

Gebiet überlegene Forschungsarbeit erst neun Jahre nach ihrem eigentlichen Abschluß erscheinen konnte. Nachdem eine Besprechung unmöglich die Fülle der Ergebnisse zu referieren vermag, sollten die vermittelten Einblicke und angefügten Überlegungen nachdrücklich auf das Werk als Ganzes verweisen.

Leonie von Wilckens

*Georg Petel 1601/2–1634.* KARL FEUCHTMAYR: Gesammelte Aufsätze, ALFRED SCHÄDLER: Kritischer Katalog. Mit Beiträgen von NORBERT LIEB und THEODOR MÜLLER. Herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft als Jahressgabe 1972/73. Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1973. 240 Seiten Text, 271 Abbildungen, 8 Farbtafeln. DM 130,—

Das Verdienst um die Wiederentdeckung und erste kunsthistorische Würdigung des Bildhauers Georg Petel (1601/2–1634) gebührt Karl Feuchtmayr. In der soeben erschienenen Monographie mit Werkverzeichnis Petels hat Theodor Müller einleitend die bahnbrechenden Bemühungen Feuchtmayrs gewürdigt und zugleich in Erinnerung gerufen, daß der 1961 verstorbene Gelehrte für den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft ein Corpus der Werke des um 1601/2 in Weilheim (Oberbayern) geborenen, in Paris, Rom, Genua, Antwerpen und schließlich in Augsburg tätigen und zu Ruhm gelangten Bildhauers und Elfenbeinschnitzers Georg Petel in Angriff genommen hatte, dessen Vollendung jedoch durch den Tod verwehrt wurde.

Unter der Federführung von Theodor Müller, der auch die prägnante Charakterisierung des Petelschen Oeuvre beigesteuert hat, ist die nun vorliegende, aus den Beiträgen mehrerer Forscher bestehende Publikation hervorgegangen und vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft als Jahressgabe 1972/73 herausgegeben worden. Norbert Lieb schrieb, von den Veröffentlichungen und den nachgelassenen Materialsammlungen und Notizen Karl Feuchtmayrs sowie eigenen Feststellungen ausgehend, die Lebensgeschichte des 1634 in Augsburg während der Belagerung der Stadt durch kaiserliche Truppen von der Pest dahingerafften Meisters, mit ausführlichen Hinweisen auf die Familie Petels, die Wanderjahre und den Nachruhm. Alfred Schädlers kritischer Katalog der Bildwerke Petels umfaßt die Zeichnungen des Bildhauers ebenso wie die nur schriftlich überlieferten, zerstörten und verschollenen Bildwerke. Hinzu kommen Übersichten über die Bildwerke aus dem Umkreis und der Nachfolge sowie die ausgeschiedenen Zuschreibungen. Hervorzuheben ist die Zusammenstellung der handschriftlichen und der gedruckten Quellen bis 1850. Literaturverzeichnis und Register schließen den Textteil ab. Person und Lebenswerk des wohl bedeutendsten Bildhauers des 17. Jahrhunderts in Deutschland haben hier eine wissenschaftliche Dokumentation erfahren, die nach Umfang und Akribie kaum zu überbieten ist.

Karl Feuchtmayrs grundlegender Anteil an der Petel-Forschung ist durch den Wiederabdruck der gesammelten Aufsätze belegt. Aus dem Nachlaß wurde die Studie zum Pálffy-Crucifixus veröffentlicht (S. 49 f). Die Wiederentdeckung dieses



durch die Kriegsereignisse in die Christkönigskirche zu Marchegg in Niederösterreich verschlagenen, ursprünglich für die Augustinerkirche in Wien bestimmten Crucifixus gehört zu den besonderen Verdiensten, die sich Karl Feuchtmayr um das Werk Petels gemacht hat. Eine Summe der Feuchtmayrschen Petel-Forschung bietet der 1932 im Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler von Thieme und Becker veröffentlichte, hier wieder abgedruckte Artikel.

Im Oeuvre des nur knapp dreiunddreißig Jahre altgewordenen Georg Petel gipfelt die frühe Barockbildnerie in Deutschland, deren weitere Entwicklung durch den Dreißigjährigen Krieg in stärkstem Maße beeinträchtigt worden ist. Leben und Werk des frühvollendeten Meisters sind nur durch wenige archivalische Nachrichten und schriftliche Zeugnisse, so vor allem von Joachim Sandrart, erhellt. Petels Andenken und Nachruhm war in Augsburg bis in das frühe 19. Jahrhundert lebendig. Hier sind die Mitteilungen des Augsburger Historikers Paul von Stetten nach der Mitte des 18. Jahrhunderts zu erwähnen. Noch 1766 wird Petel von P. Fuhrmann in Wien als der „Teutsche Michelangelo“ gefeiert.

Die Zahl der erhaltenen signierten Werke, unter denen nur der Elfenbeincrucifixus (Kat. 1) und die Elfenbeinstatuee des hl. Sebastian (Kat. 18) im Bayerischen Nationalmuseum in München, die Elfenbeinstatuee der Venus in Oxford (Kat. 4), das Salzfaß aus Elfenbein in Stockholm (Kat. 14) und die aus Bronze gegossene Büste Gustav Adolfs von Schweden in Stockholm (Kat. 35) genannt seien, ist nicht sehr umfangreich. Dagegen tragen die gesicherten Holzbildwerke keine Signaturen. Sie sind durch urkundliche Nachrichten und auch durch die schriftliche Überlieferung bestimmt. Ist diese Beschränkung der Signaturen auf Elfenbein- und Bronzewarderke — eine Ausnahme bildet die kraftvolle Terracottabüste des Peter Paul Rubens in Antwerpen (Kat. 36) — durch die seit der Renaissance kanonische Hierarchie der Materialien bedingt? Die verschiedenen Signaturen Petels sind in der vorliegenden Monographie dankenswerterweise nebeneinander (Abb. 143—149) oder im jeweiligen Katalogtext abgebildet (Kat. 14).

Ursprünglich wohl durch die heimische Bildschnitzertradition in Weilheim geschult, scheint Petel in München vor allem durch Christoph Angermayr höchste Fertigkeit in der Elfenbeinschnitzerei erlangt zu haben. Aus dem Studium der Antike, der zeitgenössischen Bildnerie in Rom und in den Südlichen Niederlanden, künstlerisch zutiefst bewegt durch die Freundschaft mit Peter Paul Rubens, gewinnt Petels Kunst einen eigenständigen Rang im Rahmen der europäischen Bildnerie und höchste Anerkennung auch bei italienischen Zeitgenossen in Genua. 1625 ließ Petel sich in Augsburg nieder, wo Ottheinrich Graf Fugger sein hervorragender Gönner war. Der internationale Ruf des Bildhauers dürfte Anlaß zu dem Auftrag der Büste Gustav Adolfs von Schweden nach der Eroberung Augsburgs durch die Schweden im Jahre 1632 gewesen sein, obwohl Petel dem damals abgesetzten, rein katholischen Rat der Stadt angehört hat.

Schwierigkeiten bei der Bestimmung von Petels Gesamtwerk liegen vor allem in der kritischen Überprüfung der zahlreichen Zuschreibungen. Die Affinität zur



europäischen Bildnerei erfordert darüber hinaus eine weit ausgreifende, analysierende Untersuchung auch der gleichzeitigen Bildnerei im übrigen Europa. Daß diese vor allem von der Kleinplastik auszugehen habe, folgert aus dem Hinweis von Theodor Müller (S. 74) auf die bis zur Verwechselbarkeit führende Nähe von Petels Elfenbeinfiguren zu dem „noch immer ungenügend erforschten Komplex der Plastik im Umkreis von Rubens“. Der den größten Umfang der Monographie einnehmende, von Alfred Schädler bearbeitete Katalog hat dies in vorbildlicher Weise geleistet.

Eine erste, über die Forschungsergebnisse Karl Feuchtmayrs hinausgehende, von Theodor Müller und Alfred Schädler besorgte und in vielem bereits zu konkreten Ergebnissen gelangende Sichtung wurde im Katalog der sorgfältig ausgewählten und eindrucksvoll dargebotenen Petel-Ausstellung von 1964 im Bayerischen Nationalmuseum in München vorgelegt. Sie bezog vor allem auch die südniederländische Kleinplastik der Rubenszeit mit ein. Die Rezensionen dieser Ausstellung von Antje Kosegarten im Pantheon, 22, 1964, S. 341 ff., und von Christian Theuerkauff in der Kunstchronik, 17, 1964, S. 201 ff., haben Ertrag und Problemstellung ausführlich dargelegt. Daneben sei ein wesentlicher Gewinn dieser Ausstellung eigens noch einmal hervorgehoben: die Restaurierung Petelscher Holzbildwerke, die am Schmerzensmann im Dom zu Augsburg und am Jesuskind der Augsburgers Barfüßerkirche zur Freilegung der originalen Fassung geführt hat.

Weitere Schritte der Forschung vermittelte der ebenfalls von Schädler bearbeitete Abschnitt der Bildnerei im Katalog der Ausstellung „Augsburger Barock“ von 1968. Konnte Schädler im Münchner Katalog auf die von ihm in Dillingen wiedergefundenen Assistenzfiguren der urkundlich für Petel gesicherten, 1631 datierten Kreuzigungsgruppe des Augsburger Heiliggeistspitals hinweisen, so gelang ihm im Zuge der Augsburger Ausstellung die Identifizierung der Statue des hl. Sebastian in der Sebastianuskapelle in Aislingen als Werk Petels. Bereits 1965 hatte Schädler das im Bannkreis Petels stehende Werk des Ulmer Bildhauers und Elfenbeinschnitzers David Heschler neu umschrieben und gegen das Oeuvre Petels abgegrenzt (Alfred Schädler, Der Ulmer Bildhauer und Elfenbeinschnitzer David Heschler (1611–1667): Studien zur Geschichte der europäischen Plastik, Festschrift Theodor Müller . . . München 1965, S. 293 ff.). Eine ebenso gewichtige Abgrenzung gegen die Kunst Petels gelang Schädler in der Bestimmung der prachtvollen Bronzefigur der hl. Helena im Münster zu Bonn als Hauptwerk des aus Augsburg stammenden, in Köln tätigen Jeremias Geisselbrunn. Theodor Müller hatte diese These Schädlers erstmals in seiner den Stand der Forschung darlegenden Studie im Münchner Ausstellungskatalog von 1964 mitgeteilt. Schließlich müssen noch die grundlegenden Untersuchungen der Zeichnungen Petels erwähnt werden, die Karl Arndt im Jahrbuch der Berliner Museen, N. F. 9, 1967 veröffentlicht hat. Der von Regine Seelig-Teuwen mitgeteilte, bisher unbekannt Aufenthalt Petels in Paris im Jahre 1621 (Pantheon, 29, 1971, S. 406 ff.) bringt einen wesentlich neuen Aspekt in die Petel-Forschung.

Die hier nur kursorisch angedeutete, an Karl Feuchtmayr anschließende Entwick-



lung der Petel-Forschung macht deutlich, auf wie breiter Basis das nun vorliegende Corpus vorbereitet und erarbeitet worden ist. Die einzelnen Forschungsbeiträge sind sorgfältig aufeinander abgestimmt. Fußen die biographischen Mitteilungen von Norbert Lieb auf einem umfangreichen, die Fakten belegenden Archivstudium, dessen auf Petel bezogene Materialien in einem eigenen Kapitel zitiert werden, so wird Theodor Müllers konzentrierte Analyse der Werke Petels von dem Realien und Forschungsstand mitteilenden kritischen Katalog Schädlers ergänzt. Dabei können sich die Akzente jeweils verschieben. So wenn Norbert Lieb im Hinblick auf Petel die Rolle Weilheims als einheimisches Kunstzentrum betont und die enge Verbindung der ansässigen Künstlerfamilien hervorhebt, während Theodor Müller zwar eine Lehrzeit Petels bei seinem Vater Clement und bei seinem Vormund Bartholomäus Steinle für möglich hält, doch zugleich konstatiert, daß „soweit wir sehen, das erhaltene Werk Georg Petels davon keine Spuren und Erinnerungen“ verrate (S. 70f.). Die von der Antike bestimmte, zutiefst von der Malerei des Freundes Peter Paul Rubens und des Anton van Dyck durchdrungene Bildneri Petels ist so sehr über den engeren Kreis von Herkunft und Umwelt hinausgewachsen, daß sie an der europäischen Entwicklung nicht nur nehmend, sondern auch gebend Anteil hat, wie vor allem das Elfenbeinwerk zeigt. Daß gerade in den Holzbildwerken Petels auch retrospektive Züge wirksam sind, wird man weniger einer nachwirkenden heimischen Tradition zuzuschreiben haben als vielmehr der in überragenden Kunstwerken oftmals zu beobachtenden, die Epochen übergreifenden Spiegelung. Theodor Müller (S. 79) hat im Hinblick auf die an Petels Statue des hl. Christophorus in St. Moritz in Augsburg (Kat. 29) wahrgenommenen spätgotischen Züge hervorgehoben, es seien „in solchen Holzbildwerken — nicht bewußt angestrebt, sondern aus der Natur der Sache — immer noch Anklänge an spätgotische Skulpturen wirksam. Nicht aber als Vorlagen, sondern als Assoziationen, die sich aus der manuellen Erfüllung der Aufgabe ergaben. Die malerischen Licht-Schatten-Effekte des frühen Barock dienen der Verwirklichung völlig eigenwilliger Bildvorstellungen“. Gerade in einigen seiner Holzbildwerke scheint Petel sich am weitesten von der antiken Komponente seines Oeuvre zu entfernen, indem das Bildwerk von frei ausgreifenden oder es umkreisenden Gewandstrukturen gleichsam kontrapunktisch umgeben ist, wie etwa beim Jesuskind der Augsburger Barfüßerkirche (Kat. 32). In dieser Eigenständigkeit der Gewandformen erscheint nicht nur Spätgotisches verwandelt, sondern auch Künftiges vorweggenommen worden zu sein, wie die ausgreifenden, in großen Schwüngen kreisenden Draperien an Bildwerken des Johann Joseph Christian, etwa am Propheten Ezechiel in Zwiefalten oder am Schutzengel in Ottobeuren (Arno Schönberger, Deutsche Plastik des Barock, Königstein 1963, S. 64, 65). Der Körper und Gewand gleichermaßen bestimmende, Raum umgreifende Bewegungsrhythmus prägt auch die machtvolle Statue des Salvators in St. Moritz in Augsburg (Kat. 33). Zusammen mit der wie am Jesuskind der Barfüßerkirche den Eindruck von Leichtigkeit weckenden Schrittstellung der Füße, gewinnt er dem Bildwerk die Strahlkraft einer überirdischen Erscheinung.



Der Werkkatalog ist, für sich genommen, sicherlich der gewichtigste Teil der Monographie. Dies gilt sowohl im Hinblick auf die Fülle des verarbeiteten Materials als auch in Bezug auf die jeweils anschließenden Beobachtungen, Analysen und weiterführenden Aspekte. Die einzelnen Katalognummern bilden in ihrer Abfolge ein vielfach verwobenes Ganzes. Ausgehend von Petels Klein- und Großplastik umgreifen sie, Zeichnungen, zerstörte und verschollene Bildwerke, Repliken, Bildwerke aus der Nachfolge und abgeschriebene Werke einbeziehend, einen Radius, der die europäische, vor allem die südniederländische Bildnerei, soweit sie sich auf Petel beziehen läßt, ordnend und sichtlich umfaßt.

Von den im Katalog verzeichneten Bildwerken, die für Petel gesichert sind oder ihm mit guten Gründen zugeschrieben werden können, ist der aus Buchsbaum geschnittene Putto im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart (Kat. 15) erstmals als eigenhändiges Werk Petels bestimmt worden; eine Zuschreibung, die vor allem durch den Vergleich mit den Putten am Stockholmer Salzfaß (Kat. 14) begründet erscheint. Die ebenfalls erstmals mit aller Vorsicht ausgesprochene Zuweisung des Holzcrucifixus in San Giovanni di Prè in Genua an Petel (Kat. 21) berücksichtigt den schlechten Erhaltungszustand des Bildwerks und macht eine Bestätigung dieser Attribution von dem Ergebnis der Restaurierung abhängig. Doch ist der Vergleich des Genueser Holzcrucifixus mit dem vor Petels Italienreise entstandenen, signierten Elfenbeincrucifixus im Bayerischen Nationalmuseum in München (Kat. 1) vor allem in der schwerelos wirkenden Streckung des schlanken Körpers überzeugend. Daß das Holzbildwerk von geringerer Qualität zu sein scheint als der erstmals von Karl Feuchtmayr als Werk Petels erkannte, G B signierte Crucifixus Palavicino aus Elfenbein in Genua (Kat. 2), mag ebenfalls in seinem schlechten Erhaltungszustand begründet sein.

Im Zusammenhang mit der Bronze-Kalvarie im Niedermünster zu Regensburg (Kat. 27) macht Schädler auf die große Ähnlichkeit zwischen dem Regensburger Crucifixus und dem jetzt wieder ergänzten Crucifixus-Torso aus Stein in St. Gomarum in Lier aufmerksam (eine Abbildung des Torso Abb. 243), der nach Schädlers überzeugender Ansicht mit Artus Quellinus dem Älteren in Verbindung zu bringen und um 1640 zu datieren ist. Daß ein solcher „rubensischer“ Crucifixustypus im Werk Petels eine Rolle gespielt haben muß, geht schon aus den Abb. 86–89 hervor, auf denen die Häupter der Crucifixe in Augsburg, Hl. Kreuz, Marchegg (Pálffy-Crucifixus) und Regensburg, Niedermünster, mit dem Bildwerk in Lier zusammengestellt sind. Eine jüngere Replik des Crucifixus in Lier dürfte in dem überlebensgroßen Holzcrucifixus in der Stiftskirche in Kleve erhalten geblieben sein, der zwischen Maria und Johannes ehemals wohl über dem Lettner aufgestellt war (Ausstellungskatalog: Europäische Barockplastik am Niederrhein, Gruppello und seine Zeit, Düsseldorf 1971, Abb. 35). Die im letzten Kriege anscheinend zerstörte Statue der trauernden Maria in Kleve ist im Typus — mit Ausnahme der den Schleier vor das weinende Gesicht drückenden Hände — mit der Maria der 1631 datierten Kreuzigungsgruppe Petels aus dem Augsburger Heiliggeistspital (Kat. 31) verwandt, wie



die knickende Haltung, die umfangreiche Drapierung des Mantels und die Schürzung des Schleiers über der Stirn, sowie die klassisch großen Gesichtszüge nahelegen. Diese Verbindlichkeit des Typus erlaubt immerhin den Schluß, daß zu den von Schädler angeführten Parallelen zur trauernden Maria Petels in Dillingen, vor allem aus dem Bereich um van Dyck, wohl auch bildnerische Formulierungen südniederländischer Provenienz zu rechnen sind, von denen das Bildwerk in Kleve seinerseits eine, wenngleich wohl jüngere, Vorstellung vermittelt. Mit der inzwischen wiedergefundenen Johannesfigur in Kleve bestehen dagegen keinerlei Vergleichsmöglichkeiten. Die nach Schädler mit der Johannesstatue Petels in Dillingen im Darstellungstypus verwandten Werke legen jedoch nahe, daß auch dieser Typus in den Niederlanden geprägt worden ist. Offensichtlich geht er auf eine ältere niederländische Tradition zurück, wie eine Arnt van Tricht zugeschriebene, um 1530/40 angesetzte, ehemals einem Kalvarienberg zugehörige Holzstatue des hl. Johannes im Rijksmuseum, Amsterdam, bestätigt (Guido de Werd, *De Kalkarse beeldhouwer Arnt van Tricht, Een bijdrage tot de kennis van zijn werk: Bulletin van het Rijksmuseum*, 21, 1973, afl. 2, S. 63 ff., afb. 1, 2). Dieses Bildwerk nimmt den Typus des Dillinger Johannes bis in die von Schädler als „spätgotisch“ empfundene Schrittstellung, die einseitige Drapierung des um den rechten Arm geschlungenen Mantels, die Ponderation und die charakteristische Wendung des pathetisch über die rechte Schulter gedrehten Kopfes vorweg. Selbst die groß geformten Gesichtszüge, die kräftige Nase und der im Schmerz geöffnete Mund finden sich bereits an der Johannesfigur in Amsterdam. Da Georg Petel sicherlich nicht von der Johannesstatue des in Kalkar und am Niederrhein tätigen Arnt van Tricht — möglicherweise identisch mit dem 1522 in der Liste der neubestallten Freimeister der Antwerpener Lukasgilde genannten gleichnamigen Meister — ausgegangen ist, hat man mit einer weiteren Verbreitung dieses schon in spätgotischer Zeit entwickelten Darstellungstypus zu rechnen. Unter die Vorstufen hätte man wohl den Johannes der um 1490 in Brüssel entstandenen Kalvarie in der St. Pieterskerk in Löwen zu zählen, wenngleich dieser noch nicht die für den Johannes in Amsterdam und Petels Johannes aus dem Heiliggeistspital in Augsburg charakteristische Ponderation aufweist (abgebildet: Th. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966, Taf. 158).

Die von Karl Feuchtmayr ausgesprochene Zuschreibung des auf Schloß Kirchheim befindlichen Wappenschildes Graf Ottheinrich Fuggers (Kat. 28) an Petel wird von Schädler unter Hinweis auf vergleichbare gesicherte Werke des Bildhauers, den Cupido der elfenbeinernen Venus in Oxford (Kat. 4) und das Christkind des hl. Christophorus in St. Moritz in Augsburg (Kat. 29), bestätigt.

Dagegen sind die Elfenbeinstatuetten nach antiken Gottheiten im Kunsthistorischen Museum in Wien (Kat. 84–86) nicht mehr, wie noch im Münchner Katalog von 1964, als eigenhändige Werke Petels aufgeführt worden. Sie werden vielmehr dem Umkreis des Bildhauers zugeordnet. Ausgeschieden wurde ebenfalls der schon von Feuchtmayr Petel zugeschriebene und noch im Münchner Katalog als Werk



Petels aufgeführte Humpen aus Elfenbein mit Bacchanal im Kunsthistorischen Museum Wien (Kat. 91). Schädler ordnet ihn jetzt einer Gruppe von Augsburger Bildwerken aus der Nachfolge Petels ein und verweist mit guten Gründen auf den Augsburger Bildhauer und Elfenbeinschnitzer Ferdinand Murmann, dem er auch die noch 1968 in Augsburg als Werk Petels bezeichnete Statue des hl. Sebastian in St. Moritz in Augsburg zuschreibt (Kat. 94). Fortschreitende Forschung ermöglicht feinere Differenzierung. Zugleich aber wird hier deutlich, wie schwierig die Abgrenzung des Petelschen Oeuvre ist, hat dieses doch offensichtlich die Bildnerei in Augsburg nachhaltig beeinflußt. Der in seinem Werk noch nicht näher faßbare Ferdinand Murmann hat nach Schädler möglicherweise auch die Modelle der vier Heldenputten um die Münchner Mariensäule geschaffen (Kat. 93), in denen, nach Theodor Müller (S. 82), Petels „suggestive Kraft“ weiterwirkte.

Zu den erlesensten Stücken der Elfenbeinschnitzerei Petels zählt, neben dem Stockholmer Salzfaß (Kat. 14), vor allem der Humpen (die Bezeichnung Pokal erscheint mir hier nicht präzise) mit dem Bacchanal in den Städt. Kunstsammlungen Augsburg (Kat. 19) und der zugehörige Wachsbozzetto im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg (Kat. 20). Wie am Salzfaß in Stockholm so ist auch hier der Einfluß der Malerei von Rubens auf die mythologische Szenerie evident. Unterschiedlich ist jedoch, daß sowohl an dem Humpen in Augsburg als auch an dem Bozzetto in Hamburg über der zentralen Gruppe mit dem trunkenen Silen jeweils der Tod als Skelett mit der Sense erscheint. Hier sind zeitgenössische Betrachtungen der Vergänglichkeit wirksam, die unter dem Satz „Et in Arcadia ego“ anscheinend erstmals in dem 1618 gemalten, gleichnamigen Gemälde von Giovanni Francesco Barbieri, gen. Il Guercino, Rom Galleria Nazionale, Ausdruck gefunden haben. Selbst Arkadien steht, nach Erwin Panofskys grundlegender Interpretation, unter der Drohung des Todes (Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego*, *Philosophy and History*, *Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford 1936, S. 223 ff. — Zuletzt Nikolaus Himmelmann-Wildschütz, *Ein antikes Vorbild für Guercinos „Et in Arcadio ego“?*: *Pantheon III*, XXXI, 1973, S. 229 ff.). Wenden sich auf dem Gemälde des Guercino und später auf einer anderen Fassung des Themas von Nicolas Poussin die Hirten nachdenklich der Betrachtung von Zeichen des Todes in arkadischer Landschaft, dem Schädel und dem das berühmte Motto tragenden Sarkophag, zu, so erscheint auf Petels Relief der Tod selbst, von der trunkenen Gruppe unbemerkt, über den Berauschten. Offensichtlich gehört auch das Bacchanal in den Bereich arkadischer Glückseligkeit, wie die Rolle des trunkenen Silen in der 6. Eclogie Vergils deutlich macht. Eine gleichsam abstrahierende Formulierung der auf Petels Augsburger Humpen dargestellten Szene bietet eine antike Gemme des 1. Jahrhunderts vor Christus, auf der zwei Skelette eine Weinampore halten (Berlin, Staatl. Museen, Preußischer Kulturbesitz; abgebildet bei Himmelmann-Wildschütz, S. 234, Abb. 5/1). Dagegen möchte man in dem Totenschädel auf Gebein, bis 1952 im Sockel des um 1629/30 entstandenen Elfenbeincrucifixus in der Schatzkammer der Residenz in München (Kat. 13), kein memento mori sehen, sondern das Nachwirken jener alten



Tradition, das Kreuz Christi mit dem neuen Adam aus den Gebeinen des Stammvaters Adam hervorwachsen zu lassen (vgl. Rudolf Wesenberg, *Frühe mittelalterliche Bildwerke*, Düsseldorf 1972, S. 12 f.).

Zu den eindruckvollsten Darstellungen Christi am Kreuz, nicht nur im Werk Petels, zählt der sogenannte Pálffy-Crucifixus, ehemals verehrtes Gnadenbild in der Augustinerkirche in Wien, jetzt in der Christkönigskirche in Marchegg, Niederösterreich (Kat. 26). Die für Petels Schaffen so charakteristische Adaption der Malerei des Peter Paul Rubens erweist sich auch hier als verbindlich. Schädler macht auf die große Ähnlichkeit des Bildwerks mit dem Crucifixus einer Ölskizze von Rubens in der Sammlung Bührle in Zürich aufmerksam (S. 114). Diese Übereinstimmung besteht ganz offensichtlich. Darüber hinaus aber hat das Bildwerk vor allem in der Drapierung des sich um den linken Oberschenkel schlingenden, die Lende darüber unbedeckt lassenden, ausflatternden Lententuches eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Crucifixus des Triptychons mit Kalvarienberg, Einzelheiligen und Stiftern von Rogier van der Weyden im Kunsthistorischen Museum in Wien (Martin Davies, *Rogier van der Weyden*, München 1972, Taf. 23). Wie ist das Aufgreifen eines solchen Motivs zu erklären? Anscheinend sind auch hier die Reminiszenzen an vorausgegangene Epochen im Werk Petels wirksam, wie sie Theodor Müller (S. 79) in Zusammenhang mit der an „Imaginationen der Dürerzeit“ anknüpfenden Statuette eines von Petel geschaffenen Tödleins im Museum zu Neuburg an der Donau folgendermaßen umschrieben hat: „Sie (die Statuette) beweist, daß — wenn ich sagen darf, trotz Rubens — Vorlagen aus älterer Zeit immer noch bildwirksam waren, nicht als Äußerung einer Retrospektive, sondern im Zeichen des Nicht-Erlöschens“.

Unter den aus dem Oeuvre Petels ausgeschiedenen Bildwerken ragt die Bronzefigur der hl. Helena im Bonner Münster hervor (Kat. 117). Ihre Zuschreibung an Petel geht auf Karl Feuchtmayr unter Hinweis auf die kniende Magdalena der Bronze-Kalvarie im Niedermünster zu Regensburg (Kat. 27) zurück. Schädlers These, die Bonner Helena sei ein Hauptwerk des in Augsburg etwa gleichzeitig mit Petel geborenen, seit der Mitte der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts in Köln tätigen Bildhauers Jeremias Geisselbrunn, ist völlig überzeugend. Leider hat Schädler die angekündigte Studie zu diesem Bildwerk, die neben der stilkritischen Zuschreibung auch die zeitliche Fixierung um 1630 zu begründen hätte, noch nicht publiziert. Von dem im Katalogtext der Bonner Helena angeführten Vergleichsbeispielen ist die thronende Muttergottes aus Alabaster, bis zur Kriegszerstörung in St. Columba in Köln, von der älteren Forschung in die fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts datiert worden. Die nach einem Modell Geisselbrunns geschaffene Silberstatue der Muttergottes in der ehem. Hof- und Jesuitenkirche St. Andreas in Düsseldorf ist durch das Chronogramm auf dem jüngeren Sockel auf 1656 datiert. Ein anderes, ohne Urkundenfunde wohl kaum zu lösendes Problem betrifft die Frage, wo das Bronze-Bildwerk nach dem Modell Geisselbrunns gegossen worden ist. Zwei Druckfehler im Katalogtext zur Helena des Bonner Münsters sollen, da sie den Sinn verfälschen,



korrigiert werden. So war der Stifter, der Bonner Stiftspropst Franz Wilhelm Graf Wartenberg, seit 1629 Bischof von Minden und Verden, nicht München und Werden.

In den Bereich des Jeremias Geisselbrunn gehört nach meiner Meinung auch der unter den Bildwerken aus dem Umkreis und der Nachfolge Petels aufgeführte Crucifixus aus Elfenbein im Dom zu Köln (z. Z. im Erzbischöflichen Diözesanmuseum in Köln), der als „Rheinland (?), Mitte 17. Jahrhundert“ bezeichnet wird (Kat. 107). Mit Ausnahme der hochgereckten Arme steht er im Typus, in der Modellierung und im Faltenstil des Lententuches dem großen Crucifixus aus Alabaster in der Sakristei von St. Gereon in Köln nahe. Dieser Crucifixus war ursprünglich frei im Chor von St. Gereon aufgestellt. Die nur stilkritisch zu begründende Zuschreibung auch dieses Bildwerks an Geisselbrunn dürfte indirekt durch die urkundliche Nachricht bestätigt werden, nach der Jeremias Geisselbrunn im Jahre 1635 für den Altar im Chor von St. Gereon einen — im ausgehenden 19. Jahrhundert beseitigten — Aufsatz aus schwarzem Marmor geschaffen hat, dessen Bildwerke sicherlich ebenfalls aus Alabaster oder weißem Marmor waren. Eine ausführliche Begründung beider Zuschreibungen an Geisselbrunn ist kürzlich publiziert worden (Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege II, Düsseldorf 1974, S. 186 ff.).

Unter den Bildwerken Petels, die in der Folgezeit ihre Wirkung ausgeübt haben, ist vor allem die Elfenbeinstatuee des hl. Sebastian mit dem Monogramm I. P. F. (= Jörg Petle fecit) im Bayerischen Nationalmuseum München (Kat. 18) zu erwähnen. Die Buchsbaumstatuee desselben Heiligen in der Skulpturenabteilung der Staatl. Museen in Berlin-Dahlem (Kat. 82), laut Katalog „rheinisch (?), um 1700“, ehemals in Düsseldorf, läßt sich aufgrund der charakteristischen Höhlungen des Lententuches und der Modellierung des Körpers, vor allem der Beine, mit dem laut Überlieferung von Gabriel Grupello geschaffenen Buchsbaumcrucifixus in Norf bei Neuss vergleichen (Ausstellungskatalog: Europäische Barockplastik am Niederrhein, Grupello und seine Zeit, Düsseldorf 1971, Kat. Nr. 77, Abb. 47). Da Petels Elfenbeinstatuee, wie Schädler mitteilt, sich ehemals in der kurfürstlichen Sammlung in Düsseldorf befunden hat — sie wird im Katalog der Düsseldorfer Galerie beim Tod des Kurfürsten Johann Wilhelm 1716 aufgeführt — könnte die Replik aus Buchsbaum unmittelbar nach dem Original von dem Düsseldorfer Hofbildhauer geschaffen worden sein.

Vom Werk Petels ausgehend, vermittelt Schädler im Katalog wichtige Bestimmungen auch zur südniederländischen Bildnerei. Erwähnt werden sollen wenigstens die unter der Katalog-Nr. 140 aufgeführten Zuschreibungen des Merkur und der Venus aus Elfenbein in der Eremitage in Leningrad an Artus Quellinus den Älteren. Die Zuweisung der sich kämmenden Venus aus Elfenbein im Kunstgewerbemuseum in Köln (Kat. 142), 1964 noch für Petel in Anspruch genommen, an Lucas Faydherbe stützt sich auf die überzeugend dargelegte stilistische Verwandtschaft des kleinen Bildwerks mit der unter Nr. 250/51 abgebildeten, ebenfalls Faydherbe zugeschriebenen Leda aus Elfenbein im Louvre in Paris. Als Beleg wird auf die 1636 bis 1640



entstandene und für Faydherbe gesicherte Marmorstatue der mater dolorosa im Auszug des Altars in Rubens' Grabkapelle in der Sint Jakobskerk in Antwerpen hingewiesen (Abb. 252).

Die hier angeführten Beispiele machen deutlich, in welchem Maße die Bild-dokumentation den umfangreichen Kreis der Vergleichsbeispiele berücksichtigt. Das Werk Petels selbst ist durch hervorragende Abfolgen von Photographien, die mehrere Ansichten und Details vermitteln, dokumentiert. Hervorzuheben sind auch die Farbtafeln, von denen Nr. V und VI mit dem Schmerzensmann im Dom zu Augsburg und dem Jesuskind in der Augsburger Barfüßerkirche einen Eindruck des farbigen Originals vermitteln. Angesichts dieser vor allem in den Inkarnaten subtil modellierenden, noch in der Tradition des Mittelalters die vortretenden Teile des nackten Körpers durch intensivere Farbgebung betonenden ursprünglichen Fassungen wird schmerzlich bewußt, welche Einbußen diejenigen Holzbildwerke Petels erlitten haben, deren Farbigekeit in Verlust geraten ist.

Eigens zu erwähnen ist schließlich noch die vom Verlag geleistete, sorgfältige Ausstattung des Buches. Neben den klar ablesbaren, gut angeordneten schwarzweißen Abbildungen bestechen die farblich sehr getreuen, in sich ausgewogenen Farbtafeln. Begrüßenswert ist die zweiseitige Anordnung des Schriftsatzes nicht nur im Katalogteil, sondern auch bei den fortlaufenden Texten der einzelnen Beiträge. Daß die Anmerkungen unmittelbar unter dem Text auf der jeweiligen Seite stehen — wohin sie gehören —, muß eigens betont werden, da dies heute leider nicht mehr allgemein üblich ist.

Insgesamt wird man die nun vorliegende, lange erwartete Monographie Petels in ihrem wissenschaftlichen Ertrag als eine Leistung anzusehen haben, für die den beteiligten Autoren Dank und höchste Anerkennung gebührt.

Hans Peter Hilger

GERT SCHIFF: *Johann Heinrich Füssli 1741—1825* (= Oeuvrekataloge Schweizer Künstler I). I. Band: Text und Oeuvrekatalog 750 Seiten; II. Band: Tafelband 612 Seiten mit ca. 1400 Abbildungen. Zürich (Verlag Berichthaus) und München (Prestel-Verlag) 1973. DM 380,—

Das überfällige Werk ist da! Seit langem war sein Erscheinen angekündigt. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die Nerven des Autors, die des Herausgebers oder die des Verlegers. Daß in unserer hektischen Zeit ein Forscher die Möglichkeit erhält und wahrnimmt, zwanzig Jahre der Kunst ein und desselben Meisters zu widmen, ist beruhigend und imponierend.

Dabei besteht eine merkwürdige Affinität zwischen dem Autor und seinem Helden. Schiffs Sensibilität reagiert auf die leiseste psychologische Spannung in einem Werk; seine Sprachgewandtheit ist wie geschaffen für die Nachzeichnung schwieriger Situationen. „Füssli“ und „Schiff“ sind beinahe Synonyma geworden.