

Frank Matthias Kammel

Vermischte Notizen zum Mannheimer Hochaltar von Paul Egell

Von Entdeckungen im Archiv und Funden im Depot

Als der mit dem Ruf besonderer Kunstsinnigkeit ausgestattete Pfarrer Wintherroth die Kirche der ihm verliehenen Parochie St. Sebastian in Mannheim 1868 erstmals besuchte, vermittelte ihm ihre Ausstattung einen seiner Ansicht nach unerträglichen Eindruck. Später sollte er dies in seinen Aufzeichnungen festhalten und schreiben: »Als ich zum erstenmal diese heilige Stätte betrat, ergriff ein seltsam Wehe meine erwartungsvolle Brust, denn öde und traurig, geschmacklos und schmucklos starrte mir das Haus des Herrn entgegen«¹. Insbesondere den barocken Hochaltar (Abb. 1) hielt der neue Stadtpfarrer für ein kunstloses Monstrum. 1875 beantragte er daher beim Stiftungsrat der sogenannten Unteren Pfarrkirche, »den weder dem Stil der beiden marmornen Seitenaltäre noch sonst dem Innern der Kirche entsprechenden, aus Holz erbauten Hauptaltar samt dem darüber an der Rückwand des Chores befindlichen unförmlichen Bildwerk zu entfernen und durch einen neuen Altar zu ersetzen«². Dem Antrag wurde stattgegeben. Winterroth ließ das Ensemble abbrechen und auf dem Kirchenboden einlagern. An die frei gewordene Stelle trat ein unter einem monumentalen Ziborium postierter Tabernakel mit flankierenden Engeln und Apostelfürsten, die dem Stil eines mit Anleihen aus der italienischen Hochrenaissance versetzten Spätklassizismus angehörten. Das bald darauf abgegebene Angebot eines Privatmannes, das abgebrochene Werk zum Holzpreis von 200 Mark aufzukaufen, lehnte man ab.

Als ein paar Jahre später Karl Lüders im Auftrag des preußischen Staates mehr als das Doppelte dafür bot, wurde eingeschlagen, und der Überführung des ehemaligen Hochaltars in die Reichshauptstadt stand nichts mehr im Wege.

Am 8. April 1880 erwarb das königlich-preußische Ministerium für geistliche, Unterrichts- und Medicinalangelegenheiten, das spätere Kultusministerium, die »Reste« – die Bildwerke ohne den Altartisch und den untersten Teil der Konsolen – des Mannheimer Altars für 574 Mark und ließ das Werk unter dem Kostenaufwand von 196,50 Mark in die preußische und junge Reichsmetropole überführen³. Als Leihgabe der Königlichen Staatsregierung dem Berliner Kunstgewerbemuseum überwiesen, wurde das Werk dort noch im selben Jahr und unter weiteren beträchtlichen Kosten im Vestibül aufgerichtet und dem damaligen Forschungsstand entsprechend als eine Arbeit des kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Roman Anton Boos ausgewiesen⁴.

Im Zusammenhang mit der Affäre um den Ankauf des Würzburger Neumünsterkreuzganges, die der Integrität des Generaldirektors der Berliner Sammlungen, Wilhelm von Bodes, bezüglich seiner Erwerbungs politik großen Schaden zufügen und die die Museen selbst mit einer Flut von Rückforderungen aufgekaufter Kunstwerke überschütten sollte, trat auch der Mannheimer Altertumsverein an die Museumsleitung heran⁵. Sein Vorstand sandte im Januar 1908 ein

1 Zitiert nach: Willy Oeser: Um das Schicksal einer alten Pfarrkirche. Grundsätzliche Gedanken zur Wiederherstellung der Unteren Pfarrkirche zum hlg. Sebastian in Mannheim. Mannheim 1934, S. 6. – Derselbe: Tradition und kirchliche Kunst. In: Michael, 4, 1935, Nr. 49, S. 4.

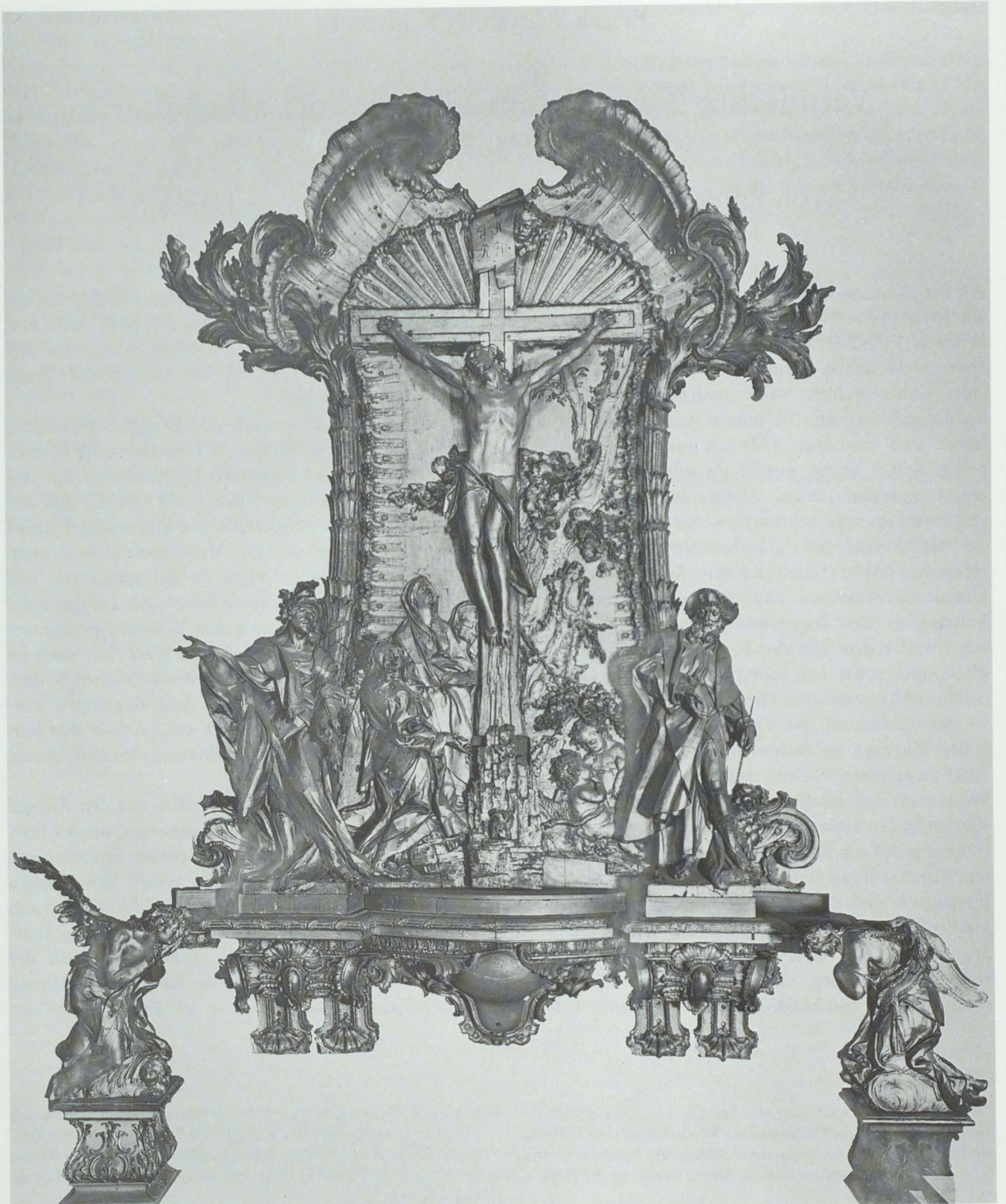
2 Leopold Börsig: Die Pfarrei und die Kirche zum hl. Sebastian in Mannheim. Mannheim 1910, S. 12.

3 Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Zentralarchiv, Akte I SKS 12, Vorgang 403/30. – Für hilfreiche Unterstützung danke ich Frau Barbara Götze vom Zentralarchiv der Berliner Museen.

4 Die Zuschreibung an Boos findet man in: Richard Graul:

Kunstgewerbemuseum. Das XVIII. Jahrhundert. Dekoration und Mobiliar (Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin, 10). Berlin 1905, S. 143. – Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker. Bd. 4. Leipzig 1910, S. 333.

5 Vergleiche: Frank Matthias Kammel: Kreuzgang, Krypta und Altäre. Wilhelm von Bodes Erwerbungen monumentaler Kunstwerke und seine Präsentationsvorstellungen für das Deutsche Museum. In: Kennerschaft. Kolloquium zum 150. Geburtstag von Wilhelm von Bode. Hrsg. von Thomas W. Gaetgens und Peter-Klaus Schuster (Beiheft zum Jahrbuch der Berliner Museen, 38, 1996), S. 165.



1. Paul Egell: Hochaltar der Pfarrkirche St. Sebastian in Mannheim, Zustand um 1930

Schreiben nach Berlin, in dem zunächst richtiggestellt wurde, daß der Altar als ein Werk Paul Egells, des »hervorragendsten Vertreters der Mannheimer Skulptur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts« bezeichnet werden müsse. Außerdem legte man dar: »... die Entfernung dieses Altares aus Mannheim erfolgte zu einer Zeit, wo die Entwicklung des einheimischen Museumsvorstandes noch nicht auf dem Stande angelangt war, daß an eine Erwerbung dieses für die Mannheimer Kunstgeschichte hervorragend wichtigen Stückes gedacht werden konnte. Heute dagegen wäre in der als stadtgeschichtliches Museum eingerichteten ehemaligen Schulkirche ein überaus geeigneter Raum zur Aufstellung jenes Kunstwerkes vorhanden und der für später in Aussicht genommene Bau eines großen Stadtmuseums legt uns noch in erhöhtem Maße den Gedanken nahe, ob nicht eine Wiedererlangung jenes Altares für Mannheim zu ermöglichen wäre«. Da das Meisterwerk im Berliner Kunstgewerbemuseum »nur einen verhältnismäßig ungünstigen Platz« erhalten hätte, wo es »von den wenigsten Besuchern besichtigt und gewürdigt« würde, der Altar »in den dortigen reichen Sammlungen nur einer unter den vielen anderen Repräsentanten der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts« sei, und schließlich die Abgabe »dasselbst wohl keine bemerkenswerte Lücke finden lassen« würde, legte man dem Adressaten den Gedanken an eine Rückübertragung nahe. Unter anderem begründeten die Mannheimer, unterstützt vom Reichstagsabgeordneten Bakermann, ihr Ansinnen – »bei verehrlicher Direktion ergebenst anzufragen, ob sie geneigt wäre, gütigst zu befürworten, daß dieser Altar gegen Ersatz der seinerzeitigen Ankaufskosten oder gegen Tausch von Sammlungsgegenständen an uns zur Aufstellung im Stadtgeschichtlichen Museum ... abgegeben wird« – entsprechend den neueren Museumsbestrebungen, daß die kleineren und mittleren Häuser einer sachgemäßen Unterstützung durch die größeren Sammlungen teilhaftig werden sollten.

In einer wohl unmittelbar daraufhin eingeforderten Stellungnahme an den Generaldirektor sprach sich der Leiter des Kunstgewerbemuseums, Julius Lessing, aber mit größter Bestimmtheit gegen eine Rückgabe nach Mannheim aus: »Ornamentale Bildwerke von monumentalem Zuschnitt aus der Barockkunst würden in gleicher Güte kaum wieder zu erlangen sein. Wir müssen daher festhalten, was wir besitzen und was wir z. Zt. durch schnelles Erwerben vor dem Untergang schützen.« Bode teilte diese Ansicht in einem auf den 9. Februar 1909 datierten Schreiben fast wörtlich an den Vorstand des Mannheimer Altertumsvereines mit und fügte darin, sicherlich um dem Hauptargument für die Rückgabe entgegenzutreten, hinzu: »Der Altar wird

später eine seiner Bedeutung entsprechende Aufstellung erhalten.« Die im Januar 1909 vom Verwaltungsbeamten Hannasky mit roter Tinte auf die Abschrift des Mannheimer Gesuches aufgetragene Bemerkung, »Dieser Altar soll nach dem Monatsbericht für Februar 1909 später im Museum für Deutsche Kunst Aufstellung finden«, stellt ein untrügliches Zeichen dafür dar, daß der Vorgang als abgeschlossen betrachtet und spätestens jetzt ad acta gelegt worden ist. Die Mannheimer mußten schnell eingesehen haben, wie aussichtslos sich ihr Ansinnen darstellte.

Für das von Bode mit großer Energie und unerschöpflichem Enthusiasmus projektierte Deutsche Museum war der Mannheimer Altar Paul Egells fest eingeplant. 1909 stellte er im Zusammenhang mit dem Aufbau der Sammlung von Barock- und Rokokoskulptur bereits fest: »Wir besitzen in Paul Egells Altar der unteren Pfarrkirche in Mannheim, der seit Jahrzehnten im Eingang des Kunstgewerbemuseums so schlecht und dunkel untergebracht ist, einen der prächtigsten und wirkungsvollsten Altäre der Art«⁶. Bodes Nachfolger im Direktorenamt der Abteilung der Bildwerke, Theodor Demmler, sprach in seinem kurz vor der Eröffnung des Museumsneubaus gesendeten Rundfunkbeitrag »Was bringt das Deutsche Museum?« von einer Überraschung für den Besucher am Ende des Rundgangs, »den in seiner Vergoldung erhaltenen, herrlich bewegten Altar eines großen mit Unrecht vergessenen Meisters«, der »ein neuer Mittelpunkt für die Sammlungen werden« würde⁷. Das Kunstwerk war inzwischen der Abteilung der Bildwerke übereignet worden⁸, und als der Museumsneubau am 30. September 1930, kurz nach dem Tode Wilhelm von Bodes, endlich seine Pforten öffnen konnte, beherrschte es den Kopfsaal des Obergeschosses (Abb. 2), dem extra für dieses Hauptstück eine besondere Höhe gegeben werden mußte⁹. Daß sich in diesem Raum »Bilder und Plastiken der deutschen Schule mit dem pompösen, vergoldeten Altar des Mannheimers Paul Egell reizvoll« zusammenfanden, attestierte unter anderem der Kritiker Kurt

6 Wilhelm von Bode: Neuerwerbungen der Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen an deutschen Barock- und Zopfskulpturen. In: Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen, 30, Nr. 5, 1909, Sp. 113–120 (115).

7 Manuskript in: Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Zentralarchiv, Akte I SKS 158.

8 Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Zentralarchiv, Akte I SKS 12, Vorgang 403/30.

9 Theodor Demmler: Das Deutsche Museum zu Berlin. In: Museumskunde, Neue Folge, 3, 1931, S. 79–84 (83). – Theodor Demmler: Das Deutsche Museum. In: Amtliche Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, 51, 1930/31, S. 101–107 (102).

Karl Eberlein der unter Theodor Demmler realisierten Aufstellung¹⁰.

Nach der Umgestaltung des Deutschen Museums 1936/37 präsentierte man das Retabel im Hauptgeschoß. Es bildete den Blickpunkt im Kopfsaal an der Kupfergrabenseite und war mit Arbeiten Andreas Schlüters und der süddeutschen Bildhauer des 18. Jahrhunderts konfrontiert, um so eine große Übersicht zur deutschen Skulptur des Hochbarocks und des Rokoko bieten zu können. »Abschluß und Höhepunkt des Rundgangs« war nun »die hohe, in hellem Blau gehaltene Eingangshalle, deren Richtung und Blick auf den goldstrahlenden Frührokokoaltar von Paul Egell aus der unteren Pfarrkirche in Mannheim geht, ein Prachtstück der ganzen Sammlung«¹¹.

Schon im Zusammenhang mit seinen Studien zu dem 1922 erschienenen Aufsatz zu Leben und Werk Paul Egells¹² war Theodor Demmler, unter Bode bereits Assistent an der Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen und ab 1919 deren Direktor, auf noch in Mannheim befindliche Teile des Hochaltars, deren bedeutendstes das Antependium war, aufmerksam geworden. Dieses hatte zunächst in der Notkirche St. Laurentius Verwendung gefunden und befand sich jetzt als Depotstück im Schloßmuseum, war aber in kirchlichem Besitz verblieben. Im Hinblick auf die Überführung des Retabels aus dem Kunstgewerbemuseum ins Deutsche Museum und die dortige Präsentation versuchte Demmler daher schon bald, die noch in Mannheim aufbewahrten Stücke zu erlangen. Schriftlich erkundigte er sich 1925 bei seinen Mannheimer Museumskollegen nach der Erreichbarkeit der Fragmente. Vom Direktor des Schloßmuseums, Friedrich Walter, erfuhr er am 4. September 1925: »Wegen des Egellschen Altarvorsatzes habe ich nach Verhandlungen mit der in Betracht kommenden Kirchenbehörde die Mitteilung erhalten, dass sie event[ue]ll [I] zum Verkauf geneigt sei, zunächst aber eine Mitteilung darüber zu erhalten wünsche, wie hoch die Kaufsumme gedacht ist. Ich bitte mich hierüber baldmöglichst zu verständigen«¹³. Leider schweigen die Akten über den weiteren Verlauf der Kontakte. Wahrscheinlich verhandelte man das Anliegen in Gesprächen, die am Rande des von Theodor Demmler im Dezember 1925 in Mannheim gehaltenen Egell-Vortrages stattfanden. Anzunehmen ist fernerhin, daß die geäußerten Vorstellungen beider Seiten einander nicht entsprachen, obwohl der Berliner Kunsthistoriker meinte, »das Stück würde ein paar Hundert eh wert sein«¹⁴. Jedenfalls kam der Handel offensichtlich nicht zustande. Erst 1932 wurden die Bemühungen wieder aufgenommen. Demmler reiste nach Mannheim, besichtigte die Teile dort abermals und prüfte wiederum die Möglichkeiten

einer Überführung in das Berliner Museum, nun auf der Grundlage einer Dauerleihnahme. In einem erhalten gebliebenen Brief vom 9. November desselben Jahres schrieb ihm Friedrich Walter: »Wegen des Egell-Antependiums scheinen mir Verhandlungen mit Herrn Prälat Bauer solange nicht erfolgversprechend zu sein, als keine endgültige Entscheidung des erzbischöflichen Ordinariates vorliegt. Soviel ich mich erinnere, hatten Sie die Absicht, deshalb zunächst noch einmal in Freiburg geeignete Schritte zu unternehmen. Wegen der Leihgabe für das hiesige Museum werden wir uns rasch verständigen können, sobald die Schwierigkeiten bei der obersten Kirchenbehörde, die anscheinend immer noch bestehen, aus dem Weg geräumt sind«¹⁵. Wie zögerlich die angedeuteten Rücksprachen und Verhandlungen tatsächlich vonstatten gekommen sein müssen, belegen die Wiedervorlagestempel auf dem Brief, die bis zum Herbst 1934 reichen. Am 21. Juni desselben Jahres bekam Demmler indes vom Mannheimer Museum eine positive Nachricht: »Unseren Bemühungen ist es nunmehr gelungen, vom erzbischöflichen Ordinariat die Zustimmung zu erhalten, dass wir den im Schloßmuseum befindlichen Egell'schen Altarvorsatz (als Leihgabe bis auf weiteres) an Ihr Museum weitergeben. Es wäre nun nur noch die Frage zu klären, welche Leihgabe aus den dortigen Beständen Sie unserem Museum als Gegenleistung überweisen können. Da nach Ihrer mündlichen Mitteilung die Bodenseemadonna leider nicht mehr in Betracht kommt, möchte ich Sie um baldigen Vorschlag eines anderen geeigneten Holzbildwerkes bitten. Wenn irgend möglich, wäre Beifügung eines Photos erwünscht. Ich freue mich, dass die langjährige Angelegenheit nun bald in einem für Sie günstigen Sinne Erledigung finden kann«¹⁶.

Am 2. August 1934 schrieb Walter an Demmler, er habe aus dessen Mitteilung ersehen, »dass voraussichtlich die Bodenseemadonna als Tauschleihgabe für den Egell'schen Altarvorsatz in Betracht kommt« und erwarte nun seine endgültige Zusage. In dem nicht erhaltenen Brief hatte Demmler wohl eine als

10 Kurt Karl Eberlein: Das Deutsche Museum. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 64, 1930/31, S. 79–84 (83).

11 Karl Bringmann: Deutsche Plastik im Deutschen Museum. Die Sammlung der Skulpturen in neuer Aufstellung. In: Germania, Nr. 274, 3. 10. 1937, Beilage S. 2–3 (2).

12 Theodor Demmler: Der Bildhauer Paul Egell in Mannheim (1691–1752). In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 43, 1922, S. 137–162.

13 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv, Akte ISKS 56, Bl. 608.

14 Ebd., Bl. 605.

15 Ebd., Akte IV GG 225, Bl. 92.

16 Ebd., Bl. 94.

abkömmlich angesehene Skulptur angeboten. Wahrscheinlich handelte es sich um ein Depotstück, das nicht veröffentlicht worden ist und daher derzeit nicht verifiziert werden kann¹⁷. Mit den Verhandlungspartnern übereingekommen, bemühte sich Demmler dann alsbald, den Generaldirektor der Berliner Museen von der beabsichtigten Transaktion zu informieren und seine Genehmigung dafür zu erwirken. Am 30. August richtete er ein Schreiben an die Generaldirektion, aus dem man etwas mehr über die Vorgeschichte des bevorstehenden Vertragsabschlusses erfährt: »Von dem Mannheimer Altar des P. Egell fehlt nur noch ein Stück, nämlich das schön geschnitzte Antependium (Holz). Es befand sich lang in einer Mannheimer modernen Kirche u. kam vor einigen Jahren ins Depot des dortigen Schloßmuseums. Verhandlungen, die ich mehrmals mit den Kirchl. Behörden geführt habe, scheiterten daran, daß man in Baden diesen Rest, obwohl kaum verwendbar, nicht aus der Hand geben wollte. Jetzt ist ein Vorschlag des Schloßmuseums gemacht worden, wonach das Antependium als Leihgabe uns überlassen wird, wenn wir dem Schloßmuseum, ebenfalls als Leihgabe, eine süddeutsche Madonnenfigur geben«¹⁸. Otto Kümmel stimmte zu und der Leihvertrag wurde zum 1. Oktober abgeschlossen¹⁹. Seine Geltungsdauer belief sich vorerst auf drei Jahre. Er sollte sich dann automatisch immer um drei weitere Jahre verlängern, so er nicht von einer der beiden Seiten gekündigt würde. Transportkosten und Transportversicherung übernahmen die beiden Institutionen jeweils für ihren Besitz. Am 25. September traf die Berliner Madonna in Mannheim ein und tags darauf schickte man dort das Antependium an die Museen in der Reichshauptstadt ab²⁰. Einen Monat später, am 24. November 1934, war es offenbar bereits im Deutschen Museum in Verbindung mit dem Retabel aufgestellt worden, da Demmler seinen Kollegen Karl Koetschau bat, »die Verschmutzungen am Altarvorsatz, die einige Zeit kosten werden, an Ort und Stelle« vom Restaurator Teichler beseitigen zu lassen.

2. Rechte Seite der Retabelrückwand des Mannheimer Altares, Zustand nach 1945

17 Ebd., Bl. 95. – Die Muttergottes ist in Demmlers Katalog: Die Bildwerk in Holz, Stein und Ton. Großplastik (Die Bildwerke des Deutschen Museums, 3), Berlin/ Leipzig 1930 nicht aufgenommen. Die in den Akten genannte Inventarnummer 8772 ist anderweitig besetzt, so daß unklar bleibt, welches Bildwerk gemeint ist.

18 Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Zentralarchiv Akte IV GG 225, Bl. 97f.

19 Ebd., Bl. 97–99.

20 Ebd., Bl. 100–105.





3. Kartusche vom Mannheimer Altar

Daß das als Reliquiensarkophag gestaltete Antependium mit der Reliefdarstellung des von Pfeilen getroffenen heiligen Sebastian 1934 ebenfalls und nachträglich nach Berlin gelangte, war in der Egell-Forschung bisher weitgehend unbekannt geblieben. Der Grund muß wohl in der Tatsache gesucht werden, daß in den fünf Jahren bis zur Schließung des Deutschen Museums zu Kriegsbeginn keine entsprechende Publikation mehr erfolgte und das Stück samt den meisten plastischen Bestandteilen des Retabels seit dem Kriegsende verschollen ist. Das Original des zitierten Leihvertrages verbrannte mit allen anderen Akten der Generalverwaltung der Berliner Museen. Da das Mannheimer Schloß beziehungsweise dessen Ausstattung zu großen Teilen den Bombardements von 1943/44 zum Opfer fielen und sowohl Bestände als auch Akten des Schloßmuseums vernichtet wurden, ging an dieser Stelle die Berliner Leihgabe ebenso zugrunde wie das Exemplar des dort aufbewahrten Vertrages, so daß nach Kriegsende auch auf dieser Seite jegliches Dokument über die Zusammenführung der bis 1934 noch getrennten Teile des Egell'schen Hochaltars ausgelöscht war.

Bis heute ist unklar, welcher Art die Verluste des Mannheimer Altares wirklich sind: Ob die verlorenen Teile – wie vielfach vermutet worden ist – im Flakbunker Friedrichshain kurz vor Kriegsende verbrannten oder ob sie als Kriegstrophäen noch in russischen Museumskellern lagern, bleibt ungewiß.

Offenbar waren bei der kriegsbedingten Auslagerung der Skulpturenbestände plastische und architektonische Teile des großen Retabels voneinander getrennt und letztere in den Museumskellern selbst verstaut worden. Dort nämlich überdauerten beide Seiten der Altarrückwand (Abb. 2) ohne Rahmenwerk, bekrönenden Muschelkamm und mächtige Strahlenglorie, die beiden Kartuschen (Abb. 3), die ursprünglich in den Türgiebeln der das Chorhaupt verstellenden Wandflächen saßen, und eine der Konsolen, auf denen die flankierenden Engel einst knieten²¹. Die beiden Büsten der heiligen Karl Borromäus und Philipp Neri waren von der sowjetischen Besatzungsmacht beschlagnahmt worden und kehrten erst 1959 aus der Sowjetunion zurück²².

Als im Herbst 1987 die Baumaßnahmen zur Sanierung des sogenannten Sockelgeschosses des Berliner Bodemuseums in Angriff genommen wurden, mußte auch das Materialdepot der der Gemäldegalerie zugeordneten Restaurierungswerkstatt für Bilderrahmen umgelagert werden. Bei der Ordnung und beim Transport des Bestandes an Holzbohlen und Brettern traten überraschenderweise Teile des Mannheimer Altares von Paul Egell zu Tage. Neben der linken Hälfte der Rückwand, die nur noch die geschnitzte, vom Baum der Erkenntnis auf der rechten Seite herüberragende Astspitze behielt, kamen dabei große Teile der das Altarblatt tragenden Konsole zum Vorschein.

Daneben wurden Fragmente einer barocken Altarschranke beziehungsweise Kommunionbank gefunden, die zunächst nicht identifiziert werden konnten (Abb. 4–7, 9). Die verschiedenen, unterschiedlich stark beschädigten Teile ließen sich zu drei Kompartimenten ordnen, die in den Jahren 1993 bis 1995 konserviert, zusammengesetzt und teilweise ergänzt worden sind²³.

21 Heino Maedebach: Staatliche Museen zu Berlin. Deutsche Bildwerke aus sieben Jahrhunderten. Berlin 1958, Kat. Nr. 104.

22 Edith Fründt und Eva Mühlbacher: Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke aus sieben Jahrhunderten. Berlin 1972, Kat. Nr. 93.

23 Die entsprechenden Restaurierungsarbeiten wurden von Herrn Thoralf Gabsch ausgeführt und auf kunsthistorischer Seite von Herrn Dr. Bernd Wolfgang Lindemann und vom Verfasser begleitet. Die Fotos zeigen den Zustand der Stücke im Jahr 1995. Die Arbeiten mußten aufgrund des Wechsels des Restaurators von der Skulpturensammlung an das Museum für Indische Kunst im Sommer 1995 bedauerlicherweise eingestellt werden. Für hilfreiche Hinweise möchte ich mich an dieser Stelle bei den Herren Thoralf Gabsch, Dr. Michael Knuth und Bodo Budczynski von der Berliner Skulpturensammlung bedanken.

Im Einzelnen handelt es sich um ein konvexes und zwei konkave Schrankenteile, die jeweils von schmalen Pfeilern getrennt beziehungsweise gerahmt werden und so eine 74 cm hohe und 590 cm lange Anlage ergeben²⁴. Die Vorderseite war ursprünglich vergoldet, möglicherweise auch farbig gefaßt, die Rückseite (Abb. 5) dagegen holzsichtig belassen. Aufgrund der Lagerung unter ungünstigen klimatischen Bedingungen seit den Kriegsjahren ging der größte Teil der Fassung und auch des Kreidegrundes mittlerweile verloren. Zwischen der profilierten Sockel- beziehungsweise der Gesimszone entfaltet sich ein durchbrochen gearbeitetes Ornamentwerk, das pro Kompartiment ein ovales vergoldetes

²⁴ Die Längenmaße der einzelnen Schrankenteile (Eichenholz) betragen 150 cm, die der Pfeiler 35 cm. Die beiden Kompartimente des als Tür zu öffnenden Mittelteils messen in der Länge 70 (links) beziehungsweise 80 cm (rechts).

Bildmedaillon trägt. Dem mittleren, konvex ausschwingenden Teil ist dieses hochformatig eingearbeitet und bildet in feiner Reliefschnitzerei einen Meßkelch ab, über dem die mit der *Crux quadrata* bezeichnete Hostie schwebt (Abb. 4). Das liturgische Gefäß scheint sich auf einer Wolke zu erheben und zu beiden Seiten wachsen Bouquets aus Ähren und Weinlaub flankierend empor. Strahlen des von Hostie und Kelch ausgehenden Glanzes füllen den Hintergrund. Die beiden anderen Schrankenteile tragen Bildmedaillons im Querformat. Auch das apokalyptische Lamm, das in der Mitte des linken Gliedes prangt und das mit der geschulterten Siegesfahne nach links gewandt auf dem mit sieben Siegeln verschlossenen Buche liegt (Abb. 6), schwebt auf einer Wolkenbank, und einer Aureole gleich hinterfangen leuchtende Strahlen das Tier. Das stark beschädigte dritte Medaillon, dessen Fläche zu



4. Altarschranke, Mittelteil – 5. Altarschranke, Rückansicht des Mittelteils



etwa 40 Prozent verloren ging, bildet das auf einer Weltkugel liegende, Christus symbolisierende Agnus Dei ab (Abb. 7). Nur der gerundete Buckel des nach rechts gewandten Tieres mit dem gekräuselten Fell und der obere Teil seines gesenkten Hauptes mit einem Ohr blieben erhalten. Hier bildet eine vorhangartig geformte Draperie den Hintergrund. Im Ganzen darf man sich das Motiv wohl ähnlich der kleinen, auf 1756 datierten Tabernakelbekrönung eines Münchner Bildschnitzers im Germanischen Nationalmuseum vorstellen²⁵, die das tote Opferlamm mit gebundenen Beinen und blutender Halswunde auf der mit Ketten umwundenen und auf goldenem Blattwerk ruhenden Weltkugel zeigt (Abb. 8).

Eine Rahmung aus mit Ringen zusammengehaltenen Bögen, die in eine Kette aus ovalen Gliedern überge-

hen, umgibt die beiden querliegenden Medaillons. Den asymmetrischen, aber zueinander symmetrisch angelegten Felderfüllungen liegen Rocailleformen zugrunde, die vegetabil wuchern, sich ausbreiten und wie die Ränder großer saftiger Blätter Wellen schlagen. Zum Mittelteil hin verzweigt sich das Ornament in akanthusartiges Blattwerk mit einer Blumengirlande sowie einem stilisierten bizarren Blütenstand. In Richtung der Außenseiten entwickelt es sich dagegen zu einer großformatigen Rocaille, die mit bandelwerkartigem Flachrelief in Form einer starkgliedrigen Kette verziert ist und auf der eine zierliche Blütengirlande prangt.

Das zentrale Kompartiment (Abb. 4, 5) bildete gleichzeitig die Tür ins Sanktuarium und läßt sich daher öff-

25 Inv. Nr. Pl. O. 2521, signiert und datiert GRM 1756, H. 37 cm.



6. Altarschranke. Linkes Seitenteil – 7. Altarschranke. Rechtes Seitenteil





8. Agnus Dei, München, 1756. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

nen; einige Teile der originalen, handgeschmiedeten Scharnierriegel blieben erhalten (Abb. 5). In einer schwungvollen Ausbuchtung nach links, die am Rand des Bildmedaillons entlangläuft, ist die Bank geteilt und kann nach innen flügelartig aufgeschoben werden. Auch hier entfaltet sich die Rocaille in asymmetrischer Form. Links schließt sich dem Bildoval eine vegetabile Rahmung mit schon beschriebener Kettengliederung und gewellten Rändern an, die in durchbrochene und mehrfach c-förmig gesetzte Teile übergeht und auf die in verspielter Heiterkeit eine zarte Blütengirlande geworfen ist. Rechts entfaltet sich das Ornament zu zwei ausholenden C-Schwüngen, die mittels eines Akanthusbüschels einem s-förmigen Schnörkel verbunden wurden.

Die sockelartigen Pfeiler tragen dagegen eine einfache, sich wiederholende Rahmung aus einem von zwei Schulterbögen begrenzten Profil. Eine in diesen einbe-

schriebene stilisierte Rosette ist von einem vegetabil verzierten und in drei Schlaufen gelegten Band umgeben. So wirken die Pfeiler im Detail wie in der Gesamtgestalt als die Fixpunkte der bewegt wirkenden Anlage. Denn die Schranke besitzt nicht zuletzt aufgrund ihrer in den Raum ausgreifenden Schwingung als auch wegen der pflanzenhaften, organischen Leben assoziierenden Elemente des Schnitzwerkes ein dynamisches Moment.

Zunächst bestand über die Identität des überraschenden Fundes keine Klarheit. Allein die gemeinsame Deponierung mit den Teilen des Mannheimer Altares ließ eine Zusammengehörigkeit vermuten. Doch für das Mannheimer Ensemble ist eine andere Schrankenbrüstung verbürgt, die aus geometrisch-architektonischen Balustern gebildet wird. Historische Fotografien aus der Zeit um 1870 zeigen diese Schranke vor dem Altar, und spätere Aufnahmen belegen, daß sie nicht mit diesem abgebaut und veräußert, sondern auch nach der Errichtung des neuen Hochaltars weiterbenutzt worden ist. Ja, sie trennt noch heute Schiff und

26 Oeser (Anm. 1), Abb. 19. – Demmler (Anm. 12), Abb. 4. – Klaus Lankheit: Der kurpfälzische Hofbildhauer Paul Egell

Presbyterium voneinander²⁶. Klaus Lankheit erklärte den Gegensatz zwischen den aus klassischen Architekturformen gebildeten Teilen, zu denen die Schranke gehört, und denen des Altars, die vollkommen mit den Mitteln ornamentaler Schnitzkunst gestaltet sind, als Ausdruck zweier Künstlerpersönlichkeiten. Er ging davon aus, daß der »vortere theil« des Altarensembles nach Alessandro Galli da Bibienas Entwurf noch 1739 von Paul Egell begonnen worden ist, der »hintere theil«, also das Altarblatt, dem Bildhauer erst 1741 unter juristischem Zwang abgefordert werden mußte und dann nach dessen eigenen Ideen vollendet wurde²⁷. Mit der Unterbrechung der Arbeiten sei also eine konzeptuelle Änderung verbunden gewesen, so daß »sogar schon fertiggestellte Bauteile wie die beiden Säulen nicht dem ersten Plan entsprechend verwendet«²⁸ worden sind. Nichtsdestotrotz müssen die beiden Säulen auf der weißen Kommunionbank nicht unbedingt nur als »ungenutzte Fragmente« erscheinen, »die kein Gebälk zu tragen haben und denen kaum eine liturgische Funktion zugekommen sein kann«²⁹. Daß sie Repräsentanten der beiden Säulen aus der Vorhalle des Salomonischen Tempels darstellen könnten, ist gerade auch vor dem Hintergrund der Ikonographie des Altares gut denkbar³⁰. Hinter der Darstellung von Adam und Eva als Puttengruppe unter dem Kreuz (Abb. 2) wird die theologische Vorstellung vermutet, »daß die Sünde der Stammeltern die Situation jedes Neugeborenen bestimmt, bis ihm, kraft der Erlösungstat Christi, in der Taufe die Vergebung zuteil wird. Der Hinweis auf die Urschuld macht die Heilsbedeutung des Kreuzigungsgeschehens als Versöhnungsoffer bewußt, dessen Erneuerung sich in der täglichen Meßfeier vor dem Retabel vollzieht«³¹. Der christliche Altar, auf dem sich das Versöhnungsoffer mit Gott

unblutig wiederholt, wäre mit den beiden Säulen daher bildhaft als der »neue« Opferaltar des »neuen«, christlichen Tempels, der Ecclesia, bezeichnet.

Naturgemäß bezieht sich der Bildschmuck von Altarschranken, zumal sie zugleich als Kommunionbänke dienen, auf das Meßopfer. Auch hier ist das der Fall. Kelch und Hostie symbolisieren die Eucharistie, das Sakrament, in dem sich Christus auf dem Altar unblutig opfert. Das geschlachtete Lamm auf der Weltkugel, das im gleichnamigen liturgischen Gesang gepriesene Agnus Dei, bezeichnet Christus als den Sühner menschlicher Sünde und Schuld. Den sieghaften apokalyptischen Christus dagegen sinnbildet das auf dem versiegelten Buch thronende Tier. So wie die beiden Lämmer Gottes Sohn symbolisieren – das Lamm, das das Buch empfangen hat (Offb. 5,7), weil es geschlachtet worden ist, um mit seinem Blut Menschen für Gott zu kaufen (Offb. 5,9) – so ist auch der Kelch mit der Hostie auf den in der Eucharistie gegenwärtigen Christus bezogen. Die Einkehr Christi in diese Welt stellt sich damit in dreifacher Weise dar: Als Opferlamm Gottes in seiner ersten Ankunft, seiner ständigen Gegenwart in den beiden Gestalten des Altarsakramentes und in der machtvollen Wiederkunft am Ende der Zeiten.

1691–1752. München 1988, Bd. 2, Abb. 171. – Die Kunstdenkmäler des Stadtkreises Mannheim. Bearbeitet von Hans Huth. München 1982, S. 492.

27 Lankheit (Anm. 26), Bd. 1, S. 121 f.

28 Lankheit (Anm. 26), Bd. 1, S. 121 f.

29 Lankheit (Anm. 26), Bd. 1, S. 121.

30 Vergleiche 2 Chr 3, 17. – 1 Kön 7, 15 ff. – Siehe zu den entsprechenden Architekturphantasien Paul von Naredi-Rainer: Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer. Köln 1994, S. 139–154.

31 Ewald M. Vetter: Necessarium Adae Pecatum. In: Rupertocarolo, 39, 1966, S. 144–181 (167).

9. Altarschranke. Linkes Seitenteil. Aufstellung im alten Berliner Kunstgewerbemuseum, Zustand 1920er Jahre





10. Paul Egell: Fensterbekrönung vom Kaufhaus in Mannheim, 1746 (Kriegsverlust)

Dieses allgemeingültige Bildprogramm paßt zwar ohne weiteres zur Ikonographie des Mannheimer Retabels, nichts läßt es aber diesbezüglich zwingend als Teil desselben erscheinen. Trotzdem kann man annehmen, daß die Schranken zusammen mit den Teilen des Altars aus der Mannheimer Pfarrkirche St. Sebastian stammen. Hohe Wahrscheinlichkeit besitzt zumindest die Annahme, daß sie gemeinsam aus Mannheim nach Berlin gelangten. Möglicherweise lagerten sie nebeneinander auf dem Dachboden der Unteren Pfarrkirche und sind daher auch als vermeintlich zusammengehörig abgegeben worden.

Bemerkenswerterweise findet sich die Schranke bereits in der Aufstellung im alten Berliner Kunstgewerbemuseum (Abb. 9) und die Beschriftung eines historischen, in der Skulpturensammlung verwahrten Fotonegatives weist sie als dem Mannheimer Hochaltar zugehörig aus. Demmler nahm sie demgegenüber in seine Studie zu Egell nicht auf und im Zusammenhang mit dem Altar erwähnte er sie nicht. Im Deutschen Museum präsentierte er sie jedoch sowohl in der

Aufstellung im Obergeschoß bis 1937 als auch in der späteren im Hauptgeschoß als Teil des Egellschen Werkes, dem Retabel vorgesetzt. Daß es sich um ein Pasticcio musealer Inszenierung im Bodeschen Sinne handelte, ist nahezu auszuschließen, da Demmler keine der entsprechenden Ideen seines Vorgängers bei der Einrichtung des Deutschen Museums realisierte³².

Mit Sicherheit kann davon ausgegangen werden, daß die Schranke nicht zum Egell'schen Hochaltar gehörte: Denn können schon die Größenverhältnisse, die nicht der Breite des Mannheimer Sanktuariums entsprechen, kaum schlüssig ins Feld geführt werden, so läßt die verbürgte und erhaltene Abschrankung vor Ort diese Aussage eindeutig zu. Es bleibt daher zunächst zu klären, ob das Werk überhaupt Paul Egell zuzuschreiben ist.

Vegetabil anmutendes Ornament zierte auch das Retabel (Abb. 1). Das reliefierte Altarblatt war von horizontal liegenden, palmettenartigen und nach innen gewölbten Blättern gerahmt, die sich nach oben aufzäherten und die Fortsetzung in einem großen muschelartigen Kamm erfuhren. Flankierende Palmbäume wuchsen sich zu mächtigen Wedeln aus. Die Retabelkonsole und die Kartuschen (Abb. 3) zeigen im wesentlichen die gleichen Elemente, die aufgrund der tektonischen Funktion ihrer Träger aber stilisierter und daher starrer wirkend ausfallen mußten.

32 Vergleiche dazu: Frank Matthias Kammel: Ein Chorgestühl für die Fugger-Büsten? Zu musealen Präsentationsvorstellungen am Jahrhundertbeginn. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, 31, 1994, S. 169–187 (185 f.). – Kammel (Anm. 5), S. 163.

Entwicklungsgeschichtlich ältere Laub- und Bandelwerkformen, in die die Naturwüchsigkeit der die Schrankenfelder füllenden Flora gezwungen ist, kennen die Retabelteile jedoch nicht. Zieht man frühere ornamentale Arbeiten des Künstlers vergleichend heran – den zwischen 1720 und 1723 geschnitzten Rahmen im Bayerischen Nationalmuseum sowie die beiden Einfassungen der Elfenbeinreliefs des Schmerzensmannes im Kunsthistorischen Museum in Wien beziehungsweise der Beweinung Christi im Kölner Kunstgewerbemuseum, die um 1723 beziehungsweise 1725 entstanden³³ – wird man zwar gleiches Motivgut, wie Blütenranken und Akanthus, finden, die Formen des Bandelwerks aber vermißt man auch hier. Ähnliches läßt sich bezüglich der zerstörten Spiegelbekrönungen im Gelben Saal des Mannheimer Schlosses, die in den Jahren 1746 bis 1748 entstanden sind³⁴, feststellen. Schwungvoll angeordnete Rocailles sind ähnlich wie in den Feldern der Altarschranke von pflanzenhaften Elementen – Blüten und schlanken Palmlättern – durchwachsen und zu üppig wuchernden Ensembles vereinigt. Doch die aus dem frühbarocken Formenschatz stammenden Gliederungen fehlen hier ebenso wie innerhalb der bauplastischen Ausstattung der Mannheimer Kaufhausfassade (Abb. 10) von 1746, deren Schlußsteinmasken über den Fenstern vor muschelförmigen, mit Blumengirlanden geschmückten Kartuschen sitzen.

Wenn an den genannten Beispielen die Elemente auftauchen, die auch an der Altarschranke zu finden sind, barocke Akanthusornamente und jüngere Rocailleformen, die an Erfindungen Nicolas Pineaus oder Juste-Aurèle Meissonniers aus den zwanziger beziehungsweise dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts orientiert sind, verwendete sie Egell doch in anderer Weise als es die Schrankenschnitzereien zeigen. Er vermochte den vegetabilen Strukturen eine Originalität und Frische zu verleihen, die die Felderfüllungen nicht aufzuweisen haben. Obwohl man bestimmte, in der Zeit gewiß allgemein verbreitete Motive im Werk des Meisters bis in die späten Schaffensjahre hinein findet – als Beispiel mag die Entwurfzeichnung zu einem Giebelschmuck, der um 1751 vielleicht für das Bruchsaler Schloß geschaffen wurde, dienen³⁵ – liegt der Schluß nahe, daß die Schrankenschnitzereien nicht von der Hand Paul Egells selbst stammen. Vielmehr muß man wahrscheinlich an einen Mannheimer Künstler denken, der in dessen »Dunstkreis« tätig war. Man darf ihn vielleicht mit solchen Arbeiten in Verbindung bringen, die oft als aus dem Umkreis oder aus der Schule Egells stammend bezeichnet werden und zu denen auch die beiden Reliefs an der Kanzel der Unteren Pfarrkirche in Mannheim gehören (Abb. 11).

Den 1742 nach Entwurf Bibienas errichteten Predigtstuhl zieren die Darstellungen der Anbetung des apokalyptischen Lammes am Korb und die des Mose vor dem brennenden Dornbusch an der Rückwand³⁶. Fehlende Gegensätze von Licht und Schatten kennzeichnen besonders beim erstgenannten Bildwerk die Wirkung der zarten, sich wenig vom Reliefgrund abhebenden und mit Gold überzogenen plastischen Formen. Die Gestaltung von Strahlen und Wolken, die wie aus weichem Teig gefertigte Scheibengebilde erscheinen, sind in einer flächigen Reliefstruktur gearbeitet, die an den Medaillonbildern der Altarschranke wiederkehrt.

Neben diesem Anhaltspunkt, der für die Datierung gegeben ist, besteht ein zweiter in der Ornamentik, die für das zweite bis vierte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Anspruch genommen werden kann, so daß eine Entstehung der Schnitzerei um 1730 in Betracht zu ziehen ist.

Da sich die Schranke weder dem Hochaltar noch den beiden heutigen Seitenaltären der Mannheimer Sebastianskirche zuordnen läßt, bleibt die Frage nach der ursprünglichen Aufstellung offen. In diesem Zusammenhang mag von Interesse sein, daß um 1800 zwei Altaraufsätze aus der Unteren Pfarrkirche in Mannheim an die St. Medardus-Kirche in Mutterstadt verkauft worden sind. Einen dritten soll der am kurpfälzischen Hof tätige Geheime Rat und Vizekanzler von Busch für die neuerbaute Pfarrkirche in Freinsheim erworben haben. Während letzterer seit 1890 verschollen ist, haben sich die beiden Retabel in Mutterstadt erhalten³⁷. Sie stehen heute in der 1935 von Albert Boßlet in Anlehnung an den barocken Vorgängerbau errichteten Pfarrkirche und dienen auch dort als Seitenaltäre. Die Forschung weist die um 1745 entstandenen Werke, die als Vorgänger der heutigen, 1778 aufgerichteten Seitenaltarretabel der Mannheimer Sebastianskirche betrachtet werden, der Egell-Schule zu³⁸.

33 Peter Volk: Zwei kleinplastische Arbeiten von Paul Egell. In: *Pantheon*, 41, 1983, S. 104–108. – Lankheit (Anm. 26), Bd. 2, S. 284 f., Nr. 6, 7, 9. – Für freundliche Hinweise und Ratschläge bin ich Herrn Dr. Peter Volk zu herzlichem Dank verpflichtet.

34 Lankheit (Anm. 26), Bd. 2, S. 311, Nr. 109.

35 Peter Volk: Unbekannte Zeichnungen von Paul Egell in Köln. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 29, 1967, S. 189–218 (209), Abb. 158.

36 Gustav Jacob: Paul Egell (1691–1752). Neue Untersuchungen zur Kunst des Mannheimer Bildhauers. In: *Mannheimer Geschichtsblätter*, 35, 1934, Heft 1–3, Sp. 5–52 (25 f.). – Die *Kunstdenkmäler* (Anm. 26), S. 490–492.

37 Die *Kunstdenkmäler* (Anm. 26), S. 505 f. – *Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Kulturdenkmäler in Rheinland-Pfalz*, Bd. 7: Kreis Ludwigshafen. Bearb. von Herbert Dellwing und Rolf Mertzsch. Düsseldorf 1989, S. 260–262.

38 Die *Kunstdenkmäler* (Anm. 26), S. 505.



11. Werkstatt des Paul Egell: Kanzel in der Unteren Pfarrkirche zu Mannheim, 1742

Die Berliner Schranke würde in ihrer Größe für eines dieser Seitenaltarretabel passen. In der Ornamentik besteht allerdings keine über das Zeitgesicht hinausreichende Verwandtschaft zwischen ihnen. Natürlich stellt sich dann sogleich die Frage, ob die Seitenaltäre der Oberen Pfarrkirche nach ihrer Weihe zwei Jahrzehnte lang ohne Retabel benutzt worden, ihre Abschränkungen dagegen schon nach wenigen Jahren angefertigt worden sein sollten.

Die Mannheimer Pfarrkirche war im Jahre 1726 geweiht worden und mit ihr drei Altäre. Von der damaligen Ausstattung hat sich nichts erhalten³⁹. Allerdings wissen wir, daß der kurz zuvor in die Stadt gekomme-

ne Egell dabei sogleich tätig gewesen ist. Rechnungen belegen drei von ihm gelieferte Engel und ein Tabernakel für den Hochaltar, den Lankheit als einen freistehenden Tisch- oder Blockaltar mit zwei anbetenden Engeln zu Seiten und einem über dem Tabernakel rekonstruierte. Vom Aussehen der Seitenaltäre fehlt bisher jede Kenntnis.

Sollten sich demnach etwa die Arbeiten an der Kirchenausstattung aus finanziellen Gründen ebenso in die Länge gezogen haben wie der Bau⁴⁰ selbst? Und sollten die beiden Seitenaltäre erst zwei Jahrzehnte später mit Kunstwerken bestückt worden sein? Man bleibt auf dem Felde wager Vermutungen, wenn man von der Nachricht, 1880 seien drei barocke Altäre verkauft worden, darauf schließt, daß der heute verlorene möglicherweise mit dem ersten Egellschen Hochaltar

39 Lankheit (Anm. 26), Bd. I, S. 115.

40 Lankheit (Anm. 26), Bd. I, S. 115.

identisch sein könnte. Und es bleibt ebenfalls im Bereich kühner Spekulation, wollte man die erhaltenen Schrankenteile zu dieser Erstausrüstung rechnen, von der wir heute so gut wie nichts wissen.

Gleichwohl, wenn die Schranke einst für einen der Seitenaltäre oder den Hochaltar – in letzterem Fall fehlten allerdings etwa zwei gleichgroße Kompartimente, um das Sanktuarium abzutrennen – hergestellt wurde, müßte man annehmen, daß sie nach deren Abbruch in den späten dreißiger beziehungsweise in den vierziger Jahren zunächst gelagert worden ist. Vielleicht kam sie zusammen mit den Retabeln auf den Speicher der Kirche, wurde aber um 1800 nicht mit diesen verkauft, sondern erst gemeinsam mit dem 1870 abgebrochenen Hochaltar von Egell nach Berlin abge-

geben. So erklärte sich jedenfalls die korrespondierende Aufstellung in den beiden Berliner Museen. Daß Demmler die Schranke nicht in seiner Egell-Studie erwähnte, weist darauf hin, daß er sie nicht als Teil des Hochaltars betrachtete, ja auch nicht zum Œuvre des kurpfälzischen Hofbildhauers gerechnet hat. Seine Erkenntnis einer engeren kunstgeschichtlichen Verwandtschaft spiegelt die von ihm verwirklichte Präsentation jedoch wider.

Fotonachweis: Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung: 1–7, 9. – Karlsruhe: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle: 11. – Mannheim: Ehem. Schloßmuseum: 11. – Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum: 8.