

Georg Petels Bildhauerarbeiten für die Moritzkirche

THOMAS ESER

Kein anderer der an Bau und Ausstattung von St. Moritz beteiligten Künstler nimmt den kunsthistorischen Rang Georg Petels ein. Ein beliebiger Griff ins Bücherregal genügt: Vom Taschenlexikon bis zum Kunsthistorikerhandbuch gilt Petel heute unisono als bedeutendster Bildhauer des Frühbarock im deutschsprachigen Raum.¹ Mit derart hoher, gelegentlich pathetischer Wertschätzung begegnete ihm nicht erst die relativ junge Wissenschaft der Kunstgeschichte. Schon für die Bildhauer- und Künstlerkollegen seiner eigenen Epoche war er der *kunstberiebte bildhauer bedel von Augsburg* gewesen. Das 18. Jahrhundert verehrte ihn gar als *Deutschen Michael Angelo Buonarota*, und ausnahmsweise galt in Petels Fall der Patriot auch im eigenen Land, wenn ihn das lokale Augsburger Künstlerlob zum *künstlichsten Bildhaur, so Augspurg hate* kürt. Mehr als alle anderen Augsburger habe Petel den *Namen eines Künstlers* verdient, so Paul von Stetten d.J. im ersten Band seiner Augsburger Kunstgeschichte von 1779.²

Dann wird es stiller um Petels Name. Reiseführer erwähnen ihn weiterhin, allerdings zunehmend fehlerhaft und ohne Näheres zum Künstler zu erläutern. Gelegentlich wird er sogar mit dem 60 Jahre jüngeren Ehr Gott Bernhard Bendel verwechselt. So gelten etwa Bendels Apostelfiguren von 1695 in der Moritzkirche gewissen kunstopographischen Handbüchern des 19. Jahrhunderts als Werke des viel älteren Petel. Nach dieser Phase relativen Vergessenseins rückt schließlich 1923 eine Ausstellung im Augsburger Kunstvereinshaus Petels sakrale, großplastische Holzbildwerke neu ins Blickfeld der Augsburger Kunstfreunde und der überregionalen Fachwelt – nicht von ungefähr in jenem Jahrzehnt, in dem die kunsthistorische Forschung zum Barock nördlich der Alpen ihren großen Aufschwung nahm.³ Fortan gilt Petels Œuvre als Markstein der neuen Epoche und wird als „am Anfang“ der „wahrhaft hochbarocken Werke“⁴ deutscher Plastik stehend verehrt. Einen besonderen Höhepunkt markiert 1964 die Petel-Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum,⁵ anlässlich deren Vorbereitung allerdings in recht rigorosen, heute oft bedauerlichen Reinigungsmaßnahmen zahlreiche Petelskulpturen ihrer Farbfassungen und Heili-

genscheine, Sockel und Attribute entledigt wurden, weil diese „entstellend“ und „nicht ursprünglich“ gewesen seien.⁶ Auch Petels Werke in St. Moritz waren und sind von diesen Purifizierungen jüngster Zeit merklich betroffen.

Petel und Augsburg

Petel war kein gebürtiger Augsburger. 1601 oder 1602 im oberbayerischen Weilheim geboren,⁷ unternahm er nach einer Ausbildung in München bereits in jungen Jahren ausgedehnte Reisen, die ihn in die damaligen Kunstzentren des Kontinents führten und weltbewandert machten – ganz im Sinne damals noch recht neuer europäischer Künstlerkarrieren, wie sie seine etwas älteren niederländischen Bildhauerkollegen Giambologna, Adriaen de Vries oder Hubert Gerhart vorgelebt hatten. Zu Petels Stationen zählten Paris und Genua, Livorno und Rom (1620/1623), anschließend bis 1625 die südlichen Niederlande, wo Petel in Antwerpen eine Freundschaft zu Peter Paul Rubens und dessen Schüler Anthonis van Dyck pflegte. Van Dyck (1599–1641) war fast aufs Jahr genau gleich alt wie der bayerische Bildhauer. Für Petels späteres Werk in St. Moritz sollte sich die Rubens-Beziehung als höchst einflussreich erweisen. Man wird sich diesen mobilen, jungen Petel in Genua und Antwerpen weniger als traditionellen Handwerksgesellen auf Gesellenwanderung vorstellen dürfen, sondern als einen professionellen Spezialisten im modischen Metier der Elfenbeinkunst, der sich – erst zwanzigjährig – bereits einen Namen als vortrefflicher Elfenbeingestalter gemacht hatte.⁸ Sein frühes hohes Ansehen beruhte erheblichen Teils auf diesem internationalen Curriculum, dem dabei erworbenen künstlerischen Netzwerk, der Profilierung im Elfenbeinschnitt und einer entsprechend hochkarätigen Kundschaft.

Unter solchen Voraussetzungen hätte es nahe gelegen, Hofkünstler zu werden, wie es den Werdegängen seiner erwähnten Berufsgenossen de Vries und Gerhart, Reichle oder Krumper entsprochen hatte. Dem entgegen entschloß sich der „Weitberühmte“ 1625 zur eher biederen, dauer-

haften Niederlassung als reichsstädtischer Handwerker in Augsburg. Petel fand dort ein gewisses künstlerisches Vakuum vor, zumindest was die Bildhauerei anbelangte. Die monumentalen Bronzegruppen von Prachtbrunnen und Zeughausfassade waren bereits eine Generation früher entstanden, ihre Schöpfer längst wieder als Hofkünstler an die Höfe nach Prag und Innsbruck, München und Brixen abgewandert. Lediglich der Bronzegießer Wolfgang Neidhardt (tätig 1597 bis 1632) war in der Stadt geblieben. Die Augsburger Bildhauer⁹ aus Petels Generation – Christoph Murmann d. J. (geb. 1564/1565, gest. 1630), Kaspar Menneler (Meister 1601), Hans Leonhard Gemelich (tätig 1606 bis 1632) oder Georg Gottlieb Danbeck (tätig 1607 bis vor 1635) – haben sich in der Kunstgeschichte keine sonderlich großen Namen gemacht.

Anspruchsvollere Augsburger Auftraggeber erwarben Bildwerke um 1610/1620 bereits auf dem internationalen Kunstmarkt, so etwa der kaiserliche Rat Markus Zäch, der 1617 eine „Geißelung Christi“ aus Giambolognas Florentiner Werkstatt als Bronzeepitaph im Kreuzgang der Barfüßerkirche installieren ließ. Lediglich die Innenausstattung des Hollschen Rathauses hatte zwischen 1620 und 1626 nochmals größere skulpturale Aufträge mit sich gebracht, von denen Neidhardt und Menneler als lokale Bildhauer profitierten. Gleichwohl wurde auch der Münchener Hofbildhauer Christoph Angermair für diese Rathausausstattung herangezogen. Als sich Petel 1625 hier niederließ, besaß seine Bildhauerkunst eine konkurrenzlos hohe Qualität.

Allerdings sollte der Weilheimer nur ein knappes Jahrzehnt lang in seiner neuen Wahlheimat wirken. Mit etwa 12 000 anderen Augsburgern kam er im Herbst 1634 ums Leben, als die Stadt mit Pestepidemie, Hungersnot und Schwedenbelagerung die katastrophalsten Monate des Dreißigjährigen Krieges durchzustehen hatte. Es ist müßig und drängt sich dennoch auf, zu fragen, was für ein Œuvre man vom späteren Bildhauer Petel noch hätte erwarten können, wenn ihm das Lebensalter seiner Zeitgenossen Lorenzo Bernini (1598–1680) oder Johann Heinrich Schönfeld (1609–1683) vergönnt gewesen wäre.

Petel und St. Moritz

Sicher gingen Georg Petels Beziehungen zur Moritzkirche weit über Geschäftliches hinaus, ja sie waren von alltäglicher Natur. Von Beginn an

war der Bildhauer ein Moritzer Pfarrkind gewesen. Petel wohnte in unmittelbarer Nachbarschaft, wohl bereits seit seinem Zuzug nach Augsburg und bis zu seinem Lebensende. Seine Mietwohnung – eigenen Hausbesitz hatte er offensichtlich nie erworben – lag samt der Werkstatt im der Kirche südlich benachbarten Häuserkomplex an der nordöstlichen Katharinengasse (ehem. Hausnummer 8, frühere Littera B 158), wo sich damals ein Hinterhofgebäude des Gasthofes „Zur Linde“ befand, dessen Standort heute in etwa dem Terrassenareal des Hotelrestaurants Drei-Mohren entspricht.

Auch familienbiographisch haben Pfarrei und Kirche von St. Moritz in Petels Leben eine wichtige Rolle gespielt. Am 30. Juni 1625, erst seit zwei Monaten eingebürgert, heiratete Petel in St. Moritz die Augsburger Bürgerstochter Regina Schreiber. Sämtliche seiner fünf Kinder wurden in der Moritzkirche getauft: im März 1626 die Erstgeborene Anna Regina, gefolgt von Augustinus (1627), Johannes (1629), Magdalena (1631) und Georg Clemens (1632), wie die Pfarramtsregistaturen von St. Moritz dokumentieren. Taufpate war jeweils der renommierte Stadtmaler Matthäus Kager gewesen. Petel wiederum trat als Taufpate zweier Kinder seines wohl etwas jüngeren Berufskollegen, des Bildhauers Ferdinand Murmann, in Erscheinung. Auch die Taufen der Murmann-Kinder fanden 1631 und 1632 in St. Moritz statt.¹⁰ Man wird diese privaten, alltäglichen, glaubenspraktischen St.-Moritz-Beziehungen des Hochzeitors und Taufpaten, Kirchgängers und Pfarrkindes Petel bei der Beurteilung seiner künstlerischen Tätigkeit für St. Moritz stets mit in Betracht ziehen müssen. Mit seinen dortigen Bildwerken stattete er seine eigene Pfarrkirche aus und würde sie weiterhin stets vor Augen haben. Dem künstlerischen Eigenanspruch auf besonders hohe Qualität dürfte diese zukünftige Alltagspräsenz besonders zuträglich gewesen sein.

Petels Bildhauerarbeiten in der Moritzkirche

Die vergangenen Jahrhunderte über boten sich dem Besucher der Moritzkirche wechselhafte Wahrnehmungsumstände von Petels dortiger Kunst – je nachdem, wann und mit welchem aktuellen Reiseführer oder Handbuch man die Kirche besichtigte. Wer beispielsweise mit Paul von Stettens „Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg“ von 1788 in Händen eintrat, konnte

dort angeblich „ein schönes Mutter Gottes Bild von Georg Petel“ vorfinden.¹¹ Was immer damit gemeint gewesen sein mag – heute fehlt von einer solchen Muttergottes jede Spur.

Eigentlich müßten deswegen historische Text- und Quellenüberlieferung zum Moritzer Petel-Œuvre einerseits und heutiger Denkmälerbestand andererseits streng differenziert erörtert werden. Denn das, was Petel tatsächlich an Skulpturalem für St. Moritz schuf, was davon zerstört oder andernorts hin verbracht, was ursprünglich für andere Kirchen gefertigt wurde und erst später nach St. Moritz kam, und was schließlich nach mehr oder weniger stimmiger Kenner-Meinung Petel zugeschrieben wird, bedürfte akribischer und entsprechend weit-schweifiger Entflechtung. Differenzierend zwischen Spekulation und Tatsachen hat diese Aufgabe bereits 1973 Alfred Schädler bewältigt.¹² Schädler folgend läßt sich der aktuelle Wissensstand zum erhaltenen und verschollenen, hypothetisch oder fälschlicherweise in St. Moritz befindlichen Petel-Werk folgendermaßen zusammenfassen.

Gegenwärtig in der Moritzkirche verwahrte Bildhauerarbeiten, die Georg Petel fertigte oder die ihm spekulativ zugewiesen wurden:

1. CHRISTUS SALVATOR (Abb. 96a–c), im Chorscheitel; durch zeitgenössische Quellen überliefert und sicher von Petel stammend; seit frühestens Frühjahr 1630/spätestens 1631 bestimmt für den „Neuen Pfarraltar“; entworfen vielleicht bereits im Frühjahr 1630, begonnen spätestens im Winter 1631/1632; die Arbeit an Altar und Skulptur zwischen 1632 und 1634 abgebrochen wegen der Besetzung Augsburgs durch schwedische Truppen (Kapitulation 20. April 1632) und/oder dem 1634 erfolgten Tod Petels; 1651/1652 aus dem Besitz von Petels neuerheirateter Witwe erworben und 1652 am oder im erst damals installierten neuen Pfarraltar vorne am Chor als Hauptskulptur installiert.¹³

2. HL. CHRISTOPHORUS (Abb. 97a–c), südliche Westwand auf Wandkonsole; anhand einer eigenhändigen Rötelzeichnung Petels (Abb. 104) diesem plausibel zugeschrieben; ursprüngliche Bestimmung ungesichert, vielleicht zusammen mit nachfolgendem hl. Sebastian vom ehemaligen, 1629/1630 errichteten Choraltar in St. Moritz stammend. IDENTISCH/ VERWECHSELT (?): 1675 erwähnt Joachim von Sandrart einen angeblich ebenfalls von Petel stammenden „Christoph“

in der Barfüßerkirche (!), der dort zusammen mit einem hl. Florian neben der „Tachung“ eines Sebastiansaltars gestanden haben soll.¹⁴

3. HL. SEBASTIAN (Abb. 98a–c), nördliche Westwand auf Wandkonsole, Petel plausibel stilkritisch zugeschrieben (keine Quellen); ursprüngliche Bestimmung ungesichert; vielleicht wie obiger Christophorus vom ehemaligen, 1629/1630 errichteten Choraltar der Moritzkirche stammend. IDENTISCH/VERWECHSELT (?): Nicht identisch ist die Figur mit einem per Zahlungsbeleg dokumentierten, 1627 für St. Moritz gefertigten hl. Sebastian des Bildhauers Hans Leonhard Gemelich, bei dem es sich den Archivalien nach um eine sehr viel kleinere Reliquienbüste gehandelt haben muß. Von einem lebensgroßen, angeblich von Petel stammenden Sebastian in gleichnamigem Altar der Barfüßerkirche berichtet 1675 Sandrart. Ein weiterer Sebastian Petels soll sich laut Sandrart „bei den Jesuitis“ befunden haben.¹⁵ Verwechslungsmöglichkeit besteht beim Moritzer Sebastian auch mit einer etwa gleichgroßen Sebastiansfigur in der ehemaligen Franziskanerklosterkirche St. Maximilian, ehemals Petel zugewiesen, aber wohl eher aus dessen Nachfolge (Ferdinand Murmann?) stammend.

4. HL. ROCHUS (Abb. 99), Nordwand, östlich des Nordportals auf Wandkonsole; wohl nicht von Georg Petel, sondern einem Vertreter seiner „Nachfolge“, vielleicht von Ferdinand Murmann, stilkritisch um 1640/1650 zu datieren; ursprünglicher Verwendungszweck unbekannt, 1919 erstmals in St. Moritz erwähnt. IDENTISCH/VERWECHSELT (?): Sandrart beschrieb 1675 einen hl. Rochus Petels „bei den Jesuitis“.¹⁶

Ehemals tatsächlich, angeblich oder fälschlich in der Moritzkirche befindliche Bildhauerarbeiten Petels:

5. CRUCIFIXUS. Sandrart sah vor 1675 angeblich von Petel „Bey S. Moritzen / Das Crucifix / über Lebens-Größe“.¹⁷

6. MUTTERGOTTES. Von Stetten beschrieb 1788 ein „schönes Mutter Gottes Bild“ Petels in der Moritzkirche. Spätere Autoren nennen sie bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ebenfalls dort befindlich. Vielleicht handelte es sich um ein jüngeres Werk des Ehr Gott Bernhard Bendel. Allerdings befand sich eine Petel-Muttergottes „mit dem Christkindlein“, schon von Sandrart bewundert,

Abbildung 96 a-c:
Georg Petel: Christus
Salvator, 1630/1634,
Augsburg, St. Moritz.



in der nahen Dominikanerkirche St. Magdalena (heute Römisches Museum). Vielleicht kam diese später zeitweise in die Moritzkirche. Heute sind jedenfalls beide Werke verschollen.¹⁸

7. HL. FLORIAN. Über einen gleichnamigen, laut Sandrart 1675 in der Barfüßerkirche (!) befindlichen Heiligen mutmaßt Schädler, daß es sich um eine Figur des Choraltars der Moritzkirche gehandelt haben könnte, wo er zusammen mit den erhaltenen Figuren Christophorus' und Sebastians (siehe oben) die „altar tachtung“ gebildet haben könnte.¹⁹

8. Mit den im 19. Jahrhundert mehrfach als Petel-Arbeiten erwähnten „KOLOSSALEN APOSTELN“ der Moritzkirche waren die erheblich jüngeren Arbeiten Ehrgott Bernhard Bendels gemeint.²⁰



Im Folgenden gilt das Augenmerk den erhaltenen Petelwerken von St. Moritz, allen voran dem zwischen 1630 und 1634 entstandenen sogenannten „Salvator“, der mit feierlich archaischer Ausstrahlungskraft heute wieder das zentrale Ausstattungsstück der Moritzkirche ist, trotz jahrhundertelanger Rochaden seiner Aufstellung im Kirchenraum. Ursprünglich war er allerdings nicht derart entrückt im hinteren Chorbereich, sondern vor dem erhöhten Chorraum, am östlichen Ende des Langhauses in prominentester Raumposition auf dem „Pfarraltar“ aufgestellt gewesen: *Dann besichtigten wir die St. Moritzkirche [...] Von da weg erstreckt sich ein langer, gewölbter Chor, vor dem sich über dem Hauptaltar das herrliche Bildnis unseres glorreichen Erlösers befindet [...]*, schwärmten am 24. Sep-

Abbildung 97 a-c:
Georg Petel: Hl. Christo-
phorus, 1629/1630,
Augsburg, St. Moritz.



tember 1660 die beiden weitgereisten niederländischen Jesuiten Gottfried Henschen und Daniel Papeproch in der Augsburg-Beschreibung ihres Reiseberichts.²¹ Petels „Salvator“ war damals bereits 30 Jahre alt, hatte jedoch erst kurz zuvor seine erste öffentliche Aufstellung am Langhausende erhalten, wo er offensichtlich bestens zur Wirkung kam.

Die „gewahlte Darniderreißung“ des alten Pfarraltars.

Eine konfliktreiche Vorgeschichte

Petels neuer Pfarraltar sollte einen älteren, dort bereits seit Jakob Fuggers Zeiten befindlichen Pfarraltar ersetzen.²² Die allgemein übliche



Bezeichnung „Pfarraltar“ oder „Frühmeßaltar“, auch andernorts oft als „Kreuzaltar“ geweiht, kennzeichnet in Kloster-, Stifts- oder Domkirchen den liturgischen Ort der Meßfeier für die Pfarrgemeinde; eine Messe, die nicht im Elitenbereich des Chores, sondern im Langhaus stattzufinden hatte. Solche „Volksaltäre“ waren das liturgische Zentrum für die „Pfarrkinder“, also alle Laien, die zum Kommunionempfang nicht in den Chor respektive zum Choraltar gehen durften, da diese Orte den Ordens- oder Kapitelbrüdern vorbehalten waren. Sind solche Pfarraltäre also von Chor- oder Hochaltären prinzipiell als hierarchisch niederwertiger unterschieden, besaßen sie dennoch eine hervorgehobene, zen-

Abbildung 98 a-c:
Georg Petel zugeschrieben:
Hl. Sebastian,
1629/1630 (?),
Augsburg, St. Moritz.



tralachsiale Position auf der Mittelachse des Kirchenraums, ja verdeckten oft sogar den Blick in den Chor und auf den Hochaltar.

Der Aufstellungsumstände von Petels Pfarraltar wegen, konkreter: aufgrund der angeblich widerrechtlichen Entfernung seiner Vorgängeranlage entzündete sich zwischen den Fuggerischen Stiftungsadministratoren und dem Kapitel von St. Moritz ein zeitweise schwerer Konflikt. Als damals amtierende Stiftungsadministratoren in den Streit verstrickt waren die beiden Grafen Wilhelm (1585–1659) und Georg Fugger (1577–1643).²³ In die Kontroverse hineingezogen wurde schließlich noch der etwas jüngere Ottheinrich Fugger (1592–1644).²⁴ Übrigens waren weder der aus der Antonius-Linie stammende Georg, Graf zu Kirchberg und Weißen-



horn, noch Graf Wilhelm damals in Augsburg anwesend. Der aus der Raymundus-Linie stammende Wilhelm wirkte im Umfeld der Wittelsbacher am Münchener Hof. Berichte über die St. Moritzer Untat und deren Verursacher erhielten beide Administratoren lediglich über ihre Augsburger Verwalter Andreas Spindler und Georg Handschuer. Nicht ohne Intriganz berichteten diese über die von Propst und Kapitel von Sankt Moritz an der altehrwürdigen Stiftung des *alten herrn Fuggers*²⁵ – gemeint ist Jakob Fugger des Reiche – angeblich begangenen Schandtaten. Die Auseinandersetzung ist bis heute in einem guten Dutzend Protest- und Rechtfertigungsschreiben vorwiegend der Monate September und Oktober

Abbildung 99:
Nachfolger Georg
Petels, vielleicht
Ferdinand Murmann:
Hl. Rochus,
um 1640/1650,
Augsburg, St. Moritz.



1630 dokumentiert. Als inhaltlich sich bespiegelnde Briefkonvolute befinden sie sich einerseits im Fuggerschen Familien- und Stiftungsarchiv zu Dillingen, andererseits im Augsburger Stadtarchiv.²⁶ Der Schriftverkehr, dessen vollständige Auswertung unter stiftungsgeschichtlichen Gesichtspunkten vielversprechend wäre, darf als Musterbeispiel für das Konfliktpotential langfristig zu pflegender sakraler Stiftungen bewertet werden. Denn während sich die Nachfahren der Stifter, hier die Fugger, der „memoriaträchtigen“ Erhaltung solcher Stiftungen verpflichtet fühlten, drängten Pfarrer, Kirchenverwalter und Pfarrgemeinden am Stiftungsort oft auf Modernisierung und wollten Platz für Neues machen.

Im Fall des alten Pfarraltars von St. Moritz wurde im Wortsinn Platz gemacht. Angeblich ohne jedes Wissen der Stiftungsadministratoren war kurz nach dem 28. Februar – andernorts angeblich „um Georgi“, also dem 23. April 1630²⁷ – der alte Fuggersche Pfarraltar samt seinem mit Fuggerwappen versehenen Bronzegitter und seinem wertvollen Inventar an Vasa Sacra und Paramenten komplett entfernt worden. Auf diese *gewahlte Darniderreißung*,²⁸ in Sprachweise der Fugger, beziehungsweise *Amolierung* und *Renovierung*,²⁹ so die behutsam-harmlosere Formulierung des verantwortlichen Kapitels, hin wurden die Bestandteile, insbesondere das angeblich wertvolle Altargemälde, in die südwestlich gelegene Langenmantelkapelle verbracht. Der alte Pfarraltar habe dort *den Fuggerischen Namen ganz verleurt* (= verloren), werde also nicht mehr als Fuggerische Stiftung erkennbar sein, wie der Augsburger Verwalter Georg Handschuh am 30. September 1630 eifrig Graf Georg berichtet. Handschuh weist dann noch auf eine lukrative Verwendungsoption für das alte Gemälde hin: Stadtmaler Matthäus Kager, so Handschuh, habe ihm versichert, Kurfürst Maximilian von Bayern *würdt solches Gmehl [...] umb fl. 1000 nit dahinden lassen, dann es von dem besten Maister ainen gemacht worden*.

³⁰ Das Gemälde des Pfarraltars könne also für teures Geld an den Münchener Kurfürsten, bekanntermaßen ein passionierter Dürer-Sammler, verkauft werden, weil es von einem der besten Meister sei – ein bezeichnendes Beispiel für die seinerzeit blühenden „Kunsthandelsaktivitäten“ reichsstädtischer Vermittler von altdeutscher Malerei für die im Entstehen begriffenen fürstlichen Galerien des Barock.

Angeblich hatten die gräflichen Administratoren erst Monate nach dem Abbruch im Septem-

ber 1630 von dem aus ihrer Sicht „hochschmerzlichen“ Vorgang Kenntnis erhalten. Vor allem die „Zueignung“ der Altarteile an eine andere Familie durch Aufstellung in der Langenmantelkapelle empörte. Zudem werde den „Pfarrkindern“, also den Laien unter den Meßbesuchern, durch die Altarentfernung in *Andacht und Eyfer [...] Abbruch und Verhinderung causiert*, ein deutlicher Hinweis auf den Langhaus-lokaliserten Verantwortungsanspruch der Fugger für „Pfarrrei“ und Laienbereich. Und in deutlicher Absetzung gegenüber dem „Kapitel“, dessen Zuständigkeit man auf den Chorbereich beschränkt betrachtete.

Als Rechtfertigung brachte das Kapitel vor, man habe die Fuggerschen Eigentümer sehr wohl bereits vorab über das Vorhaben informiert. Der Brief sei wohl nur versehentlich nicht bei den Adressaten angekommen. Für den geplanten neuen Pfarraltar von Bedeutung sind jene Passagen der Korrespondenz, die das Renovierungsvorhaben konkreter schildern. Demnach hätte der abgebrochene Altar laut Kapitel ohnehin des „Renovierens“ bedurft. An seiner Stelle solle nun ein *Tabernakel sambt zween Engeln* aufgerichtet werden, auf die später noch einzugehen sein wird. Propst und Kapitel scheuten überdies nicht davor zurück, die hintergangenen Administratoren um die Finanzierung dieser neuen Anlage zu ersuchen. Und nach anfänglichem Zögern willigten die geschädigten Grafen Fugger noch im Spätherbst 1630 in diese Bitte ein, „dem Allmächtigen zum Lob“ den neuen Tabernakel samt beider Engel zu bezahlen. Seit 14. Oktober 1630 lag seitens Bischof Heinrichs eine Genehmigung zur temporären Einstellung des Gottesdienstes wegen Umbaus der Moritzkirche vor. Wenn auch der Name Georg Petels als planender Bildhauer der neuen Pfarraltaranlage in dieser Korrespondenz nirgends fällt – die späteren Quellenhinweise korrelieren mit den Dokumenten zum Abriß-Streit im Herbst 1630 derart, daß man Petels Planungsbeginn in diese Monate datieren darf.

*Petels „Salvator“:
Fragment des neuen Pfarraltars*

Die Figur (Abb. 96a–c) des sogenannten „Salvator“³¹ stammt mit Sicherheit von Petel und war mit ebensolcher Sicherheit zur Aufstellung im neuen Pfarraltar vorgesehen. Ursprünglich war der künstlerische Anteil des Bildhauers an diesem Altar noch um einiges größer gewesen, als es der

heute erhaltene Salvator vermuten läßt. Wie wir aus zwei erheblich späteren Schreiben des Fuggerreiverwalters Michael Piechel vom August 1651 erfahren,³² hatte Petel wohl bereits 1630 das komplette ikonographische und architektonische Konzept dieses Altars in Form eines Wachsmodells entworfen. Doch es sollte noch bis zum sicheren Ende des Dreißigjährigen Krieges dauern, bis sich die Beteiligten zur tatsächlichen Aufstellung dieses Altars entschlossen. Piechel berichtete zwei Jahrzehnte später, daß man aus dem Erlös des nun endlich verkauften alten Pfarraltars aus der Langenmantelkapelle jenen „Neuen Pfarraltar“ anfertigen lassen könne. Ohnehin sei ja ein *bereith lengsten von kunstreichen berumbten Meister Bethel zuarbeiten angefangener Altar gemacht*, der nun *an die vorig stell deß gewestten Pfarraltars mit schöner Zier der Kirchen zuemahlen mit Reputation der Gräfl. Fuggerischen Family* aufgestellt werden könne. Von Petel sei zu Zeiten der Verwalter Spindler und Handschuhler ein solcher Altar [...] *inuentiert, in wax pasßiert, vnd dz vornembste daran, alß den Christum, so 7 Werckschuech hoch, wie hiebey liegende Visierung anzeig gibt, schon uf allen fall auß holz gehawen und geschnitten worden*. Die Witwe des Bildhauers verfüge noch über diese Skulptur. Weiters nötige, leider nicht weiters beschriebene Altarbestandteile könne ein noch lebender Bildhauer anfertigen, so Piechel weiter, wofür übrigens der Petel vormals nahestehende Ferdinand Murmann herangezogen wurde.³³ Der alte, *gleichsamb verrostete* Pfarraltar sei keinesfalls mehr verwendbar, da er den Chorraum *verstellen und verunzieren* würde.

Gesagt, getan: Wiederum ein Jahr verging, bis zwischen dem 19. und dem 24. August 1652 endlich die Aufrichtung des neuen Pfarraltars samt Petels „Salvator“ erfolgte.³⁴ Laut den Verzeichnissen *aller Unkosten* der Altaraufrichtung beliefen sich diese auf exakt 500 Gulden.³⁵ Lediglich 63 fl. davon erhielt Eustachius Muzenhardt, neuer Ehemann von Petels Witwe, *umb den Christus Salvator*, dessen Preis also nur etwa ein Achtel der Gesamtkosten des neuen Altars ausmachte. Unter anderen vergütete man den Bildhauer Ferdinand Murmann mit 120 fl. immerhin doppelt so hoch, möglicherweise für zwei seitlich positionierte Engelsskulpturen, von denen heute jede Anschauung fehlt.³⁶ Die Faßmalereien kosteten 180 fl.; Kistler und Goldschmied wurden für Holz- und Schmiedearbeiten am Tabernakel bezahlt. Besonders beachtenswert ist folgender Kostenpunkt: [...] *dem haß Treppler, Stattrexel wegen der Kugel zue dreen zalt 4 fl.* Der Stadtdrechsler

erhielt also vier Gulden für die Drechselarbeit einer wohl ziemlich großen Holzkugel. Naheliegender ist deshalb, daß der „Salvator“, auf einer Weltkugel stehend, einen „Tabernakelaltar“ bekrönte, dem noch weitere figurale Bestandteile zugehörten. Doch damit endet bereits die Faktenlage zu den künstler- und aufstellungsgeschichtlichen Fragen, und es öffnet sich das Tableau des typologiegeschichtlichen Phänomens „neuer Pfarraltar von St. Moritz“ in einem weiteren Sinne.

Das zentrale Bildmotiv eines Weltenbeherrschers war recht konventionell. In Stadt wie Umland von Augsburg waren dem Gläubigen die Darstellungsvarianten „Salvator Mundi“, „Auferstehungschristus“ oder „Christus als Weltenrichter“ um 1630/1650 bereits in einer stattlichen Anzahl einschlägiger Plastiken in hervorgehobener Altarpositionierung vertraut. Loy Herings kalksteinerne „Salvator“ stand seit etwa 1510/1512 in modernem Kontrapost segnend im Renaissancealtar der Hörwarthkapelle zu St. Georg.³⁷ Gleich zweimal formulieren auch die neuen, 1604/1607 entstandenen Riesenaltäre der Ulrichsbasilika das Thema: szenisch als „Auferstehungschristus“ im Osterbild des zentralen Schreins im südlichen Ulrichsaltar; und als gewissermaßen hierarchischer „Höhepunkt“ der gesamten Altargruppe als blickentrückter „Salvator“ hoch oben im Auszug des Chorhauptaltars. Am gegenüberliegenden Westende der Ulrichsbasilika hatte schließlich wenige Jahre später Matthäus Kager im Himmelfahrtbild des linken Orgelflügelgemäldes das populäre heldenhafte Christusbild ein weiteres Mal dargestellt.

Seinerzeit besonders vielbeachtet war außerdem das neue Gnadenbild der Wallfahrtskirche zu Klosterlechfeld. Spätestens seit September 1602 in Planung, hatte die Augsburger Patriziergattin Regina Imhof *aus christlichem catholicischem eyfer* auf dem Lechfeld zwischen Augsburg und Landsberg vom jungen Elias Holl eine kleine Kapelle als Zentralbau errichten lassen. Das originelle Gotteshaus besaß von Beginn an einen skulptierten Altar mit der zentralen, vollrunden Schnitzfigur des segnenden, attributlosen Weltenrichters im Auferstehungsmantel. Als Klosterlechfelder „Gnadenbild“ entwickelte sich dieser Weltenrichter binnen weniger Jahre zu einem der bedeutendsten Wallfahrtsziele Mittelschwabens. Spätestens seit 1618 war das Gnadenbild auch in Stichwerken vervielfältigt rezipierbar.³⁸ Sein Autor ist unbekannt, vermutet wird Christoph Murmann der Jüngere. Zwar äußert sich im Vergleich mit Petels „Salvator“ der beträchtliche künstlerische

Fortschritt von der Murmann- hin zur Petel-Generation; ikonographische Parallelen sind gleichwohl gegeben und werden um eine spezifisch neue funktionale „Aufgabe“ des neuen Moritzer Pfarraltars ergänzt, der als Tabernakelaltar ja im regelrecht physischen Sinn den „Leib“ des auf ihm stehenden Heilands bergen sollte.

*Ein Tabernakelaltar
„wie beym heyligen Creüz alhier“*

Pfarr-, Frühmeß- oder Kreuzaltäre einschlägigen Standorts waren, wie erläutert, gang und gäbe. Beispielsweise besaß auch der Augsburger Dom einen solchen Pfarraltar mit Heilig-Kreuz-Patrozinium,³⁹ der, vor dem Lettner plaziert, den Blick in den Hochchor noch völlig verdeckte und als eigentlicher „Point de vue“ das Kircheninnere für den Laien dominierte. Seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert kam solchen Pfarraltären zunehmend eine neue Funktion zu.

Im mittelalterlichen Kirchenraum war das „Allerheiligste“ üblicherweise in einer Sakramentsnische oder einem Sakramentsschrank, einem Sakramentshaus oder einer eigenen Sakramentskapelle verwahrt worden. Standorte waren dafür nicht vorgeschrieben. Die Konvention einer Aufbewahrung der Eucharistie in einem mittig dem Hauptaltar inkorporierten Behältnis, wie wir es heute landläufig als „Tabernakel“ kennen, setzte sich erst seit der zweiten Hälfte des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch. Zunächst waren es die Bistümer des romanischen Sprachraums, die in Synoden auf vorerst regionaler Ebene diese neue, effektvolle Inszenierung des Allerheiligsten *super maiori altari* festlegten. Nördlich der Alpen folgten einschlägige Synodalstatuten seit etwa 1610 den „römischen“ Regelungen. Sowohl solche normative Statuten als auch zahlreiche lokalgeschichtliche deskriptive Quellen, insbesondere Visitationsberichte, machen den Prozeß hin zu einer zentralen Positionierung des Leibes Christi im Kirchenraum zwischen etwa 1590 und 1630 deutlich.⁴⁰ Besonders präzise auf die Altarerneuerungen in St. Moritz beziehbar erweist sich der Passus zum Tabernakel im 1614 erschienenen – und bis zum Zweiten Vaticanum gültigen – „Rituale Romanum“: Diesem zufolge sollte der Tabernakel zukünftig entweder dem Hauptaltar inkorporiert sein oder aber in „einem anderen, für die Verehrung und den Kult eines so großen Sakramentes geeigneten und würdigen Altar“

Aufbewahrung finden.⁴¹ In gewisser Hinsicht ist bereits hier von einem dem Hauptaltar hierarchisch gleichwertigen „Tabernakelaltar“ die Rede, der sich, dem tridentinischen Verzichtsgelübte⁴² auf Lettner und Kreuzaltäre entsprechend, an deren Stelle als neuer Altartyp durchsetzte.

Petels Pfarraltar war als ein solcher neuer Altartyp konzipiert. Eindeutig formuliert dies bereits das allererste Bittschreiben des Moritzer Kapitels vom 28. Februar 1630 an die Fuggerschen Stiftungsadministratoren.⁴³ Es nennt sogar ein Vorbild und stellt zugleich jenes umstrittene, oben erörterte, angeblich nie beim Empfänger angekommene Informationsschreiben dar, auf das hin der alte Pfarraltar abgebrochen wurde. Das bittstellende Kapitel konstatiert darin zunächst, daß fast alle katholischen Augsburger Kirchen [...] *in etlich wenig Jahren* [d.h. seit kurzem] *zum Theil ganz neu erbaut, thails aber ansehnlich renoviert, und zierlich zugerichtet worden seien.*⁴⁴ Auch in St. Moritz habe man *im verschiedenen Sommer*, also 1629, im Chor mit solchen Renovierungen begonnen: Die Grafen und Herren Hans, Ernst, Ottheinrich und Hans der jüngere Fugger hätten auf ihre Kosten den *neuen Chor Altar* ordnen und bezahlen lassen. Dieser solle jetzt aufgerichtet werden. Zusätzlich müsse jetzt auch der Pfarraltar, *so fördt an dem Chor steet* und dreiseitig von einem Gitter umgeben sei, seiner störenden, sichtsverstellenden Größe wegen [...] *necessario geendert und aus Angebung Herren Kaggers, Malers, und anderer Bauwerstendiger, ne prospectum impedit* [= damit er den Durchblick in den Chor nicht behindere], *in einer andern und vil klainern geschmeidigern form gerichtet werden.* Das Bittschreiben fährt mit dem Ersuchen fort, seitens der genannten Herren Fugger auch ein nötiges neues Chorgitter zu stiften, sowie [...] *für die Tafel aufs gemainer Stiftung, ainen sollichen Altar, sambt ainen Tabernacul pro venerabili Sacramento in parochia custodiendo, wie beym heyligen Creüz alhir* (so dann als wir *verhoffen, nit so anders vil cossten wierdt*), *ordnen und richten lassen.* Eine Vorstellung dieses vorbildhaften, „geschmeidigeren“ Tabernakel- oder Antependienaltars zu Heilig-Kreuz vermittelt uns ein Kupferstich von Johann Jakob und Johann Ulrich Kraus, der das Innere der Heilig-Kreuz-Kirche im Jahr 1680 zeigt (Abb. 100).⁴⁵ Unter oder etwas vor dem damals noch existenten Lettner stand am Übergang vom Langhaus zum Chor eine allseits umschreitbare, mit einer Balustrade umgebene Altaranlage von recht transparenter Erscheinung, deren „Retabel“, auf die tradi-

tionelle, hohe und geschlossene Schrank- oder Schreinform verzichtend, aus einem Tabernakelkasten mit bekrönendem Sockelkreuz bestand. Zwei frei stehende, wohl annähernd lebensgroße Engelsskulpturen mit Leidenswerkzeugen flankierten den Altaraufsatz. Lokale Maßstäbe für solche relativ transparenten „Kreuzaltäre“ im Vierungsbereich bzw. zwischen Langhaus und Chor hatte seit etwa 1605/1610 wiederum das bereits erwähnte neue Altarprogramm der Ulrichsbasilika gesetzt. Auch dort hatte die Notwendigkeit einer Modifikation der alten Anlage mit Kreuzaltarpatroszinium bestanden, um den Blick auf den prächtigen neuen Hochaltar Hans

Deglers zu gewähren. Man löste die Aufgabe durch die Neuanfertigung eines weniger blickverstellenden, künstlerisch und materiell umso luxuriöseren „Altarmonuments“: der bis heute annähernd am ursprünglichen Aufstellungsort befindlichen Bronze-Gruppe des Gekreuzigten von Hans Reichle.⁴⁶

Für die St. Moritzer Altarlösung dürfte dieses wenige Jahrzehnte ältere Ulricher Modell in zweierlei Hinsicht folgenreich gewesen sein. Einerseits bot sich der Ulricher Kreuzaltar hinsichtlich Position, Dimension und Dominanz des Figürlichen grundsätzlich als Vorbild an. Andererseits war für St. Moritz eine thematisch identi-

Abbildung 100:
Innenansicht der
katholischen Heilig-
Kreuz-Kirche mit
dem frühbarocken
Tabernakelaltar,
Kupferstich (Detail)
von J. J. und
J. U. Kraus, Augs-
burg, datiert 1680.



sche Lösung in Form einer Golgathagruppe als Pfarraltarplastik ausgeschlossen. Sie wäre zu offensichtlich als Plagiat des benachbarten Ulriker Vorbildes erschienen. Auch ein bloßes Sockelkreuz mit seitlich knienden Engeln schied, der identischen Formulierung in Heilig-Kreuz wegen, eher aus. Vielleicht darf hierin mit ein Grund für die Wahl des exklusiven „Salvator“-Motivs für den Pfarraltar von St. Moritz zu suchen sein: Sowohl zum traditionellen, auf Christi Leibesopfer bezogenen Kreuzigungsgeschehen eines „Kreuzaltars“, als auch zur neu geforderten liturgischen Funktion eines Tabernakelaltars als Aufbewahrungsort der heilbringenden, mit Christi Leib identischen Eucharistie läßt sich Petels sogenannter „Salvator“ als Christusbildnis des „Heilbringers“ in Verbindung bringen.

Auf solchen modernen Tabernakelaltären mußte naturgemäß ein möglichst allgemeingültiges „Bild“ Christi zur Aufstellung kommen, entsprechend jener auf der 13. Sitzung des Konzils von Trient gefällten Festlegung, nach der in der tabernakelverwahrten Eucharistie „die Wirklichkeit, Totalität, Permanenz und Anbetungswürdigkeit des Leibes und Blutes Jesu Christi“ zum Ausdruck komme.⁴⁷ Einer solchen Anbetungswürdigkeit des eucharistisch „leibhaft gegenwärtigen Christus“,⁴⁸ dem die Frömmigkeit des Gläubigen im Kirchengebet gelten sollte, war auf Petels Pfarraltar im wirklichkeitsnahen, monumentalen, attributlos „total“ leibhaftigen Christus auf künstlerisch höchster Ebene Folge geleistet. Vielleicht darf man ja auch Petels ebenso imposante Augsburger Holzplastik des Ecce-Homo im Dom als eine solche Tabernakelaltarsplastik rekonstruieren.⁴⁹

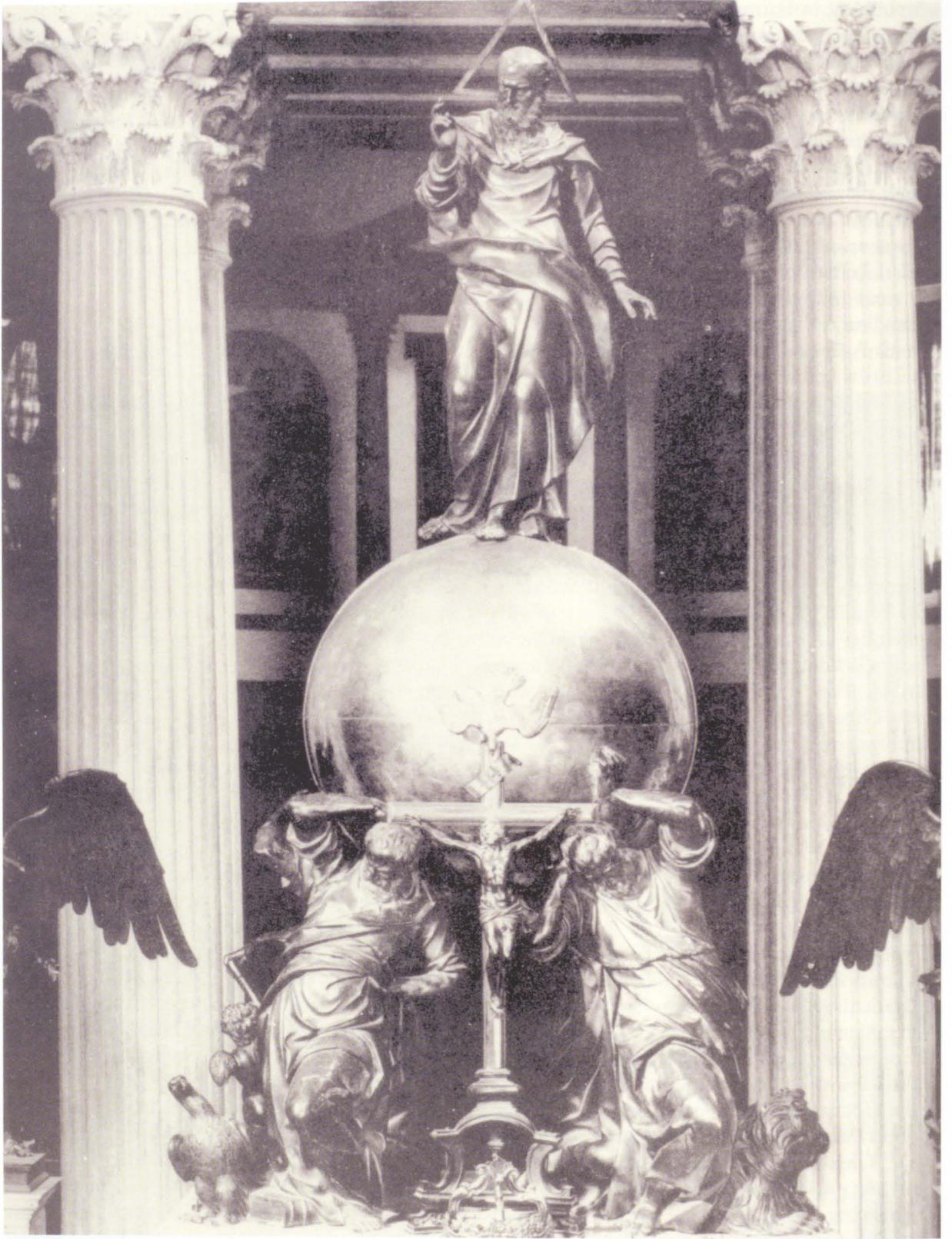
Typologisch hatte Petels Altarkonzept mit zentral positionierter Gottesgestalt einen prominenten italienischen Vorläufer. Epochemachend für solche neuen gegenreformatorischen, offenen Altaranlagen und tabernakelbergenden Altarfunktionen war die imposante, 1593 fertiggestellte Hochaltaranlage der Palladio-Kirche San Giorgio Maggiore in Venedig gewesen (Abb. 101).⁵⁰ Gleich dem Bühnenbild einer Theaterinszenierung präsentiert ihre pyramidale Anlage die Erscheinung des segnenden Gottvater, der, auf einer riesigen Weltkugel, von Evangelisten gestützt, von Engeln flankiert, visionsartig dem Gläubigen vor Augen tritt. Auch die venezianische Anlage birgt bis heute einen Tabernakel. Und auch bei ihr wurde auf rahmende Altarchitekturen bewußt verzichtet, was den visionären Charakter der Skulpturenerscheinung er-

heblich verstärkt. Zudem wird – trotz der monumentalen Skulpturendimension – durch den Verzicht auf einen Rahmen der Blick in die weiteren Tiefen des Mönchschorraumes mit Andrea Palladios Doppelsäulenanlage gewährt – ganz im Sinne des *ne prospectum impedit*, wie es drei Jahrzehnte später die Bauherren von St. Moritz formulieren werden. Ob Petel oder seine Auftraggeber dieses venezianische „Muster“ persönlich kannten, bleibt freilich ungewiß.

„Salvator Mundi“ oder
„Christi Triumph über Tod und Sünde“?

Intensiv und unmittelbar wendet sich Petels lebensgroße Gestalt Christi an ihren Betrachter. Obwohl die Figur kaum ausschreitet – ihre Beine sind nur mäßig ausgestellt –, scheint einem der „Salvator“ entgegenzueilen, indem ihm gleichsam ein unsichtbarer Gegenwind den Mantel an den Körper preßt. In breiter, schärpenartig-diagonaler Fallrichtung legt sich ihm eine tiefst durchfaltete Mantelzone vor den Körper. Gleichgerichtet steigert sie die ohnehin schon pathetische Diagonalhaltung der beiden Arme, eine Pathosgeste, mit der übrigens zeitgleich der ebenso gleichaltrige Gian Lorenzo Bernini seinen gigantischen „hl. Longinus“ (1631–1638) in der Vierung von St. Peter dynamisiert. Schlußakkord der mächtigen Manteldiagonale von Petels „Salvator“ und zugleich Reminiszenz an die lange vergangene Ära spätgotischer Altarschnitzkunst ist der wirbelnd bewegte, sich zur Tütenfalte aufrollende Mantelsaumzipfel rechts unten. Er bildet mit seiner äußersten Bewegtheit den kompositorischen wie motivischen Gegenakzent zur unverrückbar festen, erhobenen Segenshand oben gegenüber. Von selber ruhiger Kraft sind linke Hand und die Füße, gewollt grobschlächtig, gleichwohl sicher geschnitzt. Den zentralen Ruhepol im Kontrast zu Gewand- und Haltungsdynamik bildet schließlich Christi Haupt. Kaum merklich aus der Achse verschoben, markant in den Gesichtszügen, aber von ebenmäßig „feingotischer“ Haartracht umrahmt, richtet er seinen ikonenhaft-festen Blick⁵¹ ohne jedes ekstatische Moment nach vorn – und ist hierin von der zeitgleichen Affektiertheit Berninis diametral unterschieden. Weder Attribut noch Beifigur erläutern heute diese Erscheinung der „mantelumfluteten“, ewigen Kraft des Herrn, in ihrer plastischen Umsetzung von wahrlich „großartiger Tektonik“.⁵²

Abbildung 101:
Antonio Vassilacchi
(Entwurf) und
Girolamo Campagna
(Ausführung):
Tabernakelaltar von
San Giorgio Maggiore,
Venedig, 1591/1593.



Vorderhand scheint sich ihr Thema von selbst zu erschließen und auch zu erschöpfen: Der kaum merklich geöffnete Mund scheint das auszusprechen, was dem Gestus der Rechten entspricht: den Segen über die Gläubigen. Ein bloßer „segnender Christus“ ist als eigenständiges Bildmotiv der vormodernen christlichen Ikonographie jedoch nicht geläufig, und Spekulationen zu Petels „Salvator“-Ikonographie, dargestelltem Handlungsmotiv, „Bibelstelle“ und ehemaligem figürlich-thematischen Altarkontext lassen sich in diverse Richtungen anstellen. Sein ausgeprägt appellativer Habitus, die stumme, aber in kräftiger Geste vorgetragene Anrede an den Betrachter lösen mehr noch als bei anderen Skulpturen ein Verstehen-Wollen des „Salvator“ aus. Beide Hände „reden“: Die Rechte segnet. Die Linke lehnt sich deutlich an den Gestus des „friedensbringenden Herrschers“ oder der „adlocutio“ an, die man in Augsburg mit Hubert Gerhards Kaiser Augustus vom gleichnamigen Brunnen bereits seit Jahrzehnten kannte.⁵³

Die traditionelle Benennung als „Salvator“ läßt Fragen offen, auch wenn bereits die Zeitgenossen die Holzskulptur „Christus“ oder „Salvator“ respektive „Erlöser“ nannten – so die Abrechnung von 1652 und der Reisebericht von 1660. Fehlende Attribute und fehlende Griffhaltung der Hände legen die Vermutung nahe, daß er bereits ursprünglich nichts in Händen hielt. Auch jegliche Spuren etwaig verlustig gegangener anderer Beigaben sind nicht festzustellen. Angemerkt war bereits, daß in der Altaraufstellungsabrechnung von 1652 dem Stadtdrechsler für eine „gedrehte Kugel“ vier Gulden bezahlt worden sind. Man wird sich die Figur deshalb auf einer großen hölzernen Weltkugel stehend vorstellen dürfen, ganz ähnlich dem venezianischen Gottvater von San Giorgio Maggiore (vgl. Abb. 101). Vier entsprechende Verbindungszapfen in Christi Fußsohlen sind noch heute vorhanden. Eine solche Montierung auf einer Kugel würde auch die Abwesenheit einer Plinthe oder eines Sockels erklären, wie diese etwa beim Christophorus und Sebastian ursprünglich und bis heute existent sind.

Nahe stehen ähnliche Bildtypen wie etwa der „Auferstehungschristus“, mit bloßem Manteltuch spärlicher bekleidet, ebenfalls segnend, allerdings mit Stigmata an den Händen und einem Stabkreuz (seit dem 12. Jahrhundert meist einer Kreuzesfahne) als Attribut versehen.⁵⁴ Ähnlich großen Wert auf eine visionsartige Wirkung der Erscheinung legen Darstellungen der Transfiguration, also der „Verklärung Christi“ am Berg

Tabor, wo sich Christus vor den Augen ausgewählter Jünger in ein strahlendes überirdisches Wesen verwandelte.⁵⁵ Der Autor vorliegender Zeilen hat lange die These verfolgt, in Petels „Salvator“ einen solchen Transfigurationschristus erkennen zu dürfen. Doch leider fehlt als sicherer Beleg das Kernmotiv von Christi Verklärungserscheinung: sein strahlend weißer Mantel. Der Mantel des „Salvators“ von St. Moritz hingegen war außen prächtig goldfarben gefaßt, das Innenfutter rot lüstriert.

Eine andere Fährte auf der Suche nach der Themenpräzisierung erweist sich als erfolgversprechender. Sie nähert sich Petels „Salvator“ anhand gleichzeitiger Bilderfindungen seines flämischen Freundes Peter Paul Rubens, der sich mit dem Themenkomplex „Auferstehung Christi“, „Christus Salvator“ oder „Christus triumphiert über Sünde und Tod“ intensiv beschäftigt hatte. Angesichts des nachweislich ebenso intensiven, kontinuierlich gepflegten künstlerischen Austauschs zwischen dem Antwerpener Maler und dem Augsburger Bildhauer läßt sich Petels „Salvator“ vielleicht über den Umweg „Rubens“ besonders nahe kommen.

Kein anderer Augsburger Künstler verfügte um 1630 über ein derart illustres Netzwerk an internationalen Kollegenkontakten wie der zugewanderte Weilheimer Bildhauer in der Katharinen-gasse. Daß sich schon der junge, reisende Petel *sehr viel bey Peter Paul Rubens aufgehalten* und dessen *Manier wohl in Acht genommen*, also von Rubens' Stil erheblich beeinflusst worden war, wußte bereits Petels erster Biograph, Joachim von Sandrart, 1675 in seiner „Teutschen Akademie“ zu berichten.⁵⁶ Wechselseitig haben sich Rubens und Petel mit ihrer Kunst versorgt. Rubens besaß Elfenbeinwerke von Petel. Dieser selbst wiederum hatte *viele gute Gemälde von Rubens und von Dick* [= dem Rubensschüler Anthonis van Dyck] *zusammen gesamlet*, zu denen sicher auch van Dycks Petel-Porträt in der Münchener Pinakothek zählt. Ziemlich sicher verdanken wir Petels Rubensbekanntschaft auch den heute einzigen „Augsburger Rubens“: das Altarbild der „Himmelfahrt Mariens“ in der katholischen Heilig-Kreuz-Kirche, das Petel 1627/1628 beim Antwerpener Malerfürsten auf Kosten des damaligen kaiserlichen Stadtkommandanten und Petel-Kunden Ottheinrich Fugger besorgt hatte (links am Rande von Abb. 100).⁵⁷ Zweifellos beruhte Petels Ansehen unter seinen Zeitgenossen beträchtlichen Teils auf dieser persönlichen Bekanntschaft mit dem damals berühmtesten Maler Europas.

Um 1630/1635 arbeiteten die befreundeten Künstler gleichzeitig an einem spezifisch „neuen“ Christusbild, zwar weit voneinander entfernt, allerdings beidesmal für neue Altäre in Kirchen ihrer unmittelbaren Nachbarschaft bestimmt. Rubens hat dabei das Thema „Christus triumphiert über Sünde und den Tod“ mindestens sechsmal malerisch umgesetzt.⁵⁸ Der Stoff war nicht gänzlich neu, von Lucas Cranach (1529) bis zu Johann Sadeler (1689) lagen Versionen des 16. Jahrhunderts vor. Er basiert auf dem älteren Typus des „heroischen“ Auferstehungschristus, dem nun zusätzlich die Symbole für Sünde und Tod beigegeben sind, die er unter seinen Füßen zertritt: Schlange oder Drache als Sinnbild der teuflischen Sünde sowie ein Gerippe oder Totenkopf als Todessymbol. Dabei steht der Sünden- und Todesbezwinger auf einer Weltkugel.⁵⁹

Im Zusammenhang mit Petels „Salvator“ von besonderem Interesse ist dabei jene Rubens'sche Bildlösung, die heute in einer Ölskizze des Metropolitan Museum in New York überliefert ist (Abb. 102). Vermutlich um 1633/1635 – die vorgeschlagenen Datierungen variieren beträchtlich zwischen 1615 und 1635 – entwarf Rubens diese Darstellungsvariante des „Triumphes der christlichen Eucharistie über Sünde und Tod“. ⁶⁰ In einer dem „Salvator“ ähnlichen Herrscherpose auf einer Weltkugel über einem Totengerippe positioniert, präsentiert ein Auferstehungschristus den eucharistischen Hostienkelch, während er gleichzeitig der sündbringenden Teufelsschlange den Kopf zertritt. Die appellative Bildaussage lautet: So wie Christus triumphiert der Gläubige durch den Empfang des allerheiligsten Sakraments der Eucharistie über Sünde und Tod. Rubens' New Yorker Entwurf wurde um 1640 vom Maler Gerard Seghers (1591–1651) in einem großen Altargemälde für das Kloster der „Beschuhten Karmeliter“ Antwerpens umgesetzt. Kloster und Kirche befanden sich unmittelbar neben dem „Rubenshaus“, ⁶¹ Rubens entwarf seinen „Eucharistischen Christus“ also für einen vergleichbar privat-nachbarschaftlichen Auftraggeber wie Petel seinen „Salvator“ für die Moritzkirche.

Rekonstruiert man nun das heute fehlende attributive Beiwerk des Augsburger „Salvators“ – und ergänzt dabei etwa die ursprünglich als Basis dienende „Weltkugel“ spekulativ um entsprechende sünden- oder todessymbolische Motive –, so liegt die Vermutung nahe, daß sich Petels „Salvator“ von 1630/1634 und Rubens' „Eucharistischer Christus“ von 1633/1635 konzeptionell wie ikonographisch sehr nahe gestanden haben

dürften. Vor allem dann, wenn man die tabernakelbekrönende Position berücksichtigt. Petels Christus auf dem Tabernakel konnte gewissermaßen als die visionäre Inkarnation der Eucharistie erscheinen. Das Thema jedenfalls genoß seinerzeit große Popularität. Bereits in den 1620er Jahren – und in wahrlich anderer „Preisklasse“ – hatte sich wiederum Rubens dem Bildthema der „Verherrlichung der Eucharistie“ gewidmet: Seit etwa 1625 entwarf er eine Serie von Teppichbehängen für Erzherzogin Isabella Clara Eugenia, Regentin der südlichen Niederlande. Bestimmt waren die später in den Kölner Dom gelangten Wandteppiche für das Madrider Klarissinnenkloster. Ausgeführt bis 1628 in Brüsseler Teppichmanufakturen, beliefen sich die Kosten von Rubens' „Eucharistie-Teppichen“ mit insgesamt 30 000 Goldgulden auf das sechzigfache des Moritzer Pfarraltars gleichen Themas.⁶²

Unter Zusammenfassung der formalen, typologischen und ikonographischen Gesichtspunkte war der „Salvator“ auf seinem ehemaligen Tabernakelaltar somit zugleich:

- raumfunktional ein „transparenter Pfarraltar“, der den Blick in den Chor und somit die größtmögliche Raumwahrnehmung gewährt;
- liturgiefunktional ein „nachtridentinischer Tabernakelaltar“, der das Allerheiligste zentralräumlich in Szene setzt. Vorbilder für beide Funktionen boten um 1630 bereits die Anlagen in Ulrichsbasilika und Heilig-Kreuz-Kirche;
- ikonologisch die Formulierung eines allumfassenden, absoluten Christusbildes, das nicht mehr nur eine bestimmte literarische Bibelstelle oder den Heiland als Gnaden- oder Andachtsbild illustriert, sondern als autonomes Idealbild die eucharistische Erlöserschaft Christi schlechthin darstellt. Petel scheint seinerzeit gleichzeitig und im Austausch mit Peter Paul Rubens eine solche neue Christus-Ikonographie entwickelt zu haben.

Noch einmal Rubens: Petels Christophorus als Reflex auf den Hochaltar der Antwerpener Liebfrauenkirche

Der zeitliche Abhängigkeitsprozeß von Augsburger Salvatorskulptur und Antwerpener Christusbild ist bislang nicht eindeutig rekonstruierbar. Welchem der beiden Autoren die erste Anregung zur Formulierung des eucharistischen Christus-

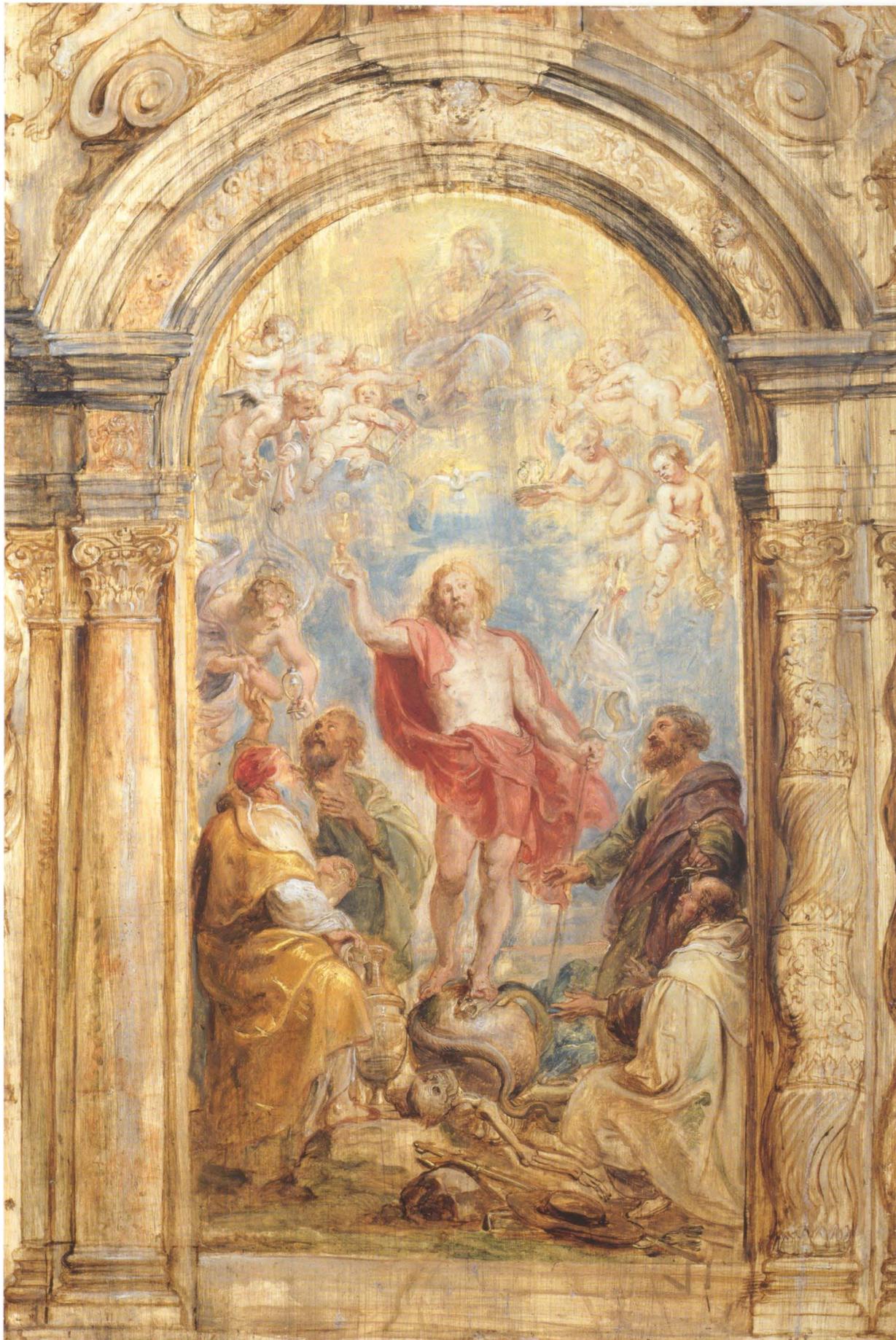


Abbildung 102:
Peter Paul Rubens:
Triumph der christlichen
Eucharistie über Sünde
und Tod, Ölskizze für
das Altargemälde der
Karmeliter-Kirche zu
Antwerpen, wohl
1633/1635.

Abbildung 103:
Peter Paul Rubens:
Hl. Christophorus,
äußerer Seiten-
flügel vom Kreuz-
abnahmealtar der
Liebfrauen-
kathedrale zu
Antwerpen, 1614.



bildes zu verdanken ist, steht zur Diskussion. Der gegenwärtige Datierungsstand spricht eher für Petels „Salvator“ als dem etwas älteren und somit initiativen der beiden Werke. Hingegen stellte bereits die frühe Forschung fest, daß sich für Petels hl. Christophorus⁶³ (Abb. 97a–c) ein eindeutig älteres, hochberühmtes Rubensvorbild ermitteln läßt. Sitz- und Greifmotiv des Jesuskinde auf den Schultern von Petels Christophorus sowie dessen angespannter, raumgreifend vorgestreckter linker Arm mit entlastend in die Hüfte gestemmter Hand zitieren Bewegungs- und Haltungsmotive einer Christophorustafel aus dem berühmtesten Antwerpener Rubens-Altar: dem 1614 vollendeten äußeren Seitenflügelgemälde der „Kreuzabnahme“ in der Antwerpener Liebfrauenkathedrale (Abb. 103).⁶⁴ Prima Vista unterscheidet sich Rubens' nackter, herkulisch-athletischer Christusträger⁶⁵ in physiognomischer Hinsicht sehr vom sehnigen Alten Petels. Gleichwohl orientierte sich dieser im Handlungs- und Haltungsbezug von Kind und Träger ganz eindeutig an der berühmten Bildlösung des flämischen Malers.

Petels Autorschaft ist beim Christophorus nicht gleichermaßen schriftquellengestützt zu ermitteln wie beim „Salvator“. Die zeitgenössischen Archivalien schweigen. Allerdings hat sich mit einer Rötzelzeichnung der Holzskulptur ein zeichnerischer Entwurf erhalten (Abb. 104), der zu einer sehr homogenen Gruppe gleichartiger Blätter Petels gehört und die Zuschreibung der ausgeführten Plastik an den Bildhauer zweifelsfrei bestätigt.⁶⁶ Offensichtlich war die Zeichnung noch während der Entwurfsphase angefertigt worden. Mit dem wehenden Mäntelchen des Christkinds und der naturalistischen Bodenstandfläche des schreitenden Riesen scheint sie in einer frühen, konzeptionellen Projektphase entstanden zu sein, während ihm die geschnitzte Ausführung kompromißbehafteter, statischer, auch etwas unbeholfener geriet – man vergleiche etwa den viel größer geratenen Kopf. Als Zeichner entwarf Petel zunächst ganz entlang erzählerisch-dramatisierender Maßstäbe, die Figuren mit Handlung, Raum und Bewegung versehend und den vorgesehenen Altarkontext zunächst vernachlässigend. Vielleicht darf der umstritten gedeutete, flüchtig gezeichnete, sinnlose Architekturrahmen um die Zeichnung als Beleg für Petels Unlust an der anschließend notwendigen Einbindung des Entwurfs in den Zwang einer Altararchitektur verstanden werden.



Abbildung 104:
Georg Petel: Entwurfs-
zeichnung für den
Hl. Christophorus
(vgl. Abb. 97a-c),
wohl 1629/1630.

Überhaupt offenbart der Christophorus in seltener Anschaulichkeit die Qualitätsproblematik seinerzeitiger Plastik in der Übergangsepoche zwischen Renaissance und Barock. Petel will mit ihr zugleich mehreren – betrachterspezifischen, technischen, kunsttheoretisch-akademisch-modernen und handwerklich-virtuos-traditionellen – Ansprüchen gerecht werden und scheitert dabei in gewisser Hinsicht. Zunächst steht der Christophorus in der langen Tradition spätgotischer, lebensgroßer Altarschreinplastik. Nennenswert und bis heute erhalten sind etwa der Christophorus des „Kefermarkter Altars“ in Oberösterreich (umstritten zwischen 1480 und 1495 datiert), die gleichnamige Heiligenfigur Hans Brüggemanns im Dom zu Schleswig (doppelt lebensgroß, um 1520) oder die Christophorusfigur der Münchener Liebfrauenkirche aus dem Umkreis Hans Leinbergers (um 1525/1530), um nur die herausragenden Exempel thematisch gleicher Bildwerke zu erwähnen. Markantes Gestaltungselement dieser spätgotischen Christophoroi war ihre möglichst heftig bewegte, faltenreiche, tief geschnittene Gewandung, wie sie auch Petels Christophorus noch ansatzweise aufweist. Unter der rechten Achsel bildet der Mantel eine tiefe Höhlung aus, bauscht sich unter der Raffung an der linken Hüfte und formt sich am konturbildenden Saum zu kleinen Ohren- und Tütenfalten. Der Christophorus stellt sich damit in merklichen Gegensatz zur vorherrschenden, statisch-puppenhaften Knitterfaltenplastik der Spätrenaissance – wie sie in Augsburg besonders anschaulich, da wahrlich mittelmäßig, in den zahllosen Altarfiguren der Degler-Altäre der Ulrichsbasilika vertreten ist.

Trotzdem weist auch der sehr viel fortschrittlichere Christophorus in qualitativer Hinsicht problematische Elemente auf. In unglücklichem formalem Neben- und Durcheinander will er sowohl traditionellen als auch modernen gestalterischen Normen idealer sakraler Altarskulptur gerecht werden, Normen, die sich eigentlich ausschließen. Bereits der erste moderne Interpret des Christophorus, Rudolf Oldenbourg, warf ihm eine gewisse „ästhetische Geringwertigkeit“ als lediglich „historisch interessantes Stück“⁶⁷ vor, und schon Petels unmittelbare Nachfahren pflegten am Christophorus einen ästhetisch kritischen Exkurs. Der Bildhauer habe zu wenig Antikenstudium betrieben, und sich zu sehr von der Barockmalerei seiner Zeit beeinflussen lassen. Der ansonsten überschwengliche Petel-Verehrer Sandrart kritisiert 1675 gewisse Bildhauerwerke

Petels, weil diese *in Nachfolgung der Rubensischen licentiosen Manier im Malen [...] etwas zu liberal und frey* geraten seien, was zwar der Malerei, keinesfalls aber der Skulptur zukomme. Ein Gemälde könne naturgemäß immer nur eine Ansicht aus einem ganz bestimmten Betrachterwinkel zeigen, wobei sich der Maler durchaus „Extravaganzen“ der Darstellung erlauben dürfe. Eine Skulptur hingegen, die sich auf eine dominante Ansicht und deren einen schönen Effekt fixiere, drohe bei Änderung des Betrachterstandpunktes schnell ungeraten zu erscheinen. Sandrart hält Petel hier die antiken Bildhauer vor, denen solche Fehler in der Gesamtkonzeption nie unterlaufen seien.⁶⁸ Der Nürnberger Sandrart-Bearbeiter Johann Jakob Volkmann verschärft diese Kritik in seiner frühklassizistischen Sandrart-Bearbeitung um 1770, in der er Petel vorhält, er habe schließlich „den niederländischen, und vornämlich Rubens' Geschmack zu sehr angenommen“.⁶⁹

Wofür war Petels Christophorus ursprünglich bestimmt? Spekulativ läßt sich der ehemals im Chorhaupt positionierte Hochaltar des Stiftskapitels vermuten. Dieser kurz vor dem Pfarraltar neu errichtete Hoch- oder Choraltar von St. Moritz war ebenfalls eine Stiftung der Fuggergrafen Ottheinrich, seines Bruders Hans Ernst (1590–1639) und deren Veters Hans d. J. Fugger (1591–1638) gewesen.⁷⁰ Seine Errichtung begann wohl schon im Sommer 1629 und wurde bis 1630 fortgesetzt.⁷¹ Am 10. Oktober 1630 ist in einem Schreiben Ottheinrich Fuggers aus Regensburg an Hans Fugger vom *aus gemainer Fuggl. Cassa bewilligt[en], und so lange Zeit von dem Kager vorenthaltenen Chor Altar* in St. Moritz die Rede.⁷² Der Altar war also spätestens im Herbst 1630 aufgestellt gewesen. Für Entwurf und/oder Ausführungsüberwachung zeichnete der hochgeschätzte Stadtmaler Matthäus Kager verantwortlich, der ja nicht nur Taufpate von Petels Kindern war, sondern auch im Zug der Pfarraltarplanung gutachterlich für eine kleinere, Durchsicht gewährende Altarvariante plädiert hatte.⁷³ Ein Verzeichnis sämtlicher Altarpatrozinien von St. Moritz, 1631 von Propst (?) Thomas Faber aufgestellt, führt als Patrone des Choralars unter anderen die hll. Florian und Christophorus auf.⁷⁴ Joachim von Sandrart sah vor 1675 angeblich neben der „Dachung“ – also dem Altarauszug – des Altars der Barfüßerkirche (!) das Heiligenpaar St. Florian und St. Christophorus.⁷⁵ Vielleicht unterlief Sandrart dabei eine Verwechslung, und dieses Heiligenpaar stammt

aus dem Hochaltarauszug von St. Moritz, mit dessen Patrozinien es auffallend übereinstimmt.

Vereinzelt: Sebastian und Rochus

Künstlerisch oft unterschätzt, äußert sich in Petels Sebastian (Abb. 98a–c) von St. Moritz eine ganze Reihe werkspezifischer wie allgemein kunsthistorischer Stilphänomene.⁷⁶ Kein anderes bildnerisches Thema hat Petel häufiger behandelt als das Bild dieses Märtyrers, sieht man vom gekreuzigten Christus ab. Neben zwei Rötelzeichnungen und einer brillanten elfenbeinernen Sebastiansplastik zählt auch sein wohl bestes Holzbildwerk überhaupt, der hl. Sebastian in der Pestkapelle auf dem Sebastiansberg bei Aislingen, zu Petels Variationen des Sebastiansbildes.⁷⁷

Wie kein zweites Figurenmotiv aus dem Reigen der Heiligenbilder hatte sich der männliche, nahezu nackte, in akademischer Pose als klassischer Akt behandelbare Märtyrer seit der italienischen Frührenaissancekunst zum Demonstrationsobjekt der Beherrschung idealer menschlicher Aktfigur entwickelt. Allenfalls Geißelchristus und Ecce-Homo-Bild – von Petel ebenfalls mehrfach bearbeitet – stellen ähnliche Herausforderungen an die bildhauerischen Fähigkeiten der Aktdarstellung. Zudem wird das Sebastians-thema kaum beeinträchtigt von störenden Handlungs- oder Attributsmotiven – gelegentlich wurden sogar die Pfeile weggelassen, wie beim bronzenen Sebastian des Adriaen de Vries.⁷⁸ Damit erlaubt das Sebastiansbild dem ambitionierten Bildner die volle künstlerische Konzentration auf anatomisch korrekte Körperdarstellung und Vermittlung drastischster Körperschmerzen wie innigster Seelenzustände. Schmerzhaftestes irdisches Leiden des aufgegebenen, nur noch still am Stamm hängenden Körpers steht als Darstellungsvariante ebenso zur Option wie der sich aufbäumende Leib, mit Blick nach oben, stetes Gottvertrauen zum Ausdruck bringend, wie ihn vor allem die nachmittelalterliche Malerei von Antonello da Messina bis zu Rubens als positive Ausdrucksvariante des Sebastianmartyriums formuliert hat. Beidesmal ist dabei die Darstellung einer jugendlichen Aktfigur von Nöten, sei sie im Hängen erschlaft oder in der Qual verspannt. Nicht zufällig erinnern Sebastiansdarstellungen seit dem späten 16. Jahrhundert oft an Akt-Etüden aus akademischen Zeichensälen, wo lebende Modelle nachweislich mit ähnlich hochgebundenen Armen posierten. Petels

etwas jüngerer Zeitgenosse Johann Heinrich Schönfeld (1609 bis 1682/1683) hat ein solches an einem Strick hängendes Aktmodell im Interieur einer Akademieklasse zeitgleich um 1632/33 festgehalten.⁷⁹ Die Akademiestudenten in Schönfelds Szene zeichnen ihr Modell in Rötel ab, so wie es auch Petels übliches Zeichenmittel war.

Man muß diese zunehmend akademisch-normative Kategorie des Sebastianbildes im Auge behalten, will man Petels vorliegende Bildumsetzungen gerecht beurteilen. Kennzeichnend für seinen hohen bildnerischen Anspruch ist sein Streben nach möglichst haltungs- und gestenreicher, alle drei Dimensionen besetzender, in der Summe gleichwohl ausgewogen „ponderierter“ Verschränkungen in der Figurenkomposition. Bei Petels besonders gelungenen Bildwerken ragen nicht nur diverse Körper- und Körperteilausrichtungen wie Kopfhaltung, Schulterlinie, Hüfte, Knielinie etc. ausgewogen angeordnet in sämtliche drei Raumachsen. Wie beim Sebastian besonders deutlich, gesellt sich als seine Spezialität in einer „vierten Bewegungsdimension“ oft noch eine möglichst markante räumliche Gesamtbewegung des Dargestellten hinzu. Die Fuß-Sockel-Verbindungen versucht er dabei raffiniert auf eine möglichst kleine Fläche zu beschränken und demonstriert damit seine Bildhauererfahrung, auch große Massen über kleiner Standfläche austariert arrangieren zu können. Typisch für Petel in diesem Sinne ist am Sebastian vor allem die Schrittstellung mit dem äußerst engen Fußstand, der die Figur fast auf einer Linie schreitend erscheinen läßt. Der differenziert antagonistisch bewegte Körper bleibt bei aller Dramatik der Haltungen in der Summe fein austariert. Keineswegs statisch verharret er in labilem Zustand. Im nächsten Moment steht dem Gefolterten der körperliche Zusammenbruch bevor, wie insbesondere die Seitenansicht zeigt. Unter Augsburger Verhältnissen betrachtet, besitzen nur noch Petels Christuskind in der Barfüßerkirche und sein überragender „Ecce-Homo“ im Dom derart hohe bildhauerisch differenzierte Qualität.

Hierin liegt denn auch der Unterschied zur vierten angeblichen Petelplastik der Moritzkirche. Arg lädiert, nicht nur ihrer Fassung beraubt, sondern auch in der plastischen Substanz erheblich angegriffen, zeigt sich heute die Skulptur des Pestheiligen Rochus von Montpellier (Abb. 99),⁸⁰ in typischer Darstellung als Jakobspilger mit Pilgerstab und angehefteten Pilgermuscheln. Auf

einer Pilgerfahrt nach Rom hatte der Heilige bekanntlich Pestkranke durch Segensspende wundersam geheilt, erkrankte dabei jedoch selbst an der Krankheit. Deren Symptom ist die Pestbeule am Schenkel, auf die Rochus deutet. Ikonographisch kennzeichnen ihn zudem der beigegebene Hund, der den Erkrankten wunderbarerweise während seiner Genesung mit Brot versorgte. Noch bis zur großen Münchener Petel-Ausstellung von 1965 galt die Rochus-Skulptur von St. Moritz als ein authentisches Werk. Gegen eine eigenhändige Autorschaft Petels spricht jedoch die eher mäßige Qualität: Standmotiv und antagonistische Körperneigungen wirken etwas gezwungen, zwar von Petels Kompositionsprinzipien angeregt, allerdings weniger raffiniert in der Umsetzung. Von fester, stämmiger, gleichwohl auch etwas plumper Körperlichkeit, verharre die Skulptur im „Blockhaften“, urteilt Alfred Schädler.⁸¹ Freilich leidet sie auch sehr unter ihrem irreversibel schlechten Zustand. Bereits das heutige Fehlen des typischerweise recht großen, dem hl. Rochus stets beigegebenen Pilgerhutes stört die Proportionen des nun barhäuptigen Bildwerkes.

Aus entsprechender Zuschreibungsnot heraus wurde als Bildhauer des Rochus Petels „Nachfolger“ Ferdinand Murmann ins Gespräch gebracht. Nur wenige Jahre jünger als Petel, war Murmann seit 1630 Meister. Petel war Pate von Murmanns Kindern gewesen. Murmann wiederum übernahm nach Petels Tod 1634 dessen Lehrknaben und führte schließlich im August 1652, wie erwähnt, die ergänzenden Bildwerke zu Petels „Salvator“ für den Tabernakelaltar aus.⁸² Mit nicht unbeträchtlichem Vorbehalt kann über Murmann als Bildhauer des Rochus spekuliert werden, dessen Entstehungszeit dann um 1640/1650 anzusetzen wäre. Seine ursprüngliche Bestimmung ist ebenso unbekannt wie etwaige spätere Verwendungen und Aufstellungen. Erstmals sicher in St. Moritz befindlich ist er erst im frühen 20. Jahrhundert bei Oldenbourg erwähnt.⁸³ Im Verzeichnis sämtlicher Altarpatroninnen, das der Propst Thomas Faber 1631 aufgestellt hatte, fehlt der ansonsten ja recht prominente Pestheilige.⁸⁴

Traurige Überlieferung oder wertvolle Rangiermasse?

Die besprochenen „Petelwerke“ der Moritzkirche stellen heute fraglos das bedeutendste an einem Ort versammelte Ensemble der Bildhauer-

arbeiten Georg Petels dar. Die Moritzkirche wird damit zu einem einzigartigen Schauplatz seiner Kunst. Allerdings sind die künstlerischen Höhepunkte seines bildhauerischen Schaffens andernorts noch besser zu erleben: die Elfenbeinarbeiten etwa in den Münchener Sammlungen, seine lebensgroße Plastik im „Ecce Homo“ des Augsburger Doms. Selbst der monumentale Moritzer „Salvator“ verdankt seine eindringliche, pathetische Wirkung erheblichen Teils dem fragmentierten Überlieferungszustand und der entsprechend archaischen Wirkung.

Über ihren „Text“ hinaus sollte das Interesse an Petels Bildhauerarbeiten der Moritzkirche zukünftig vor allem ihrem historischen „Kontext“ gelten. Einige derartige Interpretationsrichtungen kamen in vorliegender Betrachtung zum Vorschlag; einer Klärung harren die ursprünglichen Funktionszusammenhänge und Altarzugehörigkeiten nach wie vor, ebenso wie die ikonographischen Spezifika des „Salvators“ und die Intention seines rätselhaft unkonventionellen Christusbildes. Ohne Frage einzigartigen stadt- und pfarreigeschichtlichen Wert besitzt das Ensemble wegen des engen, persönlich-privaten Bezugs seines Meisters zur Moritzkirche als deren benachbartes Pfarrkind. Bei aller Fragmentiertheit bleiben die Skulpturen Zeugnisse dieser „produktiven“ Nachbarschaft inmitten der Reichsstadt und unmittelbar vor jener harten Zäsur, die der fortschreitende Dreißigjährige Krieg für die Kunstentwicklung der Fuggerstadt mit sich brachte.

Barockisierung des 18. Jahrhunderts, Bombenkrieg wie Purifizierung der Moderne haben die ehemaligen Altarzugehörigkeiten völlig zerstört, die Figuren vereinzelt und einer kaum mehr rekonstruierbaren Rochade der Aufstellungsplätze unterworfen. Auch für die mentalitätsgeschichtlich verständlichen, gleichwohl rücksichtslos-konsequenten Restaurierungspraktiken unter dem denkmalpflegerischen Waschwang-Diktat der Nachkriegszeit sind „Salvator“, Christophorus und Rochus traurige Zeugnisse. Ihre „nachträglichen“ Farbfassungen sind um 1960/1970 nahezu komplett abgenommen worden. Diese rigorose Zurückführung der materiellen Erscheinung auf den entstehungszeitlichen Zustand macht sie zu authentischen Ruinen. Man kann diesen wechsellvollen Werdegängen aber auch ein Gutes abgewinnen.

Hinsichtlich Aufstellungsort wie liturgischer Funktion stehen heute alle vier Skulpturen als mobiles Inventar zur Disposition. Einer Optimie-

rung ihrer Wirkung durch räumliche oder liturgische Neuaktivierung steht weit weniger im Wege, als dies bei gesicherterem Wissen über ihre historischen Ensemblezugehörigkeiten der Fall wäre. Im positiven Sinn stellen Petels Skulpturen damit eine wirkmächtige künstlerische Rangiermasse des Moritzer Kircheninventars dar. Ihr disparater Überlieferungszustand birgt zukünftige Chancen. Wird nicht in den jüngsten kritischen Diskursen über Ideal und Wirklichkeit von „Volksaltar“ und „Altarinsel“ (inmitten leerer Kirchenbänke) vermehrt die ehemals bewährte Wirksamkeit raumdominanter Chor-, Hoch- und Hauptaltäre zur Wiederentdeckung vorgeschlagen?⁸⁵

Literatur

- Augsburger Barock. Ausstellungskatalog. Hg. von Christina Thon. Augsburg 1968.
- Baudouin, Frans: Het door Rubens ontworpen hoogaltaar in de kerk der Geschoeiden Karmelieten te Antwerpen. In: *Academiae Analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten* 51 (1991), Nr. 1, S. 19–60.
- Braun, Joseph: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bd. 2: Die Ausstattung des Altars. München 1924, S. 590–647, hier S. 593–596.
- Diemer, Dorothea: Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio. Bronzeplastiker der Spätrenaissance. 2 Bde. Berlin 2004.
- Dussler, Hildebrand: Reisen und Reisende in Bayerisch-Schwaben und seinen Randgebieten. 2 Bde. Weissenhorn 1968, 1974.
- Emmendorffer, Christoph: Elfenbeinhumpen mit Bacchanal, Herkules und dem Tod. In: *Als Frieden möglich war. 450 Jahre Augsburger Religionsfrieden. Begleitband zur Ausstellung im Maximilianmuseum Augsburg 16.6.–16.10.2005*. Hg. von Carl A. Hoffmann, Markus Johanns u. a. Regensburg 2005, S. 609–611.
- Engelberg, Meinrad von: *Renovatio Ecclesiae. Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen*. Petersberg 2005.
- Feuchtmayr, Karl: Skulpturen Georg Petels. In: *Georg Petel. 1601/2–1634*, S. 9–11 (Wiederabdruck aus: *Kunstchronik und Kunstmarkt* 30 [1923], S. 577–582).
- Feuchtmayr, Karl: Georg Petel. In: *Georg Petel. 1601/2–1634*, S. 11–24 (Wiederabdruck aus: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst NF* 3 [1926], S. 89–122).
- Feulner, Adolf: *Die deutsche Plastik des siebzehnten Jahrhunderts*. Florenz, München 1926.
- Freedberg, David: *Rubens. The Life of Christ after the Passion*. New York, Oxford 1984 (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. 7).
- Georg Petel. 1601/2–1634. Mit Beiträgen von Norbert Lieb und Theodor Müller. Berlin 1973 (Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1972/73).
- Hagen, Bernt von und Angelika Wegener-Hüssen: *Stadt Augsburg. Ensembles. Baudenkmäler. Archäologische Denkmäler*. München 1994 (*Denkmäler in Bayern*, Bd. VII.83).
- Haberer, Stephanie: *Ott Heinrich Fugger (1592–1644). Biographische Analyse typologischer Handlungsfelder in der Epoche des Dreißigjährigen Krieges*. Augsburg 2004 (*Studien zur Fuggergeschichte*, Bd. 38).
- Judson, Richard Jay: *Rubens. The Passion of Christ*. Turnhout 2000 (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Bd. 6).
- Kohlberger, Alexandra: *Maria Hilf auf dem Lechfeld. 400 Jahre Wallfahrt*. Augsburg 2003.
- Krause, Katharina: *Hans Holbein der Ältere*. Berlin 2002.
- Lieb, Norbert: *Lebensgeschichte Georg Petels*. In: *Georg Petel. 1601/2–1634*, S. 51–68.
- Müller, Hannelore: *Die Künstlerfamilie Daucher*. In: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*. Bd. 6. München 1958, S. 131–165.
- Müller, Theodor und Alfred Schädler: *Georg Petel. 1601–1634. Ausstellungskatalog zur Georg-Petel-Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum München. 3. Juli bis 27. September 1964*. München 1964.
- Müller, Theodor: *Zum Werk Georg Petels*. In: *Georg Petel. 1601/2–1634*, S. 69–82.
- Nußbaum, Otto: *Die Aufbewahrung der Eucharistie*. Bonn 1979 (*Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums*, Bd. 29).
- Peter Paul Rubens. 1577–1640. *Katalog I: Rubens in Italien. Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen. Triumph der Eucharistie. Wandteppiche aus dem Kölner Dom. Ausstellungskatalog Köln. Gesamtleitung Gerhard Bott*. Köln 1977.

Pinder, Wilhelm: Deutsche Barockplastik. Königstein im Taunus 1933.

Oldenbourg, Rudolf: Die Plastik im Umkreis von Rubens. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 40 (1919), S. 17–35.

Reindl, Peter: Loy Hering. Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland. Basel 1977.

Renger, Konrad: Peter Paul Rubens: Altäre für Bayern. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Studio-Ausstellung. München, Alte Pinakothek. 9. November 1990 – 13. Januar 1991. München 1990.

Sandrart, Joachim von: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680. In ursprünglicher Form neu gedruckt mit einer Einleitung von Christian Klemm. 3 Bde. Nördlingen 1994.

Schädler, Alfred: Augsburger Bildhauer 1620 bis 1720. In: Augsburger Barock 1968, S. 73–75.

Schädler, Alfred: Das Werk Georg Petels. Kritischer Katalog. In: Georg Petel. 1601/2–1634, S. 83–191.

Schädler, Alfred: Georg Petel (1601/02–1634). Barockbildhauer zu Augsburg. Unter Mitarbeit v. Eva Langenstein. München und Zürich 1985.

Scheller, Benjamin: Memoria an der Zeitenwende. Die Stiftungen Jakob Fuggers des Reichen vor und während der Reformation (ca. 1505–1555). Berlin 2004 (Studien zur Fuggerschichte, Bd. 37).

Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. 5 Bde. Gütersloh 1966–1991.

Schnell, Hugo: Augsburg St. Moritz. Zweite, völlig neubearbeitete Auflage. München und Zürich 1977 (Kleine Kunstführer, Heft 482).

Schneider, Wolfgang: Aspectus Populi: Kirchenräume der katholischen Reformation und ihre Bildordnungen im Bistum Würzburg. Regensburg 1999.

Schwenicke, Detlev (Hg.): Europäische Stammtafeln. Neue Folge. Bd. 9: Familien des Früh- und Hochkapitalismus. Marburg 1987.

Strecker, Freya: Augsburger Altäre zwischen Reformation (1537) und 1635. Bildkritik, Repräsentation und Konfessionalisierung. Münster 1998.

Timofiewitsch, Wladimir: Girolamo Campagna. Studien zur venezianischen Plastik um das Jahr 1600. München 1972.

Trepesch, Christof: Christus Salvator. In: Als

Frieden möglich war. 450 Jahre Augsburger Religionsfrieden. Begleitband zur Ausstellung im Maximilianmuseum Augsburg 16.6.–16.10.2005. Hg. von Carl A. Hoffmann, Markus Johanns u. a. Regensburg 2005, S. 631–633.

Unverfehrt, Gerd (Hg.) und Nils Büttner (Mitarb.): Zeichnungen von Meisterhand. Die Sammlung Uffenbach aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Ausstellungskatalog. Kunstsammlung der Universität Göttingen. Göttingen 2000.

Zur Mühlen, Ilse von: Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der „Pinsel Gottes“. Frankfurt a. M. und Berlin 1998.

Anmerkungen

- 1 „Bedeutendster deutscher Bildhauer der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts“ (Lexikon der Kunst, Bd. 5, Leipzig 1993, S. 804); „[...] vollzog als erster deutscher Bildhauer den Übergang zum Barock“ (Meyers enzyklopädisches Lexikon, 9. Aufl., Bd. 18, Mannheim 1976, S. 466); „[...] His work is considered to mark the beginning of Baroque sculpture in Germany“ (Dictionary of Art, Bd. 24, London 1996, S. 544); Petel „[...] created a unique body of work; there was nothing comparable to it at the time in Germany“ (Encyclopedia of Sculpture, Bd. 3, New York 2004, S. 1266).
- 2 Zitiert, wie die meisten der nachfolgenden Literatur- und Quellenangaben, nach dem Standardwerk zu Petels Werk und Wirken, dem Sammelband „Georg Petel. 1601/2–1634“ der Autoren Karl Feuchtmayr, Alfred Schädler, Norbert Lieb und Theodor Müller (hier nach S. 193–222, „Quellen zum Leben und Werk Petels“, Qu 71, Qu 73, Qu 92, Qu 97, Qu 100). Für jede biographische und kunsthistorische Beschäftigung mit Petel ist die Lektüre dieses Sammelbandes unverzichtbar.
- 3 Zur frühen fachgeschichtlichen Forschung vgl. Lieb 1973, S. 68. Intensivere Aufmerksamkeit widmete den Petelskulpturen von St. Moritz bereits 1919 Rudolf Oldenbourg (1887–1921), damals Kurator am Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, in seiner Studie zur Plastik im Umkreis von Rubens; Petels eigentlicher „Wiederentdecker“ war jedoch der aus Jettingen stammende Kunsthistoriker und spätere Hauptkonservator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Karl Feuchtmayr (1893–1961), der zugleich Schüler des Pioniers kunsthistorischer Barockforschung Heinrich Wölfflin (1864–1945) gewesen ist. Ausführlicher kennenlernen konnte Feuchtmayr Petels Werke offensichtlich 1923 auf einer Ausstellung zur Augsburger Plastik des 15.–17. Jahrhunderts, die der damalige Stadtarchivdirektor Hans Wiedenmann veranstaltet hatte (vgl. Feuchtmayr 1923 und späteres aus seiner Feder).
- 4 So bereits Pinder 1933, S. 10.
- 5 Müller/Schädler 1964.
- 6 Vgl. die jeweilige Erläuterung der Maßnahmen bei Schädler 1973, S. 107–129 (Großplastik).

- 7 Die Geburt fand vermutlich um den Jahreswechsel 1601/1602 statt (vgl. ausführlich Lieb 1973, S. 55). Eine früher vermutete Beteiligung des Lehrlings Petel an den gewaltigen neuen Altären in der Ulrichskirche (geweiht 1607), mit deren Ausführung der ebenfalls aus Weilheim stammende Hans Degler betraut war, ist nicht möglich. Petel war noch zu jung.
- 8 Bereits 1621 erhielt Petel in Paris einen Auftrag für eine Elfenbeinskulptur (vgl. Schädler 1973, Qu 2).
- 9 Nach Schädler 1968, S. 73.
- 10 Quellen bei Schädler 1973, Qu 9, 15, 16, 24, 32, 33, 37, 39. Zu den Familienverhältnissen von Petels Ehefrau und zur Mietwohnung samt Werkstatt an der Katharinengasse ausführlich Lieb 1973, S. 59–61. Ferdinand Murmann war um 1605 geboren, leistete seit 1618 seine Lehre ab und war von 1630–1675 als Bildhauermeister tätig (vgl. Ausst. Kat. Augsburger Barock 1968, S. 81).
- 11 Schädler 1973, Qu. 105.
- 12 Schädler 1973; im Folgenden werden dessen Quellenverzeichnis (Qu) und Katalognummern (Kat.) zitiert.
- 13 Schädler 1973, Kat. 33.
- 14 Schädler 1973, Kat. 29; Sandrart/Klemm 1675/1994, Teutsche Academie, II. Teil, III. Buch, S. 343.
- 15 Schädler 1973, Kat. 23, Kat. 49 und Qu 18; Sandrart/Klemm (wie Anm 14).
- 16 Schädler 1973, Kat. 95; Sandrart/Klemm, s.o.; noch auf der großen Münchener Petel-Ausstellung 1964 galt der Moritzer Rochus (Müller/Schädler 1964, Kat. 29) als authentisches Werk Petels.
- 17 Petels am häufigsten dargestelltes Bildmotiv. Insgesamt 13 Kreuzigungsdarstellungen sind erhalten, mindestens vier weitere, aus Elfenbein und Wachs, sind verschollen. Ein Kruzifix Petels sah Sandrart im 17. Jh. im Augsburger „Spital“. Dieses ist sicher identisch mit dem heute in der Augsburger Barfüßerkirche verwahrten Corpus Christi, die dazugehörigen trauernden Assistenzfiguren Maria und Johannes heute im Augsburger Maximilianmuseum. Weitere erhaltene großplastische Kruzifixe Petels heute in der Katholischen Heilig-Kreuz-Kirche zu Augsburg, im Niederösterreichischen Marchegg („Pálffy-Crucifixus“), sowie, aus Bronze, im Regensburger Niedermünster. Sehr zahlreich sind Petels kleinplastische Darstellungen des Gekreuzigten in Bronze und v. a. in Elfenbein: München (Bayer. Nationalmuseum sowie mehrere in der Schatzkammer der Residenz), Genua (Privatsammlung), Berlin (Staatliche Museen) und im dänischen Schloß Frederiksborg; zusammengestellt nach Schädler 1985, S. 88–94.
- 18 Schädler 1973, Qu 105 und Kat. 50, 51.
- 19 Ebd., Kat. 49. Mit den Patrozinien des Choraltars würde ein Floriansbildwerk übereinstimmen, s. unten Anm. 74.
- 20 Ebd., Qu 109, 113, 116, 119.
- 21 Zit. nach Dussler 1968/1974, Bd. 2, S. 120.
- 22 Bereits 1517 hatte Jakob Fugger eine Stiftung zur Finanzierung der Predigerstelle (Prädikatur) von St. Moritz mit 50 Gulden jährlicher Zuwendung für den Prediger eingerichtet. Der damit Dotierte war zwar als Chorherr weiterhin integriertes Mitglied des Stiftskapitels, übte sein Predigeramt gleichwohl am Pfarraltar vor der und für die Pfarrgemeinde im Langhaus aus. Von vorneherein hatte die Einrichtung dieser Stiftung zwischen Dekan/Propst und Stiftskapitel als althergebrachten Rechtsträgern einerseits, und der Pfarrzeche /Pfarrgemeinde samt den neuen Patronatsrechteinhal-
bern Fugger andererseits zu Spannungen geführt. Jakob Fugger sprach gelegentlich sogar von regelrechtem „Krieg“ zwischen ihm und dem Kapitel, den Fugger schließlich für sich entscheiden konnte. Mit der Prädikaturstiftung war wohl schon von Beginn an auch die Stiftung eines neuen Pfarraltars verbunden gewesen, an dem der neue Fuggersche Prediger sein Amt ausüben sollte. Dieser Altar trug deutlich ein Fuggersches Wappen und hielt damit den Hörern der Predigt immerwährend jene Stifterfamilie vor Augen, der sie Predigt und Meßfeier am Pfarraltar verdankten. Die Bedeutung des Pfarraltars als „Materialisierung“ der Prädikaturstiftung und ihres Besitzes durch die Fugger ging also weit über liturgisch-funktionale Belange hinaus. Zu Jakob Fuggers Stiftung für St. Moritz und deren weiterem Schicksal vgl. jüngst und ausführlich Scheller 2004, S. 101–125 und 268–274 sowie dessen Beitrag in diesem Band; zur Altarausstattung der Moritzkirche seit dem Reformationsjahrzehnt 1530/1540 bis etwa 1620 grundlegend: Strecker 1998, S. 44, 197–199, 273–297, 353–359; zu weiteren Umständen und Ereignissen um die Fuggerschen Altar- und Prädikaturstiftung vgl. die Beiträge von Benjamin Scheller und Freya Strecker im vorliegenden Band.
- 23 Schwennicke 1987, Taf. 35 (Wilhelm) und Taf. 51 (Georg).
- 24 Zu Ottheinrich und Petel jüngst Haberer 2004, S. 422. Ottheinrich war mehrfach Kunde Petels gewesen, vgl. etwa Petels Vermittlertätigkeit für Ottheinrich an Peter Paul Rubens (s. unten, Anm. 57). 1629 erwarb Ottheinrich von Petel ein *kunststückh von helffenbain geschnitten* zum Preis von 200 Gulden, das der Augsburger Goldschmied Andreas Weickhart wenig später um zusätzliche 90 Gulden und 18 Kreuzer mit einer Silberfassung versah. Zum Vergleich: Der später bei Petels Witwe erworbene „Salvator“ der Moritzkirche kostete mit 63 Gulden kaum den Drittel einer solchen Elfenbeinpretiose (das elfenbeinerne „Kunststückh“ erwähnt im Ausgabenbuch Ottheinrichs, Fuggerarchiv Dillingen 1.2.78c, fol. 51v (Nr. 190) u. 53r (Nr. 206); s. auch Schädler 1973, Qu 23 und Haberer 2004, S. 421–422). Vermutlich handelte es sich um einen Elfenbeinhumpen, wie sie Petel häufiger angefertigt hatte und die geradezu als seine Spezialitäten galten; beispielhaft der prächtige Petel-Humpen mit Bachanaldarstellung in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, Inv. 10433, zu diesem jüngst Emmendorffer 2005.
- 25 So die Vermutung eines anonymen Inventarisators um 1600/1630 zur Stiftung der „alten“ gemalten Altartafel des Pfarraltars (Fuggerarchiv Dillingen 5.2.7d; Nr. 4, siehe folgende Anm.).
- 26 Insb. Fuggerarchiv Dillingen 5.2.7.d, Stiftungen, St. Moritz, Altäre, Kanzel, Orgel, Nr. 4–15 und Nr. 24–35); und Stadtarchiv Augsburg (insb. B.5.9, St. Moritz, Akten über die Erneuerung des neuen Pfarraltars und die „Demolierung“ des Katharinenaltars betreffend) sowie Stadtarchiv Augsburg, katholisches Wesensarchiv, B.8.7 (unnummeriertes Konvolut „St. Moritz, Altäre“, darin: die Schreiben des Fuggereiverwalters Piechel an Propst und Kapitel von St. Moritz von 1651). Die beiden Bestände wurden bereits von Schädler 1973, Qu 25, 29, 30, 35, 56, 62–65 umfangreich, aber ohne Vollständigkeitsanspruch, ausgewertet und ediert.
- 27 Laut Protokoll einer Aussprache zwischen dem Kapitelvertreter „Johannes Krexelig“ und den Grafen Fug-

- ger in Landberg am Lech am 8.3.1632, Stadtarchiv Augsburg, B.8.7.
- 28 Undatiertes Schreiben (Kopie?) Georg und Wilhelm Fuggers an das Moritzer Kapitel, Stadtarchiv Augsburg, B.5.9.
- 29 Ebd., Schreiben des Kapitels an die Fugger vom 12. Oktober 1630.
- 30 Fuggerarchiv Dillingen 5.2.7.d, Nr. 10; zum alten Altar siehe oben, Anm. 25. Für diese alte Altartafel fand sich schließlich um 1651 tatsächlich ein leider unbekannter Käufer. Bis dahin war die *durch Rauch und Staub veraltende Malerey* in der *feicht[en] und dufttig[en]* Kapelle nahezu *zerfallen* (zwei Schreiben Piechels, Fuggerarchiv Dillingen 5.2.7.d, Nr. 20; publiziert bei Schädler 1973, Qu 62 und Qu 63). Aus dem Veräußerungsgewinn wurde u.a. der „Salvator“ des neuen Pfarraltars aus dem Besitz von Petels Erben erworben. Was anschließend aus diesem mysteriösen, angeblich noch von Jakob Fugger dem Reichen gestifteten (s. oben, Anm. 25) und derart wertvoll eingeschätzten Holztafelgemälde wurde, ist ebenso unbekannt wie sein ursprüngliches Aussehen und sein Maler. Nicht verwechselt werden darf das Gemälde mit dem erst 1567/1568 ebenfalls von den Fuggern gestifteten Katharinenaltargemälde, das ursprünglich aus Italien hätte stammen sollen (zu diesem Strecker 1998, S. 276–297, Quellen S. 353–359 und Diemer 2004, Bd. 1, S. 55). Auf dem Pfarraltar (in den historischen Quellen auch „Frühmeßaltar“, „Herrenaltar“, „Kreuzaltar“ genannt) stand die Holztafel bereits 1565, laut damaligem Inventar als *gemalte Tafel*, [...], *auch der Herren Fugger, so sy vor vil Jarn auf Irren kosten haben mahln lassen*, was tatsächlich für eine Anfertigung zu Jakobs Zeiten spräche. Angeblich war das Gemälde ursprünglich „zu St. Ulrichs Kirchen verordnet gewesen“ (die zitierten Archivalien aus dem Bestand Inventar, Kosten und Pflege des Alten Pfarraltars vom 16. bis 18. Jh. im Fuggerarchiv Dillingen, 5.2.7.c, Nr. 4, dort auch zur angeblichen Provenienz aus St. Ulrich). Verlockend, aber unwahrscheinlich die Vorstellung, es handle sich um Teile jenes 1503–1508 gefertigten und angeblich 1537 im Bildersturm zerstörten Frühmeßaltars, an dem mit Jörg Seld und Gregor Erhart, Adolf Daucher und Burkhard Engelberg das „Who is Who“ der Augsburger Frührenaissancekunst gearbeitet hatte. Sein gemaltes Retabel stammte von Hans Holbein dem Älteren! Zu diesem Moritzer Frühmeßaltar von 1503/1508 vgl. Müller 1958, S. 139–141, Strecker 1998, S. 44 und Krause 2002, S. 184–188.
- 31 H. 180 cm, Lindenholz, rückseitig großflächig ausgehöhlt; wohl bereits ursprünglich polychrom gefaßt, heute jedoch in entstellendem, stark purifiziertem Fassungszustand von 1964, als zwei ältere Überfassungen von den Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege mit dem Ziel einer Freilegung der petelzeitlichen Fassung entfernt wurden; „[...] von der Fassung des Gesichts war nurmehr die Grundierung vorhanden“ (Schädler 1973, S. 124), die offensichtlich maßgeblich für die heutige Inkarnatdarstellung mit ihrer blassen, pupillenlosen Erscheinung und dem „leeren Blick“ des Christus wurde (zum Zustand vgl. Schädler 1973 und Trepesch 2005, Anm. 1); die Entfernung der ursprünglichen (?) Dreistrahlengloriole ist alten Aufnahmen zufolge wohl ebenso erst im Zug der Purifizierungsmaßnahmen von 1964 erfolgt. Die Standortwechsel sind nur beschränkt rekonstruierbar: 1652 auf dem neuen Pfarraltar aufgestellt war die Skulptur angeblich bis 1868 auf diesem verblieben und wurde erst damals samt dem Altar entfernt (Trepesch 2005); skeptisch stimmt bei dieser Spätdatierung der Entfernung des Pfarraltars, daß der „Salvator“ in der Reise-, Guiden- und Vitenliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts gänzlich unerwähnt bleibt (vgl. die Quellen bei Schädler 1973, S. 206–222); vermutlich wurde er bereits im Zug der Barockisierungen unter Herkommer um 1714/1715 an einen weniger attraktiven Platz verbracht; in den 1920er Jahren wurde die Figur „in der Sakristei“ aufbewahrt (Feulner 1926, Taf. 51; vgl. diese Abb. auch zur damaligen, kontrastreichen Fassung mit erheblich lebensnäherer Wirkung); in den Nachkriegsjahrzehnten in wechselnden Aufstellungen teils im Chorhaupt, teils in der östlichen Kapelle des nördlichen Langhauses (Schnell 1977, S. 19; vgl. die Innenraumabbildungen ebd. S. 7, die dortige Umschlagrückseite und die Abb. bei Hagen/Wegener-Hüssen 1994, S. 339). Literatur: Schädler 1973, Kat. 33 (mit älterer Literatur); Schnell 1977, S. 13, 19–20; Schädler 1985, S. 56, 76, 77; Trepesch 2005.
- 32 Fuggerarchiv Dillingen 5.2.7.d, Nr. 20; Schädler 1973, Qu 62 und Qu 63.
- 33 Siehe nachfolgende Anm.
- 34 Fuggerarchiv 5.2.7.d, Nr. 18; „Pfarraltar des Salvators“, Erstattung der Aufrichtungs- und Zehrungskosten für die beteiligten Handwerker, 19.–24. August 1652. Unter diesen namentlich Ferdinand Murmann (Bildhauer) und der Caspar Strauß (Faßmaler). Auch der Fuggereiverwalter Michel „Bürchele“ resp. Piechel erstattete sich selbst die Spesen.
- 35 Fuggerarchiv Dillingen 5.2.7.d, Nr. 16, 17, 19; Schädler 1973, Qu 64.
- 36 Zwei solche Engel seitlich des Tabernakels waren bereits im zitierten Rechtfertigungsschreiben des Moritzer Kapitels von 1630 vorgesehen gewesen. Auch die Fugger hatten sich bereits damals zu deren Finanzierung bereiterklärt (s. oben). Vgl. auch die Altaraufsätze auf Abb. 100 und Abb. 101 vorliegenden Beitrags (die dortigen Anlagen mit entsprechenden flankierenden Engelpaaren). Über zwei begleitende Engel seitlich des „Salvators“ spekuliert auch Schädler 1973, S. 125.
- 37 Die imposante überlebensgroße Skulptur heute in der Taufkapelle von St. Georg. Der Altar ist verloren. Vgl. Reindl 1977, Nr. A3a, b und Hagen/Wegener-Hüssen 1994, S. 194–195.
- 38 Die Gruppe wird aus stilistischen, hier nicht näher zu erörternden Gründen Christoph Murmann d.J. zugeschrieben; vgl. Kohlberger 2003, S. 31, 46, 65. Flankiert wird der „Salvator“ in Klosterlechfeld von der knienden, gekrönten Muttergottes zu seiner Rechten als Mediatrix und dem Seelenwäger St. Michael mit Waage zur Linken. Diese Kerngruppe aus dem frühen 17. Jh. ist heute vor Ort erhalten, die restlichen Altarteile sind jüngeren Datums.
- 39 Strecker 1998, S. 197–199.
- 40 Vgl. die Quellen bei Braun 1924, S. 590–647, hier S. 593–596 und Nußbaum 1979, S. 427–454, insb. S. 442–448. Zur Entwicklung des Tabernakelaltartypus vgl. Schneider 1999, S. 65ff. und Engelberg, wie Anm. 42.
- 41 *Rituale Romanum* 5,1,7, zit. nach Nußbaum 1979, S. 448.
- 42 Zur Konzilsforderung, Lettner und Kreuzaltäre gene-

- rell zu entfernen, vgl. von Engelberg 2005, S. 420; zu diversen Vergleichsbeispielen ähnlich „renovierter“ Pfarraltäre ebd., z. B. S. 180–189, 296, 420–421 mit älterer Literatur.
- 43 Fuggerarchiv Dillingen 5.2.7d, Nr. 13 (in Auszügen bei Schädler 1973, Qu 25).
- 44 Genau zeitgleich zum Schreiben des Altarerneuerungsvorhabens im Februar 1630 muß sich die katholische Augsburger Restitutionsbewegung auf einem euphorischen Höhepunkt befunden haben. Das berühmte Restitutionsedikt Kaiser Ferdinands II. vom 6.3.1629 zeigte damals seine ersten „Früchte“ im Stadtbild, indem man die Evangelische Heilig-Kreuz-Kirche und das Predigthaus bei St. Georg kurzerhand komplett abgerissen hatte (vgl. Hoffmann/Johanns 2005, Kat. VIII.62). Aus katholischer Sicht schien 1630 der Protestantismus überwunden. Die vollständige Wiederherstellung der vorreformatorischen kirchenrechtlichen Zustände lag zum Greifen nahe. Gleichzeitig sollte eine innere Erneuerung im Sinn moderner gegenreformatorischer Theologie und Glaubenspraktik stattfinden. Das Blatt wandte sich freilich wenig später mit den militärischen Erfolgen der protestantischen (schwedischen) Truppen wieder zu Ungunsten der katholisch-kaiserlichen Seite, was während deren Aufbruchsstimmung um 1630 aber noch niemand ahnen wollte.
- 45 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung, HB 8686; Hollstein, XIX, 86/1; 101/204; Hagen/Wegener-Hüssen 1994, S. 220; links vom Tabernakelaltar ist Rubens' wohl durch Petel vermitteltes und 1627/1628 von Ottheinrich Fugger gestiftetes Gemälde der „Himmelfahrt Mariens“ sichtbar.
- 46 Zur spektakulären Altarneuausstattung von St. Ulrich und Afra unter Abt Johannes Merk in den Jahren 1603–1612 zusammenfassend Engelberg 2005, S. 504–514, mit Bewertung von Reichles Bronzegruppe als dem „Gipfel und Mittelpunkt der neuen Ausstattung“ (ebd., S. 511).
- 47 Lexikon für Theologie und Kirche Bd. 3. Freiburg 1959, Sp. 1150.
- 48 Ebd.
- 49 Laut Hagen/Wegener-Hüssen 1994, S. XXIII, 152, 130, befand sich das Ecce-Homo-Bild ehemals auf dem Vierungsaltar der Dominikanerkirche. Im Jahr 1709 allerdings wird es dort in separierter, altarunabhängiger Aufstellung „auf einem Pfeiler zwischen zwei Kapellen“ beschrieben und wurde vielleicht erst später auf einem Ecce-Homo-Altar installiert (Schädler 1973, Nr. 30).
- 50 Die Gesamthöhe der skulpturalen Gruppe beträgt 3,5 Meter; Plastiken aus Bronze und Kupfer, teilweise vergoldet, Ausführung 1591–1593 von Girolamo Campagna nach Entwurf von Antonio Vassilacchi; vgl. Timofiewitsch 1972, S. 134–169 und Kat. 15. Dort insb. S. 141–152 zum Typus und zur Funktion als „nachtridentinischer Tabernakelaltar“.
- 51 Durch die Entfernung der Pupillenzeichnung in den 1960er Jahren haftet diesem „Blick“ heute allerdings das unglückliche Element der „Leere“ an, noch verstärkt durch das bleiche Inkarnat des Gesichts, bei dem es sich um die ursprüngliche Grundierung (!) der Fassung handelt, die man bei der Restaurierung einzig als „ursprünglich“ entdeckte und entsprechend beließ.
- 52 Müller 1973, S. 81.
- 53 Zum „habitus pacificatoris“ des Augustus vgl. Diemer 2004, Bd. 1, S. 224–226.
- 54 Vgl. mit zahlreichen Bildbeispielen Schiller 1966–1991, Bd. 3 (1971), S. 66–139.
- 55 Berühmt Raffaels „Transfiguration“ als letztes Werk des Meisters (1517/1520; Vatikanische Museen) und Tizians Transfigurationschristus in San Salvatore zu Venedig (um 1560), der Petels „Salvator“ sehr ähnlich ist. Die generelle Tendenz der Spätrenaissance, neue Christusbilder zu entwickeln, spiegelt sich vor allem in den variantenreichen Christusdarstellungen der niederländischen Druckgraphiker des späteren 16. Jahrhunderts wider, etwa bei Marten de Vos, Hendrik Goltzius oder Hieronymus Wierix; vgl. als eines von zahlreichen Petels „Salvator“ nahestehenden Beispielen Wierix' Transfiguration nach Marten de Vos' Entwurf aus Hieronymo Nadal: *Evangelicae Historiae Imagines*, Antwerpen 1593, abgebildet bei Zur Mühlen 1998, S. 265.
- 56 Vgl. Sandrart/Klemm 1675/1994, Teutsche Academie, II. Teil, III. Buch, S. 342–343 (Vita Petels) und S. 293 (Rubens-Vita, dessen Sammlung von Elfenbeinskulpturen auf Vermittlung „unsers lobwürdigen Augsburgerischen Petel“ hin).
- 57 Nördlicher Seitenaltar in Katholisch-Heilig-Kreuz; vgl. Freedberg 1984, Nr. 42 und Renger 1990, S. 10–11, 109, Anm. 7, mit Quellenbeleg für die Datierung von Stiftung bzw. Aufstellung in das Jahr 1627 oder 1628.
- 58 Das Folgende vorwiegend nach Freedberg 1984, S. 59–71 („The paintings of Christ triumphant over sin and death: A note on their iconography“; sowie Katalog ebd.).
- 59 Relevante Schriftstellen nach Freedberg 1984, S. 59: Psalm 91,13 („Über Löwen und Ottern wirst du gehen und junge Löwen und Drachen niedertreten“); 1 Korinther 15, 55–57 („Tod, wo ist dein Sieg? Tod, wo ist dein Stachel? Der Stachel des Todes aber ist die Sünde, [...] Gott aber sei Dank, der uns den Sieg gibt durch unsern Herrn Jesus Christus“).
- 60 Inv.nr. 37.160.12; ausführlich erörtert von Baudouin 1991 (zur Datierung „1633/1635“ vgl. insb. S. 51); Freedberg 1984, Nr. 17a; Marjorie E. Wieseman im Online-Katalog der Ausstellung „Drawn by the Brush: Oil Sketches by Peter Paul Rubens“, University of California, Berkeley Art Museum, 2005 (<http://www.bampfa.berkeley.edu/exhibits/rubens/index.html>).
- 61 Das Karmeliterkloster wurde 1789 abgebrochen und das ausgeführte Altargemälde zerstört.
- 62 Siegfried Gohr: Triumph der Eucharistie, in: (Ausst. Kat.) Peter Paul Rubens 1977, S. 359–368.
- 63 H. 187 cm; Lindenholz, rückseitig ausgehöhlt. Eine angeblich „entstellende“ Fassung von 1901/1902 wurde anlässlich der Petel-Ausstellung 1964 vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege komplett entfernt (Schädler 1973, Kat. 29); zum Aussehen dieser Fassung vgl. die zwar schwarz-weiße, gleichwohl in den Kontrasten aussagekräftige Tafel 49 bei Feulner 1926; bereits Oldenbourg 1919, S. 32, bezeichnete den Christophorus „durch moderne Bemalung schwer entstellt“. Standorte: Ursprünglich vielleicht als Pendant zum hl. Sebastian für den wohl 1629 begonnenen Choralter der Moritzkirche geschaffen; Aufstellungs-umstände nach der Barockisierung des Chores im frühen 18. Jahrhundert unklar; von unbekanntem Zeitpunkt bis 1944 am südlichen Chorbogenpfeiler auf niedrigem Bodensockel gegenüber dem hl. Sebastian aufgestellt (vgl. Tafel bei Schnell 1977, S. 6). Literatur: Schädler 1973, Kat. 29 (mit älterer Literatur).

- 64 Judson 2000, Nr. 46.
- 65 Zum Vorbild des antiken „Hercules Farnese“ für Rubens Christophorus vgl. ebd., Nr. 46c, S. 189.
- 66 Rötrel auf Papier, 37,9 x 24,2 cm, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Kupferstichkabinett, Inv. H 591; aus der Frankfurter Sammlung Johann Fr. Armands von Uffenbach (1687–1769), von fremder Hand bez. „Georg Petel“. Von Petel sind etwa acht weitere Zeichnungen in selber Röteltechnik erhalten, darunter auch Ricordo-Blätter seiner frühen italienischen Jahre nach Bildwerken fremder Künstler. Zur Göttinger Christophorus-Zeichnung vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat. 45, S. 134–135; Abb. 94; Unverfehrt/Büttner 2000, Kat. 87.
- 67 Oldenbourg 1919, S. 32–34, der auch als erster auf den Bezug zu Rubens' Antwerpener Altarbild hinwies.
- 68 Sandrart/Klemm 1675/1994, Teutsche Academie, II. Teil, III. Buch, S. 343; Schädler 1973, Qu 82.
- 69 Zitiert bei Schädler 1973, Qu 99.
- 70 So Haberer 2004, S. 440–441.
- 71 Schädler 1973, Qu 25.
- 72 Fuggerarchiv Dillingen 5.2.7.d, Nr.8.
- 73 Siehe oben Anm. 43.
- 74 Stadtarchiv Augsburg, Kath. Wesensarchiv, B.8.7. St. Moritz: *Altaria de novo consecrata in Ecclesia collegiata S.ti Maurity Augustae, de Anno 1497–1631 [...]* *Altare summum in Choro*: Trinität, St. Moritz, St. Exuperius, St. Candidus, St. Viktor, St. Florian und St. Christophorus. Als weitere vier Altäre werden samt ihrer Patrozinien beschrieben: Der „Altare S. Crucis seu Parochiale“ (Kreuzaltar/Frühmeß-/Pfarraltar) mit den Patrozinien des Heiligen Kreuzes sowie der Heiligen Michael, Gereon und Ulrich; ein „Vitusaltar“ zur Ehre der sechs Heiligen Vitus, Johannes Evangelista und Johannes Baptist, Nikolaus, Leonhard und Hieronymus; der Altar in der Langenmantelkapelle mit den Patrozinien des hl. Geists sowie St. Andreas', St. Katharinens und St. Ottiliens sowie ein Marienaltar, der zusätzlich zur Gottesmutter den Heiligen Georg, Sebastian, Erasmus, Martin, Ursula und Appolonia geweiht war; bemerkenswert unter letzteren ist angesichts der erhaltenen gleichnamigen Skulptur der heilige Sebastian. Unter den genannten Patrozinien sind lediglich dieser und der Christophorus (wiewohl an zwei verschiedenen Altären), aber weder ein „Salvator“ noch ein Rochus faßbar, was die Funktionszuordnung beider letztgenannten Petelfiguren erschwert. In die liturgisch-pfarrespezifischen Umstände läßt sich Petels Christophorus noch am besten einordnen: Im selben Archivalienbestand wird auf einem undatierten Einzelblatt wohl des 17. Jahrhunderts unter den besonders gepflegten Chorfesttagen (*Festa proponia chori S. Mauriti Augustae*) an erster (!) Stelle das *Festum S. Christophori mart.* aufgeführt, das man jeweils am 27. Juli, Christophorus' Festtag in der Diözese Augsburg, beging. Die Christophorus-Verehrung scheint sich in St. Moritz also einer besonderen Beliebtheit oder Tradition erfreut zu haben. Abgebaut (wörtlich „dirutum est“, also „niedergerissen“) hatte man im Zug der Erneuerung um 1630/1631 unter anderen einen Altar auf Johannes Evangelista und Johannes den Täufer sowie den *Altare S. Catharinae Virginis*, bei dem es sich nur um den „italienischen“ Fuggeraltar von 1567/1568 gehandelt haben kann (siehe oben, Anm. 30).
- 75 Siehe oben Anm. 14.
- 76 H. 157 cm, Lindenholz, rückseitig ausgehöhlt, die aktuelle Fassung stammt aus dem 18. Jh. und wurde 1964 unter Entfernung zweier jüngerer Fassungen freigelegt, Vergoldungen um 1900 (vgl. Schädler 1973, Kat. 23); ein 1964 noch vorhandener rückseitiger Baumstamm inzwischen entfernt. Aufstellungsgeschichte: vielleicht wie der Christophorus vom ehemaligen Choraltar der Jahre um 1629/1630; von unbekanntem Zeitpunkt an bis 1944 am nördlichen Chorbogenpfeiler auf niedrigem Bodensockel (vgl. Tafel bei Schnell 1977, S. 6). Literatur: Feulner 1926, Taf. 48; Pinder 1933, S. 36 (bei beiden noch Hans Leonhard Gemelich zugeschrieben); Schädler 1973, Kat. 23 (mit älterer Lit.).
- 77 Neben den beiden lebensgroßen Holzfiguren des Heiligen in Aislingen und St. Moritz sind Petel eine Elfenbeinplastik Sebastians im Bayerischen Nationalmuseum sowie zwei Rötelzeichnungen gleicher Thematik in Kopenhagen und Stuttgart sicher zuweisbar (Schädler 1973, Nr. 18, 23, 25, 40, 42).
- 78 Um 1613/1615, Vaduz, Fürstlich Liechtensteinische Sammlung.
- 79 Graz, Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie, Inv. 110; zum späteren Einfluß von Petels Sebastiansskulpturen auf Schönfeld vgl. (Ausst. Kat.) Augsburger Barock 1968, Nr. 151.
- 80 H. 180, Lindenholz, vollrund gearbeitet, die ehemalige, „erneuerte“ Fassung „nach 1945“ komplett abgelaut; bei der 1961 erfolgten Abnahme vom Sockel „zerbrach“ die Rochus-Skulptur angeblich fortgeschrittenen Wurmfraßes wegen und wurde 1963/1964 unter Einfügung neuer Teile (beide Füße, linker Arm, Gewandpartien) und Holzkitterergänzungen vom Münchner Bildhauer Günter Lenz instandgesetzt. Literatur: Schädler 1973, Kat. 95 (mit älterer Lit.).
- 81 Ebd.
- 82 Ebd., vgl. auch Anm. 10 und Anm. 34; trotz seiner langen Schaffenszeit als Meister von 1630–1675 ist kein gesichertes und somit stilistisch vergleichbares Werk von Ferdinand Murmann erhalten; vgl. (Ausst. Kat.) Augsburger Barock 1968, Kat. 79.
- 83 Oldenbourg 1919, S. 34.
- 84 Siehe oben Anm. 74.
- 85 Vgl. zur aktuellen Diskussion über die Problematik moderner „Volksaltäre“ und „Altarinseln“ die Sammelrezension Christian Hechts von Publikationen Uwe Michael Langs zu „Conversio ad Dominum. Zu Geschichte und Theologie der Christlichen Gebetsrichtung“ (Einsiedeln 2005) und zu Leisch-Kiesl/Freilinger/Rath: Altarraum als Gemeinderaum. Umgestaltung bestehender Kirchen (Linz 2004): Christian Hecht in: Kunstchronik 58, Heft 11, November 2005, S. 586–589.