

Meisterwerke des 17. bis 19. Jahrhunderts in den Sammlungen des Stiftes Einsiedeln*

von Anton von Euw

Das fürstliche Benediktinerstift im finstern Wald zu Maria Einsiedeln besitzt außer der Bibliothek eine stattliche Sammlung von Bildern und Skulpturen des 15. bis 19. Jahrhunderts. Dieses oder jenes Meisterwerk ist der Öffentlichkeit durch Ausstellungen bekannt geworden, die Sammlung als Ganzes jedoch kennen nur wenige. Sie bietet sich dem Besucher an wie eine kleine Nova Atlantis.

Hier seien einige Skulpturen und Reliefs des 17. bis 19. Jahrhunderts gewürdigt und mit dem Wachsen und Werden des neuen Gotteshauses, der heute weltberühmten Stiftskirche in Zusammenhang gebracht. Es sind zumeist Zeugen eines Lebens mit der Kunst im Zeitalter des Barock, das oft nicht weiter notiert wurde als etwa im Vermerk einer Zahlung.

I.

Die barocken Bautätigkeiten in Einsiedeln setzten nach dem Kapitelbeschluss von 1672 ein, der den Neubau des Chores, der Beichtkirche und der Sakristei verkündete. Als Baumeister erschien 1676 der Bregenzer Hans Georg Kuen, der um 1684 die diesbezüglichen Arbeiten abschließen konnte. Einige Skulpturen der Sammlungen bilden gleichsam den Aufklang zu der ebenso von Bodensee-Meistern geprägten Skulptur der Epoche.

Wohl aus der Mitte des Jahrhunderts blieb in den Sammlungen fast vereinzelt ein Engel (1) erhalten, dessen Züge unverkennbar von der großen Schule der Bildhauerfamilie Zürn geprägt sind, den wohl

bekanntesten Meistern des Frühbarock im Bodenseegebiet. Die Grazie des Engels läßt zurückblicken nach Italien und den Niederlanden, zu den Anfängen dieser Kunst, die nicht zuletzt mit dem Niederländer Hans Morink (gest. 1616) am Bodensee heimisch wurde. Der hl. Joseph (3), der Apostel Jakobus (2) und die beiden Leuchterengel (4 u. 5) aus der Schloßkapelle von Pfäffikon zeigen dem Kunstkreis der Zürn verwandte Züge. Aber wenn gleich der Stil, die Tracht und diese oder jene Einzelheit die Zeichen ihrer neuen Kunst tragen, bleiben Haltung und Gebärde der Figuren dem Zeitalter der späten Gotik treu.

II.

In das große Spannungsfeld der Weltkunst zwischen Rom, Antwerpen und Augsburg führen drei namenlos erhaltene kleinfigurige Meisterwerke der Sammlungen: Christus an der Geißelsäule (6), der hl. Sebastian (7) und der geißelte Heiland als Ecce Homo (8).

Der Christus an der Geißelsäule ist eine gute Arbeit nach dem oft wiederholten Vorwurf des 1654 in Rom verstorbenen Bildhauers Alessandro Algardi, Zeitgenosse Lorenzo Berninis und des gleichzeitig in Rom tätigen Niederländers François Duquesnoy-il Fiamingo. Algardi arbeitete vor seinem Eintreffen in Rom am Hofe des Herzogs von Bologna und schuf vermutlich in jenen Jahren das Modell des Geißelten. Seine Komposition ist insofern nicht zufällig der vielleicht noch großartigeren Variante eines Geißelten des François

*Der Dank des Verfassers gilt insbesondere dem treuen Sammler und Bewahrer, Herrn Stiftarchivar P. Rudolf Henggeler, Herrn P. Damian Rutishauser, der alle Fotos anfertigte, Herrn P. Kanisius Zünd, dem die Arbeit zu verdanken ist und dem Herausgeber der Aachener Kunstblätter, Herrn Dr. Peter Ludwig, ohne dessen freundliches Entgegenkommen die Veröffentlichung nicht zustande gekommen wäre.

Duquesnoy im New Yorker Metropolitan Museum gegenüberzustellen. Außerdem traten damals zu Algardi und Duquesnoy Peter Paul Rubens, Hofmaler des Herzogs von Mantua, und der Rubenschüler Anton van Dyck in künstlerische Wahlverwandtschaft. Ihnen folgte als früh erloschener Stern in den Bahnen Albrecht Dürers der deutsche Bildhauer Georg Petel, Rubens und van Dycks Freund. Schon mit 33 Jahren, 1634 in Augsburg gestorben, hatte er die Wende der deutschen Kunst zum Barock mitvollzogen. Es überlebten ihn um rund vierzig Jahre zwei Bildhauer, die wie von der römisch-niederländischen Kunst gefesselt waren: David Heschler (gest. 1667) zu Ulm und Justus Glesker (gest. 1678) zu Frankfurt. Die aus der Einfühlung in die italienische Kunst erwachsene Bewegung und Spannung der Skulpturen dieser deutschen Bildhauer sowie die ihnen typische Modellierung der Körperflächen sind auch dem Einsiedler Christus an der Geißelsäule eigen.

Ganz aus der italienischen Kunst lebt der Sebastian, dessen starke Bewegung noch etwa den Merkur des Giovanni da Bologna, die Spätrenaissance überhaupt spürbar werden läßt und dessen Jünglingskopf das Werk eines Manieristen sein könnte, wäre nicht barocker Schmerz in ihm. Durch die weich gerundeten Oberflächen strahlt dagegen das Ecce Homo Ruhe aus und sinkt gleichsam zurück in die Trauer des mittelalterlichen Schmerzmannes. Vielleicht beengt seine Bewegung der Königsmantel, eine Reminiszenz der Spätgotik, die das Werk vieler deutscher Bildhauer der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch erfüllt.

III.

Geschult an der neuen Kunst dieser Meister und zugleich erfüllt vom Leben der vergangenen Zeit erscheint Christoph Daniel Schenck. Der Einsiedler Oekonom Pater Joseph Dietrich trug am 6. Oktober 1684 in das Memoriale pro Oeconomia (AWP 5) auf S. 51 ein, er habe Herrn Schenck von Konstanz für alle Bilder auf dem Choraltar, in allem 10 Stück, 220 Kronen bezahlt. Wahrscheinlich hatte den Bildhauer seine Tante Maria Gertrudis Schenck, 1676 bis 1688 Aebtissin des Klosters Münsterlingen, dem Fürstabt von Einsiedeln empfohlen. Christoph Daniel Schenck war Sproß der verzweigten Bildhauerfamilie Schenck von Konstanz. Sein Vater, bei dem er wohl die Kunst erlernte, arbeitete schon für verschiedene Kirchen auf Schweizer Boden, während Johann Caspar Schenck, wahrscheinlich sein Onkel, über

Innsbruck an den Wiener Hof gerufen wurde, wo er 1674 als Elfenbeinschnitzer starb (E. von Philippovich, Zum Werk des Elfenbeinschnitzers Johann Caspar Schenck, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg 2 [1962], S. 101 ff.). Den ersten Werken eigenen Stils des in Konstanz 1633 geborenen und dort 1691 verstorbenen Christoph Daniel Schenck begegnet man um das Jahr 1670, also spät, was auf längere Wanderschaft des Künstlers schließen läßt, deren Wege aber unbekannt sind. Jedoch ließen gerade die Wanderjahre den Künstler zu einem Meister werden, der über die Generation seines Vaters hinauswuchs.

Der Gute Hirte in den Sammlungen des Stiftes (9), ohne Zweifel eine der Höchstleistungen Schencks, die neben den Werken Petels, Heschlers und Gleskers bestehen kann, kündigt vielleicht am schönsten von dem das Pathos seiner Gestalten mildernden, lyrischen Schmerz. Der kleine Engelskopf (11) ist ein günstiger Vorläufer jener glücklichen Genien, die in Einsiedeln die Generation des 18. Jahrhunderts ins Leben rief.

Als einziges Werk Schencks ist an Ort und Stelle über dem Eingang zur Beichtkirche eine Büste der Maria Magdalena erhalten (12). Sie leitet über zu den Figuren des am 29. September 1684 geweihten Magdalenenaltares der Beichtkirche (13–16), für den der Münchener Hofmaler Caspar Sing das Gemälde schuf.

Christoph Daniel Schenck unterhielt zwecks weitläufiger Arbeiten eine Werkstatt, deren Hände an dieser und jener Skulptur zu beobachten wären und für die einige Werke auch ohne Mittun des Meisters in Anspruch genommen werden können. Vielleicht ist die von »Johann Melkior Oexlin stiftet 1698« Pietà der Kirche von Euthal bei Einsiedeln als das Werk des ersten Mitarbeiters Schencks zu sehen, der den Meister überlebte und seinen Formen treu blieb.

Der Künstler hatte anscheinend über seine Einsiedler Arbeitszeit von etwa 1680–1684 hinaus freundschaftliche Beziehungen zum Stift, denn wir finden in den Sammlungen eine Reihe von Kleinbildwerken und Reliefs in Buchs- und Lindenholz sowie in Elfenbein, von denen das letzte noch in seinem Todesjahr 1691 entstand (33). Einiges trägt die Signatur des Meisters und das Datum der Entstehung, anderes, worunter gerade die besten Stücke zu zählen sind — wieder nicht.

Die Reliefs mit dem Martyrium des hl. Meinrad (25 u. 26) verweisen vielleicht am besten auf die stilistische Schulung Schencks und seines Kreises. Die Kleinbildwerke Petels und Heschlers nehmen ihren Stil vorweg. Dort liegen die Ansätze zum Parallelfaltenstil, der Schencks vollplastisches Werk stärker prägte als die enger an malerische Vorlagen gebundenen Reliefs, der sich aber in den eigenwilligen Schöpfungen wie etwa der Mater dolorosa von 1682 (21) auch des Reliefs ermächtigt und ganz zur Handschrift des Künstlers wird. Dieser Parallelfaltenstil verkleidet die Figur im Sinne der Spätgotik mit wogenden Zügen der Gewandfülle. Dagegen will es scheinen, daß gerade an den überlegendsten Werken, den im gleichen Schaffensprozeß entstandenen Buchholzstatuetten der Muttergottes und des hl. Joseph (30 u. 31), die Körperflächen in ausgeglichenerem Spiel zu den kunstvoll zerklüfteten Gewändern stehen. Auch das Menschenantlitz bildete hier anscheinend eine »bessere« Natur, denn die Schönheit und Würde des Josephhauptes kann etwa neben der 1633 von Georg Petel geschaffenen Bildnisbüste des »Grandseigneur Peter Paul Rubens« bestehen. Diese Leistungen des Christoph Daniel Schenck erheben sich weit über das Provinzielle zum Unvergänglichen des europäischen Manierismus und Barock.

Auch einige Kleinbildwerke der Stiftssammlungen sind wahrscheinlich Gehilfen oder Nachahmern Schencks zuzuschreiben. Die Reliefs mit dem Martyrium des hl. Meinrad (25 u. 26) und der hl. Benedikt (27), die Muttergottes im Strahlenkranz und der Zwölfjährige aus der Infantia Christi (36 u. 37) dürften Kopien nach dem Meister sein. Fleißige Laienbrüder mögen gerade diesen Gegenständen häuslicher Frömmigkeit nachgeeifert haben.

Zurück zum Ausgangspunkt und zugleich hinein ins 18. Jahrhundert führen das vom Stil Schencks abweichende kleine Relief mit der Kreuzigung (38), dessen Linienführung und Oberflächenbehandlung etwa neben die Algardi-Kopie zu stellen wäre und die Statuette Christi an der Geißelsäule (39), die als Arbeit wohl aus der Mitte des 18. Jahrhunderts einen Typus dieser Großen Epoche europäischer Skulptur wieder aufnimmt.

IV.

Ein im 17. und 18. Jahrhundert beliebter künstlerischer Vorwurf war die Darstellung der Beweinung Christi, die in Joh. Baptist Babels Relief (57) von 1769 so überzeugend Gestalt fand. Als ver-

wandte Bilder bewahren die Sammlungen vier Relieftafeln (40-43) mit dem Thema der Beweinung. Sie zeigen alle die gleiche Komposition, unterscheiden sich aber im Stil, tragen teils einerseits verschiedene unbekannte Meisterzeichen und entstammen andererseits Stiftungen wie jener des Baron Stillfried, eines dem Stift verbundenen Freundes und Mittelsmannes des preußischen Königs. Die Komposition dieser Tafeln, die etwa Anton van Dyck ähnlich abwandelte, prägten wohl die italienisch-niederländischen Manieristen. 1618 wurde sie von Gerhard Gröninger am Mittelstück des Plettenberger Altares im Dom zu Münster getreulich übernommen. Italienische und süddeutsche Plaketten in Bronze, Silbertafeln und Holzreliefs wiederholen sie in oft nur geringfügigen Abweichungen und selbst wenn es sich um hohe künstlerische Leistungen handelt, scheint dabei das mittelalterliche »Kopieren« weiterzuleben. Die großen Meister aber, das zeigen Hans Morinks Grablegung am Sarkophag der Helene von Raitebau, Georg Raphael Donners Beweinung Christi von 1740-1741 im Dom zu Gurk oder die pathetische Formulierung der von Johann Baptist Hagenauer 1759 geschaffenen Bronzegruppe im Kunsthistorischen Museum zu Wien, sprengten die Vorlage und gaben ihr freiere Gestalt.

V.

Im Jahre 1703 beschloß das Einsiedler Mönchskapitel den Neubau der gesamten Klosteranlage nach den Plänen Kaspar Mosbruggers. Bevor die Kirchtürme ganz emporgewachsen waren, hatte man 1724 mit den Gebrüdern Kosmas Damian und Aegid Quirin Asam den Akkord für die Ausmalung und Dekoration des Kirchenschiffes geschlossen. Damit begann in Einsiedeln die umfangreiche Tätigkeit verschiedener Künstler, deren Namen die Kunstgeschichte seit langem rühmt. Ihre Werke blieben bis heute an Ort und Stelle erhalten und was die Sammlungen bewahren, sind gleichsam nur einige Probestücke, deren Schönheit aber bezwingt. Sie spiegeln zugleich das geistlich-weltliche Denken und Gestalten des 18. Jahrhunderts. Da und dort stehen wir jener Metamorphose der Kunst gegenüber, die den christlichen Gedanken das weithin blendende Gewand der Antike gab. Mit den Fürsten und Äbten schlangen sich die Künstler auf zu den Höhen der Olympier, in denen Helios kreist und aus denen herab Pallas Athene die Mächte der Finsternis stürzt.

Der Ruf an die kurfürstliche Bayerischen Hofkünstler Asam entsprang einem souveränen Entschluß, der wie ein ungeschriebenes, außerhalb allen Schaffens wirkendes Gesetz das Gefüge von Architektur, Malerei und Skulptur im entscheidenden Augenblick zum monumentalen Gesamtkunstwerk höchster Ordnung vorbestimmte. Die raumsprengenden Malereien des Cosmas Damian verbindet das Skulpturenwerk Egid Quirins mit der Architektur Kaspar Mosbruggers zur großen Einheit, deren Umriß alle Vielfalt zusammenhält.

Mit der Erstellung der Altäre im Kirchenschiff wurde 1730 einer der größten Köpfer auf dem Gebiet der bildenden Kunst beauftragt: Diego Carlone. Er und sein Bruder Carlo, der die Altargemälde malte, gehörten jenem uralten »Stamm« der Comasken an, die als Künstler seit dem frühen Mittelalter Europa durchwandert hatten und die auch im Zeitalter des Barock dem weiten Süden Deutschlands die italienische Kunst vermittelten. Diego Carlones Meisterschaft war der schnell modellierte Stuck, dem die Politur den Glanz des weißen Marmors gab. In vier Jahren vollendete er das von Aegid Quirin Asam in der Gebälkzone begonnene Werk mit den Altären im Kirchenschiff der Einsiedler Stiftskirche.

Die Rechnungsbücher bezeugen an seiner Seite einen Mitarbeiter, dessen Name berühmter wurde als der des Meisters: Joseph Anton Feuchtmayer (1696-1770), dessen Vater Franz Joseph zwischen 1675 und 1683 schon Figuren für das Einsiedler Chorgestühl geschaffen hatte. Der junge Joseph Anton Feuchtmayer hatte wohl in Diego Carlone seinen Lehrmeister gefunden. Die Gegenüberstellung der Werke Carlones mit jenen Feuchtmayers jedoch läßt weniger die Abhängigkeit des Schülers vom Lehrer erkennen, als vielmehr jene Kraft der Persönlichkeit Feuchtmayers, die anscheinend in der Zerstörung der Gesetze des Meisters die Kunst zu eigener neuer Art entwickelte. Die gefeierte Norm antiker Schönheit verzieht sich dabei oft ins Grotteske, Gestalt und Gewand verdichtet das geformte Volumen zum neuen, der alten Wirklichkeit fast entfremdeten Wesen. Außer bei der Mitarbeit unter Diego Carlone ist Feuchtmayer 1738 als Stuckateur der Stiftsbibliothek bezeugt, in der wohl einst die Heldenbüsten Carlones ihren Platz hatten (45-46). Ihre Farben und Formstruktur setzen im Sinne der von Carlone zu Feuchtmayer stattgefundenen Entwicklung die aus der Bibliothek stammenden Alabasterstatuetten des Jupiter und Merkur fort (47-48). Sie schuf mit großer Wahrscheinlichkeit

der in Einsiedeln zwischen 1700 und 1710 geborene Franz Anton Kälin, 1738 in Wurzach nachweisbar und 1754 dort gestorben. In Kälin wird die Gestalt eines Einheimischen greifbar, deren künstlerische Art gleichsam aus der Fülle der Einsiedler Barockskulptur resultiert. Vermutlich wuchs er unter Egid Quirin Asam heran, um mit Carlone und Feuchtmayer zu arbeiten und auszuwandern. Seine Statuetten vereinen in sich Grundzüge der Kunst Carlones und Feuchtmayers, der Schwung und die antikische Jugendfrische seines Götterboten stehen in reizvollem, zugleich durch die Farben des Alabasters erwirkten Kontrast zur massigen Gewandstruktur.

VI.

In die aus den künstlerischen Kräften des 18. Jahrhunderts entstandene Harmonie der Einsiedler Stiftskirche sollte zuletzt auch der Chor einbezogen werden, zu dessen Umgestaltung der Maler Franz Kraus beauftragt wurde. Mit ihm blieb Einsiedeln bis an das Lebensende 1752 ein Meister erhalten, der wie die Großen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Welt gewesen war. Augsburg, Venedig, Paris, Dijon und Lyon lagen hinter ihm, als er 1746 in Einsiedeln das Modell des neuen Chores vorlegte, ein längerer Aufenthalt in Wien stand bevor. Nachfolgenden Einsiedler Künstlergenerationen hatte er die Wege gewiesen.

Den Skulpturenschmuck des Chores vergab Kraus an den Bildhauer Johann Baptist Babel. Auch er, dessen Herkunft unbekannt ist, blieb Einsiedeln bis zu seinem Tode 1798/99 treu. Das reiche Lebenswerk stellt sich als eine späte Summe aller seit einem Jahrhundert in Einsiedeln tätigen künstlerischen Kräfte dar. Die in die Sammlungen des Stiftes erhaltenen Skulpturen Babels lassen seine Schulung und Herkunft ahnen. In stilistischer Übereinstimmung mit den überlebensgroßen Aposteln im Chor sind ihm die Bozetti zweier Apostel zuzuschreiben (51 u. 52), denen in Schnitt und Holz andererseits zwei Zigeuner (49 u. 50) zugehören. Diese Statuetten zeigen enge Verwandtschaft zu den von Joseph Anton Feuchtmayer geschaffenen Stifterfiguren vom Marstall des Klosters Salem, mit denen sie nicht zuletzt das Grotteske sowie die auf das Holz übertragene Technik der Stuckmodellierung verbindet. Vielleicht ging Babel aus der Schule Feuchtmayers hervor. Seine 1769 datierte und signierte Beweinung Christi (57) läßt dagegen an Reliefs der Nachfolger Algardis oder an die Florentiner Skulptur eines Massimiliano Soldani sowie an die

Beweinung des in Rom tätigen Augsburger Adolf Gaap (1667-1724) denken, der um 1690 wohl auf dem Weg nach Rom für Einsiedeln eine Wallfahrtsmedaille geschaffen hatte. Aus Babels Beweinung spricht eine neue Neigung zur leichteren Natur der italienischen Kunst, die das Werk von der Schwere des Barocks befreit. Dieser im Bereich des Kleinbildwerkes nachweisbare, für die späteren Generationen so entscheidende »Durchbruch« wird zunächst verständlich aus der von einem neuen Kräftespiel angereicherten Einsiedler Umwelt selbst, die nach den Comasken die Luganeser Maler Guiseppa und Giovanni Toricelli bei der Ausschmückung des oberen Chores und Domenico Pozzi aus Mailand, den Meister der bronzevergoldeten Immacolata des Frauenbrunnens, bei der Errichtung des Hochaltares sah.

VII.

Der an Joh. Baptist Babels Kleinbildwerken spürbare »Durchbruch« zur Kunst Italiens steht als Zeitphänomen nicht vereinzelt da. In Wien errang mit diesem entscheidenden Rückblick Georg Raphael Donner eine »neue Harmonie«, »ein vom Ausdruck der Empfindsamkeit erfülltes klassisches Ideal« (Weihrauch), das mit seinen Nachfolgern Johann Berger und Johann Baptist Hagenauer (gest. 1810) weiterlebte. In Paris war es die Tradition der römischen Academie de France, die den Pariser Künstlern seit dem 17. Jahrhundert die Kunst Italiens und der Antike vermittelte. Eine neue, unter den Händen Joh. Baptist Babels aufgewachsene Bildhauergeneration erscheint bereits mit den Errungenschaften der Pariser und Wiener Akademien vertraut. Reizvoll verwoben bleibt aber auch in ihrem Werk die große Epoche der Skulptur in Einsiedeln, ohne die sie nicht denkbar wäre.

Wer einen Namen für das in den Sammlungen des Stiftes erhaltene Holzfigürchen der Pallas Athene (58–59) und der farbig gefaßten Terrakottabüsten Christi und Mariens (60–61) sucht, wird noch einmal den darin schlummernden Geist Carlones und Feuchtmayers spüren, zugleich jedoch über das Werk Babels hinausgeführt. Pallas Athene erinnert an das von Joh. Berger 1769 der Wiener Akademie eingereichte Probestück mit der Allegorie der den Genius der Kunst schützenden Göttin, die beiden Büsten, in ihrer Struktur gleichsam Kopien von Vorwürfen Feuchtmayers, überspielt eine gebändigtes Temperament, das sie weit von Carlones Fayance-Büsten abhebt und dem Bereich der Kunst des Klassizismus nahebringt.

Die genannten Kleinbildwerke bilden gleichsam den Auftakt zu einer letzten großen Epoche des Kunstschaffens in Einsiedeln, die in der Schönheit und im Reiz des Kleinbildwerks erblüht und sich darin zugleich erschöpft. Auch diese späte Kunst empfing ihren ersten unauslöschbaren Anhauch von jener Vielfalt des in Einsiedeln während eines Jahrhunderts wie um einen Pol zusammengezogenen künstlerischen Kräftespiels.

VIII.

Hatte Einsiedeln im Jahrhundert des Barock und des Rokoko alle künstlerischen Kräfte von außerhalb wie um einen Pol zusammengezogen, so strahlte es diese Kräfte durch einheimische Künstler während eines folgenden Jahrhunderts hinaus in die Welt. Die Sammlungen des Stiftes sind reich an Werken der sog. Einsiedler Kleinplastiker. Unter ihnen ragen die Curiger hervor, deren Stammvater Augustin Matthias d. Ä. (1723–1780) Goldschmied war. Seine Söhne Joseph Anton (1750–1830) und Joseph Benedikt d. Ä. (1754–1816) starben beide in Paris, das auch für zwei ihrer Nachkommenschaften zur Wahlheimat wurde.

Möglicherweise hatte schon der Goldschmied Augustin Matthias Curiger nach Zeichnungen und Bozzetti Babels gearbeitet und möglicherweise ging die Kunst des schnellen Modellierens in Tonerde von Babel schon im frühen Jünglingsalter auf Anton und Benedikt Curiger über, die gerade diese Kunst der folgenden Generationen weitergaben. Mit 17 Jahren (1767) kam Joseph Anton Curiger nach Paris, wo er beim königlichen Hofgoldschmied J. C. Roettiers vier Jahre lang lernte; von 1772–1783 folgte die Einsiedler Schaffensperiode des so begabten Goldschmiedes und Kleinbildhauers, der alsdann nach Paris zurückkehrte. Sein Bruder Jos. Benedikt d. Ä. erschien dort 1768 bereits als 14-jähriger und studierte unter der Leitung des Bildhauers Etienne Pierre Adrien Gois an der Academie des Beaux Arts, an der er 1775 um den Rompreis konkurrierte. Auch Benedikt Curiger kam 1780 wieder nach Einsiedeln zurück und gründete eine Familie, der fünf Söhne entsprossen, zog jedoch 1810 wieder nach Paris, dessen Hof ihn mit Aufträgen bedachte. Vielleicht noch unmittelbarer als ihre berühmten Lehrmeister — E. P. A. Gois fand 1775 Wohnung im Louvre, 1772 war Jacques III. Roettiers de la Tour nobilitiert worden — mag den Curigern ihr damals um wenig älterer genialer Zeitgenosse Claude Michel, gen. Claudion

(1738–1814), als Ideal vorgeschwebt haben, Claudion, der nach neunjährigem Romstudium in leichter, gleichsam sich gegen den Klassizismus ausspielender Manier und Grazie unzählige Terrakotten schuf.

Außer einigen signierten Goldschmiedearbeiten des Jos. Anton und den bei Thieme-Becker verzeichneten, während der Pariser Zeit entstandenen Büsten des Jos. Benedikt ist das Werk dieser beiden Curiger schwer zu fassen. Möglicherweise sind die bemalten Terrakottabüsten des Salvators und der Mater Salvatoris (60–61) Werke des kaum dreißigjährigen Jos. Benedikt, der aus Paris zurückgekehrt sich wieder jener großen Epoche der Skulptur in Einsiedeln zuwendete, deren Übermittler damals immer noch der greise Joh. Baptist Babel war. Ähnliches mag auch für Jos. Anton gelten. Das ihm zugeschriebene Relief mit dem Abrahamsopfer steht ganz in der Nachfolge Babels (Birchler, Kunstdenkmäler, Abb. S. 211). Gerade der Goldschmied Jos. Anton Curiger scheint ein vielseitiger und hochbegabter Künstler gewesen zu sein, von dessen Hand vermutlich die Allegorie mit der Göttin Athene ist.

Die fünf Söhne Jos. Benedikt d. Ä. waren auf die Namen Ildefons, Augustin Matthias, Franz Xaver, Nikolaus Adelrich und Jos. Benedikt getauft. Von ihnen lebten Augustin und Franz Xaver seit früher Jugend wieder in Paris, wo Augustin 1811 den Bruder aus Eifersucht im Duell erstochen und sich selbst danach ertränkt haben soll. Der als ältester Sohn geborene Ildefons Curiger dagegen ging nach Wien und wurde an der Akademie im Modellieren und Malen ausgebildet. Um 1807 kehrte er nach Einsiedeln zurück, blieb bis um 1833, starb ein Jahr darauf im Wiener Invalidenhospital. Auch Ildefons hatte während seiner fast dreißigjährigen Einsiedler Schaffenszeit anscheinend keine Terrakotten signiert, doch dürften die meisten der unten beschriebenen Gruppen der Sammlungen des Stiftes Einsiedeln von seiner Hand sein (62–69). Noch einmal lebt in diesem Maler und Bildner das gesamte Erbe des Barock und Rokoko auf. Es wird gleichsam zusammengefaßt in einem formvollendeten Klassizismus. Das von Georg Raphael Donner erreichte, »vom Ausdruck der Empfindsamkeit erfüllte klassische Ideal« nahm durch Ildefons Curiger, dem Schüler der Wiener Akademie, im Zeitalter Goethes noch einmal neue und eigene Gestalt an. Es ist als verlebten die Curiger zwei Welten: die alte, der sie stets verfallen und die sie wieder fliehen, um in der neuen Welt aufzugehen.



1. Engel

In leichtem Schritt bewegt wendet der Engel lächelnd das Haupt empor. Sein Gewand ist unterhalb der Brust gerafft, es fällt im Spiel mit der Blöße des Beines und des abwärts weisenden Armes nach beiden Seiten in Kaskaden herab.

Umkreis des Martin und Michael Zürn, um 1650

Lindenholz, vollrund gearbeitet — H. 68 cm. Stark beschädigte ursprüngliche Fassung: Gewand grün, Wangen und Lippen rot, Haare braun. Rechter Unterarm sowie der Daumen und zwei Finger der Linken abgebrochen.

In Stil und Ausdruck verwandt dem Evangelisten Johannes der von Martin und Michael Zürn 1638 geschaffenen Kanzel in der Kirche zu Wasserburg am Inn (Katalog »Barock am Bodensee«, Plastik. Bregenz 1964, Nr. 186, 194, Abb. 22).



2. Hl. Jakobus

Gütige Gestalt des Apostels, an den Stab gestützt; in der Linken, die den Reisemantel rafft, hält er das Buch. Nachfolger der Gebrüder Zürn, 3. Viertel des 17. Jahrhunderts.

Lindenholz, vollrund gearbeitet — H. 66 cm. Fassung abgelaugt. Finger der Rechten abgebrochen.

Die auf Untersicht gearbeitete Figur stammt zusammen mit dem hl. Joseph (Nr. 3) und den beiden Leuchterengeln (Nr. 4 u. 5) vom Altar der Schloßkapelle von Pfäffikon am Zürichsee und ahmt bessere Vorbilder aus dem Kreis der Zürn nach, wie etwa den hl. Jakobus des Heimatmuseums zu Burghausen an der Salzach (Katalog »Barock am Bodensee«. Plastik. Bregenz 1964, Nr. 196, Abb. 23). Vergl. Nr. 2.

3. Hl. Joseph

Stehend hält der Nährvater den Knaben, der sich ihm liebevoll anschmiegt. Den rechten Arm umschlingt auf der Gegenseite ein Bausch des Mantels.

Nachfolger der Gebrüder Zürn, 3. Viertel des 17. Jahrhunderts.

Lindenholz, rückseitig ausgehöhlt — H. 66 cm. Fassung abgelaugt. Riß über der Rechten Josephs, ein Stück des Mantels am linken Handgelenk abgebrochen. Vergl. Nr. 2.





4. Leuchterengel

Gegenstück zu Nr. 5

Nachfolger der Gebrüder Zürn, 3. Viertel des 17. Jahrhunderts.

Großer Zeh des linken Fußes, zwei Finger der Rechten und der Linken teils weggebrochen. Linke Hand verkürzt angesetzt. Vergl. Nr. 2.



5. Leuchterengel

Auf den runden Sockel niedergekniet breitet der Engel die Arme aus. Gestalt und Kopf neigen sich nach rechts, der über die Schulter geworfene Mantel quillt beim Knie hervor. Die Linke hält den schweren Kandelaber-Leuchter. Reich gefiederte Flügel.

Nachfolger der Gebrüder Zürn, 3. Viertel des 17. Jahrhunderts.

Lindenholz, vollrund gearbeitet — H. 49 cm. Fassung abgelaugt. Finger der Rechten und der Linken teils abgebrochen. Leuchter bestoßen. Zugehöriger Sockel — H. 11,5 cm — B. 19 cm — Vergl. Nr. 2.



6. Christus an der Geißelsäule

In leichter Drehung des Körpers auf rundem Sockel stehend neigt der Geißelte das Haupt zur Seite. Langes Haar wellt sich über den Nacken. Die Hände sind auf den Rücken und an die Geißelsäule gebunden. Über dem rechten Bein geknotet wirft das Lententuch nach links hin einen Zipfel.

Süddeutscher Meister, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Lindenholz, vollrund gearbeitet — H. 29 cm. Braun lackiert. Geißelsäule schwarz, flache Bodenplatte. Die Statuette geht auf ein Werk des Alessandro Algardi zurück (Bologna 1602 — gest. Rom 1654), das der Meister vermutlich vor 1625 am Hofe des Herzogs von Bologna als dreifigurige Gruppe der Geißelung Christi schuf, deren schönstes bronzevergoldetes Exemplar sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (L. Planiscig, *Die Bronzeplastiken*, Wien 1924, S. 180 f.). Unter den Repliken der Gruppen und Einzelexemplaren dürfen die Silberstatuette des Metropolitan Museum (E. Eglinski, *A flagellation group by Algardi*, in: *The Register of the Museum of Art, The University of Kansas*, Vol. LII, Nr. 1. Dec. 1963, S. 18–23 mit Literatur) und als zuletzt bekannt gewordenes Stück die Figur des Bayerischen Nationalmuseums genannt werden (Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 16 [1965], S. 238, Abb. 6 mit Literatur). Gegenüber diesen Werken hat die Holzstatuette einen durchaus eigenen Charakter, der etwa aus dem festeren Standmotiv, dem nach links abflatternden Zipfel des Lententuches sowie dem mehr im Sinne eines Aktes durchmodellierten Körper ersichtlich wird. Im Pathos und der Körperkraft ist der Geißelte einer Bronzestatue des Francois Duquesnoy im Metropolitan Museum verwandt (E. Herzog und A. Ress, *Der Frankfurter Barockbildhauer Justus Glesker*; in: *Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main*, 10 [1962], S. 191, Abb. 48). Wir sehen in ihm das Werk eines deutschen Meisters, der sich wie Georg Petel (Th. Müller u. A. Schädler, *Georg Petel 1601–1634*, München 1964, Katalog Nr. 15), David Heschler (A. Schädler, *Der Ulmer Bildhauer und Elfenbeinschnitzer David Heschler 1611–1667*, in: *Festschrift Theodor Müller*, München 1965, S. 293, Abb. 8 u. 12) oder Justus Glesker an italienischen und niederländischen Meistern schulte.



7. Der hl. Sebastian

Sterbend blickt der junge Märtyrer im Schmerz gen Himmel. Vom Haupt wellt sich lang das Haar auf die Schulter. Der rechte Arm ist hochgebunden an den Baum, der linke hinter dem Rücken angewinkelt. Noch trägt das gestreckte linke Bein den schlanken, mit dem zerklüfteten Lententuch bedeckten und von Pfeilen durchbohrten Leib, das rechte Bein ist wie im Schweben nachgezogen.

Süddeutscher Meister, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Elfenbein, vollrund gearbeitet — H. 17 cm. Drei der neun Pfeile noch vorhanden. Auf der Rückseite im Lententuch Bohrloch zur Befestigung, im Nacken eingelassener Drahtnimbus. Zugehöriger (?) stark verzweigter Korallenbaum. Zwei Finger der Linken und vier der Rechten abgebrochen.

Nach der Bewegung gehört der Sebastian zu einer Gruppe von Statuetten, die in Anlehnung an den schwebenden Merkur des Giovanni da Bologna entstanden und aus der als frühes Beispiel eine in Augsburg zu Anfang des 17. Jahrhunderts entstandene Silberstatuette des Bayerischen Nationalmuseums zu nennen wäre (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 16 [1965], S. 238 f., Abb. 5). Zwei das Bewegungsmotiv teils spiegelbildlich variiierende Meisterwerke der Elfenbeinschnitzkunst seien des weiteren vergleichsweise angeführt: der 1775 datierte und signierte Sebastian des Christoph Daniel Schenck im Landesmuseum Stuttgart (B. Lohse, Christoph Daniel Schenck, Konstanz 1960, Nr. 47, Abb. 16) und der vom straubinger Hans Georg Fux um 1690–1700 geschaffene Sebastian im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (H. R. Weihrauch, Hans Georg Fux. Elfenbeinschnitzer und Holzbildhauer, in: Festschrift für Erich Meyer zum sechzigsten Geburtstag, Hamburg 1957, S. 228 ff., Abb. 6). Der Einsiedler Sebastian kann jedoch keinem dieser Meister zugeschrieben werden, obwohl der Gedanke an Christoph Daniel Schenck nahe läge; weder der Stil des Lententuches, noch die den ganzen Brustkorb symmetrisch herausarbeitende Körpermodellierung begegnen dergestalt im Werk Schencks.



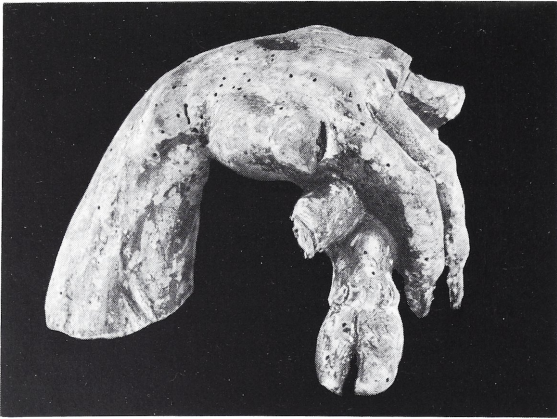
8. Ecce Homo

Auf rundem Rasensockel stehende, leicht vornüber geneigte Gestalt; das dornengekrönte Haupt ist zur Seite gesunken. Die Linke der gekreuzt gebundenen Arme faßt den Königsmantel, die Rechte das Rohrzepter, auf dem der Blick des Verspotteten ruht. Die zur Schulter fallenden Wellen der Haare setzen weiche Züge der Mantelbahn fort.

Süddeutscher Meister, 2. Drittel des 17. Jahrhunderts.
Elfenbein, vollrund gearbeitet — H. 20,8 cm.

Gegenüber den unter Nr. 6 genannten Werken des Duquesnoy (denen vor allem das Ecce Homo im Metropolitan Museum hinzuzufügen wäre: H. R. Weihrauch,

Europäische Bronzestuetten, Braunschweig 1967, Abb. 453), Petel, Heschler oder der den Königsmantel in Händen haltenden Elfenbeinstatuetten des Bayerischen Nationalmuseums (um 1630 — R. Berliner, Die Bildwerke in Elfenbein, München 1926, Nr. 162, Taf. 78) ist die Bewegung des Ecce Homo etwas eingeschränkt. Die Formulierung entstammt vielleicht einer vielfigurigen Szene der Verspottung Jesu wie sie zwei Elfenbeinreliefs des Bayerischen Nationalmuseums zeigen (Berliner, Nr. 481 u. 482). Doch hat die Elfenbeinstatuetten alle Züge der vollkommenen Skulptur und ist ohne Zweifel ein Meisterwerk, dessen edles Haupt mit dem des hl. Joseph von der Hand Christoph Daniel Schencks (30) verglichen werden kann.



9. Der Gute Hirt

In Trauer trägt der Herr das Lamm. Wie der Schmerzensmann ist er nur mit dem Lententuch bekleidet, die Wundmale zeichnen den Auferstandenen.

Christoph Daniel Schenck, 1680–84.

Lindenholz, vollrund gearbeitet, der Rücken jedoch etwas ausgehöhlt — H. 154 cm. Ursprüngliche Goldfassung über Kreidegrund mit rotem Bolus, Pupillen und Brauen dunkelbraun, Lippen und Wundmale rot. Arme und Teile des Lammes in Verlust geraten, die rechte Hand des Hirten erhalten. Nase bestoßen, Riß über dem Scheitel. Weggebrochen ein Stück des Sockels, zwei Zehen des rechten und linken Fußes sowie eine Locke an der linken Schläfe.

Die feine Bildung des Körpers und die in hohem Maße das Pathos mildernde Trauer lassen die Einsamkeit des geopfert Gottmenschen gleichsam zwischen Tod und Auferstehung nachfühlen. Das Motiv des Guten Hirten findet sich auf einem 1689 datierten Buchsbaumrelief des Christoph Daniel Schenck in der Wiener Sammlung Gustav Schütz (Mittelalterliche Skulpturen einer Wiener Sammlung, bearbeitet von Franz Kieslinger, Wien und Leipzig 1937, Nr. LXXIX, Abb. 71), das auch die Rekonstruktion der Figur ermöglicht. Ebenso heranzuziehen wäre das Relief im Manuskriptenraum der St. Galler Stiftsbibliothek (Katalog »Barock am Bodensee«. Plastik, Bregenz 1964, Nr. 128 — Hinweise), das vielleicht Christoph Daniels Vater Hans Schenck schnitzte.

In der Gegenüberstellung zu diesen teils manieristischen Kompositionen, zu denen auch die Gestalt des Geißelten am 1688 datierten Relief in Karlsruhe gehört (Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Neuerwerbungen. Karlsruhe 1966, S. 140 u. Abb.), erkennt man im Guten Hirten eine Meisterleistung Schencks, die sich etwa mit dem von Justus Glesker zwischen 1645 und 1650 geschaffenen Auferstandenen im Bamberger Dom vergleichen läßt (E. Herzog u. A. Ress, Der Frankfurter Barockbildhauer Justus Glesker, in: Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main 10 [1962], S. 73 f., Abb. 16–17) und als Höhepunkt im Schaffen des Bildhauers gewertet werden darf. — Vergl. Nr. 10.

Lit.: B. Lohse, Christoph Daniel Schenck. Ein Konstanzer Bildhauer des Barock, Konstanz 1960, S. 23 f., 78, Nr. 12. — Katalog »Barock am Bodensee«. Plastik, Bregenz 1964, Nr. 128.





10. Schwebender Engel

Mit ausgebreiteten Armen, abwärts schauend. Großer Schwung des Laken.

Christoph Daniel Schenck, 1680–84.

Lindenholz, vollrund gearbeitet — H. 98 cm. Ursprüngliche Fassung: Gold über Kreidegrund und rotem Bolus, obere Zahnreihe weiß. Zunge und Lippen rot, Brauen, Lider und Pupillen braun nachgezogen. Riß auf dem Scheitel. Großer Zeh des linken Fußes in Verlust geraten.

Wie bei allen großfigurigen Werken Schencks sind auch hier Arme und Beine angesetzt und verleimt. Die Fassung verdeckte die Ansatzstellen. Diese seit dem Mittelalter und noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts verpönte Technik entspricht jener der Elfenbeinschnitzer, die auf Grund des beschränkten Ausmaßes ihres Materials zu solchen Anstückungen gezwungen waren. Der Engel gehörte zusammen mit dem Guten Hirten (Nr. 9) zur Ausstattung eines Altares, wohl des Choraltares, von dessen Aufwand an Vergoldung die Rechnungsbücher berichten (A. Kuhn, Der jetzige Stiftsbau Maria-Einsiedeln, Einsiedeln 1883, S. 37). Zugehörig die beiden Engel (Inv. Nr. X6 u. 7) sowie der Pelikan (Inv. Nr. X10).

Lit.: Lohse, S. 23 f., Nr. 11 d. — Barock am Bodensee, Nr. 129 u. Farbtafel.

11. Engelkopf

Auf schlankem Hals seitlich aufwärts gerichtet mit vollen Wangen. In der Öffnung des kleinen Mundes wird die Zunge sichtbar. Hinter der schmalen Nase tief liegend die großen Augen mit vertieften Pupillen. Fein gezogene Brauen, groß angelegte Haarsträhnen.

Christoph Daniel Schenck, 1680–84

Lindenholz, vollrund gearbeitet — H. 20 cm. Etwas bestoßene, aber ursprüngliche Fassung: Inkarnat milchig-rosa bis fleischfarben, Zähne und Augäpfel weiß, Lippen und obere Augenlider rot, Brauen, Haare und Pupillen braun.

Der vor Sinnlichkeit und kindlicher Fülle strahlende Engelkopf ist wohl das gelungenste Idealbild im Werk des Meisters.





12. Maria Magdalena

Büste der Heiligen im Büsserkleid. Seitlich emporgerichtetes Haupt; von langen, sich auf der Brust kreuzenden Haarsträhnen gerahmt, Augen und Mund schmachttend weit geöffnet.

Christoph Daniel Schenck, 1680–84.

Lindenholz, vollrund gearbeitet — H. 51 cm. Weißer Oelfarbenüberstrich.

Die schöne Büste befindet sich als einziges noch in der Stiftskirche vorhandenes Werk des Meisters über dem Eingang zur Beichtkirche. Die Bewegung der abgesägten Arme deutet eine große Geste der Büsserin unter dem Kreuz an. Linus Birchler sah in der Büste ein Werk Diego Carlones.

Lit.: L. Birchler, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz*, I, Basel 1927, S. 108.



13. Weibliche Heilige

Auf knappem rundem Sockel in kontrapostischer Drehung nach links schauend. Das gegürtete Kleid vom ausschwingenden, über der Brust zusammengehaltenen Mantel bedeckt, der nach links über die Knie zieht und sich zum Knäuel staut. Im Haar verflochtenes Kopftuch.

Christoph Daniel Schenck, 1680–84

Lindenholz, vollrund gearbeitet, aber rückseitig ausgehöhlt — H. 170 cm. Fassung abgelaugt. Rechte Hand und zwei Finger der Linken abgebrochen. Riß vom Scheitel über das rechte Auge abwärts. Kopf, Arme und linker Fuß angesetzt.

Die lebensgroße Figur gehörte zusammen mit einer weiteren weiblichen Heiligen, König David und einem als Gegenstück gearbeiteten büßenden König zum Schmuck des Altares der Magdalenenkapelle in der Beichtkirche für den »Herr Schenck aus Konstanz« bezahlt wurde (vergl. Nr. 14–16). Der elegante Stil ist besonders an den kleinfigurigen Werken des Meisters zu beobachten und hier glücklich in eine andere Größenordnung umgesetzt.

Lit.: Birchler, S. 207. — W. Boeck, *Das unbekanntes Werk des Konstanzer Bildschnitzers Christoph Daniel Schenck*, in: *Das Münster* 4 [1963], S. 74, Abb. 4. — Lohse, Nr. 11a. — *Barock am Bodensee*, Nr. 127.



14. Weibliche Heilige

Mit einem Lächeln himmelwärts blickend, in großer Pose die angewinkelten Arme ausgestreckt. Im Haar verschlungener Schleier. Großer Schwung des Mantels. Christoph Daniel Schenck, 1680–84

Lindenholz, vollrund gearbeitet, jedoch rückseitig ausgehöhlt — H. 165 cm. Weißer Oelfarbenüberstrich. Arme und rechter Fuß angesetzt. Ein Finger der Rechten sowie fast die ganze Linke abgebrochen. Bestoßungen im Gesicht. Vergl. Nr. 13.

Lit.: Birchler, S. 207. — Boeck, S. 72, Abb. 5. — Lohse, Nr. 11a.



15. König David

Aufschauend klopft sich der König in Reue an die gepanzerte Brust, seine Linke ruht auf der Harfe. Der Mantel hängt am diagonal über die Brust laufenden Band. Christoph Daniel Schenck und Werkstatt, 1680–84

Lindenholz, vollrund gearbeitet — H. 160 cm. Weißer Oelfarbenüberstrich. Bestoßungen. Finger der Linken abgebrochen. Vergl. Nr. 13.

Lit.: Birchler, S. 207. — Lohse, Nr. 11b.



16. Büßender König

In kontrapostischer Wendung emporschauend. Vom Haupt lang auf die Schultern fließendes Haar, kurzer Vollbart. Panzer und Stiefel. Die gefalteten Hände halten ein Tuch, der über dem Rücken fallende Mantel ist am Hals gefiebelt.

Christoph Daniel Schenck und Werkstatt, 1680–84
Lindenholz, vollrund gearbeitet — H. 160 cm. Weißer Oelfarbenüberstrich. Bestoßungen.

Bisher ist es nicht gelungen, das Programm des Magdalenenaltars zu rekonstruieren und somit die weiblichen Heiligen sowie den Büßenden König zu benennen. Vergl. Nr. 13.

Lit.: Birchler, S. 207. — Lohse, Nr. 11c.



17. Weibliche Heilige

Stehend, das linke Bein seitlich etwas angewinkelt, die rechte Hand erhoben. Der Mantel, auf der Schulter zu einem Zipfel gebunden, ist über den linken Arm geworfen. Das Hinterhaupt vom Schleier bedeckt.

Werkstatt des Christoph Daniel Schenck, 1680–84
Lindenholz, vollrund gearbeitet — H. 95 cm. Lüsterfassung in Gold und Silber über rotem und gelbem Bolus. Inkarnat fleischfarben, Lippen und Wangen rot, Haare dunkelbraun, Gewand blau gefüttert. Auf dem Kopf Bohrloch für Nimbus. Rechter Fuß und Finger der Rechten sowie der linke Arm in Verlust geraten. Nase bestoßen.

Der für Christoph Daniel Schenck typische Parallelfaltenstil ist besonders in den Rundungen der Gewänder klar zu erkennen. Er erfaßt auch die am Körper anliegenden Gewandflächen und löst diese mit Rinnsalen von Fältelungen auf, die der Hand des Meisters widerstreben. Jedoch handelt es sich hier um gute Leistungen der Werkstatt. Die Heilige stammt zusammen mit einem Gegenstück (Nr. 18) entweder von einem kleineren Altar oder vom Choraltaar der Magdalenenkapelle (Nr. 13–16), dessen Figuren sodann die gleiche Lüsterfassung gehabt haben mußten.

Lit.: Lohse, Nr. 11d.



18. Weibliche Heilige

Das rechte Bein etwas vorgesetzt, den linken Arm angewinkelt emporgehoben, die Rechte seitlich ausgestreckt. Über der Schulter freier Schwung des Schleiers.

Werkstatt des Christoph Daniel Schenck, 1680–84
Lindenholz, vollrund gearbeitet — H. 100 cm. Lüsterfassung. Linke Fußspitze, Finger der Rechten sowie Teile vom Strahlennimbus am Hinterhaupt weggebrochen. Gegenstück zu Nr. 17.

Lit.: Lohse, Nr. 11d.



19. Heiliger Krieger

In Panzer, Helm und umgehängtem Mantel.

Werkstatt des Christoph Daniel Schenck, um 1680–84
Lindenholz, vollrund gearbeitet — H. 85 cm. Stark beschädigte Fassung in grün, schwarz, gold. Pteryges des Panzers aufgenagelt, Arme in Verlust geraten. — Möglicherweise auch vom Choraltar.



20. Die hl. Otilia

Die nach der Legende blind geborene und durch die Taufe sehend gewordene Äbtissin hält in der Rechten das Buch mit den Augen, deren Patronin sie ist, während ihre Linke wohl den Kelch hielt.

Weiterer Umkreis des Christoph Daniel Schenck, 3. Drittel des 17. Jahrhunderts.

Lindenholz, vollrund gearbeitet — H. 43,5 cm. Fassung in Schwarz, Weiß, Gold und Inkarnat.

Die Gesichtszüge und die Modellierung des längsovalen Kopfes erinnern nicht zuletzt an den hl. Antonius (Nr. 22) oder den hl. Benno (Nr. 23). Auch das rechte Bein gewinnt mit jenen bei Schenck zwar schärfer gezogenen und das Schienbein oft gratig herausstellenden Falten Form, die welligen Säume beobachtet man ebenso an den Mänteln der büßenden Könige (Nr. 15 u. 16).



21. Mater Dolorosa

Halbfigur der Schmerzensmutter mit gekreuzten Händen, das Schwert in der Brust. Das gequälte, von wehenden Schleiern umzogene Haupt ist auf die rechte Schulter gesunken. Am Sockel die Inschrift und Signatur: MATER DOLO C.D.S. ROSA 1682

Christoph Daniel Schenck, 1682

Lindenholzrelief — H. 20,7 cm — B. 12,7 cm. Bestoßen, Aufgeleimt auf Holzunterlage.

Lit.: Birchler, S. 212. — K. Feuchtmayr, in: Thieme-Becker, Künstler-Lexikon 30 (1936), S. 26, Sp. 1 f. — Boeck, S. 74. — E. W. Braun, Eine signierte und datierte Elfenbeinfigur des Konstanzer Barockbildhauers Christoph Daniel Schenck, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1 (1950), S. 229. — Lohse, Nr. 7.

22. Der hl. Antonius

In seiner Stube ist der Heilige auf einen Schemel niedergekniet und umfängt nach links gewendet in Verzückung das Jesuskind, das auf einem Sockel stehend zu ihm aufschaut, mit der Linken auf die Brust weist und mit der Rechten die Lilie reicht. Darüber vier Engelsköpfchen im Gewölk. Links im Vordergrund aufgeschlagen ein Buch mit den Worten S. ANTONI BIT FUER UNS. Am Knieschemel die Signatur: C. D. S. 1681.

Christoph Daniel Schenck, 1681

Buchsbaumrelief — H. 15,5 cm — B. 7,5 cm.

Lit.: Birchler, S. 212. — Feuchtmayr, S. 26. — Boeck, S. 74. — Braun, S. 229. — Lohse, S. 20 f., Nr. 4, Abb. 28. — Barock am Bodensee, Nr. 135.





23. Der hl. Benno

Halbfigur des hl. Abtes über einer Brüstung und der Inschrift: S. Benno C. D. S. 1679. Das zerquälte und zugleich verzückte Haupt mit den grausam ausgestochenen Augenhöhlen ist zur Seite geneigt. Die linke der gekreuzten Hände hält das Messer mit den darauf angebundenen Augen, die rechte den Abtstab. Eine Kapelle im Hintergrund.

Christoph Daniel Schenck, 1679

Buchsbaumrelief — H. 12,7 cm — B. 8,6 cm

Lit.: Birchler, S. 212. — Feuchtmayr, S. 26, Sp. 1 f. — Boeck, S. 74. — Lohse, Nr. 3, Abb. 12.

24. Thronende Muttergottes

Auf den Wolken thront die Mutter in fliegenden Gewändern. Schemel ihrer Füße ist eine Säulentrommel, zu deren Seiten zwei Engel anbetend knien. Das Jesuskind im Schoß Mariens reckt sich nach dem Zeichen des Leidens, das ihm der Himmel bringt, aus dessen Gewölk zwei Engelsköpfe tauchen.

Christoph Daniel Schenck, 1685

Elfenbeinrelief — H. 8,5 cm — B. 5,5 cm. Angeklebt auf Holz. Am unteren Rand die Inschrift: links C. D. S. — rechts 1685.

Der auf kleinster Fläche großzügig angelegten Komposition entspricht der bei Schenck selten so die Flächen und Konturen auswägende, die Parallelismen vermeidende Stil.

Lit.: Boeck, S. 74, Abb. 9. — Lohse, S. 26 f.; 77, Nr. 9, Abb. 34. — Barock am Bodensee, Nr. 136.





25. Das Martyrium des hl. Meinrad

Vor der Kapelle ist der Mönch mit über der Brust gekreuzten Händen auf die Knie gesunken, inmitten seiner Mörder, die mit Keulen im Schwunge zu den tödlichen Streichen ausholen, während sich die Raben auf sie stürzen. Am Boden das aufgebrochene leere Gefäß.

Werkstatt oder Nachahmer des Christoph Daniel Schenck, um 1680–90

Birnbaumrelief — H. 15,5 cm — B. 10,7 cm. Risse.

Die Komposition ist wohl von einem älteren Holzschnitt übernommen und in Nr. 26 spiegelbildlich variiert. Ein schöner Vergleich bietet sich in der vom Augsburger Johann Adolf Gaap vermutlich auf seiner Durchreise nach Rom um 1690 geschaffenen Wallfahrtsmedaille an (R. Berliner, Johann Adolf Gaap. Fragmente zur Biogra-

phie eines deutsch-italienischen Metallkünstlers, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3/4 [1952/53], S. 234 f., Abb. 1), deren Komposition und Stil den beiden Reliefs verwandt sind und der eine bessere Arbeit des Christoph Daniel Schenck hätte vorgelegen haben können. Als maßgebende künstlerische Quelle Gaaps und Schencks kommt beispielsweise der Augsburger Georg Petel und dessen um 1626 entstandene Geißelung Christi im Bayerischen Nationalmuseum in Frage (Th. Müller und A. Schädler, Georg Petel 1601–1634, München 1964, Kat. Nr. 15, Abb. 10 u. 11) sowie auch die Werke des David Heschler (A. Schädler, Der Ulmer Bildhauer und Elfenbeinschnitzer David Heschler 1611–1667, in: Festschrift Theodor Müller, München 1965, S. 293 ff., Abb. 7–10).

Lit.: Braun, S. 229, Abb. 3.



26. Das Martyrium des hl. Meinrad

Der Heilige weist den ihn erschlagnen Räubern das leere Gefäß vor.

Werkstatt oder Nachahmer des Christoph Daniel Schenck, um 1680–90

Birnbaumholzrelief — H. 15,5 cm — B. 11 cm. Risse. In der Ausführung schwächere Variante von Nr. 25:



27. Der hl. Benedikt

Halbfigur des Ordensgründers etwas nach links gewendet, in der Linken der Giftbecher mit dem Schlänglein, in der Rechten der Abtstab.

Werkstatt oder Nachahmer des Christoph Daniel Schenck, um 1680–90

Lindenholzrelief — H. 13,5 cm — B. 10 cm. Risse.

Möglicherweise von derselben Hand wie die Reliefs mit dem Martyrium des hl. Meinrad, jedoch wohl nach einer außerhalb des Schenckkreises liegenden Vorlage.

Lit.: Boeck, S. 73, Anm. 11.



28. Die Muttergottes mit dem Leidensknaben

Die Jungfrau steht mit vorgesetztem linken Bein auf einer kleinen Wolke und neigt sich zum Kind, das in den vom rechten Arm gestauten Zügen des Mantels liegt. Es umarmt den von der Mutter gehaltenen Kreuzstab, legt das Köpfchen an das Holz des Todes und schaut auf die Traube in seiner Rechten, das Symbol des Erlöserblutes. Christoph Daniel Schenck, 1681

Buchsbaumholz, vollrund gearbeitet — H. 15 cm. Auf der Rückseite der Wolke Signatur: C. D. Schenck 1681. Zugehöriger Sockel aus Holz, holzfarben marmoriert mit schwarzen, halbkreisförmigen Einblendungen an den drei Schmalseiten.

Den virtuoson Strudel des Gewandes überspielt verhalten

eine tiefe Innerlichkeit. Die früheste Statuette der Muttergottes mit dem Leidensknaben (1680) bewahrt der Palazzo Pitti in Florenz (Lohse, Nr. 13, Abb. 1). Vergl. Nr. 29 u. Nr. 34.

Lit.: Feuchtmayr, S. 26. — Boeck, S. 71, Abb. 1. — E. Herzog, Christoph Daniel Schenck. Elfenbeinmadonna im Palazzo Pitti zu Florenz, in: Jahresbericht des Kunsthistorischen Institutes Florenz 1935/55. — Ders., Kabinettstücke Christoph Daniel Schencks und seines Kreises, in: Das Münster 9 (1956), S. 91. — Lohse, Nr. 5.



29. Muttergottes mit dem Leidensknaben

Über der Mondsichel, den Kopf der Schlange zertretend. Das Kind liegt im rechten Arm der Jungfrau, die ihm mit der Linken das Füßchen stützt, und drückt das kleine Kreuz an die Brust.

Christoph Daniel Schenck, 1682

Elfenbein, vollrund gearbeitet — H. 15,5 cm. Linker Querbalken des Kreuzes abgebrochen. Auf der Rückseite der Wolke die Signatur: C. D. S. 1682. Kupfervergoldete Nimbren. Profiliertes schwarzes Holzsockel mit ovalem Reliquienfenster und silbernem Ornamentbeschlag — H. 10,5 cm — B. 11 cm. Vergl. Nr. 28 u. Nr. 34.

Lit.: Boeck, S. 72, Abb. 2. — Herzog, S. 92. — Lohse, Nr. 6.

30. Der hl. Joseph

Der Nährvater steht auf einer kleinen Wolke und hat das sich spreizende Kind im linken Arm. Seine Rechte hält das untere Ende einer Rute, vielleicht des nach der Legende einst in seiner Hand erblühten Stabes, den die Hände des Kindes zu einem Bogen spannten. Große Fülle verschlungener Gewandbahnen. Unter dem sehni-gen Arm quirlt die Windel des Kindes hervor.

Christoph Daniel Schenck, um 1680–85

Buchsbaumholz, vollrund gearbeitet — H. 19 cm. Der rechte Fuß abgebrochen, ebenso teilweise die Zehen am linken Fuß des Vaters.

Zusammen mit der im gleichen Schaffensprozeß entstandenen Muttergottes (Nr. 31) wohl die gelungensten Kleinbildwerke des Meisters überhaupt. Dem Einklang von weichen fülligen und kantig sehnigen Formen des leicht überhöhten Körpers gleicht sich der von Schematismen freie Gewandstil organisch an. Das Haupt des Nährvaters kann in seiner Schönheit und Noblesse neben der von Georg Petel 1633 geschaffenen Rubensbüste bestehen (Th. Müller und A. Schädler, Georg Petel 1601–1634, München 1964, Kat. Nr. 61, Abb. 63).

Lit.: Katalog Christoph Daniel Schenck, Konstanz 1960, Nr. 40. — Barock am Bodensee, Nr. 134.

31. Muttergottes

In lässiger Haltung, das Haupt nach links geneigt und auf die ausgestreckte Rechte blickend, setzt die Jungfrau den Fuß auf die Mondsichel über der Wolke. Sie hat das nackte Kind im linken Arm, das mit den Händen einen Rosenkranz spannte, dessen Enden die Hand der Mutter hielt. Über dem vollen weiblichen Leib ist der Zipfel des großen Bahnen werfenden Mantels in den Gürtel eingezogen, klein, wie die Wölbung der Brust.

Christoph Daniel Schenck, um 1680–84

Buchsbaumholz, vollrund gearbeitet — H. 17,5 cm. Der große Zeh des rechten Fußes und drei Finger der Rechten abgebrochen. Wie Nr. 30 nicht signiert.

Der herrliche Leib der Mutter und das sybillenhafte Antlitz erinnern an die Werke Michelangelos. Vergl. Nr. 30. Lit.: Barock am Bodensee, Nr. 133, Abb. 35.





31. Muttergottes



32. Anna Selbdritt

Jugendlich schreitet Anna auf dem knappen Rasensockel aus und hält das aufschauende Kind im Arm. Die Linke liegt umfangend auf der Schulter Marias. Sie streckt die Rechte empor und reicht dem Gottessohn einen Stab, den er im Leichtsinn zerbrochen hat – ihre Linke hält den Zipfel des schützenden Mantels der Mutter fest.

Christoph Daniel Schenck, um 1680–85

Buchsbaumholz, vollrund gearbeitet — H. 18,7 cm. Schwarzer Sockel mit Elfenbeinfüßen H. 10 cm.

Vergleichbar ist die Variante der Anna Selbdritt in der Pfarrkirche zu Münsterlingen (Lohse, Nr. 40c, Abb. 11). Lit.: Lohse, Nr. 8, Abb. 32.

33. Andachtskreuz

Auf dem Golgathafelsen kniet nach rechts gewendet Maria Magdalena und umfängt mit der Fülle ihres Mantels das Kreuz, von dem herab das Haupt des Herrn sich neigt. Salbgefäß und Totenschädel liegen vor der Büßerin, deren langes Haar unter dem im Nacken zur Schleife gebundenen Kopfputz über den Rücken rieselt.

Christoph Daniel Schenck, 1691

Weichholzschnitzerei, vollrund gearbeitet — H. 16,5 cm. Am Felsen die Signatur: C. D. S. 1691. In Lindenholzgehäuse — H. 18 cm. Metallnimbus.

Letztes bekanntes Werk des Meisters, entstanden in seinem Todesjahr.

Lit.: Boeck, S. 72, Abb. 7. — Lohse, S. 30 f., 77, Nr. 10, Abb. 40. — Barock am Bodensee, Nr. 139.





34. Muttergottes

Über dem Wolkensockel stehend, im rechten Arm das auf dem Kreuz liegende Kind, dessen Beinchen die Jungfrau hält.

Christoph Daniel Schenck, um 1685–90

Buchsbaumholz, vollrund gearbeitet — H. 17,5 cm. Linker Querbalken des Kreuzes, Zehen des rechten sowie der große Zeh des linken Fußes wohl beim Schnitzen weggebrochen und beigearbeitet. Keine Signatur.

Brigitte Lohse hält die Statuette für eine nach 1687 entstandene, dem Spätstil typische, eigenhändige Arbeit des Meisters. Früher Schloß Pfäffikon.

Lit.: Birchler, S. 305. — Lohse, Nr. 44, Abb. 33.



35. Die Mutter Anna mit dem Jesuskind

An ihrer rechten Seite hält Anna den nackten Knaben, der in den Schleier greift. Sie trägt ein vorne geschnürtes Gewand und rafft mit dem rechten Arm den weiten Mantel vor den Leib, dessen Saum unruhig sich brechende Wellen wirft.

Vielleicht ein verworfenes Probestück des Christoph Daniel Schenck, um 1680–90

Buchsbaumholz, vollrund gearbeitet — H. 11 cm.

Der Bildtypus der Mutter Anna mit dem Jesuskind ohne Maria ist im 17. Jahrhundert gebräuchlich (vergl. etwa die hl. Anna mit dem Kind des Justus Glesker in Berlin.

– E. Herzog u. A. Röss, in: Schriften des Historischen

Museums Frankfurt am Main, 10 [1962], S. 131 f., Abb. 49). Eine von E. F. Bange (Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Kleinplastik. Berlin u. Leipzig 1930, S. 119, Abb. S. 121) Mitte des 17. Jahrhunderts datierte, in den Niederlanden lokalisierte hl. Margareta in Berlin sowie andere Kleinbildwerke mit verwandten Zügen könnten über diese und jene Quellen Schencks Aufschluß geben. Das sybillinische Haupt der Mutter Anna läßt an Werke der italienischen Spätrenaissance denken.



36. Wandel Jesu

Der Zwölfjährige schreitend mit ausgebreiteten Armen. Gegürtetes Gewand und Reisemantel.

Nachfolger des Christoph Daniel Schenck, vor 1700 Buchsbaumholz, rückseitig beigearbeitet — H. 16 cm. Im Stil deutliche Anlehnung an Schenck, doch verraten u. a. die Hände den Nachahmer. Der Zwölfjährige war wohl die Mittelfigur eines sogenannten Wandels Jesu, begleitet von Maria und Joseph. Diese Gruppen stellen die Rückkehr der Eltern mit dem im Tempel von Jerusalem lehrend wiedergefundenen Knaben nach Nazareth dar. Wie die Verehrung des Nährvaters Joseph ist auch die »Infantia Christi« ein in der Barockkunst beliebtes Bildmotiv (V. Kotrba, *Infantia Christi*, in: *Umění Prag 4* [1958], S. 244 ff.). Als Vergleichsbeispiele seien hier die von einem bayerischen Meister der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts geschaffene Gruppe in der Benediktinerinnenabtei Frauenwörth, Chiemsee (H. Schnell, *Bayerische Frömmigkeit*, München 1965, Taf. 238), und die schöne Gruppe des in Einsiedeln geborenen Meinrad Guggenbichler in Salzburger Privatbesitz genannt (H. Decker, *Meinrad Guggenbichler*, Wien 1949, T. 114 — um 1710).



37. Muttergottes im Strahlenkranz

Leicht ausschreitend über flachem Wolkensockel, hinterfangen vom goldenen Strahlenkranz, das kleine Kind auf der linken Hand. Die angewinkelt ausgestreckte Rechte hält das Szepter.

Werkstatt des Christoph Daniel Schenck, vor 1700 Buchsbaumholz, rückseitig etwas abgeflacht — H. 23 cm. Hände angesetzt. Krone, Nimbus des Kindes sowie Strahlenkranz und Szepter vergoldet. Profiliertes Sockel geschnitzt — H. 9,5 cm.

38. Kreuzigung Christi

Auf dem kleinen Golgathahügel das Kreuz Christi. Der Herr neigt sich herab zu Magdalena, die nach rechts gewendet, kauend das Holz umfaßt. Zu den Seiten stehen Maria und Johannes, hinter denen die Kreuze mit den gekrümmten Leibern des nach oben schauenden guten und des sich abwärts windenden bösen Schächers aufragen.

Süddeutscher Meister, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts Birnbaumrelief — H. 6,2 cm — B. 5,4 cm.

Die Komposition geht wohl auf niederländische oder italienische Bilder des 15. Jahrhunderts zurück und wurde im 17. Jahrhundert häufiger auf Kleinbildwerke über-



tragen, wofür etwa der elfenbeinerne Kalvarienberg im New Yorker Metropolitan Museum ein schönes Beispiel ist (Niederlande, Mitte des 17. Jahrhunderts — Vergl. E. Herzog u. A. Röss, *Der Frankfurter Barockbildhauer Justus Glesker*, in: *Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main*, [10] 1962, Abb. 51).



39. Christus an der Geißelsäule

Die Hände auf den Rücken gebunden, himmelwärts schauend. Das mit einem Strick gegürtete Lendentuch flattert rechts ab.

Johann Baptist Babel (?), um 1750

Lindenholz, vollrund gearbeitet — H. 20,7 cm. Fassung in Oelfarbe: graublau bis grünlich, weiß, Haare braun, rote Blutstropfen. Standfläche und (neuere) Geißelsäule

braun. Schwarzer, profilierter Sockel, weiß marmoriert. Die Statuette erinnert in vielem an die Werke Schencks und dürfte in Anlehnung an Vorbilder aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden sein. Doch zeigt sie bereits die Züge der Kunst eines Joh. Baptist Babel, dessen Figurenstil am ebenso grau gefaßten Relief von 1769 (Nr. 57) vergleichbar wird. Freundlicher Hinweis von Dr. P. Felder anlässlich eines Besuches in Einsiedeln.



40. Beweinung

In großer Bewegung nach links gewendet sitzt weinend die Mutter auf Golgatha. Sie hält die ausgebreiteten Arme des toten Sohnes, dessen Haupt gebrochen im Schoß liegt. Am Fuße des mit Büscheln behangenen Steinhügels wachsen allerlei Gräser, in denen die Leidenswerkzeuge und der Totenschädel liegen. In den oberen Ecken schweben rechts und links ein Engel über den Wolken. Augsburg (?), 1650

Relief, silbergetrieben — H. 36 cm — B. 32,5 cm. Auf dem Stein zu Füßen Mariens die Jahreszahl 1650, darunter das Monogramm VL, dazwischen wohl das Meisterzeichen mit den gleichen Buchstaben.

Der Monogrammist ist vielleicht identisch mit jenem bei

Thieme-Becker (Allgemeines Lexikon der bildenden Kunst, 36 [1950], S. 451) genannten VL, von dem das Germanische Nationalmuseum zu Nürnberg eine kupfergetriebene, 1656 datierte Pietà bewahrt.

Die Komposition findet sich fast mit allen Einzelheiten am Mittelstück des um 1618 von Gerhard Gröninger geschaffenen Plettenberger Altares im Dom zu Münster i. W. (F. Koch, Die Gröninger, Münster 1905, S. 77, Taf. XI. — vergl. auch die Gruppe im Landesmuseum zu Münster: B. Meier, Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster, I Skulpturen, Berlin 1914, Nr. 231, Abb. 231 — S. 9, Literaturhinweise zum Bildthema). In den Zwickeln über dem Halbrund des Reliefs schweben dort zwei Genien der Mitte zu. Die Engel der Silbertafel wurden ohne Zweifel aus einem ähnlichen Zusammenhang in die

Komposition, der sie sonst fremd sind, übernommen. Von den das Bild ohne Engel getreulich wiederholenden bekannt gewordenen Werken seien hier aufgezählt: ein Buchsbaumrelief ehem. im Kölner Schnütgen-Museum (F. Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln, Berlin 1912, Taf. 401) und die bei E. F. Bange (Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen, Berlin u. Leipzig 1923, Nr. 5771, S. 136, Taf. 32) genannten Tafeln der Berliner Museen sowie das dem 1632 in Augsburg

verstorbenen M. Wallbaum zugeschriebene Silbermedaillon einer Paxtafel im Besitz des Fürsten von Fürstenberg (Meisterwerke Schwäbischer Kunst auf der schwäbischen Kreisausstellung, Augsburg 1886, Taf. XXIII). Die über ein volles Jahrhundert im Süden und Norden zerstreuten Darstellungen bewahren oft fast mit peinlicher Genauigkeit bis in kleinste Fältelungen die »Vorschriften« der Komposition, denen auch die so hervorragende Hand der Tafel Nr. 43 folgt.



41. Beweinung
Süddeutschland, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Birnbaumholzrelief — H. 13,7 cm — B. 10 cm. Risse.
Aufgeleimt auf Tannenholz. Vergl. Nr. 40.



42. Beweinung

Mutter und Sohn auf dem gestuften, grasbewachsenen Felsen mit dem Kreuzesstamm und der angelegten Leiter. Totenschädel, Leidenswerkzeuge. Wolken.

Monogrammist ID, Süddeutschland 1691
Relief, silbergetrieben — H. 23 cm — B. 19 cm. In der Gesteinsschicht rechts und links am unteren Mantelsaum Mariens punziert: 1691 ID. Vergl. Nr. 40.
Stiftung des Baron Stilfried.



43. Paxtafel mit der Beweinung

Hochrechteckige schwarze Holztafel mit ausgesparter Arkade in der das Relief eingeschraubt ist; oben in der Mitte und in den Zwickeln Silberbeschläge.

Wohl Österreich, Mitte des 18. Jahrhunderts
Relief, silbergetrieben — H. 19,5 cm — B. 13,7 cm. Vergl. Nr. 40.

Das Weiterleben der Komposition im 18. Jahrhundert zeigen eindrücklich G. Raphael Donners wohl um 1735 entstandenes Relief im Kunsthistorischen Museum zu Wien sowie die eng verwandte Darstellung am Hausaltärchen von Matthias Goetz (1696–1760) im Cleveland Museum (H. H. Hawley, *An Austrian Altarpiece*, in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Dez. 1966, p. 361 ff., Fig. 1–3).

44. Weibliche Büste

In leichter Wendung mit einem Lächeln aufschauendes Mädchengesicht. Das Haar fließt über die Blöße der Brust. Diego Carlone, 1730–40

Stuckmarmor, weiß — H. 40 cm.

Eigenhändiges Werk Carlones, gut vergleichbar mit der um 1715 geschaffenen und signierten Diana aus dem ehemals fürstbischöflichen Schloß Thyrnau bei Passau, heute im Bayerischen Nationalmuseum (A. Schönberger, Deutsche Plastik des Barock, Königstein i. Taunus 1963, Taf. 45).

Lit.: Birchler, S. 177, Abb. 151. — W. Boeck, Joseph Anton Feuchtmayer, Tübingen 1948, S. 106, Abb. 139. — A. Reinle, Katalog »Barocke Kunst der Schweiz«, Luzern 1956, Nr. 85. — Barock am Bodensee, Nr. 9.



45. Büste des Herkules

Frontaler Oberkörper und bärtig kühnes Haupt, bedeckt von dem die rechte Schulter frei lassenden Löwenfell.

Diego Carlone, um 1740

Fayance — H. 52 cm. Scharffuerbemalung in Mangano-violett und Antimongelb, Glasur mit Pinkrosa. Gebrannt vielleicht in Göggingen.

Der Herkules sowie die zugehörige Büste (Nr. 46) von Carlone waren wohl zum Schmuck der 1738 umgebauten Stiftsbibliothek bestimmt, für die Joseph Anton Feuchtmayer die Stuckaturen schuf (Birchler, S. 175).

Lit.: Birchler, S. 177, Abb. 150. — Boeck, Feuchtmayer, S. 159, Abb. 275. — Reinle, Nr. 86. — Barock am Bodensee, Nr. 7.



46. Büste eines antiken Helden

Frontaler Oberkörper, Kopf im Dreiviertelprofil nach links gerichtet.

Diego Carlone, um 1740

Fayance — H. 50,5 cm. Farben wie Nr. 45.

Lit.: Birchler, S. 177. — Reinle, Nr. 86. — Barock am Bodensee, Nr. 8, Farbtafel IV.





47. Merkur

Schwebend im Tanz wirbelt der Götterbote seinen Stab. Auf dem Lockenkopf des Jünglings sitzt locker der Helm, aus der Masse des fliegenden Mantels ragen die schlanken Arme und Beine.

Franz Anton Kälin, 1741

Weißer und roter Alabaster, vollrund gearbeitet — H. 30,5 cm. Sockel 19. Jahrhundert

Die Statuette fertigte Franz Anton Kälin 1741 zusammen mit jener des Jupiter (Nr. 48) für die Bibliothek des Stiftes. Ikonographisch vergleichbar sind etwa die Bronzestatuen des Jupiter, Merkurs, der Venus und des Vulkan in der Estensischen Sammlung, Wien, die L. Planiscig (Die Estensische Kunstsammlung I, Wien 1919, S. 156 ff., Abb. 246 ff.) dem Bologneser Bildhauer Giuseppe Maria Mazza zugeschrieben hat.

Franz Anton Kälin muß zwischen 1700 und 1710 in Einsiedeln geboren sein. Seit 1739 ist er in Wurzach nach-

weisbar, wo er 1754 schon starb (K. Schwager, Bildhauerwerkstätten des 18. Jahrhunderts im schwäbischen Vor- alpengebiet. Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte 11 [1955], S. 35 f.). Die beiden Statuetten verraten seine Schulung bei den in Einsiedeln tätigen Meistern Carlone und Feuchtmayer. Der Jünglingskopf trägt ganz die Züge der Kunst Carlones, während der Gewandstil Feuchtmayers oft die Körperstruktur verhüllende Gewandmassen nachbildet. In der Bewegung läßt sich der Götterbote einem Kriegsknecht in Feuchtmayers Birnauer Kreuzweg vergleichen (Barock am Bodensee, Nr. 65, Abb. 56), sein großzügiger Gewandstil steht einem Feuchtmayer zugeschriebenen Bozetto in Friedrichshafen nahe (Barock am Bodensee, Nr. 69, Abb. 61).

Lit.: Birchler, S. 177. — Reinle, Nr. 100. — R. Henggeler, Quellen zur Kultur- und Kunstgeschichte aus dem Einsiedler Stiftsarchiv VII, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 21 [1961], S. 95. — Barock am Bodensee, Nr. 99.



48. Jupiter

Auf dreieckiger Basis stehende bärtige Gestalt, mit dem linken Bein auf einen Säulenstumpf tretend, in der erhobenen Rechten einen Stab.

Franz Anton Kälín, 1741

Weißer und roter Alabaster, vollrund gearbeitet — H. 34 cm. Sockel 19. Jahrhundert. Vergl. Nr. 47.

Lit.: Barock am Bodensee, Nr. 100.



49. Zigeuner

In zerschlissenem Gewand, Überzieher und breitrandigem Hut nach rechts schreitend; den Tragkorb auf dem Rücken, mit der Linken einen Topf haltend. Der ausgemergelte Greis schaut erschrocken und zugleich selig, wie vom Weihnachtswunder erleuchtet auf.

Johann Baptist Babel, um 1750

Weichholz, vollrund gearbeitet — H. 24 cm. Vielleicht Bozzetto zu einer Krippenfigur. Profilierter Sockel.

Das Grotteske in der Bewegung und den Gesichtszügen der Figur läßt an Joseph Anton Feuchtmayers Stifterfiguren vom Marstall des Klosters Salem denken (W. Boeck, *Joseph Anton Feuchtmayer*, Tübingen 1948, Abb. 313–320). Der Zigeuner ist zusammen mit einem Gegenstück (Nr. 50) von derselben Hand und aus gleichem Holz geschnitzt wie die Bozzetti der Apostel (Nr. 51 u. 52 — Vergl. L. Birchler, *Der Bildhauer Johann Baptist Babel*, in: *Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz* 4 [1925–27], S. 246 ff.). Verwandt und

vielleicht ebenso in das Werk Babels einzugliedern ist die von J. Baum Johann Michael Feuchtmayer um 1750 zugeschriebene Büste eines Heiligen aus der Sammlung Wilm (J. Baum, *Unbekannte Bildwerke alter deutscher Meister*, Stuttgart 1954, Nr. 104. — Vergl. auch die dort genannten Stücke). Der Augsburger Johann Michael Feuchtmayer (1709–1772) gehörte wie Joseph Anton Feuchtmayer der großen Wessobrunner Familie an. Lit.: Birchler, S. 212.



50. Zigeuner

Gegenstück zu Nr. 49. Nach links schreitend, mit einem Hündchen im Arm; trägt mit der Linken einen Sack und verliert im Gehen den Strumpf vom Fuß.

Johann Baptist Babel, um 1750

Weichholz, vollrund gearbeitet — H. 24 cm. Profilierter Sockel.

Lit.: Birchler, S. 212.



51. Apostel

Bärtige Gestalt mit schönem Schwung des Körpers, den die Züge des Mantels festigen. Die Rechte ist ausgestreckt, die Linke stemmt das Buch in die Hüfte.

Johann Baptist Babel, um 1750

Weichholz, vollrund gearbeitet — H. 23,5 cm. Riss im linken Arm, linker Fuß bestoßen. Wurmfraß.

Zusammen mit dem Gegenstück Nr. 56 nächstverwandten von Babel wohl vor 1750 vollendeten Aposteln im Chor der Einsiedler Stiftskirche (Birchler, S. 75 ff., Abb. 43). Vermutlich sind die kleinen Figuren Holzbozzetti für monumentale Apostel in Stuck. »Babel muß unter die bedeutenden süddeutschen Rokokobildhauer gerechnet werden. Seine Apostel zeigen noch keine Anklänge ans Rokoko, sie sind dramatisch-pathetisch erfaßt, in mächtigen Bewegungen; die Gewandungen sind in großen Würfen straff um den Körper gespannt« (Birchler, S. 76).



52. Apostel

Stehend, mit großer Gebärde der auf die Brust gehaltenen Hand, das bärtige Haupt emporgehoben.

Johann Baptist Babel, um 1750

Weichholz, vollrund gearbeitet — H. 23,5 cm. Rechte Hand ergänzt, Spitze des linken Fußes abgebrochen. Wurmfraß.

Gegenstück zu Nr. 51. — Vergl. auch Nr. 49–50.



53. Der Frühling

In die Ferne schauende Frauengestalt, mit der Linken das Gewand unter dem Busen haltend, in der Rechten den Rosenstrauß.

Johann Baptist Babel, um 1750–60

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 30,5 cm. Lackiert. Kopf weggebrochen und wieder angesetzt. Bestoßungen am Mantel.

Erste Figur der Jahreszeitenfolge, vergl. Nr. 54, 55 u. 56. Die Statuetten, vielleicht Modelle für Bronzegüsse oder

Tonbozzetti für Steinfiguren, sind den von Babel um 1749 geschaffenen allegorischen Figuren auf den Arkaden des Klosterplatzes vergleichbar (Birchler, S. 151 f., Abb. 126). In diesen Werken gelingt Babel der »Durchbruch« zum die barocke Schwere überwindenden Rokoko. Die dazu treibende Kraft sehen wir in der italienischen Kunst, angefangen bei Algardi über Ercole Ferrata bis zu Massimiliano Soldani, dessen Zeitstil in Babels Relief (Nr. 57) greifbar zu werden scheint.

Lit.: Reinle, Nr. 99.



54. Der Sommer

Junge Frauengestalt in schöner Torsion des Körpers mit entblößter rechter Brust; die beiden Arme greifen nach der Ährengarbe.

Johann Baptist Babel, um 1750–60

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 31,5 cm. Lackiert. Kopf wieder angesetzt.

Das Bewegungsmotiv wiederholte Babel nach 1770 in barockem Ernst am Gedeonsbrunnen vor der Solothurner St. Ursenkathedrale. Vergl. Nr. 53.

Lit.: Reinle, Nr. 99. — G. Loertscher, Die Tätigkeit Johann Baptist Babels in Solothurn, in: Corolla Heremita, Olten u. Freiburg 1964, S. 350.



55. Der Herbst

Bacchantischer Jüngling im Tanz, hinterfangen vom Mantel. Die Linke bekrönt das Haar mit Trauben, die Rechte greift in den Weinstock.

Johann Baptist Babel, um 1750–60

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 30,5 cm. Lackiert. Bestoßungen. Vergl. Nr. 53.

Lit.: Reinle, Nr. 99. — Barock am Bodensee, Nr. 2.



56. Der Winter

Finster blickende, bemützte Männergestalt mit langem Bart, in einen pelzgefütterten Mantel gehüllt, in dessen Ärmelstößen sich die Hände wärmen. Am Boden die

Schale mit dem Feuer.

Johann Baptist Babel, um 1750–60

Gebrennte Tonerde, vollrund gearbeitet, doch rückseitig etwas ausgehöhlt — H. 30,5 cm. Lackiert. Vergl. Nr. 53.

Lit.: Reinle, Nr. 99. — Barock am Bodensee, Nr. 3.



57. Beweinung

Auf dem felsigen Golgatha neigt sich die Mutter sitzend über den Leichnam des Sohnes, dessen Haupt vornüber in ihren Schoß fällt und dessen ausgebreitete Arme links ein knieender Engel, rechts aber Magdalena kosend hält. Im Hintergrund beim Kreuzesstamm Johannes, das Haupt im Schmerz erhoben.

Johann Baptist Babel, 1769

Relief, gebrannte Tonerde — H. 35 cm — B. 45 cm. Lackiert. An der Kante des Steines unter dem linken Fuß Christi signiert und datiert: J. B. Babel 1769. Die Finger der Rechten Marias abgebrochen.

Als vielleicht wegweisender Vergleich sei dem Relief die um 1695 von Massimiliano Soldani (1656–1740) geschaffene Beweinung im Bayerischen Nationalmuseum gegenübergestellt (H. Weihrauch, *Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen*, München 1956, Nr. 215,

Abb. S. 177), die den zeichnerisch-modellierenden Stil Babels vorwegnimmt. Soldani, der herzogliche Münzmeister am Hofe der Medici zu Florenz, hatte das Relief mit anderen Werken zusammen für die dem Fürsten verwandten Wittelsbacher in Düsseldorf geschaffen (K. Lankheit, *Florentiner Bronze-Arbeiten für Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 7 [1956], S. 185 ff., Abb. 14). Als im Stil und der Komposition ebenso von italienischen Werken beeinflusste Vergleichsstücke wären des weiteren das von G. Raphael Donner um 1735 geschaffene Relief im Kunsthistorischen Museum zu Wien sowie das Relief am Hausaltar von Matthias Goetz (1696–1760) im Cleveland Museum heranzuziehen (H. H. Hawley, *An Austrian Altarpiece*, in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Dez. 1966, p. 361 ff., Fig. 1–3).

Lit.: *Barock am Bodensee*, genannt unter Nr. 3.



58. Pallas Athene

Starke Torsion des Leibes mit nach links ausbiegender Hüfte. Die Göttin trägt über dem elegant hochgeschlitzten, das Bein freilassenden Gewand einen an den Brüsten ausgeschnittenen Lederpanzer und den Helm. Das rechte Bein ist Standbein, das linke tretend angehoben.

Wohl Jos. Anton Curiger, 1772–83

Weichholz, vollrund gearbeitet — H. 32,5 cm. Rechter Arm verloren, rechter Fuß abgebrochen, Zehen des linken Fußes beschädigt. Im Rücken zwei Bohrlöcher und ein Nagel. Brandflecken.

Im Zeitstil und der klassizistischen Haltung verwandt der um 1772 geschaffenen Bellona des Ignaz Günther im Bayerischen Nationalmuseum (A. Schoenberger, Ignaz

Günther, München 1954, S. 83 f., Taf. 140) sowie den Werken G. Raphael Donners und seines Wiener Umkreises, dem wohl auch eine vergleichbare sitzende Athene in Berlin zuzurechnen wäre (Th. Demmler, Die Bildwerke des Deutschen Museums III, Berlin u. Leipzig 1930, S. 438, Abb. 8292). Die Göttin trat vermutlich mit ihrem rechten Fuß auf die zugehörige weibliche Figur (59), die sie besiegt, ähnlich wie etwa der hl. Michael auf Luzifer tritt oder die allegorische Gestalt des Glaubens ihren Fuß auf die weltliche Begier setzt (vergl. die von Egid Quirin Asam geschaffene Gruppe am Hochaltar der Klosterkirche von Osterhofen. — E. Hanfstaengl, Die Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam, Berlin 1955, S. 45, Abb. 47). Somit läge eine Allegorie vor, die der von Johann Berger 1769 der Wiener Akademie ein-



gereichten Bronzegruppe in den Berliner Museen vergleichbar wird (E. F. Bange, *Die Bildwerke des Deutschen Museums II*, Berlin u. Leipzig 1923, S. 41 f., Abb. 7007). Während dort Pallas Athene den kleinen Genius der Kunst vor dem Neid schützt, indem sie diesen zu Boden tritt, überwindet sie hier vielleicht ein anderes, in der weiblichen Figur personifiziertes Laster. Vergl. Nr. 59.

Die beiden Stücke lassen sich am ehesten als »akademische« Entwürfe des Goldschmiedes Jos. Anton Curiger einordnen, die etwa zur Bekrönung einer Uhr oder eines Prunkgefäßes gedacht waren.

59. Weibliche Figur

Mit nach rechts schwingendem Leib und ausgebreiteten Armen. Das gescheitelte Haar am Hinterhaupt geknotet. Wohl Jos. Anton Curiger, 1772–83

Weichholz, vollrund gearbeitet — H. 33 cm. Arme und ein Zeh des linken Fußes abgebrochen. Bestoßungen im Gesicht. Bohrloch auf der Vorder- und Rückseite, vorne Vertiefung wohl für den Fuß der Pallas Athene. Kopf und Frisur erinnern nicht zuletzt an die eleganten Schildträgerinnen der von Diego Carlone geschaffenen Kenotaphe in der Stiftskirche (Birchler, S. 93, Abb. 56). Gegenstück zur Pallas Athene (Nr. 58).



60. Büste des Salvators

Über einer Volute die seitlich halbrund eingeschnittene Büste des Herrn, mit schmalen Gesicht nach rechts gewendet. Die Bewegung des wogenden Gewandes klingt in den Wellen von Haar und Bart aus.

Wohl Jos. Benedikt Curiger, um 1780–90

Gebrannte Tonerde — H. 29 cm. Fassung in Ölfarbe, blau und rot, Haare braun, Inkarnat.

Im Typus sind der Salvator und die Mater Salvatoris (Nr. 61) mit Werken Jos. Anton Feuchtmayers zu vergleichen. Sie haben große Ähnlichkeiten etwa mit den Büsten der hl. Katharina und des hl. Petrus der St. Galler Beichtstühle (W. Boeck, Joseph Anton Feuchtmayer, Tübingen 1948, Abb. 501 u. 502), der Maria Magdalena des Beichtstuhls in Salem (Boeck, Abb. 495) und den Apostelfürsten von Birnau (Boeck, Abb. 467 ff.). Jedoch entgegen dem Pathos dieser Werke prägt die Gesichter des Salvators und seiner Mutter eher eine traurige Melancholie, die dem Werk Feuchtmayers fremd erscheint und an klassizistische Porträtbüsten erinnert.



61. Büste der Mater Salvatoris

Nach links hinüberschauend zum Sohn. Über dem rund am Hals ausgeschnittenen Gewand der unruhig gefälte Schleier, der rechts das Haar freiläßt.

Wohl Jos. Benedikt Curiger, um 1780–90

Gebrannte Tonerde — H. 30 cm.

Gegenstück zu Nr. 60. In der fleischigen Gesichtsfülle und im Wurf des Schleiers vergleichbar etwa der 1735–36 von Feuchtmayer geschaffenen Stifterin aus dem Mastall des Klosters Salem (Barock am Bodensee, Nr. 57, Abb. 55). Jedoch wird auch hier das spätbarocke Vorbild von einem lyrischen Ton überspielt, der für eine Einordnung der Büsten in das Einsiedler Frühwerk Jos. Benedikt Curigers spricht; bereits in Paris hatte er große Meisterschaft im Porträtieren errungen.

62. Die vier Evangelisten

Ildefons Curiger, um 1810–30



1. Matthäus

Sitzend zurückgelehnt, mit bärtig emporgerichtetem, in die federhaltende Rechte gestütztem Haupt. Auf dem Pult das offene Buch, links das zum Evangelisten gerichtete Engelsymbol. In der Sitztruhe zwei Geldbeutel, Attribute des Zöllners.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 22,5 cm — B. 21 cm — T. 16 cm; Federkiel weggebrochen.



2. Markus

Mit überkreuzten Beinen auf einem Stein sitzende bärtige Gestalt, schreibt im auf den Knien liegenden Folianten. Zu den Füßen der Löwe.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 21 cm — B. 21 cm — T. 19 cm.



3. Lukas

Bild des Malers im mittleren Alter, hingelagert. Die auf den Säulenstumpf gestützte, leicht angehobene Rechte hält den Pinsel; die Linke mit Palette und Pinsel ist in den Schoß gelegt. Bei der Staffelei nach rechts gerichtet der Stier.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 21 cm — B. 26 cm — T. 19 cm. Der Pinsel in der Rechten ist weggebrochen.



4. Johannes

Sitzend, den linken Arm und das offene Buch auf das erhöhte Knie gestützt; die angehobene Rechte hielt die Feder. Unten der große Steinadler aufmerksam zum bartlosen Jünger.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 27 cm — B. 22 cm — T. 15 cm. Zeigefinger der Rechten und Feder in Verlust geraten.

63. Die Anbetung der Hirten

Ildefons Curiger, um 1810–30



1. Muttergottes

Lässig sitzt Maria neben der Krippe. Sie hält mit den Händen das nackt wegstrebende Kind, dessen Arme ausgestreckt sind.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 19 cm — B. 19 cm — T. 14 cm. Die Finger des Kindes bestoßen.



2. Der hl. Joseph

Klassisch schön geschwungene Gestalt des Nährvaters mit zurückgesetztem Spielbein, in Tunika und Pallium gekleidet. Das Haupt ist zum Kind gewendet, die Hände sind vor dem Leib ineinandergelegt.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 28 cm — B. 10 cm — T. 8 cm. Der kleine Finger der Rechten bestoßen.



3. Stehender Hirt

Jüngling in kurzem gegürtetem Gewand mit leicht vorgesetztem linken Bein, tänzerisch nach oben und unten angewinkelten Armen und spielenden Händen. Lockenkopf.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 27,5 cm — B. 12,5 cm — T. 13,5 cm. Zeigefinger der Rechten in Verlust geraten.



4. Zwei Hirten

Über die Sockelplatte kniend vorgeneigte Männer, einander um die Schulter fassend. Rechts stützt sich der Bärtige weitausblickend am Boden auf, der Jüngling wendet sich ihm lauschend zu.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 12,5 cm — B. 21 cm — T. 28 cm. Der rechte Arm des Jünglings ist ergänzt, Bruch am rechten Bein des älteren Hirten sowie an der Bodenplatte.



5. Engel geleitet den Hirten

In stürmischem Schritt und mit zum Fluge angesetzten Schwingen begleitet der Engel den entzückt zur Krippe eilenden Hirten. Graziöses Spiel der Hände und des Schreitmotivs.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 22 cm — B. 22 cm — T. 15 cm. Füße des Engels und des Hirten bestoßen.



6. Junger Hirt

Eiligen Schrittes, mit kurzem gegürtetem Leibrock und Hut bekleidet. Die Rechte hält die Vorderpfoten des geschulterten Lammes.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 24,5 cm — B. 22 cm — T. 9 cm. Rechte Fußspitze bestoßen.



7. Ochs

Liegend mit emporgehobenem Kopf.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 11 cm —
B. 16 cm — T. 10 cm.



64. Weihnachtskrippe

Ildefons Curiger, um 1810–30

Mit auf die Krippe gestütztem Arm neigt Maria hingelagert das Haupt zum Kind und umfaßt es mit der Rechten, die Linke hält ausgestreckt den Zipfel des über das Stroh gebreiteten Mantels.

Gebrannte Tonerde, rückseitig hohl — H. 17,5 cm —
B. 23,5 cm — T. 19 cm. Finger an der Rechten des Kindes bestoßen.



8. Esel

Stehend, mit offenem Maul.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 16 cm —
B. 22 cm — T. 9 cm.



65. Weihnachtskrippe

Ildefons Curiger, um 1810–30

Mit auf die Krippe gestütztem Arm neigt sich Maria zum Kind, das wegstrebend die Hände ausstreckt; die Linke der Mutter liegt ergeben auf der Brust.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 12,5 cm —
B. 14,5 cm — T. 10 cm. Finger des Kindes bestoßen.



66. Weihnatskrippe

Ildefons Curiger, um 1810–30

Neben der Krippe hat sich Maria kniend niedergelassen und neigt sich zum Kind, das sie mit der Rechten umfängt; die Linke hält den Zipfel des Mantels vor die Brust. Der Jesusknabe wendet sich zu dem in Gegenrichtung hockenden Bärtigen, während Joseph mit dem die Gruppe überragenden jugendlichen Hirten im Gespräch verweilt.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 17 cm — B. 17 cm — T. 16 cm. Finger an der Rechten des jungen Hirten bestoßen, das rechte Bein des Hockenden wieder angesetzt.



67. Die hl. Familie

Ildefons Curiger, um 1810–30

Über starkem Sockel sitzt Maria auf steinerner Bank. Sie neigt das Haupt im Dreiviertelprofil zum Kind, das ihr auf dem linken Knie sitzt und mit beiden Händen nach den Früchten greift, die der kniend auf den Stab gestützte Nährvater darreicht.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 21,5 cm — B. 26,5 cm — T. 14 cm. Finger des Kindes bestoßen.

68. Die Büsser Hieronymus und Maria Magdalena

Ildefons Curiger, um 1810–30



1. Hieronymus

Nur mit dem Lententuch bekleidet ist der Kirchenvater vor der Höhle in die Knie gesunken, ergreift das Kreuz auf dem Altarstein und schlägt sich mit der Rechten an die Brust. Vor dem Altar liegt die Bibel, daneben ruhend ausgestreckt der Löwe; im Vordergrund der Kardinals-hut.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 14,5 cm — B. 26 cm — T. 22 cm.



2. Maria Magdalena

Vor der Höhle kniet Magdalena im Büßergewand, das die linke Schulter und das Bein freiläßt. Mit gefalteten Händen umfängt sie den Totenschädel; Schriftrolle, Geißel und Salbgefäß liegen zerstreut am Boden. Auf der Höhle das Kreuz, am Abhang ein Fuchs.

Gebrannte Tonerde, vollrund gearbeitet — H. 17,5 cm — B. 26,5 cm — T. 21 cm.

Die Literatur über die Curiger ist zusammengefaßt bei: J. und A. Kurzwelly, in: Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler VIII (1913), S. 206 ff. — C. Benziger, Die Kunst des Wachsbossierens in der Schweiz, in: Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde N. F. 19 (1917), S. 52 ff. — L. Birchler, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz I, Basel 1927, vergl. Künstlerverzeichnis S. 473. — R. Henggeler, Die Einsiedler Wachsbossierer und Kleinplastiker, in:

Schwyzerland-Schwyzerlüt III, 6/7 (1952), S. 1–16 — mit Werkverzeichnis. — R. Berliner, Die Weihnachtskrippe, München 1955, S. 143.

Das umfangreiche Werk der Curiger bedürfte einer gründlichen Erforschung, die Zeichnungen, Malereien, Goldschmiedearbeiten und Terrakotten vergleichend gegenüberstellt. Erst dieser Überblick ermöglichte ihre Chronologie und kunsthistorische Würdigung, die hier nicht erfolgen kann.

Im Katalog häufiger abgekürzt zitierte Literatur

Barock am Bodensee: Katalog »Barock am Bodensee«. Plastik, Bregenz 1964.

Birchler: L. Birchler, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz I, Basel 1927.

Boeck: W. Boeck, Das unbekannte Werk des Konstanzer Bildschnitzers Christoph Daniel Schenck, in: Das Münster 4 (1963).

Boeck, Feuchtmayer: W. Boeck, Jos. Anton Feuchtmayer, Tübingen 1948.

Braun: E. W. Braun, Eine signierte und datierte Elfenbeinfigur des Konstanzer Barockbildhauers Christoph Daniel Schenck, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1 (1950).

Feuchtmayr: K. Feuchtmayr, in: Thieme-Becker, Allgemeines Künstler-Lexikon 30 (1936).

Lohse: B. Lohse, Christoph Daniel Schenck. Ein Konstanzer Bildhauer des Barock, Konstanz 1960.

Reinle: A. Reinle, Katalog »Barocke Kunst der Schweiz, Luzern 1956.