderungen beschädigten bzw. zerstörten Altäre von 1619 durch neue ersetzt wurden. Zwei der ausrangierten Retabeln wurden vermutlich an Höchenschwand verschenkt und in St. Michael wieder aufgebaut¹⁸⁹. Nach der Plünderung der Höchenschwander Kirche in den Französischen Devolutionskriegen um 1678 sind entsprechende Altäre durch den Fassungsvertrag von 1679 wieder archivalisch nachweisbar. Im Gegensatz zum Hauptaltar von St. Michael waren sie in einem relativ guten Zustand, und mussten nur gefasst werden, was wohl auch in St. Blasien bisher unterblieben war, da es sich nachweislich um die Erstfassung

¹⁸⁵ Schmieder, S. 76 (Keine Quellenangabe).

¹⁸⁶ Wülberts, ‚Epitome‘, S. 422. Schmieder, Anhang, S. 30.

¹⁸⁷ Plan von Gumpff von 1756. Schmieder, Anhang, Abb. 11.

¹⁸⁸ Alte Sign. 65/1556. Heutige Signatur: Film 65/11404., S. 114. In Auszügen in Schmieder, Anhang, S. 19.

¹⁸⁹ Von den anderen Altären gibt es keine Spuren.

handelt¹⁹⁰. Die Altäre könnten schon 1671 in St. Michael aufgestellt und angeglichen worden sein, was das einfache Abbauen schon vorhandener Altäre bei der Fassung von 1679 belegen könnte¹⁹¹.

Diese These von abgelegten Altären erklärt auch die für Dorfkirchen ungewöhnliche Qualität der Skulpturen, die fehlende Symmetrie der beiden Hauptbilder und den großen Baldachin. Aber auch das gekürzte Kreuz erscheint nun plausibel, da die große Basilika in St. Blasien wesentlich höhere Altaraufbauten zuließ als die Filialkirche von Höchenschwand.

4.2. Lage der Altäre

(Abb. 32a,b)

In St. Blasien hieß das Münster auch im 17. Jahrhundert noch das Neue Münster, obwohl es im 11. Jahrhundert nach dem Anschluss an die Hirsauer Reformbewegung, die auch den Baustil prägte, entstanden war¹⁹². Es besaß, wie schon erwähnt, einen Lettner, der 1666 abgerissen wurde¹⁹³.

Über die Lage der Altäre ist man besonders durch die oben zitierte Handschrift „Die Fest“ unterrichtet¹⁹⁴. Diese muss nach dem Abriss des Lettners, also nach 1666, entstanden sein, denn zu den Altären, die noch „vor wenig Jahren“ im Neuen Münster gestanden haben, zählt sie auch jene vier, die unter den „vier Bögen des Sing Chores“, also des Lettners standen. Es handelt sich um die Altäre „Corporis Christi, St. Galli, St. Crucis, S. Felicis undt Regulae“¹⁹⁵. Die übrigen vier Altäre des Langhauses in der Handschrift „Die Fest“ standen „theiß an den Säulen, theiß engst an den Mauern“¹⁹⁶, nämlich „Unser lieben Frauen Altar, S. Christophori, S. Michaelis undt S. Annae oder S. Sebastiani“¹⁹⁷.

¹⁹⁰ Vergl. Kapitel 2.1.2. Die Fassung.

¹⁹¹ Vergl. Kapitel 3.2. Die Altäre von 1679/80.

¹⁹² In St. Blasien gab es im 17. Jh. auch noch das Alte Münster. Es war nach dem Bau des Neuen Münsters lange Zeit vernachlässigt worden, bis es nach dem Abbruch der Pfarrkirche St. Stephan 1621 renoviert wurde und 1625 deren Bruderschaft und Patrozinium erhielt. Es existiert ein Plan nach diesem Umbau bei Gump, der neben dem Hauptaltar einen St. Blasius- und einen St. Stephans-Altar als Seitenaltäre zeigt. Schmieder, Anhang, Abb. 10.

¹⁹³ Wülberts, „Epitome“, S. 163. Vergl. Schmieder, Anhang, S. 33.

¹⁹⁴ Schmieder, Anhang S. 19 ff und Grundriss Abb. 5.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd., Anhang, S. 20, Anm.1.

¹⁹⁷ Sie müssen erst nach 1322 aufgestellt worden sein, denn sie erscheinen nicht in der Rekonstruktion von Schmieder.

Es sind demnach zusammen die acht Altäre, die 1619 aufgebaut wurden.

Schleißner bezeichnet in dem Verding den einen Altar eindeutig als Hl. Kreuz-Altar, (während der andere namenlos bleibt) und engt damit die Möglichkeiten der Aufstellung ein. Der *Kreuzaltar* ist dem Hl. Kreuz geweiht und der Volks- oder Laienaltar, das heißt er steht im Langhaus vor dem Lettner¹⁹⁸. Andere Standorte im Chor oder in anderen Kapellen scheiden somit aus.

Der *Kreuzaltar* befand sich ursprünglich bis 1310 mitten im Hauptschiff. Nach dem Bau des Lettners oder ‚Singchors‘, von dem man nicht das genaue Baujahr kennt, wurde er „neben sich transferiert unter den Lettner“¹⁹⁹. Hier befand er sich bis zu dessen Abriss im Jahre 1666. Danach stand er, wie der Plan Gumpfs von 1756 zeigt, am ersten Südfeiler des Schiffs²⁰⁰.

So eindeutig der *Kreuzaltar* einzugliedern ist, so schwierig ist es beim „anderen Altar“²⁰¹, da das Patrozinium des Altars nicht mit dem Altarbild übereinstimmen muss²⁰². Da er aber, stilistisch gesehen, mit dem *Kreuzaltar* entstanden sein muss, ist er zu den oben genannten acht Altären zu rechnen, die 1619 mit ihm im Schiff des Neuen Münsters aufgestellt wurden, wodurch sich die Auswahl reduziert. Obwohl theoretisch auch von diesen Altären jeder für die *Beweinung* in Frage kommt (s. o.), erscheinen von der Ikonographie her der *Corpus Christi Altar* und der *Frauenaltar* am wahrscheinlichsten.

Für die Eingliederung in einen *Corpus Christi Altar* spricht die besondere Art der Christusdarstellung. Christus ist der Gruppe vorgelagert, frontal zum Betrachter liegend zeigt er seine Wundmale. Im Lexikon der Kunst heißt es auf die kürzeste Formel gebracht: „Sein Bedeutungsgehalt verbindet die Trauer der Mutter über den Tod des Sohnes ... mit der Präsentation Christi als ewiges Opfer, wiederholt in der Hostie ... als solches dient es der Verehrung der fünf Wunden als Zeichen der göttlichen Liebe ...“²⁰³.

¹⁹⁸ Lex. d. Kunst, Bd. 4, S. 54.

¹⁹⁹ Es ist nicht ganz eindeutig, ob „under“ unter oder unterhalb heißen muss. Unterhalb könnte direkt vor den Lettner bedeuten. Eiselin, Lib. orig., Aufl. v. 1716 (o. S.). Schmieder, Anhang, S. 37, Anm. 4 und S. 38.

²⁰⁰ Schmieder, Anhang S. 19.

²⁰¹ Schleißner-Verding, s. Transkription im Anhang.

²⁰² S. z. B. St. Ulrich Altar in St. Ulrich und Afra, Augsburg mit einer Auferstehung als Altarbild.

²⁰³ Lex. d. Kunst, Ausg. dtv, 1996, Bd. 7, S. 615, ‚Vesperbild‘.

Der *Corpus Christi Altar* stand wie der *Kreuzaltar* ursprünglich im Schiff und wurde wie dieser 1310 unter den Lettner ‚transferiert‘²⁰⁴. Nach dem Wegfall des Singchores erscheint er im Plan von Gumpff nicht mehr²⁰⁵.

Neben der ‚Pietà‘ war die „lamentatio“ oder „Marienklage“ auch als Altarbild in Frauenaltären zu finden²⁰⁶. In dieser *Beweinung* ist die Trauer Mariens an so zentraler Stelle dargestellt, dass sie auch in einem *Frauenaltar* gepasst haben könnte.

Im Gegensatz zum *Corpus Christi*- und *Kreuzaltar* gibt es 1310 noch keinen *Frauenaltar*. Er erscheint erstmals 1491 in den Quellen, wo er im Zusammenhang mit einer Grabstätte genannt wird. Auch er wurde aus der Mitte des Münsters, wo er eigentlich aufgestellt werden sollte, an die Nordseite gerückt, da der Konvent „das gesper und verschlagung des gesicht in dem Chor, und engs des münsters nit für gut ansehen“²⁰⁷ wollte. Seitdem stand er an der Mauerstirn vor dem ersten östlichen Chorpfeiler (vor 1322 war das die erste östliche Säule des Langhauses), und korrespondiert damit auch mit der Aufzählung der Handschrift ‚Die Fest‘, die den Altar an erster Stelle nennt²⁰⁸.

Nach dem Wegfall des Lettners steht der *Frauenaltar* im Plan von Gumpff an der „Mauerstirn vor dem ersten Pfeiler des Langhauses“²⁰⁹ und bildet das Pendant zum *Kreuzaltar*²¹⁰.

Die Altäre waren alle gleichzeitig in Auftrag gegeben worden, daher ist es durchaus möglich, dass sie auch in ihrer Ausstattung sehr ähnlich waren. Sie variierten zwar in der Tiefe, aber sicher nicht in der Breite. Alle müssen schmal gewesen sein, denn der Lettner mit seinen vier Bögen war nach Schmieder nur 10 m breit²¹¹, und es gab neben den vier Bögen sicher noch einen Durchgang in der Mitte, dessen

²⁰⁴ Eiselin, Lib. orig. (o. S.) von 1716. Schmieder, S. 37, Anm. 5.

²⁰⁵ Die anderen Altäre unter den Bögen waren ein St. Gallus- und ein St. Felix- und Regula-Altar. Diese hatten sich vorher im Chorbereich befunden, bei Gumpff erscheint nur St. Felix und Regula. In der Rekonstruktion von Schmieder nach der Hs. 1556 ‚Die Fest‘ (Sign.: Film 65/11404, S. 113 ff), standen sie in den Seitenschiffen unter den Bögen zum Querhaus. Schmieder, Anhang, Abb. 11.

²⁰⁶ Pawel, S. 119.

²⁰⁷ Eiselin, Lib. orig. o. S., GLA Karlsruhe, Film: S 8221/1468. Schmieder, Anhang, S. 38, Anm. 2. Als Beispiele für einen Platz vor dem Lettner s. Dom zu Halberstadt, ehemaliger Lettner im Dom von Regensburg u. a.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Die drei anderen Altäre der Handschrift erscheinen nach dem Abriss des Lettners bei Gumpff nicht mehr oder mit geändertem Patrozinium. St. Christophorus macht dem Kreuzaltar Platz, St. Michael wird zum Engel-Altar, St. Anna und Sebastian zum Sebastians-Altar. Schmieder, Anhang, S. 20, Anm. 1 und S. 21, Anm. 1.

²¹¹ s. Rekonstruktion der Klosteranlage in Schmieder, Anhang, Abb. 5.

Freihaltung der Konvent beim *Frauenaltar* so einfach gelöst hatte! (s. o.) Auch die anderen Altäre können durch ihre Lage nicht besonders breit gewesen sein. Der *Frauenaltar* hatte an seiner Mauerstirn nur wenig Platz, mehr als ein schmaler Rahmen war daher wohl nicht möglich. Es ist also fraglich, ob es für diese Altäre seitliche Standheilige gab.

Der *Kreuzaltar* im Münster hatte nach seiner Lage unter den vier Bögen des Singchors zwar seitlich nicht viel Platz, aber nach hinten genügend Raum für einen tiefen Schrein. In diesen hätte die Kreuzigung gut hineingepasst, denn nach der Haltung der Maria Magdalena zu urteilen, standen die Figuren der Kreuzigung ursprünglich in einem relativ tiefen Schrein, der eine Umarmung des Kreuzstammes möglich machte.

Auch der *Corpus Christi Altar* stand unter den vier Bögen, hatte also genau so viel Platz in der Tiefe. Dafür war aber das flache Relief der *Beweinung* mit der ebenen Rückseite wohl nicht gearbeitet. Eher für den *Frauenaltar*, der an der Mauerstirn, die die Blasius-Kapelle begrenzte, also „engst“ an der Mauer stand.

Es gäbe für die *Beweinung* noch eine weitere Aufstellungsmöglichkeit, die einmal die flache Form mit der ebenen Rückseite, aber auch die eigenartige Namenlosigkeit des „anderen“ Altars²¹² im Schleißner-Verding erklären würde: Die *Beweinung* war ursprünglich nicht in einen Altar integriert, sondern stand als **Andachtsbild** in einer Freiplastik, ähnlich wie heute, während die Figuren auf der ‚Kuppen‘ aus einem (oder mehreren) der übrigen Altäre von 1619 stammen.

Andachtsbilder, wie die Schmerzhaftes Mutter Gottes, die Pietà, bzw. die *Beweinung*, wurden nach dem Konzil von Trient im Zuge der Wiederbelebung von Bruderschaften in den Kirchen aufgestellt, meist gegenüber der Kanzel, wobei die darstellende Kunst die Rhetorik des Predigers ergänzte, mit dem Ziel, beim Gläubigen „Affekte“ zu erzeugen²¹³.

Das Tridentinum erlaubt z. B. ausdrücklich, dass „man Bildnisse Christi, der jungfräulichen Gottesgebälerin und anderer Heiligen“ besonders in den Kirchen

²¹² Schleißner-Verding, s. Transkription im Anhang.

²¹³ Die gleiche Aufgabe hatte auch die „Tragödia Passionis“, die in dieser Zeit sehr beliebt war. In Weilheim gab es schon 1588 eine Weilheimer Passion, bei der die Bürger mitwirkten. Feuchtmayr 1950, S. 1.

aufstellen dürfe, weil die Ehre die man ihnen erweist, sich auf die Urbilder bezieht, welche sie darstellen, „Honos refertur ad prototypa“²¹⁴.

Die katholische Kirche begegnete auf diese Weise auch den Vorwürfen der Protestanten, sie betriebe Idololatrie. Ehre (honos) gestand das Konzil auch allgemein den Bildern zu, da sie heilige Themen abbilden. Den Heiligen gebührte dagegen Verehrung (venerare), Gott und Christus allein die Anbetung (adorare). Grundsätzlich mussten die Bilder der Heiligen Schrift entsprechen und nichts beinhalten, das der Kirche Schande machen konnte. In der Folgeliteratur²¹⁵ wird noch auf die Funktion eines Bildes hingewiesen, es sollte die Gläubigen belehren (docere) und bewegen (movere).

4.3. Die Altäre von 1619

(Abb. 3b)

Im Jahr 1619 wurden demnach acht neue Altäre im Langhaus des Neuen Münsters aufgestellt²¹⁶. Der Chronist berichtet über das Aussehen dieser Altäre nur, dass sie und die Säulen unter dem Lettner mit „neuvergoldetem Laubwerk geziert“²¹⁷ wurden. Das Vergolden konnte durch die klostereigene Werkstatt erfolgt sein²¹⁸. Über das Aussehen, weitere Fassungen oder die Künstler gibt es keine Aussage.

Nimmt man diese Form des Säulenschmucks als ein wichtiges (weil ‚modernes‘) Merkmal der neuen Altäre, so hat sie sicher auch den Hauptaltar der Friedhofskapelle von St. Blasien aus dem Jahr 1627 beeinflusst, denn er besitzt eben diese Säulenart als Rahmung des Altarbildes. Der Altar ist wohl von einem ländlichen Meister gearbeitet worden, aber sicher nach Rissen eines bedeutenderen Künstlers, wie z. B. Hans Krumper. Wahrscheinlich lehnt er sich stark an die Altäre von 1619 im Neuen Münster an, so dass man im Umkehrschluss vom Altar der Friedhofskapelle

²¹⁴ Sessio XXV vom 3. und 4.12.1563. Sacrosanti oecomenici concilii Tridentini canones et decreta. Denzinger, Enchiridion, 41. Aufl. 2007, S. 578.

²¹⁵ Z. B. die Schrift von Gabriele Paleotti, Discorso intorno sulle imagini sacre e profane, von 1582, das 1594 auf Latein in Ingolstadt erschien. Smolinsky, S. 23, vergl. auch: Rom in Bayern, Katalog Nr. 161.

²¹⁶ Schmieder, S. 80.

²¹⁷ Diese damals in Deutschland offenbar völlig neue Art der Verzierung von Säulen und Pilastern geht wohl auf Hans Krumper zurück, der im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts dem Altarbau im Münchner Raum neue Impulse gab. Das Motiv wurde im „gleichzeitigen bairischen Altarbau immer wieder abgewandelt“. Feuchtmayr, Dirr, S. 147. Eine Variante besteht aus lockerem Rankenwerk auf hellem oder ebenfalls goldenem, ‚gesandeltem‘ Untergrund. Z. B. im Freisinger Dom.

²¹⁸ Schmieder, S. 80.

auf das Aussehen der Altäre im Neuen Münster schließen kann.

Andere stilistische Merkmale dieses Altars, wie die ‚gesprengten‘ Voluten und die Kartuschen, finden sich am Kreuzaltar von 1620 in der Wallfahrtskirche von Haindling bei Mallersdorf (südlich von Regensburg). Hier gibt es außerdem den ‚Strahlenkranz‘ aus dem Schleißner-Verding, der sonst an Vergleichsaltären nicht zu finden war. Diese beiden Altäre gäben also eine gute Vorstellung der ‚Altarmode‘ um 1620, die für die Ausstattungen in St. Blasien vorbildlich gewesen sein könnte.

Die Herstellung von acht Altären oder deren Inventar für die Hauptkirche eines reichen und bedeutenden Klosters war ein Auftrag, der eine überdurchschnittliche Qualität und eine relativ große Werkstatt verlangte, denn ein Kunstkennner, wie Abt Martin, wird sich für die Ausstattung des Neuen Münsters sicher nicht mit einem zweitrangigen Bildschnitzer zufrieden gegeben haben. Natürlich könnten die Aufträge auch an verschiedene Werkstätten vergeben worden sein, aber ihr Kreis war begrenzt.

Wie die anderen Altäre ausgesehen haben mögen, wissen wir nicht. In den Gemeinden St. Blasiens sind m. W. keine Altäre oder Einzelfiguren erhalten aus dieser Zeit, die man an ihrer Qualität als ‚Geschenke‘ des Klosters nach der nächsten Renovierung des Neuen Münsters (1666 bis 1671) erkennen könnte.

4.4. Fassung der Altarfiguren

Sollten die Figuren also aus der Zeit der Umgestaltung des Schiffs von 1619 stammen, wie sie auch stilistisch eingeordnet worden sind, bleibt die Diskrepanz zwischen ihrer Entstehungszeit und ihrer Erstfassung, an der es nach dem Restaurierungsbericht (und durch Nachfrage bei der Restauratorin bestätigt), keinen Zweifel gibt.

Ungeklärt ist daher, warum, zumindest in den ersten Jahren, die Fassung unterblieb. Es kam zwar vor, dass zwischen Schnitzen und Fassen Jahre lagen. Ein Beispiel ist die schon erwähnte Himmelfahrts-Maria in der Stadtpfarrkirche in Tölz von Bartholomäus Steinle, deren Entstehung mit 1611 eingeschnitzt ist, die Fassung nach den Urkunden aber erst 1618 erfolgte²¹⁹. Häufig war es Geldmangel, der die Fassung auf einen späteren Zeitpunkt verschob. Das wäre bei einem so reichen Kloster aber sicher nicht der Grund gewesen. Eher waren es wohl die historischen Umstände, die die Fassung der Skulpturen verhinderten.

²¹⁹ Zohner, S. 315 f.

Die Jahre um 1619 waren trotz des Beginns des Dreißigjährigen Kriegs noch geprägt von der nach dem Konzil von Trient einsetzenden Vergrößerung und Umgestaltung der Klostergebäude und der zur Abtei gehörenden bzw. neu erworbenen Pfarreien. Neben der Ausschmückung des ‚Neuen Münsters‘ und kleinerer Renovierungen wurde z. B. 1621 auch das ‚Alte Münster‘ umgebaut, und nach einem Ausbruch der Pest war es nötig, den Friedhof mit einer neuen Kapelle ins obere Albtal zu verlegen.

Die vordergründige Prosperität täuschte aber nicht über die sozialen Unruhen in der Landbevölkerung hinweg, die sich als „Rappenkrieg“²²⁰ entluden und fällige Abgaben für das Kloster verzögerten.

1631 erreichte der Dreißigjährige Krieg auch St. Blasien: Die Schweden drangen mit Hilfe des Markgrafen von Baden-Durlach in den Breisgau und das Elsass. Schon 1632 schreibt der Chronist, dass „man eher mit Tränen statt mit Tinte schreiben möchte“²²¹. Seit 1633 blieb das Kloster schutzlos den plündernden Truppen ausgesetzt, die Mönche waren nach Klingnau (Schweiz) geflüchtet. Kurz nach dem Friedensschluss brachte noch das Jahr 1651 eine Überschwemmung, die großen Schaden anrichtete. Erst danach erstarkte die wirtschaftliche Kraft des Klosters und führte u. a. zu den Erneuerungen im Neuen Münster, die 1671 abgeschlossen waren.

In dieser Zeit aber war wohl die Mehrzahl der Altäre durch die Kriegseinflüsse in einem schlechten Zustand oder unmodern geworden und passte nicht mehr zu dem modernisierten Kirchenraum. Neue Altäre waren daher die ‚würdigere‘ und einfachere Lösung.

So muss man sich die Skulpturen wohl holzsichtig, evtl. mit einer lasurhaften ‚Höhlung‘ von Augen und Mund, vorstellen²²². Vielleicht besaßen sie auch nur Vergoldungen der Säume oder der Nimben in Anlehnung an das ‚neuvergoldete Laubwerk‘ der Altäre und Säulen unter dem Lettner²²³. Ihre komplizierte und kostbare Fassung sollten sie demnach erst vor Ort erhalten, was dann allerdings durch die oben genannten Schwierigkeiten unterblieb. Das wäre auch eine

²²⁰ Schmieder, S. 81.

²²¹ Ebd., S. 82.

²²² Dafür spricht ein Vergleich mit dem Überlinger Hochaltar von Jörg Zürn, bei dem der Rat die Fassung nicht ausführen ließ. Hier gibt es dennoch in einem Vertrag den Passus: „außerdem soll den Apothekern und Krämern das extra bezahlt werden, was zum Illuminieren gebraucht wurde“, und „dem Gesellen, der illuminierte, sollten 5 fl. im voraus gegeben werden“. Qu. 41, GW 1. Zoege von W., Die Familie Zürn, S.160.

²²³ Vergl. Kapitel 4.3. Die Altäre von 1619.

plausible Erklärung für den sehr detaillierten Fassungsvertrag, der nach einem ursprünglichen Begleitschreiben der Skulpturen auf ihrer Reise nach St. Blasien verfasst worden sein kann.

4.5. Zusammenfassung

Die Überlegung, die Skulpturen des Unbekannten könnten Teil zweier oder mehrerer abgelegter Altäre aus dem Mutterkloster sein, lässt sich nach der Quellenlage erstaunlich gut untermauern, obwohl für den Transfer der Altäre selbst keine Dokumente bekannt sind. (Das ‚Schenken‘ von nicht mehr gebrauchten Altären zählte allerdings wohl kaum zu den Ruhmestaten, die etwa in den ‚Acta et res praeclarae...‘ der Äbte ihren Niederschlag fanden.) Gleichzeitig wird damit auch die stilkritische **Datierung der Figuren** durch das Badische Landesmuseum ‚um 1620‘ erhärtet und auf **1618/1619 eingegrenzt**.

TEIL II

5. SUCHE NACH DEM BILDSCHNITZER

5.1. Die Benediktiner-Kongregationen und -Universitäten

Bei der Vorbereitung der Erneuerungen von 1619 musste das Kloster Bildschnitzer suchen, die in der Lage waren, einen so bedeutenden Auftrag auszuführen. Eine Möglichkeit, gute Werkstätten ausfindig zu machen, boten die Benediktinerkongregationen. Nach dem Konzil von Trient schlossen sich viele Klöster in Kongregationen zusammen, die das Ziel hatten, sich gegenseitig bei der Umsetzung der Reformbestrebungen des Konzils zu unterstützen. Auch die Kunst sollte reformiert werden. Man erwartete von den Künstlern, dass sie verständliche religiöse Darstellungen schufen, die der Frömmigkeit des einfachen Volkes entsprachen.

Obwohl auch Abt Martin Meister seit 1603 mit der ‚Schwäbischen Kongregation‘ verhandelte, trat St. Blasien letztendlich nie einer Kongregation bei²²⁴. Dennoch gab es enge Kontakte, es wurden Patres aus St. Blasien als Berater bei den Versammlungen der Äbte hinzugezogen. In der wieder einsetzenden Belegung des Bauwesens, die allerdings durch die späteren Kriegswirren unterbrochen wurde, „spielten sich die Klöster die Künstler zu“²²⁵, und handwerklich bewanderte Brüder wurden gegenseitig ausgetauscht.

Abt Martin hatte sich daneben schon früh für die Gründung einer Benediktineruniversität in Salzburg eingesetzt, die am 8.10.1618 eröffnet wurde. Von St. Blasien kamen schon im September je zwei Patres als Lehrer und zwei Fratres als Studenten nach Salzburg. 1619 war Abt Martin „Assistens“²²⁶ für den schwäbischen Bereich. So war es auch für ihn oder seine Mitarbeiter durchaus möglich, nicht nur im

²²⁴ Die Kongregationen hatten als Gesamtheit einen anderen rechtlichen Charakter als die einzelnen Mitglieder: Diese unterstanden als Kloster ihrem Bischof, als Kongregation dem Papst. Daraus ergaben sich naturgemäß Interessenkonflikte. St. Blasien musste zusätzlich noch „als Vorort der vorderösterreichischen Benediktinerklöster Anlehnung an die mächtige Landesherrschaft wahren“. Spahr 1972, S. 294; Ott 1964, S. 166 f.

²²⁵ Spahr 1972, S. 319.

²²⁶ Die Universität wurde durch eine Kongregation von österreichischen, bayerischen und schwäbischen Benediktinerklöstern gegründet. Organe waren unter Leitung eines Präses die Assistentes. Wülbertz, S. 251. Ott, S. 171.

Südwesten sondern auch weiter im südöstlichen Raum die Kunstzentren aus eigener Anschauung kennen zu lernen.

5.2. Werkstätten und Zünfte

Auch im 17. Jahrhundert war der Rang eines Fassmalers noch weit höher als der eines Bildschnitzers, einige Künstler waren daher beides „pictor ac sculptor“²²⁷. Sie waren in der Regel Handwerker und Mitglieder einer Zunft²²⁸. Da es gewöhnlich zu wenige Bildhauer für eine eigene Zunft gab, integrierten sich Bildschnitzer und Bildhauer in die der Zimmerleute oder ‚Kistler‘ bzw. Steinmetzen²²⁹. Die Ausbildung musste bei einem Bildhauer oder Bildschnitzer in einem Zeitraum von gewöhnlich vier bis sechs Jahren erfolgen, sie konnte sonst als nicht „redlich“²³⁰ angefochten werden.

Sogar größere Städte wie Freiburg im Breisgau und Konstanz am Bodensee hatten meist nicht mehr als zwei oder drei zünftige Bildhauer, die größere Aufträge für ihre Werkstatt sicherten. Daneben gab es auch wandernde Bildhauer, die auf der Suche nach Auftraggebern versuchten, in den Städten Fuß zu fassen, und häufig von den eingesessenen Meistern als Konkurrenz gefürchtet wurden²³¹.

Die Werkstätten muss man sich klein vorstellen, mehr als ein bis zwei Gesellen und einige Lehrlinge, die abhängig im Haus des Meisters lebten, gab es nicht²³². Die Reglementierung der Zünfte, die dafür verantwortlich war, bildete allerdings auch einen Schutz in diesen Zeiten, die durch den Niedergang der freien Handelsstädte und die Folgen der Reformation arm an Aufträgen waren²³³. Nur wer protegiert wurde oder in eine Werkstatt einheiratete, hatte eine Chance, ‚zünftiger‘ Meister in einer Stadt zu werden²³⁴.

²²⁷ Hermann, Brommer 1972, S. 6, (über Georg Hauser I.); Brommer 1971, S. 50; und Brommer, H. J. Rueff, S. 64.

²²⁸ Bronzeplastiker und Elfenbeinschnitzer waren nicht zünftig. Petel 1973, S. 56.

²²⁹ H. J. Rueff tritt als lediger Bildhauergeselle in die Zunft der Zimmerleute ‚zum Mond‘ ein. 1606 heiratet er eine Freiburger Bürgerstochter und wird dadurch sesshaft. Brommer, H. J. Rueff, S. 64.

²³⁰ Zohner, S. 476, Qu. 20.

²³¹ Bei Rott finden sich Rechtsbeispiele, die die Angst vor Neuankömmlingen spiegeln, z. B. Rott, Bd. 3, S. 145.

²³² Ricke 1973, S. 33 f.

²³³ Konstanz verlor 1548 seine Reichsfreiheit und gehörte wie Freiburg i. Br. (seit 1368) zu den Habsburgischen vorderösterreichischen Ländern. Ricke, S. 30.

²³⁴ Rueff wurde z. B. vom späteren Basler Bischof gefördert. Brommer, H. J. Rueff, S. 64.

Einige Quellen, die von Wilhelm Zohner ediert sind, geben interessante Einblicke in den Werkstattbetrieb. Bei großen Aufträgen wurden die Altäre vor Ort angefertigt, wie z. B. die Verträge zwischen Bartholomäus Steinle aus Weilheim und dem Abt vom Kloster Stams von 1609 zeigen. In einem Brief des Abtes wird darauf Wert gelegt, dass der Meister „neben ainem gueten Bildhauer Gesellen“²³⁵ nicht zu viele Lehrlingen anstellen sollte.

Das Arbeiten vor Ort war sicher die häufigere Methode, zumindest findet sich in den Verträgen auch neben Holz und Werkzeug immer wieder der Kostenpunkt, Geld für „Speis, tranck, Ligerstat“²³⁶. Auch die Maler für die Fassungen arbeiteten wohl unter ähnlichen Bedingungen, wie die Schleißner-Verträge zeigen. Daneben wurden aber auch Skulpturen in der Werkstatt angefertigt und mit Pferdefuhren an den Aufstellungsort gebracht²³⁷.

Unterstützt wurde die Arbeit von einem ‚Kistler‘, einem Schreiner, der mit dem Kloster einen eigenen Vertrag abschloss. Dieser hatte außerdem die Aufgabe, die alten Altäre wieder aufzurichten, „wann es an ime begert wüerdet“,²³⁸ ein Indiz dafür, dass ältere Altäre weiter verwendet wurden. Ebenso wurden mit Malern eigene Verträge für das ‚Fassen‘ der Schreine und Figuren abgeschlossen²³⁹.

5.3. Die Bildschnitzer aus den ‚vorderösterreichischen Landen‘ des Hauses Habsburg²⁴⁰

Für die Zeit zwischen 1600 und 1650 ist in dieser Region wenig erhalten, was zum Vergleich herangezogen werden kann. Von einigen Bildschnitzern des ‚volkstümlicher Manierismus‘ gibt es mehr Urkunden als erhaltene Arbeiten. Aus dem edierten Material ließ sich immerhin eine ungefähre Vorstellung herauskristallisieren, wie die Vertriebsräume verteilt waren.

²³⁵ Zohner, Qu. 6 und 7.

²³⁶ Zohner, Qu. 7. S. a. Schleißner-Verding.

²³⁷ Bei der Renovierung des Hauptaltars von St. Michael in Höchenschwand wurden die „großen bilter Von Freyburg auf 2 rossen her gefürt“. Hermann, Brommer, S. 27.

²³⁸ Zohner, Qu. 11.

²³⁹ Dies zeigt, dass ein Bildschnitzer wie Steinle mit Fassmalern auf einer Stufe stand und damit einen höheren sozialen Stand als gewöhnlich einnahm. Als Vergleich: Bei der Restaurierung des Hauptaltars von Höchenschwand wurde der Bildschnitzer vom Fassmaler unter Vertrag genommen. Hermann, Brommer, S. 26.

²⁴⁰ Vergl. Kapitel 1. Einleitung.

Georg Hauser I. (Heirat 1610, Tod wohl 1654) begründete die Hinterzartener Bildschnitzerfamilie Hauser. Er belieferte den südlichen und mittleren Schwarzwald. Sein einziges erhaltenes und dokumentiertes Werk, der Kruzifixus an der Oswaldkapelle im Höllental von 1617 hat allerdings keine Ähnlichkeit mit den Höchenschwander Arbeiten²⁴¹.

Nach dem Dreißigjährigen Krieg und den großen Pestepidemien stellten in Freiburg i. Br. für die Jahre 1649–1717 fast ausnahmslos seine Nachkommen die einzigen ‚zünftigen‘ Bildschnitzer. Auch die Arbeiten²⁴² seines Sohnes Georg Hauser (1611– ca. 1660) sind nicht mit denen aus Höchenschwand zu vergleichen, außerdem war er 1618/19 noch zu jung. Der Enkel Hans Hauser (1651–1717) war wohl der Bildschnitzer des Höchenschwander Hochaltars²⁴³.

Für das Freiburg der Zeit von 1600–1628 und seine Umgebung führt Hans Rott in seiner Urkundensammlung²⁴⁴ zwar einige Bildschnitzer auf, von denen aber nur Ulrich Spaltenstein (erwähnt 1591–1627) und Hans Jakob Rueff (erwähnt 1606–1621) für diese Figuren in Frage kommen könnten. Von Ulrich Spaltenstein, der einen ‚unrühmlichen Lebenswandel‘ führte, und vor 1629 hoch verschuldet starb, ist kein bekanntes Werk erhalten, und die überlieferten Quellen machen einen Vertrag mit dem Kloster mehr als unwahrscheinlich²⁴⁵.

Hans Jakob Rueff war dagegen ein recht bekannter Bildschnitzer, der vom späteren Bischof von Basel und von Erzherzog Leopold von Österreich gefördert wurde. Sein Tätigkeitsfeld bezog sich nach den Quellen besonders auf die Habsburger Besitztümer links und rechts des Oberrheins. Somit wurde auch das heutige Elsass von ihm beliefert. Leider gibt es zwar viele Unterlagen, die dies belegen, aber es existiert nur noch eine kleine Statue der Hl. Elisabeth, signiert ‚H. J. R. 1618‘, im Freiburger Augustinermuseum. Diese hat keine Ähnlichkeit mit den Altarfiguren von Höchenschwand²⁴⁶.

Am Bodensee und der benachbarten Schweiz wirkten einige Künstler wie Gregor Allheg und die Brüder Heinrich und Melchior Fischer, aber ihre Arbeiten erwiesen sich schon bei flüchtiger Betrachtung als wenig ähnlich.

²⁴¹ Hermann, Brommer 1972, S. 25.

²⁴² U. a. vier von 12 Reliquienbüsten der Freiburger Zünfte von 1653, heute im Augustinermuseum.
Hermann, Brommer 1972, S. 8.

²⁴³ Hermann, Brommer 1972, S. 25.

²⁴⁴ Rott, Bd. 3, S. 144 ff.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Brommer 1970, S. 64ff.

Grundsätzlich kann man die Bildschnitzer des Bodenseeraums als Vertreter zweier Stilarten des ‚volkstümlichen Manierismus‘ einordnen. Erstere, wie die gebürtigen Niederländer Meister Michel, auch als der Meister von Petershausen für die Zeit 1596/97²⁴⁷ nachgewiesen, und Hans Morinck²⁴⁸, 1578–1616 in Konstanz belegt, muss man zu den frühen ‚Romanisten‘ zählen, die im ‚Florisstil‘ arbeiteten. Dieser nach den Brüdern Floris und Frans de Vriendt benannte Stil verarbeitet in seinen Skulpturen Einflüsse der römischen Hochrenaissance und ist für seine ruhigen, breit angelegten Figuren typisch. Daher haben auch diese Bildwerke wenig Ähnlichkeit mit den Skulpturen der Höchenschwander Altäre. Immerhin zeigt die ‚antikische‘ Grundkonzeption sehr viel Parallelen.

Die andere Stilart lebt noch in der gotischen Tradition, die nur sehr bedingt und äußerlich Formen der italienischen Renaissance und des Manierismus einführte. Unter diesen ‚gotisierenden‘ Meistern sind neben namenlosen Künstlern besonders die ursprünglich oberschwäbische Familie Zürn zu nennen, v. a. Jörg Zürn (1583/85–1635/38), der die Figuren des Hochaltar im Überlinger Münster schuf²⁴⁹.

Von den Bildhauern im Umkreis, die qualitativ genug für den Bau der Altäre waren, war Hans Morinck aus Konstanz schon 1616 gestorben. Hans Jakob Rueff aus Freiburg wurde nicht nur von einem Kanonikus des Basler Domkapitels, dem späteren Bischof von Basel gefördert, sondern auch von Erzherzog Leopold von Österreich. Von ihnen erhielt er auch in der Zeit um 1619 große Aufträge in Freiburg und im heutigen Elsass²⁵⁰. Aufträge des Klosters St. Blasien sind aber nicht in den von Brommer und Hermann edierten Quellen zu finden. Die Brüder Zürn (besonders Jörg Zürn) waren bis 1619 an den Folgearbeiten für den Hochaltar des Überlinger Münsters und in Langenstein bei Orsingen beschäftigt²⁵¹.

Es erscheint also eher unwahrscheinlich, dass aus diesem Raum die Werkstätten für die Altäre stammen, zumal keine Ähnlichkeit der Figuren besteht.

²⁴⁷ Himmelein, S. 117ff.

²⁴⁸ Ricke, Hans Morinck, mit vielen Abb.

²⁴⁹ Unter Mitwirkung von Hans Zürn d. Ä. und Michael d. Ä. Zoega von M., S. 164.

²⁵⁰ 1621 war z. B. „vor abgeflossner Zeit Verfertigt“, ein Altar der Liebfrauenkapelle bei Gebweiler, die als Stiftung des Erzherzogs Leopold von Österreich 1618 erbaut wurde. Brommer, S. 69 f.

²⁵¹ 1619: Zürn soll u. a. „das verdingte Presbyterium liefern“. U 72, GW 1, J 3, J 7. Zoega v. M., Familie Zürn, S. 164.

5.4. Die Bildschnitzer aus Oberschwaben, Franken und Bayern

Die erweiterte Suche orientierte sich an den (kirchen-)politischen Besitz- und Machtverhältnissen. Entsprechende Werkstätten im Norden und Westen schieden allerdings wegen zu geringer Ähnlichkeit der Skulpturen aus²⁵². So bewegte sich daher die Suche immer weiter in den südöstlichen Raum, wobei sich neben ‚gotisierenden‘ viele ‚antikisierende‘ Meister fanden, die vom ‚internationalen Manierismus‘ beeinflusst waren.

Neben so hervorragenden Bildhauern wie den Mitgliedern der Familie Kern, (vor allem Leonhard) in Würzburg und Umgebung, der verzweigten Familie Schenck in Mindelheim und der Werkstatt des Christoph Roth in Neuburg/Kammel, gab es gute oberschwäbische und fränkische Meister des ‚volkstümlichen Manierismus‘, wie Jakob und Melchior Bendel, Hans Dürner, David Weiß, u. a.

Aber auch bei den Werken dieser Meister gab es keine Übereinstimmungen mit den Höchenschwander Arbeiten.

Im Allgäu vermutet Miller „einen akuten Mangel an künstlerisch produktiven Kräften“²⁵³, denn in Sonthofen wurde der Hochaltar der Pfarrkirche 1620 von Weilheimer Künstlern geschaffen²⁵⁴, und Bartholomäus Steinle arbeitete viel für das Kloster Mang in Füssen.

Es war also daher realistisch, einer Spur über Sonthofen, Füssen nach Südosten in den kulturell wesentlich reicheren bayerischen Raum zu folgen. Besonders, da man für Transporte von Bildwerken die Straßen der Fernhandelswege benutzen konnte. Schon früh gab es nämlich Verbindungslinien von der mittleren Rhone über den Bodenseeraum ins schwäbisch-bayerische Gebiet, und zwischen dem mittleren Oberdeutschland nach Tirol und Oberitalien, die sich im Münchner Raum kreuzten²⁵⁵.

Hier lag für den Auftraggeber von Altären einer der damals wohl wichtigsten Orte, nämlich Weilheim im ‚Pfaffenwinkel‘.

²⁵² Z. B. in Köln Jeremias Geißelbrunn. 1595–1664; in Münster Gerhard Gröninger, 1582–1652

²⁵³ Miller 1970, S. 49.

²⁵⁴ Inzwischen abgerissen. Hauptstaatsarchiv München, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe Akten 6895. Michael Petzet, Sonthofen 1964, S. 81.

²⁵⁵ Freiburg 1994, S. 81.

6. WEILHEIM IM ‚PFAFFENWINKEL‘

Im Einflussgebiet der großen Kunstzentren der Zeit, Augsburg und München, entwickelte sich im nahen Weilheim aus bodenständiger Handwerkskunst in Verbindung mit der neuen italienischen ‚maniera‘ ein ganz eigener Stil in der Altarbaukunst.

Begünstigt durch seine Lage an den großen Fernstraßen und in einem Gebiet, dessen Name ‚Pfaffenwinkel‘ schon seinen Reichtum an Kirchen und Klöstern beschreibt, breitete sich der neue Stil schnell im Süden des Reiches aus. Sein Einfluss reichte vom Allgäu bis nach Wien²⁵⁶.

Anders als ein Meister in der Provinz, der neben tradierten Vorbildern nur nach zweidimensionalen Vorlagen, wie Reproduktionsstichen, seine Arbeiten fertigte, hatte ein Bildhauer in Weilheim die Möglichkeit, auch originale Meisterwerke der neuen Formensprache in den nahe gelegenen Kunstzentren zu studieren. Der Niederländer Hubert Gerhard, Schüler Giambognas, hatte schon 1588 neben profanen Werken auch den Hl. Michael an der Münchner Michaelis Kirche, Hans Reichle 1603–06 das gleiche Motiv am Zeughaus in Augsburg, und 1605 die große Kreuzigungsgruppe in St. Ulrich und Afra geschaffen. Auch Adriaen de Vries arbeitete von 1596–1602 in Augsburg, vorwiegend an Brunnenkulpturen.

Außerdem waren die Weilheimer Meister mit einigen der Künstler am Münchner Hof befreundet oder verwandt, so dass sich auch Möglichkeiten boten, sogar Kunstwerke in den fürstlichen Sammlungen zu studieren²⁵⁷.

6.1. Werkstätten

Von 1600 bis ca. 1630 arbeiteten in Weilheim die wichtigsten Altarbaukünstler, ehe Krieg und Pest die kurze Blütezeit beendeten. Zu den Begründern der ‚Weilheimer Bildhauer-Schule‘²⁵⁸ gehörte Adam Krumper, dessen Sohn Hans Krumper an der Münchner Residenz ausgebildet und 1590 zeit lebens in den Hofdienst übernommen wurde. Sein Schwiegersohn war Hans Degler, der zusammen mit dem etwas

²⁵⁶ Steinle arbeitete z. B. lange in Füssen. Zohner, S. 70, Hans Baldauff bis zu seinem Tod in Wien. Kriegbaum, S. 72.

²⁵⁷ Degler war z. B. Schwager von Hans Krumper. Sauermost, S. 27. Christoph Angermair kam aus Weilheim und war Schüler von Hans Degler. Sauermost, S. 122.

²⁵⁸ Zohner, S. 23.

jüngeren Bartholomäus Steinle, Weilheim in ganz Süddeutschland bekannt machte. Von Hans Degler stammen z. B. die Altäre von St. Ulrich und Afra in Augsburg, bei denen Bartholomäus Steinle zeitweise Mitarbeiter Deglers war. Steinles wohl bekanntestes Werk ist der Hochaltar der Zisterzienser-Stiftskirche von Stams in Form eines Lebensbaums.

Beide hatten neben Gesellen und Lehrlingen auch zeitweise Mitarbeiter, die es möglich machten, die vielen Aufträge auszuführen²⁵⁹.

Die Altarfiguren für das Neue Münster könnten also durchaus von Werkstätten in Weilheim angefertigt worden sein. Die technische Abwicklung konnte sich so gestaltet haben, dass entweder die Bildschnitzer nach St. Blasien kamen, oder dass die einzelnen Skulpturen schon vor 1619 in Weilheim gefertigt und nach St. Blasien transportiert wurden, vielleicht ausgestattet mit einer Anleitung für den Fassmaler. In beiden Fällen wären die dazu gehörenden Altäre wohl nach ‚Rissen‘ oder ‚Visiern‘²⁶⁰ in den Werkstätten des Klosters angefertigt worden. Dabei war die Anwesenheit des Meisters nicht erforderlich, es konnten auch fähige Gesellen oder Mitarbeiter sein, die nach seinen Anleitungen arbeiteten.

6.2. Weilheim um 1619

Wer aber könnte im Weilheim um 1619 der unbekannte Schnitzer der Höchenschwander Arbeiten gewesen sein, und welche soziale Stellung hätte er dort gehabt?

Um 1619 gab es in Weilheim außer den genannten Hauptmeistern Hans Degler und Bartholomäus Steinle und dem sechsundsiebzigjährigen Adam Krumper keinen weiteren zünftigen Meister. Offensichtlich war damit, zumindest in den Augen der Weilheimer Bildschnitzer, die Grenze erreicht, die das Gewerbe einträglich erscheinen ließ.

Als 1616 nämlich Melchior Bendl in Weilheim Fuß fassen wollte, versuchte Degler ihn als unliebsame Konkurrenz zu verjagen, indem er vor Gericht seine Meisterschaft

²⁵⁹ Es ist nicht auszumachen, ob es sich dabei um wandernde Meister oder Gesellen handelt.

Für Steinle arbeiteten z. B. Stephan Zwinck (1609–11) und Hans Stelzer. Zohner, Qu. 29, 30 und 51.

²⁶⁰ Bei Altären im bayerischen Raum wird immer wieder Krumper als Urheber des Entwurfs, auch ‚Riss‘ oder ‚Visier‘, genannt. Als Beispiel der Hochaltar von Karthaus Prüll von 1607. Kupferstichkabinett Basel, Inv. Bi. 390.8. Kernl 1983, Abb. 4.

anzweifelte²⁶¹. Dabei konnte sich Degler nicht einmal auf eine heimische Zunft berufen, man richtete sich gewöhnlich nach den Statuten der Münchner Zunft, ohne dass deren Entscheidungen für die Weilheimer rechtlich bindend waren. Erst 1618 schloss sich das Bildhauerhandwerk der Zunft der „Kistler, Maler, Glaser, Schächler und Drechsler“ an²⁶².

In einer so engen Kleinstadt wie Weilheim, wo die Werkstätten dicht beieinander lagen, und sich die Meister teilweise auch gegenseitig aushalfen, ist es schwierig, die verschiedenen Handschriften zu unterscheiden. Es ist also nicht verwunderlich, dass es häufig verschiedene Zuschreibungen in der Literatur für eine Arbeit gibt²⁶³. Noch größere Schwierigkeiten bereiten die freien Mitarbeiter bei den großen Aufträgen der Hauptwerkstätten. Die Namen dieser Meister oder wandernden Gesellen²⁶⁴ erscheinen zwar häufig in den Verträgen, den „Geding- und Baubüchern“²⁶⁵, sind aber leider in den seltensten Fällen in eigenständigen Arbeiten zu erkennen²⁶⁶.

Man darf diese freien Mitarbeiter allerdings nicht mit den „Freimeistern“²⁶⁷ vergleichen. Diese waren nicht zünftig organisiert und konnten also nur von Auftraggebern unter Vertrag genommen werden, die sich über die Zunft hinwegsetzen konnten, wie etwa geistliche Körperschaften. Da in diesem Fall das Kloster St. Blasien der Auftraggeber war, hätte theoretisch auch ein Freimeister den Auftrag erfüllen können. Allerdings gibt es für die Zeit um 1619 keine erkennbare Spur. Zu jeder Werkstatt gehörten natürlich die Lehrlinge. Über sie ist man nur durch die Lehrbriefe etwas besser unterrichtet. In den Verträgen erscheinen sie meist pauschal unter ‚Lehrbuben‘. Die Lehrzeit betrug in Weilheim vier bis sechs Jahre und begann üblicherweise mit 14 Jahren.

²⁶¹ Erst 1625 konnte Bendl endgültig beim herzoglichen Pfliegergericht in Weilheim seine Meisterschaft nachweisen, übernahm später das Anwesen von Adam Krumper und brachte es trotz Krieg und Teuerung zu einigem Wohlstand. Lieb, Der Fall Bendl. In: Das Münster, H.9/10, 1957, S. 319 ff

²⁶² Sauermost, S.31 ff

²⁶³ als Beispiel ein Christkind von 1620 aus dem Stadtmuseum in Weilheim, einmal Hans Degler, einmal B. Steinle zugeschrieben. Zohner Abb. 170, und Sauermost, S. 85.

²⁶⁴ Adam Baldauff kam 1604 als Geselle nach Weilheim, wo er bis 1613 für B. Steinle arbeitete. Kriegbaum, A. Baldauff, 1929, S. 59. 1616–1617 blieb Hans Jakob Zürn, der Sohn des Jörg Zürn aus Waldsee als Geselle in die Werkstatt von Hans Degler. 1635 wird er urkundlich genannt, wo er zusammen mit seinen Brüdern Michael und Martin (12 Kruzifixe), drei Kruzifixe für das Benediktinerkloster Seeon, nahe dem Chiemsee gearbeitet hat. Zoege, U 155, S. 273. Seine Hand ist auch bei anderen mutmaßlichen Beteiligungen an Aufträgen nicht erkennbar. Zoege, S. 26.

²⁶⁵ Als Beispiel: Der Choraltar der Stiftskirche des Klosters Stams. Zohner, S. 50/51 und S. 387.

²⁶⁶ Als Beispiel in Zohner, S. 495, Qu. 51 und S. 510, Qu. 63.

²⁶⁷ S. o. Dirr hat wohl als Freimeister gearbeitet; Angermair hatte eine ‚öffentliche Werkstatt‘.

Der unbekannte Bildschnitzer kann also auch ein junger Mann von 18–20 Jahren gewesen sein, d. h. entweder ein Lehrling im letzten Lehrjahr oder ein Geselle vor der Wanderung. Vielleicht waren die Arbeiten, wenigstens teilweise, sogar ‚Gesellenstücke‘.

Für diese These spricht vor allem der Stil des Unbekannten. Seine Arbeiten sind zwar ganz im ‚volkstümlichen Manierismus‘ der Weilheimer Prägung gearbeitet, aber er gehört nicht zur Meistergeneration. Seine Schnitzwerke sind weniger statuenhaft und wirken mit ihren flachen und weichen Falten, die nichts mehr von der Scharfkantigkeit und ‚hölzernen Splittrigkeit‘ haben, wie eine Weiterentwicklung des Weilheimer Stils.

6.2.1. Lehrherren in Weilheim

(Abb. 33a,b–36a,b)

Um 1619 kamen als Lehrherren vor allem Hans Degler und Bartolomäus Steinle in Frage. Adam Krumper bildete aus Altersgründen sicher nicht mehr aus und Melchior Bendl durfte noch nicht ausbilden, da er in der ersten Zeit seiner Niederlassung nicht als ‚redlicher‘ Meister anerkannt war.

Das heißt allerdings nicht, dass der Unbekannte nicht auch von ihm gelernt hätte: Z. B. könnte er die antikisierende Gewandung und die weiche Faltenbildung übernommen haben, wenn Bendl schon um 1618/19 in diesem Stil gearbeitet hätte. Leider stammen die beiden einzigen Zuschreibungen von ihm erst aus dem Jahr 1634²⁶⁸.

Auch ein anderer möglicher Lehrherr hatte in Weilheim Schwierigkeiten: Wie weit war ein ‚Kistler‘, d. h. nach unserem heutigen Sprachgebrauch ein Kunsttischler, berechtigt, Lehrlinge im Bildschnitzen auszubilden?

Bis 1598 war dies in Weilheim möglich. Der Kistler Clemens Petel hatte den begabten Philipp Dirr darin ausgebildet. Über diesen Lehrvertrag gibt es ein Ratsprotokoll vom 16.1.1598, d. h. drei Jahre nach dem Beginn der Lehre. Darin versucht sich Petel gegen die anderen Meister für die Zukunft abzusichern, da es wohl Proteste der Bildschnitzer gegeben hatte²⁶⁹. 1599 wurde dann auch in den Verordnungen

²⁶⁸ Hl. Elisabeth von Thüringen von 1634 (s. Abb. 34a) und Anna Selbdritt, ebenfalls von 1634. Beide Weilheim, Stadtpfarrkirche.

²⁶⁹ Sauermost, S. 31 ff

der Münchner Zunft, nach deren (rechtlich nicht bindenden) Erlassen man sich in Weilheim richtete (s. o.), bestimmt, dass ein Kistler nicht mehr Figurenskulptur lehren durfte!

1601 hat Dirr seine Lehre beendet, aber es ist unklar, ob er damals ‚regelrecht freigesprochen‘ worden ist! Vielleicht war er längere Zeit ‚Freimeister‘.

Zumindest hat er viel für Klöster gearbeitet! Um 1609 ist er in Freising belegt, vermutlich hat er auch in Geisenfeld bei Ingolstadt gearbeitet, denn er bekommt als „pildthauer von Geisenfeld“ 1617 in Freising den Auftrag zu dem Altar der bischöflichen Kapelle. In Freising lebte er bis zu seinem Tod 1633. Dennoch blieb er seiner Heimatstadt verbunden und zahlte ab 1617 auch Steuern.

Im selben Jahr verweigerte Hans Degler, in seiner Stellung als Obmann der Bildschnitzer, trotz vorheriger Zusage, Dirr das Recht, einen Lehrling anzunehmen, mit der Begründung, er habe keine ‚redliche Ausbildung‘. Es kommt zum Prozess, in den Hans Degler auch Bartholomäus Steinle einbezieht, und endet sehr unrühmlich für die beiden Ankläger, d. h. der Prozessausgang bestätigt indirekt Clemens Petel als rechtlichen Ausbilder. Hintergrund ist wohl wiederum die Angst vor Konkurrenz.

Philipp Dirr ist ein typischer Vertreter der zweiten Generation der ‚Weilheimer Schule‘, seine Arbeiten sind teilweise sehr eigenwillig. Sie haben ein hohes Niveau und strahlen eine wunderbare gelassene Heiterkeit aus. Er ist ein gutes Beispiel dafür, wie in jeder Generation trotz scheinbarer Beständigkeit neue Impulse auch den ‚volkstümlichen Manierismus‘ veränderten.

Allerdings wäre es unwahrscheinlich, dass er neben seinen Aufträgen in Geisenfeld und Freising noch Zeit für weitere Arbeiten gefunden haben sollte. Außerdem lassen sich keine direkten Ähnlichkeiten in seinen Arbeiten mit denen des Unbekannten ermitteln.

6.3. Schüler von Hans Degler

Die Werkstatt von Hans Degler muss sehr leistungsfähig gewesen sein. Dementsprechend gab es immer Lehrbuben, die nicht zuletzt billige Arbeitskräfte waren. Genauer informiert ist man nur über drei, Christoph Angermair, Hans Spindler und Hans Deglers Sohn David.

6.3.1. Christoph Angermair

(Abb. 37a,b / S. a. 68a–73a / 78a)

Christoph Angermair war der Sohn eines Weilheimer Goldschmiedes und wurde nach 1580 geboren. Bis 1604 lernte er bei Hans Degler, danach wurde er erst in München, vielleicht durch Vermittlung von Hans Krumper, als Schüler von Hubert Gerhard bezeugt. Seine nächsten Stationen waren Augsburg, das bayerische Friedberg und Überlingen, von wo ihn ein Befehl Herzog Maximilian I. nach München berief.

Hier erlebte er eine beispiellose Karriere als Elfenbeinschnitzer. Das Schnitzen in Elfenbein war wie das „Bossieren“, d. h. das Entwerfen in Ton und Wachs für den Bronzeguss, nicht zunftgebunden. Durch die Protektion des Fürsten konnte Angermair aber zum Ärger der Münchner Zunft daneben eine ‚öffentliche‘ Werkstatt führen, in der meist Gehilfen kirchliche Aufträge erledigten (s. a. ‚Freimeister‘).

Vielleicht erklärt das die Diskrepanz zwischen seinen virtuosen ‚höfischen‘ Elfenbein- und den eher traditionellen großen Holzarbeiten²⁷⁰. Wie sein persönlicher Stil im Bildschnitzen gewesen sein könnte, zeigt seine Thronende Madonna von Pölten, die ursprünglich die Fassade seines Elternhauses schmückte²⁷¹.

Bei einem so bekannten Meister ist es stilkritisch relativ einfach zu belegen, dass er nicht mit dem unbekanntem Holzschnitzer identisch ist, zumal er schon seit 1613 in der Münchner Residenz arbeitete. Er muss aber in die Überlegungen einbezogen werden, weil er in Weilheim für die jüngere Generation, David Degler und Georg Petel, sicher ein bewundertes Vorbild war, dem man nacheiferte. Außerdem gilt er als der mögliche Lehrer von Georg Petel im Elfenbeinschnitzen.

Auch beim Unbekannten sind Gemeinsamkeiten zu erkennen, z. B. mit der oben genannten Muttergottes von Pölten. Es sind vor allem die flachen, weichen Falten, die auch Melchior Bendls Heilige zeigen, und die sich so deutlich von dem üblichen ‚splittrigen‘ Faltenwurf der vorhergehenden Generation unterscheiden.

Bei einer der weiblichen sitzenden Figuren, die in Karlsruhe als ‚C 8463 c‘ geführt wird, ist sogar die Sitzhaltung mit dem quer über die Knie gelegten Mantel identisch mit der Muttergottes von Pölten, allerdings in der Ausführung etwas ‚hölzerner‘.

²⁷⁰ Sauermost, S. 115 ff

²⁷¹ Angermair, Thronende Madonna. 1622 (?) Heute Weilheim, Pfarrkirche St. Pölten. Abb. Sauermost, S. 123.

6.3.2. Hans Spindler

(Abb. 38a,b / 39a,b)

Hans Spindler wurde 1595 in Arberg in Mittelfranken geboren. Er kam um 1607 zu Hans Degler in die Lehre, sein Lehrbrief wurde 1623 nachträglich ausgestellt. Wohl mit verwandtschaftlicher Protektion durch den dortigen Abt wird er im oberösterreichischen Garsten im Benediktinerstift als Bildhauer angestellt. Hier vollendete er 1619 den Hochaltar. Seit 1626 arbeitete er, neben anderen Klöstern, auch für das Stift Kremsmünster, wo schon Hans Degler gewirkt hatte. In Garsten hat er wohl zeitlebens gelebt. Noch 1693 ist hier ein Hans Spindler bezeugt, wahrscheinlich ein Sohn²⁷².

Spindler führt auf eine sehr kraftvolle und persönliche Weise den Weilheimer Stil des ‚volkstümlichen Manierismus‘ weiter, ohne dass man direkt auf seinen Lehrer Hans Degler schließen kann; er hätte ebenso Schüler von Steinle sein können. Mit den Arbeiten des unbekanntens Bildschnitzers haben seine Werke keine Ähnlichkeit.

6.3.3. David Degler

(Abb. 40a,b / 41a,b)

David Degler, der Sohn des Meisters, wurde, laut A. Schädler, um 1600–1605 geboren²⁷³. Über seine Wanderschaft nach der Lehre bei seinem Vater ist nichts bekannt. Er erbte 1635 die Werkstatt des Vaters, der im Krieg verarmt war, und führte sie in den fünfziger und sechziger Jahren mit einigem Erfolg weiter. Er starb wohl 1682. Zwei lebensgroße Heiligenfiguren von 1667 in der Pfarrkirche von Siegsdorf sind archivalisch gesichert, und geben ein gutes Beispiel für seine „retardierende, stark der Tradition verhaftete Kunst“²⁷⁴.

Einige kleine Reliefs aus Birnbaumholz, im Liebighaus in Frankfurt und im Bayerischen Nationalmuseum München, von denen eine Hl. Katharina auf der Rückseite die Jahreszahl 1665 trägt²⁷⁵, werden ihm zugeschrieben. Anton Legner bezeichnet sie als „formal schöne aber etwas nüchterne Reliefs.“ „Die spröde

²⁷² Abb. Sauermost, S. 123.

²⁷³ A.Schädler, 1972, S. 83.

²⁷⁴ Ebd., S. 85.

²⁷⁵ Liebighaus. Nachantike kleinplastische Bildwerke, Bd.3. Kat. Nr. 31.

unstoffliche Gewandbehandlung ... ist kennzeichnend dafür, wie stark der Schnitzer in der Tradition des Stils des ersten Jahrhundertdrittels steht“. Zu seinen charakteristischen Merkmalen zählen u. a. „die narbigen Bäume mit dem Laubwerk aus einzelnen Blättern und die auffällige Einzellocke vor dem Ohr“²⁷⁶.

Die narbigen Bäume mit großen Blättern könnten auf Angermair hinweisen, der in seinen Reliefs ähnliche Stilmittel verwendet²⁷⁷. Vielleicht war auch David Degler nach seiner Bildschnitzerlehre Schüler von Angermair? Zumindest wirken seine Birnbaumtäfelchen in ihrer Schnitztechnik wie Elfenbeinarbeiten.

Die erwähnte kleine Haarsträne vor dem Ohr hat sicher ihr Vorbild am Augustusbrunnen in Augsburg, wo dieses modische Attribut zur komplizierten, typisch manieristischen Frisur der weiblichen Allegorie des Flusses Wertach gehört.

Auch Georg Petel hat sie in früheren Elfenbeinschnitzereien verwendet, z. B. schmückt sie die Eva des ‚Sündenfalls‘ von 1627 im Rubenshuis Antwerpen, und die Venus auf dem Salzfass im Königlichen Schloss in Stockholm²⁷⁸.

Bei David Degler zierte die Locke keine Frau, sondern den Hl. Sebastian – der Unbekannte geht noch einen Schritt weiter, er überträgt sie, etwas vergrößert, auf seinen Gekreuzigten.

Demnach ist der unbekannte Bildschnitzer der erste, der dies Motiv um 1618/19 benutzt! Vielleicht war es damals eine Mode, die Degler und Petel auch später noch verarbeiteten.

Daraus zu schließen, der unbekannte Bildschnitzer sei identisch mit dem der Birnbaumreliefs, greift allerdings zu kurz. Abgesehen davon, dass letztere erst in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden sind, wirken sie z. B. im Gegensatz zur *Beweinung* in Höchenschwand in der Darstellung völlig undramatisch und stereotyp. Von seinen Lebensdaten her könnte er zwar der unbekannte Bildschnitzer gewesen sein, der dann allerdings in seiner Entwicklung buchstäblich stecken geblieben wäre. Die künstlerische Qualität und Experimentierfreude von ‚Unbekannt‘ schließen eine derartige Entwicklung jedoch praktisch aus.

²⁷⁶ A. Schädler, S. 78 und S. 80.

²⁷⁷ Z. B. beim Hirtenkonzert am rechten Flügel des Münzschreins von 1618/24, München, Bayer. Nationalmuseum.

²⁷⁸ S. Petel 1973, Bildteil, Abb. 36 und 56.

6.3.4. ‚Unbekannt‘ Schüler von Hans Degler?

(Abb. 42a,b / 43a,b)

Es spricht auch sonst wenig dafür, dass der Unbekannte ein Schüler von Hans Degler war, zumindest stilistisch lässt sich keine Ähnlichkeit feststellen. Zwar kann man bei Unbekannt die ‚Weilheimer Schule‘ erkennen, es fehlt aber jeder Anhaltspunkt, jede ‚Morellische‘ Besonderheit.

6.4. Schüler von Bartholomäus Steinle

Steinle war in der Zeit von 1617–19 mit den verschiedensten Aufträgen beschäftigt, meist waren es Altäre mit gemalten Altarblättern, zu denen er die begleitenden Skulpturen zu liefern hatte²⁷⁹. Die Auftraggeber waren neben städtischen Gemeinden hauptsächlich Klöster. Um 1618 arbeitet er überwiegend in Tölz, in Schongau und in Füssen, also geographisch ein sehr breit angelegtes Arbeitsfeld, wobei die Arbeiten in Füssen die aufschlussreichsten sind.

6.4.1. Hans Gerbl und Leonhardt Willmann

Nach Zohner gibt es zwei gesicherte Schüler. Hans Gerbl ist durch einen Lehrbrief bezeugt, 1622 bewarb er sich um das Meisterrecht in München. Von ihm könnte ein in den letzten Jahren entdeckter Elfenbein-Kruzifix aus München gearbeitet sein, der aus der Sammlung des Herzoglichen Georgianums stammt. Zumindest sprechen die „scharf geschnittenen, zum Teil splittrigen Faltenbildungen“²⁸⁰ des Lendentuchs für einen Schüler Steinles²⁸¹. Gerade diese Gestaltung der Falten aber spricht gegen den unbekanntem Schnitzer. Seine Faltenwürfe bilden eine Weiterentwicklung dieses Stils und zeichnen sich durch ihre Weichheit und ‚Natürlichkeit‘ aus.

²⁷⁹ Von 1617–21 Hohenpeißenberg, Pfarr- und Wallfahrtskirche Mariae Himmelfahrt, Choraltar und zwei Nebenaltdäre. 15.2.1618 Auftrag für Choraltar der Tölzer Stadtpfarrkirche, (geschnitzt wurde die Himmelfahrts-Maria aber schon 1611!). 1618–1621(?) Schongau, Stadtpfarrkirche, Hochaltar; Sitzfigur und Standfiguren für ehem. Karmeliterkirche St. Anna. 1619 Wessobrunn, ehemal. Benediktinerkloster. Drei ungefaste Kruzifixe. 1617–19 Füssen, ehemalige Benediktinerabtei St. Mang. Johannes der Täufer, lebensgroße Standfigur. 1.–9.8.1619 ebd. Aufstellung des Choraltars und kleinere Aufträge nach Quellen. Zohner, Quellen.

²⁸⁰ Zohner, S. 115.

²⁸¹ Kruzifixus, Elfenbein. 17. Jh., München, Herzogliches Georgianum. Allerdings könnte er auch mit einem Kruzifixus von Angermair identisch sein, den er 1627 für Herzog Albrecht VI. arbeitete. Krempel, Kat. 54.

Leonhardt Willmanns Lehrzeit bei Steinle dauerte vier Jahre und wird am 13.6.1622 bestätigt. Da er aus Kehl am Oberrhein stammte, hat er vielleicht seine Ausbildung dort begonnen. Die Nähe Kehls zu St. Blasien ist auf den ersten Blick zwar bestechend, aber es gibt keine weiteren Hinweise. Leider verliert sich sein weiterer Lebensweg im Dunkeln²⁸².

Nach diesen archivalischen Notizen, könnte er der unbekannte Bildschnitzer sein. Allerdings hätte er vor 1619 gerade erst seine Lehrzeit bei Steinle begonnen. Die Arbeiten in Karlsruhe und Höchenschwand wären dafür aber eine gewaltige Leistung. Leider gibt es auch keine erhaltenen eigenen Werke zum Vergleich.

6.4.2. Georg Petel?

(Abb. 44a,b | 45a,b)

Georg Petel wurde als Sohn des schon erwähnten Kistlers Clemens Petel in Weilheim geboren. Sein Geburtstag soll am Jahresanfang von 1602 gewesen sein.

In der Literatur gilt Steinle als der mutmaßliche erste Lehrherr von Georg Petel. Norbert Lieb und Alfred Schädler siedeln nach den ausführlichen Studien von Karl Feuchtmayr die Lehrzeit zwischen 1615–1618 an, d. h. die kürzere Studienzeit von vier Jahren²⁸³.

Diese Vermutung stützt sich auf Steinles Vormundschaft über Petel und seine Geschwister. Das Weilheimer Ratsprotokoll wird von den verschiedenen Autoren einmal als 31.3.1612 gelesen, einmal als 31.3.1617²⁸⁴. Logischer erscheint das Jahr 1612. Zu der Zeit, kurz nach dem Tod von Clemens Petel, war Georg Petel 10–11 Jahre alt und hatte sicher einen Vormund nötiger!

Seine Vormundschaft hat Steinle auch später noch ernst genommen. Trotz des unseligen Streits mit Dirr, und damit indirekt mit Clemens Petel²⁸⁵ (s. o.), hilft er auch weiterhin.

²⁸² Zohner, S. 26. Willi Mauthe, Weilheimer Bildhauerlehrlinge v. 16.- 18. Jh. In: Lech-Isar-Land 1969, S. 52.

²⁸³ Georg Petel, 1973, S. 56.

²⁸⁴ Sicher ist dies nur eine Leseunstimmigkeit, da sich die zwei und die sieben in der Kanzleischrift des 17. Jahrhunderts sehr ähneln, besonders bei flüchtiger Schreibweise! Vergl.: 31. März 1617. Lieb in Georg Petel 1973, S. 56; Zohner, 1993, Qu 19, S. 476, und Krempel, 2007, S. 13 ebenso. Aber Schädler: März 1612! Schädler 1985, S. 16. Ebenso Sauermost 1988, S. 139.

²⁸⁵ Sauermost, S. 31ff

Am 24.6.1621 erhält Steinle als Vormund für Georg und seinen Bruder, dem Goldschmied Clemens, einen Zinsbrief²⁸⁶. Und am 11.11.1622 wird Steinle noch einmal beim Verkauf eines Hauses als Vormund für „Jorg Betle“ und „Clement Betle“, genannt²⁸⁷.

Daher erscheint es nur sinnvoll, dass er auch der erste Lehrherr gewesen ist. Zumindest wäre es die einfachste Lösung der Ausbildungsfrage gewesen. Hans Degler war sicher schon seit 1599 kein Freund der Familie, kam also noch weniger in Frage, und Adam Krumper war 1614/15 wohl zu alt, d. h. zu ‚unmodern‘ für einen begabten Jungen²⁸⁸.

Es blieb noch die Möglichkeit, den jungen Petel nach München an den Hof in die Lehre zu schicken, wie es Adam Krumper seinem Sohn ermöglicht hatte.

Sauermost vertritt diese Auffassung. Er begründet seine These mit drei Gesichtspunkten: Erstens ist nach seiner Meinung keine „Spur eines stilistischen Einwirkens von Steinle“ zu erkennen, „er hätte das Gelernte sehr schnell und gründlich wieder abstreifen müssen.“ Zweitens gäbe es Schwierigkeiten, die zweite Lehre bei Christoph Angermair in München mit der Gesellenwanderung in Einklang zu bringen.

Drittens vermutet Sauermost ein langjähriges Neidgefühl des Kistlers Clemens Petel gegen die Bildschnitzer Degler und Steinle, da er deren Künste nicht mehr ausüben durfte. Sauermost glaubt, Clemens Petel hätte für seinen Sohn eine ähnliche Karriere am Münchner Hof gewünscht, wie die von Hans Krumper und Christoph Angermair. Daher habe seine Familie Georg Petel in die Lehre von Angermair im Holzschneiden und der freien Kunst des Elfenbeinschnitzens geschickt. Das Bossieren, das Modellieren in Ton, habe er bei Hans Krumper gelernt. Diese beiden Künste waren nicht zunftgebunden, also ‚freie Künste‘²⁸⁹.

Für diese Meinung spricht, dass Georg Petel 1625 bei seinem Antrag auf Niederlassung²⁹⁰ in Augsburg keinen Lehrmeister nennt, sondern nur seine internationalen

²⁸⁶ Zohner, Qu 33, S. 484.

²⁸⁷ Ebd. Qu 37, S. 487.

²⁸⁸ J. von Sandrart berichtet, dass Petel schon bei der Ausstattung von St. Ulrich und Afra mitgewirkt haben soll. Das spräche für die Weilheimer Ausbildung. Allerdings wäre er sehr jung gewesen.

Joachim von Sandrart, Teutsche Academie... Ausg. 1925, S. 223.

²⁸⁹ Sauermost, S. 145.

²⁹⁰ Schädler in Georg Petel 1973, Qu 5, S. 194/195. Restaurierungsbericht, S.22 und 45.

Studienaufenthalte und die freien Künste hervorhebt, mit denen er keine Konkurrenz für die Werkstätten darstelle. Als Bildschnitzer werde er sich vollkommen an die Zunftgesetze halten.

Wäre Petel bei Angermair in die Lehre gegangen, gäbe das Schweigen über einen Lehrherrn durchaus Sinn: Angermair wurde, wie schon erwähnt, vor 1613 an den Münchner Hof gerufen, wo er sehr erfolgreich war. Daneben führte er eine ‚öffentliche‘ Werkstatt, ohne Zunftmitglied zu sein. Die Mitgliedschaft erfolgte nach einer Beschwerde der Münchner Zunft von 1618. D. h., erst im Jahr 1622 wird Angermair eingebürgert und Zunftmitglied²⁹¹. Angermair wäre also bis 1622 kein zünftiger Bildschnitzer gewesen, der Lehrjungen ausbilden durfte!

Außer diesen Auffassungen aber gibt es sicher auch Zwischenlösungen. Petel könnte z. B. seine Lehrzeit bei Steinle vorzeitig abgebrochen haben, weil dieser ihn nichts mehr lehren konnte, und ein Studium in München bei Angermair und Krumper angefangen haben. Auch dann hätte er keine ‚regelrechte Freisprechung‘ bekommen.

6.5. ‚Unbekannt‘ Schüler von Bartholomäus Steinle?

Auf den ersten Blick scheint es wie bei Hans Degler keine Ähnlichkeit zwischen den Werken des Bartholomäus Steinle und denen des Unbekannten zu geben. Stilistisch gehören beide Meister, wie schon erwähnt, dem ‚volkstümlichen Manierismus‘ an, wo sich nach Feuchtmayr „manieristische Zeitformen“ mit „heimisch-ländlicher Spätgotik“ zu einem neuen Stil vermischen²⁹².

Aber, während Degler Zeit seines Lebens seinem Stil treu bleibt, findet in Steinles Arbeiten gerade in diesen Jahren, also von 1617–19, ein erstaunlicher Stilwandel statt. Zu dieser Zeit arbeitete er hauptsächlich in Füßen in der damaligen Benediktiner-Klosterkirche Mang an mehreren Altarausstattungen.

Feuchtmayr sieht nur allgemein, dass Steinle seine anfänglich kleinteilige Gewandgestaltung „im Verlauf seines Schaffens, einfacher, sachlicher und zugleich plastischer“ bildet, ohne eigentlich seinen Stil zu wandeln²⁹³.

²⁹¹ Sauermost, S. 127. Er selbst hat wohl 1604 seine Freisprechung erhalten, es gibt keine Quelle.

²⁹² Sauermost, S. 570 f.

²⁹³ Feuchtmayr in Thieme-Becker, Bd. 31.1937, S. 570 f.

Miller kann dagegen den Wandel in Steinles Stil exakt auf die Füssener Zeit festlegen und beschreibt ihn sehr treffend²⁹⁴: Während vorher mangelnde Standfestigkeit und die Aufgliederung der Oberfläche „in ein Netz von scharf gegeneinander gekanteter Flächen und Mulden“²⁹⁵ typisch für Steinles Arbeiten waren, bekommen seine Figuren neben größerer Standfestigkeit mit Stand- und Spielbein „einen Zuwachs an plastischem Volumen und körperlicher Kraft“²⁹⁶. Auch die Gewandbehandlung ändert sich: „Scharfe Kanten und Grate sind jetzt weitgehend gemieden zugunsten rundrückiger, wulstiger Faltenstege. Das von starker innerer Spannung erfüllte Gesicht zeigt ein Relief von Muskelsträngen und Hautfalten, das in seiner Ornamentalität beinahe maskenhaft wirkt“²⁹⁷.

Nach Miller gehört Steinle zu der Bildhauergeneration, die sich zwar vom Manierismus abwendet und sich zu einer schweren, blockhaft gebundenen Form entwickelt, der „jedoch noch kein wirklich barockes Verhältnis zur Natur zugrunde liegt“²⁹⁸.

6.5.1. Möglicher Einfluss des ‚Internationalen Manierismus‘ auf Steinle

(Abb. 46a,b–48a,b)

Man kann allerdings Steinles Arbeiten auch so interpretieren, dass er sich in dieser Zeit besonders intensiv mit den Werken des ‚internationalen Manierismus‘ auseinandersetzte – vielleicht sogar auf Anregung seiner Schüler.

Glücklicherweise liegen die Zentren des ‚Internationalen Manierismus‘, München und Augsburg, selbst für damalige Verhältnisse, sehr nah bei Weilheim. Und die Werke waren jedermann zugänglich, in München die Michaeliskirche, in Augsburg besonders die großen öffentlichen Brunnen von Hubert Gerhard und Adriaen de Vries, und die damals neu gestaltete Kirche St. Ulrich und Afra.

6.5.1.1. Augsburg

Als Studienobjekt war der Augustusbrunnen in Augsburg besonders geeignet. Er wurde von dem Niederländer Hubert Gerhard 1594 geschaffen, und zeigt den

²⁹⁴ Miller 1970, S.41.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Feuchtmayr in Thieme-Becker, Bd. 31. 1937, S. 570 f.

Kaiser Augustus in „habitu pacificatoris“²⁹⁹ über den Allegorien der heimischen Flüsse stehend. Der Brunnen befindet sich mitten auf dem Perlachplatz und bietet, zumindest bei den Flussallegorien ‚Kunst zum Anfassen‘, so dass man die Plastiken aus nächster Nähe studieren kann.

Betrachten wir die Statue des Augustus, so bietet er erstaunliche Anleihen für Steinles Johannes d. T. in Füssen: Schon die Haltung, aufrecht mit Stand- und Spielbein, ist nachempfunden, aber wichtiger sind Details: Das fast maskenhafte Gesicht mit den großen Augen, die nicht horizontal, sondern nach außen schräg abwärts geneigt liegen, wobei sie der Form der Augenbrauen folgen. Noch auffallender sind die Falten von der Nase zum Kinn, die nicht konkav, sondern konvex wirken. Sogar die wulstigen Knie an den muskulösen Beinen finden sich beim Johannes wieder.

6.5.1.2. München

Auch der große Bronzekruzifixus von Giambologna von 1594 in der Michaeliskirche in München scheint ihn in seinen Christusdarstellungen beeinflusst zu haben. Gegen die früheren Arbeiten wirken sie wesentlich körperlicher und bewegter. Als Beispiel ist besonders auf den Christus am Kreuz in der Pfarrkirche in Elmen im Lechtal/Tirol hinzuweisen³⁰⁰.

Noch radikaler wirkt der Crocefisso vivo in St. Mang in Füssen. Der in der Mitte seitlich einknickende Körper, die fast rechtwinklig ausgesteckten Arme, und der himmelwärts gerichtete Blick, lassen ihn wie eine spiegelbildliche Version des Gekreuzigten von El Greco im Louvre aus den Jahren 1584/86 erscheinen. (Vielleicht hat Steinle eine der Druckgraphiken davon gesehen, die in der Gegenreformation verstärkt zur ‚propaganda fide‘ aufgelegt wurden – die spiegelbildliche Darstellung spricht dafür).

Auch hier finden wir denselben Gesichtstypus wie beim Johannes, allerdings weicher und gelöster. Auch der Auferstehungschristus, heute in Rosshaupten bei Füssen, weist eine überraschende Ähnlichkeit mit diesem Gekreuzigten auf. Er könnte nach Zohner mit einer ‚Ascensio Domini‘ identisch sein, die Steinle am

²⁹⁹ Augustusbrunnen, 2003, S. 28.

³⁰⁰ Zohner, Bildteil, 117/18, 120 und 210/11. Es gab schon einmal, 1608, eine Kreuzigungsgruppe in Kimberg, Gemeinde Böbing in der Hofkapelle des Steinle-Hofes, dessen Kruzifixus an Giambologna erinnert, Zohner S. 40f, aber schon ein Kruzifixus von 1610 in St. Leonhardt bei Wessobrunn, lässt von diesem Vorbild nichts mehr erahnen. Zohner S. 40.

1. Januar 1617, zusammen mit den Figuren zum Peter-und Paul-Altar nach Füssen geliefert hat³⁰¹.

Man müsste den Beginn dieser Veränderung in Steinles Stil demnach sogar schon für das Jahr 1617 annehmen. Er entwickelt sich weiter im Johannes d. T.³⁰², (von Zohner zwischen 1617/19 datiert), dem sitzenden St. Magnus³⁰³, dem Hl. Benedikt³⁰⁴ und der Scholastika³⁰⁵ – alle von 1619. Bei allen ist vor allem der Augenschnitt besonders ähnlich wie bei Gerhards Augustus.

Als Höhepunkt dieser Entwicklung ist der „Grabchristus“ von 1619/20³⁰⁶, heute in der Pfarrkirche von Benediktbeuren, zu sehen. Der Körper dreht sich ähnlich wie beim Crocefisso vivo und das Gesicht übersetzt eindrucksvoll die Züge des Johannes d. T. in die eines Toten.

6.5.2. Möglicher Einfluss des „Internationalen Manierismus“ auf ‚Unbekannt‘

Der ‚Internationale Manierismus‘ hat nicht nur Steinle angeregt. Auch der Unbekannte hat sich damit auseinandergesetzt.

6.5.2.1. Augsburg

(Abb. 49a,b–53a,b | S. a. 137a | 139a | 141–143a)

Der Augustusbrunnen in Augsburg von Hubert Gerhard hat auch in den Arbeiten von ‚Unbekannt‘ seine Spuren hinterlassen. Besonders deutlich in den Gesichtszügen des Christus der *Beweinung*. Nur dort finden sich die konvexen Wangenfalten und die nach außen abwärts gerichteten Augäpfel des Imperators Augustus wieder.

Sonst waren es meist Details, die der Bildschnitzer wie Bausteine in seine Arbeiten einfügte. Ein Beispiel ist die in Zusammenhang mit David Degler bereits erwähnte Haarsträhne vor dem Ohr. Ebenso wurde das dekorative, aber völlig unnatürliche Adernetz der Hand des alten Flussgottes Lech auf der Hand des trauernden Johannes

³⁰¹ Zohner, S. 321, Abb. 121–122.

³⁰² Ebd., S. 324.

³⁰³ Ebd., S. 324 Abb. 101.

³⁰⁴ Ebd., S. 332, Abb. 231.

³⁰⁵ Ebd., Abb. 104 und 105.

³⁰⁶ Ebd., Abb. 143.

der Karlsruher *Kreuzigungsgruppe* übernommen. Das Adergeflecht auf dem Körper des Lech und des Brunnbachs könnte sicher auch eine Quelle für die Eigenart des unbekanntens Bildschnitzers sein, seine Figuren ebenfalls mit auffallenden Adern zu ‚schmücken‘. Selbst die jugendliche Gestalt des Johannes hat nicht nur geäderte Hände, sondern auch Füße. Beim Christus der *Beweinung* bilden die Adern auf dem Handrücken ein Kreuz, wohl als Zeichen seiner Todesart.

In der Allegorie des Brunnbachs finden sich auch Füße, die auf den Christus der *Beweinung* starken Einfluss ausgeübt haben können. Sie haben die gleiche quer verlaufende, sogar anatomisch korrekte Äderung auf dem Rist. Das Motiv findet sich auch bei Adriaen de Vries Arbeiten in Augsburg, wie die Brunnenplastik eines sitzenden Wassergottes von 1602 zeigt³⁰⁷. De Vries arbeitete von 1595 bis 1600 in Augsburg, u. a. an dem Merkurbrunnen.

Diese besondere Äderung war allerdings sehr beliebt im Manierismus, so dass es schwierig sein dürfte, ein direktes Vorbild zu benennen.

In Augsburg gab es in St. Ulrich und Afra für einen jungen Künstler eine weitere Attraktion, Hans Reichles Kreuzigungsgruppe in Bronze, die 1605 aufgestellt wurde. Reichle gehört zu den Künstlern, die den Manierismus um Giambologna an den deutschen Fürstenhöfen eingeführt haben.

Die Kreuzigungsgruppe muss in den südlichen Provinzen auf die Meister des ‚volkstümlichen Manierismus‘ einen ungeheuren Einfluss ausgeübt haben. Als geographische Gegenpole seien nur die Arbeiten aus der Werkstatt von Heinrich und Melchior Fischer in Frick (Schweiz) um 1610/20, und Hans Pernegger d. J., ehemals Thalgau, im Dommuseum Salzburg genannt. Es war vor allem die manieristische Freude am prächtigen Detail, die in diesen Werken, besonders an der Figur der Maria Magdalena, deutlich wird³⁰⁸.

Hier ist es auch die Maria Magdalena, die den unbekanntens Bildschnitzer angeregt haben könnte. (Es gibt allerdings in München in St. Michael eine ähnliche Magdalena Reichles am Fuß des Gekreuzigten von Giambologna aus dem Jahr 1595, die auch stilbildend gewesen sein kann.)

In diesem Fall ist für ihn nicht nur das Detail, sondern die Gesamtkonzeption wichtig. Das zeigt sich besonders in der Haltung der Magdalena, wie sie das Kreuz

³⁰⁷ Heute im Maximilian-Museum Augsburg.

³⁰⁸ Abb. in Felder, Barockplastik in der Schweiz, 1988, S. 94, und in Neuhardt, Das Dommuseum Salzburg, 1982, S. 304.

umarmt, nur das Taschentuch zwischen der Hand und dem Stamm. Bis auf das Motiv des herab gegliederten Mantels, der am oberen Rand umgeschlagen ist, gibt es im Übrigen nur kleine Details, die als Anregung gelten können, wie z. B. die Form der Hand mit dem Tuch. Sonst verzichtet der Unbekannte auf alle manieristisch ‚künstlichen‘ Details von der komplizierten Haartracht bis zu den elegant drapierten Stoffmassen. Die Kostbarkeit der Gewandung liegt nur in dem verzierten Mieder und der prächtigen Fassung.

6.5.2.2. München

(Abb. 54a,b–56a,b)

Neben Augsburg war auch München voller Beispiele der ‚Maniera moderna‘. Vor allem die Jesuitenkirche St. Michael musste für einen jungen Künstler interessant sein, weil sie aus dem Geist der Gegenreformation konzipiert und ausgestattet worden war. Außer Gerhards Magdalena unter Giambolognas Gekreuzigtem, scheint aber keine der übrigen Terrakotta- und Bronze -Skulpturen merklichen Einfluss auf den Unbekannten ausgeübt zu haben.

Nur von den Gemälden des Hofmalers Pieter de Witte, bekannter als Candid, sind deutliche Spuren in den Arbeiten des Unbekannten zu erkennen. In den bewegten Darstellungen des ‚Martyrium der hl. Ursula‘ von 1588, der ‚Verkündigung an Maria‘ von 1587 und der ‚Himmelfahrt Mariens‘ von 1593, scheint ihn die meisterhafte Behandlung der changierenden dünnen Stoffmassen angeregt zu haben, trotz des spröden Materials auch seine Gewänder in der *Beweinung* ebenso schwerelos zu gestalten.

Vor allem fand er den Typus für seine ‚modernen‘ Frauengesichter, wie den der Maria Magdalena. Das volle, ovale Gesicht mit der geraden stumpfen Nase, der kleine geöffnete Mund und besonders der verklärt zum Himmel gerichtete Blick! Sogar die Frisur der Ursula entspricht mit den seitlich nach hinten frisierten Strähnen der der Holzfigur.

Schwieriger ist nachzuweisen, dass auch der Weilheimer Hans Krumper, der am Münchner Hof den ‚internationalen Manierismus‘ weiter entwickelt hatte, Spuren in den Arbeiten des Unbekannten hinterlassen hat. Seine Bronzefiguren am Grabdenkmal für den Kaiser Ludwig den Bayern in der Frauenkirche in München wurden erst 1622 aufgestellt. Es ist aber nicht anzunehmen, dass der junge Lehrling

während des Entwicklungsprozesses, der 1617 mit Skizzen³⁰⁹ begann, Zeuge sein konnte.

Ein bescheideneres Beispiel von Krumpers Kunst könnte allerdings für die *Beweinung* in Höchenschwand wichtig gewesen sein. Es ist sein ‚Epitaph des Jakob Burchard‘ von 1615/18 in der Frauenkirche in München – also allgemein zugänglich wie die vorigen Beispiele.

Sowohl in der Komposition, dem liegenden Christus im Schoß seiner Mutter, umgeben von stützenden und trauernden Engeln, als auch in der Ausführung des liegenden Leichnams gibt es erstaunliche Parallelen, die Krumpers Einfluss möglich erscheinen lassen.

6.6. B. Steinles Einfluss auf ‚Unbekannt‘

(Abb. 57a,b–62a,b,c / S. a. 134a,b–136a,b)

Viele Details kann der Unbekannte also direkt von den Meistern des ‚Internationalen Manierismus‘ übernommen haben. Es finden sich allerdings auch Teile in seinen Arbeiten, die nur über die Vermittlung Steinles zustande gekommen sein können. Ein Beispiel dafür ist die Maria der Karlsruher Kreuzigung, die in Steinles Scholastika, ein eindeutiges Vorbild hat. Die Scholastika selbst wäre ohne den Einfluss Gerhards nicht denkbar, aber sie ist eine eigene Schöpfung Steinles. Der Unbekannte verarbeitet für seine trauernde Mutter Gottes vor allem ihren Augenschnitt mit dem ‚verklärten‘ Blick, den eckigen Ansatz der Brauen an der Nasenwurzel, die volle Kinnpartie und die Grübchenhände. Allerdings wirkt beim unbekanntem Bildschnitzer alles wesentlich differenzierter.

Auch in der Höchenschwander *Beweinung* findet sich ein ähnlicher Vergleich: Das Gesicht des toten Christus, das sich von allen anderen Gesichtern unterscheidet, hat starke Ähnlichkeit mit Steinles *Crocefisso vivo* in Mang, dem Auferstehungschristus in Rosshaupten und dem Grablegungschristus, die sich alle von Gerhards Augustus herleiten, aber wie die Scholastika eigene Erfindungen Steinles sind. ‚Unbekannt‘ hätte also auch direkt von Steinle diesen Gesichtstypus übernehmen können!

Während es hier vor allem um die Gestaltung der Gesichter geht, bezieht sich ein anderer Vergleich mehr auf die Gestik und die Gewandbildung der Figuren. Dies ist

³⁰⁹ Das Grabmal, S. 77 ff

an der Maria der *Beweinung* im Vergleich mit Steinles Maria einer Himmelfahrt in der Tölzer Stadtpfarrkirche besonders deutlich zu sehen.

Am deutlichsten zeigt sich die Ähnlichkeit in einer Gegenüberstellung der Johannesfiguren, d. h. Steinles Johannes der Täufer in St. Mang und der Johannes der Karlsruher Kreuzigung: Beide Skulpturen umspielt und stützt der Mantel mit den ‚muldenförmigen Falten‘, der hinter den Füßen ein stumpfes Dreieck bildet. Das Standbein verschwindet hinter ‚rundrückigen, wulstigen Faltenstegen‘, während das Spielbein ebenso rundrückige Schrägfallen am Schenkelansatz erzeugt. Selbst die Arm- und Handhaltung ist fast identisch.

Nur der Kopf und das Gesicht des Karlsruher Johannes sind völlig anders geformt. Aber auch zu diesem Typus finden sich im Werk Steinles Entsprechungen, wie die Sitzfigur des St. Andreas von 1618 in der ehemaligen Karmeliterkirche St. Anna, jetzt Heilig-Geist-Spitalkirche in Schongau³¹⁰. Trotz der gelockten Haar- und Barttracht ist der Gesichtsschnitt zu erkennen, und die kleinen Augen mit den wulstigen Lidern sind fast identisch mit denen des Karlsruher Johannes und der Maria Magdalena, während die Form der Nase und der Ansatz der Brauen beim Christus der *Beweinung* übernommen wurde.

Auch aus einer wesentlich früheren Arbeit Steinles, nämlich einer Kreuzigungsgruppe von 1610 in der Kirche zu den Hl. Drei Königen in Pflach (Tirol) kann man ein Vorbild für Unbekannt erkennen. Hier tragen die sonst gar nicht ähnlichen Engel die gleichen ‚Schlingen Kleydtlin‘, wie die der Karlsruher *Kreuzigung* und der Höchenschwander *Beweinung*³¹¹. Das Motiv ist zwar bei vielen ländlichen Meistern zu finden, aber dort fehlt die virtuose Schnitzarbeit der frei flatternden Stoffbänder.

Das spricht alles für die These, dass der Unbekannte Lehrling Steinles gewesen ist. Seine Arbeiten sind allerdings keine üblichen Werkstattarbeiten, die eher eine schematische Betonung und ein Beharren auf einmal gelernten stilistischen Eigenheiten des Meisters zeigen würden, sondern eigenständige Weiterentwicklungen. Ein prägnantes Beispiel dafür sind die ‚Grätenfalten‘ Steinles, z. B. am Johannes d. T. in St. Mang, die bei der Werkstattarbeit eines St. Rochus (1617/19) wie aus Blech gefaltet wirken³¹². Der Unbekannte formt sie dagegen beim Fall des Gewandes der

³¹⁰ Zohner, Umschlagbild.

³¹¹ Ebd., Abb. 124–126, 128.

³¹² Ebd., Abb. 106.

Maria in der *Beweinung* in natürliche Falten um, deren Herkunft kaum noch zu erraten ist.

6.7. Zusammenfassung

Die archivalischen Zusammenhänge und die Einflüsse, die sich in den Arbeiten des Unbekannten niederschlagen, erhärten die These, dass er in der fraglichen Zeit Lehrling oder Jung-Geselle in Weilheim gewesen ist. Sein Stil ist zwar noch von den Meistern der ersten Generation geprägt, aber er weist über sie hinaus und zeigt ihn als Bildschnitzer der zweiten Generation von Weilheim.

Das bedeutet, dass der unbekannte Bildschnitzer seine, auf Grund der Qualität seiner Arbeiten, sicher nur vierjährige Lehre mit 14 Jahren begann und sie 1618/19 beendete. Aus diesen Zahlen ließe sich ein ungefähres hypothetisches **Geburtsjahr** errechnen: **Um 1600–1601.**

7. EXKURS: JUGENDWERK

Stilkritisch muss man allerdings fragen, ob die Arbeiten von ‚Unbekannt‘ typische Qualitäten besitzen, die ein Jugendwerk ausmachen! Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob es überhaupt Kriterien gibt, durch die man das Werk eines jungen von dem eines reifen Künstlers deutlich unterscheiden kann.

Darauf war in der Literatur keine direkte Antwort zu finden. Es gibt, meines Wissens, zumindest in der Kunstgeschichte keine Arbeit, die das Thema Jugendwerke behandelt. Auch in Biografien über einzelne Meister wird die Jugend meist sehr lückenhaft beschrieben.

Grundsätzlich sind es natürlich nur bekannte Meister, bei denen frühe Werke überhaupt gesucht und erkannt werden. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Michelangelos Jugendarbeiten zu den am besten erforschten Werken gehören.

7.1. Michelangelos frühe Werke

(Abb. 63a,b,c / 64a,b,c)

Michelangelos Jugendwerk ist widersprüchlich: Unter der Ägide der berühmtesten Künstler und Philosophen seiner Zeit am Hof des Lorenzo Magnifico entstanden ‚Geniestreiche‘ in Marmor wie die ‚Madonna an der Treppe‘ und die ‚Kentaurenschlacht‘ (1490–92). Beide scheinen sein Lebenswerk voraus zu nehmen im Zwiespalt zwischen ‚finito‘ und ‚non finito‘³¹³.

Ganz anders wirkt der Kruzifixus aus Holz von 1494, der in keiner Weise auf das zukünftige Werk Michelangelos schließen lässt³¹⁴. Der schmale, fast mädchenhafte Körper deutet wohl die Reinheit und Unversehrtheit Christi an, und scheint sich nur an der vorherigen Bildhauergeneration und der nordischen Spätgotik, wie an Martin Schongauer, zu orientieren³¹⁵. Aber bei genauerem Studium erkennt man

³¹² Zohner, Abb. 106.

³¹³ U. a. in Skulptur, Bd. 2, S. 66 ff.

³¹⁴ Ursprünglich Hochaltarkruzifixus von Santo Spirito, heute in der Sakristei. Er war lange umstritten, aber inzwischen u. a. auch durch die Arbeiten von Margit Lisner als Werk Michelangelos anerkannt. Margit Lisner, Michelangelos Anfänge, 2001, S. 35 ff.

³¹⁵ Ursprünglich war der Kruzifixus mit einem Lendenschurz aus blauer Seide bekleidet, man hat noch Faserspuren gefunden. Diese Form wurde wohl von Brunelleschi eingeführt und war in Florenz üblich. Die Haare sind ein Gemisch aus Gips und Werg. Magrit Lisner, Michelangelos Anfänge, 2001, S. 38 und 49.

in den Proportionen die Einhaltung des klassischen Kanons und eine völlig neue Anordnung der Füße, „aus der die Beugung der Knie und die kontrapostische Haltung entsteht“³¹⁶.

Beim Einnageltypus sind nach der Tradition die Füße über einander direkt ans Kreuz genagelt, dabei biegen sich die Fersen nach außen, was einen gewissen Abstand der Beine bewirkt (S. a. Giambologna und Nachfolger!). Michelangelo setzt hier aber den linken Fuß frontal auf den Fußblock und den rechten Fuß schräg darüber. Dadurch bleibt trotz der anatomisch richtigen Haltung von vorn die schmale gotische Silhouette erhalten.

Diese Ambivalenz zeigen auch die beiden kleinen Statuen aus Marmor, die nach Michelangelos Flucht nach Bologna für die ‚Arca‘ des hl. Domenikus in San Domenico entstanden sind³¹⁷. Es sind mittelalterliche Stifterfiguren, aber sie stehen im Kontrapost! Die Falten wirken noch wulstig und beim Stadtheiligen Petronio z. T. etwas ‚unlogisch‘.

Die interessantere Figur ist der sehr jugendliche S. Procolo von Bologna, nach der Legende ein Soldat. Bei Michelangelo ist er ein zorniger Junge. Die freie Hand zur Faust geballt, starrt er mit noch etwas bemühter ‚terribilità‘ zur Seite. Es könnte ein Selbstbildnis des achtzehnjährigen Künstlers sein. So traditionell der Heilige von vorne wirkt, so kühn ist die Skulptur von der Seite angelegt. Der über die Schulter geworfene Mantel, der als Stütze wirkt, ist so stark gehöhlt, dass er kaum Verbindung mit der Figur hat. In diesem Fall war die Technik des jungen Michelangelo tollkühn, denn die Figur brach mehrfach. Aber sie zeigt den technischen Wagemut, den man wohl nur als ganz junger Künstler aufbringt.

Die wenigen Beispiele belegen, wie unausgewogen die Arbeiten noch sind. Sie spiegeln die Dominanz der Vorbilder wider, und trotz der handwerklichen Unzulänglichkeiten den Mut zu technischen Herausforderungen. Gleichzeitig macht sich schon im Lernprozess der ganz persönliche Stil bemerkbar, der das Lebenswerk Michelangelos durchziehen wird.

R. Rearick bringt das Jugendwerk eines anderen Großen, nämlich Paolo Veronese, auf den Punkt mit einer griffigen Formel für Jugendwerke berühmter Künstler.

Er erkennt in der jungen Künstlerpersönlichkeit Veroneses „an audacious independence of mind“. Sein frühes Werk „fits well into the role of a youthful effort of

³¹⁶ Magrit Lisner, S. 35 ff.

³¹⁷ Ebd., S. 45 ff.

stunning originality and ambitious aspiration. To a remarkable degree it succeeds despite awkwardly unresolved ambiguities”³¹⁸.

7.2. Ist ‚Unbekannt‘ ein junger Künstler?

(Abb. 1a,b | 8a,b–24a,b | 39ab | 73b | 86b)

Nach diesen Beispielen berühmter junger Künstler scheint es etwas vermessen, dieselben Kriterien auf den Unbekannten anzuwenden. Sie erklären jedoch die Auffälligkeiten an den Höchenschwander Werken und tragen letztlich zur Identifizierung des unbekanntem Bildschnitzers bei.

Auf den ersten Blick scheint die *Kreuzigung* in Karlsruhe ganz in der Tradition des ‚Volkstümlichen Manierismus‘ zu stehen. Die Aufstellung, die schmalen Gestalten mit der hohen Taille, die Gestik, die etwas hölzernen Gewandfalten, alles eindeutige Merkmale. Und doch irritiert so manches: Warum haben die Figuren nicht die kunstvollen Locken, das ‚Markenzeichen‘ des zeitgenössischen ‚volkstümlichen‘ und des ‚internationalen Manierismus‘? Warum wirken die Falten, obwohl sie die Technik der Weilheimer Schule mit ihren Stegen, Wülsten und Mulden zeigen, wesentlich weicher und ‚natürlicher‘? Und warum erzeugt die Muttergottes durch ihre theatralische Gestik und die Dynamik des Faltenwurfs schon fast den Eindruck eines barocken Bildwerks?

Irritierend auch die Gesichter: ein reines klassisches Profil, aber dabei eine merkwürdig ‚schwere‘ Kieferpartie. Wo setzen die Ohren an, die der Bildschnitzer fast immer unter dicht anliegenden Haaren verbirgt? Dazu die kleinen Augen, die schmale Nase und der kleine Mund, die dicht zusammen liegen und ‚en face‘ proportionierter erscheinen als im Dreiviertelprofil.

Auch der Kruzifixus wirkt zwiespältig. Von vorn hat er Gesichtszüge, die durch Dürer geprägt sind, aber von der Seite wirkt das Profil klassisch. Von vorn wirkt der Körper aufrecht, bis auf das gesenkte Haupt. Von hinten und von der Seite aber wird deutlich, wie der Gekreuzigte, trotz der weit gespreizten Arme, hängt, und wie das Gewicht auf den Füßen lastet.

Ebenso sind die Folgen der Nagelung durch die Hände überdeutlich durch die gespaltenen Sehnen betont. Der ganze ausgemergelte Körper mit den

³¹⁸ William R. Rearick, Paolo Veronese's earliest works. In: *Artibus historiae*. Bd. 18, H. 35, 1997. S. 152.

herausgearbeiteten Muskeln, Sehnen und den verdickten Adern ist sehr eindrucksvoll gearbeitet und schon bemüht um eine korrekte Anatomie. Aber es gibt auch erstaunliche ‚Fehler‘. Der Kopf ist zu klein, der Oberkörper zu lang, die Arme sind zu kurz und die Anbindung von Schulter- und Halsmuskeln an den Schädel erscheint wie die eines Herkules.

Die Höchenschwanger *Beweinung* vereinigt noch deutlicher die Diskrepanz zwischen künstlerischer Ausdrucksfähigkeit mit teilweise unglaublich virtuoser Schnitztechnik, daneben aber technischer Mängel und anatomischer Unstimmigkeiten.

Deutlich wird dies schon im oberen Teil des Reliefs mit der Muttergottes und den sie flankierenden Trauernden: Maria ist wunderbar in ihrem Schmerz erfasst, und die Weinende, die sich abwendet und das Gesicht verbirgt, ist eine erstaunliche ‚Erfindung‘, für die es m. W. um diese Zeit kein Vorbild gibt. Erst im Wiener Hochbarock, bei Peter und Paul Strudel³¹⁹, erscheint dieses Motiv wieder! Daneben aber wirkt das Gesicht des Johannes durch die technisch nicht gelöste Wangenkinnpartie puppenhaft und ungestaltet. Bei der Knienden darunter treten diese Probleme sogar noch verstärkt auf.

Offensichtlich verwendete der Unbekannte zweidimensionale Vorlagen, um an der internationalen, d. h. vor allem der italienischen Kunst teilzuhaben. Die Umsetzung eines zweidimensionalen klassischen Profils in einen dreidimensionalen Kopf bereitete bei den Übergängen noch deutlich Schwierigkeiten!

Der liegende Leichnam Christi ist wie der Gekreuzigte unglaublich plastisch herausgearbeitet, aber auch hier mit sehr merkwürdigen Unstimmigkeiten. Neben einer ebenso eigenartigen Schulter-Hals-Anknüpfung oder einem überlangen Bizeps, fallen die langen Beine auf, die in zwei völlig verschieden gearbeiteten Füßen enden, der eine schmal und etwas kleiner, der andere breit, fast klobig. Das Bemerkenswerteste daran ist, dass der Bildschnitzer nicht einmal versucht hat, diese zu verbessern oder anzugleichen.

Die *Kreuzigung* und die *Beweinung* sind also sicher keine Arbeiten eines gefestigten Meisters, sie haben alle Zeichen eines jungen, vorwärts stürmenden Schülers. Er ist über die ländliche Handwerklichkeit seiner Lehrzeit bereits hinausgewachsen, und beginnt seinen persönlichen Stil zu finden. Noch ist er im Stadium des

³¹⁹ Peter und Paul Strudel, Ehemaliger Gruftaltar von 1705. Rechte Trauernde. Wien, Kapuzinergruft.

Experimentierens, besonders in einer so komplexen Anordnung der Figuren wie bei der *Beweinung*. Unverkennbar jedoch ist eine „wagemutigen Unabhängigkeit“, wie Rearick sie nennt, und ein erstaunliches Selbstbewusstsein. Nicht nur für Veronese und Michelangelo stimmen Rearicks oben zitierten Sätze, sondern auch für den unbekanntem Bildschnitzer.

8. IST ‚UNBEKANNT‘ GEORG PETEL?

Nach diesem Exkurs erscheint die Vermutung, der Unbekannte könnte der jugendliche Georg Petel sein, nicht mehr völlig abwegig. Außerdem scheinen die Lebensdaten der beiden sehr ähnlich zu sein, und die Lehrzeit, einmal bei Bartholomäus Steinle und bei Christoph Angermair könnte nach der Einordnung der Aufträge von St. Blasien für beide zutreffen.

8.1. Georg Petel, biographische Notiz³²⁰

Joachim von Sandrart, Maler, Kunsthändler und nach dem Vorbild von Vasari Kunstschriftsteller, war der erste Biograph von Georg Petel³²¹. Ihm gehörte auch das schöne Brustbild Petels von Anton van Dyck³²², den dieser wohl in Rom kennen gelernt hat. Es ist vermutlich 1627/28 in Antwerpen entstanden und zeigt einen jungen Mann, mit rötlichblonden gekräuselten Locken und dem modischen Spitzbart um einen weichen Mund, in der Pose des Gelehrten. Sein Blick ist vom Betrachter abgewandt und scheint ein fernes Ziel zu suchen. Die rechte Hand hält den Mantel. Kein Werkzeug zeigt seine eigentliche Profession. Hier ist Petel schon ganz in der Tradition des arrivierten Künstlers gezeigt, der nach Dürers Ausspruch³²³ nicht mehr ein Handwerker sondern ein Herr war.

Ein anderes Doppelbildnis³²⁴, 1622 in Rom entstanden, zeigt Petel vermutlich mit Francois Duquesnoy und vermittelt deutlich sein Aussehen um 1619. Während Duquesnoy sehr modisch gekleidet ist und einen kleinen Pelz trägt, ist Petel hier noch der junge bartlose Geselle mit kunstlosen glatten Haaren, bekleidet mit einem einfachen Arbeitskittel. Nur der weiche breite Mund ist der gleiche wie auf dem späteren Bildnis.

Aus seiner Herkunft wäre der Anspruch, ein Herr zu sein, auch nur sehr bedingt abzuleiten; sein Vater war Kistler, wir würden sagen Kunsttischler. Von der Mutter Seite kommt durch deren Bruder Johann Älbl, der ein Gelehrter und Verfasser bekannter geistlicher Schauspiele gewesen ist, eine andere Komponente hinzu, die

³²⁰ S. a. Norbert Lieb, Lebensgeschichte Georg Petels. In: Georg Petel, 1973, S. 51–68.

³²¹ Joachim von Sandrart, Teutsche Academie, Ausg. 1925, S. 223f.

³²² München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 406.

³²³ „... Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer...“ im letzten Brief aus Venedig an W. Pirckheimer 1507. Ludwig Grote, „Hier bin ich ein Herr“, München 1956, S. 76.

³²⁴ Unbekannter Meister, um 1622, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Spengler Nr. 810.

auf eine gute Schulbildung hinweisen könnte. Die Mutter selbst starb zu früh, um einen großen Einfluss gehabt zu haben.

Die Familie war nicht arm, selbst nach dem Tod des Vaters im Jahr 1611. Clemens Petel hatte mit Grundstückkäufen vorgesorgt. Vielleicht erklären die Gelder, die Steinle als Vormund mit verwaltete, auch zum Teil die ausgedehnten Studienreisen Petels, die wohl über die übliche Gesellenwanderung hinausgingen.

Wann genau Petel auf Wanderschaft ging, ist nicht geklärt. Nach Schädler (1985) war die Lehrzeit bei Steinle von 1615–18. Danach schlossen 1619–1623/24 die Wanderjahre an, die in München wohl für ein Jahr bei Angermair begannen. Sauermost hält dagegen die gesamte Lehrzeit bei Angermair für wahrscheinlicher. Die erste Auslandsreise führte Petel in die Niederlande, wo er, vielleicht durch Vermittlung des Münchner Hofes, schon Rubens kennen lernte. Auf der Rückreise ist er Anfang des Jahres 1621 in Paris archivalisch bestätigt. Sein Aufenthalt in Rom dauerte etwa ein Jahr. In Genua hielt er sich um 1623 auf, wo er von dem Maler Giovanni B. Paggi gefördert wurde.

Für die Zeit nach seiner Rückkehr aus Italien gibt es für das Jahr 1624 nur Petels Aussage, er habe „an etlichen Chur: vnd Fürstlichen Höfen, vielfältige Gelegenheit gehabt ...“³²⁵. Dies gibt er in seinem Niederlassungsgesuch in Augsburg zu Protokoll. Er wollte sich nach den Wanderjahren hier niederlassen, und erhielt auch am 22.4.1625 das Bürgerrecht durch die Protektion der Fugger und des Rats der Stadt, aber gegen den Willen der Zunft. Zwei Monate später ist er bereits mit Regina Schreiber, Tochter einer angesehenen Augsburger Familie verheiratet, und am 13.7.1625 wird ihm das Meisterrecht verliehen. Er etabliert sich schnell und wird sehr erfolgreich, vor allem mit Kleinkunstwerken, die keine Konkurrenz für die Augsburger Handwerker bedeuteten.

Um 1627 trat eine der immer wiederkehrenden Pestseuchen in Augsburg auf, die erst im Februar 1629 endete³²⁶. Vielleicht ist dies auch einer der Gründe für eine weitere Reise nach Antwerpen um 1627/28, von der Sandrart berichtet, und die für Petel sehr erfolgreich gewesen sein soll.

Das Ende der Pest und die Furcht vor einem erneuten Aufflackern war der Anlass für vermehrte Aufträge auch an großen Holzbildwerken, wobei die Darstellung des Pestheiligen St. Sebastian naturgemäß dominierte.

1632 erreichte der Dreißigjährige Krieg auch Augsburg. Nach einer Belagerung ziehen die Schweden unter Gustav Adolf in Augsburg ein, aber erst 1633 kommt es infolge der Kriegshandlungen um Augsburg zu Teuerungen, Hungersnot und

³²⁵ Petels Niederlassungsgesuch an den Rat der Stadt Augsburg, April 1625. G. Petel, 1973. Qu. 5, S. 193.

³²⁶ Krempel, S. 26.

Epidemien. Dennoch soll Petel noch einmal, vielleicht mit diplomatischem Gepäck, nach Antwerpen gereist sein. Als Beweis gilt eine Büste von Rubens, die Georg Petel zugeschrieben wird³²⁷. Inzwischen wendete sich das Kriegsglück der Schweden, im Spätsommer 1634 werden sie von den kaiserlichen Truppen besiegt. Im September begann die zweite Belagerung erneut mit verheerenden Folgen für die Bevölkerung. Unter den Toten war diesmal auch Georg Petel, er muss vor dem 29.1.1635 im Alter von nur etwa 33–34 Jahren gestorben sein.

8.2. Unterschiede in Petels Lebenswerk

Petels Werk wurde von den Zeitgenossen und bis ins 18. Jahrhundert sehr bewundert. Sein Ruhm galt in erster Linie seiner Kunst des Elfenbeinschnitzens. Man hat den Eindruck, dass das Schnitzen in Holz mehr zum Broterwerb diente, während die Arbeiten in Elfenbein und Bronze ihn am authentischsten zeigten. Er ging zwar nicht so weit wie Christoph Angermair, die Holzarbeiten in den meisten Fällen von einer Werkstatt erledigen zu lassen, aber sie unterscheiden sich dennoch sehr von denen aus Elfenbein, auch wenn man die völlig verschiedenen Material- und Größenverhältnisse und deren Gesetzmäßigkeiten berücksichtigt.

8.2.1. Arbeiten in Elfenbein

(Abb. 79a,b,c)

Diese Gesetzmäßigkeiten liegen zum einen in den Materialeigenschaften: Elfenbein ist zwar sehr hart, hat aber keine Strukturen, die man wie beim Holz beachten muss³²⁸. Die preiswertere Alternative für Elfenbein war Hartholz, wie Nussbaum oder Birnbaum, die ähnlich wie Elfenbein bearbeitet wurden.

Zum zweiten war Elfenbein ein Werkstoff kostbar wie Gold, und daher prädestiniert für Schaustücke der ‚Kunst- und Wunderkammern‘, die im 16. Jh. in Mode kamen. Ihre Besitzer waren stolz auf ihre Sammlungen und führten sie gerne Besuchern vor, die wiederum auch mit derartigen Kostbarkeiten als Prestigeobjekte glänzen oder sie für „einen angenehm und nützlichen Unterhalt“³²⁹ besitzen wollten. Auf

³²⁷ Diese Büste ist als Werk Petels allerdings auch angezweifelt worden! Sauermost, S.144 f

³²⁸ Eigentlich kann man Elfenbein nicht schnitzen, sondern sägen, schaben, schleifen, feilen und bohren. Lexikon d. Kunst, Bd. 2, S. 301.

³²⁹ M. Gerbert, Korrespondenz I. Zinke, S. 277.

diese Weise wurde ein junger fähiger Bildschnitzer wesentlich schneller berühmt, als wenn er zu Hause, zünftig eingeeignet, die Kirchen und Klöster der Umgebung mit großen Holzbildwerken belieferte, die erst durch die Arbeit des Fassmalers aufgewertet wurden.

In Elfenbein konnte man auch die neuen Erfahrungen auf den Reisen in die Kunstmotopolen wesentlich schneller umsetzen als an sperrigen Heiligenfiguren aus Holz, die zumeist auch noch von konservativeren Auftraggebern bestellt wurden.

Niemand geringeres als Rubens erkannte und förderte Petels Begabung, zweidimensionale Skizzen oder Bilder kongenial in dreidimensionale Preziosen zu übersetzen. Bei Rubens erschloss sich Petel auch die Welt der Antike, die in seinen Holzbildwerken keine Rolle spielt.

8.2.2. Holzbildwerke

(Abb. 65a,b–67a,b | 81a,c | 123a,b | 124a,b)

Der große stilistische Unterschied von Petels Werken in Holz und Elfenbein lag aber vor allem an den unterschiedlichen Lehrmeistern. Während Petel das Bildschnitzen wohl in einer ländlichen Werkstatt gelernt hat, lag seine zweite Ausbildung in der Hand von anerkannten Künstlern auf ihrem Gebiet. Außerdem liegt die Begabung für ‚Feinarbeit‘ wohl schon in der Familie. Petels Bruder war Goldschmied.

Das heißt nicht, dass Petel nicht auch großartige Holzarbeiten geschaffen hat. Sie werden im Gegensatz zu den Elfenbeinarbeiten aber erst relativ spät gearbeitet³³⁰ und spiegeln einen mühsameren Entwicklungsprozess als die Elfenbeinarbeiten. Zum Beispiel kann man angelernte Eigenheiten über Jahre nachweisen, die erst spät überwunden werden.

Allerdings lassen sich diese Entwicklungslinien bisher nicht bis in seine Lehrzeit zurückverfolgen, da noch keine Holzplastik für die Zeit datiert werden konnte. Für die Wanderschaft gäbe es vielleicht ein Beispiel in einem Holzkruzifix des Crocefisso vivo-Typus, der in San Giovanni di Pré in Genua hängt. Es müsste allerdings noch genauer auf eine Urheberschaft Petels untersucht werden³³¹.

³³⁰ Die Nachfrage wurde wahrscheinlich auch durch die Pestepidemien, besonders von 1627 bis 1629 gefördert. Nicht umsonst spielt der Pest-Heilige St. Sebastian eine besondere Rolle im Werk Petels. Krempel, S. 16.

³³¹ Holzkruzifix in Genua, San Giovanni di Prè. Petel 1973, Kat. 21, S. 107f.

Stilistisch geht Petels Typus des Holzkruzifixus ganz von Giambolognas Vorbild aus. Während aber der Italiener seinen Gekreuzigten mit einer glatten Oberfläche ausstattet, die in der vollkommenen körperlichen Schönheit das Göttliche spiegeln soll³³², lässt Petel jeden Muskel, jeden Knochen erahnen, wodurch sich die Oberfläche malerisch aufzulösen scheint in Licht- und Schattenzonen. Hier deutet sich auch in seinen Holzbildwerken das Vorbild Rubens an.

Neben dem manieristischen Vorbild durch Giambologna wirkt auf den Holzkruzifixus auch die deutsche Gotik stilbildend. Die dramatischen Kreuzigungen, ‚Erbärmde-‘ und ‚Vesperbilder‘ mit ihrem scheinbaren Realismus, der aus der ‚Leidensminne‘ der dominikanischen Mystik gespeist wurde, waren in Deutschland allgegenwärtig³³³. Deren Fähigkeit, die Gläubigen in Bann zu schlagen, wurde in der Gegenreformation wieder aufgegriffen.

(Vielleicht liegt es an dieser Tradition, dass wir heute die nördlichen Arbeiten wahrhaftiger und echter empfinden als die italienischen Werke der Gegenreformation, die uns in ihrer ‚Affektübertragung‘³³⁴ häufig unerträglich süßlich vorkommen).

Bei Petel aber kommt noch eine ganz persönliche Intensität hinzu. Kaum ein Künstler seiner Zeit versteht es wie er, das Leiden in seinen verschiedensten Formen so ergreifend darzustellen – vom physischen Schmerz, gepaart mit dem Gefühl, von Gott verlassen zu sein, wie bei dem Crocefisso vivo-Typus, den er in seinen Elfenbeinarbeiten bevorzugt, bis zur Ergebenheit in das Leid, das sich im Fallenlassen äußert, in seinen Holzbildwerken.

Auch in seinen Standfiguren aus Holz zeigen sich das manieristische Vorbild und das umgedeutete gotische Erbe³³⁵. Petels Maria der Augsburger Spital-Kreuzigungsgruppe gleicht in ihrer Gewandung und Gebärdensprache der Maria von Hans Reichle in St. Ulrich und Afra³³⁶, in ihrer Körperhaltung aber der einer der ‚Schönen Madonnen‘ der Gotik. Bei Petel wirkt die berühmte S-Kurve jedoch nicht als ein Ausdruck der Eleganz, sondern durch den vorgebeugten Oberkörper und die stark eingeknickte hohe Taille, als würde der Schmerz die Trauernde innerlich verzehren. Seine Figuren des Pest-Schutzheiligen Sebastian, und des Ecce Homo zeigen das Leiden dagegen in einer schmerzlichen Ruhe.

³³² LCI, Bd.1, Sp. 427. (Heinz Skrobucha).

³³³ Lothar Schreyer, Ein Jahrtausend deutscher Kunst, Hamburg 1954, S. 210.

³³⁴ Imorde, Affektübertragung, Berlin 2004. Als Bildbeispiel: Christo portacroce, 1665/70 (Als gesondertes ‚Heiligenbildchen‘), u. a.

³³⁵ Der Bronze-Neptun in der Münchner Residenz mit seinem seitlich verwehten Bart kann das Vorbild des Hl. Hieronymus (1565) von Alessandro Vittoria in der Frari Kirche in Venedig nicht verleugnen. Der Hl. Christophorus aus St. Moritz in Augsburg geht auf die spätgotischen deutschen Vorbilder, wie den Christophorus von Erasmus Grasser (1450–1518), zurück.

³³⁶ Kreuzigungsgruppe in St. Ulrich und Afra, Augsburg von 1605.

9. EIN KRUZIFIX. EINZIGES BEKANNTES JUGENDWERK GEORG PETELS

(Abb. 79a)

Leider beschränkt sich Petels gesichertes Frühwerk vor der großen Wanderung auf eine einzige Plastik, ein Elfenbeinkruzifix im Bayerischen Nationalmuseum, der ohne die Signatur „I.P.F.“ (Jörg Petle oder Petel fecit) nicht als seine Arbeit erkannt worden wäre. Man hat es vorsichtig um 1618/20 datiert. Damit wäre der Kruzifix etwa zur gleichen Zeit entstanden wie die Höchenschwander Arbeiten des unbekanntem Bildschnitzers und ein echtes Vergleichswerk!

Dieser frühe Christus, ein *crocefisso vivo* Typus, wirkt, trotz einer leichten seitlichen S-Bewegung vom Kopf bis zu den Füßen, noch etwas steif. Von hinten und seitlich gesehen ist die Steifheit durch die fast gerade Wirbelsäule und den merkwürdigen Ansatz der Arme am Körper noch deutlicher erkennbar. Im Gegensatz zu allen späteren Arbeiten ist der Oberkörper des Gekreuzigten extrem lang und schmal. Der Rippenbogen des Brustkorbs bildet einen Spitzbogen. Interessant ist auch die Nagelung, die nicht mehr, wie damals üblich, durch die Mitte des Handtellers gebohrt wird, sondern an der Handwurzel³³⁷ zu sehen ist.

Der Kopf über einem sehr breiten Hals ist noch nicht so fein ausgearbeitet, zeigt aber schon typische Merkmale. Auch der Ausdruck ist noch verhaltener als bei seinen Nachfolgern, wird aber schon durch gleiche Mittel bewirkt: Der Mund ist wie zu einem Stöhnen geöffnet und lässt die oberen Schneidezähne sehen; der Augenschnitt folgt den schmerzlich verzogenen Brauen, die gebohrte Pupille wird vom Oberlid halb verdeckt. Auf ihn passt der italienische Begriff des „Spirante“³³⁸ – Christus, der seine Seele aushaucht und sie Gott anbefiehlt.

9.1. Vergleich mit Zeitgenossen

Es ist schwierig, diesen Christus stilistisch einzuordnen. Selbst im Vergleich mit den Arbeiten der Zeitgenossen des ‚Volkstümlichen Manierismus‘ ist er auffallend schmal gebaut – vielleicht auch materialbedingt³³⁹. Für die ‚internationalen

³³⁷ Vergl. auch Appuhn-Radke, S. 52.

³³⁸ Krempel, Georg Petel, S. 150.

³³⁹ Welche Duplizität der Fälle, auch Michelangelos Kruzifixus ist sehr schmal gebaut und passt scheinbar nicht in das Oeuvre des Meisters!

Manieristen‘ bietet nur Giambolognas Kruzifix von 1594 mit dem sehr tief gegliederten Lententuch, das den Ansatz der Beine frei gibt, eine Gemeinsamkeit. Allerdings hat dieser noch nicht Michelangelos³⁴⁰ Motiv des aufblickenden Christus übernommen, das El Greco und Rubens weiter führen³⁴¹. Diese moderne Darstellungsweise benutzt um 1618/20 allerdings schon Bartholomäus Steinle, Petels mutmaßlicher Lehrer.

9.2. Vergleich mit Christoph Angermair.

(Abb. 68a,b | 69a,b)

Schädler stellt eine Verbindung zu Angermair³⁴² in dem Gekreuzigten eines Golgathareliefs in München, und dem Kopf eines Sebastianreliefs in Frankfurt her. Deutlicher wird für mich jedoch die Nähe zu einem Elfenbeinkruzifix in München³⁴³.

Die Gemeinsamkeiten zeigen sich nicht unbedingt im direkten Vergleich; es ist mehr die gemeinsame Freude am Artifizialen, am handwerklichen Können, was sich besonders in den Haaren, der Äderung und dem kompliziert geschlungenen Lententuch zeigt. In der Anatomie und im Ausdruck scheint der Schüler, sogar hier schon, seinem Meister überlegen. Bei Angermairs Kruzifix ist allerdings die Nagelung durch den Handwurzelknochen stärker ausgearbeitet als bei dem des jungen Petel. Auffällig ist bei beiden der spitzbogig geformte Rippenkorb – bei den Zeitgenossen, wie auch bei Giambologna, ist ein **Rundbogen üblich**³⁴⁴!

9.3. Vergleich Angermair und ‚Unbekannt‘

(Abb. 70a,b–73a,b)

Obwohl der Gekreuzigte des Unbekannten anders am Kreuz hängt und auch sein Kopf völlig verschieden in Schnitztechnik und Ausdruck ist, gibt es die gleichen Übereinstimmungen. Gemeinsam sind der lange, schmale Oberkörper, der spitzbogige Rippenbogen, das kompliziert gefaltete Lententuch, die Beinhaltung und die noch intensivere Äderung. Wieder herrscht der Eindruck, der Jüngere habe manches Ungereimte von Angermair, wie das ‚konkav‘ gefaltete Lententuch oder die

³⁴⁰ Michelangelo Buonarotti, Kruzifix für Vittoria Colonna, Kreidezeichnung, um 1540. Brit. Museum.

³⁴¹ El Greco, Christus am Kreuz mit zwei Stiftern. 1579. Paris Louvre. P. P. Rubens, Der Gekreuzigte. 1610. Antwerpen. Museum.

³⁴² Schädler, Kritischer Katalog, Georg Petel, Berlin 1973, S. 83f.

³⁴³ Bayerisches Nationalmuseum.

³⁴⁴ S. für viele: Giambologna, Steinle

eigenartige Beinhaltung, ‚verbessert‘. Manches hat er in seiner Bedeutung verstärkt, wie die schrecklichen Spuren, die die Nägel und das Gewicht des Gekreuzigten erzeugt haben. Auch diese Nagelung ist durch die Handwurzel erfolgt! Trotz der Unterschiede in den Materialien und in der Größe gibt es also zwischen den zwei Kruzifixen doch sehr deutliche Gemeinsamkeiten.

9.4. Vergleich Petel und ‚Unbekannt‘

(Abb. 74a,b–76a,b)

Der Vergleich der beiden Gekreuzigten von Petel und ‚Unbekannt‘ ist wiederum von den gleichen Hauptgemeinsamkeiten bestimmt: Langer schmaler Oberkörper, spitzbogiger Rippenkorb, kompliziert geschlungenes Lententuch, Nagelung durch den Handwurzelknochen. Die angedeutete seitliche Biegung des Körpers verläuft spiegelbildlich. Da es in diesem Fall auch Abbildungen der Seiten-, bzw. Rückenansicht gibt, kann man auch das sehr lange gerade Rückrat mit den flachen Schulterblättern und die ‚hölzerne‘ Körperhaltung mit der eigenartigen Armhaltung zeigen.

Nicht so deutlich – durch die Kopfhaltung verschleiert – ist die Tatsache, dass der Karlsruher Gekreuzigte ebenfalls einen sehr kräftigen Hals besitzt, der gar nicht zu dem sonst so schwächtigen Körper passt. Man kann ihn auf einer Profilansicht gut erkennen.

Der Kopf ist zwar durch die unterschiedliche Haltung schlecht zu vergleichen, aber auch hier gibt es Gemeinsamkeiten: Die Gesichtsform, mit der langen Nase und dem kurzen Backenbart, wirkt besonders im Profil sehr ähnlich, auch wenn beim Karlsruher Christus Augen und Mund geschlossen sind, und der gleiche Bart so geschnitzt wurde, als wäre er ins Gesicht gebürstet.

9.5. Zusammenfassung

(Abb. 77a,b,c | 78a,b,c)

Einige Charakteristika finden sich also bei allen drei Gekreuzigten. Dabei ist wahrscheinlich der Kruzifix von Angermair das Vorbild, sowohl für Petel als auch für den Unbekannten, den beide in ähnlicher Weise zu übertreffen suchen.

10. WEITERE ENTWICKLUNG DER KRUZIFIXE BEI GEORG PETEL

Fast alle bekannten Werke Georg Petels sind Zuschreibungen auf Grund stilistischer Vergleiche, da er selten signierte. Seine Figuren wurden außerdem lange Zeit immer wieder kopiert. Letztlich aber ist sein Duktus doch so einmalig, dass fast alle Zuschreibungen gerechtfertigt erscheinen.

10.1. Elfenbein

(Abb. 79b,c / 80a,b,c)

Der Aufenthalt in Antwerpen bei Rubens muss für Petel in seiner Gestaltungsfähigkeit wie ein Befreiungsschlag gewirkt haben. Vergleicht man nämlich den frühen Münchner Kruzifixus mit einem, der kürzlich in Frankreich entdeckt wurde, so erscheint Petels Entwicklung wie ein Quantensprung. Der von Christian Olivereau gefundene *crocefisso vivo* trägt auf der rechten Fußsohle die Signatur „Gustavius Petle F / 1621“³⁴⁵, was ihn als frühestes datiertes Werk des jungen Künstlers ausweist. Er muss auf Petels Reise von Antwerpen nach Rom entstanden sein, wo er in Paris Station machte. Um 1623, auf der Rückreise von Rom, entstand in Genua ein weiterer Gekreuzigter, nach seinem Besitzer bekannt als Pallavicino-Kruzifixus.

Beide sind Weiterentwicklungen des *Crocefisso vivo* Typus. Dabei wird der Körper kräftiger und bewegter modelliert, die Haltung aber ist ‚hinfalliger‘ als beim frühen Münchner Gekreuzigten. Während der erste Kruzifixus fast stolz oder ergeben zum Himmel blickt, spiegelt der Gesichtsausdruck des nur wenig späteren die Agonie des letzten Kampfes, während sich der Körper noch einmal aufzubäumen scheint. Beim Pallavicino Kruzifixus ist dieser Kampf beendet, das Haupt ist mit erhobenem Gesicht auf die linke Schulter gesunken, während der Körper sich vor Erschöpfung fallen lässt – der Typus des ‚Spirante‘.

Diese Eigenheiten bleiben auch bei den späteren Arbeiten bestehen, nur noch dramatischer gestaltet. Dabei ist die Darstellung des Leidens bis in jeden verkrampften Muskel kaum noch zu steigern. Allerdings arbeitete Petel später nach Rubens

³⁴⁵ Christian Olivereau, *Les collections du Carmel de Pontoise*. Katalog. Pontoise 2004. Krempel, Georg Petel, München 2007, S. 150.

Vorbild den Gekreuzigten aus einem Stück mit hoch erhobenen Armen, wobei die Nägel durch die Handwurzeln geführt werden. Das anfangs sehr goldschmiedartig fein ziselierte, mit Schnüren gehaltene Lendentuch wird dabei immer stofflicher mit natürlicheren Falten.

Vom Jugendwerk, dem Kruzifix im Bayerischen Nationalmuseum, sind bis auf die Augen mit der gebohrten Pupille, die halb vom Lid bedeckt wird, und dem geöffneten Mund mit den Schneidezähnen, nur der spitzbogige Rippenkorb und das tief sitzende, kunstvoll geschlungene Lendentuch geblieben, ebenso die welligen Haare, die in einer halben Locke enden. Zwar kehrt Petel in Bezug auf die Nagelung, wohl durch italienischen Einfluss, zeitweise zur früher üblichen Nagelung durch den Handteller zurück, ändert sie später aber wieder durch das Vorbild von Rubens.

10.2. Holz

(Abb. 81a,b,c / 82a,b,c)

Grundsätzlich fällt auf, dass Petel in allen seinen großen Holz- (und einem aus Bronze) Kruzifixen nicht den Typus des Crocifisso vivo zeigt, sondern den konservativeren mit dem seitlich geneigten Haupt, wobei er die Neigung des Kopfes bei allen Gekreuzigten relativ wenig variiert. Die Körperbehandlung durchläuft fast eine umgekehrte Entwicklung wie bei den Elfenbeinarbeiten: Die Körperformen werden in ihrer Oberflächenbehandlung einfacher, dabei plastischer und in ihren Bewegungen raumgreifender. Aber hier wird das Motiv des Zusammensinkens immer deutlicher, besonders in den stärker herabhängenden Armen und den einknickenden Beinen.

Als Anschauungsbeispiele für diese Entwicklung bieten sich ein Gekreuzigter im Kloster vom Hl. Kreuz in Augsburg aus der Zeit um 1627 an, der schon eine große Meisterschaft der Körperbehandlung zeigt, und als Ergebnis des Reifeprozesses der Pálffy-Kruzifixus aus Marchegg in Niederösterreich von 1629/30. Kühn wirkt z. B. beim Pálffy-Kruzifix die Behandlung des Lendentuchs, fast barock ‚umweht‘ es frei den Körper, während an dem früheren Gekreuzigten die schwingenden Stoffbahnen doch nachvollziehbar vom Körper gehalten werden.

Nur an den Köpfen kann man diese Entwicklung nicht erkennen, beim Pálffy-Kruzifixus wirkt dieser fast zu klein und in seiner Oberflächenbehandlung noch

ganz ähnlich wie bei dem von 1627 aus dem Hl. Kreuz in Augsburg³⁴⁶. Beide sind in ihrem Schmerz verhaltener, die Augen fast geschlossen, der Mund leicht geöffnet wie bei einem letzten Atemzug; insgesamt eine Interpretation des Sterbens und des Bibelworts ‚Es ist vollbracht‘.

Abgesehen von der Haarbehandlung, die in Holz gearbeitet, natürlich gröber wirkt und der Neigung zu kompliziert drapierten Lententüchern, haben sich auch hier drei typische Merkmale des frühesten Elfenbeinkruzifixes erhalten: Einmal der überdimensional kräftige Hals, der durch die seitliche Drehung und Neigung des Kopfes von vorn allerdings nicht so deutlich zu sehen ist. Außerdem bleibt der ‚Spitzbogen‘, den die Rippen beschreiben – zwar anatomisch weiter entwickelt – noch bis zum Spital-Kruzifix in Augsburg von 1631 erhalten.

10.3. Bronze

(Abb. 83a | 132a)

Es gibt nur ein Beispiel für einen Christus am Kreuz in Bronze von Georg Petel. Er gehört zu der Kreuzigungsgruppe mit einer knienden Maria Magdalena im Niedermünster in Regensburg aus der Zeit um 1630. In der intensiven Durchmodellierung des Körpers erinnert er am stärksten an die Elfenbeinarbeiten; im ‚Bossieren‘ war der Künstler wohl wesentlich freier als beim Schnitzen in Holz. Doch auch hier fallen im Vergleich mit dem Jugendwerk nur der kräftige Hals, der Spitzbogen der Rippen, das tief sitzende Lententuch und die Nagelung durch die Handwurzel auf.

10.4. Zusammenfassung

Alle Kreuzigungsdarstellungen Georg Petels spiegeln einen auffallenden künstlerischen Entwicklungsprozess. Ausgenommen bleiben dabei aber einige wenige Details, die vom Jugendwerk im Bayerischen Nationalmuseum bis zum letzten Ge-
kreuzigten der Spital-Kreuzigungsgruppe in Augsburg von 1631 bestehen bleiben, auch wenn sie dabei leichte Abwandlungen erfahren.

³⁴⁶ Auch bei seinen Skizzen neigt Petel dazu, die Köpfe vergleichsweise zu klein zu gestalten. Als Beispiele: Der Christophorus, Göttingen, Kunstsammlung der Universität; Hl. Sebastian. München, Privatbesitz.

Diese Konstanten finden sich ebenso beim Karlsruher Kruzifixus des Unbekannten: Die leicht gewellten Haare, der kräftige Hals, die Spitzbogenform der Rippen, das herab gegliittene Lendentuch und die Nagelung durch den Handwurzeln. Die Hinweise verdichten sich also weiter, dass der Unbekannte der junge Georg Petel am Ende seiner Lehrzeit, vor seiner Wanderung gewesen sein kann. Bindeglied bildet bisher nur Petels Elfenbeinkruzifix von 1618/20, sein einziges bekanntes Jugendwerk aus dieser Zeit.

TEIL III

11. THESE: ‚UNBEKANNT‘ IST GEORG PETEL. VERGLEICH DER ARBEITEN

Wertet man nun die Karlsruher *Kreuzigung* und die Höchenschwander *Beweinung* als **hypothetische** Jugendwerke Georg Petels, so kann man auf sie das gleiche Vergleichsverfahren anwenden wie bei seinem bekannten Jugendwerk, dem Elfenbeinkruzifix.

Das heißt, auch hier werden Gemeinsamkeiten gesucht, die sich im späteren Werk Georg Petels finden lassen.

Zunächst werden Figuren gleicher Ikonographie gegenübergestellt, und anschließend, unabhängig vom Typus – nach Morelli – weitere besondere Gemeinsamkeiten herausgefiltert.

11.1. Die Kruzifixe

(Abb. 83a,b / 84a,b)

Auf die gemeinsamen Hauptmerkmale bei den Gekreuzigten von Petel und ‚Unbekannt‘ ist schon ausführlich eingegangen worden. Zwischen dem Bronzekruzifixus von Petel und dem des Unbekannten gibt es darüber hinaus markante Gemeinsamkeiten. Während sich Petel in seinen Holzbildwerken zu größerer Vereinfachung entwickelt, zeigt sich in seinem Bronzekruzifix die Freude am Detail, d. h. die malerische Auflösung der Oberfläche.

Auch der Unbekannte sucht aus dem Holz Muskeln, Sehnen und Adern, aber auch den komplizierten Aufbau des Rippenkorbs detailliert herauszuarbeiten, was ebenso zur Auflösung der Oberfläche beiträgt, allerdings noch unterstützt durch die dramatische Fassung.

11.2. Petels ‚Grabchristus‘ und der Christus der *Beweinung*

(Abb. 85a,b–87a,b)

Von Georg Petel gab es in der ehemaligen Benediktiner-Abtei, St. Stephan in Augsburg, einen fast lebensgroßen sog. Grabchristus, der jeweils am Karfreitag in der Kirche ausgestellt wurde. Leider verbrannte er bei einem Luftangriff im Februar

1944. Es existiert nur noch eine Abbildung von ihm, die ihn in einer ähnlichen Stellung zeigt wie den Christus der *Beweinung*.

Die Lage der beiden Körper ist bis zum Lendentuch fast identisch. Auffallend sind die breiten, muskulösen Schultern über einem vergleichsweise schmalen Oberkörper, und ein zurückgefallener, relativ kleiner Kopf. Gemeinsam ist auch die fast unmerkliche Drehung des Torsos in der Taille. Die Arme haben den gleichen überlangen Bizeps, wenn man auch beim Grabchristus die technische Verbesserung sieht. Auch die Beinbehandlung ähnelt sich.

Eine auffällige Unstimmigkeit beim Grabchristus gibt es über die Länge der Arme – handelt es sich nur um eine fotografische Verzerrung oder ist der linke Arm des Grabchristus wesentlich kürzer als der rechte?

Erstaunlich ist die Übereinstimmung der Grundmuster der beiden Darstellungen, besonders aber die der Köpfe: Angefangen vom Gesichtstypus mit den breiten Wangenknochen, dem geöffneten Mund mit den sichtbaren Zähnen und der Haar- und Barttracht bis hin zur linken Haarwelle, die sich fast identisch an Gesicht und Hals legt.

11.3. Maria

(Abb. 88a,b | S. a. 1b | 10a | 20a,b | 104a,b | 105a,b | 114a,b | 135b,c)

Abgesehen von seinen Elfenbeinarbeiten können bei Petel als weibliche ‚Prototypen‘ nur die bronzene Maria Magdalena in Regensburg und eine späte Assistenzfigur, die trauernde Maria in der Augsburger Kreuzigungsgruppe für das Heiliggeist-Spital von 1631 herangezogen werden³⁴⁷.

Die Standfiguren der Spitalgruppe in Augsburg und der Maria des Unbekannten aus der Karlsruher *Kreuzigung* ähneln sich in keiner Weise, weder in der Ponderation noch in der Gewandung oder gar im Gesicht. Nur die schmale Gestalt mit der sehr hohen Taille ist die gleiche. (Die Karlsruher Maria hat dafür eine Fülle von allgemein vergleichbaren Details, und wird später noch einmal daraufhin untersucht).

Der Vergleich mit der Schmerzensmutter der *Beweinung* in Höchenschwand ist schwieriger, da sie keine Einzelfigur ist, sondern zu einem Geflecht von Personen gehört, so dass sie nur zum Teil sichtbar wird. Ähnlich wie bei der Augsburger

³⁴⁷ Heute im Maximilianmuseum, Augsburg.

Maria ist ihre Gewandung eine übliche ‚antike‘ Variante der Zeit. Unklassisch sind allerdings bei beiden die schmalen Ärmel, bei der Augsburger Maria sogar mit kleinen Knöpfen am Handgelenk.

Während allerdings bei der Maria der *Beweinung* die Stoffe wie in kleinen Wellen die Figur zu umrieseln scheinen, umhüllt der schwere Stoff des Mantels die Augsburger Trauernde in einem einzigen kühnen Schwung.

Interessant sind vor allem die Hände. Die Handform, die alle Trauernden der *Beweinung* zeigen, ist schmal; an den Fingerwurzeln der relativ langen und sehr biegsamen Finger gibt es Grübchen. Ganz ähnlich, wenn auch mit noch längeren Fingern, sind die Hände der Augsburger Maria gestaltet.

Für einen Vergleich ist der Gesichtsschnitt der beiden Marien am wichtigsten: Weniger im oberen Gesichtsbereich, sondern eher in der Behandlung der Wangen- und Kinnpartie. Hier gibt es verblüffende Parallelen, die besonders bei einer guten Ausleuchtung zu sehen sind. Auch der Mund der späteren Figur wirkt wie eine Weiterentwicklung des der Höchenschwanger Maria, d. h. der Mund wird größer, aber bei gleicher Form dünnlippiger.

11.4. Johannes

(Abb. 89a,b | 90a,b | S. a. 1a,b | 61b | 108a | 112a,b | 116a,b | 134b,c | 144a,c)

Für einen Vergleich der Johannesfiguren bietet sich von Petel ebenfalls nur die Assistenzfigur aus der Spitalgruppe in Augsburg an.

Von den beiden Johannesdarstellungen des Unbekannten ist der Johannes der *Beweinung* für einen Vergleich nur teilweise geeignet. Er ist als Stütze Mariens ganz in den Hintergrund getreten, so dass man nur einen Teil seines Oberkörpers und seines Mantels sieht, dessen ruhige Falten das Relief seitlich begrenzen. Bis auf diese strenge Mantelform sind aber die Gemeinsamkeiten mit dem Johannes der Spital-Kreuzigungsgruppe in Augsburg wesentlich deutlicher im Johannes der Karlsruher Kreuzigung abzulesen.

Die beiden Standfiguren des Johannes ähneln sich vor allem in ihrer Haltung. Der Umriss der Karlsruher Skulptur wirkt noch geschlossener, der raumgreifende Gestus und das Schreiten ist beim Augsburger Johannes viel freier, fast bis an die Grenze des Nachvollziehbaren in der Drehung des hinteren Fußes. (Die gleiche Schrittstellung kann man an der Karlsruher Maria sehen!)

Dennoch ist die Grundidee in der Haltung die gleiche; zum Beispiel das vorspringende Knie, das den Stoff an dieser Stelle glättet, im Gegensatz zu den Röhrenfalten an der zurückgenommenen Beinpartie.

Allerdings zeigt die großartige Manteldrapierung und die Behandlung von Gesicht und Haaren beim Augsburger Johannes die Entwicklung in den vielen Jahren zwischen den beiden Figuren. Aber es ist beim Karlsruher Johannes alles ‚in nuce‘ enthalten: das reine Profil, die gebündelten Haarsträhnen, und die ausdrucksvollen Hände mit den langen Fingern. Die Füße dagegen sind bei beiden ‚altmodisch‘ nach der Weilheimer Schule gearbeitet, ob 1618/19 oder 1631!

11.5. Petels Maria Magdalena und die Trauernden der *Beweinung*

(Abb. 1b | 91a,b–94a,b | S. a. 102a | 137b,c–143b,c)

Petel schuf mit seiner am Kreuz knienden Magdalena aus Bronze in Regensburg eine würdige Nachfolgerin zu der von Hans Reichle für St. Ulrich und Afra gestalteten Heiligen. Beide beeindruckten mit der Fülle ihrer reichen Gewandung. Aber wo die eine majestätische Ruhe ausstrahlt, verkörpert die jüngere eine in Bronze gegossene religiöse Ekstase.

In ihrer fast ländlichen Schlichtheit scheint dagegen die Karlsruher Magdalena mit beiden keine Ähnlichkeit zu haben. Eher wirkt die Einfachheit dieser Magdalena in der Zeit um 1618/19 als eine bewusste Reaktion auf die manieristische Prachtentfaltung des Vorbilds von Hans Reichle.

Dennoch gibt es zur Regensburger Maria Magdalena von Petel eine grundsätzliche Übereinstimmung in der Haltung und den Grundzügen der Kleidung: Das langärmelige Hemd wird durch ein festes Mieder gehalten. Der Rock ist fein gefältelt. Darüber haben beide einen Mantel, der halb von der Schulter gegliedert ist. Aber wo bei der Karlsruher Figur die Stofflichkeit ‚hölzern‘ ist, glaubt man bei der Regensburger Magdalena die Seide des Gewandes bei der stürmischen Bewegung seiner Trägerin fast knistern und rauschen zu hören.

Die langen Haare trägt die Karlsruher Magdalena so, dass zwei Strähnen seitlich zum Hinterkopf geführt werden, wo sie in einem ordentlichen Knoten aufgesteckt sind. Die Regensburger Magdalena mag ursprünglich die gleiche Frisur gehabt haben, aber die Strähnen fallen ungeordnet um ihr Gesicht und der Zopf auf dem Rücken löst sich auf. Aber eines zeigt sich deutlich, die Haarsträhnen haben den gleichen Wellenrhythmus!

Von vorn scheint sich die ganze Gestalt der Regensburger Magdalena aufzulösen, alle Umrisslinien verlieren ihre Festigkeit im ständigen Wechselspiel von Glanzlichtern auf den scharfen Graten und Schatten in den Mulden. Aber durch den Mantel, der in ruhigen Falten und Schwüngen über den Rücken fällt, wird alles fest umrahmt. Die Falten folgen, sich nach unten diagonal auffächernd, der Haltung der Magdalena, die sich an das Kreuz lehnt.

Diese Faltenbildung ist in einfacher Form schon bei der Karlsruher Magdalena zu sehen. Dennoch wirkt sonst alles an ihr so hölzern und fest gefügt, dass man sich den Weg zur Regensburger Magdalena nur schwer vorstellen kann.

Hier bilden die trauernden Frauen in der *Beweinung*, von denen eine wie die Magdalena gebildet ist, eine Zwischenstufe. Schon hier versucht der junge Unbekannte die Oberflächen der Gewänder durch seine Schnitztechnik so aufzulösen, dass sie eine malerische Wirkung entwickeln. Bis auf die wie poliert wirkenden Gesichter und Hände sowie den nackten Körper des toten Christus gibt es keine glatte Oberfläche. Selbst scheinbar einfache Stoffflächen sind in kleinen Bewegungen aufgelöst, während Tücher und Mäntel in weichen Falten auswehen. Nur der Mantel des Johannes, der das Bild seitlich abschließt, hat schon die festen Strukturen, wie der des Augsburger Johannes.

Ganz deutlich sind Gemeinsamkeiten in den Gesichtern der Karlsruher und der Regensburger Magdalena zu erkennen. Hier ist nicht Reichles Maria Magdalena das Vorbild aus dem ‚internationalen Manierismus‘, sondern die Hl. Ursula aus Candids Gemälde in der Münchner Michaeliskirche. (S. Kapitel 6.5.2.2.) Die Gesichtszüge der Karlsruher Magdalena wirken allerdings noch etwas unbewegt und glatt gegen den ekstatischen Ausdruck der über zehn Jahre jüngeren aus Regensburg, auch wenn schon bei ihr die gleichen Tränensäcke unter den Augen zu sehen sind.

Zwischen diesen Extremen gibt es stilistisch eine Verbindung in den Elfenbeinarbeiten Petels. Am deutlichsten bei der Eva des ‚Sündenfalls‘ von 1627 im Rubenshuis, Antwerpen. Hier zeigt das Gesicht ein weicheres Oval, aber noch nicht die malerische Auflösung der Oberfläche wie bei der Regensburger Magdalena.

Direkt erkennbar ist die Verwandtschaft der Hände. Bei der Karlsruher Magdalena sind sie so rundlich und biegsam in den Fingern wie bei der späteren von Georg Petel.

11.6. Engel

(Abb. 95a,b–97a,b / S. a. 136b,c)

Drei der kleinen fliegenden Engel in Karlsruhe tragen die Kelche, die das Blut Christi auffangen sollen, zwei weitere, die wohl zur *Beweinung* gehört haben, fliegen mit erhobenen Armen. Auch diese Engel haben keine Lockenköpfe, sondern die kurzen Haare liegen in lockeren Wellen um den Kopf. Die Gesichter mit den kleinen geöffneten Mündern und dem pointierten Kinn sind puttenhaft rund. Die Körper sind zwar kindlich, haben aber noch nicht die grotesken Rundungen späterer Barockengel. Sie sind nackt bis auf die im Fassungsvertrag als ‚Schlingen kleidtlin‘ bezeichneten, schmalen, drapierten Stoffstreifen, die die Scham bedecken. Alle haben ausgesprochen schmale Gesäßbacken.

Bei Petels Stuttgarter Buchsbaumengel³⁴⁸ sind diese wohl gerundet, so wie sich auch alle seine Putten mehr dem barocken Ideal nähern. Dennoch hat gerade dieser Engel noch viel Gemeinsames mit den Karlsruher Engeln. Die welligen Haare fallen in der Art des Elfenbeinschnittens etwas lockiger aus, aber mit einer ähnlichen Struktur, und die Gesichtszüge erscheinen wie eine Weiterentwicklung der Karlsruher Engelgesichter.

Das ‚Schlingen kleidtlin‘ liegt bei ihm nur locker über den Armen, aber die Schnitztechnik gleicht der der Karlsruher Drapierungen. Auch die Hände und die kurzen Füße mit den winzigen Zehen und den Grübchen erinnern an die Karlsruher ‚Engl‘.

Als weitere Besonderheit fällt auch die Behandlung der Knie in der Beugung auf. Sie zeigen keine Rundung, sondern eine abgerundete Spitze. Dasselbe kann man noch an dem späten Christkind in Augsburg beobachten. Hier findet sich sogar der gleiche schlanke Körperbau wie bei den Karlsruher Engeln, obwohl das Christkind nicht als Kleinkind dargestellt ist.

Da die Elfenbeinputten Petels sehr klein sind, ist ein Vergleich schwieriger. Deutlich erscheint aber eine Ähnlichkeit in dem klagenden Putto auf dem Deckel des Pokals mit dem Bacchanal und dem Tod als Vanitassymbol hinter den Zechern: Er hat die gleichen Gramfalten, die vom Mund senkrecht zum Kinn laufen, wie die Engel³⁴⁹ aus Karlsruhe.

³⁴⁸ Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv. Nr. 1924/58.

³⁴⁹ Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv. Nr. 10433, und Bad. Landesmuseum, bes. deutlich Kat. Nr. C 8461 d.

11.7. Petels Neptun und St. Andreas

(Abb. 98a,b / S. a. 43b)

Als Abschluss dieser Vergleiche zwischen ikonographisch gleichwertigen Figuren von Petel und ‚Unbekannt‘, werden zwei Figuren vorgestellt, die von diesem Schema abweichen. Es sind sogar zwei Gestalten aus verschiedenen Glaubenswelten – St. Andreas und Neptun.

Wäre der Neptun von Petel aus der Münchner Residenz bekleidet, hätte er im Hl. Andreas von ‚Unbekannt‘ einen würdigen Vorgänger. Auffallend ist die sehr ähnliche Haltung, in der die S-Kurve dominiert, und der Kopf mit den tief liegenden Augen und dem seitlich leicht verwehten Bart.

11.8. Zusammenfassung

Der Vergleich ikonographisch identischer Figuren von ‚Unbekannt‘ und Georg Petel hat gezeigt, dass sie in der Komposition vielfach übereinstimmen. Allerdings haben sich bei Petel die Technik und das Gefühl für den Körper im Raum bis an die Grenze zum Barock hin gesteigert. Dennoch untermauern einige handwerkliche Details, die in den Karlsruher und Höchenschwander Arbeiten bereits angewendet wurden, dass derselbe Schnitzer am Werk war.

12. VERGLEICH ALLGEMEINER EIGENARTEN

Diese durchgehenden Besonderheiten sollen noch einmal gesondert unter Oberbegriffen aufgeführt werden. Dabei ergeben sich natürlich Wiederholungen in den Beschreibungen, die aber zur Verdeutlichung nötig sind, und auf die nicht besonders hingewiesen wird. Grundsätzlich sind genaue Beschreibungen im Kapitel 2, ‚Untersuchung der Skulpturen‘, zu finden.

12.1. Kleidung

(Abb. 99a,b–102a,b | S. a. 78b,c | 83a,b | 85a,b | 95a,b | 134–139b,c)

In Petels Werk dominieren naturgemäß wenig bekleidete Figuren. Ob Götter oder Märtyrer, sie benötigen nur einige wenige Drapierungen. Auch in den Christusdarstellungen am Kreuz und als ‚Grabchristus‘, wird das Lententuch ähnlich gestaltet.

Sie zeigen ein breites Spektrum an künstlerischer Nachempfindung, von kompliziert verdrehten hauchdünnen Stoffen bis zu derbem Gewebe.

Auch der Unbekannte zeigt schon an den beiden Lententüchern eine erstaunliche Erfindungsgabe mit ähnlicher Strukturierung. Als Beispiel im Vergleich hier nur noch einmal das Lententuch des frühen Elfenbeinkreuzifix von Petel und das des Karlsruher Gekreuzigten.

Ebenfalls von gleicher Struktur sind die ‚Schlingen kleidtlein‘ bei Petel und ‚Unbekannt‘, sei es bei den Engeln aus Höchenschwand oder dem späten Christkind von Petel.

Grundsätzlich werden alle Gewandungen der Heiligen in ihrem Duktus von der **Diagonale** beherrscht, genauer gesagt vom Gegensatz vertikaler Gewandfalten der Unterkleidung und den darüber ‚gewehten‘ diagonalen Faltenwürfen. Auch andere Meister der ‚Weilheimer Schule‘ wenden dieses Prinzip an, aber die Falten wirken entweder noch in ihrer Starrheit der Gotik entlehnt, oder wie an Philipp Dirrs Heiligenfiguren, teilweise wie riesige Dreiecksegel³⁵⁰. Nur bei Georg Petel scheinen sie wie natürlich gewehte Stoffe.

³⁵⁰ Z. B. Die Heiligen Petrus und Paulus am Paulusaltar des Freisinger Doms. Um 1626.

Einen Höhepunkt dieser Kunstform Petels bildet die Gewandung des Christus Salvator,³⁵¹ wo über einem senkrecht fallenden Untergewand mit wenigen tiefen Falten, der diagonal gewehte Mantel in scharfen Kanten und rhombenförmigen Mulden an den Körper gepresst wird, und damit vielleicht den ungeschützten Stand auf einer Weltkugel verdeutlicht³⁵².

Umso erstaunlicher ist es, dass sich ein ähnliches Beispiel schon bei der Karlsruher Hl. Barbara des Unbekannten findet! Wie beim Salvator löst sich auch der Mantel der Barbara in schmale diagonale, rhombenförmige Faltungen auf. Das Untergewand zeigt dagegen ähnliche vertikale Falten.

Dieses Prinzip der Diagonale herrscht bei Petel und bei ‚Unbekannt‘ auch bei den rückwärtigen großen Faltenwürfe der Mäntel, wie die der beiden Maria Magdalena vor. Aber auch in kleinen Strukturen sind sie deutlich. Wie in der Fältelung der schmalen Ärmel bei der Maria aus der Spitalkreuzigung von Petel, und fast identisch bei denen der weiblichen Figuren in der *Beweinung* von Unbekannt. **Üblich bei den Zeitgenossen** sind dagegen **rechtwinklig parallele Faltungen!**

Daneben sind Stoffe für Petel typisch, die hauchdünne Säume zu haben scheinen, fast unmöglich für das spröde Material Holz. Beim Aislinger Sebastian wird dies besonders durch das Fehlen der Fassung deutlich. Daher ist die Ähnlichkeit mit den ebenfalls nur dünn lasierten Gewändern der Trauernden in der *Beweinung* von ‚Unbekannt‘ besonders gut zu erkennen. Sogar eine typische Doppelfalte des Lententuchs findet sich bei einer Figur in der *Beweinung* wieder, wenn auch leicht verdreht!

Aber auch der Mantel der Karlsruher Maria hat trotz der Fassung die gleiche Stoffstruktur wie das Tuch des Aislinger Sebastian. Außerdem hat auch ihr Gewand das gleiche Grundmuster wie Petels Heiligengewänder: über geraden vertikalen Falten fällt der Mantel in zwei diagonalen Schwüngen.

³⁵¹ Die Anstückung des rechten Arms (ohne Hand) scheint nicht original zu sein, sie ist viel zu schematisch. Diese Ansicht erhärtet eine Entwurfskizze in Rötel, bei der der rechte Ärmel anders gestaltet ist. Braunschweig, Germanisches Nationalmuseum. In: Petel, Neue Forschungen: Hg. León Krempel u. Ulrich Söding. München 2009, Tafel 18.

³⁵² Da die Skulptur durch die Kriegseinwirkungen nicht vollendet wurde, und die Füße weitgehend ersetzt wurden, ist darüber allerdings nur zu mutmaßen. León Krempel, S. 163.

12.2. Körper

Petels Kunst, den menschlichen Körper nachzubilden, war schon früh durch seine Elfenbeinarbeiten berühmt. Erstaunlich ist darin besonders seine Fähigkeit, gezeichnete oder gemalte Vorbilder ins Dreidimensionale umzusetzen. Dies kann man besonders an den Arbeiten, die auf Skizzen von Rubens zurückgehen, verfolgen. Aber da, wo das Vorbild Schwächen zeigt, erscheinen diese, zumindest in den frühen Werken, auch bei Petel.

Wo sehr gute Vorbilder fehlen³⁵³, wird auch seine Arbeit ‚künstlich‘ im Sinne des Manierismus, oder bewusst retrospektiv, wie bei den Schächern der Geißelung Christi³⁵⁴.

In seinen großen Holzbildwerken klingen noch lange die frühen Anklänge an den ‚volkstümlichen‘ und ‚internationalen‘ Manierismus nach, aber in den späten Werken ist er an der Schwelle des Barocks angelangt mit einem eigenen, unverwechselbaren Stil.

Auch der Unbekannte versucht schon, das Schablonenhafte seiner Schulung im Holzschnitzen zu überwinden und die Figuren ‚natürlicher‘ in Haltung und Körpergestaltung erscheinen zu lassen, aber auch er hat noch deutlich die oben beschriebenen Schwierigkeiten, besonders in der Umsetzung zweidimensionaler Vorbilder ins Dreidimensionale.

12.2.1. Köpfe

(Abb. 103a,b / 108a,b / 109a,b / S. a. 84a,b / 86a,b–88a,b / 90a,b–93a,b)

Bei den einzelnen Figuren, die mit einander verglichen wurden, ist schon die zum Teil bemerkenswerte Ähnlichkeit in den Kopf- und Gesichtsformen behandelt worden. Am deutlichsten wird dies, wenn man die Profile nebeneinander stellt.

Eine weitere gut vergleichbare Besonderheit bei Petels Maria Magdalena ist die aus Dreiecksformen zusammengesetzte Gesichtsstruktur im Wangen- und Kinnbereich, die durch die Beleuchtung augenfällig wird. Diese zeigt sich aber auch bei den Karlsruher Figuren der Magdalena, des Johannes und der Maria, wenn auch eckiger und steifer.

³⁵³ Petels Venus und Cupido. Elfenbein. Oxford, Ashmolean Museum, nach Zeichnung aus dem Rubensatelier: Die Armform wird durch die Drapierung unstimmtig.

³⁵⁴ Geißelung Christi, München, Bayer. Nationalmuseum; Der Sündenfall, 1627. Antwerpen, Rubenshuis.

Das führt zu einer weiteren Besonderheit der Figuren des Unbekannten. Während die Gesichter von Petels Skulpturen ebenmäßig und proportioniert wirken, sind jene es nicht. Zwar ähneln die Gesichtspartien, wie Augen, Nase, Mund, einzeln gesehen, denen der Figuren Petels. Aber sie sind für die Gesichter etwas zu klein und stehen zu eng beieinander, wodurch die Wangen- und Kinnpartie zu voll und schwer wirkt, und die Ohren keinen richtigen Platz zu finden scheinen. Es ist wenigstens auffällig, wie eng die Haare bei den Figuren von ‚Unbekannt‘ am Kopf liegen. Am deutlichsten ist dies bei den Karlsruher Arbeiten zu sehen. Wie schon erwähnt, scheint dies daran zu liegen, dass bei einer wahrscheinlichen Umsetzung einer zweidimensionalen Vorlage die Dreiviertelansicht des Kopfes noch nicht stimmig ist.

Die Nasen sind bei Petel und ‚Unbekannt‘ fast alle entweder gerade oder leicht gebogen mit einem relativ gleichmäßig breiten Rücken, und orientieren sich wohl an der römischen Antike. Bei allen Gesichtern hat der nur leicht geöffnete Mund mit den sichtbaren Zähnen eine Besonderheit: Die Unterlippe wölbt sich stark vor und hat eine leichte Einbuchtung in der Mitte! Der Unterschied bei Georg Petel und ‚Unbekannt‘ besteht nur in der Größe und der Stärke der Unterlippe.

12.2.2. Augenpartie

(Abb. 105a,b–107a,b | 84a,b | 93a,b | 103a,b)

Die Augenpartie macht bei den Elfenbein-Kruzifixen von Georg Petel die Entwicklung zu einer kaum noch zu überbietende Dramatik durch. Wie die ‚brechenden‘ Augen des Pallavicino-Kruzifixes, liegen sie unter Brauen, die zu beiden Seiten der Nase einen dachartigen Zacken bilden. In der ‚Geißelung Christi‘ und in den späteren Kruzifixen³⁵⁵ wirken diese fast wie kleine Hörner, die in die Augenhöhlen tiefe Schatten werfen.

Der Ausdruck der Qual und Angst wird bei der Geißelung einmal durch diese merkwürdigen Augenbrauen und durch Augen erzeugt, deren Unterlid so weit hochgezogen ist, dass die Pupille halb verdeckt wird.

In den Gesichtern der Holz-Kruzifixe Georg Petels treten diese ‚gezackten‘ Augenbrauen nicht auf. Ihr Ausdruck zeigt die ruhige Ergebenheit in das Schicksal, und

³⁵⁵ In Elfenbein: Kruzifix, um 1625–27. München, Schatzkammer der Residenz, Kat. Nr. 158; Kruzifix von 1628? Frederiksborg Slot, Dänemark. Det Nationalhistoriske Museum, Inv. Nr. B 3959, und Kruzifix, um 1629–31. München, Schatzkammer der Residenz, Kat. Nr. 157.

aus den ‚Dächern‘ der Augenbrauen wird ein gerader Winkel zwischen Nase und Braue – ganz nach antikem Vorbild.

Um den Ausdruck des Leidens darzustellen, benutzt auch der Unbekannte bei der trauernden Maria in Karlsruhe die gleichen Stilmittel wie Petel, nämlich die zu spitzen ‚Dächern‘ zusammengezogenen Augenbrauen und die ‚brechenden‘, vom Oberlid halb bedeckten Augen.

Es finden sich in Petels Werk mindestens zwei typische Augenformen.

Die erste Grundform, eine archaische ‚Mandelform‘, oder bei gesenkten Lidern eine ‚Sichelform‘, zeichnet sich durch die Besonderheit aus, dass die Lidränder feine Wülste als Abschluss haben, die sich an der Schläfenseite ohne Unterschneidung des unteren Lids treffen oder in einer dekorativen Spitze auslaufen³⁵⁶. Bei einer späten Variante kommen noch zusätzlich eingekerbte Wimpern hinzu, besonders deutlich bei einigen Kruzifixen aus Elfenbein und den Assistenz-Figuren der Spital-Kreuzigung. In seltenen Fällen, wie dem Aislinger Sebastian, ist die Augenform im Nasenwinkel mit einem deutlichen Loch abgeschlossen.

Die Urform dieser Mandel- oder Sichelform findet sich bei der Hl. Barbara von ‚Unbekannt‘ in Karlsruhe. Einfach ohne Lidränder deutet sie den Blick nach unten nur durch eine fast zweidimensionale Ritztechnik an. Bei den Gesichtern der Maria Magdalena und des Johannes sind die Augen dagegen schon mit Wülsten versehen, die sich beim Johannes im Nasenwinkel zwar treffen, aber nicht verbinden, sondern in zwei perlförmigen Spitzen enden.

Am wirkungsvollsten werden die mandelförmigen Augen mit der zur Schläfe hin lang ausgezogenen Spitze bei der Karlsruher Maria eingesetzt. Der Unbekannte lässt sie der Lage der eigenartigen Brauen folgen, sodass sie, wohl graphisch, perspektivisch gedacht, nicht mehr waagrecht liegen, sondern leicht diagonal, was den Klagegestus noch verstärkt.

Fast alle Figuren haben mehr oder weniger deutlich diesen Augenschnitt!

Die zweite Grundform der Augen verwendet Petel deutlich seltener. Typisch für diese Augenform ist eine Unterschneidung des unteren Lids – das Oberlid

³⁵⁶ In Holz besonders deutlich: Hl. Sebastian, Aislingen. Abb. Georg Petel, Berlin 1973, Schutzumschlag. In Elfenbein: Kruzifix, um 1625–27. München, Schatzkammer der Residenz, Kat. Nr. 158; Kruzifix von 1628? Frederiksborg Slot, Dänemark. Det Nationalhistoriske Museum, Inv. Nr. B 3959, und Kruzifix, um 1629–31. München, Schatzkammer der Residenz, Kat. Nr. 157.

bildet einen ‚Deckel‘ über dem unteren. Sie findet sich beim Gekreuzigten der Spitalkreuzigungsgruppe in Augsburg, und ist am deutlichsten im Gesicht der Regensburger Magdalena zu erkennen.

Diese Augenform findet sich bei den Arbeiten des Unbekannten nur einmal: Der Hl. Andreas der ‚höchder Kuppen‘ besitzt Augen, deren Oberlid genau so eindeutig das Unterlid in den Augenwinkeln überdeckt.

12.2.3. Haare

(Abb. 108a,b | 109a,b | S. a. 66b | 84a,b | 86a,b | 87a,b | 90a,b | 94a,b | 103a,b)

Im Gegensatz zu seinen deutschen Zeitgenossen, die noch lange die gedrechselte Lockenpracht lieben, hat Petel schon in seinem frühen Kruzifixus aus Elfenbein leicht gewellte Haare geschnitzt, die in einer halben Locke in den Spitzen auslaufen. Auch später zeigen seine Elfenbeinarbeiten die gleiche Haarstruktur. Bei den Holzarbeiten sind die langen Haare in gebündelten Strähnen geordnet, die kurzen Haare wirken dagegen fast wie grobe Theaterperücken³⁵⁷. Bei der Regensburger Magdalena fallen die welligen Haarsträhnen mit einem teilweise gelösten Zopf nach vorn über die Schulter.

Auch der Unbekannte hat auf die ‚knorpeligen‘ Lockenköpfe des Manierismus konsequent verzichtet! Das ist umso bedeutender, da er außer in Kupferstichen und den Gemälden des Candid keine Vorbilder für diesen Bruch mit der Tradition hatte!

Bei seinen Frauengestalten fallen die langen Haare von einem Mittelscheitel aus in flach gebündelten Strähnen den Rücken hinunter, von denen zwei zurückgenommen auf dem Hinterkopf einen kleinen Knoten bilden. Die Haarstruktur ist schon die gleiche wie bei Petels Regensburger Magdalena – gebündelte, leicht wellige Strähnen.

Ebenso gestaltet sind die halblangen, eng am Kopf anliegenden Haare der Johannesfiguren in Karlsruhe und Höchenschwand. Sie haben keine Ähnlichkeit mit der ‚Perücke‘ des Aislinger Hl. Sebastian, aber sie finden sich wieder – allerdings plastisch ausgeformt – beim Augsburger Johannes aus dem Heiliggeist-Spital.

³⁵⁷ Neptun, München, Residenz. Hl. Sebastian in St. Moritz, Augsburg, und in Aislingen, Sebastiankapelle.

Auch beim Gekreuzigten aus Karlsruhe findet sich das gleiche Prinzip: Die schulterlangen, ebenfalls in Strähnen gebündelten Haare fallen von einem Mittelscheitel aus nach der Kopfneigung auf die rechte Schulter. Auch diese Haartracht findet sich bei den späteren Holz-Kruzifixen von Petel wieder.

12.2.4. Barttracht

(Abb. 109a,b / 98a,b)

Petels Barttracht ist eigenwillig: Seine Christusköpfe haben zwar alle den üblichen Schnurr- und gegabelten Backenbart. Typischer für seine Handschrift aber ist ein seitlicher Backenbart, der aus fast schuppenartig angeordneten kurzen Locken (Elfenbein) oder gewellten Strähnen (Holz) besteht, die teilweise sehr breit das Gesicht rahmen³⁵⁸. Sie finden sich schon angedeutet beim frühen Elfenbeinkruzifix und könnten aus dem Formenrepertoire des Christoph Angermair stammen³⁵⁹. Allerdings kann Petel diese Bartform auch direkt vom Kopf des großen Bronzekruzifixus von Giambologna in der Münchner Michaeliskirche übernommen haben.

Auch bei den Christusdarstellungen des Unbekannten ist die Bartmode typisch für diese Zeit. Aber der Karlsruher Gekreuzigte zeigt bei einer näheren Betrachtung neben dem gegabelten Bart auch den merkwürdigen Backenbart aus schuppenartig liegenden kurzen Strähnen, die in den Kinnbart wachsen. Allerdings haben sie eine Besonderheit: Sie folgen nicht dem normalen Bartwuchs, sondern erscheinen wie ins Gesicht gebürstet.

Lange Bärte finden sich in Petels Werk nur an einem Triton am Salzfass mit dem Triumph der Venus in Stockholm,³⁶⁰ beim Hl. Christophorus in St. Moritz, Augsburg und beim Neptun in der Münchner Residenz. Sie sind glatt bis leicht gewellt und beim Neptun seitlich ‚verweht‘

Bei ‚Unbekannt‘ findet sich ein langer Bart nur beim Hl. Andreas, der zwar etwas strähniger wirkt, aber auch die leichte ‚Verwehung‘ nach rechts zeigt.

³⁵⁸ Elfenbein und Bronze: Alle Kruzifixe; Geißelung Christi. Holz: Hl. Sebastian, Aislingen, Sebastiankapelle; alle Kreuzigungsgruppen; Ecce Homo, Augsburg, Dom.

³⁵⁹ Z. B. beim Hirtenkonzert am rechten Flügel des Münzschreins von 1618/24, München, Bayer. Nationalmuseum.

³⁶⁰ 1628, Stockholm, Königl. Schloss.

12.2.5. Gliedmaßen

(Abb. 110a,b | S. a. Abb. 72b | 73b | 81a,b,c | 83a,b | 85a,b | 95a,b | 96a,b | 136b,c)

Arme und Beine sind in allen Werken Petels äußerst intensiv mit allen Muskelsträngen durchgestaltet. Besonders beim Bronzekruzifix scheint es kein Fett- oder Bindegewebe zu geben, nur Muskeln, Sehnen und verdickte Adern! Bei den späten Holzbildwerken, wie dem Gekreuzigten der Spitalgruppe und dem Pálffy-Kruzifix, erscheint die Oberfläche ruhiger und auf die großen Formen konzentriert.

Die muskulösen Beine mit den gebogenen Ober- und Unterschenkeln sind immer sorgfältig durchmodelliert. Sie erinnern in der Form an die des Giambolognas Kruzifixus, von deren Glätte bei Petel aber nichts mehr zu spüren ist.

Bei seinen wenig bekleideten Standfiguren, wie der des St. Sebastian, fallen ebenfalls die ‚ausgebuchteten‘ muskulösen Beine auf, während die kleinen Putten und Engel, bzw. das Christkind in Augsburg ihrem Alter entsprechend rundliche Glieder zeigen.

Für einen Vergleich mit ‚Unbekannt‘ eignen sich, bis auf die kindlich gerundeten ‚Engl‘, nur die Christusfiguren, da die übrigen Figuren bekleidet sind. Auch beim Karlsruher Christus sind die Gliedmaßen schlank, die Beine zwar nicht ganz so ausgebuchtet, aber ebenso ausgearbeitet. Der Unbekannte versteht es, die Spuren des Leidens drastisch sichtbar zu machen, besonders bei der Nagelung der Hände und Füße. Auch die Adern werden bei ihm stärker betont als bei Petels späteren Werken.

Das gleiche gilt für den Christus der *Beweinung*; bei ihm scheinen den Unbekannten weniger die Muskeln zu interessieren als das Netz der verdickten Adern. Hier spielt wohl das spätgotische Erbe oder die gegenreformatorische Betonung des Leidens eine Rolle.

12.2.6. Hände

(Abb. 111a,b–114a,b | S. a. 143b,c)

Die Hände gestaltet Petel sehr unterschiedlich. Grundsätzlich sind sie auf dem Handrücken geädert – bis auf die Frauenhände. Die Finger sind üblicherweise lang und schmal mit einem auffallend langen Daumen, dessen letztes Glied auch noch

besonders betont sein kann³⁶¹. Aber es gibt auch den Typus der kräftigen breiten ‚Arbeitshand‘, wie z. B. die der Schergen in der Geißelung Christi oder die des Christophorus³⁶².

Außergewöhnlich sind die am Handansatz oder auf dem Handrücken durchbohrten lockeren Fäuste seiner wohl expressivsten Elfenbeinkruzifixe. Sie sind unverhältnismäßig groß und breit, und wirken wie geschwollen – sicher auch ein Ausdruck für die übermenschliche Tortur des Hängens³⁶³.

Die Frauenhände dagegen sind rundlich mit Grübchen an den Fingeransätzen, und bis auf die der späten Augsburgsburger Maria in der Spitalgruppe, relativ kurzfingerig und sehr biegsam.

Ganz ähnlich verhält es sich mit den Händen des unbekanntes Schnitzers. Die Männerhände sind auf dem Handrücken geädert, wohl als eine Übernahme des manieristischen Adergeflechts, wie schon an der Hand des Johannes zu sehen war. Die herabhängende Hand des toten Christus der *Beweinung* hat nur scheinbar natürlich wirkende Adern. Bei der Linken wirken die sich kreuzenden Venen über dem Wundmal der Nagelung wie ein Symbol seiner Todesart.

Die Hände sind grundsätzlich noch nicht ganz so langfingerig wie bei Petel, aber der Johannes der Kreuzigung hat bereits den langen Daumen mit einem betonten, d. h. hier verdickten letzten Glied.

Die Frauenhände sind fast alle wie die der Bronze-Magdalena, weich gepolstert mit Grübchen in den Fingerwurzeln. Am eindruckvollsten ist der Vergleich zwischen der Hand der Magdalena aus Regensburg, die das Tüchlein hält, und den über der Brust gekreuzten Händen der Karlsruher Muttergottes. Der langfingerige Typus der Augsburgsburger Maria findet sich bei den Frauen der *Beweinung* wieder, allerdings noch biegsamer.

12.2.7. Füße

(Abb. 115a,b / 116a,b / S. a. 24a,b,c / 29a / 52b / 96a,b)

Füße spielen bei Petels stehenden Holzfiguren insofern eine stiefmütterliche Rolle, als sie sich mit der Zeit kaum zu entwickeln scheinen. Noch bei der späten

³⁶¹ S. Johannes der Spital-Kreuzigungsgruppe in Augsburg von 1631, Christus Salvator, Augsburg 1631. Heute im Maximilian-Museum.

³⁶² Die Geißelung Christi, die Schergen. München, Bayer. Nationalmuseum. Leihgabe des Pfarramtes, St. Michael. Hl. Christophorus, Augsburg, St. Moritz.

³⁶³ z. B. Kruzifix aus der Schatzkammer der Münchner Residenz, Kat. Nr. 158.

Spitalgruppe hat Johannes Füße, die auch Steinle hätte schnitzen können.

Die männlichen Füße der Karlsruher oder Höchenschwander Standfiguren sind daher sehr gut mit ihnen zu vergleichen. Die fächerförmige Form der Sehnen auf dem Oberfuß und die gleichmäßig gekrümmten kleineren Zehen sind noch ganz in der Weilheimer Tradition. Auch beim Christus der *Beweinung* ist der linke Fuß genau so geformt, während der rechte wesentlich breiter ist und der Sehnenfächer fehlt.

Auch die Füße der weiblichen Figuren, die fast alle beschuht sind, könnten aus der gleichen Werkstatt stammen wie die der Augsburger Maria von Petel.

Anders ist es natürlich bei der Darstellung des Gekreuzigten. Hier gehören die Füße nicht zur Routine, sondern tragen, ähnlich wie die durchbohrten Hände, zum Ausdruck des Leidens bei. Während aber bei den Elfenbeinpreziosen von Petel die Füße die Verkrampfung durch den Schmerz wiedergeben, zeigen die Füße der Holzskulpturen die gleiche Entwicklung wie die vollständigen Figuren: Die Oberflächenbehandlung verliert ihre Kleinteiligkeit und die Füße wirken natürlich. Das schönste Beispiel hierfür sind die Füße des Pálffy-Kruzifixus.

Beim Kruzifixus des Unbekannten sind die Füße noch ganz in der Weilheimer Tradition, betonen aber die Tortur der Nagelung stärker als die Zeitgenossen und ähneln damit den Füßen des Regensburger Bronze-Gekreuzigten von Petel.

13. ANATOMISCHE UNSTIMMIGKEITEN

Die Füße bei Petels Skulpturen zeigen offensichtlich die Kraft der frühen Prägung, die weiter wirkt, wenn nicht stärkere Impulse sie verblassen lassen.

Ähnlich konstant wirken sich bei ihm eingeschliffene ‚Fehler‘ oder Ungereimtheiten aus. Einmal angenommen, werden sie sehr lange mitgeschleppt, weil sie wohl zur Routine geworden, als Fehler nicht mehr wahrgenommen werden. Diese Blindheit der Routine erklärt jedoch nur die Unzulänglichkeiten von untergeordneten Detailausführungen, wie der im Verhältnis etwas zu kleine Kopf bei seinen Holzplastiken oder die etwas kurzen Beine einiger Elfenbeinkruzifixe.

Sie darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihm die Darstellung bestimmter Körperpartien, vorwiegend in den Holzarbeiten, lange Zeit enorme Schwierigkeiten bereitete, die ihm durchaus bewusst gewesen sein müssen. Deutlich wird dies schon an Petels Skizzen, bei denen ein Missverhältnis zwischen den einzelnen Körperteilen besteht. In den Entwürfen für den Neptun oder den Aislinger Sebastian³⁶⁴ fällt z. B. die starke Betonung des Brust- und Armbereichs auf, die in ihren Bewegungen und in ihrem Größenverhältnis zum übrigen Körper nicht stimmig sind. Diese Unstimmigkeit verschwindet gewöhnlich in der plastischen Durchführung. Allerdings ist beim verbrannten ‚Grabchristus‘ aus der ehemaligen Benediktinerabtei in Augsburg³⁶⁵ das Missverhältnis der Arme zueinander und das der Beine zum Torso noch ganz ähnlich wie in den Zeichnungen. Eine so deutliche Diskrepanz kann nicht nur fotografische Verzerrung sein.

Wenn die Karlsruher und Höchenschwander Arbeiten das Werk eines Achtzehnjährigen sind, kann man derartige ‚Fehler‘ sicher besser verstehen. In der *Kreuzigung* fallen vor allem die kurzen Arme und der kleine Kopf Jesu auf. Bei der schnitztechnisch komplizierten *Beweinung* ergeben sich natürlich mehr Ungereimtheiten:

Einmal sind es die teilweise etwas formlosen Gesichter, wie das der linken Kauernden. Hier mag allerdings auch die Entfernung der Originalfassung eine Rolle gespielt haben. Stärker zeigen sich Unstimmigkeiten beim liegenden Christus. Seine Übergröße ist wohl ikonologisch zu werten, aber dass seine Arme und Beine nicht homogen wirken, ist sicher auf das jugendliche Alter seines Schöpfers zurück zu führen, ebenso die verschieden geformten Füße.

³⁶⁴ Neptun, Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 1966–126. Hl. Sebastian, München, Privatbesitz.

³⁶⁵ Alfred Schädler in Georg Petel, Berlin 1973, S. 136. Abb. 81.

Offensichtlich hatte aber auch noch um 1625/26³⁶⁶ Georg Petel an seinem ‚Grabchristus‘ einige der gleichen Unzulänglichkeiten nicht überwunden, obwohl er handwerklich deutlich gefestigt und ihm sein künstlerischer Durchbruch bereits gelungen war.

13.1. Probleme der Schädel-, Hals- und Schulteranbindung

(Abb. 117a,b–124a,b | 125a,b,c | 126a,b)

Um ein besonders gravierendes und in Petels Schaffen stetig wiederkehrendes Phänomen im Hals-Schulterbereich seiner Skulpturen zu verstehen, erscheint es sinnvoll, einige anatomische Zusammenhänge zu klären³⁶⁷.

An Hand der anatomischen Zeichnungen im Bildteil kann man gut erkennen, wie die Muskeln des Körpers in mehreren Schichten übereinander liegen. Bestimmend für die äußere Erscheinung sind die Muskeln der obersten Schicht.

Hals und Nackenbereich erfordern einen besonders komplizierten Schichtenaufbau, weil die Muskeln auf engstem Raum Halte- und Stützfunktionen für den Schädel übernehmen, gleichzeitig aber auch eine hohe Beweglichkeit ermöglichen müssen.

Die Halssäule wird von vorn deutlich akzentuiert durch die beiden kräftigen Stränge des ‚Kopfwenders‘ (Musculus sternocleidomastoideus). Ihren Ursprung haben sie an der Schädelbasis unterhalb und hinter den Ohren. Sie laufen dann V-förmig nach vorne, wo sie sich kurz vor ihrem unteren Ursprung teilen. Ein Strang zieht zum Schlüsselbein, der andere zum Brustbein. Die Sehnen des letztgenannten begrenzen hier nach der Seite das typische Grübchen oberhalb der Brustbeindelle.

Die Kopfwender tragen im Verein mit den Schlüsselbeinen wesentlich zum vermeintlichen Eindruck bei, der Hals sei eine Säule, die im rechten Winkel auf waagerechten Schultern ruht³⁶⁸. Tatsächlich aber umhüllt der ‚Kapuzenmuskel‘ (M. trapezius) die senkrechte Stützmuskulatur des Nackens (vornehmlich M. capitis und splenius cervicis) bis hin zur Schulter und seitlichem Schlüsselbein, und formt so einen weichen Übergang von Schultern und Hals.

³⁶⁶ Die Datierungen stammen, wenn es keine späteren glaubhaften Korrekturen gibt, aus dem Katalog Petel, Berlin 1973. Hier Krempel, S. 152.

³⁶⁷ Mit freundlicher Unterstützung von Norbert Neugebauer, Facharzt für Orthopädie

³⁶⁸ So zeichnen schon Kinder diesen Bereich.

So wie die Kopfwender die Vorderansicht des Halses prägen, bestimmt der Kapuzenmuskel, der seinen lateinischen Namen (*M. trapezius*) seiner Trapez-Form verdankt, die Rückansicht des Nackens. Seine drei Anteile werden entsprechend dem Faserverlauf in einen absteigenden (*Pars descendens*), einen querenden (*Pars transversa*) und einen aufsteigenden (*pars ascendens*) gegliedert, wobei für die Nackenpartie ausschließlich die beiden erstgenannten Muskelabschnitte relevant sind. Zusammen mit den oben genannten ‚Bauschmuskeln‘ (*Mm. Splenii*) bilden sie eine **konkave, hyperbelförmige** Ansicht des Übergangs vom Hinterhaupt zu den Schultern.

Die Ansichten von Hals und Nacken werden somit von ganz unterschiedlichen Muskelgruppen geprägt. Abhängig von der Kopf- und Körperhaltung kommt es zu Dehnungen oder Verkürzungen, die die äußere Form bestimmen.

Im Werk Georg Petel gibt es im Hals-Schulter-Bereich auffallende, sich wiederholende anatomische Unstimmigkeiten, deren Ursache in dem überbetont hervorgehobenen oberen und mittleren Kapuzenmuskel (*P. descendens* und *P. transversa*) zu sehen ist, mit dem Ergebnis, dass Petels unbekleidete Figuren häufig einen übermäßig breiten Hals und einen ‚Stiernacken‘ besitzen. In der Regel gehen damit auffallend kräftige Schultergelenkmuskeln einher. Meist wird diese Unstimmigkeit durch Haare verdeckt.

Merkwürdigerweise tritt dieses Phänomen nicht bei Frauengestalten auf: Der Hals der Eva aus dem ‚Sündenfall‘ im Rubenshuis in Antwerpen wächst lang und rund aus abgegrenzten Trapezmuskeln auf, wie auch die Hälse der weiblichen Figuren auf dem Salzfass mit dem ‚Triumph der Venus‘ von 1628 aus dem Königlichen Schloss in Stockholm³⁶⁹.

Auch bei Kinderdarstellungen ragt üblicherweise der Hals deutlich aus den Schultern empor, wie beim Christkind von 1632 aus der Barfüßerkirche in Augsburg.

Ganz anders jedoch bei den männlichen Figuren: Schon bei der ersten Elfenbeinarbeit, dem Kruzifixus von 1618/20, war bereits der starke Hals ein prägender Bestandteil der Figur. Beim frühen Adam der Elfenbeingruppe aus dem Rubenshuis in Antwerpen kommt dazu ein Trapezmuskel von geradezu absurden Ausmaßen. Er wirkt wie ein dicker ‚Fleischkragen‘, der bis zum Kopf hoch zu wachsen scheint. Sein tatsächlicher Verlauf wird durch die Haare verdeckt. Was bei einem Herkules

³⁶⁹ Adam und Eva, Antwerpen, Rubenshuis, Inv. Nr. RHK 15. Salzfass, Stockholm, Kungl. Husgeradskammaren, Inv. Nr. 143.

noch verständlich wäre, wirkt beim jugendlichen Adam im Verein mit einem stark geäderten Hals völlig unproportioniert.

Dieser ‚Muskelkragen‘ ist auch beim ‚Grabchristus‘ angedeutet, allerdings durch den zurückgefallenen Kopf nicht so deutlich, da wieder eine Haarlocke den weiteren Verlauf des Trapezmuskels verschleiert.

Wieder anders wirkt sich das Phänomen bei Petels Figuren aus, wenn der Kopf seitlich gewendet wird. Bei einem nur leicht gewendeten Kopf zeigt sich der Trapezmuskel als konvex geformte Muskelmasse.

Sogar beim kleinen Stuttgarter Engel aus Buchsbaumholz³⁷⁰, der den Kopf zur Seite wendet, verläuft auf der abgewandten Seite die Anbindung vom Schultergelenk bis zur Schädelrundung als eine schräge, fast ungekrümmte Fläche. Von hinten sieht es aus, als wüchse der Kopf direkt aus sehr schräg abfallenden Schultern. Der Grund für diese ‚Deformation‘ ist auch hier ein überdimensionierter Trapezmuskel. Dadurch hat der kleine Engel keine deutlich abgesetzte Halssäule.

Ähnlich unproportioniert wirkt es, wenn zu der seitlichen Drehung eine Neigung des Kopfes hinzukommt. Beim frühen Sebastian aus St. Moritz in Augsburg, der den Kopf seitlich herunter beugt, fällt auf der gestreckten Seite nur der stark gewölbte Trapezmuskel auf, der weitere Verlauf des Halses wird von einer Haarlocke verdeckt.

Auch der wunderbar gearbeitete Elfenbein-Sebastian aus dem Bayerischen Nationalmuseum in München aus der Zeit um 1630/31³⁷¹ macht von hinten den Eindruck, als ob sein Trapezmuskel ohne Hals in den Kopf übergeht, auch wenn der Haarschopf dies etwas verschleiert. Von vorn gesehen, definieren die Kopfwendermuskeln den Hals noch als Säule – allerdings vor einem sehr hohen ‚Pars traversa‘ des Trapezmuskels.

Es gibt einen Hl. Sebastian in St. Maximilian in Augsburg³⁷², der Petels Versuche zeigt, die Lösung für die Schwierigkeiten zu finden: Deutlich sichtbar ist noch der hohe Trapezmuskel, aber der Hals ragt von allen Seiten gesehen, ebenso deutlich als Säule daraus hervor. Allerdings scheinen die beiden Stränge des ‚Kopfwenders‘

³⁷⁰ Putto von 1628/29. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv. Nr. 1924/58.

³⁷¹ Inv. Nr. 4600.

³⁷² Bei Schädler wird er noch Friedrich Murrmann zugeschrieben, aber L. Krempel reiht ihn wieder in Petels Werk ein, - zeitlich zwischen dem Hl. Sebastian aus St. Moritz, Augsburg, und dem Aislinger St. Sebastian, und datiert ihn auf die Zeit um 1629/30. Krempel, Kat. 26.

im oberen Bereich nicht richtig verankert zu sein, und der mächtige Schultermuskel des linken emporgehobenen Arms ist nicht stimmig.

Erstmals beim Hl. Sebastian in Aislingen von ungefähr 1629/30 zeichnet sich eine Lösung des Problems ab. Er nimmt spiegelbildlich etwa die gleiche Haltung mit dem geneigten Kopf ein wie der Heilige aus St. Maximilian. Allerdings neigt sich das Haupt wesentlich tiefer, und Sebastian scheint fast an seinem rechten Arm zu hängen. Das führt auf dieser Seite zu einer Verkürzung des Kapuzenmuskels. Und diesmal bildet Petel den Muskel anatomisch richtig aus, d. h. flach mit einer deutlichen Falte am Schulteransatz. Allerdings wirkt der Hals in seiner Anbindung an den Schädel eigenartig verjüngt

Wie bei einer seitlichen Drehung des Halses die Hals- Schulteranbindung anatomisch richtig aussehen müsste, zeigt der späte Ecce Homo von 1630/31 aus dem Augsburger Dom! Der Kopfwendermuskel ist deutlich bis zu seinem Ansatz am Schädel zu erkennen, der Trapezmuskel ist flach und bildet den Übergang zur Halssäule in einer fast konkaven hyperbelartigen Linie.

Am stärksten wirken sich bei Petel der starke Hals und der überdimensionierte Kapuzenmuskel bei der Darstellung des Gekreuzigten in der traditionellen Hängung aus.

Durch die seitlich erhobenen Arme müsste sich bei dieser Haltung der Trapezmuskel am Schultergürtel verkürzen, ohne sich dabei zu wölben. Die Drehung und Neigung des Kopfes würde auf der abgewendeten Seite zu einer Dehnung und Abflachung des Trapezmuskels führen.

Petel bläht stattdessen den Trapezmuskel bei dieser Haltung extrem auf. Er erscheint als Teil eines mächtigen Halses, der direkt aus den Schultergelenken herauswächst. Auch der Verlauf des ‚Kopfwenders‘ wird dadurch im oberen Verlauf des Halses unklar.

Besonders deutlich wird dies beim Kruzifix von 1627 oder dem der Heiliggeist Spitalgruppe in Augsburg von 1631. Bei letzterem wird der weitere Verlauf des Halses durch eine etwas unmotivierte Locke noch zusätzlich verschleiert. Beim Regensburger Bronzekruzifix besteht der ebenfalls starke Hals zusätzlich aus dicken Muskelbündeln, als fehle jegliches Bindegewebe, wodurch der Verlauf des Kopfwenders am seitlichen Hals völlig undeutlich wird.

Nur beim Pálffy- Kruzifix um 1629/30 ist der Trapezmuskel anatomisch korrekt gearbeitet; flach mit einem natürlichen konkaven Übergang zur Halssäule!

Das Phänomen verschwindet demnach teilweise frühestens um 1629/30, erscheint aber wieder beim Gekreuzigten der Heiliggeist-Spitalgruppe von Ende 1631, der wieder die für Petel typische Anbindung zeigt.

Mehr als zehn Jahre hat Petel dieses Problem offensichtlich nicht in den Griff bekommen und es mit Haarsträhnen zu kaschieren versucht! Auffallend ist dabei, dass das Problem beim Crocefisso vivo Typus, d. h. bei den Arbeiten in Elfenbein nicht erscheint, zumindest nicht sichtbar wird, da die seitliche Drehung und Beugung des Kopfes entfällt und die Arme dicht am Kopf nach oben geführt werden. Von hinten verschleiern die langen Haare das Problem.

13.2. Exkurs.

Untersuchung des Pálffy-Kruzifixus in Bezug auf seine Datierung

(Abb. 127a,b,c)

Die Diskrepanz, dass diese Eigenheit Petels 1629/30 scheinbar verschwindet, 1631 aber wieder festzustellen ist, erfordert einen Exkurs.

Die Beschäftigung mit den Werken von Georg Petel hat deutlich gemacht, wie wenige gesicherte Informationen zu seinen einzelnen Werken vorliegen. Vor allem die Datierung schwankt beträchtlich; es gibt zum Teil Einschätzungen, die um fünf Jahre auseinander liegen. Da bisher neue verlässliche Dokumente fehlen, scheint eigentlich eine Diskussion darüber müßig. Aber durch die Erkenntnisse, die mit Hilfe der Morelli-Methode, besonders über die Schädel-Hals-Schulteranbindung gewonnen wurden, könnte zumindest die zeitliche Abfolge der oben genannten Werke Petels neu überdacht werden. Gleichzeitig würde dies die Gültigkeit der Methode erhärten und die Grundthese der Dissertation unterstützen.

Es geht um die zeitliche Einordnung der großen Kruzifixe Georg Petels. Ich stütze mich in der Quellenlage auf den Kritischen Katalog von Alfred Schädler³⁷³.

Der früheste Gekreuzigte ist zweifellos der aus der Hl. Kreuz Kirche in Augsburg. Er müsste nach den Archivalien wohl später als 1627 nach Umbauarbeiten installiert worden sein. Auch beim Regensburger Bronzekruzifix mit der knienden Magdalena scheinen der Auftrag an Petel und die Datierung von ‚nach 1630‘ stimmig zu sein, da auch hier Umbauarbeiten der Anlass waren, und die Vermittlung durch

³⁷³ In Georg Petel, Berlin 1973, S. 108, S. 114, 120 und S. 112ff.

Ottheinrich Fugger wahrscheinlich ist, der sich 1630 in Regensburg aufhielt. Bei der Kreuzigungsgruppe des Augsburger Heiliggeistspitals gibt es sogar eine Hospitalrechnung vom 10. Dezember 1631!

Aber bei der Datierung des Pálffy-Kruzifixus in Marchegg in Niederösterreich gibt es für mich erhebliche Bedenken. Ursprünglich schien die Provenienz relativ einfach zu sein. Die Familie Pálffy errichtete 1632 eine Familienkapelle in der Augustinerkirche in Wien. Durch die familiären und freundschaftlichen Beziehungen zwischen den Pálffys und den Fuggern ging der Auftrag, für die Kapelle einen lebensgroßen Gekreuzigten zu schnitzen, an Georg Petel. Der Kruzifixus wurde als Werk von Petel schon in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts durch einen Bildhauergesellen bestätigt³⁷⁴. Er galt jedoch seit etwa 1782 als verschollen und wurde erst **1955** von Feuchtmayr im Niederösterreichischen Marchegg wieder aufgefunden. Feuchtmayr ging davon aus, dass der Kruzifixus wohl zusammen mit dem Kapellenbau entstanden sein müsse, also um 1632³⁷⁵.

1929 wurde durch einen Aufsatz von F. Kriegbaum die Quellenlage in Frage gestellt. Nach seiner Meinung wurde der Bildschnitzer Adam Baldauff³⁷⁶, von dem ein Kruzifix in der Augustinerkirche hing, wohl vom Pálffy-Kruzifix beeinflusst. Kriegbaums vorsichtige Einschätzung gründete sich 1929 also auf die vage Vorstellung eines damals verschollenen Kruzifixes, von dem man nur aus älteren Quellen wusste. Tatsächlich beschränkt sich der Vergleich in seinem Aufsatz nur auf einen Satz. Zu den Beinen heißt es: „In der auffallenden Sehnigkeit der geschwungenen, im Verhältnis etwas zu kurz wirkenden Beine scheint sich die Einwirkung ... eines damals in der gleichen Kirche befindlichen Kruzifix des Georg Petel niedergeschlagen zu haben“.

Diese Form der Beine mit den auffallenden Kniegelenken findet sich allerdings schon bei Giambolognas Kruzifixus von 1594, der viele Bildschnitzer beeinflusste – allerdings ohne die ‚Sehnigkeit‘ der Oberfläche. Unter anderem auch Georg Petel, der diese Form schon 1627 am Kruzifix von St. Moritz in Augsburg anwendete. Auch Baldauff kann Giambolognas Gekreuzigten gesehen haben, als er von 1604 bis 1613 Geselle in Weilheim war.

³⁷⁴ In Georg Petel, Berlin 1973, S. 113.

³⁷⁵ Ebd., S. 50.

³⁷⁶ F. Kriegbaum, Adam Baldauff, S. 71f.

Kriegbaums These scheint auf den ersten Blick nur ein kleiner Mosaikstein in der Petel Forschung zu sein. Aber für die Datierung erfolgte daraus eine neue Sicht: Da der Bildschnitzer Baldauf 1631 in Wien starb, musste der Pálffy-Kruzifix nicht 1632, sondern schon vor 1631 entstanden sein³⁷⁷!

Seltsamerweise wurde auch 1972, siebzehn Jahre nach Auffindung des Pálffy-Kruzifixes, Kriegbaums Datierung im Katalog von Schädler nicht korrigiert und Feuchtmayrs Eingliederung auf das archivalisch gesicherte Jahr 1632 ignoriert³⁷⁸. Schädler begründet allerdings die frühere Datierung auch noch mit weiteren stilistischen Besonderheiten, die eine direkte Nähe zu Rubens Ölskizze für ein Gemälde des Kreuzaltars in der St. Michaeliskirche zu Gent aus dem Jahr 1628 aufzeigen³⁷⁹. Von diesem Entwurf gibt es einen Kupferstich im Gegensinn von Jakob Neefs³⁸⁰. Krempel erwähnt einen weiteren Stich von Nicolaas Rockox, sieht aber die Beziehung zwischen Rubens und Petels Kruzifixen als „undeutlich“³⁸¹.

Feuchtmayr dagegen wertet den Pálffy-Kruzifix „von Petels lebensgroßen Kruzifixen in der plastischen Konzeption (als) das bedeutendste“ und erkennt „im Typus und in der Anordnung des Lententuchs eine Verwandtschaft mit dem ‚Ecce Homo‘ von 1630/31“³⁸². Er datiert ihn nach der archivalischen und stilistischen Sachlage auf das Jahr 1632. Damit wäre der Pálffy-Kruzifixus der letzte in der Reihe der großen Holzkruzifixe. Stilkritisch kann man diese Einschätzung bestätigen, da Petel hier überzeugend den Durchbruch zum Barock vollzogen hat!

Man kann aber Feuchtmayrs Datierung auch mit der Anwendung der ‚Morelli-Methode‘ erhärten: Wie oben beschrieben, hat Petel das große Problem der Schädel-Schulter-Halsanbindung mit einem zu wuchtigen Trapezmuskel. Dies Phänomen gibt es bei allen beschriebenen Gekreuzigten, sogar den des Heiliggeistspitals von 1631³⁸³. ***Der Pálffy-Kruzifixus aber ist der erste und einzige Holz-Kruzifixus, bei dem die Anbindung anatomisch korrekt ist!*** Er müsste also später als der

³⁷⁷ K. Feuchtmayr, Der Pálffy-Kruzifixus. Hinterl. Fragment. In: Georg Petel, 1972, S. 49f.

³⁷⁸ Georg Petel, Berlin 1973, S. 50. Ebenso ignoriert bei Krempel, Georg Petel 2007, S. 162.

³⁷⁹ Auch eine enge zeitliche Abhängigkeit, d. h. von 1628 bis 1629/30, ist in keiner Weise zwingend, da andere Adaptionen Petels von Rubenschen Gemälden zum Teil bis zu zehn Jahren auseinander liegen können. Ich verweise nur auf die Zweifachnagelung der gekreuzten Füße, die m. W. zuerst von Rubens bei einer Kreuzigung von 1610 im Museum von Antwerpen angewandt wurde, die Petel aber erst beim Pálffy-Kruzifix und bei dem der Spitalkreuzigungsgruppe von 1631 in Augsburg anwendet!

³⁸⁰ Schädler, Kritischer Katalog. In Georg Petel, Berlin 1973 S. 114.

³⁸¹ Krempel, Georg Petel, S. 162.

³⁸² Karl Feuchtmayr, Der Pálffy-Kruzifixus. Kat. 26. Georg Petel, Berlin 1973, S. 50.

³⁸³ Augsburg, Stadtarchiv, Georg Petel, Berlin 1973, S. 200, Qu. 34.

Spitalkruzifixus von 1631 entstanden sein, womit Feuchtmayrs archivalisch und stilistisch begründete Datierung von 1632 wieder mehr als wahrscheinlich wird.

Es gibt noch eine weitere Ergänzung für diese These. Der Gekreuzigte des Heiliggeisthospitals von 1631 hat einen vertikal verlaufenden großen Riss (wie auch schon der Karlsruher Christus!), entstanden durch Spannungen im Holz, da er vollrund geschnitzt wurde. Dieser Riss kann schon sehr früh aufgetreten sein. Interessant ist nun, dass der Pálffy-Kruzifixus hinten gehöhlt ist, und ein in die Form geschnitztes Einsatzstück die Höhlung verbirgt³⁸⁴. Parallel zur anatomischen Korrektur geht Petel hier offensichtlich bewusst gegen die technische Anfälligkeit seiner Holzskulpturen vor, die er noch 1631 nicht beachtet hat.

Auch Feuchtmayrs These der Verwandtschaft zwischen Pálffy-Kruzifixus und Ecce Homo kann untermauert werden. Dieser muss ebenfalls **nach 1631 entstanden** sein, da auch er als einzige (unbekleidete) Standfigur die anatomisch richtige Anbindung hat!

13.3. Mögliche Ursachen der besonderen Schädel-, Hals- und Schulter-Anbindung

(Abb. 128a,b | 129a,b)

Über die Ursache dieser Schwierigkeiten kann man nur mutmaßen. Einmal liegt sie sicher an der ursprünglichen Ausbildung bei einem traditionellen Bildschnitzer, der seine Figuren letztendlich noch nach gotischen Vorbildern arbeitete.

Die Darstellung des unbekleideten Körpers hat Petel in Weilheim und München wohl kaum nach der Natur studieren können, sondern sie sich wahrscheinlich zuerst durch Anschauung und Nachahmung der internationalen Manieristen angeeignet. Allerdings zeigt schon das Beispiel des Liegenden Christus im ‚Epitaph des Jakob Burchard‘ von Hans Krumper³⁸⁵, die Schwächen mancher Vorbilder. Auch hier ist die Halspartie teilweise durch Haare verdeckt, und der Verlauf der Muskeln erweist sich als unklar und nicht nachvollziehbar. Eigenartig ist, dass Petel nicht

³⁸⁴ Das gleiche Verfahren findet sich schon bei den Figuren ‚auf der Kuppen‘ der Karlsruher Kreuzigung, Andreas und Barbara.

³⁸⁵ S. Abb. 56a. Hans Krumper, Grabmal des J. Burchard. 1615/18. München, Frauenkirche.

Giambologna nacheifert. Sein Kruzifixus zeigt deutlich die richtige Anbindung. Allerdings war sie für ihn ‚in situ‘ durch die Höhe der Aufhängung wohl kaum zu erkennen.

Am Anfang waren wohl vor allem die zweidimensionalen Vorbilder wichtig, nämlich die preiswerten und in ganz Europa kursierenden Kupferstiche. Besonders Hendrick Goltzius verstand es virtuos, den menschlichen Körper in unglaublichen Verdrehungen und Verkürzungen darzustellen, wobei die detailgetreue Muskulatur in ihrer Übertreibung und Differenzierung fast ornamentalen Charakter erhielt. Die Überbetonungen dienten häufig der allegorischen Darstellung bestimmter Eigenschaften³⁸⁶. Natürlich wurde auch der Trapezmuskel stark übertrieben, allerdings mit meist deutlich akzentuierter Halssäule und zum übrigen muskulösen Körper passend.

Bei der sehr komplexen Umsetzung der zweidimensionalen Stiche ins Plastische kann es besonders beim komplizierten Hals- und Schulterbereich leicht zu technischen Schwierigkeiten gekommen sein, die erst spät korrigiert wurden³⁸⁷.

Auch sein Aufenthalt bei Rubens in Antwerpen war für Petels frühe Arbeiten in dieser Hinsicht nicht hilfreich. Die Elfenbeinplastik des ‚Sündenfalls‘³⁸⁸, eine Arbeit, die offensichtlich nicht auf Rubens Entwürfe zurückgeht, zeigt beim Adam überdeutlich das Problem. Aber auch der rechte Bronze-Schächer aus den Jahren 1625/26 zeigt schon die problematische Halsanbindung, die typisch für die Holzkruzifixe bleibt³⁸⁹.

Und auch der Romaufenthalt, wo er „seine Manier so wol nach den Antichen und den Modernen eingerichtet“³⁹⁰, hat seine Schwierigkeiten offensichtlich nicht

³⁸⁶ Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4394. Die Masken der Schönheit, 2002, S. 86, 87. In dem großen Herkules von 1589 treibt Goltzius das Ideal der Darstellung auf die Spitze, nämlich die gleichzeitige totale Anspannung aller Muskeln, die in der menschlichen Anatomie eigentlich unmöglich ist. Dieser Herkules hat einen kurzen, dicken und geäderten Hals, und erinnert darin an Petels frühen Adam aus Antwerpen.

³⁸⁷ Ähnlich kompliziert und ungelöst ist für ‚Unbekannt‘ die oben erwähnte Umsetzung ins Plastische bei seinen Gesichtern. (s. Kapitel 2.2 und 7.2.)

³⁸⁸ G. Petel, Adam und Eva. Elfenbein. 1627. Antwerpen, Rubenshuis. Inv. Nr. RHK 15.

³⁸⁹ Schächer einer Kreuzigung, um 1625/26. Bronze, ziseliert und feuervergoldet. Berlin, Staatl. Museen. Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Inv. Nr. 8396/ 8397. Krempel, Kat. 12.

³⁹⁰ Sandrart, Academie, S. 223. In Rom gab es seit 1599 die Accademia di S. Luca. Dtv-Lexikon der Kunst, Bd.1, S.76.

beseitigt, obwohl in der Accademia di San Luca schon nach dem lebenden Modell gearbeitet wurde³⁹¹.

13.4. Probleme der Schädel- Hals- und Schulteranbindung bei ‚Unbekannt‘

(Abb. 130a,b–133a,b)

Beim Unbekannten sind die Halspartien nur bei den kleinen Engeln und bei beiden Christusfiguren soweit entblößt, dass man die Halsmuskeln vergleichen kann. Die Engel haben etwas dicke, kurze, aber deutlich sichtbare Hälse.

Der Gekreuzigte aus Karlsruhe hat, wie schon beim Vergleich mit Petels Jugendwerk ausgeführt wurde, einen sehr kräftigen Hals. Sein Haupt ist vor die rechte Schulter mit dem Gesicht nach unten gesunken. Damit hat er fast die gleiche Position wie bei den Gekreuzigten von Petel. Von vorn sieht der Hals, ähnlich wie beim Spital-Kruzifix von Petel, nur extrem kräftig aus und scheint direkt neben dem ebenfalls auffallend starken Muskeln des Schultergelenks steil aufzusteigen. Aber die seitliche Ansicht zeigt einen im unteren Bereich unverhältnismäßig breiten und ungeformten Hals, an dem sich hinten auch noch ein kleiner Teil des Trapez-,Kragens‘ vorwölbt. Diese Halsform ist also fast identisch mit der von Georg Petels Kruzifixus im Heilig Kreuz in Augsburg von 1627. Der Vergleich kann aber ebenso beim Gekreuzigten in Regensburg und dem im Augsburger Spital nachvollzogen werden, mit dem gleichen Ergebnis!

Was beim Gekreuzigten in Karlsruhe eigentlich erst durch die Seitenansicht erkennbar wird, ist beim liegenden Christus der *Beweinung* sofort ersichtlich: Er hat den gleichen ‚Fleischkragen‘ wie der frühe Antwerpener Adam! Während vorn die Halssäule deutlich herausgearbeitet ist, erscheint hinten der riesige, wellige Trapezmuskel wie ein breiter Steg bis zur halben Halshöhe gewachsen zu sein.

13.5. Zusammenfassung

Die aufgeführten anatomischen Schwierigkeiten Georg Petels, die sich demnach bis 1631 erhalten haben, sind ein sehr persönliches Problem, das sicherlich nicht zur

³⁹¹ Auch bei einem anderen deutschen Maler, der um 1600 bis zu seinem frühen Tod in Rom wirkte, finden sich ähnliche Eigenheiten. Vergl. Adam Elsheimer: Die Auffindung und Verherrlichung des wahren Kreuzes. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut: Unten links: Hl. Sebastian, Hals-Schulterpartie!

Nachahmung anregte. Daher ist es umso bedeutsamer, genau dieses Phänomen bei den Arbeiten von ‚Unbekannt‘ anzutreffen!

Die besondere Anbindung von Schädel, Hals und Schulter bildet nur den Höhepunkt der vielen aufgeführten Parallelen. Nimmt man die übrigen Eigenheiten Petels in der Körper- und Gewandbehandlung hinzu, die beim Unbekannten ihre Entsprechungen finden, so kann man nicht mehr an Zufall glauben!

Diese Zusammenfassung sollte allerdings nicht mit der Aufzählung relevanter Details enden, um nicht „im Gestrüpp Morellianischer Einzelheiten stecken zu bleiben“³⁹².

Zum Abschluss möchte ich daher die Nabsicht der Details verlassen, um die Arbeiten aus Höchenschwand im größeren Zusammenhang, in Art einer ‚Gegenprobe‘ wieder neu einzuordnen.

³⁹² Ulrich Middeldorf, s. Kap. 1.1.2.

14. EINORDNUNG DER *KREUZIGUNG* UND *BEWEINUNG* IN IHRE ENTSTEHUNGSZEIT UM 1618/19

Die Jahre 1618/19, in denen die Skulpturen gearbeitet und aufgestellt wurden, waren nicht nur als Beginn des Dreißigjährigen Kriegs ein politischer Wendepunkt. Sie bildeten ebenso eine Schnittstelle im soziologischen, geistes- und religionsgeschichtlichen Kontext, aber auch im Leben ihres Schöpfers Georg Petel.

Politisch markiert diese Zeit im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation das Ende einer scheinbar positiven Entwicklung nach dem Religionsfrieden zu Augsburg im Jahr 1555. Als dessen folgenschwerster Beitrag erwies sich allerdings die Entscheidung, bis zu einer Wiedervereinigung der Kirche die Religionsfrage den Territorialgewalten nach dem Prinzip ‚cuius regio, eius religio‘ zu überlassen. Die Konfessionen waren geboren! Die Etablierung zweier Glaubenslager mit fester Anbindung an die Landesfürsten aber barg in sich bereits den Zündstoff für den Dreißigjährigen Krieg, dieser fatalen Allianz aus missionarischem Eifer und machtpolitischen Interessen³⁹³.

1618/19 war der Krieg für St. Blasien noch fern. 1631 sollten jedoch die schwedischen Truppen die Mönche ins Exil treiben und das Kloster verwüsten. Dabei scheint es fast ein kleines Wunder, dass diese Altäre aus dem Laienschiff des Münsters verschont blieben. Vielleicht war ihre Schmucklosigkeit durch das Fehlen der Fassung, vielleicht aber auch die Thematik ihrer Retabeln dafür entscheidend: Die ‚Kreuzigung‘ und die ‚Beweinung des Herrn‘ waren im Gegensatz zu Heiligendarstellungen wohl auch für die Schweden als überzeugte Lutheraner, unantastbar.

Die katholische Kirche schuf im Konzil zu Trient (1545–1563) ihr wichtigstes Instrument der Konsolidierung. Hier wurden die Reform der katholische Lehre und der Kirche festgelegt. Bischöfe und Landesherren setzten die Richtlinien mit Hilfe der neuen Orden und päpstlicher Nuntiatoren stringent um.

1618/19 waren auch in St Blasien die Reformen, die als Folge des Konzils den Klöstern zur Auflage gemacht wurden, vielfach verwirklicht. Zum Teil mit Hilfe der Benediktiner-Kongregationen wurden hauptsächlich bauliche Schäden beseitigt, sowie Erweiterungen und Vergrößerungen durchgeführt. Dabei schmückte das

³⁹³ Vergl. Smolinsky, S. 20, und H. Lutz, S. 25–S.132.

Kloster seine Kirchen mit ‚würdigem‘ Inventar, wozu auch die acht Altäre im Laienschiff des ‚Neuen Münster‘ zählten.

Aber das Fehlen der Fassung der Holzskulpturen zeigt, dass diese ‚renovatio‘ nicht mehr reibungslos verlief, offensichtlich flossen die Gelder nicht mehr so leicht aus den ‚contributiones‘. Der ‚Rappenkrieg‘³⁹⁴ unter Abt Martin I. ist ein Zeichen zunehmender sozialer Unruhen. Hinzu kam das zeitweise Auftreten der Pest, das andere Aufgaben nötiger machte als die Fassung von Laienaltären, wie z. B. den Bau einer neuen Friedhofskirche.

Die Suche nach Werkstätten, die das Figureninventar für diese Altäre stellen konnten, war schwierig. In den ‚vorderösterreichischen Landen‘ gab es durch den vorangegangenen politischen und sozialen Niedergang der wichtigsten Städte zu wenig Bildschnitzer. Die fähigsten waren schon mit anderweitigen Aufträgen befasst, sodass Abt Martin I. gezwungen war, wohl auch mit Hilfe seiner persönlichen Beziehungen, die Verträge mit den fernen Bildschnitzern in Weilheim abzuschließen. Sie erfüllten nicht nur die personellen Voraussetzungen, sondern auch die künstlerische Qualität, das Gotteshaus seinem Rang gemäß zu verschönern.

In Weilheim waren also, zumindest für Bartholomäus Steinle, die Jahre um 1618/19 eine erfolgreiche Zeit, und auch Hans Deglers Aufträge waren zahlreich. Sie zeigen auch in geographischer Hinsicht, wie weit die Kunst der ‚Weilheimer Schule‘ reichte. Umso befremdlicher wirken Deglers frühere Bemühungen, keine Konkurrenz mehr zu dulden. Fürchtete er, dass schon bald der Höhepunkt der Auftragslage überschritten sein würde? Seine Ahnungen hätten sich zehn Jahre später bestätigt, sein Sohn David erbte eine heruntergekommene Werkstatt. Bartholomäus Steinle starb 1628/29 an der Pest.

Die Jahre 1618/19 waren in ganz anderer Hinsicht auch für Georg Petel eine hoffnungsvolle Zeit. Seine Lehrzeit bei Bartholomäus Steinle war wohl zumindest inoffiziell zu Ende, er entfernte sich aus dem engen, noch fast mittelalterlich organisierten Werkstattbetrieb, um in München Anschluss an die internationale Kunst zu finden und danach die große Wanderschaft anzutreten, die ihn an die damals wichtigsten Kunststätten, Rom und Antwerpen, bringen sollte. Seine Hoffnungen schienen sich zu erfüllen, er wurde ein berühmter Künstler, eine ‚Zier

³⁹⁴ Schmieder, S. 81.

unsers Teutschlands³⁹⁵, bis auch ihn dieser Krieg einholte, der Petel auf der Höhe seines Schaffens bei den Belagerungen von Augsburg an Hunger oder der Pest sterben ließ³⁹⁶.

Zu Beginn der geistlichen Erneuerung, erließ das Konzil von Trient auch ein Dekret über Bildwerke. Die Beschuldigungen der Protestanten, die katholische Kirche würde Idolverehrung betreiben, erforderte bindende Richtlinien.

Die wichtigste Entscheidung war dabei, auch weiterhin Bildwerke aufzustellen! Im Glaubensalltag der Laien, für die auch die Bildwerke aus Höchenschwand geschaffen waren, wurde eine stärkere Einbindung des Gefühls beim Umgang mit den Bildnissen gefordert. Dies sollte sich in der ‚compassio‘, dem schmerzlichen Nacherleben der dargestellten Leiden äußern. Dafür stellten die Kirche und die Landesherren vielseitige Hilfe mit Predigten, Wallfahrten und Gründungen von Bruderschaften bereit, sowie mit einer wachsenden geistlichen Volksliteratur.

Für einen jungen Künstler, wie Georg Petel gaben sicher die Passionsspiele seines Onkels Johann Äbl³⁹⁷, die auf dem Marktplatz von Weilheim aufgeführt und 1615 sogar von Herzog Wilhelm V. besucht wurden, wichtige Anregungen für seine Skulpturen. In ihrer Aufstellung erinnern sie an Schauspieler vor einem Publikum. Die frontale Haltung der Maria und des Johannes besteht aber nur im unteren Teil der Figuren. Durch eine schraubenartige Drehung des Oberkörpers und des Kopfes zum Kreuz hin gelingt es ihnen gleichzeitig, mit dem Gekreuzigten zu kommunizieren. Bei Magdalena wird die Verzweiflung durch die Haltung und dem nach oben zum Heiland gerichteten Gesicht deutlich.

Auch seine *Beweinung* könnte eines der ‚lebenden‘ Bilder auf der Bühne in einer der Passionen darstellen.

In der künstlerischen Umsetzung der Bildwerke waren die Herzöge von Bayern bestrebt, die bedeutendsten Künstler einzubinden, die sich vor allem aus den in Italien ausgebildeten Niederländern und ihren deutschen Schülern rekrutierten. Diese wiederum gaben Impulse an die ländlichen Bildschnitzer weiter und ließen einen dem Anspruch der Gegenreformation entsprechenden neuen Stil entstehen. Dabei darf man nicht unseren modernen Anspruch auf Qualität anwenden, der mehr auf eine ästhetische Beurteilung zielt. Der Wert religiöser Darstellungen bestand in

³⁹⁵ Joachim von Sandrart, Teutsche Academie, Aug. 1925, S. 224.

³⁹⁶ Die Epoche ist in dem Katalog von L. Krempel sehr eindrucksvoll dokumentiert! Krempel, 2007. S. 5ff

³⁹⁷ Ebd., S. 10.

ihrer gelungenen Nachvollziehbarkeit der Heilsgeschichte für die Gläubigen und der Auslösung von ‚Affekten‘.

Auch in dieser Hinsicht waren die Entstehungsjahre der Figuren 1618/19 Umbruchsjahre. In Georg Petel kam eine neue Künstlergeneration im ‚volkstümlichen Manierismus‘ zum Zuge. Schon ihre Lehrer hatten Skulpturen geschaffen, die in ihrer Mimik und Gestik anrühren sollten, aber sie waren noch sehr der spätmittelalterlichen Vorstellungswelt verhaftet.

Bei Petels frühen Figuren dagegen gab es eine neue Einfachheit und ‚Natürlichkeit‘, sowohl in der Schnitztechnik wie auch in der Ausstattung. Ihre schlichte, der Antike nachempfundene Kleidung scheint für die stärkere Anlehnung an die Bibel zu sprechen, und lenkt nicht von der eigentlichen Aufgabe, den Betrachter zu ‚bewegen‘, ab. Sie ist aber in ihrer, wie vom Wind verwehten Faltenbildung auch ein Ausdrucksmittel, die inneren Kämpfe und Leiden der Heiligen nach außen zu projizieren. Verbunden ist dies mit einer neuen ‚Körpersprache‘, die mit ihrer direkten Nachvollziehbarkeit die Forderungen des Konzils erfüllte.

Die scheinbare ‚Degradierung‘ der Figuren durch die spätere Übernahme in Nebentäpfe einer Filiationkirche hat offensichtlich ihre Wirkung auf die Gläubigen noch verstärkt – zumindest die *Beweinung* wurde Ziel einer Wallfahrt, deren Wirkung offensichtlich auch im 21. Jahrhundert nicht verloren gegangen ist.

Die Figuren aus den Höchenschwander Altären sind noch keine Meisterwerke, aber sie zeigen die besonderen Fähigkeiten des jungen Georg Petel, die schon Sandrart in ihm gesehen hat: „Urit mature, quod vult urtica manere“ oder in seiner Übersetzung: „Das ist der Neßeln erste Art, dass sie gleich **Anfangs brennen hart**“³⁹⁸.

³⁹⁸ Joachim von Sandrart, Teutsche Academie, Aug. 1925, S. 223.

15. FAZIT

(Abb. 134a,b,c–146a,b,c)

Nach der kunsthistorischen Einordnung der *Kreuzigungsgruppe* und der zugehörigen *Beweinung* gelang es mit dieser Dissertation, die Werke einem der namhaftesten Bildhauer seiner Zeit zuzuschreiben, nämlich Georg Petel.

Die Sichtung der archivalischen Gegebenheiten, Überprüfung des historischen, kulturellen und geistesgeschichtlichen Hintergrunds, sowie der stilkritische Vergleich mit anderen Werken führte zunächst zur ‚Weilheimer Schule‘ des ‚volkstümlichen Manierismus‘.

Mit der üblichen Methodik einer seriösen Zuschreibung war damit zwar der Kreis möglicher Meister erschlossen, es gelang jedoch nicht bis zum Bildschnitzer vorzudringen. Erst die systematische Analyse besonderer Merkmale und ihr Vergleich mit Werken von Zeitgenossen führten aus dieser Sackgasse und enthüllten die Identität des Unbekannten, Georg Petel.

Zum Glück liefern nämlich Georg Petels Arbeiten so viele Eigenheiten, die sich durch sein ganzes Lebenswerk ziehen, dass ein Vergleich mit den Figuren des unbekanntens Bildschnitzers erstaunliche Übereinstimmungen erbrachte.

Diese Übereinstimmungen fanden sich verstärkt in den früheren Arbeiten Georg Petels. Zudem unterstreicht die leichte Unbeholfenheit in der Technik und im Ausdruck der Höchenschwanger Arbeiten die These, dass der junge Georg Petel ihr Schöpfer ist.

Im Bildteil wird dieser ‚Indizienprozess‘ mit dem Ziel dokumentiert, die Zuschreibung parallel zum Text konsequent zu visualisieren, um eine unmittelbare Nachvollziehbarkeit der Thesen zu gewährleisten.

Dabei bewährte sich die Nutzung der ‚Morelli-Methode‘ mit modernen Mitteln. Anstelle des üblichen Anhangs mit wenigen Gesamtaufnahmen tritt ein gleichberechtigter, ausführlicher Bildteil, der die einzelnen Beschreibungen und Vergleiche in Detailfotos spiegelt. Der Text kann direkt anhand der Fotografie und damit am Abbild des Werks selbst verifiziert werden. Er erhält so ein einfaches Kontrollinstrument für die Verlässlichkeit der Angaben, zusätzlich zu den Anmerkungen und Fußnoten.

Die Zuschreibung, ein wichtiger Zweig der Grundlagenforschung, war letztlich aus der Not geboren, um Expertenwissen weiter zu geben. Aber das Medium der Beschreibung erweist sich immer wieder als nicht ausreichend in der Vermittlung dieses Wissens. So wird der Streit um die Urheberschaft eines Kunstwerkes immer nur ein Zeichen der Meinungsverschiedenheit unter Fachleuten bleiben, der Außenstehende schwer folgen können. Es wäre also beim heutigen Stand der Technik an der Zeit, den Zuschreibungen grundsätzlich Detailabbildungen als sinnliches Korrektiv beizufügen.

Meine Dissertation ist daher auch ein Versuch, dieser Forderung nachzukommen. Sie kann daneben vielleicht einen Beitrag leisten, sich wieder vermehrt mit der Problematik dieser wichtigen Grundlagenforschung auseinanderzusetzen.

NACHTRAG

„HEILIGER WANDEL“: DIE HL. FAMILIE IN DER BENEDIKTINERINNEN-ABTEI FRAUENCHIEMSEE – EIN JUGENDWERK VON GEORG PETEL?

(Abb. 147 | 148a,b,c)

Einleitung

Bei den Recherchen für meine Dissertation¹ fand ich auch einen Artikel von Wilhelm Zohner² über einen ‚Heiligen Wandel‘ oder ‚Jesu Wandel‘, der sich in der Benediktinerinnen-Abtei St. Maria Frauenwörth auf der Fraueninsel im Chiemsee befindet.

Die Bezeichnung ‚Jesu Wandel‘ bezieht sich auf das Lukas-Evangelium (2, 41–52), worin der zwölfjährige Jesus während einer Pilgerreise mit seinen Eltern in Jerusalem drei Tage verschwunden war. Bei seiner Auffindung im Tempel sagte er nur: „Warum habt ihr mich gesucht? Wusstet ihr nicht, dass ich im Hause meines Vaters sein muss?“

Das ikonographische Programm wurde durch die Jesuiten im frühen 17. Jh. neu belebt und fand besonders in Antwerpen durch Rubens und van Dyck beispielhafte Umsetzungen, die auch von Stechern, wie Schelte a Bolswert, Vorstermann und Wierix gestochen wurden³.

Hier stehen die drei hölzernen Figuren der Eltern mit dem Jesuskind im Untergeschoss eines zweigeschossigen Schreins in einer Nische im ersten Stock der Klausur. Der sehr große Auszug enthält nur die gemalte Taube des Hl. Geistes. Die Schnitzfigur des Gottvaters, die man ikonographisch erwarten könnte, fehlt. Man könnte sie sich

¹ Georg Petel (1601/2–1634). Zwei unbekannte Frühwerke aus St. Michael in Höchenschwand im Schwarzwald. Karlsruhe 2009.

² Wilhelm Zohner, Jesu Wandel – die Heilige Familie der Benediktinerinnen-Abtei Frauenchiemsee ein Werk Georg Petels? In: Festschrift für Norbert Lieb zum 80. Geburtstag, (Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München, 16), München 1987, S. 87–96. Abb. S. 369–372.

³ Zohner, S. 89.

als Halbfigur auf Wolken schwebend mit der Taube des Heiligen Geistes vorstellen⁴. Die gemalte Taube kann nach Verlust der Skulptur oder, weil sie nie fertig gestellt wurde, eingefügt worden sein. Nach Zohner orientiert sich der kleine Altar stilistisch sowohl in den Architekturformen als auch in der Dekormalerei an Vorbildern aus dem frühen 17. Jahrhundert im Münchner Raum⁵.

Durch die Georg Petel-Ausstellung im Haus der Kunst in München 2007 wurde ich wieder auf die Figuren aufmerksam, die hier aber ohne den Schrein gezeigt wurden. Auch mir geht es hier nicht um den kleinen Altar, den Zohner in seinem Aufsatz sehr eingehend beschreibt, sondern nur um die Skulpturen.

Beschreibung⁶

Die Figuren, Maria, Joseph und das Jesuskind, sind alle aus Lindenholz und vollrund geschnitzt. Maria und Joseph haben die Abmessungen in der Höhe von 54,5 cm, in der Breite 36 und in der Tiefe 18 cm. Das Kind misst in der Höhe 37 cm, in der Breite 23 und in der Tiefe 12 cm. Zusätzlich stehen sie auf schwarzen Sockeln, wobei der der Maria nicht original ist.

Die Skulpturen sind ungefasst bis auf Spuren von Vergoldungen an den Säumen, den Gürteln und dem Haarreif der Maria. Allerdings sind die Haare von Maria braun und die des Joseph schwarz getönt. Die Pupillen sind gemalt, und zwar nach Art gotischer Bildwerke in der Mitte des Augapfels, wodurch der Blick nicht fokussiert wird. Bei Maria und dem Jesuskind sind die Pupillen teilweise vom oberen Lidrand bedeckt, was ihnen einen ‚entrückten‘ Ausdruck verleiht.

In der Gruppe bildet das Kind Jesus deutlich den Mittelpunkt. Während es sich in Gebärden und der Blickrichtung nach oben, wohl zu seinem göttlichen Vater,

⁴ Z. B. nach Rubens. Friedrich Obermaier, Der „Heilige Wandel“ in Frauenchiemsee, Abb. 54. In: Georg Petel, Neue Forschungen. Hg. León Krempel und Ulrich Söding. München 2009. Ähnlich hat Bartholomäus Steinle den Gottvater mehrfach gestaltet. Als Beispiel: Gottvater im Auszug d. ‚Heilig Kreuz Altars‘, Mieming bei Stams in Tirol, Kapelle im Weiler See. Altar aus der Zisterzienser-Stiftskirche Stams. 1609. In: Wilhelm Zohner, Bartholomäus Steinle. Um 1580–1628/29; Bildhauer und „Direktor über den Kirchenbau zu Weilheim“. Weissenhorn 1993.

⁵ Brief Zohners an León Krempel vom 23.03.2007.

⁶ Teils nach Zohners Aufsatz. Er hatte durch die Äbtissin des Klosters die Möglichkeit, die Figuren gründlich zu begutachten.

ausrichtet, zeigt die Gebärdensprache der Eltern die Sorge um ihren Sohn, aber auch ihr Wissen um die Bedeutung des Augenblicks.

Das Jesuskind steht in einer leichten Schrittstellung barfüßig auf seinem Sockel. Die Gestalt ist schmal, der große Kopf betont die kindlichen Proportionen, während die Arme im Verhältnis zum Körper sehr lang erscheinen.

Das Gesicht ist kindlich rund und von einer Fülle ornamentaler Locken umrahmt, die beide Ohren frei lassen. Jesus trägt ein langes Gewand mit schmalen Ärmeln, das auf der hohen Taille mit einem zur Schleife geschlungenen Band zusammengefasst wird. Das rechte Bein wird mit einer vertikalen Falte betont, während die Falten vor dem zurückgesetzten Bein in kleinen, gestauten Formen zu Boden fallen und den Fuß frei lassen. Die Füße sind breit und ohne Wölbung mit ausgeprägter Lücke zwischen dem auffallend kurzen ‚großen‘ Zeh und den relativ langen und leicht gekrümmten vier ‚kleinen‘ Zehen.

Über das Unterkleid fällt ein weiter Mantel mit einem weichen Kragen, der durch einen Kugelknopf direkt am Hals geschlossen wird. Der Mantel öffnet sich durch die ausgebreiteten Arme über der Brust, wobei eine Hand mit einer sprechenden Geste zum Himmel zeigt, während die andere einen gedrechselten Stab, das Zeichen der Wanderschaft, hält. Die Schreitbewegung wird durch die Bewegung des Mantels betont. Während er auf der rechten Seite schräg über den Unterleib ‚geweht‘ zu sein scheint, fällt er auf der anderen Seite in weichen Falten über den ausgestreckten Arm mit dem Stock.

Maria ist mädchenhaft schmal mit einer hohen Taille dargestellt. Ihre Haltung mit dem leicht vorgeschobenen Bauch erinnert an spätgotische Madonnen. Das zarte Gesicht mit der hohen gewölbten Stirn, der schmalen Nase und dem pointierten Kinn wird von langen welligen Haaren umrahmt. Sie sind hinter die Ohren gestrichen, wobei zwei Strähnen seitlich auf die Brust fallen. Ein Haarreif dient als Schmuck auf dem hochgewölbten Kopf.

Das bodenlange schlichte Gewand enthält mit seinem Halstuch, dem niederrähnlichen Einsatz und dem zu einer Schleife gebundenen Gürtel wohl Anleihen an die zeitgenössische ländliche Mode des 17. Jahrhunderts, die in vielen Darstellungen

aus dieser Zeit zu finden sind⁷. Die Ärmel sind sehr schmal und so lang geschnitten, dass sie am Arm hochgeschoben sind. Dabei ergeben sich zum Arm rechtwinklig parallele oder aber diagonale Falten. (Auch die Gewänder von Jesus und Joseph haben die gleiche Ärmelstruktur.)

Die rechte Hand hebt das Gewand ein wenig an, wodurch unter ihr eine leichte Faltenbündelung über dem linken zurückgesetzten Standbein entsteht. Das rechte Spielbein steht fast im rechten Winkel zum Standbein, ist leicht angewinkelt und wird vom Gewandstoff mit einer vertikalen Falte nachgeformt. Die Füße tragen Schuhe mit deutlich sichtbarer Sohle und einer breiten Spitze. Es sind so genannte Kuhmaulschuhe, die seit der Reformationszeit von Pilgern getragen wurden, und damit auf den Pilgerstand Mariens hinweisen⁸.

Ein weiter, ebenfalls bodenlanger Mantel liegt über der linken Schulter Mariens und öffnet sich nach vorn. Dabei fällt er über Marias linken Arm, der auf das Jesuskind weist. So wird die schmale Gestalt der Maria auf dieser Seite breit in weichen Falten hinterfangen. Von der rechten Schulter ist der Mantel herab geglitten. Hier wird die Stofffülle als Bausch über den rechten Arm geschlungen und an den Körper gepresst.

Joseph ist als bärtiger älterer Mann dargestellt. Auffallend sind die für einen Mann sehr schmalen Schultern und der schwächliche und kurz wirkende Oberkörper. Haare und Bart sind ornamental gelockt, allerdings nicht ganz so ‚knorpelig‘ wie die Haare des Kindes. Der Mund ist geöffnet, und die Brauen sind wie in Sorge gefaltet. Ähnlich wie bei Maria und Jesus sind die Ohren abstehend mit einer auffallend großen Muschel gearbeitet.

Der rechte Arm weist mit geöffneter Hand auf das Jesuskind zwischen den Eltern. Das Obergewand liegt eng am schmalen Oberkörper, hat einen weichen Kragen und

⁷ Wie verbreitet diese Mode war, zeigt auch die Kleidung der Assistenzfiguren einer Kreuzigung des Christoph Roth. Hier findet sich das ganze Repertoire typischer Attribute des ländlichen Manierismus. Z. B. eine Schleife am Gürtel des Johannes, während Maria neben dem Miedereinsatz und dem Halstuch das Motiv des Mantelbausches zeigt, der durch den Gürtel gezogen ist. Christoph Rodt, Assistenzfiguren einer Kreuzigung, vermutlich aus dem ehemaligen Augustiner-Chorherrenstift Wettenhausen. In: Hannelore Müller, Städtische Kunstsammlungen Augsburg. Das Maximilianmuseum. München 1982, Abb. 18.

⁸ León Krempel, Nachträge und Ergänzungen zum Oevre-Katalog Georg Petels. In: Georg Petel. Neue Forschungen, S. 161.

wird durch vier Kugelknöpfe geschlossen. Der Ärmel bedeckt nur den halben Arm, ist vorn geschlitzt und mit einer Querspange versehen. Die Ärmel des Untergewands sind lang und schmal geschnitten und am Arm in parallelen Falten hochgeschoben. Um die hohe Taille ist eine schmale Schärpe als Gürtel geschlungen.

Der rechte Teil des wadenlangen Mantels ist von der rechten Schulter Josephs geglitten. Dabei wurde er seitlich vor den Leib gezogen und als Bausch hinter diesen Gürtel geschoben. Die linke Seite des Mantels liegt auf der Schulter und wird vom ausgestreckten Arm gehalten, wodurch er wie bei Maria einen Teil seiner Stofffülle sehen lässt. Die Hand hält einen langen gedrechselten Stab. Bei Joseph ist im Gegensatz zu Maria die Schreitbewegung deutlich ausgearbeitet, was die Rolle des Wanderstabs unterstreicht.

Der sichtbare Teil des Gewandes unter dem Umhang ist relativ kurz, man kann unter ihm die nackten Knie erahnen. Die kräftigen Beine stecken in wadenlangen weichen Stiefeln, die in Falten herabgerutscht zu sein scheinen. Die Falten verlaufen dabei nicht parallel, sondern variieren in diagonalen Abweichungen. Auch hier sind die Fußteile breit mit einer deutlich abgesetzten Sohle.

Provenienz

Über die Herkunft und den Schnitzer der Figuren ist nichts bekannt. Da sie nicht von ihren Sockeln gelöst werden konnten, war es bisher auch nicht möglich, sie auf Signaturen an den Standflächen zu untersuchen.

Wenn dieser ‚Heilige Wandel‘ nicht später als Geschenk ins Kloster kam, so muss die Gruppe nach Zohner unter der Äbtissin Maria Magdalena Haidenbacher entstanden sein, die das Kloster von 1609 bis 1650 leitete⁹. Es fehlen aber leider direkte Hinweise.

Zohner fächert ausführlich die bisherigen Zuschreibungen für die Figuren auf. In der älteren Literatur waren hauptsächlich Mitglieder der Bildhauerfamilie Zürn als Schöpfer genannt. Dies wurde allerdings von Claus Zoege von Manteuffel, dem ausgewiesenen Kenner der Gebrüder Zürn, verneint¹⁰. Grundsätzlich zeigt die Gruppe

⁹ Zohner, S. 88.

¹⁰ León Krempel, Katalog zur Ausstellung Georg Petel. 1601/2–1634. Bildhauer im Dreißigjährigen Krieg. Haus der Kunst, München. 9.05.–19.08.2007. Kat. 24, S. 156f. S. a. Claus Zoege von Manteuffel, Die Bildhauerfamilie Zürn 1606–1666. Weißenhorn 1969, Bd. 2, S. 454f.

nach ihm „einen Typus und einen Aufbau der Figuren, der zunächst an die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts denken lässt, doch scheint uns der Stil der reichhaltigen weichen Gewänder in die zweite Hälfte des Jahrhunderts zu weisen“¹¹.

Zohner selbst sieht in diesem Aufsatz von 1987 ihre Herkunft im Weilheimer Raum. „Auf Grund der bisherigen Beobachtungen ist ein Bildhauer zu erkennen, der auf der Weilheimer Schnitztradition Deglers und Steinles aufbaut, sich in München an Werken Krumpers und Candids geschult und niederländische Einflüsse aus dem Rubenskreis verarbeitet hat. All diese Momente weisen auf Georg Petel“¹². Er kommt zu dem Schluss: Die ‚Heilige Familie‘ in Frauenwörth dürfte nach der Rückkehr Petels aus Antwerpen zwischen 1624 und 1630, wahrscheinlich nach seiner Familiengründung am 8. Juni 1625 in Augsburg entstanden sein.“ Des Weiteren vermutet er, dass eine Tochter Georg Petels den Altar als Mitgift ins Kloster gebracht hat.

Im Katalog zur Petel-Ausstellung von Leòn Krempel werden die Figuren im Bildteil besonders durch die Anzahl der Abbildungen hervorgehoben. Der Text (Kat. 24) gibt in Kürze die Erkenntnisse aus dem Artikel von Zohner wieder, dazu bringt er neuere archivalische Quellen, von denen eine von besonderer Bedeutung ist.

Zohner hatte nämlich 1987 auf zwei Quellen in dem Tagebuch der Äbtissin Maria Magdalena Haidenbucher hingewiesen. Danach hat eine Maria Pädltin am 17. März 1640 das Noviziat begonnen und am 27. Mai 1641 die Gelübde der Profession abgelegt. Es wird dabei, gegen den Brauch, nicht der Vater genannt. Zohner hat damit, wie oben erwähnt, eine mögliche Verbindung zu Petels Tochter Maria gesehen, die am 29. August 1628 getauft wurde¹⁴.

2003 ermittelte Michael Weitlauff¹⁵ allerdings für die Laienschwester ‚Maria Pädltl‘ die Lebensdaten von 1608–81¹⁶. Er verweist in einer Vorbemerkung zu seinem Aufsatz aber „auf zum Teil unterschiedliche Altersangaben“ und „nicht immer zuverlässig(e)“ Quellen¹⁷.

¹¹ Zitat bei Zohner, S. 87–88.

¹² Ebd., S. 93.

¹³ Ebd., S. 96.

¹⁴ Taufbücher von St. Moritz in Augsburg, Ia, S. 99. In: Georg Petel (1601/2–1634). Berlin 1973, S. 60.

¹⁵ Manfred Weitlauff, Vom spätmittelalterlich-benediktinischen „Damenstift“ zur tridentinisch-„regulierten“ Benediktinerinnenabtei. Klosterinsel Frauenchiemsee im 17. Jahrhundert.

In: Brugger und Weitlauff, Kloster Frauenchiemsee 782–2003. Weißenhorn 2003. S. 303–366.

¹⁶ Ebd., S. 359.

¹⁷ Ebd., S. 354.

Sollten aber diese Angaben stimmen, kann diese Maria Pädltl kaum Maria, die Tochter Georg Petels sein¹⁸.

Auch Krempel sieht im Katalog von 2007 in Georg Petel den Schöpfer der Figuren und legt (im Bildteil) ihre Entstehung in die Jahre 1628–33.

2009 erscheint ein Aufsatz von Friedrich Obermaier mit dem Titel: Der „Heilige Wandel“ in Frauenchiemsee¹⁹.

Obermaier schreibt die Figuren einem anonymen Bildhauer in der Nachfolge Georg Petels zu und datiert die Gruppe gegen 1640.

Zuschreibung

Nach eingehender Betrachtung der Figuren kann ich Obermaiers Einschätzung nicht folgen, der ‚Heilige Wandel‘ stamme von einem unbekanntem Nachfolger Georg Petels aus der Zeit um 1640²⁰. Warum sollte ein offensichtlich so begabter Bildschnitzer in der Petel-Nachfolge auf so ‚altmodische‘ Skulpturen zurückgreifen, wie die der ‚Weilheimer Schule‘ oder zeitgleicher Werke? Alle in der Literatur aufgeführten Nachfolger Petels versuchen zumindest, gerade dessen Neuerungen, das ‚Moderne‘ in der Gestaltung, zu adaptieren oder zu kopieren²¹. Interessant ist Obermaiers Verweis auf David Degler, mit dem Georg Petel aufgewachsen ist. Gerade an dem ihm zugeschriebenen ‚Heiligen Wandel‘ von um 1660–67²² zeigt sich die neue Konzeption, die durch die Stiche nach Rubens zum Tragen kommt. Außerdem haben diese Figuren Körper, die unter den Gewändern nachvollziehbar sind. Aber im Gegensatz zu den Skulpturen aus dem Kloster Frauenchiemsee ist der Gewandstil zwar ‚modern‘, aber so trocken, dass ein Vergleich nicht möglich scheint.

Stattdessen möchte ich mich Wilhelm Zohner und León Krempel²³ anschließen und die Figuren Georg Petel zuschreiben. Allerdings komme ich in der Datierung zu einem anderen Ergebnis.

¹⁸ Hierauf hat Zohner schon in einem Brief vom 1.10.2006 an Krempel hingewiesen.

¹⁹ In: Georg Petel. Neue Forschungen, S. 147–154.

²⁰ S. o.: Provenienz, S. 4.

²¹ S. Georg Petel 1973, Abb. 150ff oder Krempel 2007, Abb. 50a ff

²² Heute Nürnberg, Germanisches Museum. Friedrich Obermaier, Der „Heilige Wandel“ in Frauenchiemsee, S.153.

²³ Diese Zuschreibung fand allerdings bei den Expertenbegehungen der Ausstellung von 2007 keine Unterstützung. In: Georg Petel, Neue Forschungen, S.161.

Für eine Autorschaft Petels scheint es auf den ersten Blick allerdings kaum Entsprechungen zu dem für Petel so charakteristischen Stil in seinen bekannten Werken zu geben. Vorherrschend in der Grundkonzeption ist der Stil der ‚Weilheimer Schule‘, wie Zohner schon in seinem Aufsatz von 1987 darlegt. Nur kleinere Eigenarten, die erst auf den zweiten Blick auffallen, verweisen auf Petel. Zum Beispiel die eigenartige Unterlippe des Joseph. Sie bildet keine Rundung, sondern ist in der Mitte eingekerbt. Diese Form findet sich besonders deutlich schon beim Elfenbeinkruzifix des Marchese Pallavicino in Genua und in vielen späteren Werken Petels bis hin zur Maria der Kreuzigungsgruppe des Heiliggeistspitals in Augsburg von 1631²⁴.

Das Gesicht des Jesusknaben ähnelt in seiner Rundlichkeit dem Christkind der Christophorusgruppe in St. Moritz in Augsburg²⁵. Die rechte Hand der Maria erinnert mit ihren Grübchen an die der Eva aus der frühen Elfenbeingruppe des Sündenfalls²⁶. Die linke dagegen mit ihren langen Fingern an die oben erwähnte Maria aus dem Heiliggeistspital.

Eine Besonderheit in Petels Werk deutet sich hier an. Es ist seine Vorliebe für eine diagonal geführte Fältelung der schmalen Ärmel. Während diese bei Joseph und dem Jesuskind wie bei den zeitgenössischen Darstellungen meist parallel im rechten Winkel zum Arm gefaltet sind, zeigen sie bei Maria eine deutliche diagonale Bewegung, die sich auch in den Stiefeln des Joseph wiederholt. Im Vergleich zu den Ärmeln der Maria aus der Kreuzigungsgruppe des Heiliggeistspitals in Augsburg ist das Erscheinungsbild zwar noch etwas schematisch, aber es verweist auf die spätere freie Formgebung.

Aber damit scheinen sich auch die Vergleichsmöglichkeiten zu erschöpfen. Wären da nicht die unvergleichlich weichen und ‚natürlich‘ fallenden Gewänder mit ihren tiefen Höhlungen und der dünnwandigen, körperfernen Drapierung der Mäntel. Sie unterscheiden sich zwar in der Grundkonzeption der Gewandführung nicht grundlegend von Weilheimer Vorbildern: Ein schmales Untergewand mit einem kunstvoll drapierten Mantel darüber, der häufig schürzenartig vor den Leib gezogen ist. Aber vergleichbare Meister, wie Bartholomäus Steinle, Hans Degler, die vorher genannten Mitglieder der Familie Zürn oder Christoph Rodt, zeigen trotz

²⁴ Georg Petel.1601/2–1634. Mitarb.: Karl Feuchtmayr (Aufsätze), Alfred Schädler (Katalog), Norbert Lieb und Theodor Müller (Beiträge), Berlin 1973, Abb.1–3 und 122.

²⁵ Ebd., Abb. 96.

²⁶ Adam und Eva, 1627. Antwerpen, Rubenshuis. Ebd., Abb. 36.

aller Bewegtheit der Gewänder eine Ausführung, die sich deutlich von der Schnitztechnik herleitet – flache Hohlkehlen und scharfe Grate sind vorherrschend²⁷. Bei den Figuren des ‚Wandel Jesu‘ aber scheinen die Mäntel aus weichen Stoffen um den Körper ‚geweht‘ zu sein und lassen die Schnitztechnik vergessen.

Sie entsprechen damit vielen Beispielen der Gewandbehandlung von Georg Petel. Am deutlichsten ist dieser Faltenduktus im Lententuch des Aislinger Sebastian und dem Gewand des Hl. Christophorus zu erkennen²⁸. Erst um 1631 bildet Petel bei den Assistenzfiguren der Kreuzigungsgruppe des Heiliggeistspitals in Augsburg einen neuen strengeren Gewandstil aus²⁹.

Zeitliche Einordnung

Wie aber sind die Figuren des ‚Heiligen Wandel‘ zeitlich einzuordnen? Nach Zohner wären sie in der Zeit zwischen 1624 und 1630, wahrscheinlich nach 1625 entstanden; nach Krempel sogar zwischen 1628–33. Diese Zeiträume fallen in die späten Schaffensphasen des jung verstorbenen Georg Petel, als er sich nach seinen Aufenthalten bei Rubens in Antwerpen und in Italien bereits erfolgreich in Augsburg etabliert hatte.

Die Gewandung der kleinen Figuren entspräche dem künstlerischen Entwicklungsstand dieser Jahre. Wie aber passen die Figuren unter den Gewändern in dieses Bild? Bei aller Meisterschaft der Schnitzkunst entsprechen diese einem Typus, der im Münchner Raum des frühen 17. Jahrhunderts anzutreffen ist³⁰, besonders in der ‚Weilheimer Schule‘ eines Hans Degler und eines Bartholomäus Steinle.

Den Einfluss der großen Manieristen, wie Gerhard, Reichle und Krumper kann man nur indirekt durch diese Weilheimer Meister erkennen. Ausgenommen bleibt natürlich der Faltenwurf, der von Candids luftigen Gewändern inspiriert zu sein scheint³¹.

²⁷ Christoph Rodt, Assistenzfiguren e. Kreuzigung. In: Hannelore Müller, Städtische Kunstsammlungen Augsburg. Das Maximilianmuseum, München 1982, Abb.18. Michael Zürn: Johannes d. Evangelist. Überlingen, Museum. In: Barock am Bodensee. Plastik. Kat. Bregenz 1964, Abb. 189.

²⁸ Sebastian. Aislingen, St. Sebastiankapelle und Hl. Christophorus, Augsburg, St. Moritz. Beide um 1630. In: Georg Petel 1973, Abb. 97 und 95.

²⁹ Ebd., Abb. 120, 121.

³⁰ S. a. Einschätzung der Expertenbegehungen vom 10. Mai und 20. August 2007. Georg Petel, Neue Forschungen, S. 161.

³¹ Z. B. Im Martyrium der Hl. Ursula von 1588. St. Michael. München. In: Rom in Bayern, München 1997, Abb. S. 467.

Völlig aber fehlt in ihnen das Vorbild eines Rubens oder ein Niederschlag von Petels Italienaufenthalt, der in anderen Werken aus diesem Zeitraum von 1624 bis 30 so augenfällig ist.

Zur Verdeutlichung dieser Beobachtungen werde ich versuchen, auch im Detail an den Figuren die Unterschiede zwischen ihnen und den bekannten Werken Petels aufzuzeigen.

Beginnen wir mit *Maria*. Ihre schmale, leicht zurückgelehnte Gestalt mit der hohen Taille hat noch spätgotische Anklänge, während ihre Gewandung vom Stil des frühen 17. Jahrhunderts geprägt ist. Aber auch ihr zartes, fast kindliches Gesicht mit der hohen gewölbten Stirn und der eigenartigen Fokussierung der Augen entspricht nicht mehr dem Zeitgeschmack der ‚Weilheimer Schule‘. Die weiblichen Gesichter der zeitgenössischen bayerischen Meister folgen eher dem klassischen Ideal eines Hans Krumpper, besonders deutlich in der Verkörperung der Patrona Bavariae an der Residenzfassade in München³².

In Georg Petels Werk findet sich dieser kindliche Frauentypus allerdings auch nicht. Am ähnlichsten wäre noch das Gesicht der Venus seiner Elfenbeingruppe ‚Venus und Cupido‘ von um 1620³³, auf das Zohner schon in seinem Aufsatz hingewiesen hat. Später bevorzugt Petel sowohl in seinen Elfenbeinarbeiten wie auch in seinen großen Holz- und Bronzewerken einen Typus, der an die Darstellungen der Niobe in der Antike erinnert. Statt mädchenhafter Züge wie bei dieser Madonna, sind seine Frauenköpfe weiblicher, mit einem klassischen Profil, relativ niedriger Stirn, ‚schweren‘ Wangen und einem kräftigen Hals gestaltet.

Die Übernahme dieses klassischen Frauentyps kann schon erfolgt sein durch das Studium von Kupferstichen und Werken der großen Manieristen, wie z. B. Candids Heilige in St. Michael in München³⁴.

³² S. a. Hans Degler, *Madonna*. Vor 1620. Ehem. Zisterzienser Klosterkirche Aldersbach. In: Sauermost, Die Weilheimer. München 1988, Abb. S. 88. *Madonna mit der Traube*. Um 1625, Franziskanerkloster in Ingoldstadt. In: Friedrich Obermaier, *Der „Heilige Wandel“ in Frauenchiemsee*. Georg Petel, Neue Forschungen, Abb. 59. B. Steinle: *Himmelfahrt Mariens*. 1611. Bad Tölz, Stadtpfarrkirche und eine Marienkrönung (?) aus Schwabniederhofen. München, Bayerisches Nationalmuseum. Abb. in: Wilhelm Zohner, Bartholomäus Steinle. Weißenhorn 1993, S. 76 und 136.

³³ Oxford Ashmolean Museum. Abb. Krempel, S. 38.

³⁴ Z. B. Das oben erwähnte Martyrium der Heiligen Ursula. 1588. München, St. Michael. In: Rom in Bayern, Abb. S. 467.

Später kommt noch die Schulung bei Rubens hinzu. Dies wird besonders deutlich beim Salzfass mit dem ‚Triumph der Venus‘ von 1628³⁵. Das Gesicht der ‚Maria Magdalena unter dem Kreuz‘ von um 1630 aus dem Regensburger Münster zeigt ebenfalls diesen klassischen Typus mit den fleischigen Wangen und dem langen kräftigen Hals³⁶.

Einen anderen Typus finden wir in der trauernden Muttergottes der Kreuzigungsgruppe des Augsburger Heiliggeistspitals von 1631³⁷. Auch sie besitzt ein klassisches Profil, aber sie wirkt ‚abgezehrt‘ und dem Kontext gemäß älter.

Ein weiterer ganz auffälliger Unterschied liegt in der Gestalt des **Joseph**. Während die sehr schmalen Schultern und der dazu passende schmale kurze Oberkörper bei Maria noch zur Charakterisierung ihrer Jungfräulichkeit, bzw. beim Jesusknaben der Kindlichkeit dienen könnten, wirken sie bei der Darstellung eines erwachsenen Mannes puppenhaft³⁸. Auch die kräftigen Beine Josephs stehen in keinem Verhältnis zu dem schmalen Körper, dessen Verlauf man unter den Gewändern nicht ganz nachvollziehen kann. In Verbindung mit dem etwas steif abstehenden rechten Arm erinnern sie an die Figuren der Altäre des Hans Degler in St. Ulrich und Afra in Augsburg³⁹ aus dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts.

Betrachtet man dagegen die Standfiguren Petels aus dem bisher für den ‚Heiligen Wandel‘ angenommenen Zeitraum kurz vor 1630, so zeigen sie dessen ständiges Ringen um eine anatomisch richtige Darstellung des Körpers und eine fast tänzerisch anmutende Haltung. Als Beispiele seien nur der frühe Sebastian von 1627/28 aus der St. Moritzkirche in Augsburg, der Bronze-Neptun von 1628/29 aus der Münchner Residenz und der ‚Ecce homo‘ um 1630 im Augsburger Dom genannt. Auch den Christophorus aus der St. Moritzkirche in Augsburg um 1630 stattet Petel mit athletischen Beinen aus, die sogar etwas nach außen gebogen zu sein scheinen, wohl um die Auswirkungen der göttlichen Last zu zeigen⁴⁰.

Auch die Formung der **Haare** unterscheidet sich bei zwei Figuren des ‚Heiligen Wandel‘ deutlich von der, die Georg Petel üblicherweise anwendet: Bei Maria ist der

³⁵ Stockholm, Kungl. Husgeradskammaren. Abb. Krempel, S. 64, 65.

³⁶ Kruzifix mit kniender Magdalena. Bronze. Um 1630. Regensburg, Kath. Stadtpfarrkirche Niedermünster. In: Georg Petel 1973, Abb. 105, 106.

³⁷ Heute im Maximilianmuseum Augsburg. Ebd. Abb. 120, 122.

³⁸ Obermaier kommt zu ähnlichen Schlussfolgerungen: „... was aber Defizite in der Proportionierung und im Anatomischen nicht völlig ausräumen kann“. In: Obermaier, S. 141.

³⁹ Theodor Müller, Deutsche Plastik. Königsstein 1963, Abb. S. 16.

⁴⁰ Georg Petel 1973, Abb. 82, Abb. 91, Abb. 111 und 95.

Duktus der langen Wellen noch vergleichbar mit Petels Arbeiten, aber bei Joseph und dem Jesuskind wird ein Vergleich schwierig.

Die Locken dieser Figuren entsprechen den ‚Knorpellocken‘, die im ländlichen und ‚internationalen‘ Manierismus um 1600 in immer neuen Abwandlungen geformt wurden. Entstanden sind sie aus dicken Lockenkringeln, die schon bei Michelangelo ‚Sieger‘ von 1520–25 aus dem Palazzo Vecchio⁴¹ in Florenz kaum eine Haarstruktur erkennen lassen und an kleine Schnecken erinnern. Im deutschen Manierismus, besonders im ländlichen Raum, entstanden in Verbindung mit überkommener gotischer Schnitztechnik virtuose Lockengebilde, die mit natürlichen Haaren kaum zu vergleichen sind.

Georg Petel entschied sich in seinen bekannten Werken offenkundig sehr früh bewusst gegen diese manieristischen Übertreibungen! Er bevorzugt bei seinen Figuren meist längere, nur leicht gewellte Haare, die teilweise in einer halben Locke enden.

Kurze Haare, die zum Vergleich herangezogen werden können, tragen z. B. die Bronze-Schächer einer ‚Kreuzigung‘⁴², der Elfenbein Sebastian aus München⁴³ und der Sebastian aus der St. Moritzkirche in Augsburg⁴⁴. Alle diese Frisuren haben ähnliche Eigenschaften wie die langhaarigen: Relativ flach anliegende, wellige Haarsträhnen mit kleinen halbrunden Endungen. Bei dem Hl. Christophorus und dem Aislinger Sebastian gleicht die Haartracht fast einer groben Perücke, während die glatten Haare der Wassergottes Neptun an Seetang erinnern⁴⁵.

Kurze Locken gibt es bei den puttenhaften Engeln oder bei dem Christkind von 1632 in der Barfüßerkirche in Augsburg. Allerdings liegen sie auch hier enger am Schädel und die einzelne Locke ist in ihrem Verlauf einfacher und natürlicher als die der Figuren des ‚Heiligen Wandels‘ geformt⁴⁶. Nur die starke kurze Lockenpracht

⁴¹ Lutz Heusinger, Michelangelo. Florenz 1989, Abb. 69, 70.

⁴² Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung. In: Georg Petel 1973, Abb. 22, 23.

⁴³ Hl. Sebastian. Elfenbein. München, Bayerisches Nationalmuseum. In: Ebd. Abb. 68.

⁴⁴ Lindenholz. Um 1627/28. In: Ebd. Abb. 82.

⁴⁵ Hl. Christophorus. Um 1630, Augsburg, St. Moritz. Hl. Sebastian. Um 1630. Aislingen, Sebastianskapelle. In: Georg Petel 1973, Abb. 95 und 91.

⁴⁶ S. Fn. 34. Putto. Buchsbaum. Um 1628/33. Stuttgart. Landesmuseum Württemberg. Abb. in: Krempel, S. 85. Christkind. Um 1632/33. Augsburg. Barfüßerkirche. Abb. ebd. S. 132. Dabei erinnert die Haartracht dieses späten Christkinds mit seinem akzentuierten Wirbel über der Stirn stark an den ‚Genius der guten Herrschaft im Kriege‘ aus dem Grabmal Kaiser Ludwig des Bayern in der Münchner Frauenkirche. In: Das Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchner Frauenkirche, Regensburg 1997. Abb. Tafel 21.

des Elfenbein-Herkules⁴⁷ hat einen ähnlichen, wenn auch flacheren Duktus, und ist wohl antiken Statuen entlehnt.

Korrigierte zeitliche Einordnung

Nach der Aufführung so vieler prägnanter Unterschiede der Figuren des ‚Heiligen Wandel‘ zu dem bekannten Werk Georg Petels aus der Zeit um 1624–1630, erscheint es klar, dass der kleine Altar nicht in diesem Zeitraum gefertigt sein kann.

Zu groß wirkt die Diskrepanz zwischen der noch dem ländlichen Manierismus Weilheims verpflichteten Figuren und der Gewandbehandlung, deren Kunstfertigkeit erst vom reiferen Werk Georg Petels bekannt ist und unstreitig auf diesen Bildhauer hindeutet.

Warum sollte jedoch der arrivierte Meister beim ‚Heiligen Wandel‘ seine Virtuosität auf die Detailausführung in den Gewändern beschränkt, in der Grundkonzeption der Figuren aber auf die veraltete Stilrichtung seiner Lehrmeister zurückgegriffen haben?

Dieses Phänomen lässt sich nach meiner Auffassung nur mit einer deutlich früheren Datierung der Figurengruppe erklären, nämlich **um 1617/18**, also in seiner späten Lehrzeit. Dafür spricht auch Zohners stilistische Einordnung des Altars, der sich an Vorbildern aus dem frühen 17. Jahrhundert orientiert⁴⁸.

Betrachtet man den ‚Wandel Jesu‘ unter diesem Aspekt, ergeben sich interessante neue Sichtweisen und Erklärungen für viele Ungereimtheiten.

Schon Sandrart, Petels erster Biograph, betont in seiner biographischen Notiz⁴⁹

⁴⁷ Herkules und der nemäische Löwe. Elfenbein. Um 1624. München. Bayerisches Nationalmuseum. Abb. in Krempel, S. 53.

⁴⁸ S. Einleitung. Zohner tendiert nach der Entdeckung von Georg Petels Elfenbeinkruzifix von 1621 im Karmeliterinnenkloster von Pontoise auch für eine frühere Datierung der Figuren des ‚Heiligen Wandel‘. „Wenn man aber an der von mir 1987 vorgeschlagenen Zuschreibung der Figurengruppe an Petel festhalten will, wird man die Datierung wohl früher, zu Ende seiner Lehrzeit ansetzen müssen.“ Brief an Verf. Am 30.01.2010, S. 4.

⁴⁹ Sandrart berichtet, dass er schon bei den großen Altären von Hans Degler in St. Ulrich und Afra, Augsburg u. a. „zu dieser Profession auch angeführt.“ Er kann nicht älter als sechs Jahre alt gewesen sein! Das wird, wahrscheinlich mit Recht, angezweifelt, es soll aber wohl die Rolle des Wunderkindes unterstreichen. Sandrart, Academie der Bau-Bild- und Mahlerer-Künste von 1675. Ausg. München 1925, S. 223. S. a. Karl Arndt, Studien zu Georg Petel, Jahrbuch der Berliner Museen. Bd. 9, 1967, S. 221.

Petels besondere Frühreife und vergleicht ihn mit den Disteln, die schon „anfangs brennen hart“⁵⁰.

Man kann sich also gut in diesen begabten Jugendlichen hineinversetzen, der jede Anregung geradezu in sich aufsaugt, gleichzeitig aber beweisen will, dass er längst alle Techniken seiner Lehrer und der älteren Gesellen beherrscht – oder sogar übertrifft⁵¹.

Das erklärt aber auch, warum so wenige für Petel typische stilistische Eigenheiten in den Figuren des ‚Heiligen Wandel‘ zu finden sind. In diesem Alter kann der persönliche Stil noch nicht so ausgeprägt sein wie bei einem erwachsenen Künstler.

Für einen begabten Schüler, Sohn eines Bildschnitzers⁵² im Weilheimer Umfeld, der seit frühester Jugend in „Laubwerk, Rollen, Schild ...“⁵³ und vielem mehr, geschult wurde, war es außerdem wesentlich leichter, dekoratives Faltenwerk zu schaffen, als menschliche Körper mit den richtigen Proportionen. Das wurde in den ländlichen Werkstätten nicht gelehrt! Anregungen aus Kupferstichen und den Kunstwerken der nahen Metropolen wurden noch nicht umgesetzt, können aber dazu beigetragen haben, das Faltenwerk im ‚Heiligen Wandel‘ ‚natürlicher‘ zu gestalten.

Zwei Faktoren kommen bei dieser Arbeit der ‚weichen‘ Faltengebung entgegen, einmal die geringe Größe und das Material, nämlich Lindenholz. Dies besitzt fast keine Strukturen. Dadurch kann man es sehr gut bearbeiten. Die so auffallende Weichheit der Faltenbrüche wurde wohl durch Schleifen mit Schleifpulvern erreicht, eine Technik, die besonders für die Elfenbeinschnitzerei angewandt wurde⁵⁴. Hier könnten sich schon Petels Fähigkeiten für die Bearbeitung von Elfenbein ankündigen. In dieser Technik hat er schon sehr früh seine Meisterschaft gezeigt, besonders in der freien Faltengebung⁵⁵.

Der ‚Heilige Wandel‘ könnte z. B. als ein Gesellenstück oder als ein persönliches Geschenk des Lehrlings entstanden sein. Das würde das Fehlen einer kostspieligen

⁵⁰ Sandrart, ebd. „Urit mature, quod vult urtica manere“ oder in seiner Übersetzung: „Das ist der Neßeln erste Art, dass sie gleich Anfangs brennen hart“

⁵¹ S. a. Dissertation: 7. Exkurs. Jugendwerk

⁵² Clemens Petel war auch Bildschnitzer und bildete darin aus. Bekannt ist der Prozess um die „redliche“ Ausbildung Philipp Dirrs. Norbert Lieb in Georg Petel 1973, S. 52.

⁵³ Ebd. S. 54.

⁵⁴ Die preiswerte Form wurde aus Buchs- oder Birnbaumholz hergestellt. Vergl. Putto von Georg Petel aus dem Württembergischen Museum, Stuttgart. Inv. Nr. WLM 192458. In: Petel 1973, Abb. 59–62.

⁵⁵ Schon im ersten, noch etwas steifen Kruzifix aus dem Bayerischen Nationalmuseum, München (Inv. Nr. 63/152). In: Krempel, Abb. S. 36, 37.

Fassung erklären, aber auch den edlen Rahmen des Altars, der ebenfalls von Georg Petel stammen könnte. Georg Petels Vater Clemens war nämlich überwiegend als ‚Kistler‘ tätig. Von ihm und den anderen Kunstschreibern des Ortes⁵⁶ hat der junge Georg sicher ebenfalls viel gelernt.

Diese Überlegungen könnten auch als Erklärung dafür dienen, warum im Auszug des Altars die Figur des Gottvaters fehlt. Vielleicht waren es Zeitmangel und wichtigere neue Aufgaben, die die Vollendung des kleinen Werks verzögerten, bis Petel zu seiner Wanderung aufbrach.

Vorbilder

Mit dieser These, den ‚Heiligen Wandel‘ als ein Jugendwerk Georg Petels einzuordnen, treten andere Bildschnitzer zu den bisher genannten hinzu, die Einfluss auf die Arbeit gehabt haben konnten. Es ist nämlich erstaunlich, wie diese Skulpturen die künstlerische Umgebung ihres Schöpfers widerspiegeln. Die Vorbilder muss Petel alle gekannt haben, da er in Weilheim aufgewachsen war, wo die Meister mit ihren Mitarbeitern, Gesellen und Lehrlingen sozusagen Tür an Tür lebten.

Sein Lehrer war wahrscheinlich, wie schon erwähnt, Bartholomäus Steinle. Zumindest das Gesicht des Jesuskindes findet sich in einem Christkind Steinles wieder, oder die ‚Sorgenfalten‘ Josephs haben wohl einen Ursprung in Heiligengesichtern⁵⁷.

Neben seinem Lehrer Steinle hat ihn sicher auch der schon genannte Hans Degler beeinflusst. Es sind eher zeittypische Modedetails, wie der niederartige Einsatz in dem Mariengewand, der zur Schleife gebundenen Gürtel⁵⁸ oder die geschlitzten Ärmel bei Josephs Obergewand, die sich besonders in den Szenen der Augsburgener Altäre in St. Ulrich und Afra wieder finden.

Typischer für den Einfluss von Hans Degler beim Joseph sind aber, wie erwähnt, seine steifen Arme, die man besonders bei den männlichen Protagonisten in der ‚Geburt Christi‘ aus dem Hochaltar der St. Ulrich und Afra Kirche findet⁵⁹.

⁵⁶ Lieb erwähnt bis 1610 allein sieben andere Kistler. Lieb, S. 54.

⁵⁷ Christkind. Um 1620. Weilheim, Stadtmuseum. Aber auch Halbfigur Gottvaters von 1609 aus Stams, heute Weilheim, Stadtmuseum. u. a. In: Wilhelm Zohner, Steinle, Abb. 169, 170; 74.

⁵⁸ Z. B. Muttergottes mit zwei Engeln, um 1625. Pessenbach. In: Fritz Buchenrieder, Gefasste Bildwerke. Aus der praktischen Arbeit der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege 1958–1986. (Bayerisches Amt für Denkmalpflege 40), München 1990, Abb. 250.

⁵⁹ Friedrich Kriegbaum, Adam Baldauf, ein Tirolischer Bildhauer des Frühbarock. Münchner Jahrbuch d. bildenden Kunst. NF. 6, 1929. S. 74, Abb.10.

Aus der Lehrer-Generation war sicher auch Melchior Bendl aus Waldsee einflussreich, der anfangs große Schwierigkeiten hatte, in Weilheim Fuß zu fassen. Von ihm gibt es aus den Dreißiger Jahren des Jahrhunderts einige Zuschreibungen, die einen weichen antikisierenden Faltenwurf zeigen⁶⁰. Allerdings weiß man nicht, ob er schon um 1617 diesen Stil pflegte.

Unter den älteren Gesellen hat auch Hans Spindler⁶¹ seine Spuren hinterlassen, obwohl er um 1618 schon in Garsten tätig ist⁶². Er kam um 1607 zu Hans Degler in die Lehre, sein Lehrbrief wurde 1623 nachträglich ausgestellt. Von ihm könnte der junge Petel einmal die Ohren mit der großen abstehenden Muschel⁶³, die Sorgenfalten des Joseph⁶⁴ vor allem aber die Locken des Jesusknaben übernommen haben. Dabei schwillt die einzelne Locke in ihrem Verlauf übermäßig an. (Diese Form zeigt sich besonders bei Spindlers Gottvater im Stift von Kremsmünster von 1620/21, wo die Bartlocken sich am Kinn aus dünnen Strähnen zu großen ornamentalen Haarwellen entwickeln⁶⁵). Eine etwas gemilderte Form findet sich bei Josephs Haartracht.

Die Haartracht des Joseph erinnert aber auch an die kurzen ‚Knorpellocken‘ eines Michael Zürn.

Michael Zürn selbst hielt sich allerdings nicht in Weilheim auf, wohl aber sein Bruder Hans Jakob Zürn, der um 1616 bei Degler Geselle war⁶⁶. Dieser wird bei den ‚Verdingen‘ häufig zusammen mit den Brüdern Michael und Martin genannt, ohne dass seine persönliche Handschrift zu erkennen ist.

Man kann allerdings davon ausgehen, dass auch er stilistische Eigenheiten der Familie Zürn in seinen Schnitzarbeiten umsetzte. Es ist daher durchaus legitim, Werke Michael oder Martin Zürns in Bezug auf Ähnlichkeiten zu studieren⁶⁷.

⁶⁰ Melchior Bendl, Hl. Elisabeth von Thüringen. Holz. 1634. Weilheim, Stadtpfarrkirche.
In: Heilige Kunst, Bd. 63, 1968/69, Abb. S. 499.

⁶¹ Hans Jürgen Sauermost, Die Weilheimer, München 1988, S. 42f.

⁶² Heinrich Decker, Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943, S. 25.

⁶³ Kreuzigung, Holz. Um 1625. Frauenstein. In: Ebd., Abb. 72.

⁶⁴ Hans Spindler, Gottvater. Um 1620/21. Stift Kremsmünster. In: Sauermost, S. 43.

⁶⁵ Abb. ebd., S. 123.

⁶⁶ Ebd., S. 40.

⁶⁷ „Familienstil“. S. auch Ulrich Söding, Georg Petel: erster Barockbildhauer in Deutschland? In: Georg Petel Neue Forschungen, S. 38. Dieser Stil konnte auch auf andere Familien einwirken. Wie die Familie Zürn stammte auch die Familie Bendl aus Waldsee. Es gibt einen Evangelisten Johannes von Jakob Bendl, der neben den Locken, ähnliche Füße wie das Jesuskind, vor allem aber ähnlich zarte Gesichtszüge wie der des Michael Zürn aufweist. Johannes Ev., 1619. Bärenweiler, Spitalkirche.
In: Barock am Bodensee. Plastik. Kat. Bregenz 1964, Abb. 29.

Hier bietet sich besonders die Skulptur des Evangelisten Johannes⁶⁸ von Michael Zürn an. Neben den erwähnten Locken zeigt er die oben beschriebenen eigenartigen ‚kleinen‘ Zehen wie der Jesusknabe.

In der Gewandgestaltung ist der gleiche flache Kragen mit dem Kugelknopf⁶⁹ auffällig. Außerdem bildet Zürn auch beim Johannes flache, relativ weiche Falten – sogar die senkrechte Falte über dem Schienbein des gebeugten Beins ist ähnlich gestaltet wie bei dem der Maria und des Jesusknaben. Aber sie wirken etwas handwerklich, es fehlt ihnen der plastische Schwung, der die Figuren des ‚Heiligen Wandels‘ so auszeichnet.

Quellen

Nach diesen stilkritischen Betrachtungen könnte ein Versuch unternommen werden, die Quellen neu zu interpretieren und dadurch eine neue Diskussionsgrundlage zu schaffen. Vielleicht wäre doch eine Verbindung der Laienschwester Maria Pädrtl aus der Benediktinerinnen-Abtei St. Maria Frauenwörth zur Familie Georg Petels möglich. Sie lebte, wie oben schon erwähnt, von 1608 bis 1680 und hatte im Alter von 32 Jahren, am 17. März 1640 das Noviziat begonnen und am 27. Mai 1641 die Gelübde der ‚Profession‘ abgelegt.

Natürlich kann der kleine intime Altar erst durch Umwege in das Kloster gelangt sein. Aber wenn wir ihn als ein Jugendwerk Georg Petels sehen, lässt eine Verbindung mit dem Namen ‚Pädrtl‘⁷⁰ eher an ein persönliches Geschenk oder an einen Familienaltar denken, der als Erbe in den Besitz des Klosters gelangt ist.

Demnach könnte Petels Schwester Maria als die Laienschwester Maria Pädrtl in Frage kommen. Sie heiratete 1620 den Weilheimer Bürger Georg Kipfinger und nach dessen Tod 1632 den Färber Hans Miller. Dieser starb 1637⁷¹. Sie wäre demnach als

⁶⁸ Wasserburger Kanzel. In: Ebd., Kat. 189.

⁶⁹ Offensichtlich waren Kugelknöpfe sehr beliebt bei Michael Zürn, z. Beispiel an einem St. Jakobus von um 1639 aus Burghausen a. d. Salzach im Burgmuseum. Ebd., Abb. 196.

Interessant ist auch die Behandlung der Augen. Die wulstigen Augenlider (teilweise mit dem Loch im Nasenwinkel) erinnern an die des Hl. Sebastian in Aislingen und anderer Skulpturen Petels, bis hin zum Christus Salvator in St. Moritz in Augsburg. In: Georg Petel 1973, Abb. Schutzumschlag, (96, 102, 103, 105, 115, 122, 124), 128

⁷⁰ Schon Norbert Lieb weist auf die vielfältige Schreibweise des Namens hin. Norbert Lieb, Lebensgeschichte Georg Petels. In: Georg Petel 1973, S. 52, Fn. 11–13.

⁷¹ Stadtarchiv Weilheim. In: Georg Petel, Berlin 1973, S. 55.

Witwe, wohl zuerst als Laienschwester, ins Kloster eingetreten⁷². Das wichtigste Gegenargument gegen diese These bildet allerdings das Geburtsdatum der Maria Pädltl, nämlich 1608. Maria Petel wäre nach dieser Datenlage bei ihrer ersten Eheschließung erst zwölf Jahre alt gewesen! Da wir aber nicht wissen, ob dieses Datum unter die von Manfred Weitlauuffs „nicht immer zuverlässig(en)“ Quellen fällt,⁷³ ist diese These weiter bedenkenswert.

Georg Petel hatte noch eine Halbschwester **Magdalena** aus der dritten Ehe seines Vaters⁷⁴. Magdalena könnte durchaus 1608 geboren sein, denn die Ehe ihrer Eltern soll „wohl im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts“⁷⁵ geschlossen worden sein. Der Vater Clemens Petel war, wie schon erwähnt, um 1611 verstorben. Magdalena lebte bis zum Tod der Mutter, 1627, im elterlichen Haus. 1627 war Magdalena noch unmündig, daher zeichneten als Vormünder Wilhelm Streitl und Hans Loth⁷⁶. Man kann sich vorstellen, dass die beiden Vormünder das Kloster in diesen schweren Kriegszeiten als die sicherste Versorgung ansahen. Das junge Mädchen kann also nach 1627 als Laienschwester ins Kloster eingetreten sein, und erst 1640 das Noviziat begonnen und 1641 die Weihen genommen haben. Dies würde die Eintragung unterstützen, dass dabei, gegen den Brauch, nicht der Vater genannt wird.

Ihr voller Name wird wohl wie der der Äbtissin gewesen sein: Maria Magdalena. Grundsätzlich müsste der korrekte Name eigentlich immer Maria Magdalena heißen, da Magdalena nur eine Beifügung ist, nämlich ‚aus Magdala‘⁷⁷. Diese wurde schon im Neuen Testament benutzt, um Maria von den anderen Marien im Umkreis Jesu zu unterscheiden⁷⁸.

⁷² Gegen einen Eintritt spricht allerdings wohl auch, dass sie aus zweiter Ehe noch die kleine Tochter Christina hatte. Außerdem ist mir nicht bekannt, unter welchem Namen gewöhnlich im 17. Jh. der Eintritt ins Kloster erfolgte. Hier hätte es wohl der Mädchenname sein müssen.

⁷³ S. Provenienz.

⁷⁴ Die dritte Ehefrau hieß Maria. Es gab aus dieser Ehe noch eine Tochter Susanna. Georg Petel stammte aus der zweiten Ehe mit Maria Älbl. Norbert Lieb, Lebensgeschichte Georg Petels. In: Georg Petel. 1973, S. 55.

⁷⁵ Ebd., S. 53.

⁷⁶ Ebd., S. 55.

⁷⁷ Lukas 8, 2; Markus 16, 9. Heute wohl el-Mejdel (der Turm) am See Genezareth. LCI, Bd. 7, Sp. 517.

⁷⁸ Damit ist allerdings nicht geklärt, wie der Name im 17. Jahrhundert grundsätzlich in Dokumenten verwendet wurde. Konnte man den Beinamen der Maria, – aus Magdala, allein als Namen verwenden, oder hieß sie grundsätzlich Maria Magdalena, während Magdalena allein in der Umgangssprache üblich war?

Magdalena Petel wurde sicher, um eine Verwechslung mit ihrer Stiefschwester auszuschließen, nur Magdalena gerufen. Im Kloster wurde sie dagegen vielleicht korrekt Maria genannt, auch wohl um sie von der Äbtissin zu unterscheiden.

Vielleicht hatte der junge Petel den kleinen Altar seiner Stiefmutter, die nach dem Tod des Vaters für die Kinder sorgen musste⁷⁹, als Hausaltar geschenkt, den Magdalena erbt, und der bei ihrem Eintritt ins Kloster eine kostbare Mitgift darstellte.

⁷⁹ Einer der Vormünder, die dabei halfen, war Bartholomäus Steinle.

17. ANHANG

17.1. Transkription des ‚Schleissner-Verding‘

17.2. Aufstellungsschema der Figuren auf der ‚Kuppen‘

17.3. Chronologie nach den Quellen

17.4. Quellen- und Literaturverzeichnis

17.5. Verzeichnis der untersuchten Bildschnitzer

17.6. Abbildungsnachweis

17.1. Transkription des ‚Schleißner-Verding‘

(GLA Abt. 229 Nr. 43940. Brigitte Herrbach- Schmidt)

Verding der 2 Neben Altären zu St. Michls Kürchn zu Hechenschwandt mit Johan Schleißner Burgern und Mahlern zu Stauffen de dato 18. Septembris 1679.

Zu wüssen das auff heut zuendtgemelten dato zwischen dem Hochwd. Herren, Herren Romano Abbtten des Lobl: Gotteshaußes St. Plasien auff dem Schwartzwaldt etc. in Namben St. Michels Kirchen zu Hechenschwandt an einem: so dan Johann Schleissner Purger undt Mahlern zu Stauffen, andern Theils, wegen fassung zweyer Altären und zugehörd allda, Volgendes Verding getroffen und beschlossen worden.

Erstlich hat der Heyl. Creützaltar, neben dem Crucifix 3 Hauptbilder, als die Mutter Gottes, S. Joannes und die Hayl. Maria Magdalena welcher beeder Ersteren Mäntel gantz mit fein goldt / wie dan solches durchaußbeschehen solle / zuvergulden, die underkleider aber mit einer lac, roth und griener lasur gefaßt, der heyl. Magdalenaes Mantel in gleichen verguldet, mit einer lasur, das underkleid aber von silber gestrimbt oder verblüembt werden solle.

Zum anderen sollen die 4 Engl mit schlingen kleidtin undt ihren kelchen völlig vergult: die auff der kuppen stehenden mittelmäßigen Pilder aber darunder St. Andreas was grösser als die andere, noch formb der grosen oder hauptbilder gefast werden.

Drittens ist der Mantel mit grüner Öhlfarb auch zuent und außerst mit gold lasur anzustreichen. Die Höchder kuppen aber sambt denen anhangenden Zettlen: und 5 Stäben umb den Crantz ged. kuppen zuvergulden, dise letztere 5 Stäab auch nochderzue mit einer lasur zuüberziehen.

Viertens solle das Postament des ged. Hl. Creützaltars mit schwartzer Öhlfarb übermahl, die darauff geheffte Crantz und Ziraden aber gantz vergult werden.

Fünfftens seindt bey dem anderen altar 5 Hauptbilder sambt zweyen Engl mit kleinen klaidlin ohn kelch. Item 4 bilder auff der kuppen welche alle sambt dem Postament undt aller zugehör in gold, silber, und anderem der gestalten zufassen, das Er dem anderen altar zum Heyl. Creutz gleichförmig seye.

Sechstens sollen die Schein welche sich bey denen bilderen befinden alle vergult, auch die zwey gewändlin an Christo bey disem altar gleichfalls vergult undt mit blauem underzogen werden.

Sibendens und zum letzten die ubrigen 4 bilder als S. Peter und Paul auch S. Franciscus und Dominicus, sollen der gestalten gefaßt und verfertigt werden, damit mann selber zu disen beeden Altären applicieren und gebrauchten möge.

für und umb welche arbeith Hochernandt Ihro G. in Namben ged. St. Michelskürchen zu Hechenschwandt Ihme Johann Schleissner zubezahlen und für alles und alles an die handt zu stellen versprechen 350 fl. pargelt. Item 4 muth Roggen sodan die Herberg und Holtz sovil Er bey wehrender solcher arbeith würdet vonnöthen haben jedoch mit diesem beding daß zum anstandt zur Erkheuffung der farben und anderer Nothurfft Ihme 80 fl. und wan alles wohlgegründt und zue vergulden fertig widerumb 100 fl. sodan nach und nach biß zur verfertigung solcher arbeit auff sein begeren abermahl 100 fl. bezahlt die restierende 70 fl. aber solang stehen bleiben sollen biß ged. beede altar völlig sovil seine arbeith betr. außgemacht und auffgerichtet sein werden. Hingegen verspricht mehrberührter Johann Schleissner, ein solche guethe arbeit von frischen farben, fleisigem und furhafften vergulden auch übriger Malerey, daß offthochernandt Ihro g. Ein vollkhömen g. vergnügen haben sollen. Zue Bestettigung besserer Nachricht und verhalt dieses verdings zwey gleichlauthende Exemplar vor allhiesiger Cantzley sind auffgericht und daß Einte mehrhochvermelt Ihro g. zu Ihren Handen, das ander aber berührtem Johann Schleißner zugestellt worden. So geschehen in St. Blasien den 18. Septembris 1679

Johann Schleißner Mahler und burger zu Stauffen

17.2. Aufstellungsschema der Figuren auf der ‚Kuppen‘

Heilige f >	Andreas > Heilige d >	< Heilige a
<i>Blickrichtung</i>		<i>Blickrichtung</i>
<i>Kleid</i> roter Lüster <i>Umhang innen</i> blau/grün	<i>Kleid</i> Blumenmuster auf Silber <i>Umhang innen</i> orange	<i>Kleid</i> grüner Lüster <i>Umhang innen</i> rot

Braunrotes Poliment

Heilige e >	< Barbara Heilige c	< Heilige b
<i>Blickrichtung</i>		<i>Blickrichtung</i>
<i>Kleid</i> roter Lüster <i>Umhang</i> blau	<i>Kleid</i> Blumenmuster auf Silber <i>Umhang innen</i> rot	<i>Kleid</i> grüner Lüster <i>Umhang innen</i> blau/grün

Weißes Poliment

17.3. Chronologie nach den Quellen

Höchenschwand

St Blasien

- vor 1548 — Altes Münster keine Nachricht
 1548 — St. Stephan renoviert
 1586 — Neues Münster:
Neuer Hochaltar (Hans Morinck)
 Ausschmückung des Chors mit
 5 vergoldeten Statuen über Säulen d. Chors
 Lettner: St. Blasius vergoldet, Orgel
 1596 — Abschluß d. Chors durch seitliche Kapellen,
 St. Blasius u. Benedict

Tischmacherverding _____ 1598
 für 2 Schreine mit Flügeln
 u. stein. Füßen

- 1619 — Neues Münster:
Im Schiff 8 neue Altäre
 Neues Hauptaltarbild
**Lettner: Altäre u. Säulen unter d. L. mit
 ‚neuvergoldetem Laubwerk‘**
 1620 — Abbruch St. Stephan
 1621 — Altes Münster renoviert
 Neuausstattung: 1 Altar u. viele ‚gemahlte Tafeln‘
 1625 — Patrozinium d. Stephanskirche in Altes Münster

Verlängerung d. Schiffs _____ 1659–1661
 Kirchenfond u. Kloster
 tragen Kosten
 Abbruch u. Wiederaufbau d. Altäre

- 1666 — Beginn Umbau d. Neuen Münsters
Abbruch d. Lettners
 1669 — Gitter als Chorabschluß
 1671 — Hauptaltar: Neue Figuren Maria u. Joseph aus
 Silber
8 neue Altäre o. Ortsangabe
 1676–1679 — Franz. ‚Devolutions Kriege‘
 Stammkloster unzerstört. Mönche und
 Wertgegenstände in. d. Schweiz

Plünderung d. Kirche _____ 1678
 Reparatur u. Ergänzung
 durch Kirchenpflugschaft

Verding über neue Fassung _____ 1679/80
 d. Seitenaltäre u. ‚Zugehörd‘
 mit Schleißner
 Vertragspartner ist das Kloster

Verding über Hauptaltar, _____ 1680/81
 Kanzel usw.
 Unterverding Schleißner mit
 Bildschnitzer
 Vertragspartner ist das Kloster

17.4. Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Über Höchenschwand:

*GLA Karlsruhe: Abt. 229 Nr. 43940 – Kirchenbaulichkeit St. Michael Höchenschwand
Abt. 229 Nr. 43943 – Gefälle u. Kapitalien d. Kirche Höchenschwand*

Über St. Blasien in Schmieder aus:

„Renouviertes Liber originum“ des Joh. Baptist **Eiselin** von 1684. Darin als Quelle das „Liber originum“ von 1557 des Abt Molitor mit Quellen, wie das „Liber constructionis, T. 1-3“, von ca. 1322-1408, und Beschreibung eigener Umbauten

Als Fortsetzung kann man Stanislaus **Wülberz** „Epitome Omnium rerum quae ad notitiam domesticam Monasterii S. Blasii facere ordine chronologico digesta von 1753. T. 1,2.“ ansehen. (Darin: Martinus Abbas ab anno 1596-1625)

GLA Film S IV, 740/(a) 2129, 741/5 und 741/(b) 180

Zusammengefaßt u. ergänzt von P. Ignatius **Gumpp** (1736–1756) „Der Sonnen Auf- und Niedergang ...“ Ortus et occasus monasterii S. Blasii. Wichtig für Baudaten. Ergänzt durch Ansichten, Lagepläne und Grundrisse des Alten und Neuen Münsters von ca 1728

GLA Film S IV, 745/ 419

„**Die Fest**“. Hs.1556 des GLA Karlsruhe über die Altäre und Grabstätten im Neuen Münster. Schrift nach 1662 (Beschreibung des Lettnerabrisses) vor Gumpp. (Der Verf. beschreibt Veränderungen von 1664–72 mit „vor wenig Jahren“

Heutige Sign.: Film 65/11404, S. 113 ff

Acta et res praeclarae gestae Abbatum Martini I et Blasii II. 1596-1638.

GLA: Film S IV 734/1198, S. 422

Kibbler, Oddo: Diarium monast. S. Blasii ...1650–70, und Diarium ... Romani Abbatis de a. 1677/78. Diarium ... a. 1686–1698. Protocollum conferentiale seu liber ... a 1612–1648.

GLA: Rep. Abt. 68, Nr. 1262: Film S IV, 736/1839-2267. SIV 737/68. Film S IV 737/143.

Film S IV 738/967

Leider Lücke zwischen 1615 und 1620 (original) und zwischen 1665 und 1679 (original)

Literatur

Adriani, Götz: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977

Agosti, Giacomo: Giovanni Morelli e la cultura di conoscitori. Qualche considerazione dopo il convegno di Bergamo, 4–7 giugno 1987
In: Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege. 41. Jg. H. 4. Nürnberg 1988. Tagungen, S. 149–156

Altarkunst des Barock. Katalog. Hg. Anton Merk. Frankfurt a. Main 1979

Anfang: Vom Anfang der Neuzeit. Handbuch von Gemälden des Europäischen Manierismus. Ausstellungskatalog. Ravensburg 1966

Arasse, Daniel und Andreas Tönnemann: Der europäische Manierismus. 1520–1610 (Universum der Kunst, Bd. 42), München 1997

Arndt, Karl: Studien zu Georg Petel.
In: Jahrbuch der Berliner Museen. Bd. 9, 19, 1967. S. 125–231

Augustusbrunnen: Der Augustusbrunnen in Augsburg. Bearb. Michael Kühenthal, München 2003

Avery, Charles: Giambologna, The complete Sculpture. First published 1987. Singapore 2000

Barock am Bodensee – Plastik. Hg. O. Sandner. Bregenz 1964

Barock in Europa. Ausstellungskatalog. Hg. Harald Busch und Bernd Lohse, Freiburg 1964

Bartsch: Der illustrierte Bartsch Bd. 35, New York 1984

Bauer, Lorenz: s. Doering, Heinrich: Der christliche Altar. Paderborn 1928

Bayern, Kunst und Kultur. Ausstellungskatalog, München 1972

Beck, Herbert: Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock. Ausstellungskatalog. Frankfurt a. Main 1981

Beck, Karl: Die Chronik vom Höchenschwander Berg, Freiburg 1989

Benker, Siegmund: Philipp Dirr und die Entstehung des Barock in Baiern. (Beiträge zur altbayerischen Kirchengeschichte 20,3), München 1958

Bericht zur Untersuchung, Konservierung, Freilegung und Restaurierung der Kreuzigungsgruppe aus Höchenschwand, 19.10.89–31.10.90 (Mitarbeiter: Andrea Chevalier, Thomas Grünewald, Juliane Lange, Felix Muhle, Franziska v. Schinckel, Ilona Trotta, Andrea Wähning). Masch.Schr., Karlsruhe (1990)

Bertling, Claudia: Die Darstellung der Kreuzabnahme und der Beweinung Christi in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum florentinischen Andachtsbild (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 77), Hildesheim, Zürich, New York 1992.

Bober, Phyllis Pray und Ruth Rubinstein: Renaissance Artists and Antique Sculpture. A handbook of sources, New York 1986.

Braun, Joseph: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung Bd. 1, 2. München 1924

Brinckmann, Albert Erich: Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jh. (Handbuch der Kunstwissenschaft 14, Hrsg. A.E. Brinckmann), Berlin 1919

Brommer, Hermann: Der Freiburger Bildhauer Hans Jakob Rueff (17. Jh.) und seine Arbeiten für das Oberelsaß.

In: *Annuaire de la Société d'Histoire Sundgoviennne* 1970, S.64–72

Brommer, Hermann: Die Bildhauer Hauser in Kirchzarten, Schlettstadt und Freiburg i.Br. (1611–1842). Die Biographien Teil 1

In: *Schau ins Land* 89 (1971), S. 47–84.

Brunner, Herbert: Die Kunstschatze der Münchner Residenz. München 1977

Buchenrieder, Fritz: Gefaßte Bildwerke. Aus der praktischen Arbeit der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege 1958–1986 (Bayerisches Amt für Denkmalpflege 40), München 1990

Buszello, Horst und Hans Schadek: Alltag der Stadt – Alltag der Bürger, Wirtschaftskrisen, soziale Not und neue Aufgaben der Verwaltung zwischen Bauernkrieg und Westfälischem Frieden
In: Geschichte der Stadt Freiburg i. Br. Bd. 2, Freiburg i. Br. 1994, S. 69–161

Choulant, Johann Ludwig: Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildungen nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst (Neudruck der Ausgabe Leipzig 1852 mit Ergänzungen des Verf. Von 1858). Wiesbaden 1978

Christus im Leiden. Kruzifixe, Passionsdarstellungen aus 800 Jahren. Ausstellungskatalog, Stuttgart, Ulm 1985

Darstellung, Statistische Darstellung des Erzbistums Freiburg für das Jahr 1828. Hg. Erzbischöfliches Ordinariat, Freiburg i. Br. 1828

Decker, Heinrich: Barock-Plastik in den Alpenländern, Wien 1943

Doering, Oscar: Der christliche Altar (Mitarbeit Lorenz Bauer), Paderborn 1928

Erwerbungsbericht von Georg Petels Kruzifix von ca. 1620. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, F.3, 15, 1964

Erzbistum, Das Erzbistum Freiburg in seiner Regierung und seinen Seelsorgestellen. Hg. Erzbischöfliches Ordinariat, Freiburg i.Br. 1910

Felder, Peter: Barockplastik in der Schweiz, Basel, Stuttgart 1988

Feuchtmayr, Karl: Der Bildhauer Philipp Dirr aus Weilheim. Sein Verhältnis zur Bairischen Skulptur des frühen 17. Jahrhunderts
In: Das Münster 6 (1953), S. 147–159.

Feuchtmayr, Karl: Der Fall Bendl
In: Das Münster 10 (1957), S. 319–335.

Feuchtmayr, Karl: Jörg Petle und seine Kruzifixe

In: Das Münster 3 (1950), S. 134–144.

Feulner, Adolf: Die deutsche Plastik des 17. Jh., Florenz, München 1926

Feulner, Adolf und Theodor Müller: Geschichte der deutschen Plastik
(Deutsche Kunstgeschichte 2), München 1953

Fiorentini, Erna: Zweidimensionale Vorbilder. Überlegungen zu Baccio Bandinellis „Kampf der Götter“, den Augsburger „Mercur“ und Adriaen de Vries Florentiner Inspirationsquellen.

In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. München, Berlin. 63, 2000. S. 269–277

Fischer, Fritz : Der Meister des Buxheimer Hochaltars. Ein Beitrag zur süddeutschen Skulptur der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

(Diss. Tübingen 1986), Berlin 1988

Fischer, Fritz: Leonhard Kern und Italien

In: Leonhard Kern (1588–1662). Ausstellungskatalog. Hg. Harald Siebenmorgen, Schwäbisch Hall 1988, S. 53–63

Freising, 1250 Jahre geistliche Stadt, Freising 1989

Funke, Fritz: Buchkunde. Ein Überblick über die Geschichte des Buch- und Schriftwesens, Leipzig 196

Gamber, Klaus: Der gotische Lettner. Sein Aussehen und seine liturgische Funktion, aufgezeigt an zwei typischen Beispielen, (Regensburger und Halberstatter Dom)

In: Das Münster 37 (1984), S. 197–201

Geissler, Heinrich: Neues zu Friedrich Sustris

In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. F. 3, 29, 1978, S. 65–92

Geissler, Heinrich: Die Zeichnungen des Augsburger Bildhauers Caspar Meneller. Überlegungen zum Kopierwesen in Deutschland um 1600

In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, F. 3, 34, 1983. S. 59–100.

Gellichsheimer, Gustav: Die Altartafeln von Oberburg (Gornij-Grad) von Leonhard Klein (1612–1613)
In: Leonhard Kern. Neue Forschungsbeiträge. Schwäbisch Hall 1990, S. 11–24

Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. 1. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Berlin 1995

Götz-Mohr, Brita von: David Degler, Weilheim (1605–1682). Relief 1660/70. Kat.-Nr. 52.
In: Liebighaus-Museum alter Plastik. Nachantike kleinplastische Bildwerke. Bd.3, Die Deutschsprachigen Länder, 1500–1800. Katalog, Melsungen 1989

Grabmahl: Das Grabmal Kaiser Ludwig des Bayern in der Münchner Frauenkirche. Hg. Hans Ramisch, Regensburg 1997

Gradmann, Gertrud: Die Monumentalbildwerke der Bildhauerfamilie Kern.
In: Studien zur deutschen Kunstgeschichte 198, Straßburg 1917

Groiss, Eva: Hans Spindler. Ein Weilheimer Bildhauer des 17. Jahrhunderts in Oberösterreich. Diss., München 1974

Grünenwald, Elisabeth: Leonard Kern, ein Bildhauer des Barock, Schwäbisch Hall 1969

Grünenwald, Elisabeth: Anbetung durch die Hl. Drei Könige (Epiphanie). Leonhard Kern. 1613.
In: Leonhard Kern (1588–1662). Ausstellungskatalog. Hg. Harald Siebenmorgen, Schwäbisch Hall 1988, S. 151 f

Grünwald, Michael D.: Christoph Angermair. Studien zu Leben und Werk des Elfenbeinschnitzers und Bildhauers.
(Münchner Kunsthistorische Abhandlungen, Bd. 7/8), München 1975

Handbuch des Erzbistums Freiburg Bd. 1, Realschematismus, Freiburg 1939

Hawel, Peter: Die Pietà, eine Blüte der Kunst, Würzburg 1985

Heinzl, Brigitte: Der Beginn der Barockplastik in Oberösterreich. Hans Spindler.
Mitarb. Eva Groiss.

In: Barockland Oberösterreich 18, 1968, S. 21–26

Held, Jutta und Norbert Schneider: Sozialgeschichte der Malerei vom
Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993

Hell, Hellmut: Forschungen zur süddeutschen Plastik der Zeit der
Gegenreformation. Diss., Tübingen 1948

Hermann, Manfred und Hermann Brommer: Die Bildhauer Hauser.
Das Werk, Teil 2

In: Badische Heimat 52 (1972), S. 2–151

Hermann, Manfred: Kunst im Landkreis Sigmaringen. Plastik. Sigmaringen 1986

Himmelein, Volker: De ornamentis ecclesiae. Zur Ausstattung von Kirche und
Kloster

In: Tausend Jahre Petershausen, Konstanz 1983, S.103–118

Hodapp, Kurt: Baugeschichte der Michaelis-Kirche Höchenschwand.
Masch.Schr., o.O. 1987

Hodapp, Kurt: Die bauliche Entwicklung der Pfarrkirche St. Michael
In: St. Michael. Zum zweihundertjährigen Jubiläum als selbständige
Pfarrgemeinde und zum 150jährigen Jubiläum des kath. Kirchenchores
Höchenschwand, Konstanz 1987, S. 67–94

Höllhuber, Dietrich und Wolfgang Kaul: Wallfahrt und Volksfrömmigkeit in
Bayern, Nürnberg 1987

Hoffmann, Richard: Bayerische Altarbaukunst, München 1923

Hofmann, Siegfried: Arbeitsgemeinschaften bei oberbayerischen Altarbauten des
17. und 18. Jahrhunderts.

In: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 35 (1972), S.164–173

Huballa, Erich: Die Kunst des 17. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 9), (Sonderausg. d. Bände 1-12), Frankfurt a. M., Berlin 1990

Hug, Ernst: Schwarzwälder Volksfrömmigkeit und bäuerliche Volkskunst, St. Märgen 1992

Huth, Hans: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Darmstadt 1967 (1. Aufl. 1925)

Imorde, Joseph: Affektübertragung, Berlin 2004

Irtenkauf, Wolfgang: Abt Martin (I.) Meister. Eine Lebensskizze
In: St. Blasien. Festschrift aus Anlaß des 200jährigen Bestehens der Kloster- und Pfarrgemeinde. Hg. Heinrich Heidegger und Hugo Ott, München, Zürich 1983, S. 79–80

Jászai, Géza: Das Werk des Bildhauers Gerhard Gröninger 1582–1652.
Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Nr. 28. Lünen o. J.

Karn, Georg Peter: St. Blasien, Sakralkunst und kirchliche Aufklärung.
In: Barock in Baden-Württemberg Bd. 2. Katalog. Karlsruhe 1981, S.157–166

Kasper, Alfons: Über die Waldseer Bildhauer-Werkstätten der Zürn, Bendel, Grassender und Reusch
In: Heilige Kunst, 1968/69, Reutlingen, S.5–67

Kern: Leonhard Kern (1588–1662). Katalog. Hg. Harald Siebenmorgen, Schwäbisch Hall 1988

Kern: Leonhard Kern. Neue Forschungsbeiträge, Schwäbisch Hall 1990
(Folgeband von Kat. Leonhard Kern von 1988)

Kernl, Hubert: Studien zur Innenausstattung der ehemaligen Klosterkirche von Karthaus Prüll in Regensburg
In: Studien zur Kirchen- und Kunstgeschichte Regensburg 17 (1983), S. 269 -319.

Klöster: Alte Klöster in Passau und Umgebung, Passau 1954

Knapp, Ulrich: Hans, Christoph und Hans Christoph Schenck. Eine Skizze zum Werk der älteren Schenck-Generationen

In: Christoph Daniel Schenck. 1633–1691. Katalog, Sigmaringen, 1996. S.71–92

Koepf, Hans: Schwäbische Kunstgeschichte Bd. 4. Renaissance, Barock und Klassizismus, Konstanz und Stuttgart 1965

Kossatz, Tilman: Johann Philipp Preuß (1605–ca. 1687). Ein Beitrag zur Genese Barocker Bildkunst in Franken Bd. 1, 2 (Mainfränkische Studien 42), Würzburg 1988

Kraus, Franz Xaver: Die Kunstdenkmäler der Amtsbezirke Breisach, Emmendingen, Ettenheim, Freiburg (Land), Neustadt, Staufen, Waldkirch (Kreis Freiburg Ld.), (Die Kunstdenkmäler d. Großherzogtums Baden 6, 1), Tübingen, Leipzig 1904

Kraus, Franz Xaver: Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz (Die Kunstdenkmäler von Baden 1), Freiburg i. Br. 1887

Kraus, Franz Xaver: Die Kunstdenkmäler des Kreises Villingen (Die Kunstdenkmäler von Baden 2), Freiburg i. Br. 1890

Kraus, Franz Xaver: Die Kunstdenkmäler des Kreises Waldshut (Die Kunstdenkmäler von Baden 3), Freiburg i. Br. 1892

Krausen, Edgar: Die Pflege religiös-volksfrommen Brauchtums bei Benediktinern und Zisterziensern in Süddeutschland und Österreich.

In: Studien und Mitteilungen z. Geschichte des Benediktinerordens 1972, S. 274–90

Krempel, Léon, Georg Petel – Bildhauer im Dreißigjährigen Krieg. Ausstellungskatalog, München 2007

Kriegbaum, Friedrich: Adam Baldauf, ein Tirolischer Bildhauer des Frühbarock

In: Münchner Jahrbuch d. bildenden Kunst . NF. 6, 1929. S. 59–76

Kruzifix, Inv. Nr. 63/152. Erwerbungsbericht.

In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. F. 3, Bd. 15, 1964, S. 227

Kunst: Die Kunst des Barock, Architektur, Skulptur, Malerei. Hg. Rolf Toman, Köln 1997

Kunst: Christliche Kunst im Pfaffenwinkel
In: Das Münster 3 (1950), S.129–133

Kunstepochen der Stadt Freiburg. Katalog. Freiburg 1970

Landesmuseum: Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Meisterwerke aus den Sammlungen des wiedereröffneten Museums, Karlsruhe 1959

Larsson, Lars Olof: Adrian de Vries (1545–1626), Wien, München 1967

Larsson, Lars Olof: Adrian de Vries in Schaumburg. Werke für Fürst Ernst zu Holstein-Schaumburg. 1613–1621, Ostfildern-Ruit 1998

Lieb, Norbert: Die Muttergottes in Welden. Eine Frage zu Georg Petel
In: Das Münster, Jg. 22, 1969. S. 45–48.

Lieb, Norbert: Georg Petel. 1602–1634. Bildhauer
In: Lebensbilder aus dem bayerischen Schwaben. Hg. Joseph Bellot, Weißenhorn 1986, S. 118–143

Lill, Georg: Wiederhergestellte süddeutsche Bildwerke
In: Pantheon 16 (1935), S. 406

Lill, Georg: Deutsche Plastik, Berlin 1925

Lippmann, Friedrich: Der Kupferstich. 7. neu bearb. Aufl. von Fedja Anzelewsky, Berlin 1963

Lisner, Margrit: Michelangelos Anfänge: Gedanken zu seinen ersten rundplastischen Arbeiten
Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. F. 3, Bd. 52, S. 17–58.

Lutz, Heinrich: Der politische und religiöse Aufbruch Europas im 16. Jahrhundert
In: Propyläen Weltgeschichte, Berlin. 1991, Bd. 7, S. 25–132

Mader, Felix: Bezirksamt Passau. Unveränderter Nachdr. d. Ausg. München 1919 (Die Kunstdenkmäler von Niederbayern 4), (Die Kunstdenkmäler von Bayern 4,4), München, Wien 1981

Mader, Felix: Die Stadt Passau. Unveränderter Nachdr. d. Ausg. München 1919 (Die Kunstdenkmäler von Niederbayern 3), (Die Kunstdenkmäler von Bayern 4,3), München, Wien 1981

Mader, Felix: Bezirksamt Regensburg (Die Kunstdenkmäler von Oberpfalz und Regensburg 21), (Die Kunstdenkmäler von Bayern 2, 21), München 1910

Mader, Felix: Die Stadt Regensburg, (Die Kunstdenkmäler von Niederbayern 22) (Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern 2, 22), München 1933

Masken: Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600. Katalog, Hamburg 2002

Mann, Golo: Das Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges.
In: Propyläen Weltgeschichte, Berlin. 1991, Bd. 7, S. 133–230.

Maué, Claudia: Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Teil 1: Franken. Katalog, Mainz 1997

Maurer, Emil: Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale. Studien. Essays. Berichte, Zürich 2001

Mertin, Paul: Das vormalige Benediktinerstift St. Mang zu Füssen im ersten Jahrtausend seines Bestehens. Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte, Füssen 1965

Messerer, Wilhelm: Altäre in der Ikonologie des süddeutschen Barock
In: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 35 (1972), S. 135–163.

Middeldorf, Ulrich: Ein Frühwerk von Georg Petel.
In: Das Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3, 29, 1978, S. 49–64.

Miller, Albrecht: Beiträge zum Werk des Bartholomäus Steinle
In: Das Münster 23 (1970), S. 41–50.

Miller, Albrecht: Plastik 1510-1630

In: Bayern, Kunst und Kultur. Ausstellungskatalog, München 1972, S. 104–111.

Morelli, Giovanni, bzw. Iwan Lermolieff: Kunstkritische Studien über italienische Malerei. 3 Bde, Leipzig 1890-93. Einleitung, S. 87–104

Morsbach, Peter: Kunst in Regensburg, Regensburg 1995

Müller, Hannelore: Städtische Kunstsammlungen Augsburg
Das Maximilianmuseum, München, Zürich, 1982

Müller, Wolfgang: Katholische Volksfrömmigkeit in der Barockzeit
In: Barock in Baden-Württemberg Bd. 2. Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1981,
S. 399–408

Museen: Staatliche Museen Berlin. Katalog Bd. 4, Berlin, Leipzig 1930

Noack-Heuck, Ellen-Lore: Zum Werk des Konstanzer Bildschnitzers Christoph Daniel Schenck und seiner Werkstatt
In: Das Münster 23 (1970), S.28–40

O'Hara, Mayumi: Rudolf of Habsburg and the priest. A Study in Iconography of the Counter-Reformation under the House of Habsburg
In: Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte 59 (1996), S. 91–135

Ortsbeschreibung: Geschichtliche Ortsbeschreibung der Stadt Freiburg i. Br. (Urspr. Veröffentlichungen aus dem Archiv 1891 u. 1903), Freiburg i. Br. 1978

Ott, Hugo: Vorläufige Bemerkungen zur Geschichte des St. Blasianischen Registratur- bzw. Archivwesens
In: Schau ins Land 90 (1972), S. 23–36

Ott, Hugo: Die Benediktinerabtei St. Blasien in den Reformbestrebungen seit 1567, besonders unter Abt Kaspar II (1571–1596)
In: Freiburger Diözesan-Archiv Freiburg i. Br. 84 (1964), (3. Folge Bd. 16), S. 143–197

Passarge, Walter: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924

Passionskunst: Bayrische Passionskunst. 1000 Jahre christliche Kunst im Zeichen der Passion. Ausstellungskatalog, München 1950

Perndl, Josef: Josef Spindlers Frühbarockaltäre in Garsten.
In: Christliche Kunstblätter. H. 4, Jg 82, Linz 1941, S. 49–62

Petel: Georg Petel (1601–1634). Mitarb.: Karl Feuchtmayr (Aufsätze), Alfred Schädler (Katalog), Norbert Lieb und Theodor Müller (Beiträge), Berlin 1973

Petzet, Michael: Landkreis Sonthofen (Die Kunstdenkmäler von Schwaben 8), (Die Kunstdenkmäler von Bayern 7), Oldenburg, München 1964

Pfaffenwinkel: Der Pfaffenwinkel (Verf. Hugo Schnell?)
In: Das Münster 3 (1950), 129–133.

Pinder, Wilhelm: Die Pietà (Bibliothek der Kunstgeschichte Bd. 29), Leipzig 1922

Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance T. 1, 2 (Handbuch der Kunstwissenschaft Bd. 8), Potsdam 1929

Pinder, Wilhelm: Die dichterische Wurzel der Pietà, (Repertorium für Kunstwissenschaft 42), Berlin 1920

Portenlänger, Franz Xaver: Entdeckungen zu Andreas Thamasch, dem großen Barockbildhauer aus Tirol
In: Das Münster 1975, S. 305–09

Propaganda: Fromme Propaganda. Glaube und religiöse Kunst im Barock. Ausstellungskatalog, Münster 1993

Realschematismus der Diözese Freiburg, Freiburg i. Br. 1863

Reiners, Heribert: Das Münster Unserer lieben Frau zu Konstanz, Konstanz 1955

Renaissance: Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg. Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1986

Ricke, Helmut: Hans Morinck. Ein Wegbereiter der Barockskulptur am Bodensee, Sigmaringen 1973

Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten. Hg. Reinhold Baumstark. Ausstellungskatalog, München 1997

Rott, Hans: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert. Bd. 3, Der Oberrhein, Quellen 1. (Baden, Pfalz, Elsass), Stuttgart 1936

Rudigier, Andreas: Bartholomäus Steinle – Anmerkungen zur Barockplastik des Tiroler Oberlandes
In: Tiroler Heimatblätter, Jg. 71, 1996, S. 124–129

Sandrart, Joachim von: Academie der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. München 1925

St. Blasien: Festschrift aus Anlaß des 200jährigen Bestehens der Kloster- und Pfarrgemeinde. Hg. Heinrich Heidegger und Hugo Ott, München Zürich 1983

St. Blasien: Das tausendjährige St. Blasien, Bd. 1. 2. Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1983

St. Michael. Zum zweihundertjährigen Jubiläum als selbständige Pfarrgemeinde und zum 150 jährigen Jubiläum des kath. Kirchenchores Höchenschwand, Konstanz 1987

Sauer, Joseph: Unbekannte Meisterwerke aus Kloster St. Trudpert
In: Zeitschrift des Freiburger Geschichtsvereins 46 (1935), S. 55–82

Sauermost, Hans Jürgen: Die Weilheimer, München 1988

Schädler, Alfred: Kleinbildwerke von David Degler
In: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 35 (1972), S. 78–85

Schädler, Alfred: Georg Petel (1601/2–1634), Barockbildhauer zu Augsburg, München 1985

Schahl, Adolf: Beiträge zur Plastik des Manierismus

In: Das Münster 14 (1961), S. 361–367

Schahl, Adolf: Die Kunstdenkmäler des ehemaligen Kreises Waldsee

(Kunstdenkmäler in Württemberg 6), Stuttgart, Berlin 1943

Schematismus der Seelsorgestellen und der Geistlichkeit des Erzbistum Freiburg für das Jahr 1852, Freiburg 1852

Schenck: Christoph Daniel Schenck (1633–1691). Ausstellungskatalog, Konstanz, Sigmaringen 1996

Schießl, Ulrich: Techniken der Fassmalerei in Barock und Rokoko. ...dass alles von Bronze gemacht zu sein schiene. 2. Aufl. Stuttgart 1998. (Bücherei des Restaurators 3)

Schindler, Herbert: Bayerische Bildhauer. Manierismus, Barock, Rokoko im altbayerischen Unterland, München 1985

Schindler, Herbert: Große Bayerische Kunstgeschichte. T. 2 (Neuzeit), München 1997

Schindler, Herbert: Reisen in Niederbayern, München 1976

Schlinck, Wilhelm: Die lange Übung des Auges. Giovanni Morelli und Jakob Burckhard

In: Neue Zürcher Zeitung. Literatur und Kunst. Nr. 65. 1995. S. 49/50

Schmieder, Ludwig: Das Benediktinerkloster St. Blasien. Eine baugeschichtliche Studie, Augsburg 1929

Schneider, Vera: Michael Kern (1580–1649). Leben und Werk eines deutschen Bildhauers zwischen Renaissance und Barock, Ostfildern 2003

Schnell, Hugo Karl Maria: Der baierische Barock. Die volklichen, die geschichtlichen und die religiösen Grundlagen. Sein Siegeszug durch das Reich, München 1936

Schnell, Hugo: Die Hescheler aus Memmingen

In: Die sieben Schwaben 24, 1974 (3), S. 105–109.

Schnell, Hugo: Hugo Schnell und Uta Schedler, Lexikon der Wessobrunner

Künstler und Handwerker, München, Zürich 1988

Schnürer, Gustav: Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit, Paderborn,

Wien, Zürich 1937

Schreiber, Walter: Die Friedhofskapelle St. Michael in St. Blasien.

In: Badische Heimat 40 (1960), S. 309–323

Seidel, Martin: Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation.

Kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane, Münster 1996 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte 11, zugl. Phil. Diss. 1993)

Als Auszug in: Das Münster 50 (1997), S. 176–178

Seiten: Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock.

Hg. Volker Krahn. Ausstellungskatalog, Berlin 1995

Skulptur. Bd.1 und 2. Hg. Georges Duby und Jean-Luc Daval, Köln 1999

Skulpturen: Die Skulpturen vom 12. bis 18. Jahrhundert. Bestandskataloge des Mittelrhein-Museums Koblenz, Bd. 3, Koblenz 1993

Spahr, Gebhard: Die schwäbische Benediktiner-Kongregation vom heiligen Joseph, Geschichte und Gestalt

In: Studien und Mitteilungen z. Geschichte des Benediktinerordens 1972, S.291–337

Stopfel, Wolfgang E.: St. Nikolaus. Lausheim. Pfarr- und ehemalige

Wallfahrtskirche. Erzbistum Freiburg, Kreis Waldshut, Beuron (1973)

Suckale, Robert: Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute.

Köln 1998.

Tapié, Victor-Lucien: Das Zeitalter Ludwig XIV. In: Propyläen Weltgeschichte 7,

S. 275–348

Theuerkauff, Christian: Veit Lang – weiterhin ein Unbekannter
In: Skulptur in Süddeutschland. Festschrift für Alfred Schädler, München 1998.
S. 221–240.

Thoby, Paul: Le Crucifix des Origines au Concile de Trente, Nantes 1959

Ulm, Benno. Die Innviertler Plastik im 17. Jahrhundert
In: Das Innviertel. Oberösterreich 16, 1966, S. 14–19

Ulmann, Arnulf von: Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der
Frührenaissance, Darmstadt 1984

Vègh, Anos: Altniederländische Malerei, Budapest 1977

Vollmer, Eva Christina: Johann Pöllandt. Ein Barockbildhauer in Schongau.
(Historische Reihe 7), Lindenberg 1997

Wallfahrten im Erzbistum Freiburg (Hg. Hermann Brommer), München,
Zürich 1990

Weisbach, Werner: Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921

Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier.
Ausstellungskatalog. Hg. Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, München, 2002

Zahlten, Johannes: Bemerkungen zu Kunstproduktion und Sammlungswesen im
17. Jahrhundert, angeregt durch die Kleinplastiken Leonhard Kerns
In: Leonhard Kern (1588–662). Ausstellungskatalog. Hg. Harald Siebenmorgen,
Schwäbisch Hall 1988, S. 35–39

Zinke, Detlef: Die Sammlungen. Die sanblasianischen Kunstsammlungen.
In: Das tausendjährige St. Blasien. Katalog. Bd. 2, S. 275–280

Zoege von Manteuffel, Claus: Die Bildhauerfamilie Zürn, 1606–1666. Bd. 1, 2,
Weißenhorn 1969

Zoege von Manteuffel, Claus: Gotische Strukturen in der süddeutschen Barockplastik

In: Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte 45 (1992), S. 103–119

Zohner, Wilhelm: Bartholomäus Steinle. Um 1580–1628/29. Bildhauer und „Direktor über den Kirchenbau zu Weilheim“, Weisenhorn 1993

Zohner, Wilhelm: Jesu Wandel – Die Heilige Familie der Benediktinerinnen-Abtei Frauenchiemsee ein Werk Georg Petels?

In: Festschrift für Norbert Lieb (Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München 16), München 1987

Zottmann, Ludwig: Zur Kunst von Elias Greither d. Ä., seinen Söhnen und Mitarbeitern. Ein Beitrag z. Gesch. der bayrischen Lokalkunst (Studien z. dt. Kunstgeschichte H. 112), Straßburg 1909

Zweite, Armin: Malerei und Graphik 1530–1650

In: Bayern, Kunst und Kultur. Ausstellungskatalog, München 1972, S.111–118

Lexika

Der Kunst-Brockhaus. Aktual. Taschenbuchausg. in 10 Bd., Red. Eberhard Anger, Mannheim 1983, 1987

LCI: Lexikon der christlichen Ikonographie. Hg. Engelbert Kirschbaum. Sonderausgabe, Bd. 1–8, Stuttgart 1994

Lexikon der Kunst. Begr. von Gerhard Strauß. Neubearbeitung. Red. Harald Olbrich (dtv), Bd. 1–7, München 1996

LthK: Lexikon für Theologie und Kirche. Hg. Walter Kasper. Bd. 1–10 und Reg., Freiburg i. Br. 1993–2001

Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Mitarb. Hermann Kühn u. a., Bd. 1–3, Stuttgart 1990

Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Verf. Hiltgart L. Keller. 7. Aufl., Stuttgart 1991

Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. Ulrich Thieme u. Felix Becker. Bd. 1–37, Leipzig 1907–1950

17.5. Verzeichnis der untersuchten Bildschnitzer

(mit Abbildungsnachweis)

Gregor Allheg, Schweizer Bildschnitzer. Gest. Baden 1676. Um 1640 aus Kienzheim (Elsass) i. d. Schweiz. 1657 Bürger v. Baden/Schweiz. Stans, Pfarrkirche, Hochaltar, Kreuzigungsgruppe von 1647
Lit.: AKL (Allgem. Künstlerlexikon) 2 (1992), S. 516. Felder 1988
Abb. Felder 1988

Christoph Angermair, geb. Weilheim 1580, gest. München 1633, aus Weilheimer Goldschmiedefamilie. Elfenbeinschnitzer, Bildhauer, Drechsler. 1591–1597 Lehre bei Hans Degler, bis 1604 Mitarbeiter, vielfach in München. Freundschaft mit Hans Krumper. 1605 mit H. Gerhard nach Innsbruck, 1611 Augsburg und Friedberg, 1612 am Münchner Hof. 1618 ‚Hofdrechsler‘.
Stil: Kaum Einfluss Deglers, dafür Gerhards und Krumpers, Anlehnung an Hofmaler de Witte, gen. Candid. Schüler: Balthasar Ableitner, Georg Petel
Lit.: Thieme-Becker Bd. 1 (1907), S. 515 (Chr. Scherer). AKL Bd. 4, 1992, S. 62 (M. D. Grünwald)
Abb. Grünwald 1975

Elias Angermair, Bruder des Christoph, arbeitet zeitw. i. s. Werkstatt, 1619–25 mit Christoph Dirr am Freisinger Domhochaltar. Schwerpunkt: dekoratives Schnitzwerk wie Engelsköpfe, Fruchtgehänge etc.
Lit.: AKL Bd.4, S. 60 (Michael Heyder). Feuchtmayr, Dirr. 1953
Abb. Feuchtmayr, Dirr

Hans Conrad Asper, geb. Zürich 1588, gest. 1666 (?), zuletzt erwähnt 1655 in Konstanz. 1614 Konstanzer Bürgerrecht. 1615–25 in Salzburg. Ab 1645–54 unter Kurfürst Maximilian v. Bayern in München
Lit.: Barock am Bodensee. Plastik. Katalog. Bregenz 1964
Abb.: Ebd.

Tobias Bader (Baader), aus Bauhandwerkerfamilie in Wessobrunn, geb. in München(?), Meister in München 1651, bekanntestes Werk ‚Mater dolorosa‘, Herzogspitalkirche, München von 1651
Lit. Thieme-Becker Bd. 2 (1908), S. 298 unter Baader. AKL Bd. 6, S. 203 unter Bader
Abb. Zohner 1993

Adam Baldauf (Baldtauf, Paltauff), geb. Meran ca. 1584, gest. Wien 1631.
1604 Lehre bei Barth. Steinle. Mitarbeiter in Stams bis 1613, 1615–28 in Brixen,
Bozen, Meran, 1628 nach Wien
Lit.:, AKL Bd. 6, S. 407 (*Jürgen Tiede*). *Kriegbaum, A. Baldauf, 1929*
Abb. Kriegbaum

Jakob Bendel (Bendell, Bendl, Pendell, Pendl) aus Waldsee in Oberschwaben,
geb. ca. 1585, gest. Pfarrkirchen, Niederbayern 1655/60. Nachgewiesen ab 1612.
1617–1631 Streit mit Hans Zürn in Waldsee um ‚Redlichkeit‘. 1619 Spitalkapelle
Bärenweiler, Altar der Nordkapelle. 1640 nach Baumgarten bei Pfarrkirchen,
Niederbayern
Lit.: *Thieme-Becker, unter Pendl Bd. 26 (1932), S. 378; AKL Bd. 8, S.633*
(M. Feldbaum). Feuchtmayr 1957. Schahl 1961
Abb. Schahl 1961

Melchior Bendl aus Waldsee in Oberschwaben, Bruder von Jakob, geb. um 1590,
gest. 1639 in Weilheim. 1616 nach Weilheim, 1617 Meister. Streit mit Degler und
Steinle wegen ‚Unredlichkeit‘. Prozess 1625 zugunsten Bendls entschieden
Lit.: *Thieme-Becker unter Pendl, Bd. 26 (1932), S. 378; AKL Bd. 8, S. 633*
(M. Feldbaum). Feuchtmayr, Bendl, 1957
Abb. Feuchtmayr

Melchior Binder, geb. 1550, gest. Ehingen 1615. Nachgewiesen im Bodenseegebiet
und im südl. Hohenzollern-Donaugebiet. Pietà, Meßkirch, Liebfrauenkirche, 1608
Lit.: *AKL Bd. 11. S. 81 (K. T. Weber), Ricke 1973*
Abb. Ricke

David Degler, (um 1600/05–1682), Sohn des Hans Degler aus Weilheim.
Zeitgenosse von Petel. Erbt 1635 väterliche Werkstatt. Gest. 1682 (?). Bekannt
Bildwerke von Auerberg 1641 und Siegsdorf 1667
Lit.:, *Schädler, 1972, S. 78–85.*
Abb. Schädler

Hans (Johann) Degler d. Ä., geb. München um 1564, gest. Weilheim 1632/33 (Kunstabruckhaus) oder 1637. 1590 aus München nach Weilheim. Bürgerrecht 1591. 1590–96 Mitarbeiter von Krumpper f. d. Münchner Hof (Frauenkapelle); 1604 Altäre von St. Ulrich und Afra, Augsburg (Fassung. E. Greither)
Lit.: Thieme-Becker Bd. 8 (1913), S. 549 (Michael Heyder?). Kunstbrockhaus Bd. 2, S. 329
Abb. Kriegbaum 1929, Th. Müller, Feuchtmayr 1953, Buchenrieder 1990

Philipp Dirr, geb. 1580/81 in Weilheim, gest. Weilheim(?) vor 1637. Lehrzeit bei Clemens Pettle (Petel) von 1595 bis 1601. Gesellenzeit in Friedberg und Geisenfeld. 1617 wohnhaft in Geisenfeld, aber Bürger von Weilheim. Streit mit Hans Degler um Ausbildung des Tobias Schmidt bis 1623. Hauptwerk: Mitarbeit am Domhochaltar und Bischöfl. Hauskapelle von Freising
Lit.: Thieme-Becker Bd. 18 (1923), S. 328. Feuchtmayr 1953, Benker, 1958
Abb. Benker.

Hans Dürner aus Granna. Gest. Ellwangen 1613. Seit 1583 Bürger von Ellwangen. Nachweisbar um Biberach
Lit.: Thieme-Becker Bd. 10 (1915), S. 7, Schahl 1961
Abb. Schahl 1961

Heinrich Fischer und Melchior, Brüder in einer Werkstatt. Schweizer Bildschnitzer. Melchior, gest. 1619, Hans, der jüngere Bruder, gest. 1616. 1615 in Maßmünster/Elsaß, 1616 im Stift Beromünster, 1619 Frick Friedhofskapelle, Kreuzigungsgruppe.
Lit.: Thieme-Becker Bd. 12 (1916), S. 3. Felder
Abb. Felder

Jeremias Geißelbrunn, geb. um 1595. Augsburger, Schüler des Caspar Menneler. Gest. vor 1664 in Köln. Verbindung zu Dirr möglich durch Stifter Fr. Wilhelm v. Wartenberg, der auch bei d. Entstehungsgeschichte d. Freisinger Hochaltars eine Rolle spielt
Hauptwerk: Christus und Maria mit den Aposteln, Köln, Jesuitenkirche Mariae Himmelfahrt von 1624–27 (Übergang d. Kölner Erzbistums an Wittelsbacher, 1542 Niederl. d. Jesuiten)
Lit.: Roeßler-Mergen: J. Geißelbrunn und die kölnische Plastik d. 17. Jh. Bonn 1942
Abb. Ebd.

Esaias Gruber (Grueber), Reliefs in der Pfarrkirche in Hohenems

(Bezirk Feldkirch, Österreich) 1610 und 1625

Lit.: Thieme-Becker, unter Grueber, Bd. 15 (1922), S. 126; Österr. Kunsttopographie Bd. 32, Wien (Bezirk Feldkirch) 1958

Abb. Kunsttopographie

Georg Hauser I., nachgew. ab 1611–1648, erhaltenes Werk: St. Oßwald, Höllental, Kreuz an Außenwand v. 1617

Lit.: Thieme-Becker Bd. 16 (1923), S. 139. Brommer 1971 und Hermann 1972

Abb. Hermann

Johann Georg Hauser, 1611–1660/61. Erhaltene Werke, Reliquienbüsten der Freiburger Zünfte, Hl. Agnes und Hl. Lucian

Lit.: Thieme-Becker Bd. 16 (1923), S. 139. Brommer 1971 und Hermann 1972

Abb. Hermann

Franz Hauser, 1651–1717. Wohl Bildhauer des Hochaltars von Höchenschwand von 1681

Lit.: Thieme-Becker Bd. 16 (1923), S. 139. Brommer 1971 und Hermann 1972

Abb. Hermann

David Heschler, Sohn des Sigmund, Kleinplastiker, ev. Maler, geb. 1611, letzte Datierung 1651. Ab ca. 1628 in Italien, 1640 Bürger in Ulm, Arbeitet in Memmingen.

s. a. **Meister d. Hochaltars von Buxheim**

Lit.: Thieme-Becker Bd 16 (1923), S. 571 (Chr. Scherer). Fischer 1988

Abb. Fischer und Buchenrieder

Sigmund Heschler, Vater des David, geb. 1584 in Memmingen bei Ulm.

s. a. **Meister d. Hochaltars von Buxheim**

Lit.: Thieme-Becker Bd. 16 (1923), S. 571 (Chr. Scherer). Fischer 1988

Abb. Fischer und Buchenrieder

Michael Hönel, tätig um 1620–1640 für Gurk und St. Lamprecht, Kärnten

Lit.: Decker, Barockplastik i. d. Alpenländern. Wien 1943

Abb. Decker

Johannes Juncker, geb. 1582, letzte Datierung 1623. Frühe Werke um Würzburg. Seit Anf. 17. Jh. in Aschaffenburg. Seither Arbeiten nur dort und im Mainzer Dom. Arbeitet meist in Stein. Beziehungen zu H. Gerhard beeinflusst Spätstil. Spätes Hauptwerk: Hochaltar der Schlosskirche v. Aschaffenburg v. 1613
Lit.: Thieme-Becker Bd. 19 (1926), S. 315, Feulner
Abb. Feulner

Zacharias Juncker, geb. 1578/80, gest. nach 1656. 1616 in Walldürn/ Kreis Mosbach), 1622-26 dort Arbeit am Hl. Blut Altar, 1635 Miltenberg
Lit.: Thieme-Becker Bd. 19 (1926), S. 318 (Bruhns). Lohmeyer 1929. Brückner 1972
Abb. Lohmeyer und Brückner

Kern, Bildhauerfamilie aus Forchtenberg am Kocher zwischen 1600 u. 1691
Lit.: Thieme-Becker Bd. 20 (1927), S. 176

Erasmus Kern, Krippenfiguren von Meschach v. 1624
Lit.: Thieme-Becker Bd. 20 (1927), S. 176. Kunstdenkmäler... Feldkirch , Wien 1958
Abb. Kunstdenkmäler Feldkirch

Michael II. Kern, geb. 1580, gest. 1649. Tätig in Forchtenberg, Heilbronn und Würzburg
Lit.: Thieme Becker Bd. 20 (1927), S. 176. Kossatz 1988
Abb. Kossatz

Leonard Kern, geb. 1585, gest. 1662, Bruder v. Michael. Von 1609–14 in Italien, seit 1614 in Forchtenberg, 1617 Heidelberg, 1620 Schwäbisch-Hall. Kleinplastiken. Portalfiguren am Rathaus von Nürnberg
Lit.: Thieme Becker Bd. 20 (1927), S. 180. Grünenwald 1969
Abb. Grünenwald 1969

Hans Krumpper, (Khrumpper, Krumper, Krumpter auch **Hans von Weilheim**), Bossierer, Bildschnitzer, Architekt. Geb. Weilheim um 1570, gest. 1634. 1587 Lehrjahre bei Hubert Gerhard. 1590 Vertrag mit Herzog über lebenslangen Hofdienst. Italienreise und Mitarbeit bei Giambologna. 1599 Nachfolger von Sustris. Anreg. durch Candid
Lit.: Thieme-Becker Bd. 22 (1928) S. 12. Th. Müller 1963. Bayern 1972
Abb. Th. Müller, Bayern 1972

Meister des Buxheimer Hochaltar. Altar von 1631 in Klosterkirche d. Kartause v. B. bei Memmingen (Nähe Ulm). Sign. ‚Sigmund Schalk, Bildh. zu Memmingen‘. (verloren) F. Fischer vermutet Zusammenarbeit von Vater **Sigmund** (geb. 1584) und Sohn **David** (geb. 1611) **Heschler**. Siehe dort

Schweizer Meister, unbek.: Baar, Pfarrkirche, Kreuzigungsgruppe, dat. 1620

Lit.: Felder, S. 79

Abb. Felder, S. 79

Hans Morinck, seit 1578 in Konstanz. gest. ebd. 1616. Florisschüler

Lit. Thieme-Becker Bd. 25 (1931), S. 155 f. Ricke, 1973

Abb. Ricke 1973

Christoph Murmann d. J., geb. Augsburg 1564/65, gest. ebd. 1630, nachgewiesen im Raum Dillingen, um 1618 Augsburg. Das ‚Turamichele‘, Augsburg, Perlachturm. Gnadenbild Kloster Leechfeld

Lit.: Thieme-Becker Bd. 30 (1931), S. 287. Feuchtmayr 1927

Abb. Feuchtmayr 1927

Hans Pernegger d. J., aus Salzburger Bildhauerfamilie. Geb. 1605, gest. 1663. 1632 Hochaltar Kloster Schlägl, Kreuzigungsgruppe

Lit.: Thieme-Becker Bd. 32 (1932), S. 42. J. Neuhardt 1982

Abb. J. Neuhardt

Georg Petel, Bildhauer, Elfenbeinschnitzer. Geb. Weilheim um 1601/2, gest. Augsburg vor 1635. Lernte wohl bei Steinle in Weilheim (Nach Sandrart bei Degler, Mitarbeit an den Altären von St. Ulrich und Afra?) und Angermayr in München. Um 1620 Reisen nach Antwerpen und Italien. Freundschaft mit van Dyck und 1624 mit Rubens. Ab 1625 als Bildhauer in Augsburg

Lit.: Thieme-Becker Bd. 32 (1932), S. 473 (Feuchtmayr). S. 33. G. Petle 1973

Abb. G. Petel 1973

Hans Reichle (Reichel), Bildhauer, Baumeister. Geb. Schongau um 1570, gest. Brixen 1642. Ab 1588 in Florenz, Schüler und Mitarbeiter von Giambologna. 1596 in Brixen, 1601 Florenz, 1602 Augsburg, 1607 Brixen, 1614 Venedig, 1620 Brueck

Lit.: Thieme-Becker Bd. 28 (1934), S. 105 (H.V.?). Kunstbrockhaus Bd. 8 (1987), S. 160

Abb. Europ. Barockplastik und Th. Müller

Christoph Rodt, d. J., Bildschnitzer, Altarbauer. Geb. Neuburg Kammel (Bayern) ca. 1575/80, gest. Großkötz (Bayern) 1634. 1603 Übernimmt väterl. Werkstatt. 1604 Hauptwerk Choralter d. Pfarrkirche von Illertsen. 1627 Amt als „Markgräfl. Zoller“ von Großkötz
Lit.: Thieme-Becker Bd. 28 (1934), S. 476 (K. Feuchtmayr)
Abb. Feulner 1928 und H. Müller

Jakob Ruff (Rueff, Ruoff), seit 1603 in Freiburg nachgew. Gest. nach 1631. 1606 Eintritt in Zunft. Gefördert vom späteren Bischof von Basel und Erzherzog Leopold von Österreich. Wirkungsbereich oberes Rheintal u. Elsaß. Nur kl. Statue d. Hl. Elisabeth im Freiburger Augustiner Museum erhalten
Lit.: Thieme-Becker Bd. 29 (1935), S. 106. Rott, S. 193, Brommer 1970
Abb. Annuaire de la société Sundgovienne, 1970

Bildhauerfamilie Schenck aus Mindelheim. Verzweigte Bildhauerfamilie von ca. 1580–1667. Identifizierung d. einzelnen Mitglieder nicht immer möglich.
Lit.: Thieme-Becker Bd. 18 (1936), S. 26. Schenck, 1996
Abb. Schenck 1996

Christoph Schenck, geb. um 1580/90 in Mindelheim. Stammt aus Mindelheimer Bildhauerfamilie. Archivalisch gesichert: 1619 Maria Rain b. Nesselwang, 1628–30 Sauldorf Pfarrkirche, urspr. Salem Münster
Lit.: Thieme-Becker, Bd. 18 (1936), S. 26. Knapp in C. D. Schenck, 1996
Abb. Schenck, 1996

Christoph Daniel Schenck, Bildhauer, geb. Konstanz vor 1633, gest. ebd. 1691. Aus Mindelheimer Bildschnitzerfamilie. Großplastiken, Marmoraltar mit Christus - Thomas von 1680 in Konstanz, Münster. Kabinettstücke
Lit.: Thieme-Becker Bd. 18 (1936), S. 26. Schenck, Kat. 1996
Abb. Schenck, 1996

Hans Schenck, Bruder von Christoph, geb. 1580/90 in Mindelheim, gest. 1648 in Konstanz. 1613 Bürger von Konstanz. Erhaltene, bzw. zugeschr. Werke 1619 in Öhningen, Pfarrkirche, 1622 in Radolfzell, Pfarrkirche und 1643/44 in Neu St. Johann, Pfarrkirche
Lit.: Knapp in C. D. Schenck. Kat. 1996, S. 78–81
Abb. Schenck 1996

Hans Spindler (Spindeler), Bildhauer aus Arberg. Geb. um 1603, Lehre bei Hans Degler in Weilheim. Um 1620/1623 Mitarbeit in Garsten, Stiftskirche. Steht im Dienst mehrerer Steyrer Klöster. Werke heute in Linz und Umgebung

Lit.: J. Perndl, 1941

Abb. ebd. und Sauermost 1988

Bartholomäus Steinle aus Rottenbuch. Bildschnitzer und Baumeister. Geb. in Kirnberg, Gem. Böbing um 1580, gest. Weilheim 1628/29 an der Pest. Seit 1605 in Weilheim, Schüler und Mitarbeiter von Hans Degler. Große Werkstatt. Werke: Auffahrende Maria in Pfarrkirche von Tölz v. 1611, Hochaltar d. Stiftskirche von Stams v. 1609–12, Altäre für Kloster Mang in Füssen 1617–19, u. a.

Lit.: Thieme-Becker Bd. 31 (1937), S. 351 (Feuchtmayr). Miller 1970. Zohner 1993

Abb. Miller 1970, Zohner 1993

Hans Stelzer, aus dem Schongau. Nachgew. 1621–28 Kloster Wessobrunn, 1628 Kloster Mang. Werk: Krippe in Kloster Mang

Lit.: Thieme-Becker Bd. 31 (1937), S. 585. Mertin 1965

Abb. Mertin 1965

Balthasar Stoll, nachgewiesen: Ingolstadt 1613, Berchtesgaden und Geisenfeld nach 1642

Lit.: Thieme-Becker Bd. 32 (1938), S. 104. Feuchtmayr 1953

Abb. Feuchtmayr 1953

David Weiß aus Ravensburg, Bildhauer. Geb. in Memmingen, 1572 Bürgerrecht in Ravensburg. Erwähnt 1619, gest. vor 1638. Vielleicht Schüler von Hans Zürn.

Werk: 1619 mit Vater (Maler) Altar Spitalkirche in Bärenweiler

Lit.: Thieme-Becker Bd. 35 (1942), S. 324 (Baum). Schahl 1961

Abb. Schahl 1961

Hans Wilhelm aus Regensburg. Ursprüngl. aus Schwandorf Oberpfalz. 1594 bei Bildhauer Hans Carl. 1605 Heirat. Stirbt 1633 a. d. Pest.

Werke: Kreuzaltar v. Haindling bei Geiselhöring, Wallfahrtskirche

(ev. 2 Künstler?), Kreuzaltar. Pietà im Obermünster von Regensburg 1622. Zerstört, aber Archivaufnahmen. Steinaltar im Obermünster bei Regensburg von 1620

Lit.: Thieme-Becker Bd. 35 (1942), S. 573. Kunstdenkm. Bayern, Regensburg, 2, 1933

Abb. Kunstdenkm. Bayern, Regensburg, 2

Joh. Worath (Waerat, Warater, Warath, Barath, Baratti), aus Tiroler Bildhauerfamilie. Geb. 1605(?) Hall i.Th.(?), gest. 1680 Aigen bei Schlägl. Werke: 1642 Wolfgang a. Stein, Altäre. Schlägl, St. Martin, Stiftskirche. Pietà
Lit.: Thieme-Becker Bd. 36 (1947), S. 253 (Ringler). Alte Klöster in Passau 1954 Abb. Alte Klöster in Passau

Zürn, (Ziern, Zihrn, Zirn, Zörn) Familie aus Oberschwaben, tätig seit Ende d. 16. Jh. in Waldsee (Ravensburg) und Bodensee, auch im Innviertel und Olmütz
Lit.: Thieme-Becker Bd. 36 (1947), S. 587 (Schürenberg). Zoega v. M., 1969 Abb. Zoega von M., 1969

David Zürn, Jüngster Sohn von Hans d. Ä. Geb. in Waldsee, gest. 1666 in Wasserburg a. Inn
Lit.: Zoega v. M., 1969 Abb. Ebd.

Hans Zürn d. Ä., aus Waldsee. Lehre in Buchau am Federsee. Heirat 1582. Bildet seine Söhne selbst aus (nachweisbar sind: Jörg, Hans d. Jüngere, Martin, Michael d. J., Hans Jakob). Zuschreibungen um 1613–24
Lit.: Thieme-Becker Bd. 36 (1947), S. 587 (Schürenberg). Zoega v. M. 1969 Abb. Zoega v. M

Jörg Zürn, geb. Waldsee 1583/85, gest. 1635/38.
Hauptwerk: Hochaltar Münster in Überlingen
Lit.: Thieme-Becker Bd. 36 (1947), S. 587 (Schürenberg). Zoega v. M. 1969 Abb. Zoega v. M. 1969

Martin Zürn, geb. 1585/95, gest. Braunau a. Inn nach 1651.
Hauptwerk: Rosenkranzaltar Überlingen, Münster
Lit. Thieme-Becker Bd. 36 (1947), S. 588 (Schürenberg). Zoega v. M. 1969 Abb. Zoega v. M. 1969

17.6. Abbildungsnachweis

Abaris Books, Inc., New York: 26a,b; 29a,b

Wilhelm **Andermann** Verlag, Wien: 33a; 35a; 38a; 43a

Stad **Antwerpen**, Kunsthistorische Musea: 109b; 120a,b; 129b; 140b; 144b

Augsburg, Stadtbildstelle: 45b; 86b; 87b; 111b; 133b

Badenia Verlag, Karlsruhe: 28a

Beck Verlag, München: 40a; 41a

Achim **Bednorz** (Könemann Verlagsgesellschaft, Köln): 3a

Brockhaus, Leipzig: 4a,b

Cergy-Pontoise, Conseil général du Val d'Oise (A. Maugin): 80b

Benno **Filser** Verlag, Augsburg: 32a,b

Photo **Haine, Karlsruhe** (G. Braun Verlag, Karlsruhe): 3b

Hamburg, Kunsthalle. Kupferstichkabinett: 129a

Hirmer Verlag, München: 46a; 47a; 48a; 49a; 51a; 52a; 54a; 66a; 67a, 119b

Höchenschwand, Kathol. Pfarramt St. Michael: 1a, 1b, 5a,b, 6a,b

Icon learning systems: 117a,b; 118a,b

Karlsruhe, Generallandesarchiv: Kopie von Mikrofilm. Abt. 229, Nr. 43 940 und 43943: 2a,b,c

Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Bildarchiv: 8a,b; 9a,b; 10a,b; 11a,b; 12a,b; 13a,b; 14a,b; 15a,b; 16a,b; 17a,b; 18a,b; 35b; 37b; 42b; 76b; 77b; 96a; 97a; 98a; 99a; 101a; 135b; 136b

Gisela **Koch**: 19a,b; 20a,b; 21a,b; 22a,b; 23a,b; 24a,b; 30a,b; 31ab; 39b; 40b; 41b; 43b; 46b; 49b; 50a; 56b; 58b; 59b; 60b; 62c; 68b; 86a; 87a; 88a; 89a; 90b; 93a,b; 98a; 103a,b; 104a,b; 105a,b; 107a; 108a; 112a; 113b; 114a,b; 115a,b; 116a,b; 133a; 134c; 138b; 142b; 143b,c; 145a

Anton H. **Konrad** Verlag, Weißenhorn: 25a; 33b; 39a; 42a; 44a; 45a; 47b; 48b; 57a; 58a; 59a; 60a; 61a; 62a,b; 134a; 135a; 136a

Friedrich **Kriegbaum**, München: 127a

Margrit **Lisner** (Alinari, Florenz): 83a,b,c; 64a,b,c

Marburg, Bildarchiv Foto Marburg: 94b, 95b; 139c; 142c

Foto-Studio **Müller**, Augsburg: 128a

Willi **Mauthe** (Schnell und Steiner Verlag, München): 34a

München, Bayerisches Amt für Denkmalpflege: 25b

München 1, Staatliches Bauamt: 55a

München, Bayerisches Nationalmuseum: 44b; 66b; 69a,b; 70a,b; 71a; 72a; 73a; 74a; 75a; 76a; 77a; 78a; 78c; 79a; 79c; 80a; 81a; 82a,b; 83a,b; 84b; 91b; 92b; 98b; 99b; 101b; 102b; 106b; 110b; 112b; 123a; 124a,b; 125a,b; 126b; 127b; 130b; 131b; 132b; 137c; 138c; 144c; 145b; 146b,c

Anneliese Stumpf: 65a. Marianne Stöckmann: 65b; 67b; 80c; 81b; 82c; 83c; 85b; 88b; 89b; 100b; 107b; 108b; 122a,b; 123b; 125c; 126b; 127c; 140c; 141c; 145c

München, Erzbischöfliches Ordinariat (Kunstreferat: Alberto Luisa, München, Brescia): 56a; 128b

München, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen: 81c

Angelika **Prem**, Augsburg: 53a; 68a; 137a, 139a; 141a; 142a; 143a

Helmut **Ricke**, Düsseldorf (Thorbecke Verlag, Sigmaringen): 27a; 28b

Bernd **Seeland**, Karlsruhe: 34b; 36b; 38b; 50b; 51b, 52b; 53b; 54b; 55b; 57b; 61b; 71b; 72b; 73b, 74b, 75b, 78b; 79b; 84a; 85a; 90a; 91a; 92a; 94a; 95a; 100a; 102a; 106a; 109a; 110a; 111a; 113a; 130a; 131a; 132a, 134b; 137b; 138a; 139b; 140a; 141b; 144a; 146a

Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum: 96b; 97b; 121a,b; 126c

Südwest Verlag GmbH & Co. KG, München: 37a

Benedikt **Taschen** Verlag, Köln (Bulloz, Paris): 119a

Max **Werkmeister**, Freising: 36a

WGB. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 7a,b,c

ABBILDUNGEN, BILDVERGLEICHE

Zwei Werke eines unbekannten Bildschnitzers in Karlsruhe und Höchenschwand. Um 1620.

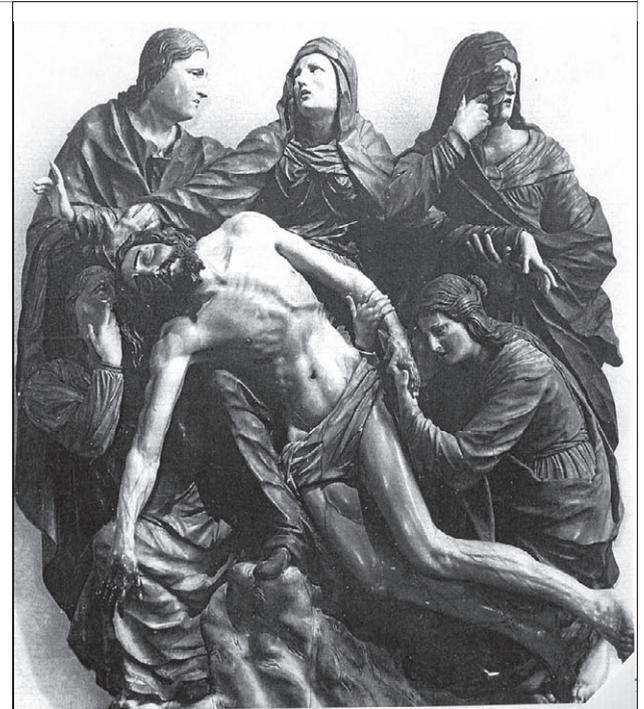
Zu Kapitel 1.
Einleitung.

Links: 1 a,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Holz.
Alte Fassung. Um 1620.
Karlsruhe, Badisches Landesmuseum.

Rechts: 1 b,
Unbekannt, Beweinung. Holz,
Moderne Fassung. Um 1620.
Höchenschwand, Pfarrkirche.



Aufstellung der Kreuzigungsgruppe anlässlich der Ausstellung von 1987 in Höchenschwand.



Beweinung: Hochrelief aus einem Block.

Altar - ‚Moden‘ im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts: Vorbild und provinzielle Nachahmung.

Zu Kapitel 1.
Einleitung.

Kapitel 3.2.
Die Altäre von 1679/80.

Kapitel 4.
Die Altäre von 1619,
St. Blasien.

Links: 3 a,
Altäre von Hans Degler, 1604-07.
Augsburg, St. Ulrich und Afra.

Rechts: 3 b,
Unbekannter Meister, Altar von 1627.
Friedhofskapelle. St. Blasien



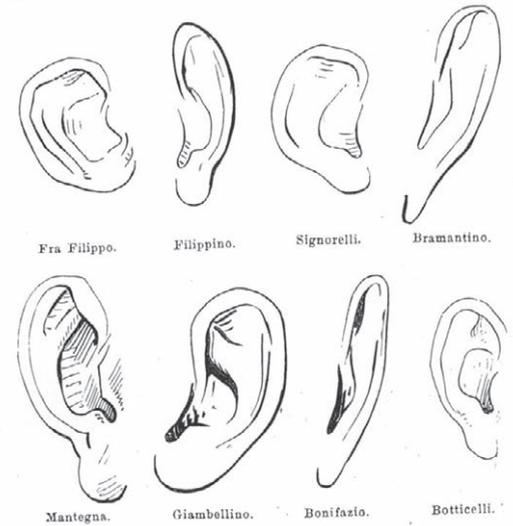
Deutlich sichtbar die Grundkonstruktion der Altäre!

Der Vergleich von Kunstwerken: Die Morelli-Methode. Morellis Bildbeispiele.

Kapitel 1.1.2.
Giovanni Morelli.

Links: 4 a, Hände versch. Meister d. Renaissance.
Rechts: 4 b, Ohren versch. Meister d. Renaissance.

Giovanni Morelli unter Iwan Lermolieff, Kunst-
kritische Studien über italienische Malerei....:
Leipzig, 1880. Einleitung. S. 99.



Morellis Beispiele zeigen erstaunliche Unterscheidungsmerkmale in den Details.

Die Pfarrkirche St. Michael in Höchenschwand nach den Umgestaltungen von 1894 und 1964.

Zu Kapitel 1.3.
Provenienz.

1.3.1.
Die Skulpturen

Links: 5 a,
St. Michael in Höchenschwand nach 1894.
Beweinung im südlichen Altar.

Rechts: 5 b,
St. Michel in Höchenschwand nach 1964.
Beweinung als Andachtsbild an Stelle des südlichen Altars.



Nur die Beweinung ist in St. Michael als Altar, bzw. als Andachtsbild erhalten.

St. Michael in Höchenschwand. Vor und nach dem Umbau von 1894.

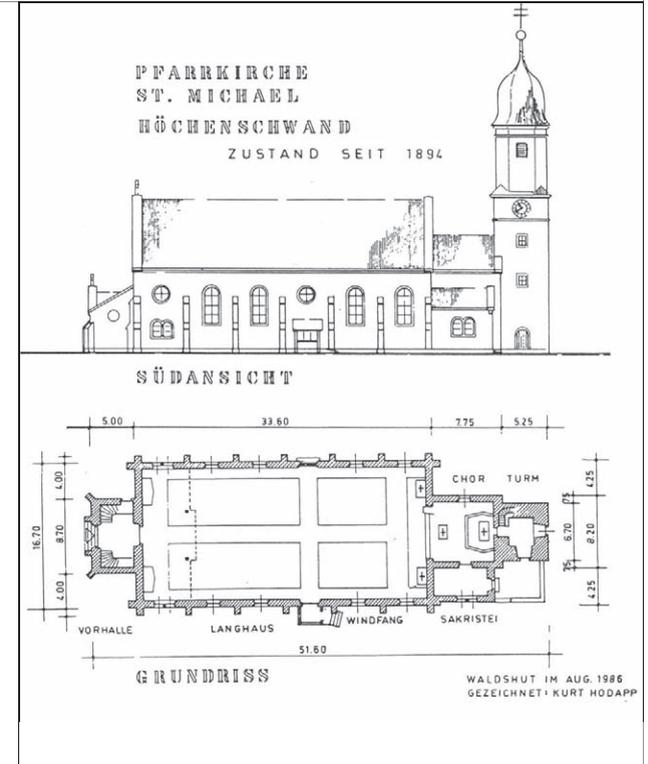
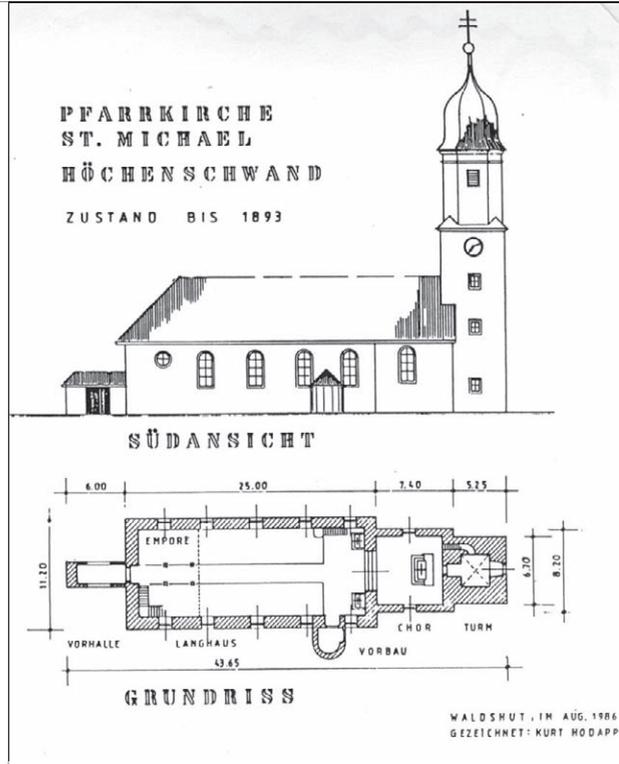
Zu Kapitel 1.3.
Provenienz

1.3.2.
St. Blasien und
Höchenschwand

Zu Kapitel 3.
Die Altäre von St. Michael

Links: 6 a,
Rechts: 6 b.

Kurt Hodapp, Die Baugeschichte der St. Michaels-Kirche Höchenschwand. Waldshut 1987.
Anlage 7, Bl. 3 und 4.



Lage der Nebenaltäre: Vor dem eingezogenen Chor.

Zu Kapitel 2.1.1. und 5.2. Untersuchung der Skulpturen. > Bildschnitzertechniken von der Spätgotik bis ins 17. Jahrhundert.



7a. Vorarbeit mit dem Beil.
Holzschnitt, Nürnberger Monogrammist, um 1550 (Ausschn.)



7b. Arbeit in einem Spänebett.
Holzschnitt, Weiditz, 1551. (Ausschn.)



7c. Arbeit an der ‚Dockenbank‘.
Holzschnitt, Hans Burgkmair, Anfang 16. Jh. (Ausschn.)

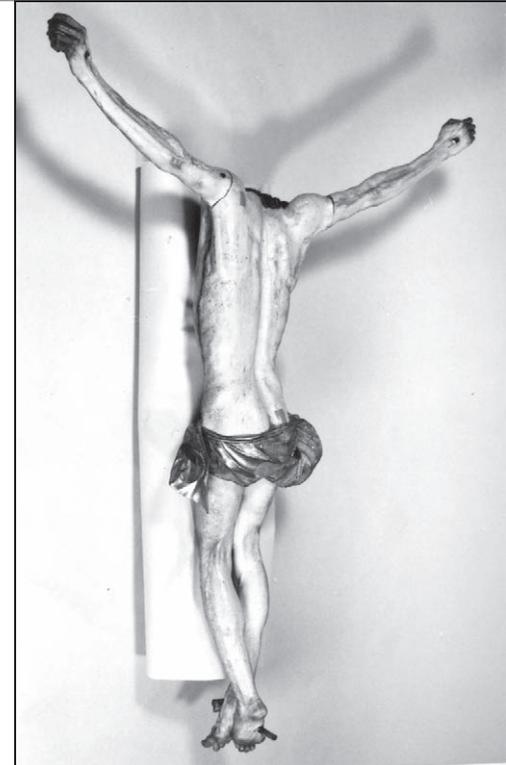
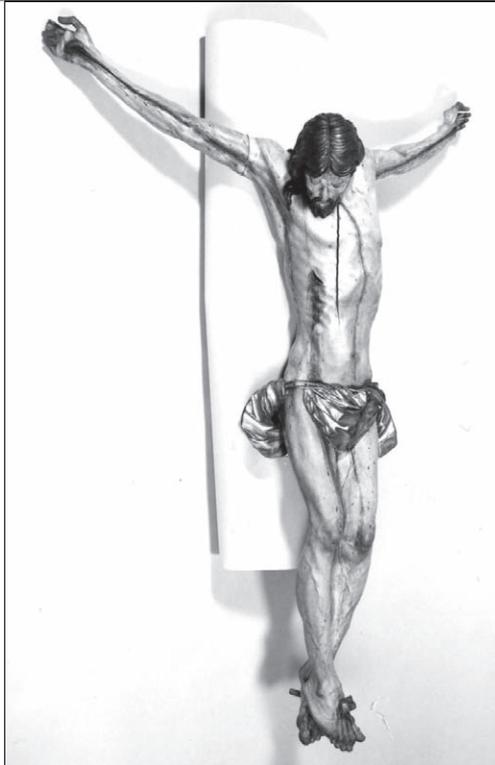
Die Karlsruher Kreuzigungsgruppe. > Der Kruzifixus.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.1.1.
Der Kruzifixus

Links: 8 a,
Rechts: 8 b,

Unbekannt, Kreuzigungsgruppe.
Kruzifixus. Holz. Alte Fassung.
Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum
Kat. Nr. C 8457.



Maße: H.: 141,0 cm, Br.: 118,2 cm . T.: 35,5 cm.

Die Karlsruher Kreuzigungsgruppe. > Der Kruzifixus.

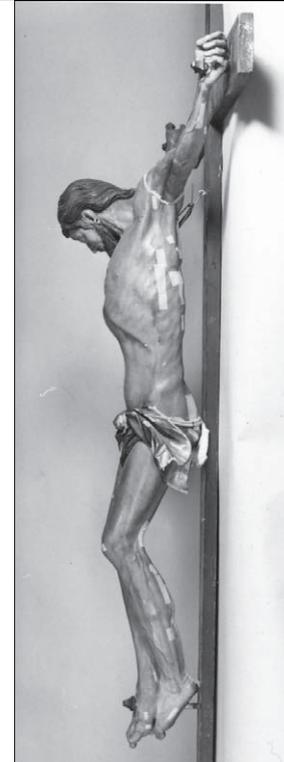
Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.1.1.
Der Kruzifixus

Links: 9 a,
Rechts: 9 b

Unbekannt, Kreuzigungsgruppe.
Kruzifixus. Holz. Alte Fassung.
Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum
Kat. Nr. C 8457.

Anmerkung: Aufnahmen vor
Restaurierung von 1989/90.



Maße: H.: 141,0 cm, Br.: 118,2 cm . T.: 35,5 cm.

Die Karlsruher Kreuzigungsgruppe. > Maria.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.1.2.
Maria

Links: 10 a,
Rechts: 10 b,

Unbekannt, Kreuzigungsgruppe.
Maria. Holz. Alte Fassung.
Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum
Kat. Nr. C 8458.



Maße: H.: 137,0 cm. Br. 52,0 cm. T.: 30,0 cm.

Die Karlsruher Kreuzigungsgruppe. > Johannes.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.1.3.
Johannes.

Links: 11 a,
Rechts: 11 b,

Unbekannt, Kreuzigungsgruppe.
Johannes. Holz. Alte Fassung.
Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum
Kat. Nr. C 8460.



Maße: H.: 137,5 cm. Br.: 54,0 cm. T.: 37,5 cm.

Die Karlsruher Kreuzigungsgruppe. > Maria Magdalena.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.1.4.
Maria Magdalena.

Links: 12 a,
Rechts: 12 b,

Unbekannt, Kreuzigungsgruppe.
Magdalena. Holz. Alte Fassung.
Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum
Kat. Nr. C 8459.



Maße: H.: 96,5 cm. Br.: 65,5 cm. T.: 38,5.

Die Karlsruher Kreuzigungsgruppe. > Die trauernden Engel.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.1.5.
Die Engel.

Links: 13 a,
Rechts: 13 b,

Unbekannt, Kreuzigungsgruppe.
Engel. Holz. Alte Fassung.
Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum
Kat. Nr. C 8461 d.

Anmerkung: Aufnahme rechts vor der Restaurierung von 1989/90.



Maße: H.: 59,5 cm. Br.: 37,5 cm. T.: 17,8 cm.

Die Karlsruher Kreuzigungsgruppe. > Die kelchtragenden Engel.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.1.5.
Die Engel.

Links: 14 a,
Rechts: 14 b,

Unbekannt, Kreuzigungsgruppe.
Engel: Holz. Alte Fassung.
Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum
Kat. Nr. C 8461 a.

Anmerkung: Aufnahme rechts vor der Restaurierung von 1989/90.



Maße: H.: 60,9 cm. Br.: 42,4 cm. T.: 18,5 cm.

Die Karlsruher Kreuzigungsgruppe. > Die Figuren auf der ‚Kuppen‘. St. Andreas.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.2.1.
St. Andreas

Links: 15 a,
Rechts: 15 b
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. St. Andreas.
Holz. Alte Fassung.
Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum
Kat. Nr. C 6461.

Anmerkung: Aufnahme rechts vor der Restaurierung von 1989/90.



Maße: H.: Mit Kreuz: 96,5 cm; ohne Kreuz: 89,0 cm. Br.: 44,0 cm. T.: mit Kreuz 69,0 cm, ohne 24,0 cm.

Die Karlsruher Kreuzigungsgruppe. > Die Figuren auf der ‚Kuppen‘. St. Barbara.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.2.2.
St. Barbara.

Links: 16 a,
Rechts: 16 b,

Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. St. Barbara.
Holz. Alte Fassung.
Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum
Kat. Nr. C 6462.

Anmerkung: Aufnahme rechts vor der Restaurierung von 1989/90.



Maße: H.: 87,0 cm. Br.: 35,0 cm. T.: 27,0 cm.

Die Karlsruher Kreuzigungsgruppe. > Die Figuren auf der ‚Kuppen‘. Sitzende Heilige.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.2.3.
Die sitzenden Heiligen.

Links: 17 a,
Rechts: 17 b,

Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Heilige.
Holz. Alte Fassung.
Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum
Kat. Nr. C 8463 d.

Anmerkung: Aufnahme rechts vor der Restaurierung von 1989/90.



Maße: H.: 57,5 cm. Br.: 33,0 cm. T.: 26,5 cm.

Die Karlsruher Kreuzigungsgruppe. > Die Figuren auf der ‚Kuppen‘. Sitzende Heilige.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.2.3.
Die sitzenden Heiligen

Links: 18 a,
Rechts: 18 b.

Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Heilige.
Holz. Alte Fassung.
Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum
Kat. Nr. C 8463a.

Anmerkung: Aufnahme rechts vor der Restaurierung von 1989/90.



Maße: H.: 58,5 cm. Br.: 32,5 cm. T.: 20,5 cm.

Die Höchenschwander Beweinung. > Christus.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.3.
Die Beweinung.

Links: 19 a,
Rechts: 19 b,

Unbekannt, Beweinung. Ausschnitt.
Holz, moderne Fassung.
Höchenschwand, Pfarrkirche St. Michael.

Anm.: Rechts gedreht.



Abb. 19 a, b

Die Höchenschwander Beweinung. > Maria.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.3.
Die Beweinung.

Links: 20 a,
Rechts: 20 b,

Unbekannt, Beweinung. Maria.
Holz, moderne Fassung.
Um 1620.
Höchenschwand, Pfarrkirche St. Michael.



Abb. 20 a, b

Die Höchenschwander Beweinung. > Johannes und linke Kniende.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.3.
Die Beweinung.

Links: 21 a,
Rechts: 21 b,

Unbekannt, Beweinung. Ausschnitt
Holz, moderne Fassung.
Höchenschwand, Pfarrkirche St. Michael.

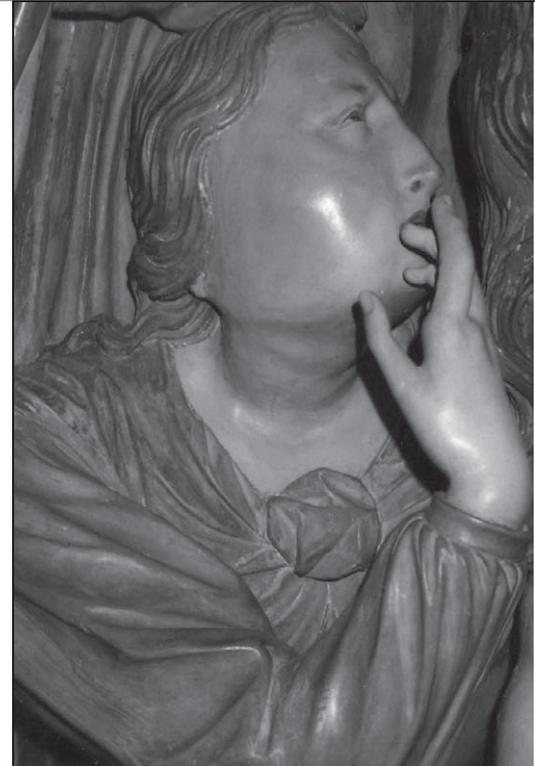


Abb. 21 a, b

Die Höchenschwander Beweinung. > Stehende Trauernde, rechts.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.3.
Die Beweinung.

Links: 22 a,
Rechts: 22 b,

Unbekannt, Beweinung. Ausschnitt.
Holz, moderne Fassung.
Höchenschwand, Pfarrkirche St. Michael.



Abb. 22 a, b

Die Höchenschwander Beweinung. > Rechte Kniende.

Zu Kapitel 2.
Untersuchung der
Skulpturen.

2.1.3.3.
Die Beweinung.

Links: 23 a,
Rechts: 23 b,

Unbekannt, Beweinung. Ausschnitt.
Holz, moderne Fassung..
Um 1620.
Höchenschwand, Pfarrkirche St. Michael.

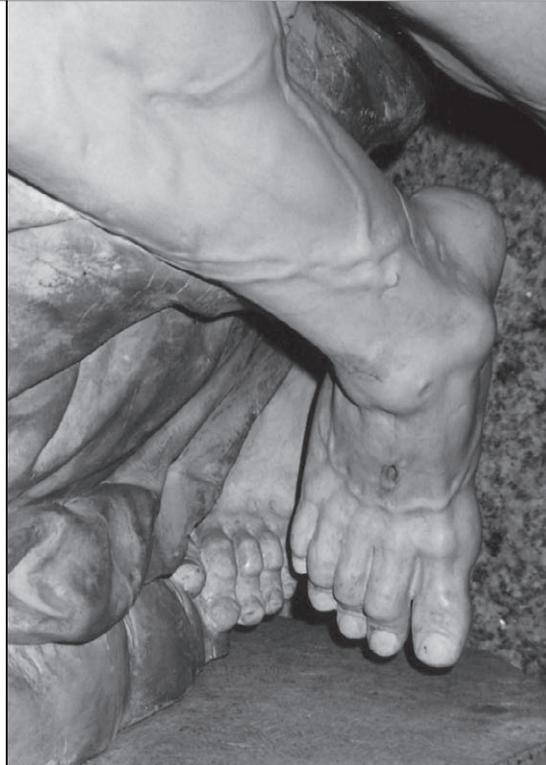


Abb. 23 a, b

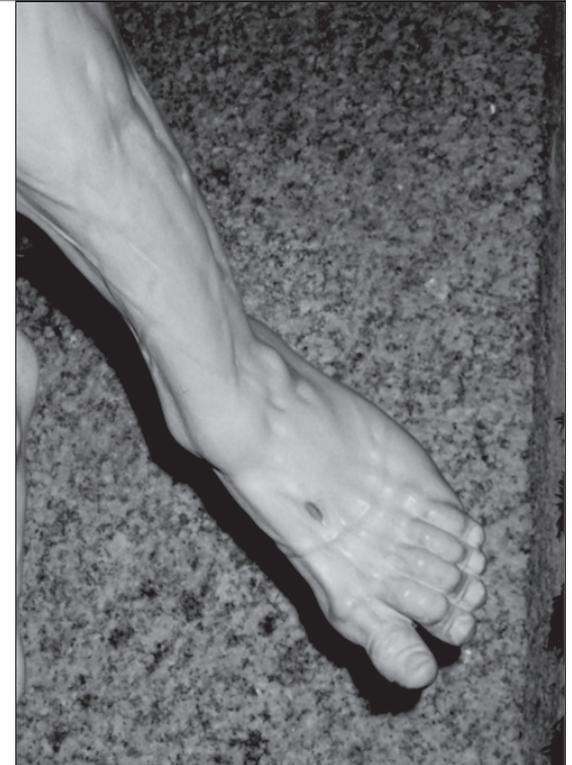
Zu Kapitel 2.1.3.3. Untersuchung der Skulpturen. Die Beweinung > Verschiedene Füße Christi.



Deutlich der Größenunterschied der Füße.



Der rechte Fuß ist sehr breit, deutliche Äderung auf dem Rist.

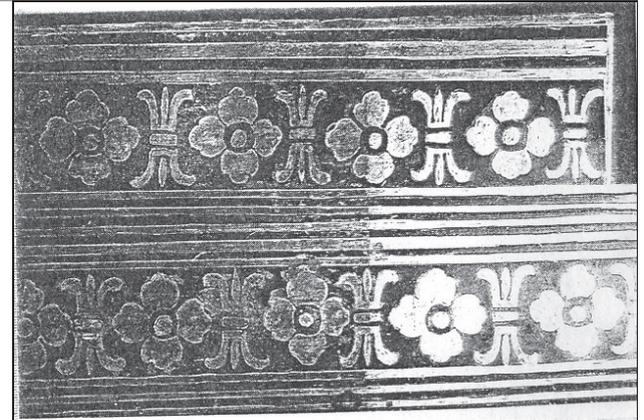


Der linke Fuß ist schmaler, deutlich die fleischige Sohle und die abgeknickten kleineren Zehen.

Abb. 24 a, b, c

Die ‚Kager-Fassung‘ von 1618.

Zu Kapitel 2.3.
Stilistische Einordnung
der Fassung



Links: 25 a,
Rechts: 25 b,

Bartholomäus Steinle, Himmelfahrt Mariens.
1611. Holz. Alte Fassung von 1618.
Bad Tölz. Stadtpfarrkirche.

Rechts: Der vergrößerte Rapport des Gewandstoffes der Maria: ‚Von silber gestrimbt oder verblümbt‘

Mögliche druckgraphische Vorlagen für die Karlsruher Kreuzigung.

Zu Kapitel 2.4.
Vorbilder.

2.4.2.
Mögliche Vorbilder

Links: 26 a,
Agostino Carracci, Heilige.
Um 1578.
Kupferstich.

Rechts: 26 b,
Antonio Tempesta. Heilige.
Um 1585.
Kupferstich. Ausschnitt.



Mögliche Vorlage für sitzende Heilige „auf der Kuppen“.



Mögliche Vorlage für Maria Magdalena.

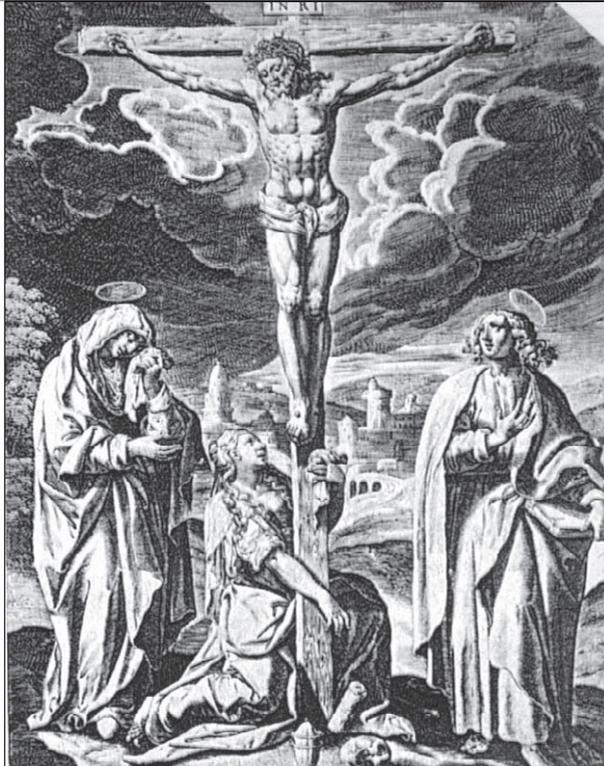
Mögliche druckgraphische Vorlagen für die Karlsruher Kreuzigung.

Zu Kapitel 2.4.
Vorbilder.

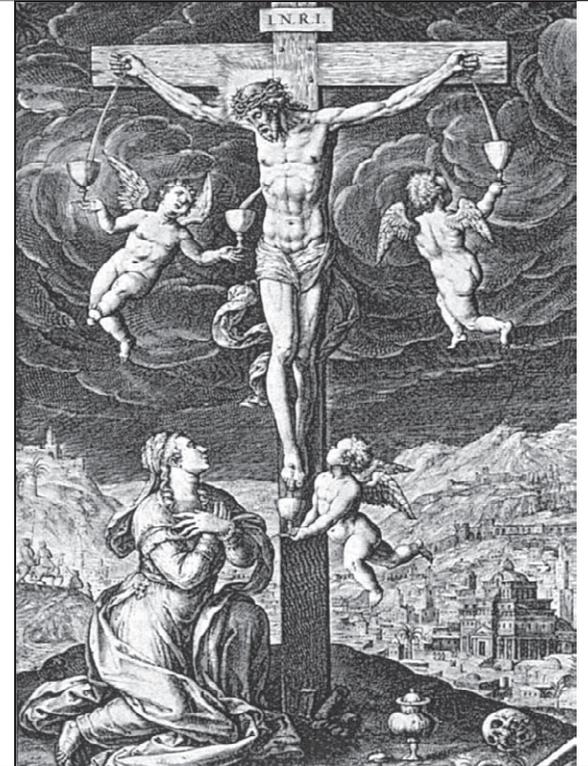
2.4.2.
Mögliche Vorbilder

Links: 27 a,
Jan Sadeler, nach Maerten de Vos, Christus am
Kreuz. 1585.
Kupferstich.

Rechts: 27 b,
Adriaen Collaert, Christus am Kreuz.
Kupferstich.



Motiv: Darstellung mit Maria Magdalena.



Motiv: Kelchtragende Engel.

Mögliche druckgraphische Vorlagen für die Höchenschwander Beweinung.

Zu Kapitel 2.4.
Vorbilder.

2.4.2.
Mögliche Vorbilder

Links: 28 a,
Nach Joseph Heintz, Beweinung. Kupferstich.
St. Paul im Lavanttal, Sanblasianische Kunst-
sammlungen.

Rechts: 28 b,
Hans Collaert nach Maerten de Vos,
Kreuzabnahme Jesu. Kupferstich.
(Ausschnitt).



Mögliche Vorlage für die Komposition



Mögliche Vorlage für die Lagerung des toten Christus

Mögliche druckgraphische Vorlagen für die Karlsruher Kreuzigung und die Höchenschwander Beweinung

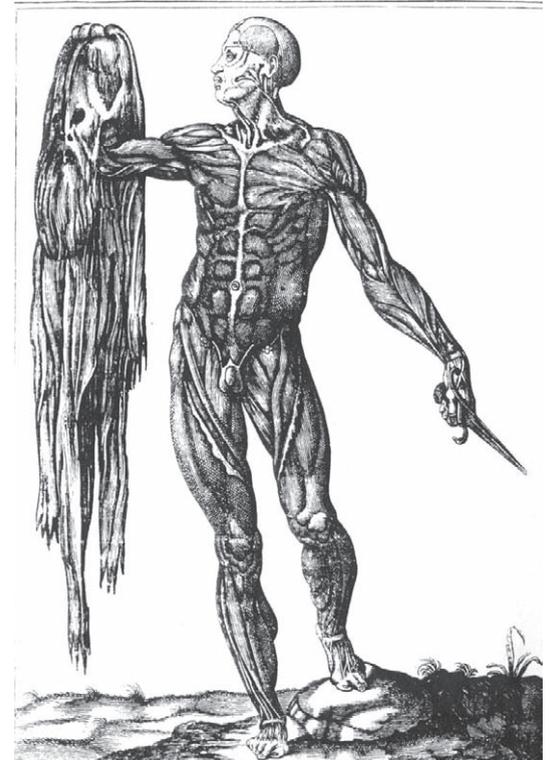
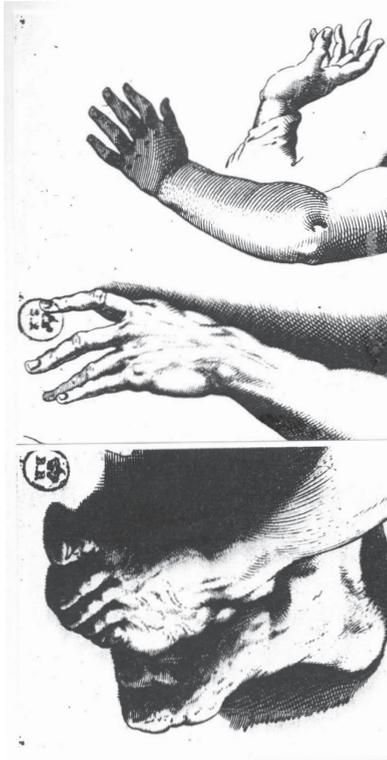
Zu Kapitel 2.4.
Vorbilder.

2.4.2.
Mögliche Vorbilder.

Zu Kapitel 13.3.

Links: 29 a,
Agostino Carracci, Studien.
Lehrbuch für die ‚Academia degli Desiderosi‘.
Kupferstich.
Nach 1582.

Rechts: 29 b,
Gaspar Becerra, Illustration zu:
‚Historia de la Composicion del Cuerpo
Humano‘ von Juan Valverde de Hamusco. 1556.



Wichtig für Details und Körperdarstellung.

Vergleichsaltäre unter Abt Martin I.: Ewattungen, Pfarrkirche von ca. 1608/09. Choraltar und Nebenaltar.

Zu Kapitel 3.3.
Mögliche Herkunft der
Altäre.

3.3.1.
Schenkungen des Klosters
St. Blasien.

Links: 30 a,
Rechts: 30 b,
Ewattungen, Pfarrkirche, Ausstattung v. 1608/09.



Auffällig: Sehr flache Schreine und schlichte puppenhafte Schnitzarbeiten.!

Rekonstruktionsversuche der Altäre von 1679. Links: ‚Der andere Altar‘, rechts der ‚Heyl. Creützaltar‘. (Schrein)

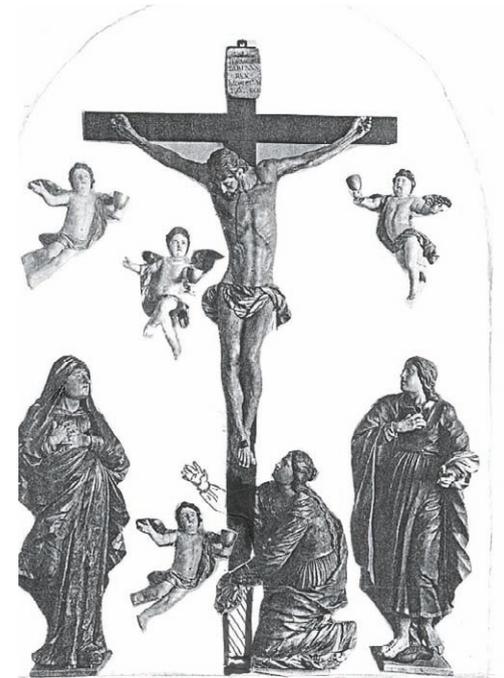
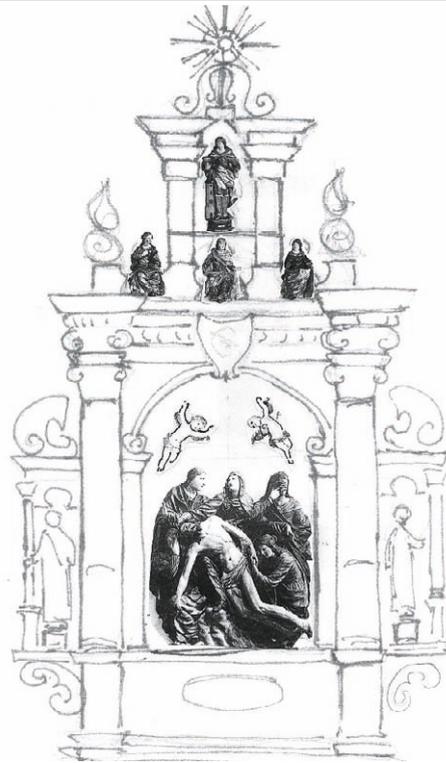
Zu Kapitel 3.
Die Altäre von St. Michael
in Höchenschwand

Kapitel 3.2.
Die Altäre von 1679/80

Kapitel 4.
Altäre in St. Blasien.
4.2. Lage der Altäre.

Links: 31 a,
Rekonstruktionsversuch des ‚anderen Altars‘.
(U. Verw. d. Abb. d. Hochaltars d. Pfarrkirche von
Haindling, B.-A. Mallersdorf.)

Rechts: 31 b,
Rekonstruktionsversuch des Schreins vom
Kreuzaltar.



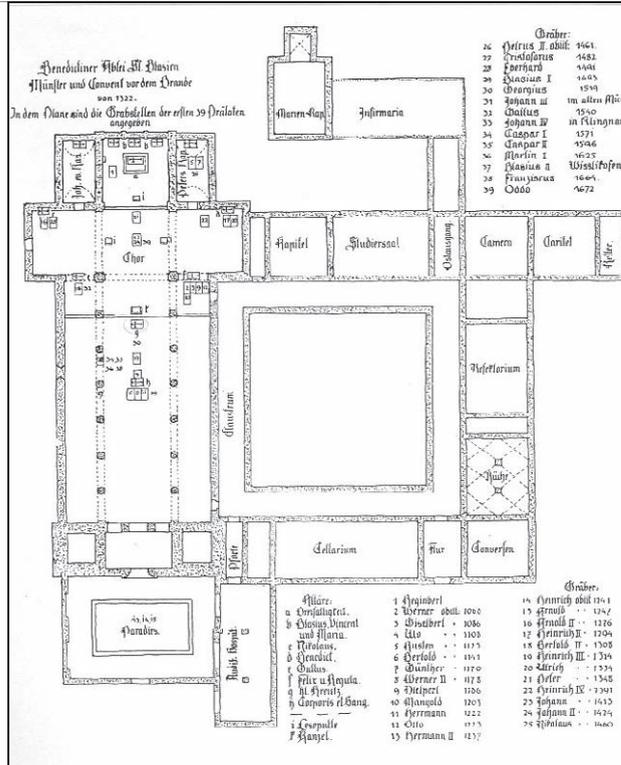
Stimmig wird die rechte Rekonstruktion nur mit höherem Kreuz und mit einem Schrein in Form einer Apsis.

Das Kloster St. Blasien – Das Neue Münster um 1322 und nach 1666.

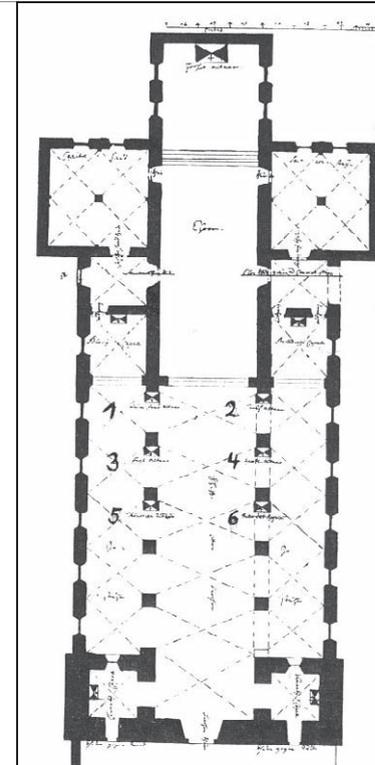
Zu Kapitel 4.2. Lage der Altäre.

Links: 32 a,
Die Benediktiner Abtei St. Blasien um 1322.

Rechts: 32 b,
Das Neue Münster nach 1666.



Zur Beachtung: g: Hl. Kreuz-Altar, h: Corpus Christi-Altar.



Zur Beachtung: 1. Frauenaltar, 2. Kreuzaltar, 3. Engelaltar, 4. Apostelaltar, 5. Sebastianaltar, 6. Felix- und Regula-Altar.

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Die Hauptwerkstätten:
Hans Degler (1564 - 1632/33) und Bartholomäus Steinle (um 1580 – 1628/29).

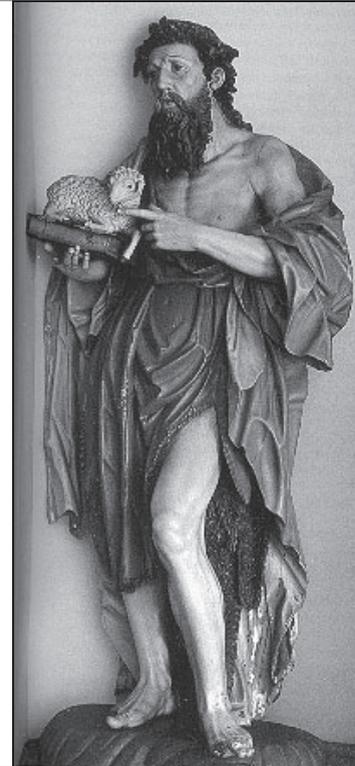
Zu Kapitel 6.2.
Weilheim um 1619.

6.2.1.
Lehrherren in Weilheim.

Links: 33 a
Hans Degler, Johannes d. Täufer,
1614-18.
Ehem. Stiftskirche Kremsmünster,
heute Grünau.

Rechts: 33 b,
Bartholomäus Steinle, Johannes d. Täufer.
1617-19.
Füssen, St. Mang.

Anmerkung: Rechts gespiegelt.



Festgelegte Grundmuster. Persönliche Handschrift häufig schwierig zu erkennen.

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Mögliche Vorbilder und Lehrer: Melchior Bendl (um 1590 – 1639).
Vergleich mit ‚Unbekannt‘.

Zu Kapitel 6.2.
Weilheim um 1619

6.2.1.
Lehrherren in Weilheim

Links: 34 a,
Melchior Bendl, Hl. Elisabeth von Thüringen,
1634.
Weilheim Stadtpfarrkirche.

Rechts: 34 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe, Maria.
Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Weiche, flache Faltengebung. Bendls Hl. Elisabeth allerdings erst von 1634..

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Clemens Petel: Philipp Dirr (1582 – 1633).
Vergleich mit ‚Unbekannt‘.

Zu Kapitel 6.2.
Weilheim um 1619.

6.2.1.
Lehrherren in Weilheim.

Links: 35 a,
Philipp Dirr, Elisabeth.
1627/28
Freising, Dom, Elisabeth-Altar.

Rechts: 35 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe, Maria.
Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesuseum.



Dirr und Unbekannt: ‚Volkstümlichen Manierismus‘ der zweiten Generation, aber keine Ähnlichkeit. Siehe Gesicht und Mantel.

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Clemens Petel: Philipp Dirr (1582 – 1633).
Vergleich mit ‚Unbekannt‘.

Zu Kapitel 6.2.
Weilheim um 1619.

Zu Kapitel 6.2.1.
Lehrherren in Weilheim.

Links: 36 a,
Philipp Dirr, Verkündigungsgruppe.
Engel.
1617-20.
Freising, Dom.

Rechts: 36 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Johannes.
Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Dirr und Unbekannt: ‚Volkstümlichen Manierismus‘ der zweiten Generation, aber keine Ähnlichkeit. Siehe Haare und Kieferpartie!

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Hans Degler: Christoph Angermair (1580 – 1632/33).
Vergleich mit ‚Unbekannt‘.

Zu Kapitel 6.3.
Schüler von Hans Degler.

6.3.1.
Christoph Angermair.

Links: 37 a,
Christoph Angermair, Thronende Madonna.
1622?
Weilheim, Pfarrkirche St. Pölten. Ursprünglich an
Fassade des Elternhauses.

Rechts: 37 b,
Unbekannt, Sitzende Heilige.
Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum. Nr.C8463 c.



Übernahme von Haltung und Gewandung.

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Hans Degler: Hans Spindler (1595 - um 1660?).
Vergleich mit ‚Unbekannt‘.

Zu Kapitel 6.3.
Schüler von Hans Degler.

6.3.2.
Hans Spindler.

Links: 38 a,
Hans Spindler, Maria Magdalena.
Um 1625.
Kirchberg bei Kremsmünster.

Rechts: 38 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Magdalena.
Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anmerkung: Links gespiegelt.



Keine Ähnlichkeit, aber Übernahme des Grundmotivs vom ‚Internationalen Manierismus‘.

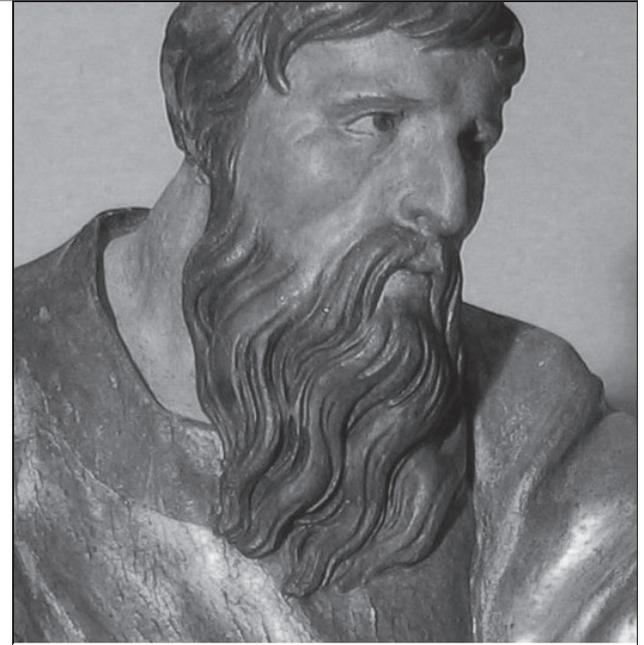
Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Hans Degler: Hans Spindler (um 1595 – um 1660?).
Vergleich mit ‚Unbekannt‘.

Zu Kapitel 6.3.
Schüler von Hans Degler.

6.3.2.
Hans Spindler.

Links: 39 a,
Hans Spindler, Gottvater.
Um 1620/21.
Stift Kremsmünster.

Rechts: 39 b,
Unbekannt, St. Andreas
Um 1620
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum



Spindler: ‚Volkstümlichen Manierismus‘ der zweiten Generation. Keine Ähnlichkeit mit Unbekannt.

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Hans Degler: David Degler (um 1600/05 – 1682).
Vergleich mit ‚Unbekannt‘.

Zu Kapitel 6.3.
Schüler von Hans Degler.

6.3.3.
David Degler.

Links: 40a,
David Degler, St. Katharina. Holz.
1667!
Siegsdorf, Pfarrkirche.

Rechts: 4 b,
Unbekannt, St. Barbara. Holz.
Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Katharina von 1667! Barbara 1619!

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Hans Degler: David Degler (um 1600/05 – 1682).
Vergleich mit ‚Unbekannt‘.

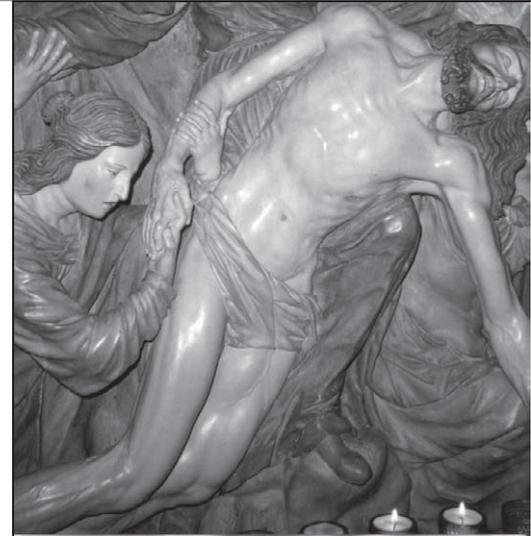
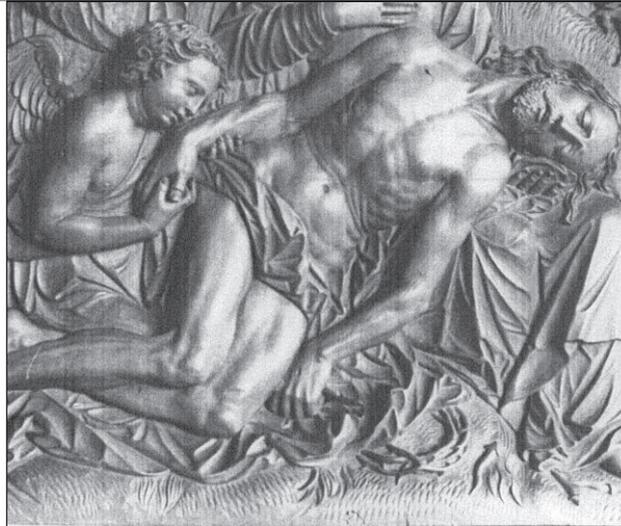
Zu Kapitel 6.3.
Schüler von Hans Degler.

6.3.3.
David Degler.

Links: 41 a,
David Degler, (?) Beweinung. Birnbaumholz.
Um 1660.
Frankfurt a. M., Liebighaus.

Rechts: 41 b,
Unbekannt, Beweinung. Holz.
Um 1619.
Höschenschwand, Pfarrkirche.

Anmerkung: Rechts gespiegelt.



Vergleich: Degler: Beweinung um 1660! Schematisch und trocken in der Schnittführung.

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Hans Degler: ‚Unbekannt‘?

Zu Kapitel 6.3.
Schüler von Hans Degler.

6.3.4.
‚Unbekannt‘?

Links: 42 a,
Hans Degler, Muttergottes.
Um 1620. Aldersbach, Klosterkirche.

Rechts: 42 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe.
Maria. Um 1619
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Übernahme des Mantelmotivs aber keine Details wie Gesichtstypus, Augen, Faltengebung.

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Hans Degler: „Unbekannt“?

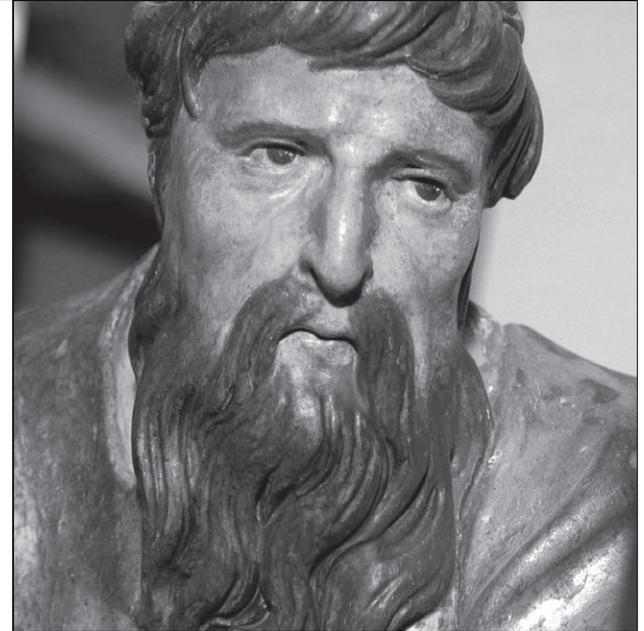
Zu Kapitel 6.3.
Schüler von Hans Degler.

6.3.4.
„Unbekannt“?

Links: 43 a,
Hans Degler, Johannes der Täufer.
1614-18. Grünau.

Rechts: 43 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Andreas.
Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anmerkung: Links gedreht.



Keine Ähnlichkeit: Gesichtstypus, Haartracht, Augen, Nase, Mund.

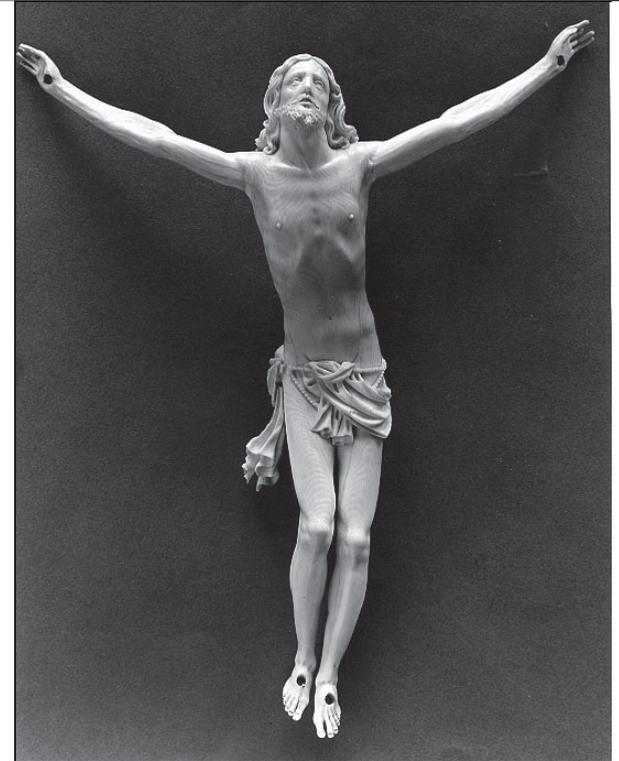
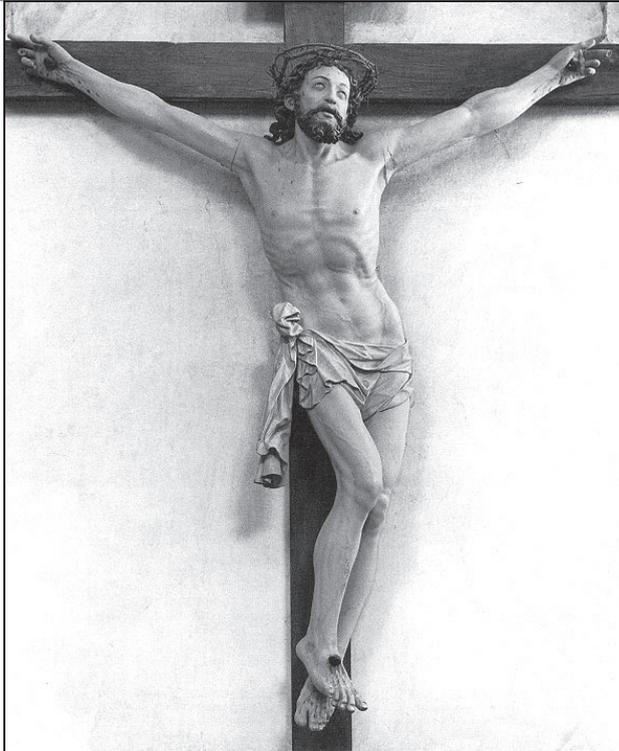
Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Bartholomäus Steinle: Georg Petel ? (um 1601/02 – 1634).

Zu Kapitel 6.4.
Schüler von
Bartholomäus Steinle.

6.4.2.
Georg Petel.

Links: 44 a,
Bartholomäus Steinle, Kruzifixus.
Um 1619.
Füssen, St. Mang.

Rechts: 44 b,
Georg Petel, Elfenbeinkruzifixus.
Um 1618/20.
München, Bayerisches Nationalmuseum.



Vergleich: Übernahme des Typus ‚Crocefisso vivo‘. Aber bei Petel Rippenkorb als Spitzbogen!

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Bartholomäus Steinle: Georg Petel ? (um 1601/02 – 1634).

Zu Kapitel 6.4.
Schüler von
Bartholomäus Steinle.

6.4.2.
Georg Petel?



Links: 45 a,
Bartholomäus Steinle,
Grabchristus, Holz.
1619-20.
Benediktbeuren, Pfarrkirche.

Rechts: 45 b,
Georg Petel, Grabchristus. Holz.
Um 1625-30.
Ehemals Augsburg, St. Stephan.

Anmerkung, Links gespiegelt.

Bei Petel Ausarbeitung des Körpers wesentlich differenzierter und ‚natürlicher‘.

Mögliche Vorbilder für B. Steinle in der Umgebung von Weilheim : ‚Internationaler Manierismus‘ > Augsburg:
Hubert Gerhard (1550 – 1622/23).

Zu Kapitel 6.5.1.
Möglicher Einfluss
des ‚Internationalen
Manierismus‘ auf
Bartholomäus Steinle.

Links: 46 a,
Hubert Gerhard, Augustusbrunnen, Augustus.
Bronze. 1589-94.
Augsburg.

Rechts: 46 b,
Bartholomäus Steinle, Johannes d. T.
Holz. Um 1618/19.
Füssen, St. Mang.



Vergleich: Ponderation, Beine.

Mögliche Vorbilder für B. Steinle in der Umgebung von Weilheim: ‚Internationaler Manierismus‘ > Augsburg:
Hubert Gerhard (1550 – 1622/23).

Zu Kapitel 6.5.1.
Möglicher Einfluss
des ‚Internationalen
Manierismus‘ auf
Bartholomäus Steinle.

Links: 47 a,
Hubert Gerhard, Augustusbrunnen, Augustus.
Bronze. 1589-94.
Augsburg.

Rechts: 47 b,
Bartholomäus Steinle, Johannes d. T.
Holz. Um 1618/19.
Füssen, St. Mang.



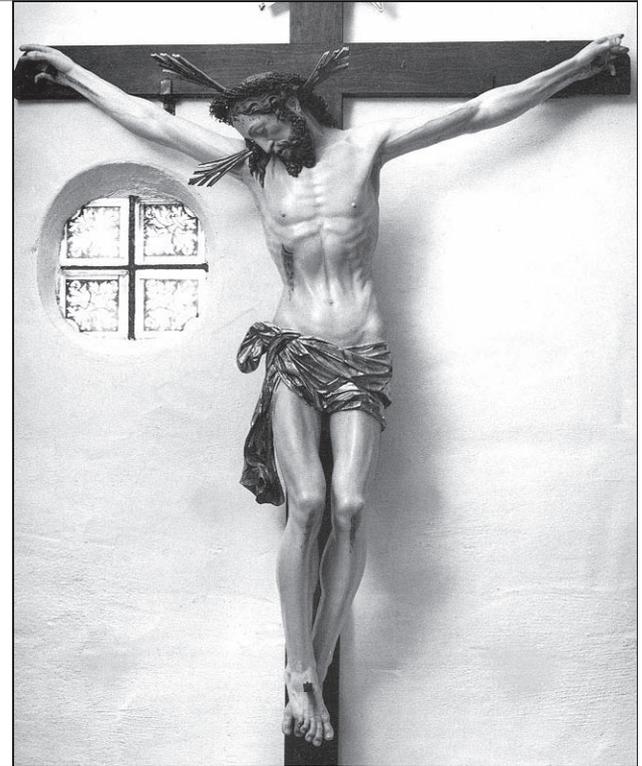
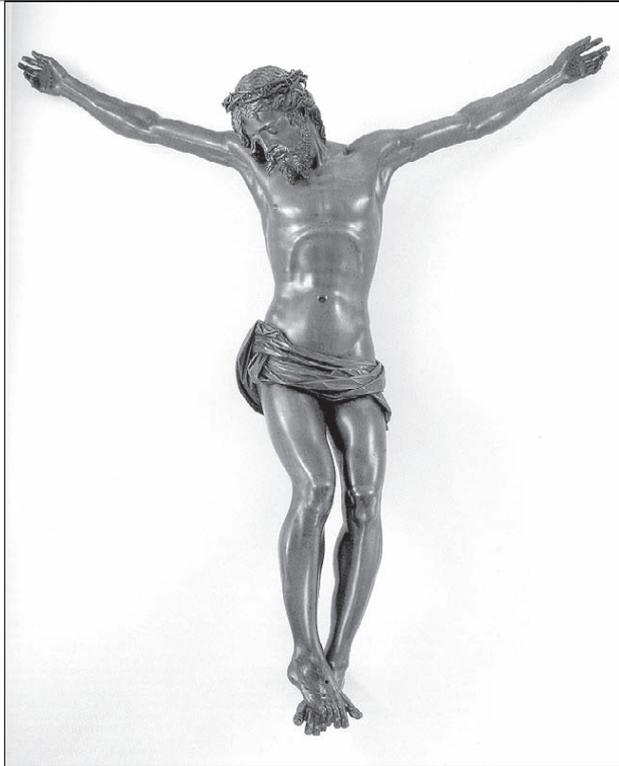
Bei Steinle Übernahme der ‚maskenhaften‘ Gesichtszüge. Siehe auch Augenstellung.

Mögliche Vorbilder für B. Steinle in der Umgebung von Weilheim: ‚Internationaler Manierismus‘ > München
Giovanni Bologna (Giambologna), (1529 - 1608).

Zu Kapitel 6.5.2.
Möglicher Einfluss
des ‚Internationalen
Manierismus‘ auf
Bartholomäus Steinle.

Links: 48 a
Giovanni Bologna, Kruzifixus. Bronze.
1594.
München, St. Michael.

Rechts: 48 b
Bartholomäus Steinle, Kruzifix. Holz.
1608.
Kimberg, Gem. Böbing. Hofkapelle des
Steinle-Hofes..



Übernahme von Haltung und Details > Kniescheiben bei Steinle sonst anders gestaltet!

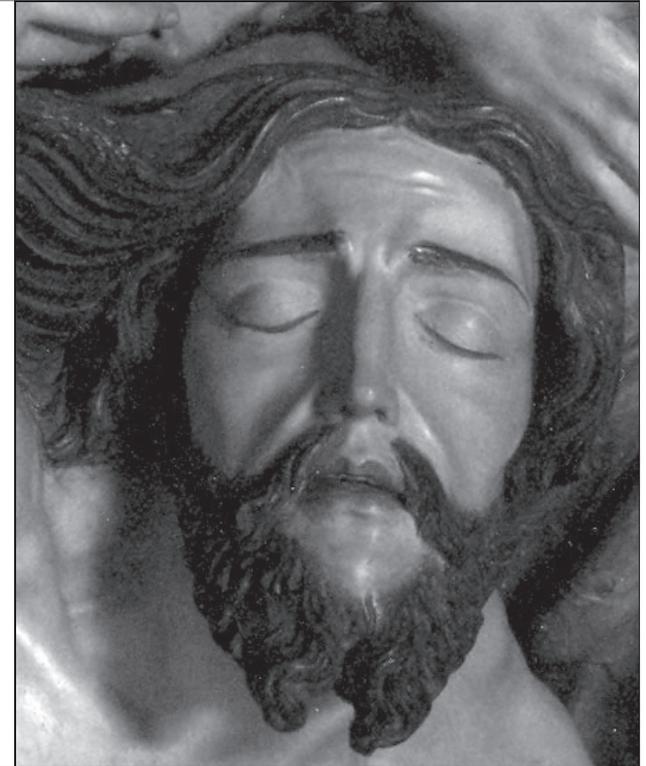
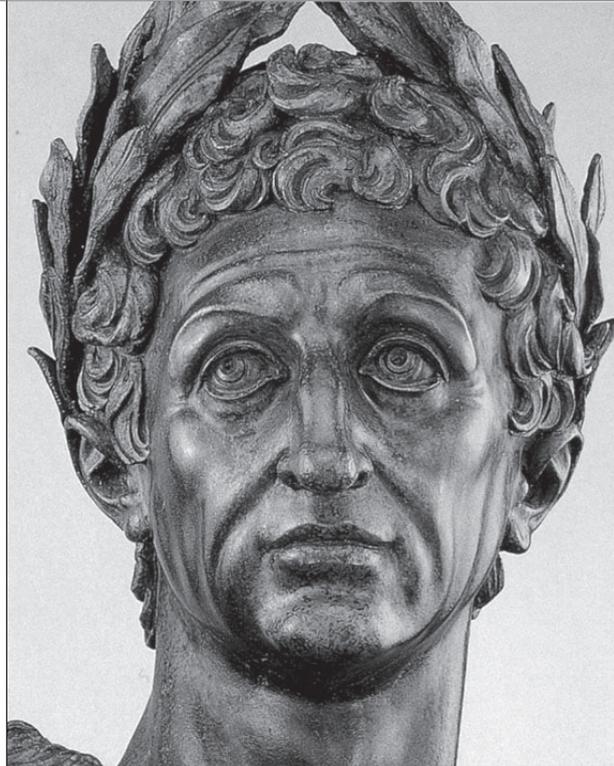
Mögliche Vorbilder für ‚Unbekannt‘ in der Umgebung von Weilheim: ‚Internationaler Manierismus‘ > Augsburg:
Hubert Gerhard (1550 – 1622/23).

Zu Kapitel 6.5.2.
Möglicher Einfluss
des ‚Internationalen
Manierismus‘ auf
den Unbekannten.

6.5.2.1.
Augsburg.

Links: 49 a,
Hubert Gerhard, Augustusbrunnen, Augustus.
Bronze. 1589-94.
Augsburg.

Rechts: 49 b,
Unbekannt, Beweinung. Christus.
Holz. Um 1620.
Höchenschwand, Pfarrkirche.



Übernahme von Details: Augenstellung, Wangenknochen und Mundfalten. (Augenbrauen verfälscht durch Fassung).

Mögliche Vorbilder für ‚Unbekannt‘ in der Umgebung von Weilheim: ‚Internationaler Manierismus‘ > Augsburg:
Hubert Gerhard (1550 – 1622/23).

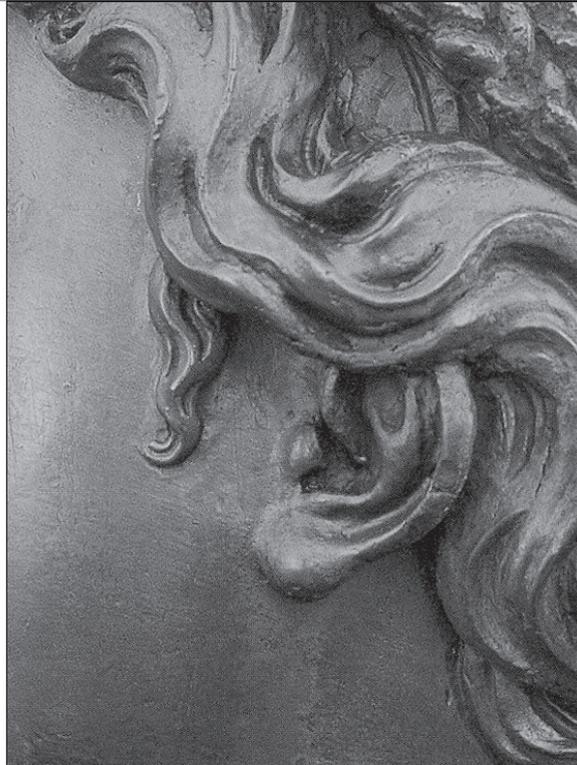
Zu Kapitel 6.5.
Möglicher Einfluss
des ‚Internationalen
Manierismus‘ auf
den Unbekannten.

6.5.2.1.
Augsburg.

Links: 50 a,
Hubert Gerhard, Augustusbrunnen,
Bronze. 1589-94.
Allegorie der Wertach. Augsburg.

Rechts: 50 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Kruzifixus.
Holz. Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anmerkung: Links gespiegelt, rechts gedreht.



Übernahme von Details: Ohrmuschel mit starkem Knorpel. Kleine Haarsträhne an der Schläfe.

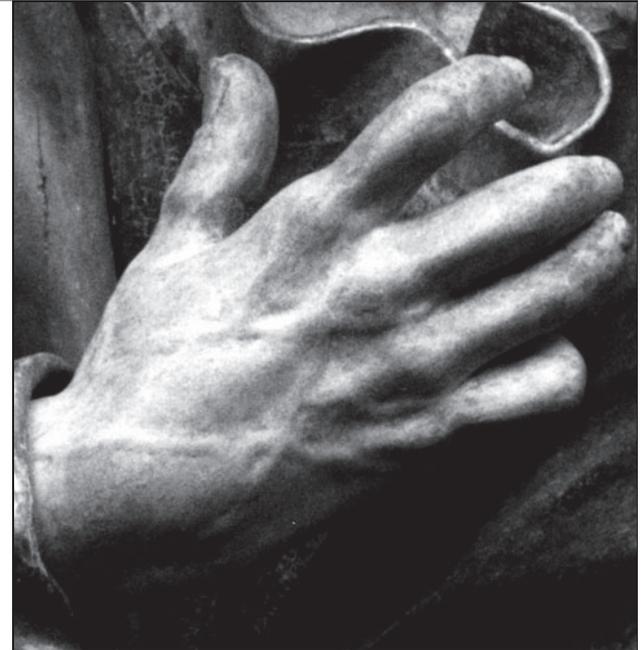
Mögliche Vorbilder für ‚Unbekannt‘ in der Umgebung von Weilheim: ‚Internationaler Manierismus‘ > Augsburg:
Hubert Gerhard (1550 – 1622/23).

Zu Kapitel 6.5.
Möglicher Einfluss
des ‚Internationalen
Manierismus‘ auf
den Unbekannten.

6.5.2.1.
Augsburg.

Links: 51 a,
Hubert Gerhard, Augustusbrunnen,
Bronze. 1589-94.
Allegorie des Lech. Augsburg.

Rechts: 51 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Johannes
Holz. Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Übernahme von Details: Dekoratives, nicht natürliches Adernetz

Mögliche Vorbilder für ‚Unbekannt‘ in der Umgebung von Weilheim: ‚Internationaler Manierismus‘ > Augsburg:
Hubert Gerhard (1550 – 1622/23).

Zu Kapitel 6.5.
Möglicher Einfluss
des ‚Internationalen
Manierismus‘ auf
den Unbekannten.

6.5.2.1.
Augsburg.

Links: 52 a,
Paul Gerhard, Augustusbrunnen,
Allegorie des Brunnbachs.
Bronze. 1589-94.
Augsburg.

Rechts: 52 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Kruzifixus.
Holz. Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anmerkungen: Links gespiegelt.



Vergleich: überlanger zweiter, sehr kleiner fünfter Zeh. Abknicken der Zehenkuppen. Äderung am Rist.

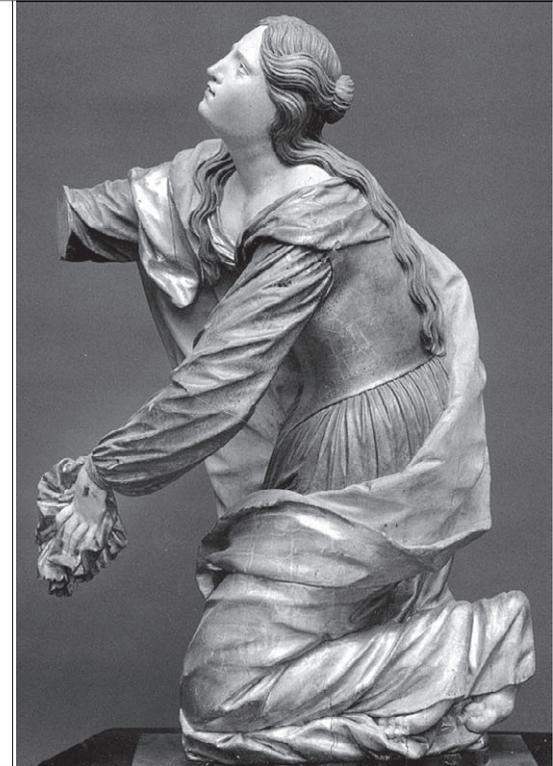
Mögliche Vorbilder für ‚Unbekannt‘ in der Umgebung von Weilheim: ‚Internationaler Manierismus‘ > Augsburg:
Hans Reichle (um 1570 – 1642).

Zu Kapitel 6.5.
Möglicher Einfluss
des ‚Internationalen
Manierismus‘ auf
den Unbekannten.

6.5.2.1.
Augsburg.

Links: 53 a,
Hans Reichle, Kreuzigungsgruppe. Magdalena.
Bronze. 1605.
Augsburg, St. Ulrich und Afra.

Rechts: 53 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Magdalena.
Holz. Um 1620.
Karlsruhe Bad. Landesmuseum.



Übernahme der Grundkonzeption: Haltung, das Taschentuch, der herabgeglittene Mantel mit umgeschlagener Kante.

Mögliche Vorbilder für ‚Unbekannt‘ in der Umgebung von Weilheim > ‚Internationaler Manierismus‘ > München:
Giovanni Bologna oder Giambologna (1529 – 1608).

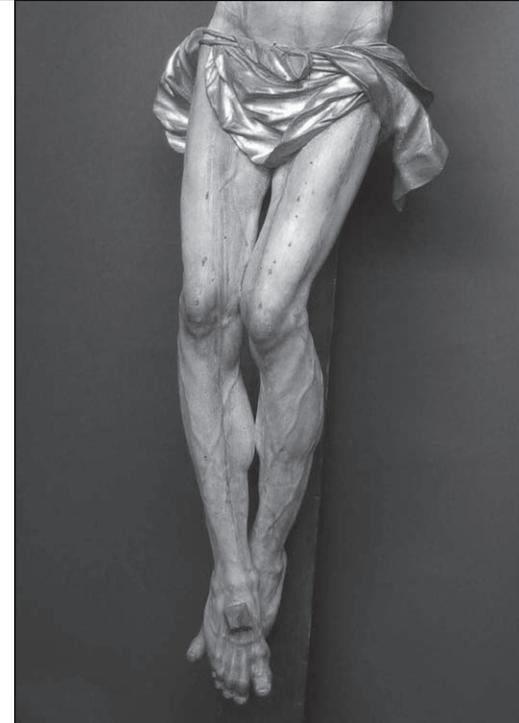
Zu Kapitel 6.5.
Möglicher Einfluss
des ‚Internationalen
Manierismus‘ auf
den Unbekannten.

6.5.2.2.
München.

Links: 54 a,
Giambologna, Bronzekruzifix.
1594.
München, St. Michael.

Rechts: 54 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Kruzifixus.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anmerkung: Links gespiegelt.



Vergleich:: Stark gebogene Schenkel und Unterbeine, tiefsitzendes Lendentuch.

Mögliche Vorbilder für ‚Unbekannt‘ in der Umgebung von Weilheim: ‚Internationaler Manierismus‘ > München:
Pieter de Witte, seit 1574 Candid. (um 1548 – 1628).

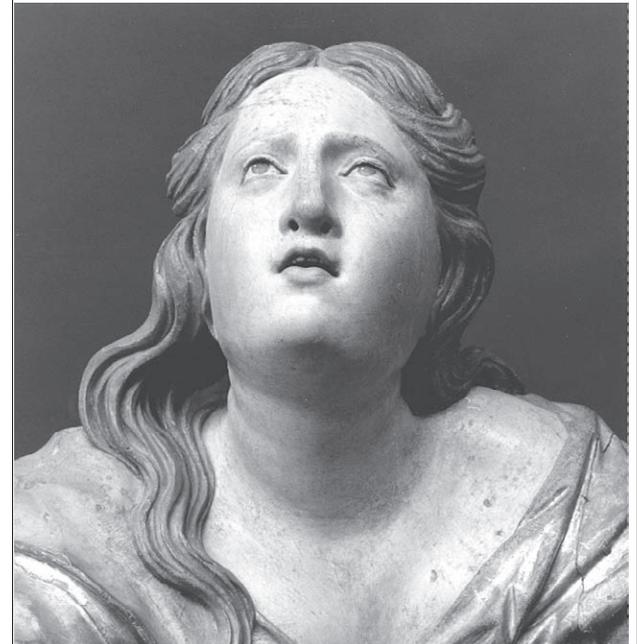
Zu Kapitel 6.5.
Möglicher Einfluss
des ‚Internationalen
Manierismus‘ auf
den Unbekannten.

6.5.2.2.
München.

Links: 55 a,
Peter de Witte, gen. Candid, Das Martyrium der
St. Ursula.
Öl auf Leinwand. 1588.
München, St. Michael.

Rechts: 55 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Magdalena.
Holz. Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landsmuseum.

Anmerkung: Links gespiegelt.



Übernahme: Gesichtstypus. Details: Nase und Mund, ‚himmelnder Blick‘, Haartracht.

Mögliche Vorbilder für ‚Unbekannt‘ in der Umgebung von Weilheim: ‚Internationaler Manierismus‘ > München:
Hans Krumpper (um 1570 – 1634).

Zu Kapitel 6.5.
Möglicher Einfluss
des ‚Internationalen
Manierismus‘ auf
den Unbekannten.

6.5.2.2.
München.

Links: 56 a,
Hans Krumpper, Grabmal des Jakob Burchard
Bronze. 1615-18.
München, Frauenkirche.

Rechts: 56 b,
Unbekannt, Beweinung.
Holz. Um 1619.
Höchenschwand, Pfarrkirche.

Anmerkung: Rechts gedreht und gespiegelt.



Übernahme von Konzeption und Details: Körperbau, Lage des Lententuchs.

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Bartholomäus Steinle:
,Unbekannt‘?

Zu Kapitel 6.6..
Steinles Einfluss auf ,Unbe-
kannt‘.

Links: 57 a,
Bartholomäus Steinle, Scholastika.
Holz. 1619.
Gagers bei Meran, St. Magnus Kirchlein.

Rechts: 57 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Maria.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



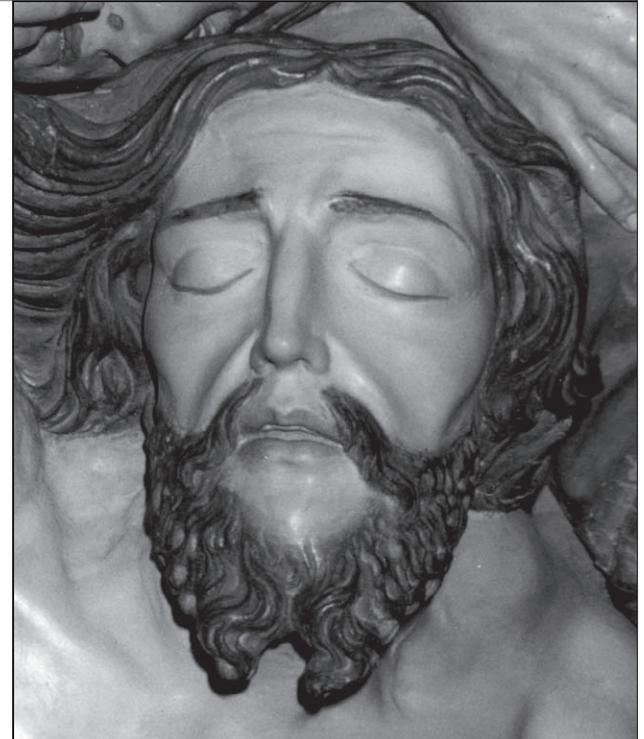
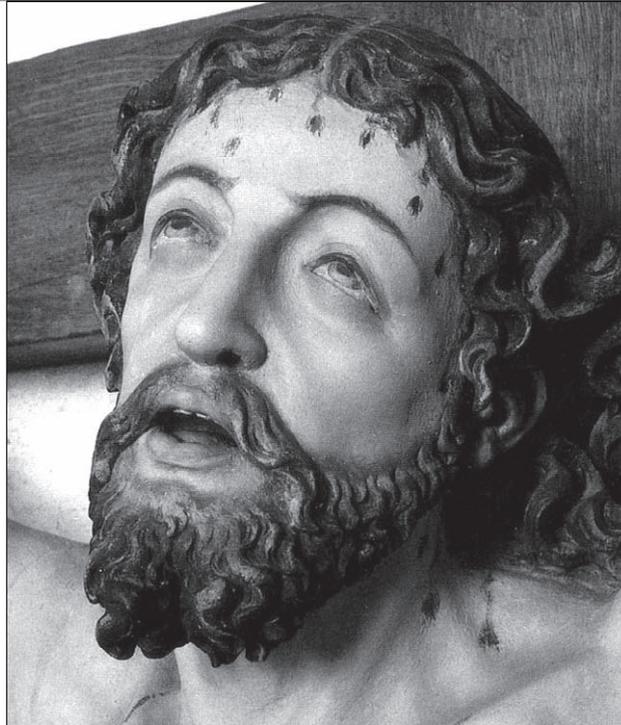
Übernahme: Gesichtsschnitt, Augen, Hände. > Steinle: ‚Volkstümlicher Manierismus‘ der ersten Generation! Bei ‚Unbekannt‘ stärkere Differenzierung.

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Bartholomäus Steinle:
,Unbekannt‘?

Zu Kapitel 6.6.
Steinles Einfluss auf ‚Unbe-
kannt‘.

Links: 58 a,
Bartholomäus Steinle, crocefisso vivo.
Holz. Um 1620.
Füssen, St. Mang.

Rechts: 58 b,
Unbekannt, Beweinung.
Holz. Um 1620.
Höchenschwand, Pfarrkirche.



Vergleich: Gesichtsschnitt, Augenstellung, geöffneter Mund, Zähne, Barttracht. (Augenbrauen rechts durch Fassung verfälscht.)

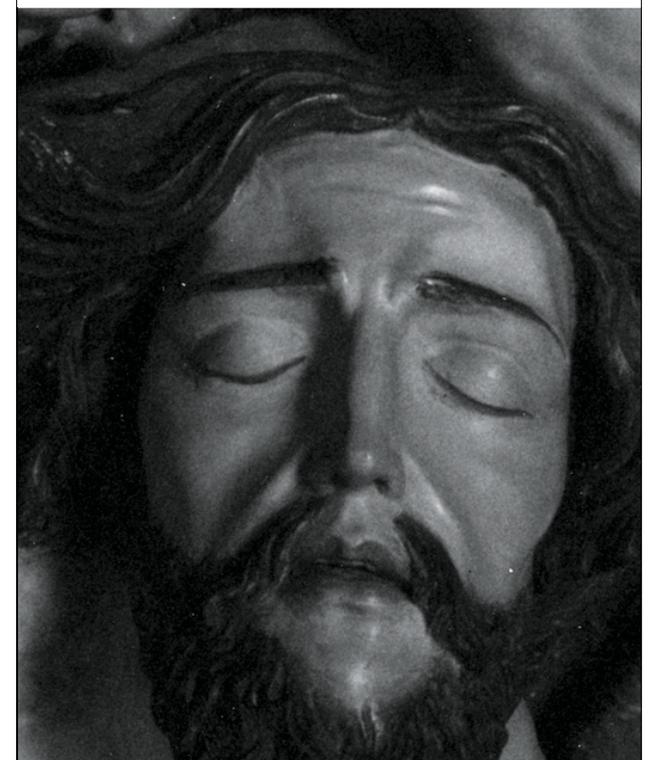
Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Bartholomäus Steinle:
,Unbekannt‘?

Zu Kapitel 6.6.
Steinles Einfluss auf ,Unbe-
kannt‘.

Links: 59 a,
Bartholomäus Steinle, St Andeas.
Holz. Um 1618.
Schongau, St. Anna.

Rechts: 59 b,
Unbekannt, Beweinung.
Holz. Um 1620.
Höchenschwand, Pfarrkirche.

Anmerkung:
Ausschnitt rechts gedreht



Vergleich: Nasenform, Augenbrauenwinkel, Augenstellung. (Augenbrauen rechts durch Fassung verfälscht.)

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Bartholomäus Steinle:
,Unbekannt‘?

Zu Kapitel 6.6.
Steinles Einfluss auf ‚Unbekannt‘.



Links: 60 a,
Bartholomäus Steinle: Himmelfahrt Mariens,
Holz. 1611.
Bad Tölz, Stadtpfarrkirche.

Rechts: 60 b,
Unbekannt, Beweinung.
Holz. Um 1619/20.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Übernahme von Haltung und Teilen der Bekleidung.

Bildschnitzerzentrum Weilheim um 1619 > Schüler von Bartholomäus Steinle:
,Unbekannt‘?

Zu Kapitel 6.6.
Steinles Einfluss auf ,Unbe-
kannt‘.

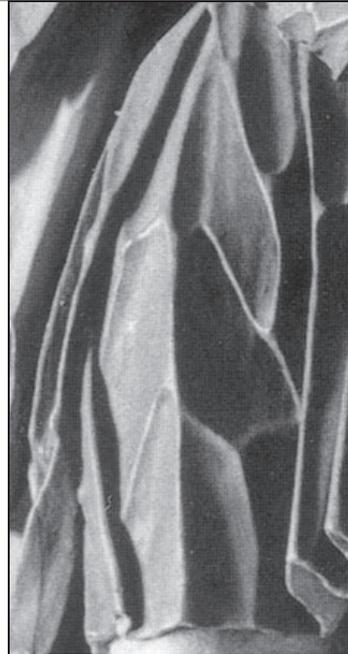
Links: 61 a,
Bartholomäus Steinle, Johannes d. T.,
Holz. Um 1618/19.
Füssen, St. Mang.

Rechts: 61 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe, Johannes.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Ponderation und Faltenwurf. ,Unbekannt‘: Weiterentwicklung der Faltenbildung.

Zu Kapitel 6.7. Entwicklung der ‚Grätenfalten‘: Bartholomäus Steinle > Steinle-Werkstatt > ‚Unbekannt‘. Um 1617 – 19.

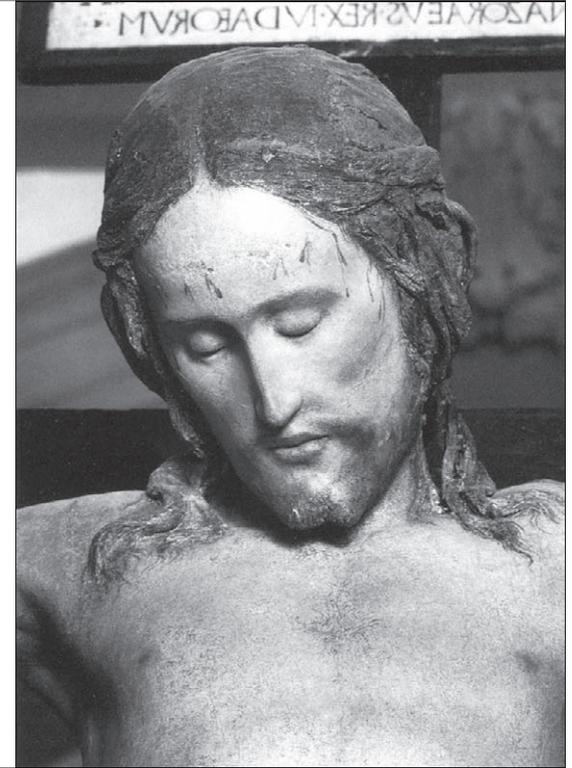
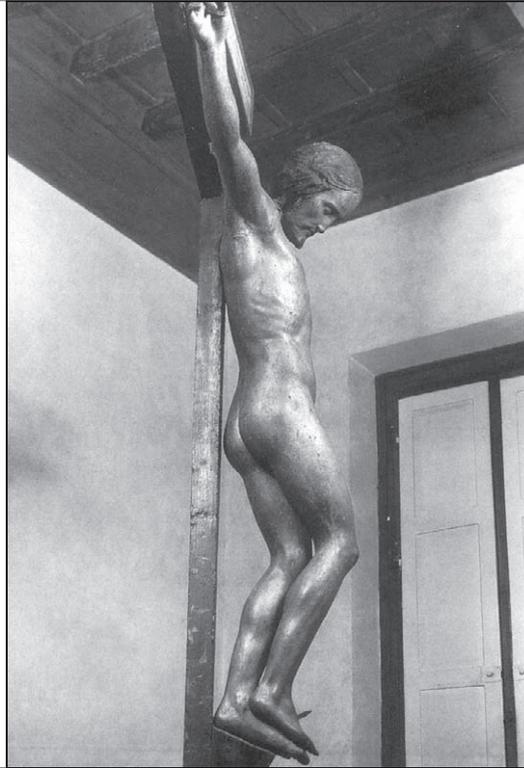
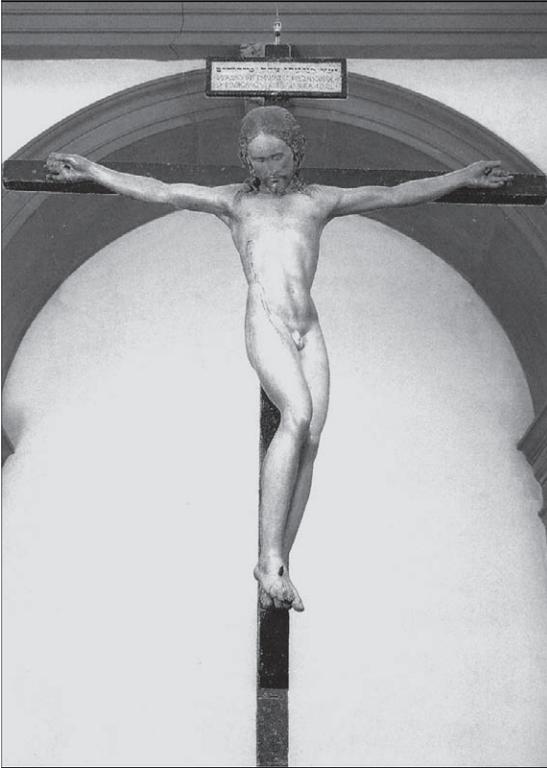


62 a, Bartholomäus Steinle, Johannes d. T. Füssen, St. Mang.
Um 1617/19.

62 b, Steinle Werkstatt. St. Rochus. Füssen. St. Mang, Museum.
Um 1617/19.

62 c, Unbekannt, Beweinung. Höchenschwand, Pfarrkirche.
Um 1619.

Zu Kapitel 7.1. Michelangelos frühe Werke. Der Holzkruzifix. Um 1494.



Michelangelo, Kruzifix, Holz, gefasst. Um 1494. Florenz, Santo Spirito, Sakristei.

Zu Kapitel 7.1. Michelangelos frühe Werke. St. Proculus. Um 1494.



Michelangelo, St. Proculus, Marmor. Um 1494. Bologna, San Domenico.

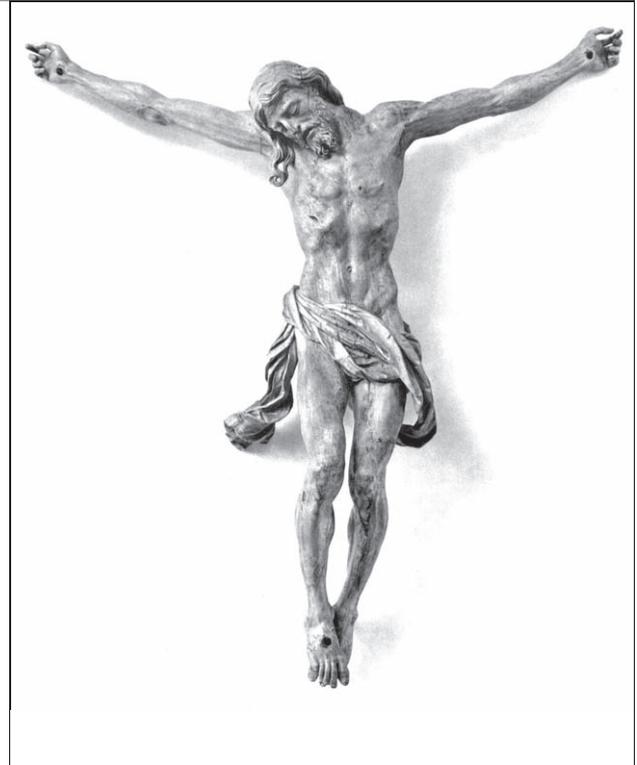
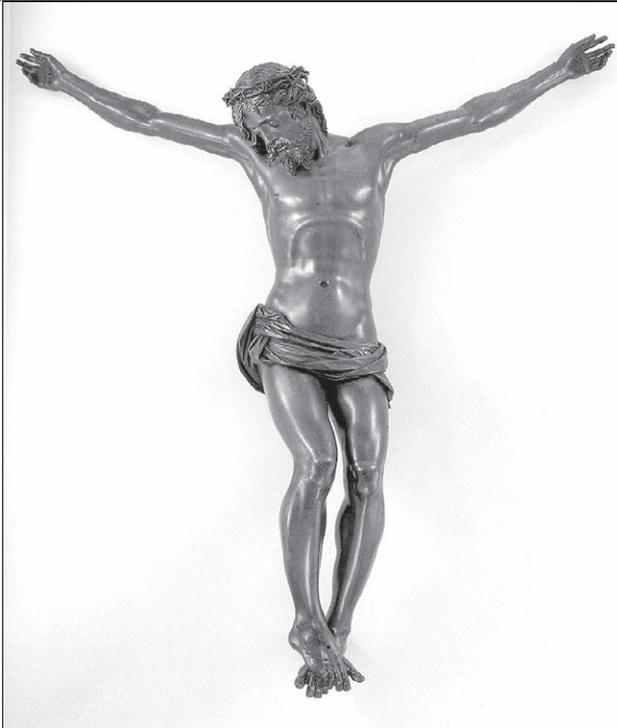
Möglicher Einfluss auf Georg Petel > Holzkruzifixe:
Giovanni Bologna oder Giambologna (1529 – 1608).

Zu Kapitel 8.2.
Unterschiede
in Georg Petels
Lebenswerk.

8.2.2.
Holzbildwerke

Links: 65 a,
Giovanni Bologna, Kruzifixus.
Bronze. 1594.
München, St. Michael.

Rechts: 65 b,
Georg Petel, Kruzifix.
holz. Um 1627.
Augsburg, Heilig- Kreuz-Kirche.



Deutliches Vorbild Giambolognas, aber malerische Auflösung der Oberfläche. Rippenkorb als Spitzbogen!

Möglicher Einfluss auf Georg Petel > Holzkruzifixe:
Giovanni Bologna oder Giambologna (1529 – 1608).

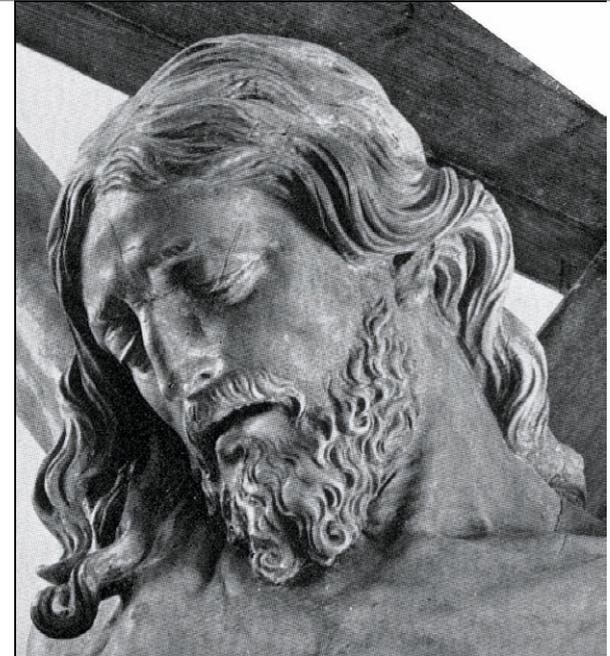
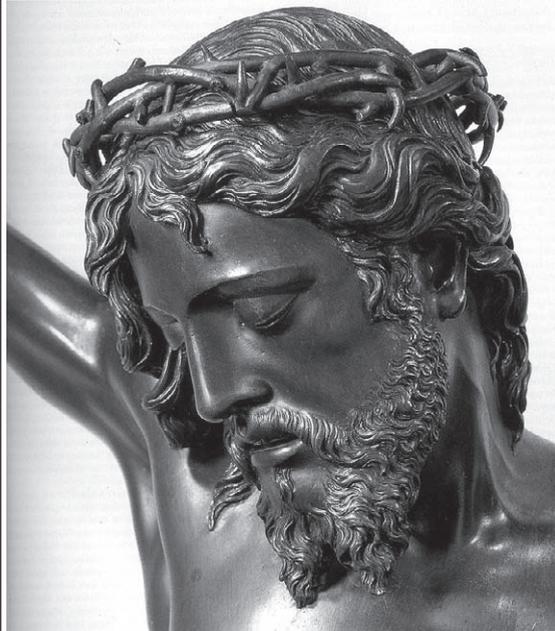
Zu Kapitel 8.2.
Unterschiede
in Georg Petels
Lebenswerk.

8.2.2.
Holzbildwerke.

Links: 66 a,
Giovanni Bologna, Kruzifixus.
Bronze. 1594.
München, St. Michael.

Rechts: 66 b,
Georg Petel, P'alfly-Kruzifixus. Holz.
1629/30 (1632? S. Kapitel 13.2.)
Marchegg, Niederösterreich, Christkönig-Kirche.

Anm.: Rechts gedreht.



Deutliches Vorbild Giambolognas, aber stärkere Betonung des Leidens bei Georg Petel.

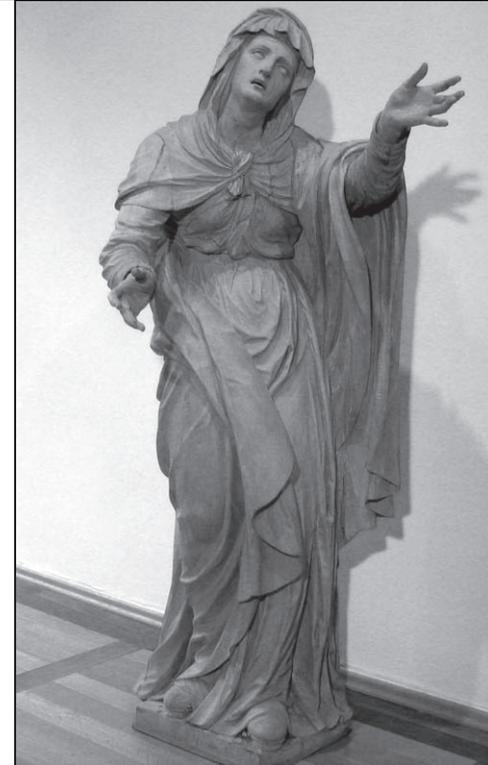
Möglicher Einfluss auf Georg Petel > Standfiguren, Holz:
Hans Reichle (um 1570 – 1642).

Zu Kapitel 8.2.
Unterschiede
in Georg Petels
Lebenswerk.

8.2.2.
Holzbildwerke

Links: 67 a,
Hans Reichle, Kreuzigungsgruppe, Maria.
Bronze. Augsburg,
1605.
St. Ulrich und Afra.

Rechts: 67 b,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe, Maria.
Holz. 1631.
Augsburg, Hl. Geist-Spalkirche.
Heute: Augsburg, Maximilianmuseum.



Vergleich: Übernahme von Gewandung und Gestik, aber bei Petel starke Betonung des Schmerzes.

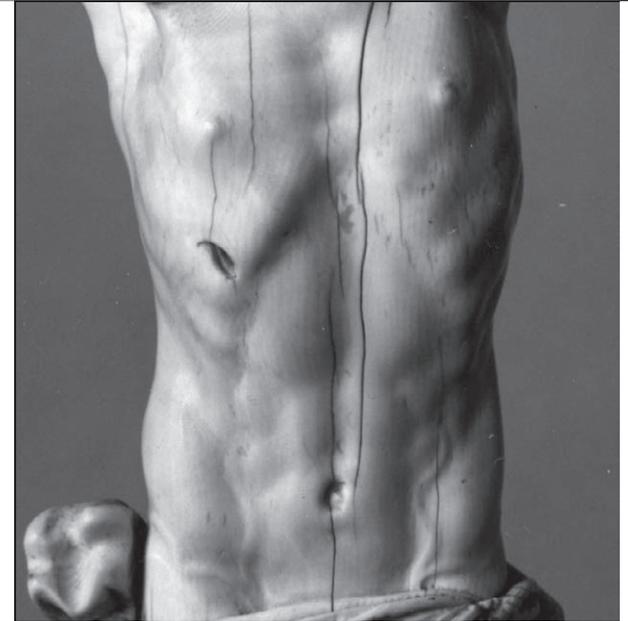
Georg Petel: Elfenbeinkruzifix um 1620 > Vergleich mit möglichem Lehrer: Christoph Angermair.

Zu Kapitel 9.
Frühestes bekanntes Werk
Georg Petels.

9.2.
Vergleich mit Angermair.

Links: 68 a,
Georg Petel, Kruzifixus.
Elfenbein. Um 1618/20.
München, Bayerisches Nationalmuseum.

Rechts: 68 b,
Christoph Angermair, Kruzifixus.
Elfenbein. Um 1618/20.
München, Bayerisches Nationalmuseum.



Vergleich: schmaler Torso, tiefsitzendes Lendentuch, spitzbogiger Rippenbogen - üblich ist ein Rundbogen!

Georg Petel, Elfenbeinkruzifix. Um 1620 > Vergleich mit möglichem Lehrer: Christoph Angermair.

Zu Kapitel 9.
Frühestes bekanntes Werk
Georg Petels.

9.2.
Vergleich mit Angermair.



Links: 69 a,
Georg Petel, Kruzifixus.
Elfenbein. Um 1618/20.
München, Bayerisches Nationalmuseum.

Rechts: 69 b,
Christoph Angermair, Kruzifixus.
Elfenbein. Um 1618/20.
München, Bayerisches Nationalmuseum.

Ähnlichkeit: tiefsitzendes, kompliziert gefaltetes Lententuch mit Kordel.

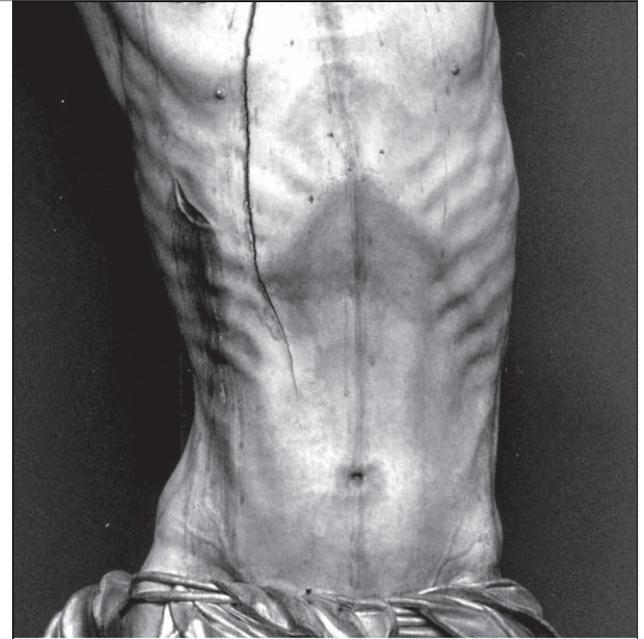
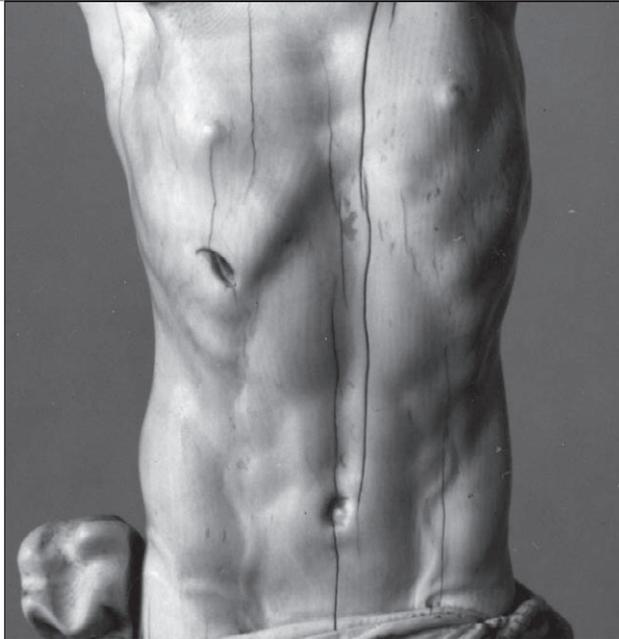
Möglicher Lehrer von ‚Unbekannt‘ > Christoph Angermair

Zu Kapitel 9.
Frühestes bekanntes Werk
Georg Petels.

9.3.
Vergleich Angermair und
‚Unbekannt‘.

Links: 70 a.
Christoph Angermair, Kruzifix.
Elfenbein. Um 1618/20.
München, Bayerisches Nationalmuseum.

Rechts: 70 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Kruzifixus.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Äderung am Unterbauch. Spitzbogiger Rippenkorb - üblich ist ein Rundbogen (s. a. Giambologna).

Möglicher Lehrer von ‚Unbekannt‘ > Christoph Angermair.

Zu Kapitel 9.
Frühestes bekanntes Werk
Georg Petels.

9.3.
Vergleich Angermair und
‚Unbekannt‘.

Links: 71 a,
Christoph Angermair, Kruzifix.
Um 1618/20.
München, Bayerisches Nationalmuseum.

Rechts: 71 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Kruzifixus.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Aufwendig gefältetes Lendentuch mit Schnüren.

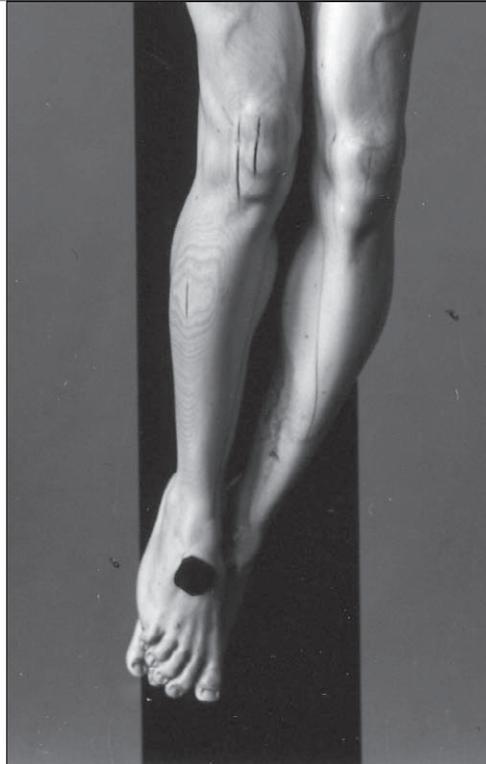
Möglicher Lehrer von ‚Unbekannt‘ > Christoph Angermair.

Zu Kapitel 9.
Frühestes bekanntes Werk
Georg Petels.

9.3.
Vergleich Angermair und
‚Unbekannt‘.

Links: 72 a,
Christoph Angermair, Kruzifix.
Elfenbein. Um 1618/20.
München, Bayerisches Nationalmuseum.

Rechts: 72 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Kruzifixus.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Beinhaltung, Äderung, Fußform. Aber bei ‚Unbekannt‘ stärkere Differenzierung.

Möglicher Lehrer von ‚Unbekannt‘ > Christoph Angermair.

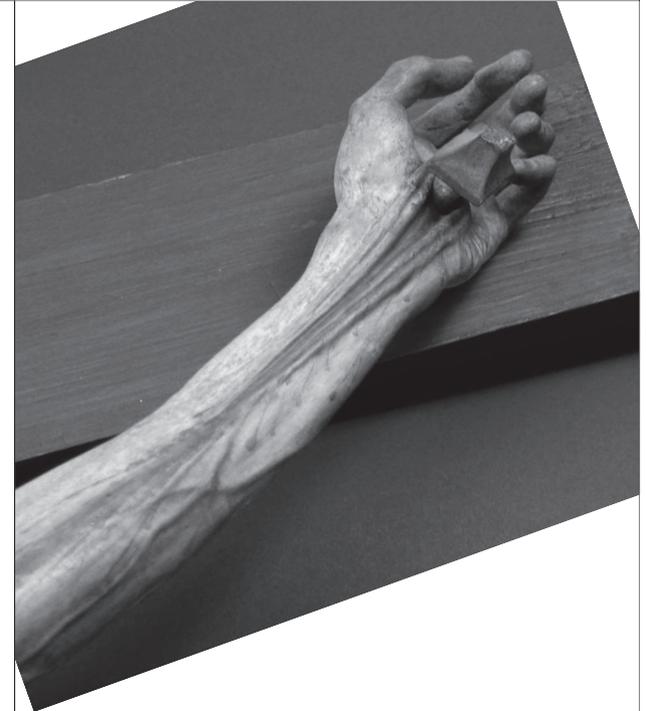
Zu Kapitel 9.
Frühestes bekanntes Werk
Georg Petels.

9.3.
Vergleich Angermair und
‚Unbekannt‘.

Links: 73 a,
Christoph Angermair, Kruzifix.
Elfenbein. Um 1618/20.
München, Bayerisches Nationalmuseum.

Rechts: 73 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Kruzifixus
Holz. Um 1619..
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anmerkung: Links gespiegelt, rechts gedreht.



Ähnlichkeit, aber bei ‚Unbekannt‘ starke Differenzierung: Adern und Nagelwunde.

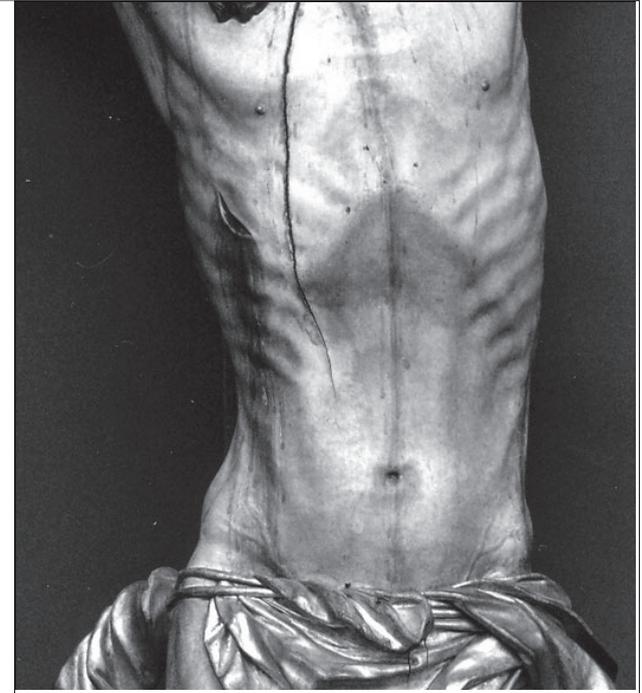
Georg Petel, Elfenbeinkruzifix, um 1620 > Vergleich mit ‚Unbekannt‘.

Zu Kapitel 9.
Frühestes bekanntes Werk
Georg Petels.

9.4.
Vergleich Petel und
‚Unbekannt‘.

Links: 74 a,
Georg Petel, Kreuzifixus.
Elfenbein.
Um 1618/20.
München, Bayerisches Nationalmuseum.
(Inv. Nr. 63/152).

Rechts: 74 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Ähnlichkeit: schmaler Brustkorb, spitzbogiger Rippenkorb und tiefsitzendes Lententuch.

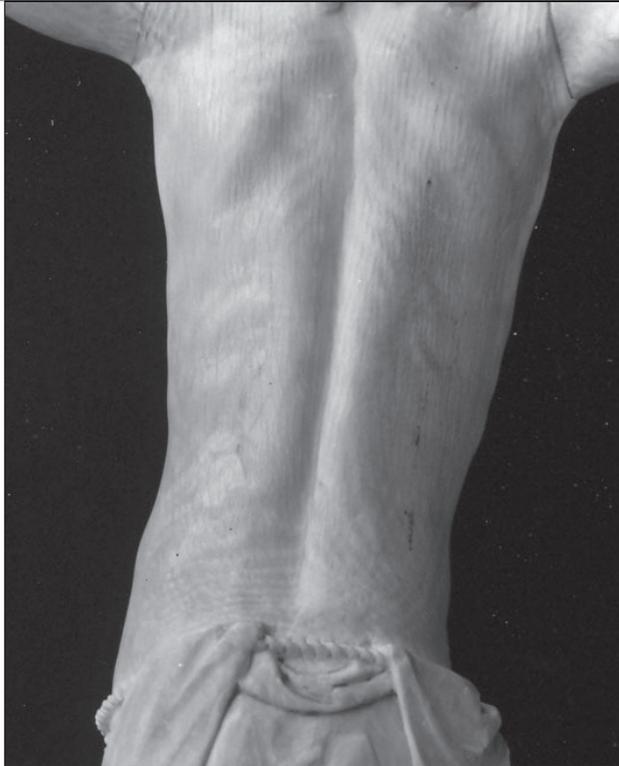
Georg Petel, Elfenbeinkruzifix, um 1620 > Vergleich mit ‚Unbekannt‘.

Zu Kapitel 9.
Frühestes bekanntes Werk
Georg Petels.

9.4.
Vergleich Petel und
‚Unbekannt‘.

Links: 75 a,
Georg Petel, Kreuzifixus.
Elfenbein. Um 1618/20.
München, Bayerisches Nationalmuseum.
(Inv. Nr. 63/152).

Rechts: 75 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Kreuzifixus.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Ähnlichkeit: Gerades, schematisch gearbeitetes Rückrat.

Georg Petel, Elfenbeinkruzifix, um 1620 > Vergleich mit ‚Unbekannt‘.

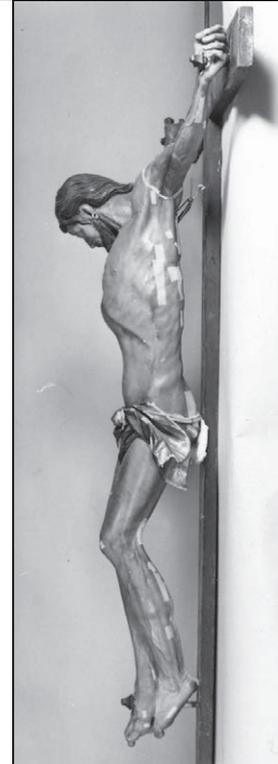
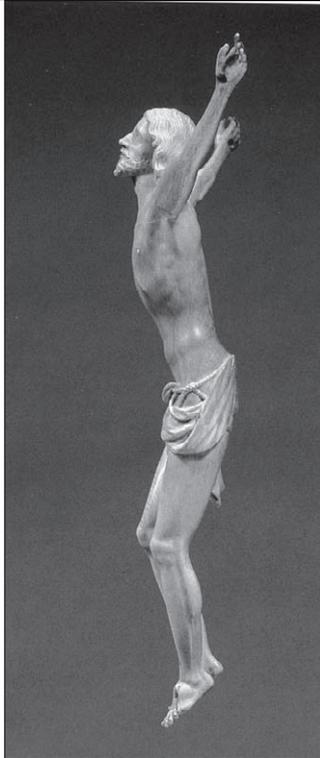
Zu Kapitel 9.
Frühestes bekanntes Werk
Georg Petels.

9.4..
Vergleich Petel und
‚Unbekannt‘.

Links: 76 a,
Georg Petel, Kreuzifixus. Elfenbein.
Um 1618/20.
München, Bayerisches Nationalmuseum.
(Inv. Nr. 63/152).

Rechts: 76 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Holz.
Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anm.: Aufnahme rechts vor der Restaurierung
1989/90.

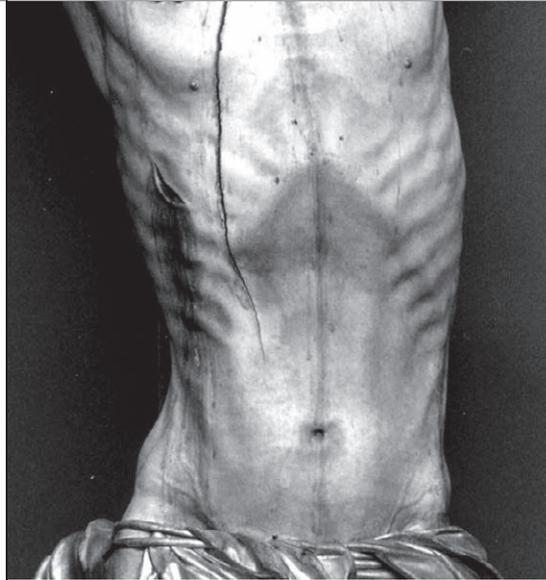


Ähnlichkeit: ‚hölzerne‘ Darstellung des Rückens und der Schulteranbindung. Ähnlich auch Beine!

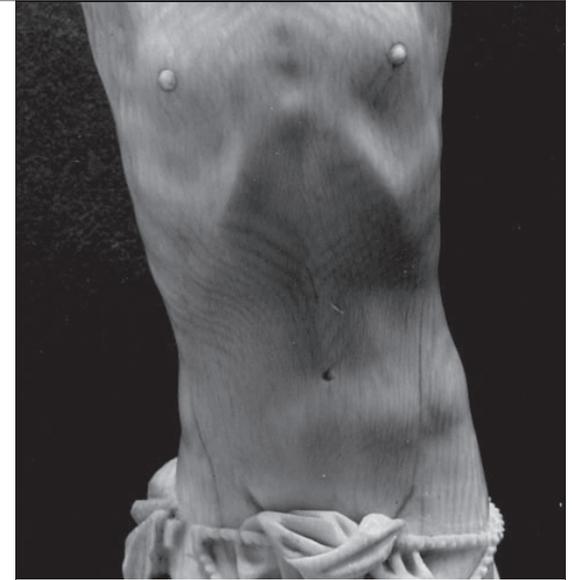
Zu Kapitel 9.5. Entwicklung des Rippenkorbs > Ch. Angermair, ‚Unbekannt‘ und G. Petel. Um 1618/20.



77 a, Christoph Angermair, Kruzifixus. Elfenbein. München, Bayer. Landesmuseum. Um 1620.



77 b, Unbekannt, Kruzifixus. Holz. Karlsruhe, Bad. Landesmuseum. Um 1619/20.



77 c, Georg Petel, Kruzifixus. Elfenbein. München, Bayer. Landesmuseum. Um 1620.

Zu Kapitel 9.5. Entwicklung der Form des Lententuchs > Ch. Angermair, ‚Unbekannt‘ und G. Petel. Um 1618/20.



78 a, Christoph Angermair, Kruzifixus. Elfenbein. München, Bayer. Landesmuseum. Um 1620.



78 b, Unbekannt, Kruzifixus. Holz. Karlsruhe, Bad. Landesmuseum. Um 1619/20.

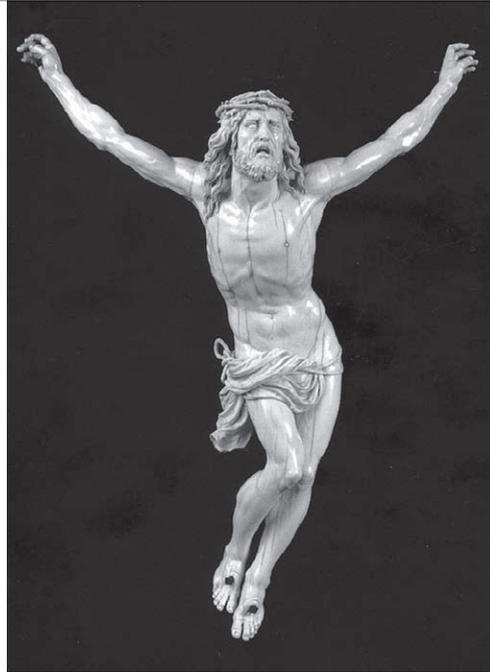


78 c, Georg Petel, Kruzifixus. Elfenbein. München, Bayer. Landesmuseum. Um 1620.

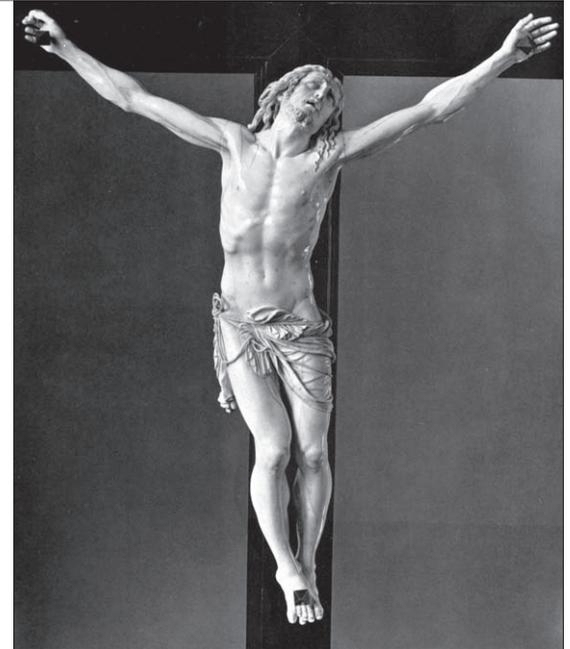
Zu Kapitel 10.1. Entwicklung der Elfenbeinkruzifixe von Georg Petel. Um 1618 – um 1623.



79 a, Georg Petel, Kruzifixus. München, Bayer. Nationalmuseum.
Um 1618/20.

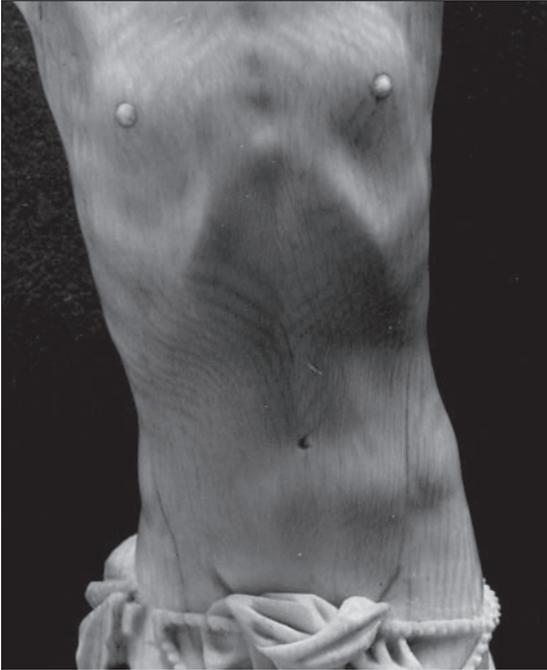


79 b, Georg Petel, Kruzifixus. Pontoise, Kloster Carmel.
1621.

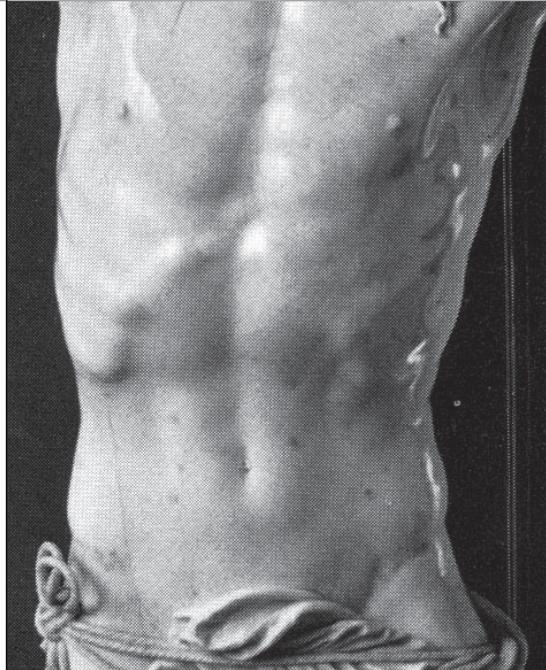


79 c, Georg Petel, Kruzifixus. Genua, Marchese Ludovico Pallavicino.
Um 1623.

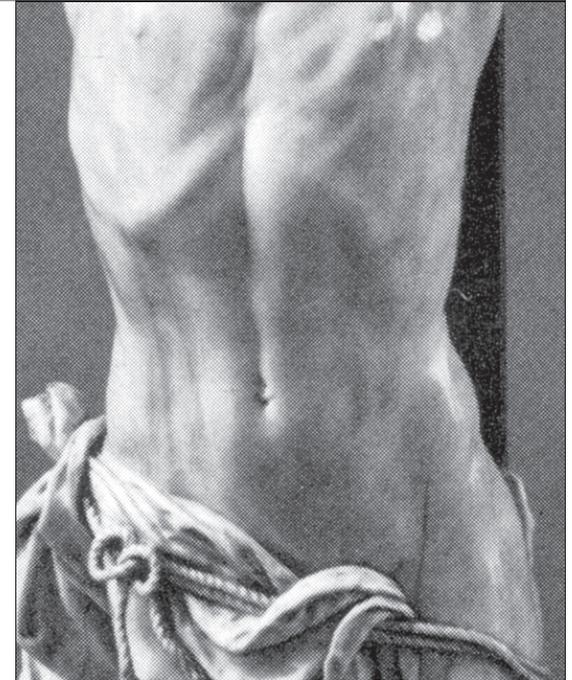
Zu Kapitel 10.1. Entwicklung des Rippenkorbs als Spitzbogen bei Georg Petel. Elfenbein. Um 1618 -1629/31.



80 a, G. Petel, Kruzifix.. München, Bayer. Nationalmuseum.
Um 1618/20.



80 b, G. Petel, Kruzifix. Genua, Marchese Lodovico Pallavicino.
Um 1623.

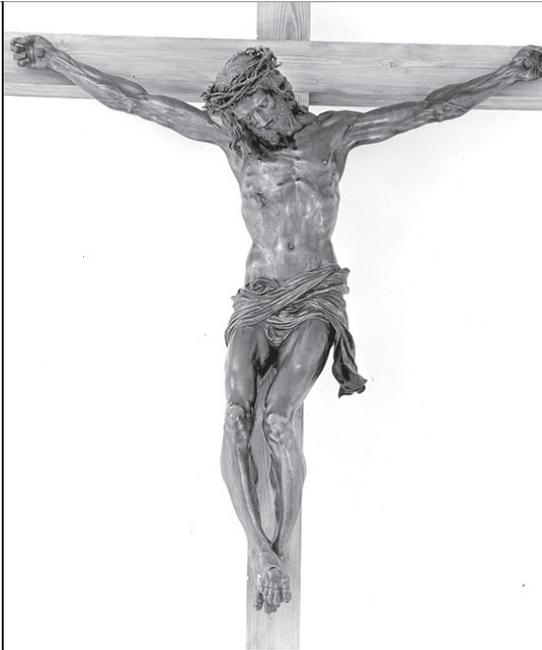


80 c, G. Petel, Kruzifix. München, Schatzkammer d. Residenz.
Um 1629/31.

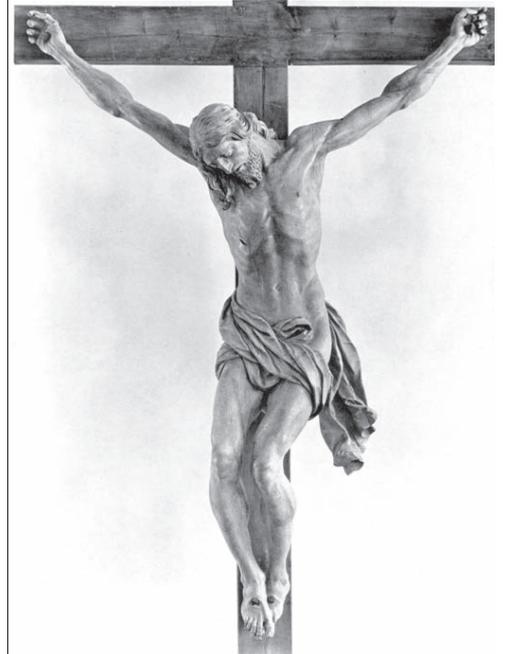
Zu Kapitel 10.2. Entwicklung der Holz- bzw. Bronze- Kruzifixe von Georg Petel. Um 1627 – 1630 (1632?)



81 a, Georg Petel, Kruzifix. Holz. Augsburg, Heilig Kreuz Kirche. Um 1627.



81 b, Georg Petel, Kruzifix, Bronze. Regensburg, Niedermünster. Um 1630.

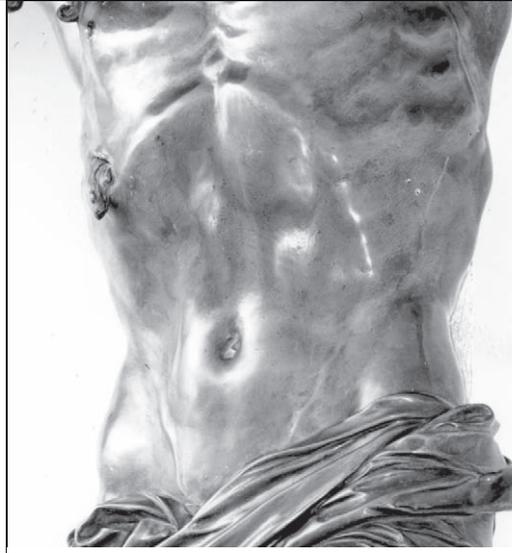


81 c, Georg Petel, Pálffy-Kruzifix, Holz. Marchegg (Österreich), Christkönig-Kirche. Um 1629/30. (1632? S. Kapitel 13.2.)

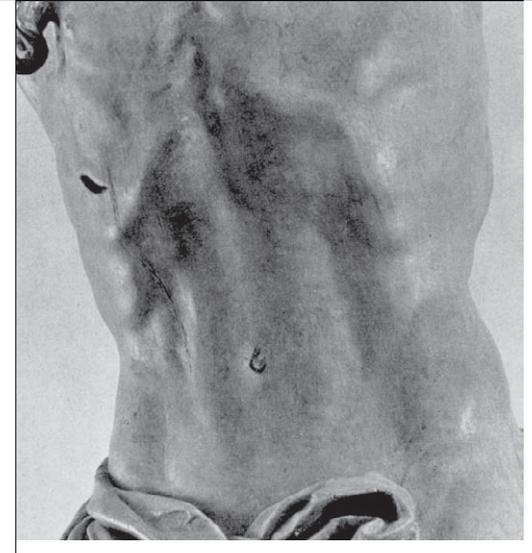
Zu Kapitel 10.2. Entwicklung des Rippenkorbs als Spitzbogen bei Georg Petel. Holz und Bronze. 1627 - 1630 (1632?).



82 a, G. Petel, Kruzifix. Holz. Augsburg, Hl. Kreuz.
Um 1627.



82 b, G. Petel, Kruzifix, Bronze. Regensburg, Niedermünster.
Um 1630.



82 c, G. Petel, Pálffy-Kruzifix. Holz. Marchegg, Christkönigkirche.
Um 1630 (1632? S. Kapitel 13.2.).

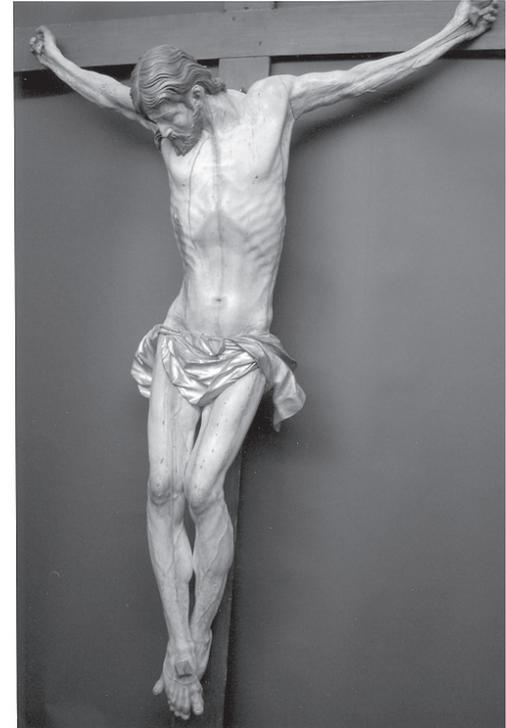
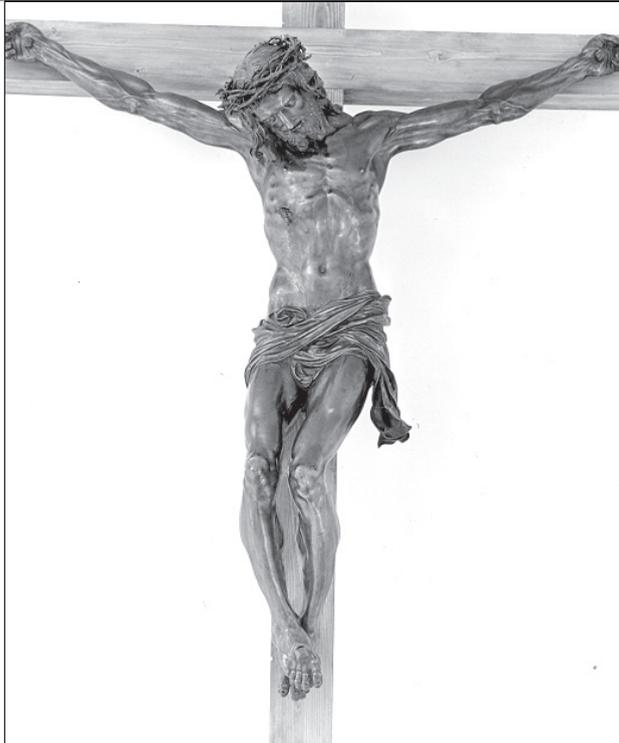
Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Kruzifixe.

Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.1.
Kruzifixe.

Links: 83 a,
Kruzifixus mit kniender Magdalena. Bronze.
Um 1630.
Regensburg, Niedermünster.

Rechts: 83 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Kruzifixus.
Holz. Um 1618/19.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Neigung zu starker Differenzierung der Oberfläche > Rippen, Sehnen, Adern.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Christusprofile.

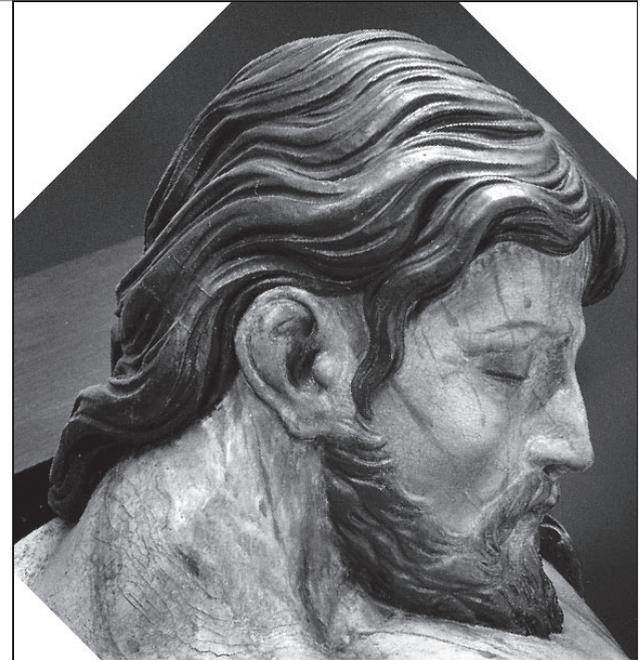
Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.1.
Kruzifixe.

Links: 84 a,
Kruzifixus mit kniender Magdalena. Bronze.
Um 1630.
Regensburg, Niedermünster.

Rechts: 84 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Kruzifixus.
Holz. Um 1618/19.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anmerkung: rechts gespiegelt, links gedreht.



Ähnlichkeit: Nase, Wangenknochen, muskulöser Hals.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Liegender Christus.

Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.2.
Grabchristus -
Christus der Beweinung.

Links: 85 a,
Georg Petel, Christus von einem Heiligen Grab.
Holz. Um 1625-1630.
Ehemals Augsburg, St. Stephan. 1944 verbrannt.

Rechts: 85 b,
Unbekannt, Beweinung. Christus.
Holz. Um 1619.
Höchenschwand, Pfarrkirche.

Anmwerkung: Rechts gedreht und gespiegelt.



Ähnlichkeit: Lagerung des Körpers, überdimensionierte Schultermuskeln, überlanger Bizeps.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Liegender Christus, Kopf.

Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.2.
Grabchristus und Christus
der Beweinung.

Links: 86 a,
Georg Petel, Christus von einem Heiligen Grab.
Holz. Um 1625-1630.
Ehemals Augsburg, St. Stephan. 1944 verbrannt.

Rechts: 86 b,
Unbekannt, Beweinung. Christus.
Holz. Um 1619.
Höchenschwand, Pfarrkirche.



Vergleich: Grundstruktur und linke Haarsträhne!

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Christusprofile.

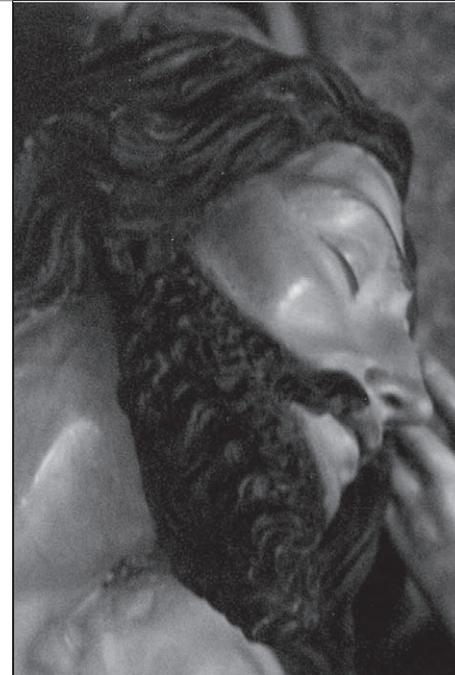
Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.2.
Grabchristus und Christus
der Beweinung

Links: 87 a,
Kruzifixus mit kniender Magdalena.
Bronze. Um 1630.
Regensburg, Niedermünster.

Rechts: 87 b,
Unbekannt, Beweinung. Christus.
Holz. Um 1618/19.
Höchenschwand, Pfarrkirche.

Anmerkung: Links gedreht, rechts gespiegelt.



Ähnlichkeit: Nase, Backenkochen.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Die Marien.

Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.3.
Maria.

Links: 88 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe. Maria.
Holz. 1631.
Augsburg, HL. Geist-Spalkirche.
Heute: Augsburg, Maximilianmuseum.

Rechts: 88 b,
Unbekannt, Beweinung. Maria.
Holz. Um 1619.
Höchenschwand, Pfarrkirche.



Vergleich: Struktur im Mund- und Kinnbereich.

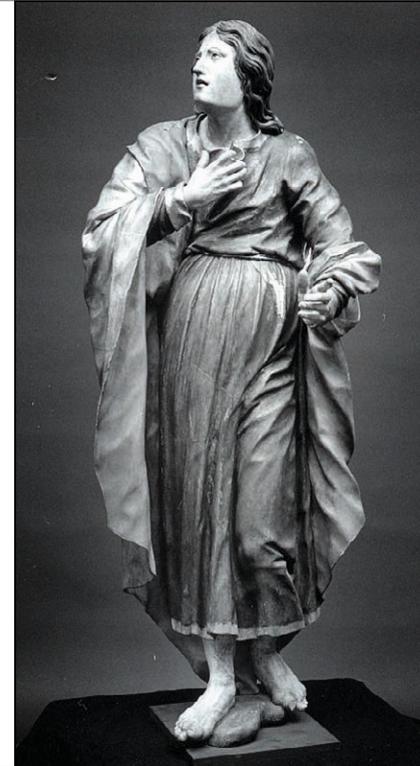
Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Johannes.

Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.4
Johannes.

Links: 89 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe. Johannes.
Holz. 1631.
Augsburg, Hl. Geist-Spalkirche.
Heute: Augsburg, Maximilianmuseum.

Rechts: 89 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Johannes.
Holz. Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Variationen der Ponderation und Faltenbildung.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Johannes.

Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.4.
Johannes.

Links: 90 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe. Johannes.
Holz. 1631.
Augsburg, Hl. Geist-Spalkirche.
Heute: Augsburg, Maximilianmuseum.

Rechts: 90 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Johannes.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Gleiche Grundstrukturen, Profil, Haarbündelung.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Magdalena, Schauseite.

Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.5.
Maria Magdalena.

Links: 91 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe. Magdalena.
Bronze. Um 1630.
Regensburg, Stadtpfarrkirche Niedermünster.

Rechts: 91 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Magdalena.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Grundform nach Reichle.

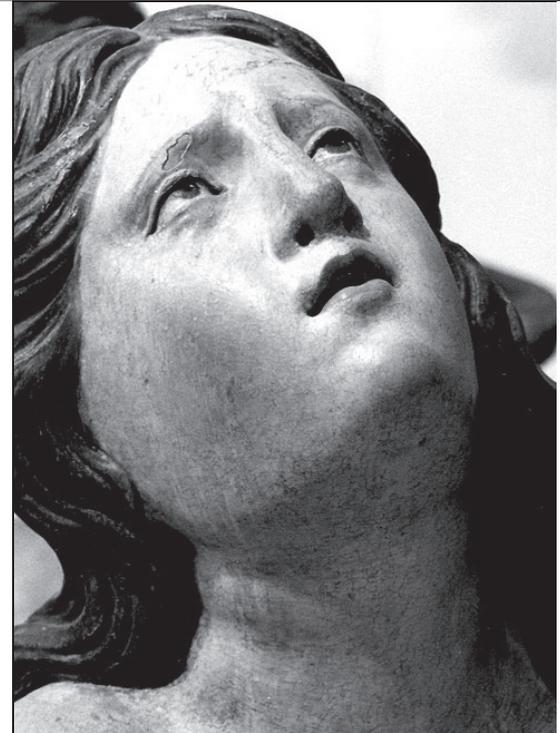
Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Magdalena, Gesichtsstruktur.

Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.5.
Magdalena.

Links: 92 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe. Magdalena.
Bronze. Um 1630.
Regensburg, Stadtpfarrkirche Niedermünster.

Rechts: 92 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Magdalena.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Gleiche Gesichtsstruktur > Dreiecke als Gliederungsprinzip.

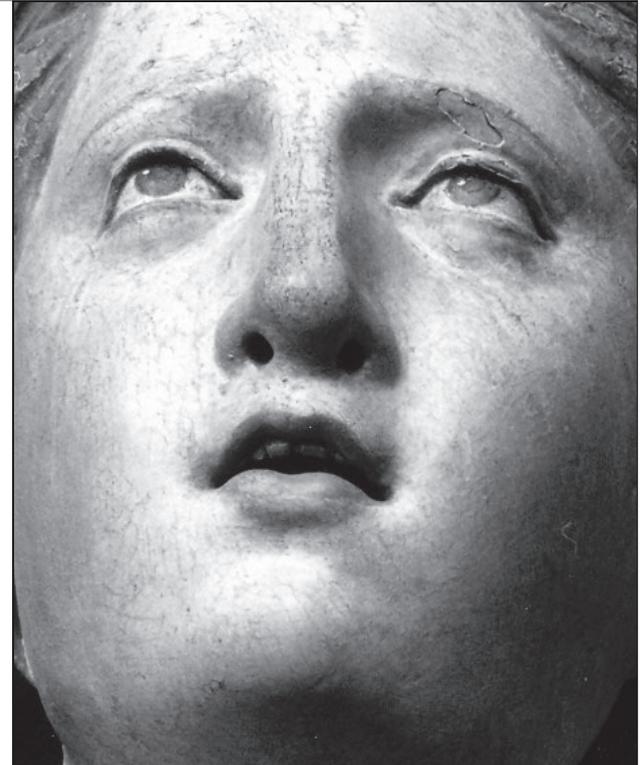
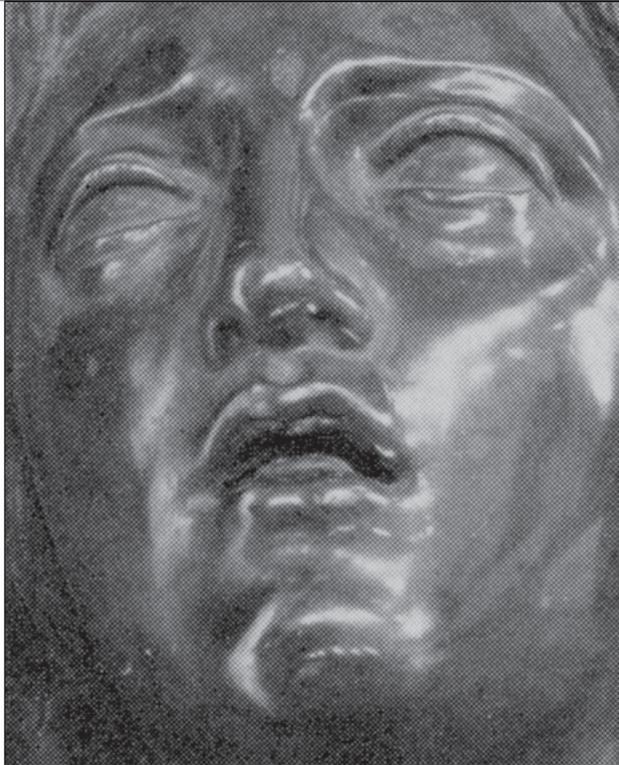
Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Magdalena., Gesichtstypus.

Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.5.
Magdalena.

Links: 93 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe.
Magdalena.
Bronze. Um 1630.
Regensburg, Stadtpfarrkirche Niedermünster.

Rechts: 93 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe.
Magdalena.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Links Weiterentwicklung des Gesichtsschnitt. Sogar gleiche Tränensäcke!

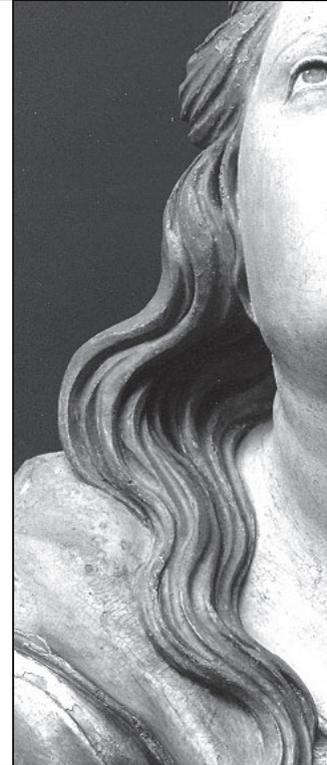
Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Magdalena, Haare.

Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.5.
Magdalena.

Links: 94 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe.
Magdalena.
Bronze. Um 1630.
Regensburg, Stadtpfarrkirche Niedermünster.

Rechts: 94 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe.
Magdalena.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Gleicher Rhythmus der Haarwellen.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Engel, „Schlingen Kleidlin“.

Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.6.
Engel.

Links: 95 a,
Georg Petel, Putto.
Buchsbaumholz. 1628/29.
Stuttgart, Würtemb. Landesmuseum.

Rechts: 95 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Engel.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Vorliebe für ähnlich geschnitzte ‚Schlingen Kleidlin‘.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Engel, Beine.

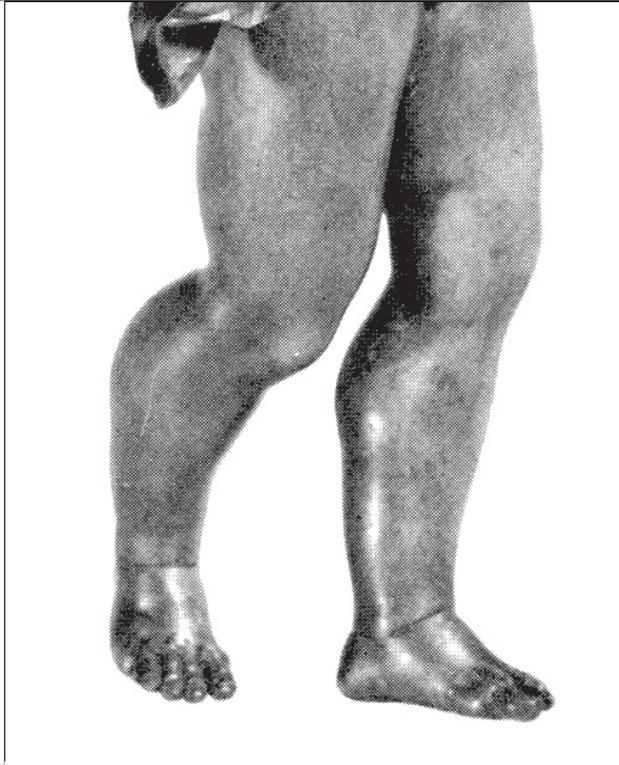
Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.6.
Engel.

Links: 96 a,
Georg Petel, Putto.
Buchsbaumholz. 1628/29.
Stuttgart, Würtemb. Landesmuseum.

Rechts: 96 b,
Unbekannt, Keuzigungsgruppe. Engel.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anmerkung: Rechts gedreht.



Vergleich: Beine haben sehr ähnliche Struktur. Auffallend sind die Knie und Zehen., gebogene Unterschenkel.

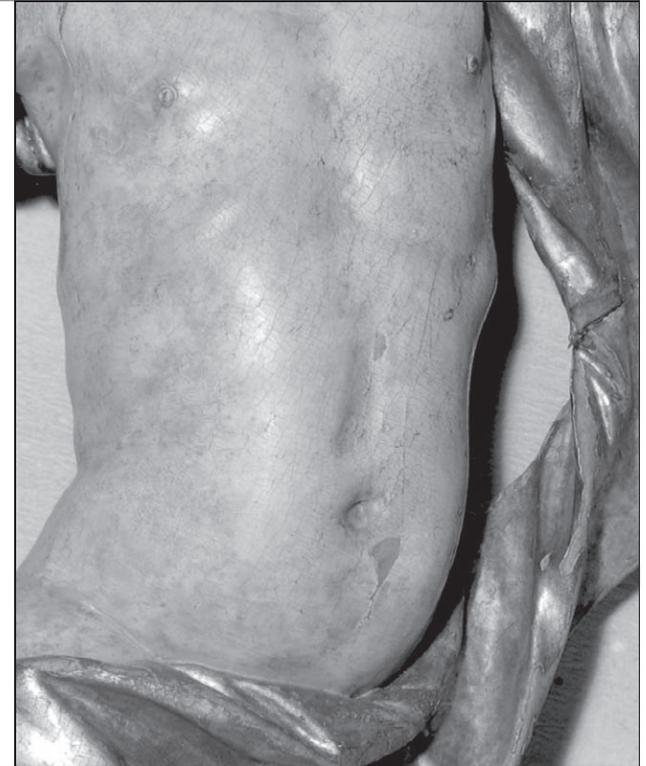
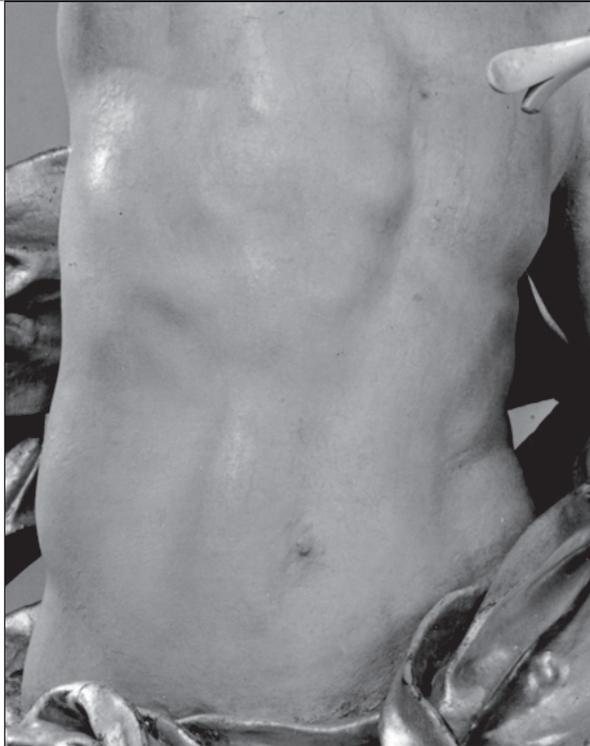
Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Engel, Kinderkörper.

Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.6.
Engel.

Links: 97 a,
Georg Petel, Christkind.
Holz. 1632.
Augsburg, Barfüßerkirche.

Rechts: 97 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Engel.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Bis auf den Bauch wenig Unterschied bei ‚Engel‘- Körper und ‚älterem‘ Christkind

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Neptun und St. Andreas

Zu Kapitel 11.
Vergleich:
Petel und ‚Unbekannt‘.

11.7.
Neptun und St. Andreas.

Links: 98 a,
Georg Petel, Neptun.
Bronze. Um 1628/29.
München, Residenz.

Rechts: 98 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. St. Andreas.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anmerkung: Links gespiegelt.



Vergleich: Ponderation und Ausdruck.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Gewandfalten.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.1.
Kleidung.

Links: 99 a,
Georg Petel, Hl. Sebastian.
Holz. Um 1629.
Aislingen (Landkreis Dillingen /Donau),
Sebastianskapelle.

Rechts: 99 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Maria.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Äußerst dünnwandiger, weicher Faltenwurf

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Gewandfalten.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.1.
Kleidung.

Links: 100 a,
Georg Petel, Christus Salvator,
Holz. 1632/33.
Augsburg, Stadtpfarrkirche, St. Moritz.

Rechts: 100 b,
Unbekannt Kreuzigungsgruppe. Barbara.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Faltenschema bei diagonal ‚gewehten‘ Stoffen über strengen vertikalen Falten. (Siehe auch Schrittstellung!)

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Gewandfalten.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.1.
Kleidung.

Links: 101 a,
Georg Petel, Hl. Sebastian.
Holz. Um 1629.
Aislingen (Landkreis Dillingen /Donau),
Sebastianskapelle.

Rechts: 101 b,
Unbekannt, Beweinung.
Holz. Um 1619.
Trauernde, rechts oben.
Höchenschwand, Pfarrkirche.

Anm.: Rechts gedreht und gespiegelt.



Vergleich: Gleiche Umschlagfalte (Bei ‚Unbekannt‘ über den Händen)

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Gewandärmel.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.1.
Kleidung.

Links: 102 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe ds. Maria.
Holz. 1631.
Augsburg, Hl. Geist-Spalkirche.
Heute: Augsburg, Maximilianmuseum

Rechts: 102 b,
Unbekannt, Beweinung. Detail.
Holz. Um 1619.
Höchenschwand, Pfarrkirche.



Vergleich: Vorliebe für diagonal verlaufende Ärmelfalten, nicht zeittypisch !

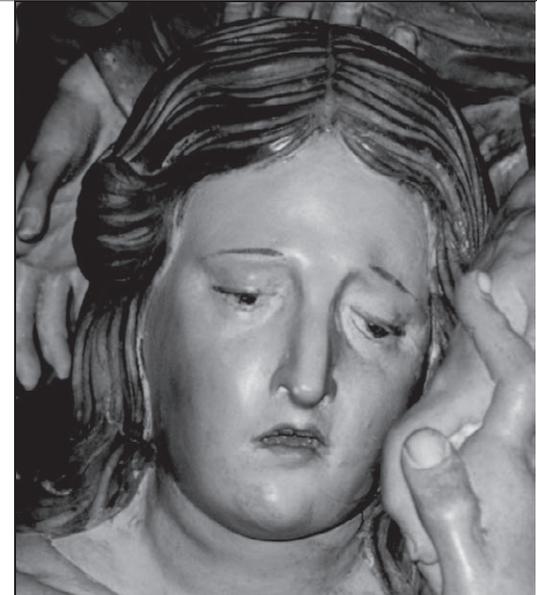
Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Gesichtstypus.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.2.1.
Köpfe.

Links: 103 a,
Georg Petel, Hl. Sebastian.
Holz. Um 1627/28.
Augsburg, Stadtpfarrkirche St. Moritz.

Rechts: 103 b,
Unbekannt, Beweinung.
Holz. Um 1619.
Höchenschwand, Pfarrkirche.



Vergleich: Gesichtsschnitt, ‚sichelförmige‘ Augen, leicht gebogene Nase, geöffneter Mund.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Mund.

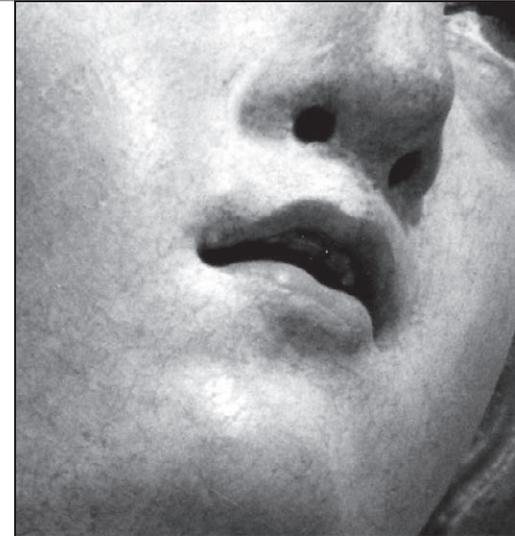
Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.2.1.
Köpfe.

Links: 104 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe. Maria.
Holz. 1631.
Augsburg, Hl. Geist-Spalkirche.
Heute: Augsburg, Maximilianmuseum

Rechts: 104 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Magdalena.
Holz. Um 1620.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum

Anmerkung: Rechts gespiegelt und gedreht.



Vergleich: Unterlippe mit Einbuchtung, sichtbare Zähne.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Augenpartie mit Brauen.

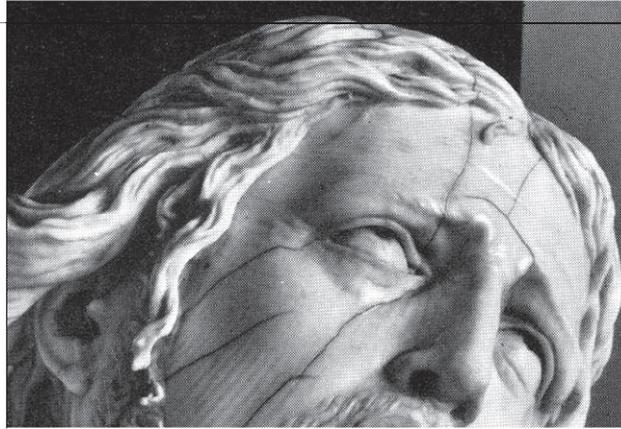
Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.2.2..
Augenpartie.

Links: 105 a,
Georg Petel, Kruzifix.
Elfenbein. Um 1623.
Genua, Marchese Lodovico Pallavicino.

Rechts: 105 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Maria.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anmerkung: Rechts und links gedreht.



Vergleich: Anwendung der gleichen Stilmittel, Augenbrauen mit ‚Dächern‘, Iris halb verdeckt vom Oberlid

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Augentypus.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.2.2.
Augenpartie.



Links: 106a,
Georg Petel, Hl. Sebastian.
Holz. Um 1629.
Aislingen (Landkreis Dillingen /Donau),
Sebastianskapelle.

Rechts: 106 b ,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Hl. Barbara.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Vergleich: Rechts Urform des ‚mandel‘- oder ‚sichelförmigen‘ Auges.

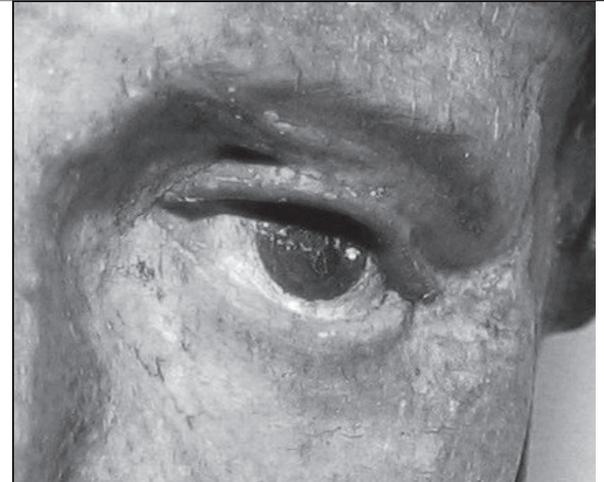
Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Augentypus.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.2.2.
Augenpartie.

Links: 107 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe. Magdalena.
Bronze. Um 1630.
Regensburg, Stadtpfarrkirche Niedermünster.

Rechts: 107b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Andreas.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: ‚Gedeckelter‘ Augentypus.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Profil und Haare.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.2.1.
Köpfe.

12.2.3.
Haare.

Links: 108a,
Georg Petel, Sündenfall. Adam.
Elfenbein. 1627.
Antwerpen Rubenshuis. Inv. Nr. RHK 15.

Rechts: 108b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Johannes.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anmerkung: Links gespiegelt und gedreht.



Vergleich: Bei Adam Differenzierung der Details. Aber gleiche Grundstrukturen.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Profil und Barttracht.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

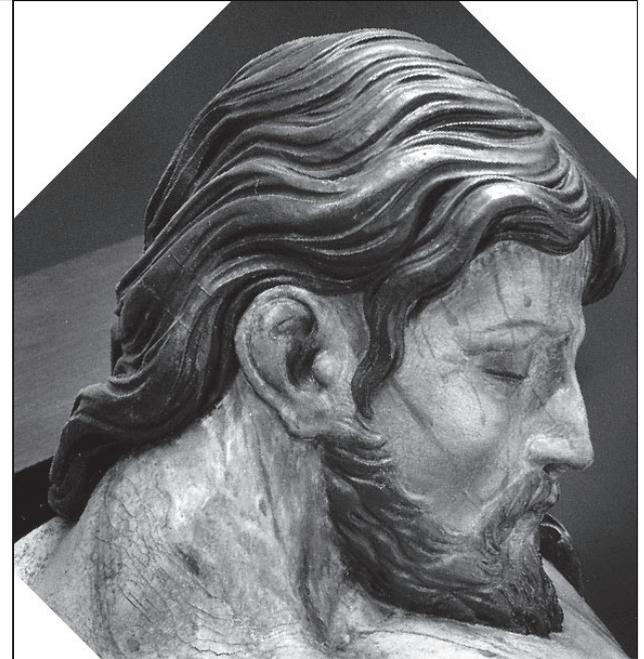
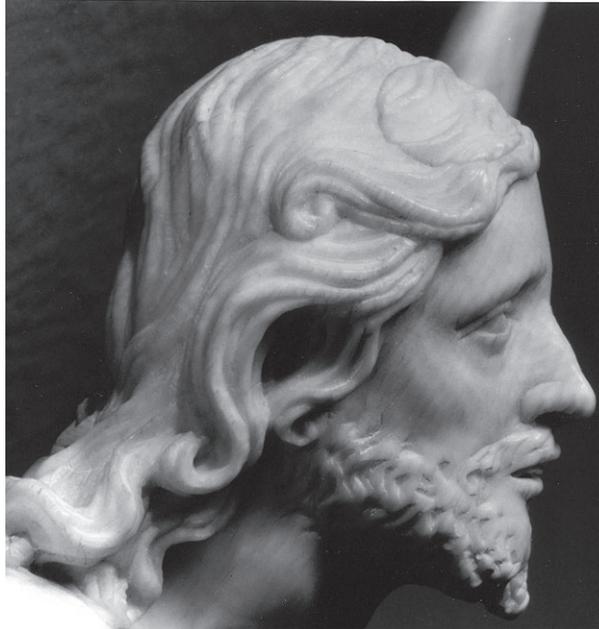
12.2.1.
Köpfe.

12.2.4.
Barttracht.

Links: 109a,
Georg Petel, Kreuzifixus.
Elfenbein. Um 1618/20.
München, Bayerisches Nationalmuseum.
(Inv. Nr. 63/152)

Rechts: 109b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Kreuzifixus.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Rechts gedreht.



Trotz verschiedener Techniken Ähnlichkeit besonders um Wangen und Nase

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Beine.

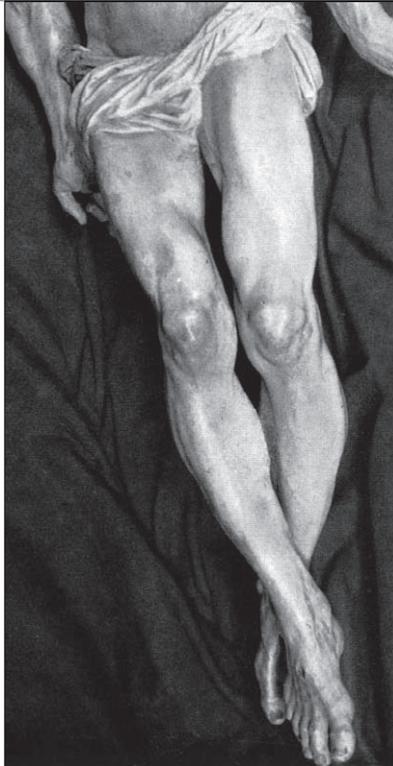
Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.2.5.
Gliedermaßen.

Links: 110 a,
Georg Petel, Christus von einem Heiligen Grab.
Holz. Um 1625-1630.
Ehemals Augsburg, St. Stephan. 1944 verbrannt.

Rechts: 110 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Kruzifixus.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anmerkung: Links gedreht.



Ähnlichkeit: Ober- und Unterschenkel, Knie.

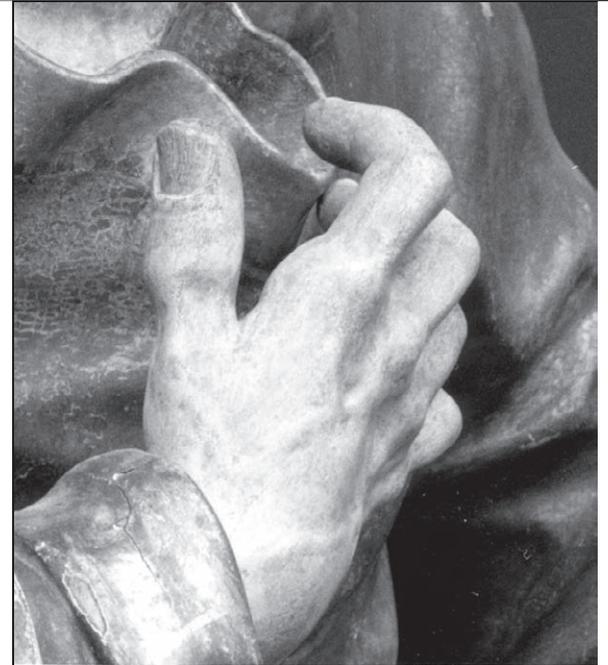
Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > männliche Hände.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.2.6.
Hände.

Links: 111 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe Johannes.
Holz. 1631.
Augsburg, Hl. Geist-Spitalkirche.
Heute: Augsburg, Maximilianmuseum.

Rechts: 111 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe Johannes.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Auffällig: Betontes bzw. verdicktes letztes Daumenglied.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > männliche Hände.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.2.6.
Hände.

Links: 112 a,
Georg Petel, Christus Salvator. Holz.
1632/33.
Augsburg, Stadtpfarrkirche St. Moritz.

Rechts: 112 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Johannes.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anmerkung: Links gespiegelt.



Vergleich: Lange Finger, betontes, bzw. verdicktes letztes Daumenglied.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > weibliche Hände.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.2.6.
Hände.

Links: 113 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe. Magdalena.
Bronze. Um 1630.
Regensburg, Stadtpfarrkirche Niedermünster.

Rechts: 113 b,
Unbekannt Kreuzigungsgruppe. Maria.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Anm.: Links gedreht und gespiegelt.



Vergleich: Erste Form der Frauenhände; Hände etwas kurzfingerig, Grübchen an den Fingerwurzeln.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > weibliche Hände.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.2.6.
Hände.



Links: 114 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe Maria.
Holz. 1631.
Augsburg, Hl. Geist-Spalkirche.
Heute: Augsburg, Maximilianmuseum.

Rechts: 114 b,
Unbekannt, Beweinung Details.
Holz. Um 1619.
Höchenschwand, Pfarrkirche.



Vergleich: zweite Form der Frauenhände; Hände langfingrig und biegsam.

Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Füße.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.2.7.
Füße.

Links: 115 a,
Georg Petel, Christus Salvator. (Füße teilweise
restauriert)
Holz. 1632/33.
Augsburg, Stadtpfarrkirche St. Moritz.

Rechts: 115 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Johannes.
Holz. Um 1619
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Grundstruktur auch 1632/33 nicht verändert.

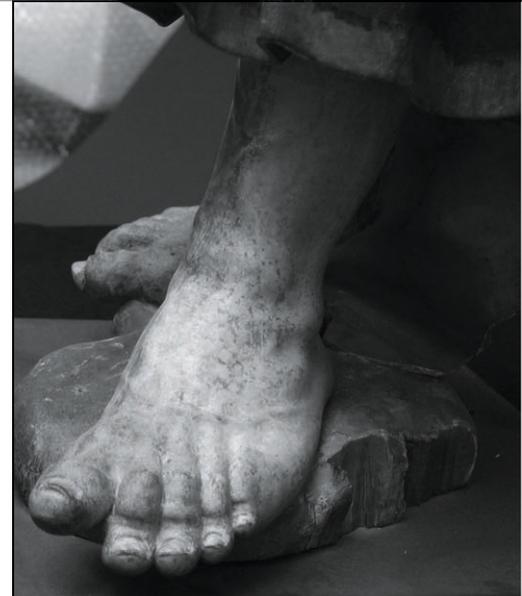
Georg Petel: Vergleich mit ‚Unbekannt‘ > Füße.

Zu Kapitel 12.
Vergleich allgemeiner
Eigenarten.

12.2.7.
Füße.

Links: 116 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe. Johannes.
Holz. 1631.
Augsburg, Hl. Geist-Spalkirche.
Heute: Augsburg, Maximilianmuseum.

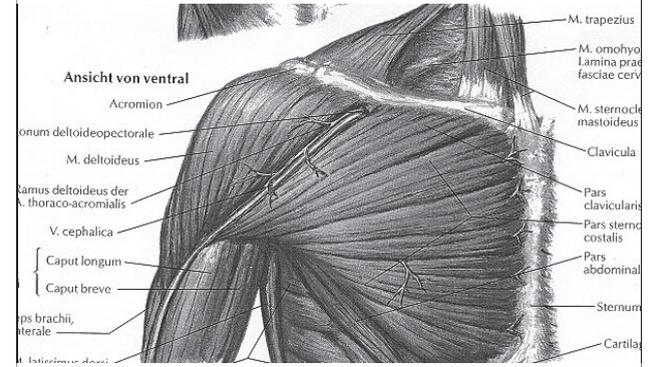
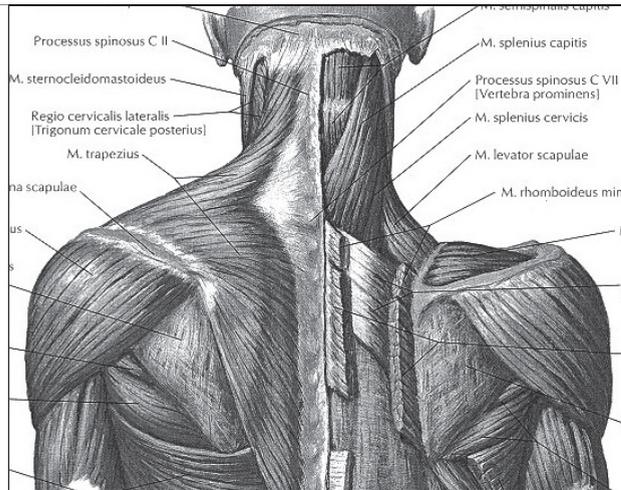
Rechts: 116 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Johannes. Holz.
Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Gleiche Grundstruktur.

Anatomische Abbildung für den Schulterbereich.

Zu Kapitel 13.1.
Probleme der Schädel-,
Hals- und Schulter-
anbindung.



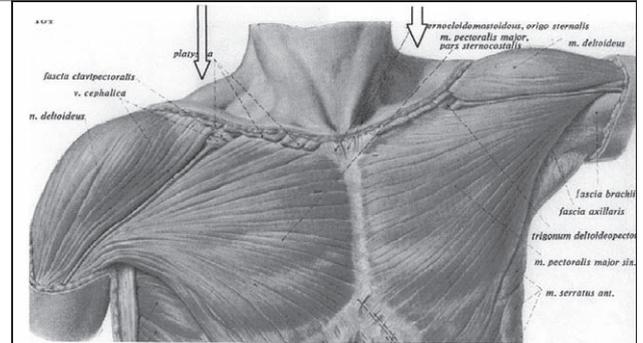
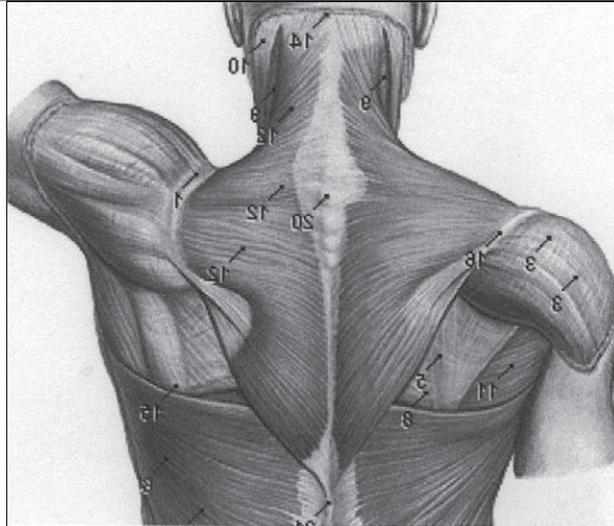
Links: 117 a
Schultermuskulatur. Ansicht dorsal:
Oberflächliche Schicht.
Icon. Learning Systems.

Rechts: 117 b:
Schultermuskulatur. Ansicht ventral.
Oberflächliche Schicht.
Icon. Learning systems.

Die komplexe Anordnung der Schulter- und Halsmuskeln und ihre Anbindung an den Schädel

Anatomische Abbildung für den Schulterbereich > Anheben des Arms.

Zu Kapitel 13.1.
Probleme der Schädel-,
Hals- und Schulter-
anbindung.



Links: 118 a.
Schultermuskulatur. Ansicht dorsal:
Oberflächliche Schicht.
Icon. Learning Systems.

Rechts: 118 b:
Schultermuskulatur. Ansicht ventral.
Oberflächliche Schicht.
Icon. Learning systems.

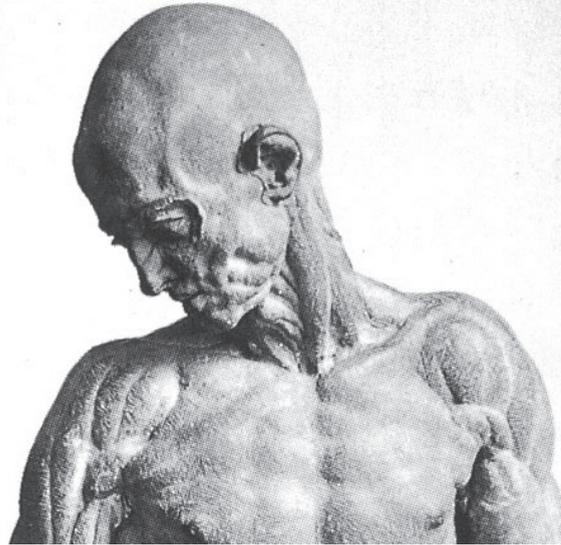
Die anatomisch korrekte Schädel- Hals- und Schulteranbindung beim Heben eines Arms.

Schädel- Hals- und Schulteranbindung > Anatomisch korrekte Wiedergaben bei Zeitgenossen.

Zu Kapitel 13.1.
Probleme der Schädel-,
Hals- und Schulter-
anbindung.

Links: 119 a,
Willem van den Broecke, gen. Paludano,
Hl. Bartholomäus. Terracotta. 1569.
o.O. (Foto: Bulloz, Paris.)

Rechts: 119 b,
Giovanni Bologna, Christus am Kreuz,
Bronze. 1594.
München, St. Michael.

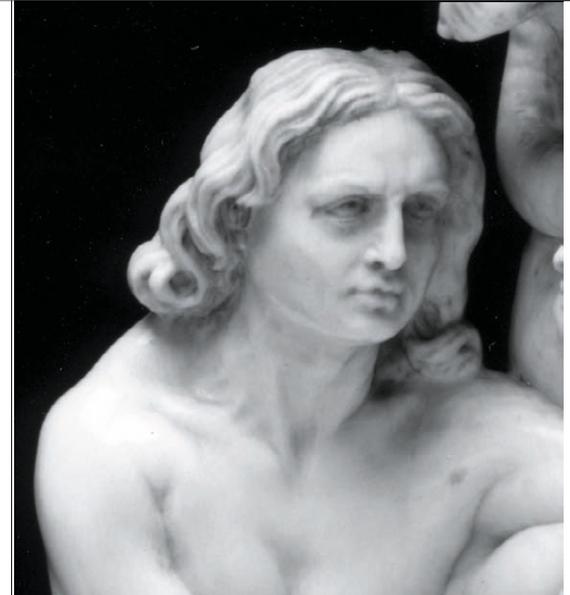


Anatomisch korrekte Schädel- Hals- Schulteranbindung bei frühen italienischen Zeitgenossen (S. auch Abb. 29 b!).

Georg Petel: Schädel- Hals- und Schulteranbindung > Standfiguren.

Zu Kapitel 13.1.
Probleme der Schädel-,
Hals- und Schulter-
anbindung.

Links: 120 a,
Rechts: 120 b,
Georg Petel, Sündenfall. Adam.
Elfenbein. 1627.
Antwerpen, Rubenshuis.



Der Trapezmuskel ist so überdimensioniert, dass er wie ein Kragen wirkt.

Georg Petel: Schädel-, Hals- und Schulteranbindung > Standfiguren. Drehen des Halses.

Zu Kapitel 13.1.
Probleme der Schädel-,
Hals- und Schulter-
anbindung.

Links: 121 a,
Rechts: 121 b,
Georg Petel, Putto. Buchsbaumholz. Um 1628/29.
Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum,
(Inv. Nr. 1924/58)



Sogar bei Putto überdimensionaler Trapezmuskel.

Georg Petel: Schädel-, Hals- und Schulteranbindung > Standfiguren. Drehen und Neigen des Kopfes.

Zu Kapitel 13.1.
Probleme der Schädel-,
Hals- und Schulter-
anbindung.



Links 122 a,
Rechts 122 b,
Georg Petel, Hl. Sebastian. Elfenbein.
Um 1630/31.
München, Bayer. Nationalmuseum,

Von hinten Verlauf des Trapezmuskels verschleiert, vorn sehr hoher, gewölbter Trapezmuskel. Verlauf des Kopfwenders unklar.

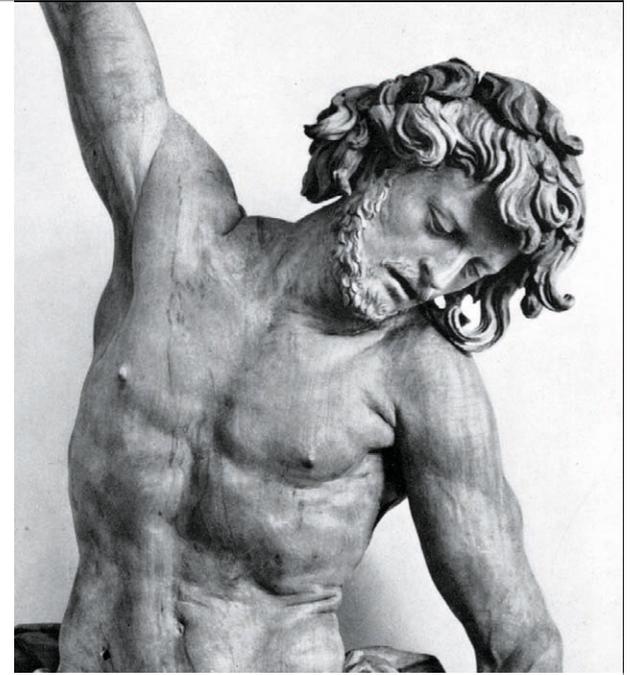
Georg Petel: Schädel-, Hals- und Schulteranbindung > Standfiguren. Drehen und Neigen des Kopfes.

Zu Kapitel 13.1.
Probleme der Schädel-,
Hals- und Schulter-
anbindung.

Links: 123 a,
Georg Petel, Hl. Sebastian.
Um 1629/30.
Augsburg, St. Maximilian.

Rechts: 123 b,
Georg Petel, Hl. Sebastian..
Holz . 1630/31.
Aislingen (Ldkr. Dillingen a. d.Donau),
St. Sebastianskapelle.

Anm.: Links gespiegelt.



Herausbildung der Halssäule, allerdings noch verschiedene Unstimmigkeiten beim ‚Kopfwender‘ bzw. Schultergelenk.

Georg Petel: Schädel-, Hals- und Schulteranbindung. > Standfiguren. Drehen und Neigen des Kopfes. Um 1627/28 - 1630/31 (1632?).

Zu Kapitel 13.1.
Probleme der Schädel-,
Hals- und Schulter-
anbindung.

Zu Kapitel 15. Nachtrag.

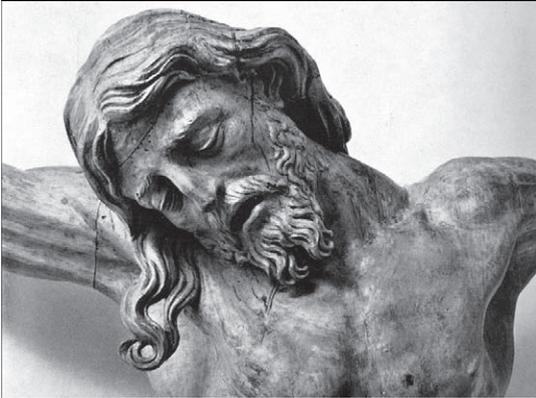


Links: 124 a,
Georg Petel, Sebastian.
Holz. Um 1627/28.
Augsburg, St. Moritz.

Rechts: 124 b,
Georg Petel, Ecce Homo.
Holz. Um 1630/31. (1632? S. Kapitel 13.2.)
Augsburg, Dom.

Vergleich: Beim frühen Sebastian massiver Trapezmuskel, beim späten Ecce homo flacher, anatomisch korrekter Muskel!

Zu Kapitel 13.1. Georg Petel: Schädel-, Hals- und Schulteranbindung > Kruzifixus. 1627- 1631. (1632?)



125 a, Georg Petel, Kruzifix, Augsburg, Hl. Kreuz Kirche.
Um 1627.

125 b, Georg Petel, Pälffy-Kruzifix. Marchegg, Christkönig-Kirche
1630/31 (1632?) S. auch Kapitel 13.2.

125 c, Georg Petel, Kruzifix. Augsburg, Ehem. Heiliggeistspital.
1631.

Georg Petel: Schädel-, Hals- und Schulteranbindung > Kruzifixus. 1627- 1629/30 (1632?).

Zu Kapitel 13.1.
Probleme der Schädel-,
Hals- und Schulter-
anbindung.

Zu Kapitel 13.2. Exkurs.

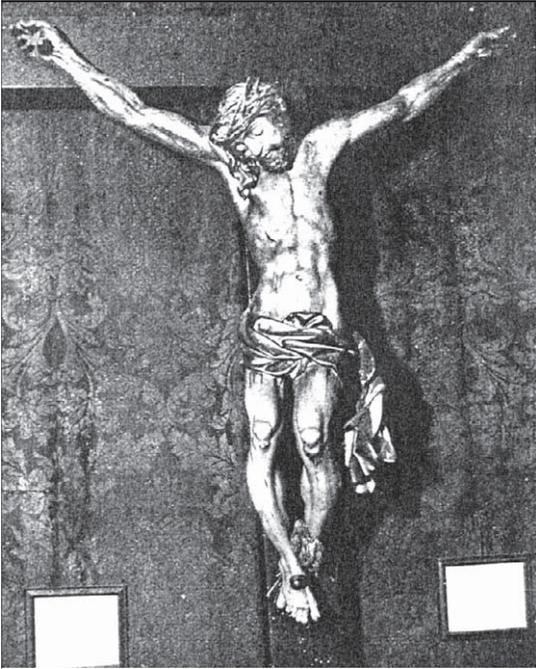
Links: 126 a,
Georg Petel, Kruzifix.
Holz. Um 1627.
Augsburg, Heilig- Kreuz-Kirche.

Rechts: 126 b,
Georg Petel, Pálffy-Kruzifix.
Holz. Um 1629/30. (1632? s. Kapitel 15).
Marchegg.(Niederösterreich), Christkönig-Kirche.

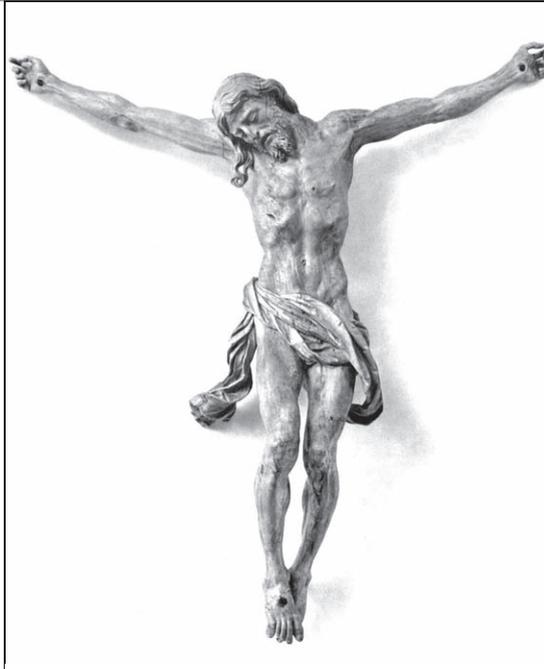


Entwicklung: 1627 durch massiven Trapezmuskel unklare Anbindung. Um 1629/30 (1632?) normaler Trapezmuskel, stimmige Anbindung.

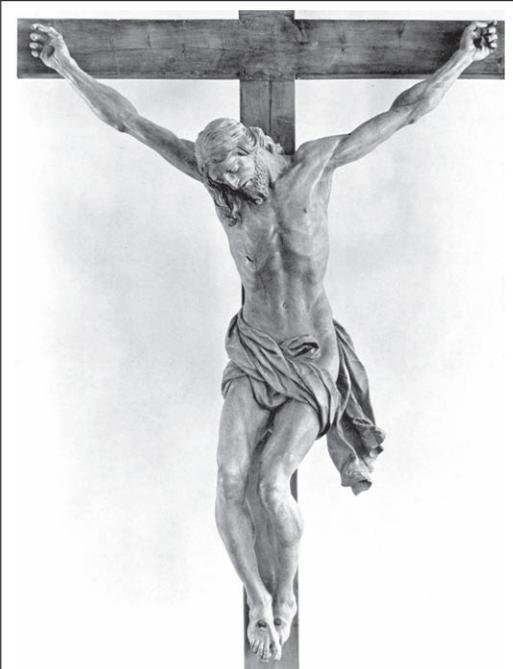
Zu Kapitel 13.2. Exkurs. Vergleich der Kruzifixe von Adam Baldauf und Georg Petel. (S. a. Abb. 48a: Giambologna!)



127 a, Adam Baldauf, Kruzifix. Wien Augustinerkirche.
Vor 1631.



127 b, Georg Petel, Kruzifix. Augsburg, Heilig Kreuz.
Um 1627.



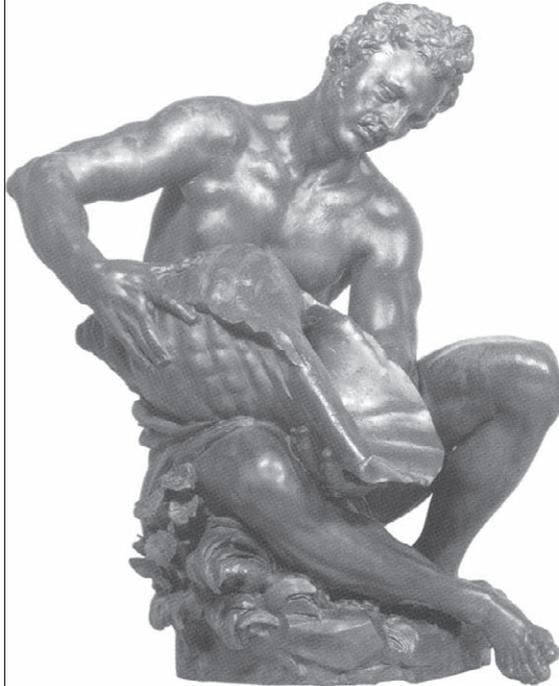
127 c, Georg Petel, Pálffy-Kruzifix. Marchegg, Christkönig-Kirche.
1632?

Georg Petel: Schädel-, Hals- und Schulteranbindung > Mögliche Vorbilder im Umfeld: Augsburg, München.

Zu Kapitel 13.3.
Mögl. Ursachen der Schädel-, Hals- und Schulteranbindung.

Links: 128 a,
Adriaen de Vries, Wassergott als Brunnenfigur.
Bronze. Vor 1602.
Augsburg, Maximilianmuseum.

Rechts: 128 b,
Hans Krumpper, Grabmal des Jakob Burchard
Bronze. 1615-18.
München, Frauenkirche.



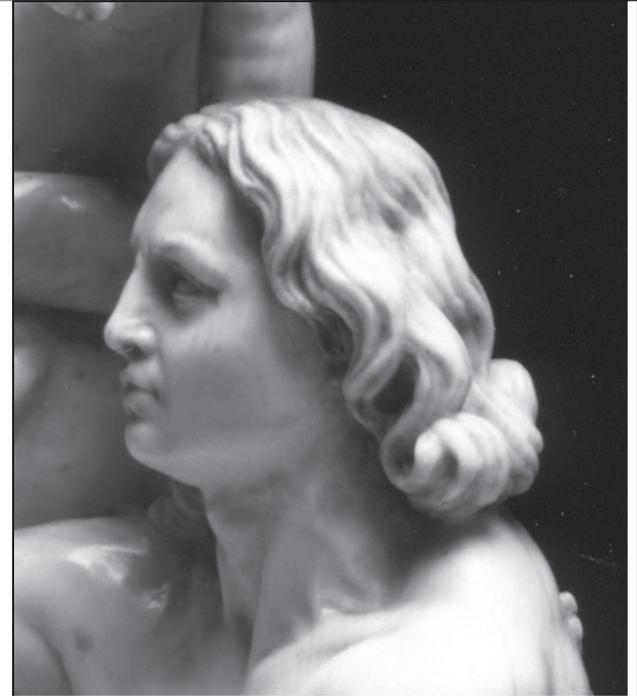
Links: Gelungene Anbindung bei muskulösem Körperbau. Rechts: Unklare Anbindung durch Haarsträhnen.

Georg Petel: Schädel- Hals- und Schulteranbindung > Mögliche druckgraphische Vorbilder.

Zu Kapitel 13.3.
Mögl. Ursachen der Schädel- Hals- und Schulteranbindung.

Links: 129 a.
Hendrick Goltzius nach Bartholomäus Spranger.
Die Hochzeit von Amor und Psyche. Herkules.
Kupferstich. 1587.
Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett,
Inv. Nr. 4449.

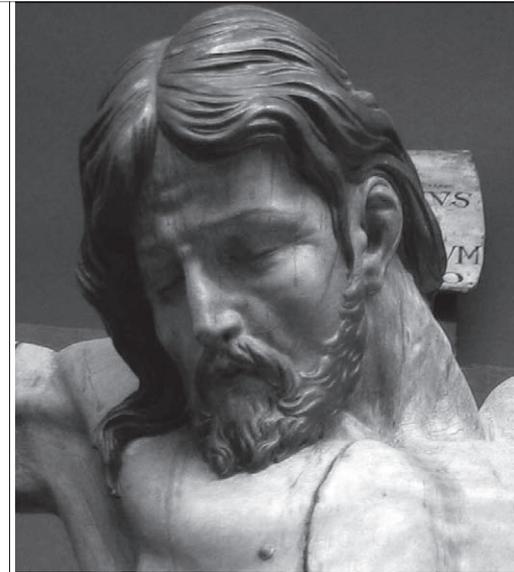
Rechts: 129 b.
Georg Petel, Adam und Eva. Adam.
Elfenbein. 1627.
Antwerpen, Rubenshuis.



Mögliches Vorbild für geäderten, überdimensionierten Hals des Adam.

Georg Petel: Schädel-, Hals- und Schulteranbindung > Kruzifixus. Vergleich mit ‚Unbekannt‘.

Zu Kapitel 13.4.
Probleme der Schädel-,
Hals- und Schulter-
anbindung bei ‚Unbekannt‘.



Links: 130 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe. Kruzifixus.
Holz. 1631.
Augsburg. Hl. Geist-Spalkirche.
Heute: Augsburg, Barfüßerkirche.

Rechts: 130 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe, Kruzifixus.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Vergleich: Halsverdickung durch überdimensionalen Trapezmuskel. Links Anbindung unklar.

Georg Petel: Schädel-, Hals- und Schulteranbindung > Kruzifixus. Vergleich mit ‚Unbekannt‘.

Zu Kapitel 13.4.
Probleme der Schädel-,
Hals- und Schulter-
anbindung bei ‚Unbekannt‘.

Links: 131a,
Georg Petel, Kruzifix. Lindenholz.
Um 1627.
Augsburg, Heilig- Kreuz-Kirche.

Rechts: 131 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe, Kruzifixus.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.



Vergleich: Halsverdickung durch überdimensionierten Trapezmuskel. Fast identische Anbindung. (Rechts: Streifen Blutströme der Fassung.)

Georg Petel: Schädel-, Hals- und Schulteranbindung > Kruzifixus. Vergleich mit ‚Unbekannt‘.

Zu Kapitel 13.4.
Probleme der Schädel-,
Hals- und Schulter-
anbindung bei ‚Unbekannt‘.



Links: 132 a,
Georg Petel, Kreuzigungsgruppe, Kruzifixus.
Bronze. Um 1630.
Regensburg, Niedermünster.

Rechts: 132 b,
Unbekannt, Kreuzigungsgruppe, Kruzifixus.
Holz. Um 1619.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.

Vergleich: Halsverdickung durch überdimensionierten Trapezmuskel. Links: Kopfwender nicht zu erkennen. Fast identische Anbindung.

Georg Petel und ‚Unbekannt‘: Schädel-, Hals- und Schulteranbindung > Liegender Christus. Vergleich mit Unbekannt.

Zu Kapitel 13.4.
Probleme der Schädel-,
Hals- und Schulter-
anbindung bei ‚Unbekannt‘.



Links: 133 a,
Georg Petel, Christus von einem Heiligen Grab.
Holz. Um 1625-1630.
Ehemals Augsburg, St. Stephan. 1944 verbrannt.

Rechts: 133 b,
Unbekannt, Beweinung. Christus.
Holz. Um 1619.
Höchenschwand, Pfarrkirche.

Überdimensionierter Trapezmuskel, bei ‚Unbekannt‘ wie ein ‚Fleischgebirge‘.

Zu Kapitel 14. Fazit. Entwicklung der männlichen Standfigur > B. Steinle bis Georg Petel. 1618 – 1631.



134 a, Bartholomäus Steinle, Johannes der Täufer.
,Hölzerne' Faltengebung, Kontrapost. Um 1618.



134 b, Unbekannt, Johannes.
,Aufweichung' der Falten, Schreitbewegung. Um 1618/19.



134 c, Georg Petel, Johannes.
Natürlicher Faltenwurf, Schreitbewegung. 1631. (Anm.: gespiegelt)

Zu Kapitel 14. Fazit. Entwicklung der weiblichen Standfigur > B. Steinle bis Georg Petel. Um 1618 – 1631.



135 a, Bartholomäus Steinle, Mater dolorosa. (Zuschr. Zohner)
„Hölzerner“ Faltenwurf. Um 1618.



135 b, Unbekannt, Maria.
Weicher und kompliziert bewegter Faltenwurf. Um 1618.



135 c, Georg Petel, Maria.
Großzügiger, bewegter Faltenwurf. 1631.

Zu Kapitel 14. Fazit. Entwicklung der Engel und ‚Schlingen kleidlin‘ > B. Steinle bis Georg Petel. 1610 – 1628/29.



136 a, Bartholomäus Steinle, Engel. Pflach i. Tirol.
1610.



136 b, Unbekannt, Engel. Karlsruhe. Bad. Landesmuseum.
Um 1619.



136 c, Georg Petel, Engel. Stuttgart, Württemb. Landesmuseum.
Um 1628/29.

Zu Kapitel 14. Fazit. Entwicklung des Typus der Magdalena. Hans Reichle - Georg Petel. 1605 – 1630 > Schauseite.



137 a, Hans Reichle, Augsburg, St. Ulrich und Afra.
1605.



137 b, Unbekannt, Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.
Um 1619.



137 c, Georg Petel, Regensburg, Niedermünster.
Um 1630.

Zu Kapitel 14. Fazit. Entwicklung der Maria Magdalena. Unbekannt'- Georg Petel. 1619 – 1630 > Ärmel.



138 a, Unbekannt, Kreuzigungsgruppe, Magdalena.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum. Um 1619.

138 b, Unbekannt, Beweinung, Magdalena?
Höhenschwand, Pfarrkirche. Um 1619.

138 c, Georg Petel, Kreuzigungsgruppe, Magdalena.
Regensburg, Niedermünster. Um 1630.

Zu Kapitel 14. Fazit. Entwicklung des Typus der Maria Magdalena. Hans Reichle - Georg Petel. 1605 – 1630. > Rückansicht.



139 a, Hans Reichle, Augsburg, St. Ulrich.
1605.



139 b, Unbekannt, Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.
Um 1619.



139 c, Georg Petel, Regensburg, Niedermünster.
Um 1630.

Zu Kapitel 14. Fazit. Entwicklung des Typus der Maria Magdalena. ‚Unbekannt‘-Georg Petel. 1619 – 1630 > Gesicht.



140 a, Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Magdalena.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum. Um 1619.



140 b, Georg Petel: Sündenfall. Eva.
Antwerpen, Rubenshuis. 1627.



140 c, Georg Petel, Kreuzigungsgruppe, Magdalena.
Regensburg, Niedermünster. Um 1630.

Zu Kapitel 14. Fazit. Entwicklung des Typus der Maria Magdalena. Hans Reichle - Georg Petel. 1605 – 1630. > Profil.



141 a, Hans Reichle, Augsburg, St. Ulrich und Afra.
1605.



141 b, Unbekannt, Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.
Um 1619.



141 c, Georg Petel, Regensburg, Niedermünster.
Um 1630.

Zu Kapitel 14. Fazit. Entwicklung des Typus der Maria Magdalena. Hans Reichle - Georg Petel. 1605 – 1630. > Haartracht.



142 a, Hans Reichle, Augsburg, St. Ulrich und Afra.
1605.



142 b, Unbekannt, Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.
Um 1619.



142 c, Georg Petel, Regensburg, Niedermünster.
Um 1630.

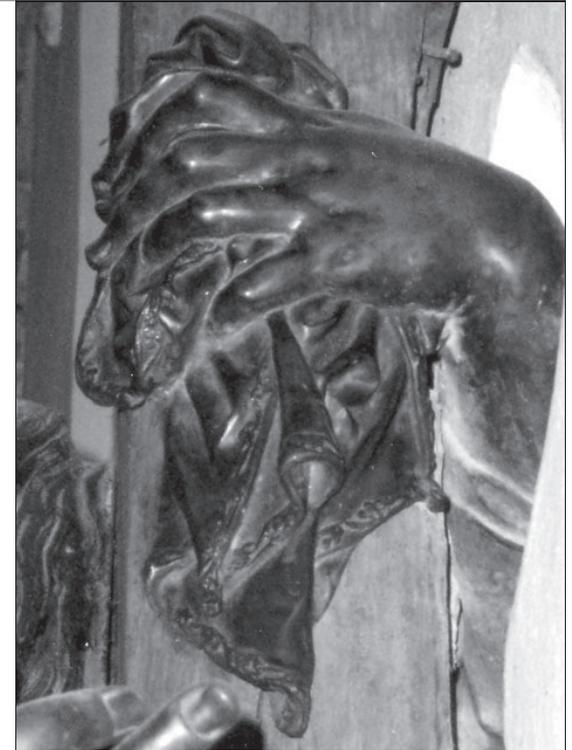
Zu Kapitel 14. Fazit. Entwicklung des Typus der Magdalena. Hans Reichle - Georg Petel. 1605 – 1630. > Hand mit Tuch.



143 a, Hans Reichle, Augsburg, St. Ulrich und Afra.
1605.



143 b, Unbekannt, Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.
Um 1619.



143 c, Georg Petel, Regensburg, Niedermünster.
Um 1630.

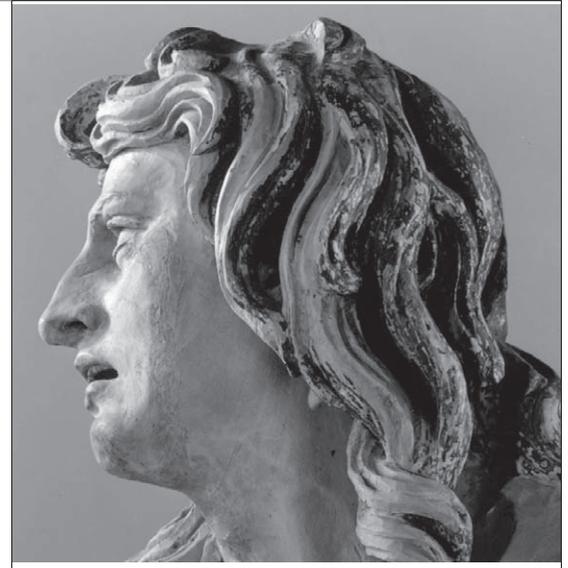
Zu Kapitel 14. Fazit. Entwicklung des ‚klassischen Profils‘ > ‚Unbekannt‘ und Georg Petel. Um 1619 – 1631.



144 a, Unbekannt, Kreuzigungsgruppe, Johannes. Karlsruhe, Bad. Landesmuseum. Um 1619.

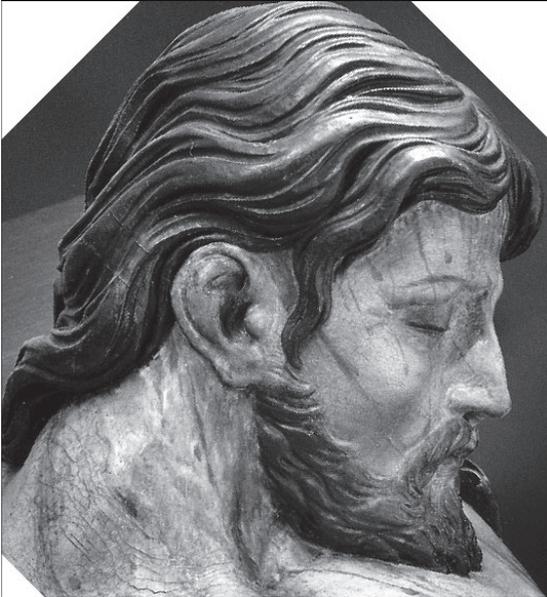


144 b, Georg Petel, Sündenfall. Adam. Antwerpen, Rubenshuis. 1627.

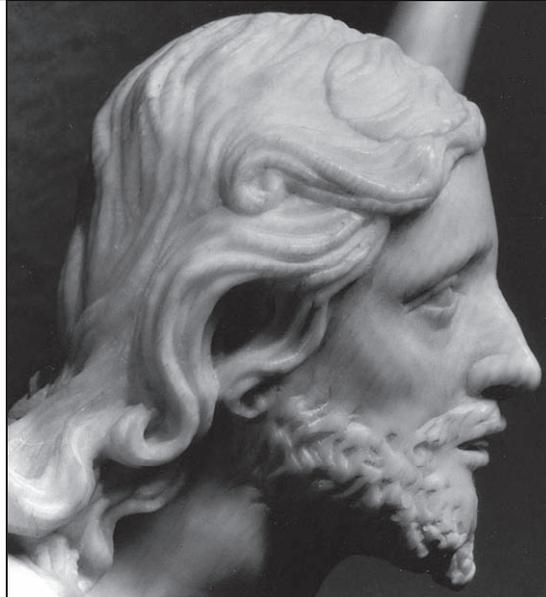


144 c, Georg Petel, Spalkreuzigungsgruppe, Johannes. Augsburg, Maximilianmuseum. 1631.

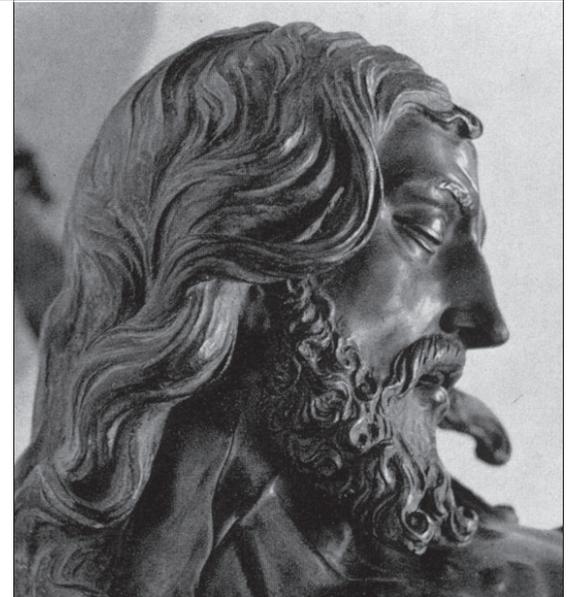
Zu Kapitel: 14. Fazit. Entwicklung der Christusprofile > ‚Unbekannt‘ und Georg Petel, 1618/20 – 1630.



145 a, Unbekannt, Kreuzigungsgruppe. Kreuzifixus. Holz.
Karlsruhe, Bad. Landesmuseum. Um 1618/19.



145 b, Georg Petel, Kreuzifixus. Elfenbein.
München, Bayer. Nationalmuseum. Um 1618/20.



145 c, Georg Petel, Kreuzigungsgruppe. Kreuzifixus. Bronze..
Regensburg, Niedermünster. Um 1630.

Zu Kapitel 14. Fazit. Entwicklung der Hals- und Schulteranbindung > ‚Unbekannt‘ und Georg Petel. 1619 – 1629/30



146 a, Unbekannt, Kruzifix.. Karlsruhe, Bad. Landesmuseum.
Um 1619/20.

146 b, Georg Petel, Kruzifix. Augsburg, Heilig Kreuz.
Um 1627.

146 c, Georg Petel, Kruzifix. Regensburg Niedermünster
Um 1630.

Jesu Wandel - die Heilige Familie der Benediktinerinnen-Abtei Frauenchiemsee. (Ohne Schrein).



Abb. 147

Das Jesukind: Vorbilder der Haartracht



Das Jesukind



Hans Spindler, Gottvater. Stift Kremsmünster



Michael Zürn, Joh. Ev., Überlingen, Museum

Zwei Werke des bedeutenden Augsburger Bildhauers Georg Petel unerkannt in einer kleinen Dorfkirche im Schwarzwald?

Zunächst bestach nur die außergewöhnliche Qualität der Schnitztechnik. Nach intensiven Recherchen gelang es, die Herkunft der Figuren in nur noch archivalisch nachweisbaren Altären des ehemaligen Mutterklosters St. Blasien zu lokalisieren und sie letztlich der Werkstatt des Bartholomäus Steinle im oberbayerischen Weilheim zuzuordnen.

Zur Identifizierung des unbekanntes Schnitzers genügten die klassischen Mittel einer Zuschreibung jedoch nicht. Erst durch die Indizienkette von Übereinstimmungen scheinbar unbedeutender Details konnten in den Skulpturen zwei Jugendwerke des gebürtigen Weilheimers Georg Petel erkannt werden. Die zahlreichen Bildvergleiche veranschaulichen diese Anwendung der ‚Morelli-Methode‘.

ISBN 978-3-86644-592-5

