

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

17. Jahrgang

August 1964

Heft 8

GEORG PETEL (1601 – 1634)

AUSSTELLUNG IM BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM MÜNCHEN

3. Juli – 27. September 1964

(Mit 4 Abbildungen)

Das Bayerische Nationalmuseum zeigt in fünf, nach den baulichen Gegebenheiten mit nicht immer vorteilhaften Lichtverhältnissen (Raum V) zurückhaltend und zweckdienlich neu hergerichteten Räumen des Obergeschosses das Werk des noch im 19. Jahrhundert völlig vergessenen Bildhauers Georg Petel. Der Aufbau der Ausstellung imponiert in der räumlichen Verteilung der Kunstwerke (in den großen hellen Räumen wirken die einzelnen Vitrinen sehr anziehend), ihrer Gliederung nach Themenkreisen (Dokumente und zeitgenössische Kunst – profane Themen der Kleinplastik – religiöse – großplastische Darstellungen – Werke aus dem europäischen Umkreis Petels) und der Betonung innerer Zusammenhänge (vgl. Kat. Nr. 45 ff., auch 66 ff.). – Die Ausstellung vereint Leihgaben aus dem In- und Ausland, sie dient – man darf es wohl sagen – in erster Linie der Förderung der Forschung.

Auf Karl Feuchtmayrs (†) lebenslangen vielseitigen Forschungen zum Leben und Werk des wohl bedeutendsten deutschen Bildhauers des Frühbarock, der „Rubens-Zeit“, fußen Ausstellung und Katalog. In seiner Einleitung kennzeichnet Theodor Müller die äußerst schwierige Forschungslage und schildert in behutsamer, jedoch eindringlicher Weise die vielfach sich verbindenden Quellen, den überaus persönlichen Stil und den Umkreis der Kunst Georg Petels, dessen von Feuchtmayr seit langen Jahren geplante umfassende Monographie er für die Edition durch den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft vorbereitet. – Den umsichtig gearbeiteten Katalogteil schrieb Alfred Schädler, dessen scharfen, kritischen Beobachtungen neue Entdeckungen (Kat. Nr. 1, 55 u. a.), zahlreiche Zu- und Abschreibungen (Kat. Nr. 2, 10, 11; 63 ff., 85 ff.) und neue Datierungsvorschläge zu danken sind (einschließlich des Nachtrags 91 Katalognummern, 64 Abbildungen, die für einige Elfenbeinarbeiten etwas zu schwach und weich erscheinen).

Die Schwierigkeiten, Petels Werk und Bedeutung klar aufzuweisen, waren und sind groß. Es sind nur wenige Archivalien bekannt, besonders über seine Frühzeit machen

auch die literarischen Quellen (Sandrart, Soprani, Stetten u. a.) nur spärliche Aussagen. In der Beurteilung der Werke des Künstlers, der sowohl monumentale Figuren in Holz schuf, in Ton (z. T. für den Bronzeuß) „bossierte“ als auch in Elfenbein und Hartholz arbeitete, kann die Stilkritik allein nicht alle Aufgaben bewältigen. Die Verwechselbarkeit mit flämischen Werken hat z. B. Feuchtmayr zu zahlreichen nicht haltbaren Zuschreibungen an Petel veranlaßt (Kat. Nr. 26 f., 64 f., 66, 68 f., 78 u. a.). Petels Bildwerke verwerfen bisweilen direkt Vorbilder der großen Malerei (Kat. Nr. 37, 60), doch in weit stärkerem Maße sind sie in ihrer sinnlichen Bedeutung und plastisch räumlichen Konzeption ganz allgemein der Vorstellungswelt der Barockmalerei, besonders Rubens verbunden. Der Bildhauer entwächst der heimischen Bildschnitzertradition (Degler, Steinle), der Elfenbeinkunst Christoph Angermairs; das Studium der Antike in Rom und der zeitgenössischen Bildnerei Italiens und Flanderns (François Duquesnoy; mehrere Besuche bei Rubens) formt ihn, läßt den persönlichen Stil klar hervortreten und hebt ihn auf europäisches Niveau, bis sein früher Tod das Schaffen beendet. Zugleich unterbricht der 30jährige Krieg die sich anbahnende Entwicklung zu einem hochbarocken Stil in Deutschland. Die Tätigkeit seiner Generationengenossen Justus Glesker (1610 – 1678) und Georg Schweigger (1613 – 1690) fällt erst in die Mitte des Jahrhunderts. Gleskers Werk steht unter unmittelbarer starker Einwirkung des italo-flämischen Stils des Früh- und Hochbarock. Matthias Rauchmillers Frühwerke liegen um 1665.

Die folgenden Bemerkungen zu den einzelnen Werken seien als Hinweise, Fragen und Erwägungen verstanden, im Einzelnen der Gesamterscheinung des Werkes von Georg Petel und seiner künstlerischen Umgebung näherzukommen.

Schon Theodor Müller (S. 14) und Alfred Schädler (Kat. Nr. 1) haben bei dem rückseitig I.P.F. (Jörg Petle Fecit) bezeichneten Elfenbeinkruzifix (Abb. 1), dem offensichtlich frühesten uns heute bekannten Werk Petels, auf die Verbindung mit dem Werk Christoph Angermairs hingewiesen. In dessen im Formalen z. T. erstarrten, in der Durchführung weicher werdenden 1631 datierten Golgatha-Relief im Residenzmuseum in München erscheint fast der gleiche Kruzifix (R. Berliner, Die Bildwerke in Elfenbein . . . , 1926, Nr. 859). Es mag möglich sein, daß Petel nach seines Vaters Tod 1612 schon mit elf Jahren (statt, wie üblich, mit 12 – 14 Jahren: L. Kern begann mit 15, F. F. Ertinger mit 14 Jahren seine Lehre) in die Werkstatt eines Weilheimer Bildschnitzers (Bartolomäus Steinles?, der erst 1617 sein Vormund wurde) eintrat und nach drei bis vier Lehrjahren und einer kürzeren ersten Gesellenzeit (etwa ein Jahr) um 1617/18 auf der üblichen Wanderschaft nach München kam. Seit 1616/18 war Angermair als Hofbildhauer u. a. an dem bekannten elfenbeinernen Münzschrein (Berliner, Bildwerke in Elfenbein, Nr. 124) tätig, dessen Figuren sowohl in ihrer glanzvollen Technik der Materialbehandlung wie in einzelnen stilistischen Details (wenig schwungvolle Bewegung, trockene, kleinteilige Faltenbildung) auf Petels Elfenbeinwerke verweisen. Petels Figur des Gekreuzigten erscheint manieristisch gelängt, der Kopf merkwürdig abgesetzt vom Körper (vgl. außer dem Londoner Relief von 1616 das Angermair zugeschriebene Sebastiansrelief im Liebieghaus, Frankfurt, A. Legner, Bildwerke der Barockzeit, 1963, Nr. 23). Durch die Bohrung der Augen erreicht der Künstler eine erste,

noch unbeholfene Intensivierung des Ausdrucks, eine Charakterisierung, die Angermair fremd scheint. Zusammen mit diesem für das bisherige Bild der Kunst Petels neuen (und zuerst fremden) Kruzifix kennen wir bisher aus der Frühzeit des Meisters nur Werke der Kleinkunst in Elfenbein – wohl auch, in gewissem zeitlichem Abstand, das in der harten Oberflächengestaltung Angermair nahestehende, in der Relieftchnik unbeholfene und z. T. verzeichnete, dennoch ausdruckshafte Bild des hl. Hieronymus, Kat. Nr. 10 (um 1625? oder „um 1620/21?“).

In Verbindung mit dem höchst reizvollen, im räumlichen Erfindungsreichtum elegant bewegten Frühwerk Petels, der vielleicht schon gegen 1620/21 entstandenen Diana-Gruppe (Kat. Nr. 90, um 1623/24) sei noch auf die früher Ferdinand Pfandtler zugeschriebene, weniger qualitätvolle, im Umkreis Leonhard Kerns entstandene Gruppe im Nat.-Mus. in Stockholm hingewiesen (A. Julius, *Jean Cavalier* . . ., 1926, Fig. 13). Diese „Nachbildung“ zerstört die originale Komposition. Petel stilistisch näher steht die „Replik“ der Dianastatue mit zwei Windspielen im Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig (C. Scherer, *Katalog*, 1931, Nr. 49, Taf. 11). – Zu einer möglichen ikonographischen Deutung der Jünglingsfigur (Kat. Nr. 89) könnte man den zur Schlange aufblickenden, sich emporreckenden Adam der Skulpturenabteilung in Berlin (Inv. Nr. 8434) heranziehen.

Vielleicht wanderte Petel schon vor 1620 nach Italien, „zu der Mutter und Schul der Künsten, nämlich nach Rom, . . . , woselbst . . . er seine Manier so vol nach denen Antichen als Modernen eingerichtet . . .“ (Sandrart). Die von A. Schädler mit guten Gründen Petel zugewiesenen Antiken-Reduktionen in Elfenbein (Kat. Nr. 85 – 87, um 1621/22) des Kunsthists. Museums in Wien könnten in ihrer formalen Befangenheit, aber technisch ausgezeichneten Durchführung schon vor 1620/21 in Rom entstanden sein. Allerdings mag Petel die Statuette der Venus (Kat. Nr. 85) z. B. auch in München nach einer Stichvorlage geschnitten haben, da die Figur den Typ der knidischen Aphrodite im Gegensinn wiedergibt („Venus von Belvedere“ in den Vatikanischen Sammlungen seit Papst Clemens VII.). Ebenfalls kommt für die Christusstatuette nach Michelangelo (Kat. Nr. 88) ein Stich als Vorlage in Frage (seitenverkehrt zum Original). – Grundsätzlich bliebe noch nachzuweisen, welche antiken Skulpturen (nach Typ, Zeit, Aufstellungsort und Provenienz – die Inschriften auf den Augsburger Ebenholzsockeln geben erste Hinweise, Kat. Nr. 85 – 87) Petel aus künstlerischem Impetus studierte, im Gegensatz zu Balthasar Stockamer, der in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts im Auftrag der Medici nach Rom ging, um Antiken in Elfenbein zu kopieren (K. Aschengreen-Piacenti, *Antichità Viva*, Nr. 4, 1963). Es ist wahrscheinlich, daß Petel neben seinem Zeichenstudium vor allem auch in Ton nach den „Antichen“ bossierte, ehe er sie ins harte Elfenbein umsetzte. Hier wäre auch eine genauere Erforschung seines freundschaftlichen Verhältnisses zu F. Duquesnoy (seit 1618 in Rom) erforderlich, mit dem zusammen er auf dem Kopenhagener Doppelbildnis dargestellt ist (Kat. Nr. B). Während der Corpus des hl. Sebastian, den der etwa 18- bis 20jährige Petel im Arm hält, im Stil unmittelbar an den zweiten frühen Kruzifix (Kat. Nr. 2, von Berliner 1926 noch als „München, um 1750“ bezeichnet) erinnert, läßt der unklassisch

bewegte Torso rechts im Bild an Duquesnoys Terrakotten nach den „allerfürtrefflichste Statuen als den . . . Antinous, den Rumpf des Hercules . . . und andere“ (Sandrart) denken (vgl. etwa den Athleten des Stephanos der Villa Albani, 906, im unklassischen Bewegungsmotiv, G. Lippold, Griechische Plastik, Taf. 36, 3).

Der GB monogrammierte, großartig einfache Elfenbeinkruzifixus aus Genueser Privatbesitz (Kat. Nr. 4; GB = Giorgio Betle?, eine auffallende Angleichung des Signierenden an die Landessprache, oder Georg Betle?) zeigt die artistische Elfenbeintechnik des jungen Petel, von der Soprani rühmend berichtet. Die feine Maserung des Materials tritt an der sich vorwölbenden Brust ebenso mitsprechend in Erscheinung wie die Knäuel, Stege und zarten Linien des Lententuches. Die dünnen Haarsträhnen betonen das edle Antlitz. In der äußerst subtilen Oberflächenbehandlung und der Tiefe seelischen Ausdrucks scheint dieses frühe Bild des Gekreuzigten den durch den „jansenistischen“ Typ und das barocke Pathos eindrucksvolleren drei Kruzifixen vom Ende des 3. Jahrzehnts überlegen (Kat. Nr. 32 – 34, bei Kat. Nr. 33 fällt die Entscheidung für eine ganz eigenhändige Ausführung Petels nicht leicht; der Kopf scheint an den Armen zu haften. Die Gruppe verbindet eine großartige, in gewisser Weise routinierte Technik).

Die Vermutung, daß die schöne Venus mit dem Cupido (Kat. Nr. 5, „JORG PETLE FECIT“ bez., Abb. 2) während Petels erstem Aufenthalt um 1624 im Hause von Rubens in Antwerpen entstanden sei, entbehrt nicht guter Gründe. Der Stil dieser elfenbeinernen Venus erinnert kaum noch an die ersten Antiken-Reduktionen. Die monumental wirkende, kräftige Statuette variiert wieder den Typ der knidischen Aphrodite (vgl. Bemerkung zu Kat. Nr. 85; die „Venus Medici“ ist eine Variation vom Typ der Venus vom Kapitoll). 1618 schon hatte Rubens durch die Erwerbung der Antiken des englischen Gesandten Sir Dodley Carleton (mit einer knidischen Aphrodite?) seine Kunstsammlung zu einer der größten privaten Antiken-Sammlungen nördlich der Alpen erweitert. Unter den zahlreichen, meist anonymen Elfenbeinreduktionen dieser Venus-typen im 17. und 18. Jahrhundert (bis zu David le Marchand oder Ignaz Elhafen) erreicht keine diese feinfühlig-elegante und Unmittelbarkeit, verbunden mit großartiger statuarischer Festigkeit. Der Hinweis auf eine überlebensgroße Venusstatue auf dem Galeriebild Willem van Haechts d. J. von 1628, die ebenfalls ein Werk Petels sein könnte (Kat. S. 20 zu Nr. 5), zeigt deutlich, daß auf diesem Wege manche unbekanntere, für die Entwicklung eines Barockbildhauers wichtige und seine Umgebung kennzeichnende Figur zumindest namhaft gemacht, öfter auch mit sicher erhaltenen Bildwerken identifiziert werden kann.

Die vergoldete Bronzegruppe der drei Grazien (Kat. Nr. 7) trug sicher eine Schale oder einen Korb aus Bronze. Eine Inventarnotiz von 1662, die mit der als Original angesprochenen Elfenbeingruppe Petels verbunden wird, spricht von „Ivoor ende brons“. Wahrscheinlich ist der Korb aus Bronze aufgesetzt gewesen. Es ist nicht anzunehmen, daß bei der „Replik“ ebenfalls zwei Materialien verwendet wurden. Im Vergleich mit dem Stil der Oxforder Venus (Kat. Nr. 5) und in der Haarbehandlung und Modellierung mit der 1627 datierten Adam-und-Eva-Gruppe (Kat. Nr. 23) ist zu erwägen, ob nicht auch zu dem Guß ein Originalmodell Petels zugrunde lag. Nach dem

Motiv der gekreuzten Hände der beiden rechten Figuren zu schließen stammt die Komposition nicht von dem Rubens-Gemälde der Akademie-Galerie in Wien, sondern von dem motivisch fast gleichen Schulbild im Nat.-Mus. in Stockholm (Rubens, *Klassiker der Kunst*, 1905, S. 177).

Nicht einfach ist die Entscheidung über die Eigenhändigkeit des Entwurfes zur Büste des Laokoon und den Köpfen seiner Söhne (Kat. Nr. 9); letztere erinnern in mancher Zügen an den italienisierenden hl. Sebastian im Palazzo Pitti (Kat. Nr. 80). Sie unterscheiden sich in ihrer glatten, eleganten Formenbildung deutlich von der Büste. – Petels persönliche Handschrift in dem Zinnkruzifix nach Grünwalds „*clein cruzifix*“ (Kat. Nr. 14) zu erkennen, wie es Feulner 1932 tat, fällt schwer; doch mag sich die alt-deutsche Vorlage im Stich Raphale Sadlers von 1605 vor den Stil Petels schieben. Diese retrospektive Mehrschichtigkeit in Invention, Übertragung und Ausführung in verschiedenen Stilepochen ist ein grundsätzliches Problem, auf das Th. Müller eindringlich hinwies (vgl. Kat. Nr. 13).

Es ist bemerkenswert, daß Petel keine eigentlich freien, bildhaften Reliefs schnitt – sieht man von der höchst drastischen, silhouettiert geschnitzten Geißelungsgruppe (Kat. Nr. 15) aus St. Michael in München ab. Die Einzelfigur, die Gruppe dominieren ähnlich wie im 17. Jahrhundert in den Niederlanden. Das Relief erscheint nur am Zylinder der Humpen und Pokale, durch die fast vollplastische Figurenkomposition den Kern des Elfenbeins fast auflösend. Das Passionsrelief betont das Szenische im Sinne des Bühnenhaften.

Der von Th. Müller 1951 Petel zugeschriebene und von A. Schädler um 1626 datierte Negerscherge aus Kopenhagen (Kat. Nr. 21), der sicher zu einer szenischen Geißelungsgruppe wie in Kat. Nr. 26 f. gehört, scheint mir in der wie angehalten wirkenden Bewegung, der stockend tauben kleinteiligen Modellierung ein Werk des generationsgleichen Georg Pfründt zu sein, des Schülers Leonhard Kerns (vgl. neben den signierten und 1636 datierten Terrakottareliefs in Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Sammlung des Fürsten von Oettingen-Wallerstein, die Pfründt mit Recht zugeschriebene männliche Figur im Liebieghaus, A. Legner, *Bildwerke*, 1963, Nr. 27). Pfründt scheint vor allem – und das zeigt der Stil dieser Statuette – in Ton bossiert zu haben.

Es wäre zu prüfen, ob die beiden hellgelackten Buchholzfiguren der Schächer (Kat. Nr. 18) aus dem Victoria & Albert Museum in ihrer schönlinigen Bewegung ohne die räumliche Geschlossenheit der Berliner Bronzegüsse (Kat. Nr. 17) mit großplastischen Werken wie z. B. dem noch dem 16. Jh. verpflichteten Christkind von 1632 (Kat. Nr. 62, merkwürdig großer Kopf auf schmalen Körper) von ein und derselben Hand stammen. Die Buchholzfiguren scheinen mir eher aus einer italienischen oder flandro-italienischen Werkstatt zu stammen; unter den ausgestellten Werken ist die italienische theatralisch posierende Haltung des elfenbeinernen hl. Sebastian aus Florenz (Kat. Nr. 80) zu vergleichen.

Nimmt man für die 1627 datierte manieristisch proportionierte, ehemals in der Rubens-Sammlung befindliche Adam-und-Eva-Gruppe aus Elfenbein (Kat. Nr. 23) eine Stichvorlage (um 1600?, vgl. etwa Goltzius, Hirschmann, Abb. 12) an, so erinnert die

sich kämmende Venus (Kat. 24) in der Behandlung des Haares als ungestrählte Masse, in der sehr weichen Bildung von Arm und Füßen an spätere flämische Werke, z. B. an Opstaal. Verglichen mit der SF monogrammierten, wohl in Antwerpen gegen 1650 entstandenen, fester aufgebauten Statuette einer Eva (?) des Düsseldorfer Kunstmuseums, rückt die Venus jedoch näher an das Werk des deutschen Meisters, dessen Statuetten jedoch fast ausnahmslos aus demselben Werkstück mitgeschnittene Sockel besitzen. Zu der Gruppe der zeitgenössischen Repliken (Kat. Nr. 25) einer heute verlorenen Statuette des Christus an der Geißelsäule gehört sicher die als „Süddeutsch, 17. Jh.“ bezeichnete, 31 cm hohe Buchsfigur der ehemaligen Sammlung Silten, Berlin (Kat. 1932, Taf. XVII, 107); zu der Augsburger Figur sei auf die weniger qualitätvolle Replik der Sammlung List hingewiesen, die wahrscheinlich nach der Jahrhundertmitte entstand (H. W. Lange, 28./29. 3. 1939, 187). Hierbei und auch bei der Gruppe der Sebastiansfiguren (Kat. Nr. 44 – 46) nach Petels Elfenbeinstatuette in München (Kat. Nr. 43), die auch in der Empfindung sehr van Dyck verpflichtet ist, müßte die Kunstgeschichte sich mehr als bisher der Kopien- und Replikenkritik im Sinne der von der Bronzeforschung verwendeten archäologischen Methode bedienen, um zu klaren Ergebnissen gelangen zu können (der Sebastian des Schnütgenmuseums ist im Gegensinn stark verändert, qualitativ abfallend, 113 cm hoch). – Da Petel keinen großen Werkstattbetrieb gehabt zu haben scheint (Müller S. 15), entfällt die Zuweisung an Gesellenhände, zumal die Qualität und der Stil der meist in Buchsholz gefertigten Figuren sehr unterschiedlich ist (Kat. Nr. 46, schematisch in der Behandlung der Details, im Verwenden der Ritztechnik). Es ist die Frage, ob nicht die in ihrer Bewegung andersartige Figur Kat. Nr. 45 spät, in der summarischen Körperbehandlung erst zu Anfang des 18. Jh. entstanden sein könnte. – Offen ist auch die Frage, welchen Anteil van Dyck neben und vor Rubens auf Petels Entwicklung hatte.

Zu Kat. Nr. 35, dem Humpen in Augsburg, mit dem zugehörigen Wachsbozzetto (Kat. Nr. 36), und dem großartigen Gefäß des Kunsthist. Museums in Wien (Kat. Nr. 40) vermißt man vielleicht die genaue, schon von G. Glück bestimmte Herleitung einzelner Figuren und Gruppen aus den Silen- und Bacchantendarstellungen von Rubens und van Dyck. Trotz der Übernahme von Vorbildern gestaltet Petel seine „Kompositionen“, etwa in der Szene des Silen mit dem Tod am Augsburger Humpen, in großer formaler Dichte und Aussagekraft. – Mit dem Bozzetto aus dem Besitz W. Burchards (Kat. Nr. 41), der die Flächen in der plastischen Hauptfigur spannungsvoll gegeneinandersetzt, scheint eine erste Terrakotta für den Bildhauer gesichert.

Einen Höhepunkt der profanen Elfenbeinkunst Petels stellt das (vielleicht auch in der phantasievollen Antwerpener Fassung) von Rubens-Entwürfen bestimmte Stockholmer Salzfaß mit dem Triumph der meergeborenen Venus dar (Kat. Nr. 37). Es ist verlockend, dieses „Wunder sinnlich dichterischer Gestaltung“ als Morgengabe von Peter Paul Rubens an Helene Fourment anzusehen (1630). Nur oben, unter der silbervergoldeten Muschelschale, im Kranz der Korallen und Muscheln, tritt das „Artificiose“ eines Kunst- und Wunderkammerstückes in Erscheinung, dessen reichgegliederter Aufbau rein figürlicher Art ist.

Die bislang erwähnten Bildwerke, zumeist aus Elfenbein, gehören der Sphäre der Kleinplastik an; in ihrer künstlerischen Erscheinung wirken sie monumental (siehe z. B. Kat. Nr. 5). – An spätgotische Schnitzfiguren erinnernd, in der vereinheitlichenden Fülle der Drapierung und den energievollen Bewegungsmotiven jedoch vom 16. Jahrhundert losgelöst, trägt der hl. Christophorus (Kat. Nr. 53, das Lindenholz in der für Petels Großplastik typischen Art oft verleimt, astreich; Vorzeichnung in Rötelfstift Kat. Nr. 52) aus der Zeit um 1630 einen höchst freibewegten Christusknaben. Welche Gewalt in Petels Figur verborgen ist, wird offenbar, vergleicht man etwa den nur 20 Jahre früher entstandenen Christophorus aus Regensburg (A. Feulner, Die Plastik des 17. Jahrhunderts, Taf. 40).

Für die spezielle Forschung am wichtigsten und bedeutungsvollsten ist die Gestalt des Ecce Homo (Kat. Nr. 54; Abb. 3) aus dem Augsburger Dom, und zwar durch die überraschende „Bildwirkung“ seiner „Fassung“ (die zusammen mit der Restaurierung anderer Plastiken der Ausstellung, u. a. Kat. Nr. 16, 20, 29, 30, 55, den Restauratoren der Werkstätten des Bayerischen Nat.-Mus. und des Landesamtes für Denkmalpflege in München bzw. Sontheim zu danken ist). Der Stoffmantel fehlt heute. – Die Farbgebung ist für das bisherige Wissen von Petels gefaßten Figuren neu. Die Farben sind dünn, wie lasierend aufgetragen, fahl weißes Inkarnat mit rosa Tönen, ein grau-weißes Lententuch, matt ziegelrote Blutstropfen und auffallend türkisfarbene Flächen auf dem Leib, auf der Stirn, die nicht modellierend eingesetzt werden. Diese Farbwahl erinnert sowohl an die der Manieristen (B. Spranger, J. Heintz u. a.) wie an gewisse Züge in der Koloristik des späten Rubens, so daß es nicht von der Hand zu weisen ist, daß Petel selber, der Freund des großen Malers, den Charakter dieses „Bildes auf dem Bildwerk“ bestimmte (Kat. S. 35). In der Biographie Petels im Codex von Halder 30 (Augsburg, Stadtarchiv, Bl. 57) heißt es „... auch zu farb sich nach den Rubenschen Nackichten sich richtete“. Im Vergleich zu der wieder etwas stärkeren, in rötlichen Tönen und Gold gehaltenen Fassung des Christkinds von 1632 (Kat. Nr. 56) tritt hier eine bisher für das gesamte 17. Jahrhundert in Deutschland nicht bekannte Stilauffassung im farbigen Bildwerk auf, die ihre Wurzeln für die Farbwahl im 16. Jahrhundert zu haben scheint. Auch dieses „Bild“ zeigt, wie persönlich und tief empfunden das Bild des leidenden Erlösers bei Petel war.

Die monumentale Kreuzigungsgruppe aus dem Augsburger Hl.-Geist-Spital (Kat. Nr. 55) verkörperte Petels ureigenen Stil innerhalb des Frühbarock. Im Sichkreuzen der Gewandfalten bei der Figur des hl. Johannes verrät sich letzte spätgotische Schnitztradition, der Kopf läßt einen Augenblick voraus an die Bronzen Schweiggers denken; die Gruppe erscheint besonders machtvoll und großformig (man vgl. Gleskers Bamberger Figuren von 1648/49). – Diese Stilphase Petels erreicht ihren Höhepunkt in der letzten großen Holzfigur, der pathetisch bewegten Figur eines Christus als Salvator (Kat. Nr. 60). Sie ist eine Rubenserfindung, in der einfachen, aber monumentalen plastischen Durchbildung zeigt sie eine von 1652 stammende Fassung (zu der ikonographisch nicht sehr häufigen Verwendung als Mittelfigur eines Pfarraltars siehe Bandinellis Projekt für den Florentiner Dom).

Vergleicht man mit diesen großen, im Sinne der Rubensschen Kunst hochbarocken Bildwerken die von Karl Feuchtmayr für Petel erkannte Bronze­gruppe der hl. Magdalena unter dem Kreuz aus Regensburg, vielleicht die bedeutendste Gruppe des deutschen Frühbarock (Kat. Nr. 56. – Gleichzeitig um 1630 Berninis hl. Bibiana, F. Duquesnoys hl. Susanna), und den nach seinem Stifter benannten Pálffy-Kruzifixus (Kat. Nr. 57), so scheint A. Schädlers nicht im Katalog geäußerte Ansicht, diese Figur sei möglicherweise schon um 1629/30 entstanden, die Regensburger Gruppe dementsprechend um 1630 anzusetzen, im folgenden begründet. Der in der Wiener Augustinerkirche befindliche lebensgroße Kruzifix des Tiroler Adam Baldauf, eines Schülers des B. Steinle, setzt die Kenntnis des Pálffy-Kruzifixes voraus (W. Kriegbaum, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Neue Folge, VI, 1929, Abb. 7). Baldauf starb am 1. Juni des Jahres 1631.

In stilistisch weitem, zeitlich nur ein Jahr messendem Abstand zu der 1632 entstandenen offiziellen Bildnisbüste König Gustav II. Adolf von Schweden (Kat. Nr. 59 – vgl. z. B. die Werke G. Schweiggers und seines Kreises) mit ihren feinen Ziselierungen steht gleichsam als krönender Abschluß des großplastischen Werkes und als Dokument der Freundschaft Petels mit Rubens dessen Bildnisbüste in Terrakotta (Kat. Nr. 61, Abb. 4). Sie ist wohl mit Sicherheit „ad vivum“ modelliert. Die Würde, das Auftreten der fürstlichen Gestalt werden vergegenwärtigt. Petel als Bürger der Reichsstadt Augsburg war es vorbehalten, Rubens das ihm gemäßige plastische Denkmal zu setzen. Durch die scheinbaren Unregelmäßigkeiten in der Draperie, in der Modellierung der Flächen und Wölbungen und der feinsten Details (Spitzenkragen) gewinnt das Bild unmittelbares Leben. Diese hochbarocke Kunst Petels führt weit über die ersten Arbeiten nach der Antike hinaus, die jedoch eine Grundlage seiner Stilbildung sind. Diese Spannweite verdeutlichte die Ausstellung in hervorragender Weise.

Unter den Werken des Umkreises Petelscher Kunst fällt die Gruppe flämischer Buchsholzfiguren (Kat. Nr. 65, 75 f., 82) durch die auf allansichtige Darstellung hinzielende glatte, pralle Plastik und die hohe Qualität (eine Ausnahme Kat. Nr. 82) auf, wie sie etwa die Muttergottes mit dem Knaben in der Sammlung Röhrer in Augsburg (Kat. der Slg., II, 62) zeigt, deren Christkind übrigens unmittelbar an das des hl. Christophorus erinnert (Kat. Nr. 53). – Die Kruzifix-Magdalena-Gruppe (Kat. Nr. 66) erscheint dagegen schwächer, die plastischen Motive werden in der Fläche gepreßt, im Ausdruck wird eine gewisse Leere spürbar. Die ihr zugeordneten zwei Figuren der hl. Magdalena (Kat. Nr. 68 f.), die Feuchtmayr Petel selber zuschrieb, geben wohl beide eine uns heute noch nicht bekannte, berühmte südniederländische Erfindung wieder; sie gehören doch wahrscheinlich in den szenischen Zusammenhang einer Kreuzigung in der Art eines bühnenartig aufgebauten Reliefs (vgl. die untere glatte Schnittfläche der Magdalenenfigur in Angermairs Golgatha-Relief von 1631, Berliner, Nr. 859). Vergleicht man mit diesen flämischen Werken der Zeit gegen die Jahrhundertmitte die kleinplastische Apostelserie van Loos in Berlin (Bange, 1930, Nr. 7713 ff.), wird die Weite dieses Kunstkreises deutlich, die Schwierigkeit der Einordnung unbestimmter Werke offenbar. – Auch zur genaueren Lokalisierung des als „italo-flämisch“ bezeich-



neten hl. Rochus (Kat. Nr. 78) fehlt noch die eingehende Spezialforschung. Die flämische Kleinplastik ist in vielen Zügen zur und nach der Jahrhundertmitte italienischen Einströmungen verpflichtet.

Zu der angenommenen Entstehung des bewegten Kreuzabnahme-Reliefs des Kopenhagener Nationalmuseums (Kat. Nr. 79) in den südlichen Niederlanden (Antwerpen?) sei auf die auf einer etwas früheren Stilstufe stehenden Lettner-Reliefs in St. Jaques in Lüttich, von Martin Franken (gestorben 1611; J. Borchgrave d'Altena, *Sculptures conservées au Pays Mosan*, 1926, fig. 102) hingewiesen. Die Figuren van der Voorts d. Ä. in Malines (Tralbaut, 1950, Abb. 23) beruhigen die feine, schnittige, stark bewegte Linienführung des Kopenhagener Reliefs im klassizistischen Sinne des frühen 18. Jahrhunderts. Die Typisierung der Köpfe erscheint fern verwandt. Das Vorherrschen des artistischen Elementes in Kat. Nr. 79 rückt das Relief aus dem Bereich der Kunst Petels nach Flandern. Flämisch beeinflusst ist auch der im Ganzen süddeutsch wirkende Kruzifix (Kat. Nr. 67, vgl. auch den F. Duquesnoy zugeschriebenen Elfenbeinkruzifix in Gent, van Bever, *Les Tailleurs d'Yvoire*, Taf. IX), der im Einzelnen auffallende stilistische Ähnlichkeiten mit den in Wien aufbewahrten, qualitätvolleren Werken Leonhard Kerns zeigt (H. Fillitz, *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen, Neue Folge VII*, 53, 1952, Abb. 225, 230 u. a.). – Vergleicht man den Kopf des hl. Sebastian (Kat. Nr. 80) mit der perückenartigen Haartracht mit Figuren des Salzfassers (Kat. Nr. 37), mit den frühen Elfenbeinwerken (Kat. Nr. 2, 85 ff.), käme vielleicht doch der junge Petel für die hervorragend gearbeitete Statuette als Schnitzer in Betracht. – Bei der offensichtlich in zahlreichen, variiert komponierten Bronzen (des 18. Jahrhunderts!) auftretenden Silennguppe aus Berlin (Kat. Nr. 82; vgl. z. B. in Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Stockholm, Nat.-Museum) ist die merkwürdig gedrungen wirkende Elfenbeinreplik in Pommersfelden möglicherweise ein Werk des frühen 18. Jahrhunderts, technisch und stilistisch den Werken Peter Henckes (?) verwandt (hl. Nepomuk, Viktoria & Albert Museum, London).

Die noch von Feuchtmayr (1958/59, *Münchener Jahrbuch*) als Modelle Petels für Augsburger Silbergüsse angesprochenen zwei schwungvoll und kräftig aufgebauten Gruppen des Liebig-Hauses in Frankfurt (Kat. Nr. 84) werden im Katalog zu Recht um (vielleicht sogar nach der Mitte des Jh.?) 1650 datiert und nach Flandern lokalisiert. Darauf verweist vor allem die Akanthusornamentik, die den in der ersten Jahrhunderthälfte durchweg verbindlichen Knorpelstil in der Plastik ersetzt. Ihre stilistischen Vorläufer mag man in der noch statuarisch empfundenen Henkerfigur der Londoner Entauptungsgruppe mit der Salome (Victoria & Albert Museum, Th. Müller, *Festschrift für Erich Meyer*, 1959, Abb. 5) aus der Zeit um 1600 erblicken; eine spätere Dokumentation des gleichen Stilwillens sind die bewegten Figuren an H. F. Verbruggens Brüsseler Kanzel (*Kathedrale; Art and Architecture in Belgium*, Abb. 23 A, 22 B) von 1699. Verbruggen ist Antwerpener Meister.

Einen in sich geschlossenen Fragenkomplex bildet die reich ausgestellte Graphik, meist Zeichnungen in Röteltechnik. Eine Bestimmung des Zeichenstiles Petels, der nur Bildhauer war (nicht auch zugleich Maler wie etwas später Rauchmiller), der nach sei-

ner Italienreise in unmittelbarer Anlehnung an die Technik Rubensscher Blätter arbeitete, und seiner Beziehungen zum Stil der Antwerpener Bildhauer (z. B. den Werkstätten vor und um A. Quellinus d. Ä.) steht noch aus (Kat. Nr. 3 in Vergleich zu Kat. Nr. 49, 50, 51, 52), ebenso die endgültige Zuschreibung der – in Rubens „Zeichenschule“ – entstandenen Nachzeichnungen nach Petels vorbildhaften Elfenbeinwerken (Kat. Nr. 38, 39, 42, 47), die z. T. für die Suche nach verschollenen Bildwerken wichtig werden und einen Einblick in die Lehrauffassung des Malers geben. So vermißt man die Kopenhagener Nachzeichnung nach der heute verschollenen Grisaille des Rubens, die der wahrscheinlich von Petels Hand stammenden Gruppe Cupido und Psyche, aus Elfenbein und Schildpatt, zugrunde lag. Zumindest interessant wäre ein ausführlicherer Hinweis auf die Gruppe der großen, zusammengesetzten flämischen (?) oder süddeutschen (s. die Dissertation von W. Kitlitschka, Wien) Elfenbeinreliefs mythologischen Themas im Kunsthistorischen Museum in Wien, die zum großen Teil auf Rubens Erfindungen zurückgreifen und nach der Jahrhundertmitte (?) entstanden sind.

Bei einigen Werken des Kataloges würde sich mancher kritische Leser genauere Angaben zur Technik der Oberflächenbehandlung des Holzes oder Elfenbeins wünschen, die gerade bei Petels Elfenbeinfiguren recht unterschiedlich ist. Zur Art der Aufstellung sei noch angemerkt, daß die energiegeladene Samson-Löwen-Gruppe (Kat. Nr. 11) in einer freistehenden Vitrine sichtbar sein müßte. Vielleicht hätte man sich auch zu einigen Katalognummern (z. B. dem Humpen der Markgräflichen Sammlungen in Baden-Baden, Nr. 81, als Replik nach einem Original Petels (?), zu Nr. 35, 40) Hinweise auf die weitere Tradition Augsburgs als Zentrum der figürlichen Elfenbeinschnitzerei (bis zu B. Strauss, J. Leonhard Baur) erwünscht, die Petels beherrschende Sonderstellung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in diesem so beliebten Gebiet der Klein Kunst noch schärfer aufgewiesen hätte. Doch mag der Gedanke an Hand einer solchen Ausstellung auch einen Einblick in die barocke Bildhauerwerkstatt und in den Kreis der Bildhauer zu geben, die zur gleichen Zeit tätig waren, aber kaum etwas mit der Kunst Petels gemeinsam haben, entfallen vor dem erstmals und großartig vorgestellten Werk eines Bildhauers von europäischem Rang. Das Werk des Philipp Dirr, dessen Kruzifix in Johanneck (1625) übrigens ohne Petels Regensburger Bronzefigur nicht denkbar wäre, ist z. B. eine viel mehr der heimischen Tradition verpflichtete Parallelerscheinung.

Wenn auch heute das Lob P. Fuhrmanns (Wien 1766), Petel sei der „Teutsche Michelangelo“ gewesen, übertrieben scheint, mit seinem im Ganzen stets monumental erscheinenden Werk steht der Augsburger Bildhauer in seiner Zeit und in der Entwicklung zur hochbarocken Plastik in Deutschland an hervorragender Stelle. Alle Anregungen und Einflüsse schmolz er in seinem persönlichen Stil um, dessen Variationsbreite durch die ausgestellten Werke erst in erstaunlicher Weise deutlich wurde. Die Auswahl betont durch die Gegenüberstellung flämischer und süddeutscher Bildwerke die für die Zeit Petels wichtigsten Aspekte. Die abschließende Petel-Monographie darf man mit höchster Spannung erwarten.

Christian Theuerkauff