

GOLDENE PASSION

Georg Petel
und das Rätsel seiner
Kreuzigungsgruppe



GOLDENE PASSION

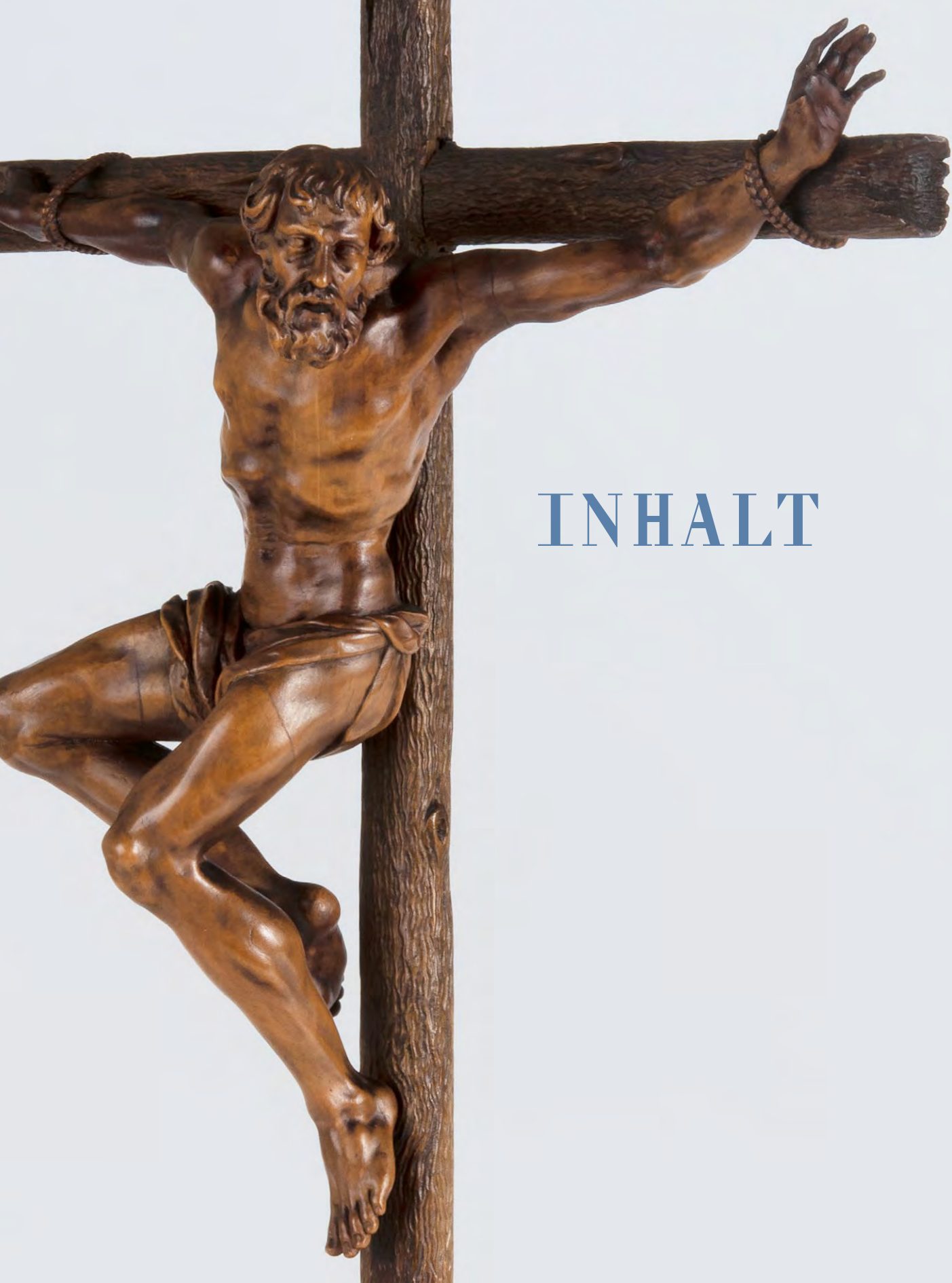
Georg Petel
und das Rätsel seiner
Kreuzigungsgruppe



*Herausgegeben von
Frank Matthias Kammel*

*Mit Beiträgen von
Jens Ludwig Burk
Hans-Ulrich Kessler
Joachim Kreutner*

Sandstein Verlag



INHALT

6 *Frank Matthias Kammel*
Vorwort

8 *Paul Hofmann*
Vorwort

9 *Martin Hoernes*
Grußwort

10 *Regine Marth und Konrad Schlegel*
Grußwort

11 *Brigit Blass-Simmen*
Grußwort

12 *Jens Ludwig Burk und Hans-Ulrich Kessler*
Einleitung

14 *Hans-Ulrich Kessler*
Georg Petel
Leben, Werke und künstlerisches Umfeld

40 *Jens Ludwig Burk*
Georg Petels Kreuzigungsgruppe
Die Berliner Schächer und der Münchner Kruzifixus

100 *Joachim Kreutner*
»... in Metall gegossen ...«
Herstellungstechnik und kunsttechnologische
Analyse der Kreuzigungsgruppe

116 Werkliste

122 Literaturverzeichnis

126 Bildnachweis

127 Impressum

Die Studioausstellung und diese Publikation *Goldene Passion. Georg Petel und das Rätsel seiner Kreuzigungsgruppe* verdanken ihre Existenz einer wesentlichen, aber gemeinhin als wenig spektakulär empfundenen Hauptaufgabe kuratorischer Arbeit: der präzisen Erforschung der museumseigenen Bestände. Das Bayerische Nationalmuseum und die Skulpturen-sammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin im Bode-Museum können hier erstmals Forschungsergebnisse einer breiteren Öffentlichkeit vorstellen, die durch die kritische Untersuchung der schon seit Jahrzehnten in beiden Häu- sern vorhandenen Werke zustande kamen. Sie setzen damit gleichzeitig eine nunmehr hundertjährige Tradition von Ausstellungen fort, die in Augsburg und München dem genialen Bildhauer Georg Petel gewidmet wurden – und dies vollkommen zu Recht, gehörte der gebür- tige Weilheimer doch im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts zu den eindrucksvollsten und prägendsten Meistern Deutschlands. Er verkehrte mit führenden europäischen Künstlern seiner Zeit und entwickelte eine neue Formsprache, die durch den Realismus der Körper- darstellung und eine zuvor unbekannte Ausdruckskraft ausgezeichnet ist.

Nach einer ersten Präsentation von Holzskulpturen Georg Petels, die 1923 im Rahmen einer Ausstellung mit Gemälden und Skulpturen vom 15. bis 17. Jahrhundert im Augsburger Kunstvereinshaus organisiert wurde, folgte 1964 die große monografische Werkschau im Bayerischen Nationalmuseum, wodurch der Künstler erstmals in das Bewusstsein der Öffent- lichkeit gelangte. Ein begleitender Ausstellungskatalog von Theodor Müller und Alfred Schäd- ler diente als Diskussionsgrundlage für die vielfach schwierigen Zuschreibungsfragen. Mit der Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1973 konnte die Summe der bis dahin geleisteten Forschungen in einer ersten Monografie vorgelegt werden. Sie umfasste die nachgelassenen Schriften des Petel-Forschers Karl Feuchtmayr, Aufsätze von Theodor Müller und Norbert Lieb sowie den umfangreichen Werkkatalog Alfred Schädlers, der noch heute als Standardwerk gilt. 2007 präsentierte León Krempel im Münchner Haus der Kunst das Œuvre Georg Petels vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges. Vorausgegangen war die Auffindung eines von der Hand des Meisters stammenden Elfenbein-Kruzifixus im Karmelitinnenkloster in Pontoise bei Paris. Damit war ein sensationelles, 1621 datiertes Früh- werk identifiziert, welches die Einschätzung des Künstlers auf ein neues Niveau hob. Der in der Folge der Ausstellung von 2007 von León Krempel und Ulrich Söding 2009 herausgege- bene Forschungsband versammelt eine Reihe von Aufsätzen zu verschiedenen Einzelthemen, die Petels künstlerisch herausragende Bedeutung, seine Rolle als Zeichner und Lieferant von Goldschmiedemodellen sowie neue Erkenntnisse zu seiner Biografie und zu einer Reihe einzelner Werke umfassten. Georg Petels Rang und Bedeutung als der erste Barockbildhauer Deutschlands wurden damit eindrucksvoll demonstriert.

Die in München und Berlin gezeigte Studioausstellung präsentiert den im Bayerischen Nationalmuseum aufbewahrten Kruzifixus erstmals als die lange verschollen geglaubte Zentralfigur des Schächerpaares im Berliner Bode-Museum. Der konzentrierte Blick auf das Figurenensemble bietet – neben den spannenden Erkenntnissen zur Herstellung – die Gelegenheit, sich den komplexen künstlerischen Voraussetzungen zu widmen: Welche geistigen und künstlerischen Strömungen und welche vorbildlichen Werke beschäftigten und beeinflussten Petel in seinen Ausbildungs- und Wanderjahren im Zeitalter kriegerischer konfessioneller Konflikte und künstlerischer Innovationen? Alle diese Aspekte können exemplarisch an einem so bedeutenden Kunstwerk wie der Kreuzigungsgruppe Georg Petels veranschaulicht werden. Die mit ihr verbundenen Rätsel, die die Forschung lange beschäftig- ten, werden ebenso deutlich wie die Wege und Methoden, die zur Ermittlung und Lösung dieser Fragen führten.

Der begleitende Katalog nähert sich Georg Petel und seinem Werk aufs Neue an. Ein einleitender Beitrag zu seiner Vita stellt seinen Werdegang und seine Verbindungen zu den bedeutendsten Künstlern der Epoche vor. Die kreative Auseinandersetzung mit Werken Michelangelos und Rubens’, mit damals als normativ angesehenen antiken Skulpturen sowie den frühen Arbeiten Berninis als neuesten, atemberaubenden skulpturalen Schöpfungen des römischen Hochbarocks, behandelt auch der zweite kunsthistorische Text. Neben der Diskussion der Quellenlage, der stilkritischen Untersuchung der Zusammengehörigkeit der feuervergoldeten Bronzefiguren und ihrer Datierung steht die genaue Bestimmung des dargestellten Zeitpunkts innerhalb der Agonie Christi im Zentrum dieses zweiten Kapitels. Eindrucksvoll demonstrieren schließlich Kopien und Nachbildungen der Schächer die Popu- larität der Erfindungen Petels, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts reicht. Ein kunst- technologischer Beitrag führt abschließend mithilfe computertomografischer Aufnahmen die Herstellungstechnik der Bronzen vor Augen und komplementiert die kunsthistorischen Betrachtungen mit naturwissenschaftlicher Analyse.

Dr. Jens Ludwig Burk
Bayerisches Nationalmuseum

Dr. Hans-Ulrich Kessler
Bode-Museum, Berlin,
Skulpturensammlung und Museum
für Byzantinische Kunst

Hans-Ulrich Kessler

GEORG PETEL

Leben, Werke und
künstlerisches Umfeld





– 1 –
Anthonis van Dyck, *Der Bildhauer
Georg Petel*, 1628, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
München, Alte Pinakothek

Der »fürtreffliche« Petel »als gewesener schönen Zier unsers Teutschlands« – so preist Joachim von Sandrart (1606–1688) den Weilheimer Barock-Bildschnitzer in dessen 1675 veröffentlichter Vita an (Abb. Umschlag vorn innen).¹ Tatsächlich war Georg Petel (1601/02–1634) zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine Ausnahmeerscheinung unter den deutschen Künstlern, der – über die engen Zunftregeln hinausgehend – den Austausch mit den bedeutendsten Künstlern der Epoche suchte. Mit virtuoser Leichtigkeit entwickelte er sein Talent – zunächst vor allem in der Elfenbein-, später auch in der Holzplastik zu technischer Meisterschaft – und verlieh seinen Werken eine barocke Formsprache, die eine neue Intensität des Ausdrucks hervorbrachte.



– 2 –
Adam de Coster, *Zwei Bildhauer im Atelier*
(François Duquesnoy und Georg Petel), um 1622,
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen

eindrücklich wiedergibt. In Rom gehörte der jugendliche Bildhauer François Duquesnoy (1597–1643) zu Petels vertrauten Künstlerkollegen, wie ein Doppelporträt der beiden wohl zeigt (Abb. 2).⁵ Ob er dort auch den drei Jahre älteren, aufstrebenden Barockbildhauer Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) kennenlernte, ist nicht überliefert, jedoch kann vermutet werden, dass er dessen Jugendwerke studieren konnte.⁶ Künstlerischer Austausch und das Erleben ikonischer Werke – von den Antiken bis zu den aktuellsten Kunstströmungen – weiteten Petels Horizont und wirkten sich unmittelbar auf die Formsprache seines Œuvres aus.

Doch wurde Petels Leben zugleich vom frühen Tod seiner Eltern und dem Dreißigjährigen Krieg (1618–1648) überschattet. Leid und Elend, die die hungernde und von Seuchen und Pest geplagte Bevölkerung schon zu Beginn des Krieges durch marodierende Truppen getroffen hatten, müssen bei dem jungen und sensiblen Bildschnitzer prägende Eindrücke hinterlassen haben, denn der intensive Ausdruck von Schmerz und Leid ist in seinen zahlreichen, in Elfenbein ausgeführten Darstellungen des Gekreuzigten anders nicht zu erklären.

Georg Petel war nur ein kurzes Leben beschieden, als er im Frühjahr 1634² – vermutlich an den Folgen der Pest – mit Anfang 30 in Augsburg verstarb.³ Nach abgeschlossener Ausbildung blieben ihm wohl lediglich zwölf oder 13 fruchtbare Jahre, in denen er ein reiches und vielseitiges Œuvre von herausragender Qualität hervorbrachte, das sowohl klein- als auch großplastische Werke in unterschiedlichsten Materialien umfasst. Wissbegierig und mit einer außergewöhnlichen Begabung gesegnet, schien der Reisefreudige leicht Zugang zu den führenden zeitgenössischen Künstlern gefunden zu haben: Mehrmals besuchte er in Antwerpen den flämischen Malerfürsten Peter Paul Rubens (1577–1640), zu dem er eine besondere, geradezu freundschaftliche und für seine künstlerische Entwicklung essenzielle Beziehung gegenseitiger Wertschätzung pflegte. Vielleicht schon in Rom (1621–1622), spätestens aber in Genua (1622–1624) lernte Petel den fast gleichaltrigen Anthonis van Dyck (1599–1641) kennen, dem er erneut 1628 in Antwerpen begegnete, wo auch van Dycks berühmtes Porträt Petels entstand (Abb. 1),⁴ das die noble Erscheinung und den sensiblen Charakter des damals 26-Jährigen

Georg Petels Leben ist uns durch seinen für das Niederlassungsgesuch in Augsburg 1625 selbst verfassten Lebensbericht überliefert.⁷ Seine künstlerische Bedeutung ist in zwei zeitgenössischen Biografien gewürdigt – zum einen in der 1675 erschienenen *Teutschen Academie* des Malers Joachim von Sandrart,⁸ zum anderen von Raffaele Soprani (1612–1672), einem aus altem Genueser Adelsgeschlecht stammenden Künstlerbiografen, der bereits in seiner 1674 posthum erschienenen Lebensbeschreibung von Petels Aufenthalt in Genua berichtete,⁹ wobei einschränkend erwähnt werden muss, dass beide dem Bildschnitzer wohl niemals persönlich begegnet sind und ihre Schilderungen sich vornehmlich auf das Urteil der ihnen bekannten Werke beziehen. Wie die Forschung zeigt, sind diese Lebensbeschreibungen nicht immer präzise und teilweise lückenhaft. Anhand einer Auswahl seiner bedeutendsten Werke sollen Petels Itinerar und seine künstlerisch international prägenden Verbindungen nachgezeichnet werden, die die Entstehung und Entwicklung seiner Skulpturen maßgeblich beeinflusst haben.

WEILHEIM – FAMILIE, KINDHEIT UND AUSBILDUNG BEI BARTHOLOMÄUS STEINLE

Georg Petel wurde vermutlich zum Jahreswechsel 1601/02 in Weilheim geboren, einem zu jener Zeit etwa 2000-Seelen-Ort südwestlich des Starnberger Sees zwischen München und Garmisch-Partenkirchen, im Zentrum des sogenannten Pfaffenwinkels – eine durch die zahlreichen wohlhabenden Stifte und Klöster wie Benediktbeuern, Polling, Ettal oder Wessobrunn geprägte Bezeichnung des 18. Jahrhunderts. Unter dem Einfluss der Gegenreformation und dem tridentinischen Bilderdekret von 1563, das der Kunst eine besondere Rolle zur Verbreitung des katholischen Glaubens zuwies,¹⁰ entstand das Bedürfnis, diesen Erneuerungsgedanken durch prachtvolle Bauten und Ausstattungen Ausdruck zu verleihen – so auch in den um Weilheim liegenden Klöstern sowie in Augsburg und München. Die katholische Kirche als attraktiver Auftraggeber begünstigte den Zuzug zahlreicher Künstler und Handwerker und führte in Weilheim seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zu einer künstlerischen Blüte der Stadt, die ihren Höhepunkt von etwa 1590 bis 1630 erlebte. Zu ihren wichtigsten Vertretern gehörten Hans Degler (1564–1635), Hans Krumper (um 1575–1634), Bartholomäus Steinle (um 1575–1628/29), Philipp Dirr (um 1582–1633) und Christoph Angermair (nach 1580–1633). Anfang der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts ließ sich auch Clemens Betle (um 1560–1613), der Vater von Georg Petel, in Weilheim nieder. Als Kistler, also Tischler beziehungsweise Möbelschreiner, erwarb er 1586 das Bürgerrecht der Stadt und gründete eine Familie.¹¹ Nach dem frühen Tod seiner ersten Frau heiratete er 1590 Maria Älbl, eine Tochter des Weilheimer Sporerers und Waagmeisters Thoman Älbl. Georg Petel war ihr erster Sohn. Maria starb jedoch ebenfalls früh, sodass sein Vater ein drittes Mal heiratete. Als sein Vater 1613 verstarb, übernahm die Stiefmutter die Erziehung des gerade elfjährigen Georgs. Am 31. März 1617 ging die Vormundschaft auf den Bildhauer Steinle und seinen Onkel Caspar Schopp über, der



– 3 –

Christoph Angermair, Münzschatz für Kurfürst Maximilian I. von Bayern, 1618–1624, Bayerisches Nationalmuseum, München

eine Schwester der Mutter Georg Petels geheiratet hatte.¹² Es liegt daher nahe, dass Petel seine Ausbildungszeit nicht bei seinem Vater begonnen hatte, sondern bei Bartholomäus Steinle. Wann Petel in seine Werkstatt eintrat, ist aufgrund mangelnder Nachrichten umstritten, vermutlich aber dürfte er frühestens mit zwölf oder 13 Jahren, also um 1614/15, seine Lehrzeit begonnen haben. Steinle, der seine Ausbildung bei Hans Degler in Weilheim absolviert hatte, war ein angesehener und vielbeschäftigter Bildhauer und in jenen Jahren nachweislich an den Altarausstattungen für die Benediktinerklöster in Wessobrunn (1612–1615) und St. Mang in Füssen (1616–1621) tätig.¹³ Bei ihm konnte Petel erste solide Grundlagen der Bildschnitzerei in Holz erlernen, den Umgang mit den unterschiedlichen Werkzeugen und deren Anwendung bei der Bearbeitung verschiedenster Werkstoffe. Zudem dürfte er Erfahrungen in Komposition und Anatomie sowie in deren praktischer bildlicher Umsetzung gesammelt haben.

AUSBILDUNG BEI CHRISTOPH ANGERMAIR ZUM ELFENBEIN- SCHNITZER

Die frühesten gesicherten Arbeiten, mit denen Petel in Erscheinung trat, sind Kleinbildwerke aus Elfenbein – sein bevorzugtes Medium,

in dem er rasch eine unvergleichliche Meisterschaft erreichte, die seinen Ruhm begründen sollte. Es ist daher anzunehmen, dass er ab 1617 in der Münchner Werkstatt von Christoph Angermair den Umgang mit diesem Material erlernte. In jenen Jahren führte Angermair im Auftrag Kurfürst Maximilians I. von Bayern (1573–1651) sein Hauptwerk aus: den heute im Bayerischen Nationalmuseum in München aufbewahrten Münzschatz (Abb. 3).¹⁴ Seine Reliefs und dreidimensionalen Statuetten zeichnen sich durch eine detailfreudige Meister-

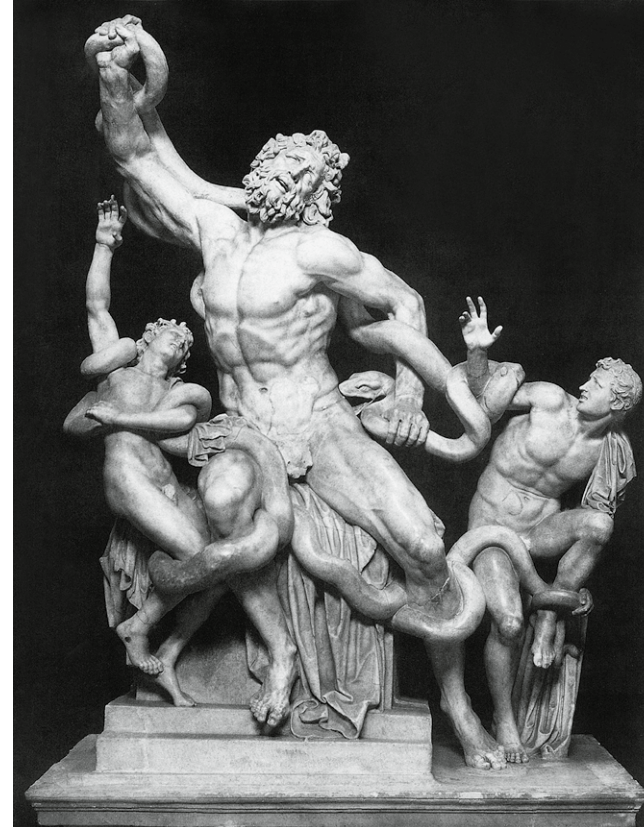
schaft aus, die sowohl Gewand- und Aktfiguren als auch Landschaftsprospekte und Ornamente umfasst. Angermaiers technische Virtuosität verbindet sich hier mit sicherem Formgefühl – eine solide Grundlage für Petels weitere künstlerische Laufbahn. Nach seiner Ausbildungszeit folgte die auf drei Jahre angelegte Wanderschaft, die ihn zunächst nach Antwerpen führte – in die Werkstatt von Peter Paul Rubens.

AUFENTHALT IN ANTWERPEN BEI PETER PAUL RUBENS UM 1620

Schon Joachim von Sandrart berichtete in seiner 1675 veröffentlichten *Teutschen Akademie* über Georg Petel, dass dieser »dann auch sehr viel bey Peter Paul Rubens aufgehalten / und seine Manier wol in Acht genommen / so er nachmals in seinen Helfenbeinen / theils andächtigen theils profanen, Bildern / sattsam zu erkennen gegeben«. ¹⁵ Diese Passage ist besonders aufschlussreich, da wir hier nicht nur von ihrer Bekanntschaft, sondern auch von mehreren Besuchen bei Rubens erfahren. Zudem betonte Sandrart, dass Petel von seiner »Manier wol in Acht genommen«, also von seinem Stil beeindruckt und beeinflusst wurde, und nach dieser Art beziehungsweise seinen Werken, sowohl »andächtigen« – also christlichen – als auch profanen Bildern, gearbeitet habe.

Es ist nicht bekannt, ob der Besuch bei Rubens 1620 in Antwerpen auf Eigeninitiative erfolgte oder ob etwa Herzog Maximilian I. von Bayern ihn dem Flamen empfohlen hatte und Petel mit einem Stipendium ausstattete. Jedenfalls bestand zwischen dem bayerischen Regenten und Rubens schon seit einigen Jahren eine besondere Beziehung, die außer ihrer Konfessionszugehörigkeit zum katholischen Glauben vor allem auch durch Maximilians großen Auftrag bezeugt ist: 1617 bestellte er vier große Jagdszenen für Schloss Schleißheim. Zur gleichen Zeit gab sein Schwager, Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1578–1643), vier Altarbilder für Kirchen seiner Residenzstadt Neuburg an der Donau bei Rubens in Auftrag, die zwischen 1617 und 1622 entstanden. Darüber hinaus unterhielt Wolfgang Wilhelm enge Beziehungen zu Rubens’ wichtigem Mäzen Albrecht VII. (1559–1621) und seiner Gemahlin Isabella (1566–1633) am Brüsseler Hof, seit diesem 1614 nach dem Tod seines Vaters die bedeutende Grafschaft Jülich-Berg zugefallen war. ¹⁶ Auch wenn wir keine Informationen darüber besitzen, ob Petel all diese bei Rubens bestellten Werke gesehen hatte, dürfen wir davon ausgehen, denn ihre faszinierende, bislang unbekannte dynamische Erzählweise prägte fortan auch Petels Werk.

Die charismatische Ausstrahlung, die der damals 43-jährige Rubens auf den gerade einmal 18-jährigen Petel sicher ausgeübt hat, kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, zählte der Malerfürst doch schon unter seinen Zeitgenossen aufgrund seiner ausdrucksstarken, bislang unerreichten affektreichen Bildsprache zu den bedeutendsten und vielseitigsten Künstlerpersönlichkeiten. Nach seiner Ausbildung bei Otto van Veen (1556–1629) berief



– 4 –

Fotografie der antiken Laokoon-Gruppe, Ende 19. Jahrhundert,
Deutsches Archäologisches Institut, Rom



– 5 –

Peter Paul Rubens, Laokoon, 1606, Wallraf-Richartz-Museum, Sammlung Fondation Carboud, Köln

ihn im Jahr 1600 Herzog Vincenzo I. Gonzaga (1562–1612) an seinen Hof nach Mantua, wo er nicht nur als Maler, sondern auch als Diplomat reüssierte. Rubens blieb insgesamt acht Jahre in Italien, ¹⁷ wo er neben Mantua und Venedig mehrere Jahre in Rom und Genua verbrachte und wichtige Kontakte zu den bedeutendsten Adelshäusern und der Kurie knüpfte, die bei ihm zahlreiche Werke in Auftrag gaben, mit denen er großes Aufsehen erregte. ¹⁸ Seinen künstlerischen Durchbruch erfuhr Rubens in Rom, als er im Dezember 1606 den Auftrag erhielt, für den Hauptaltar der Oratorianer-Kirche Santa Maria in Vallicella – auch Chiesa Nuova genannt – drei monumentale Bilder zu malen, die 1608 vollendet waren.

Wie seine zahlreichen Skizzen dokumentieren, schulte er sich an den antiken Bildwerken des vatikanischen Belvederes, wobei ihn die *Laokoon*-Gruppe besonders faszinierte (Abb. 4 und 5), aber auch an den Werken Michelangelos und Raffaels sowie an den Gemälden des zur selben Zeit in Rom tätigen Caravaggio, dem er vielleicht auch persönlich begegnete. ¹⁹



Jens Ludwig Burk

GEORG PETELS KREUZIGUNGS- GRUPPE

Die Berliner Schächer und
der Münchner Kruzifixus



EINLEITUNG

Die beiden Schächer der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin gelten zu Recht als Meisterwerke der deutschen Kleinplastik des Barock. Sie flankierten einst einen bislang als verschollen geglaubten Christus am Kreuz. Das Rätsel um diese Figur ist das Thema des vorliegenden Beitrags, der einen Kruzifixus des Bayerischen Nationalmuseums als zugehörigen Christus vorstellt.

Im Neuen Testament wird berichtet, dass Jesus zwischen zwei Räubern gekreuzigt wurde (Lk 23,39–43). Der unbußfertige Verbrecher verhönte Jesus mit den Worten: »Bist du denn nicht der Messias? Dann hilf dir selbst und auch uns!« Der reuige Verbrecher wies den anderen zurecht: »Nicht einmal du fürchtest Gott? Dich hat doch das gleiche Urteil getroffen. Uns geschieht recht, wir erhalten den Lohn für unsere Taten; dieser aber hat nichts Unrechtes getan.« Daraufhin wandte er sich dem Gottessohn zu: »Jesus, denk an mich, wenn du in dein Reich kommst.« Dieser antwortete ihm mit den Worten: »Amen, ich sage dir: Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein.« Jesu Entgegnung auf die Worte des reuigen Schächers gehören zu den Sieben letzten Worten Jesu Christi, die er am Kreuz vor seinem Tod sprach. In apokryphen Schriften des vierten nachchristlichen Jahrhunderts wurden die beiden mit Christus gekreuzigten Verbrecher erstmals namentlich erwähnt, der reuige Schächer als Dismas und der böse Schächer als Gestas.¹

In diesem Beitrag wird die Autorschaft Georg Petels (1601/02–1634) am Kruzifixus des Bayerischen Nationalmuseums vorgeschlagen oder – um den Sachverhalt präziser zu benennen – am Modell für diese vergoldete »Bronze«-Plastik.² Er wird als derjenige Kruzifixus vorgestellt, der zu den beiden Schächern des Bode-Museums gehört (Abb. 1). Oder könnte man nicht ebenso sagen: Die beiden Schächer gehören zu dem Münchner Kruzifixus? Tatsächlich ist die Schilderung des Gekreuzigten der mit Abstand bedeutendste Gegenstand im Œuvre des überragenden Bildhauers Georg Petel, und seine Darstellungen Christi im kleinen und großen Format in verschiedenen Materialien machen auch mengenmäßig den größten Anteil seiner künstlerischen Produktion aus. Diesem zentralen Thema seiner Kunst stehen jedoch keine weiteren Darstellungen des Gekreuzigten mit den beiden Schächern an der Seite. Der Frage nach Petels kleinformatiger Kreuzigungsgruppe (Abb. Umschlag hinten innen) gehen die folgenden Betrachtungen nach, die sich dem Gegenstand aus unterschiedlichen Blickwinkeln nähern:

- Was wissen wir von Petels Gruppe mit Christus und den Schächern?
- Gab es auch von anderen Künstlern Kreuzigungsgruppen, die ausschließlich Christus mit den beiden Schächern zeigen?
- Welche Argumente erlauben es, neben den Berliner Schächern auch den Münchner Kruzifixus Petel zuzuschreiben?
- Welche künstlerischen Vorbilder inspirierten Petel bei der Gestaltung seines Kruzifixus?
- Wie hat Petel Christus am Kreuz in seinen anderen Werken dargestellt?

- Welchen Anteil hatte Petel an den Bronzewoodwerken?
- In welchem Verhältnis stehen die verschiedenen Kopien und Nachbildungen der Schächer nach Petel mit oder ohne Christus aus unterschiedlichen Materialien?
- War die zu den Schächern gehörende Christusfigur Petels lebend oder tot am Kreuz dargestellt?
- Welcher Moment des Passionsgeschehens sollte verbildlicht werden?

PETELS ZWEI SCHÄCHER UND CHRISTUS AM CREUTZ:
DIE QUELLENLAGE

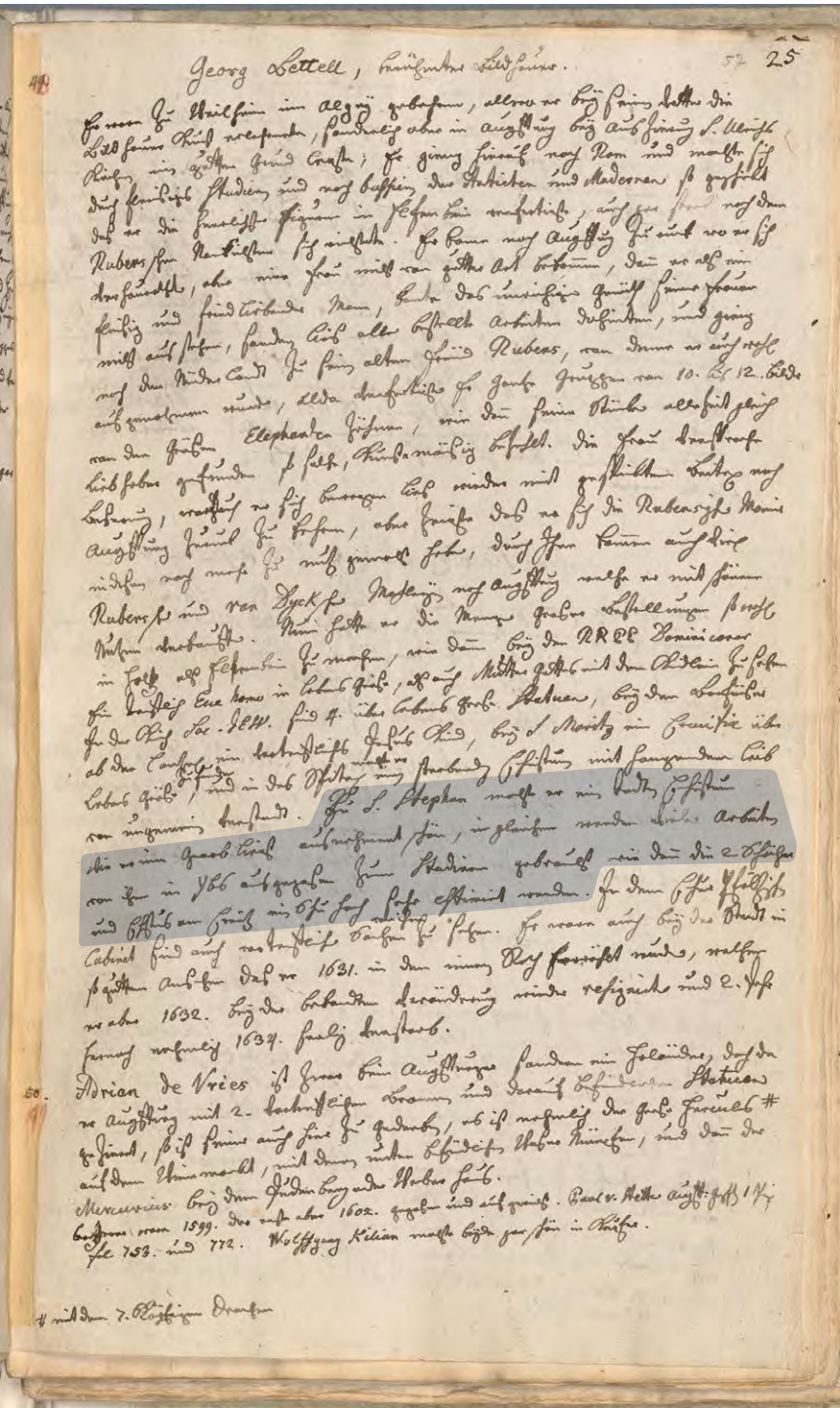
Die früheste schriftliche Nennung zweier Schächer und eines Christus im kleinen Format von Georg Petel liefert eine handschriftliche Biografie des Künstlers im sogenannten Codex von Halder der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (Abb. 2).³ In die Aufzählung seiner prominenten Werke in den Augsburger Kirchen und die Mitteilung, dass auch im kurpfälzischen Kabinett »vortreffliche Sachen von ihm zu sehen« seien, flicht der Autor, der Augsburger Künstlerbiograf und Kupferstecher Georg Christoph Kilian (1709–1781) aufschlussreiche Informationen zur Rezeption von Werken Petels im ausgehenden 18. Jahrhundert ein.⁴

»[...] Zu S. Stephan macht er ein todten Christum wie er im Grab liegt ausnehmend schön, in gleichen werden viele Arbeiten von ihm in Ybs ausgegossen zum Studiern gebraucht wie dann die 2 Schächer und Christus am Creutz ein schu hoch sehr estimirt werden [...]«⁵

Die Erwähnung des Abgusses von Petels Gruppe in Gips ist der einzige schriftliche Nachweis zu seiner Autorschaft an Werken dieses Themas. Die Größenangabe der Gipsabgüsse – »schu« als Augsburger Längenmaß eines Stadtwerkschuhs entspricht 29,62 cm – lässt keinen Zweifel daran, dass es sich um Werke handelte, wie wir sie auch mit den vergoldeten bronzenen Schächern Petels des Berliner Bode-Museums vor uns haben. Leider erfahren wir von Kilian weder, aus welchem Material die originale Kreuzigungsgruppe gefertigt war noch wo diese Originale und die Abgüsse aufbewahrt waren.

Seine erhaltenen und in Schriftquellen beschriebenen Werke führte Georg Petel in Holz, Elfenbein, Wachs oder Bronze sowie in innovativen Materialkombinationen aus.⁶ Bei der Münchner *Geißelung Christi* etwa schnitzte er die beiden Schergen, die Christus schlagen, auspeitschen und verhöhnen, aus Holz, den Christus selbst aber aus Elfenbein (Abb. S. 31). Sollte es sich bei den Werken Petels, deren Gipsabgüsse Kilian erwähnt, um Bronzen gehandelt haben, wie sie in den drei Figuren aus Berlin und München erhalten sind, wären sie der traditionellen Ausführungspraxis folgend von einem Metallgießer oder Goldschmied nach Modellen des Künstlers gegossen worden. Allerdings könnte es sich bei den Originalen auch um Kleinbildwerke aus anderem Material gehandelt haben.

In der kunsthistorischen Literatur wurde bisher mitgeteilt,⁷ dass die von Kilian erwähnten Gipsabgüsse des Christus und der beiden Schächer zum Studium in der Augsburger Kunst-



– 2 –
Georg Christoph Kilian,
Biografie Georg Petels
im Codex von Halder,
vor 1781, Staats-
und Stadtbibliothek
Augsburg

akademie aufbewahrt gewesen waren.⁸ Das wohl erst in der zweiten Hälfte der 1780er Jahre erstellte *Inventarium über die zur Kunst-Akademie und Zeichnungsanstalt auf dem Metzgerhaus gehörigen Kupferstiche* [...] führt die Schächer und Christus unter »Statuen, Gipsbilder und Abgüsse« aber nicht explizit auf.⁹ Bei erneuter Überprüfung der handschriftlichen Akten der Stadt-Akademie im Augsburger Stadtarchiv finden sich im Inventar unter »Statuen, Gipsbilder[n] und Abgüße[n]« jedoch zwei Einträge, die mit den Schächern und Christus identisch sein könnten:¹⁰

»[No:] 76 [Stücke.] 5 Abgüsse, No: 1.2.3 aus dem Ovid: No. 4 u: 5 aus dem Leiden Christi« sowie »[No:] 100 [Stücke.] 1 Crucifix«.¹¹

Bei den Figuren »aus dem Leiden Christi«, der Passion Christi, könnte es sich um die Schächer, beim getrennt aufgeführten Kruzifixus um den Christus der Gruppe gehandelt haben. Der Künstlername wird ausschließlich beim Abguss nach dem Grabchristus Petels aufgeführt:¹²

»[No:] 30 [Stücke] 1. Grablegung Christi in Lebens GröÙe von Betel«.

Die von einer Vereinigung von Bürgern getragene Privat-Gesellschaft, die die alte Augsburger Stadt-Akademie durch die Einrichtung einer Zeichenschule und den Erwerb von Gipsabgüssen seit 1780 förderte, gab 1782 die *Dritte Nachricht an das Augspurgische Publikum, von der öffentlichen Ausstellung verschiedener Kunstarbeiten und jährlichen Austeilung der PreiÙe bey der alten Stadt-Akademie, und der mit derselben, zu Ermunterung der Künste, verbundenen Privat-Gesellschaft* heraus.¹³ Das Vorwort informiert über die zum Studium verwendeten Gipse:

»In dieser Absicht hat man von Seiten der Gesellschaft mit Beyzug der Kunstverständigen Sorge getragen, daß zu diesem Studio die benöthigte GypsabgüÙe von guten Meistern herbeigeschaft werden möchten. Vortheilhaften Gelegenheiten und freygebigen Schankungen [sic] haben wir es demnach zuverdanken, daß wir in diesem Fach bereits 17. Stück einzelne Theile des menschlichen Körpers, 9. Kinder, und 48. groß und kleine Statuen besitzen, worunter sich der im Grab liegende Christus von Johannes Betel einem Augsburger, und die drey an dem allhieÙigen Herkulesbrunnen nebst dem Siegelhaus befindliche drey weibliche Figuren wegen ihrer Schönheit besonders auszeichnen.«¹⁴

Die Abgüsse, unter denen sich möglicherweise die Schächer mit Christus befanden, waren demnach erst kurz zuvor angeschafft worden. Der Abguss von Petels Grabchristus wird gemeinsam mit Abgüssen nach den drei Najaden vom Herkulesbrunnen des Adriaen de Vries (1556–1626) hervorgehoben und auch im Publikationsorgan von 1784 erneut unter Korrektur des zuvor fehlerhaft wiedergegebenen Vornamens sowie mit der heute noch gebräuchlichen Form des Nachnamens des Künstlers aufgeführt:

»VII. Gips=AbgüÙe, von Statuen, Buesten, Koepfen, und andern menschlichen Gliedern [...] Ein Christus Leichnam, nach Ge. Petel, fast leb. GröÙe. Gekauft«,¹⁵

Petels Schächer mit Christus werden in den Publikationen der Privat-Gesellschaft nicht erwähnt.¹⁶ Sie können wohl unter den 48 großen und kleinen Statuen-Abgüssen, die 1782 summarisch Erwähnung finden, vermutet werden. Während die Abgüsse der Najaden von

Jacob Rauch (1718–nach 1785) hergestellt waren, der die Gipse 1781 abnahm,¹⁷ wird der Abguss des Grabchristus Petels in der »Vierte[n] Nachricht« von 1782 als »Gekauft« erwähnt; andere Figuren gelangten als Geschenke in die Reichsstädtische Kunstakademie.¹⁸ Georg Christoph Kilian starb 1781. Seine Biografie zu Petel ist nicht datiert. Da er die Reichsstädtische Akademie – für die im Zuge 1779 eingeleiteter Reformen und durch maßgeblichen Anteil der 1800 gegründeten Privat-Gesellschaft die erwähnte Abguss-Sammlung angeschafft wurde – im Zusammenhang seiner Nennung der Gipse nicht erwähnte, mag dies als Indiz gelten, dass seine Biografie Petels einige Jahre davor datiert. Seine Hervorhebung der Gipse nach den Schächern mit Christus spiegelt somit wohl unabhängig von ihrer Verwendung in der Stadt-Akademie die Bekanntheit der Petel’schen Erfindungen fast eineinhalb Jahrhunderte nach dem Tod des Künstlers und ihre über diesen langen Zeitraum andauernde Vorbildfunktion wider.

DREITEILIGE KREUZIGUNGSGRUPPEN MIT CHRISTUS UND DEN SCHÄCHERN UM 1600

Während der Gekreuzigte oftmals isoliert mit der Muttergottes und dem heiligen Johannes Evangelist, erweitert um die am Kreuzstamm kniende heilige Maria Magdalena, gezeigt wird beziehungsweise auch einzeln mit dieser – wie bei Petels großformatiger Bronzegruppe im Regensburger Niedermünster –, werden die Schächer zumeist im Rahmen vielfiguriger szenischer Schilderungen des sogenannten Volkreichen Kalvarienbergs dargestellt. Isolierte Darstellungen des Gekreuzigten mit den Schächern, die nicht Teil einer Passionsfolge sind, kommen hingegen seltener vor. Neben der Grafik finden sich Beispiele in der Monumental-skulptur und Kleinplastik von Spätgotik, Renaissance und Barock, wobei für kleinplastische Werke teils nicht zu klären ist, ob heute verlorene weitere Assistenzfiguren existierten. Für Petels kleinformatige Gruppe ist es daher von grundsätzlicher Bedeutung, das zeitgenös-sische Vorkommen vergleichbarer, aus diesen drei Figuren allein bestehender Kreuzigungs-gruppen nachzuweisen.

Dafür verweisen Schriftquellen sogar an den Münchner Hof wenige Jahre vor Petels vermuteter Lehrzeit bei dem Münchner Hofbildhauer Christoph Angermair (um 1580–1633). Während Petels Aufenthalt in München von 1617 bis 1620 arbeitete Angermair im Auftrag Herzog Maximilians I. von Bayern (1573–1651) ab 1618 an dem im Bayerischen National-museum aufbewahrten Münzschrein (Abb. S. 19) für den Herrscher, einem der Hauptwerke der Elfenbeinkunst des Barock.¹⁹

Das Vorkommen von Schächern mit Christus in der Bronzeplastik wird durch Philipp Hainhofers (1578–1647) Bericht seines Besuchs der Einsiedelei Herzog Wilhelms V. von Bayern (1548–1626) in Schleißheim 1611 belegt, wo er im Garten auf einem Kalvarienberg »Christus und die zwei Schächer aus Bronze gegossen« beschrieb:²⁰



Joachim Kreutner

»... IN METALL GEGOSSEN ... «

Herstellungstechnik und
kunsttechnologische Analyse
der Kreuzigungsgruppe



Neben dem stilistischen Vergleich ermöglichen auch die Befunde kunsttechnologischer Untersuchungen Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zwischen verschiedenen Kunstwerken festzustellen und zu interpretieren. So können etwa die Verwendung bestimmter Materialien oder die Anwendung neuer Herstellungsverfahren Anhaltspunkte für eine zeitliche oder geografische Einordnung liefern. Übereinstimmungen in Details der Fertigungstechnik weisen oft auf eine gemeinsame Werkstatttradition hin. Vor diesem Hintergrund wurden die drei Statuetten der Berliner Schächer und des Münchner Kruzifixus mit verschiedenen naturwissenschaftlichen Methoden untersucht und werden im Folgenden im Zusammenhang interpretiert (Abb. 1).

WORAUS SIND BRONZEN GEMACHT?

»Bronze« ist sowohl umgangssprachlich als auch im kunsthistorischen Kontext ein Sammelbegriff für eine Vielzahl von Metallgemischen, sogenannten Legierungen, die überwiegend aus Kupfer bestehen. Im engeren materialwissenschaftlichen Sinn bezeichnet er seit dem 19. Jahrhundert Zinnbronzen. Neben dem Hauptlegierungselement Kupfer enthalten diese Bronzen hauptsächlich Zinn, meist zwischen 10 und 20 Prozent. Nimmt jedoch Zink den zweiten Platz ein, spricht man von Messing.

Bronze und Messing sind im frischen, metallisch glänzenden Zustand und je nach Zusammensetzung mit bloßem Auge nur schwer oder gar nicht voneinander zu unterscheiden. So verwundert es nicht, dass viele mutmaßliche Bronzeplastiken – auch die drei Statuetten der hier behandelten Kreuzigungsgruppe – in Wirklichkeit aus Messing gegossen sind. Die Legierungsbestandteile spielen jedoch eine wichtige Rolle bei der Bildung der Patina.



– 1 –

Computertomografische 3-D-Rekonstruktion, separat gegossene Teile jeweils unterschiedlich farbig unterlegt: Georg Petel, reuiger und unbußfertiger Schächer, 1625/26, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin; Georg Petel, Kruzifixus, 1624/1626, Bayerisches Nationalmuseum München

Bronze entwickelt meist eine rötliche, Messing eine gelbliche, manchmal leicht grünlich wirkende Tönung. Das gilt sowohl für die aufgrund der Umgebungsbedingungen unwillkürlich ablaufenden Korrosionsprozesse als auch für die absichtlich durch Gießereiwerkstätten vorgenommenen Patinierungen.

Im kunsthistorischen Zusammenhang sowie umgangssprachlich wird »Bronze« außerdem auch als Gattungsbezeichnung für Kunstwerke sowie kunsthandwerkliche Gegenstände verwendet, die aus einer Kupferlegierung gegossen worden sind.¹ Auch hier sind alle Legierungen gemeint, unabhängig von ihrer Zusammensetzung. Bei der anschließenden Einführung in die Grundprinzipien des Kunstgusses mit dem Wachsausschmelzverfahren und der darauffolgenden kunsttechnologischen Analyse wird dieser vereinfachenden Begrifflichkeit gefolgt und von »Bronze« gesprochen.

DAS VERLORENE WACHS

Bis ins 19. Jahrhundert basierte die Herstellung fast aller aus Metall gegossenen Plastiken auf dem Wachsausschmelzverfahren. Voraussetzung dafür ist ein – der Form des gewünschten Gegenstands genau entsprechendes – Gussmodell aus Wachs. Es wird in einen feuerfesten Mantel aus mineralischen Stoffen (meist ein nicht genauer definiertes Lehm-Ziegelmehl-Gips-Gemisch) eingebettet. Der enthaltene Gips sorgt dafür, dass die zunächst flüssige Einbettmasse erstarrt. Durch das anschließende Erhitzen verflüssigt sich zunächst das Wachs und fließt heraus. Danach verbrennen verbliebene Wachsreste, die Form trocknet und sie verfestigt sich weiter. Zurück bleibt ein Hohlraum, der die Form des ursprünglichen Wachsmodells exakt wiedergibt und im Gussvorgang mit Bronze ausgegossen wird. Damit der flüssige Gusswerkstoff überhaupt in diese Negativform gelangen kann, ist ein Netz aus Zufluss- und Abluftkanälen notwendig – einerseits für das Metall, andererseits für die während des Eingießens verdrängte Luft und die entstehenden Gase. Um diese Kanäle zu erzeugen, werden dem Wachsmodell vor dem Einbetten entsprechend geformte Stäbe aus Wachs angefügt. Genauso wie das Gussmodell schmelzen die Wachsstäbe beim Erhitzen der Form und fließen aus. Die geschickte Anordnung der Kanäle stellt sicher, dass der Gusswerkstoff schnell und zuverlässig alle Bereiche der Form erreicht, bevor sie dabei zu stark abkühlt und erstarrt. Um das Einfüllen des flüssigen Metalls zu erleichtern, erweitert sich der Zuflusskanal nach oben konisch und wird so zum Eingusstrichter.

Der eigentliche Gussvorgang birgt große Risiken: Wachsreste oder Wasser in der Einbettmasse verdampfen beim Kontakt mit dem Gusswerkstoff schlagartig und können so die Form mitsamt dem bereits eingeflossenen Metall zum Explodieren bringen. Schon kleine Spritzer der fast 1000 Grad Celsius heißen Bronzemasse bringen organische Materialien wie Holz zur sofortigen Entzündung. Die Münchner Geschichte des 19. Jahrhunderts bietet mit dem Max-Joseph-Denkmal ein berühmtes Beispiel eines aufgrund der undicht

gewordenen Sandform katastrophal misslungenen Bronzegusses.² Doch auch wenn nur wenige Gase entstehen, führen diese wegen der in der erstarrten Bronze eingeschlossenen Gasblasen häufig zu sichtbaren Gussfehlern oder verhindern das vollständige Ausfließen der Form – etwa bei Fingern.

Das oben vereinfacht geschilderte Verfahren des Bronzegusses führt zu einem Vollguss und ist sehr gut geeignet für kleinere Statuetten oder eher flache, reliefartige Objekte. Mit zunehmender Größe und Volumen steigt beim massiven Guss die Gefahr von gravierenden und irreparablen Gussfehlern: Beim Phasenübergang von flüssig zu fest, dem Erstarren, unterliegt die Legierung einer sprunghaften Kontraktion, das heißt, ihr Volumen schrumpft. Da die Abkühlung der Schmelze immer von der Form beginnend vor sich geht, also von außen nach innen, kann die bereits feste – und damit schon geschrumpfte – Randzone reißen. Solche Risse führen zu Oberflächenschäden, die nicht mehr reparabel sind. Um sie zu vermeiden, aber auch zur Materialeinsparung und um das Gewicht des Werks zu verringern, sind fast alle Bronzeplastiken als Hohlguss ausgeführt. Dieser erfordert einen Gusskern, den das flüssige Metall später umfließt und der, wie der Gussmantel außen, hitzebeständig sein muss.

WIE ENTSTEHT BEIM WACHSAUSSCHMELZVERFAHREN EIN HOHLGUSS?

- Im direkten Gussverfahren wird als Erstes der Gusskern modelliert. Dem dafür verwendeten Ton sind zur Stabilisierung Materialien wie Stroh oder Tierhaare beigemischt. Bei größeren Güssen kann außerdem ein Gerüst aus Drähten, Metall- oder Holzstäbe als stützende Armatur dienen. Hat der Kern annähernd die Größe und Form der gewünschten Plastik erreicht, wird er gebrannt. Die dann aufgetragene, vom Künstler gestaltete Wachsschicht hinterlässt später den Hohlraum für das Gussmetall und gibt so jedes Detail direkt wieder. Nach dem Anbringen der Guss- und Zuflusskanäle wird das Ganze nun wiederum mit einer feuerfesten Schicht umgeben. Sie bildet das Äußere der Form: den Gussmantel. Damit der Kern beim Ausschmelzen des Wachses seine Position innerhalb des Gussmantels beibehält, müssen Kern und Gussmantel mit Abstandshaltern miteinander verbunden werden. Diese Aufgabe übernehmen dünne Eisenstifte, die durch die Wachsschicht hindurch, jedoch nicht in voller Länge in den Kern eingeschlagen werden. Das nun folgende Ausschmelzen des Wachses geht immer mit dem vollständigen Verlust dieses ursprünglichen Gussmodells einher.
- Mit dem indirekten Gussverfahren kann ein bereits vorhandenes Urmodell in eine gegossene Plastik umgesetzt werden. Das Urmodell muss vom Künstler nicht unbedingt eigens zur Herstellung eines Gusses angefertigt worden sein. Bekannt sind auch Bronzen auf der Grundlage bestehender Skulpturen, zum Beispiel aus Elfenbein.

Vom Urmodell werden dazu sogenannte Hilfsnegative hergestellt, indem es mit Gips abgeformt wird. Bei komplizierteren Formen mit Hinterschnedungen sind dazu zahlreiche Teilformen notwendig. Diese Hilfsnegative – die mehrfach verwendet werden können – werden mit flüssigem Wachs bestrichen oder ausgeschwenkt, bis die gewünschte Wandstärke erreicht ist. Die hohlen Wachsteile, wie Arme oder Beine, werden nun wieder zur ursprünglichen Form zusammengesetzt, die Ansatzstellen dafür mit einem heißen Werkzeug verschweißt. Jetzt können die Kernhalter – in Form längerer Drähte gleichmäßig über das Gussstück verteilt – durch die Hohlform hindurch gesteckt werden. Das Auffüllen der Form mit einer fließfähigen Kernmasse bildet den Abschluss. Soll die Figur später, wie im Fall der vorliegenden Kreuzigungsgruppe, aus separat gegossenen Einzelteilen zusammengesetzt werden, müssen die Teile entsprechend einzeln für den Guss vorbereitet werden.

Sind die Wachsmodele fertiggestellt und mit ihren Gusskernen versehen, gestalten sich die weiteren Schritte beim direkten und indirekten Gussverfahren identisch: Die Zufluss- und Abluftkanäle müssen angesetzt werden, abschließend wird das Ganze in den Gussmantel eingebettet. Nach dem Ausschmelzen des Wachses und Trocknen der Form wird das flüssige Metall in die Form gegossen. Ist es erstarrt und abgekühlt, kann die Form zerschlagen und der fertige Guss entnommen werden. Da nun auch die Zufluss- und Abluftkanäle mit Metall angefüllt sind, müssen sie mit einem Meißel vom Guss getrennt werden. Die Nachbearbeitung der verbleibenden Ansatzstellen ist je nach Größe ihres Durchmessers schwierig und zeitaufwendig. Das ist Teil der sogenannten Kaltarbeit, die immer auch das Entfernen der rauen Gushaut und das langwierige Glätten der Oberfläche bis zum gewünschten Ergebnis beinhaltet. Das Schließen von Gussfehlern, zum Beispiel von offenen Gasblasen mit passgenau zugearbeiteten Intarsien, Dübeln oder Schrauben, kommt nach Bedarf hinzu. Ebenso muss mit den Öffnungen verfahren werden, die von den entfernten Kernhaltern zurückbleiben.

DIE GESTALTUNG DER OBERFLÄCHE

Nach der Beseitigung aller während des Herstellungsprozesses entstandenen Unzulänglichkeiten – sowohl Fehler als auch grundsätzlich prozessbedingte Effekte sind möglich – kann nun die Oberfläche mit verschiedenen geformten Werkzeugen bewusst weiter gestaltet werden. So sind linear geführte Ziselierungen besonders geeignet, die bereits im Wachs angelegte Zeichnung von Haaren, Fingernägeln oder Gesichtszügen zu präzisieren (Abb. 2). Punktuell eingesetzt, charakterisieren die Punzierungen Textilien oder andere strukturierte Oberflächen, etwa zur Darstellung des Terrains auf einem Sockel. Die Kaltarbeit wurde oft von spezialisierten Handwerkern wie Goldschmieden übernommen und stellte einen beträchtlichen Kostenfaktor dar.³



– 2 –

Kruzifixus, Detail

Nachdem mit dem Ziselieren die Form der Oberfläche bestimmt wurde, kann mit anderen Techniken auch ihre Farbigkeit und ihr Glanzgrad beeinflusst werden. Bei der Patinierung werden durch den Einsatz von chemischen Stoffen wie Salzen oder Säuren meist unter Erhitzen Korrosionsprozesse in Gang gesetzt. Sie können eine starke Veränderung des ursprünglich goldgelben Glanzes bewirken. Die mögliche Bandbreite reicht dabei von lediglich leichten Tönungen über dunkle, fast schwarze Nuancen bis hin zu den Metallglanz vollständig verschwinden lassenden grünen Korrosionsprodukten, deren Aussehen an antike Bodenfunde erinnern soll. Außer den chemischen können sogenannte organische Patinen durch Überzüge aus trocknenden Ölen oder gelösten Harzen aufgrund ihrer eigenen Tönung oder durch zugesetzte Pigmente eine dekorative Funktion übernehmen. Schließlich stellen verschiedene Vergoldungstechniken eine wirkungsvolle Methode dar, dem Gussstück dauerhaft eine farbig gestaltete Oberfläche zu verleihen.

Allen diesen Verfahren gemein ist, dass sie einen definierten Zustand der Oberfläche schaffen und damit zukünftigen, durch die Umgebungsbedingungen hervorgerufenen, aber dann nicht mehr ohne Weiteres steuerbaren Veränderungen vorgreifen.

DIE HERSTELLUNGSTECHNIK DER BERLINER SCHÄCHER UND DES MÜNCHNER CHRISTUS

Bereits bei genauer augenscheinlicher Betrachtung der Oberflächen der drei Statuetten der Kreuzigungsgruppe sind trotz der aufliegenden Vergoldung Löt Nähte zu erkennen.⁴ Der auf ihnen leicht unterschiedliche Farbton und linear angeordnet auftretende kleinste Fehlstellen

der Vergoldung machen so nachvollziehbar, dass die Statuetten aus mehreren separat gegossenen Einzelteilen durch Löten zusammengefügt sind: Bei den Schächern verlaufen die Fügestellen an den Armen auf Schulterhöhe; die Beine sind unterhalb des Lendentuchs angesetzt. Auch der Kopf des guten Schächers ist separat gegossen und angefügt.

Die Figur des Christus besteht aus vier Teilen: einem Hauptteil, bestehend aus Torso, Kopf und dem oberen Teil beider Beine, dem unteren Teil der Beine mit den beiden in einem Stück gegossenen Füßen sowie den zwei Armen. Die im Rahmen des Forschungsprojekts durchgeführte Computertomografie zeigt jedoch, dass die Figur ursprünglich wohl nur aus drei Teilen bestehen sollte. Im linken Bein Christi wird der Guss unterhalb des Knies zunehmend porös, sodass davon auszugehen ist, dass der Guss im unteren Bereich der Beine so schadhaft war, dass die Gussfehler nicht mehr auszubessern waren (Abb. 4). Die Partie musste neu gegossen und angesetzt werden. Hier offenbart sich ein Vorteil des indirekten Gussverfahrens: Im Gegensatz zum direkten Verfahren kann der Prozess im Prinzip beliebig oft ohne Qualitätseinbußen wiederholt werden.

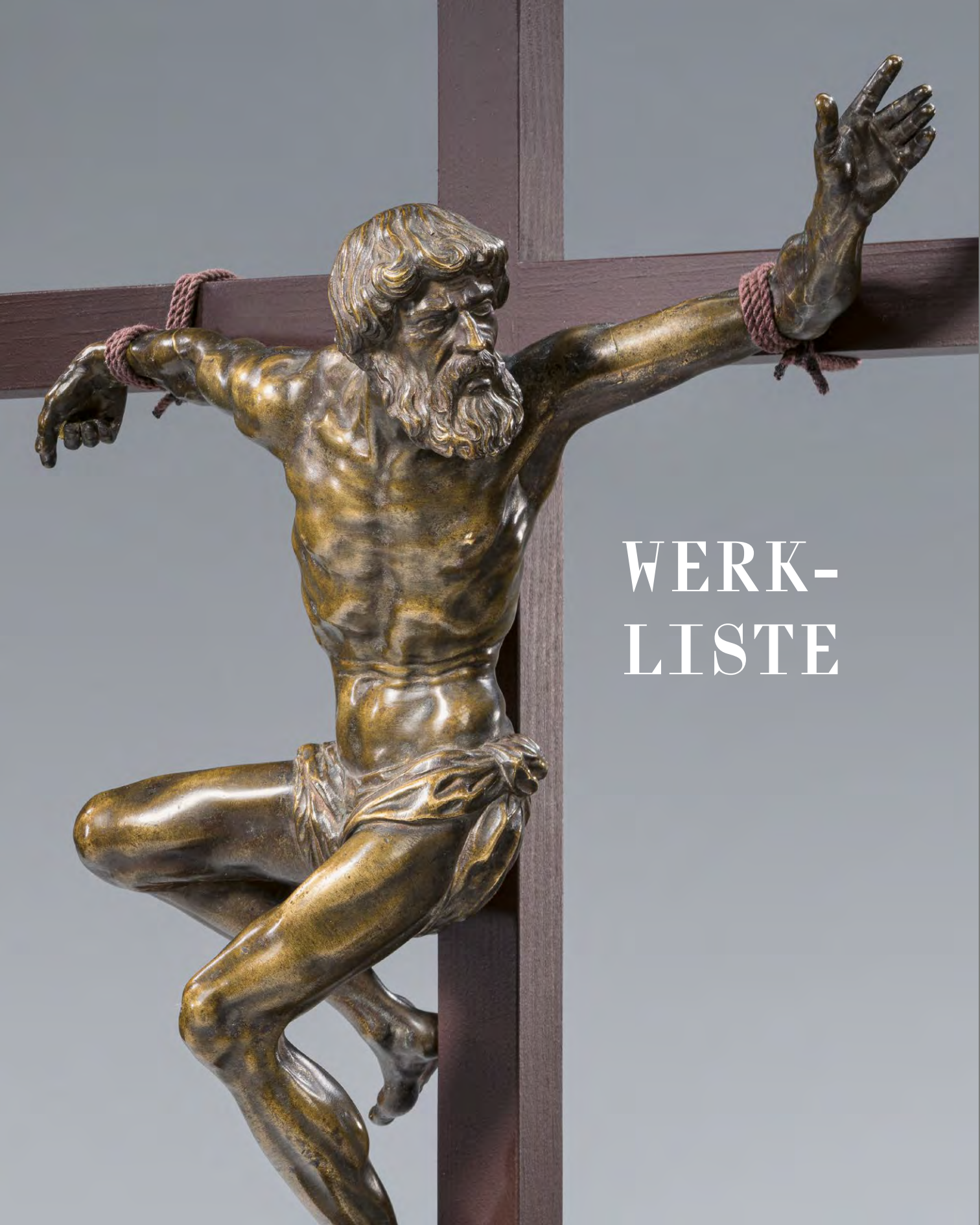


– 3 –

Untersuchungsanordnung der
Computertomografie des reuigen
Schächers, Röntgensensor rechts

Computertomografie

Seit langem werden Röntgenaufnahmen zur zerstörungsfreien Untersuchung von Bronzeplastiken eingesetzt. Die dabei vorgenommene Projektion eines Volumens auf eine Fläche hat zur Folge, dass die entstandenen Aufnahmen häufig schwer zu interpretieren sind. Die Computertomografie setzt nun eine große Anzahl zweidimensionaler Röntgenbilder zu einem 3-D-Modell eines Objekts zusammen. Vielen bekannt aus der Medizintechnik, erlaubt sie Ansichten von beliebigen Schnitten durch eine Statuette oder virtuelle Ansichten von deren innerer Oberfläche. Ein Scan liefert sehr schnell Informationen über die Herstellungstechnik. Zur Untersuchung der Kreuzigungsgruppe wurde ein industrielles Computertomografie-System zur Qualitätskontrolle der Firma ZEISS eingesetzt.⁵ Im Gegensatz zu den Geräten in der Humanmedizin bewegen sich nicht die Röntgenquelle und der Sensor um den Untersuchungsgegenstand, sondern das Objekt dreht sich auf dem von einem Schrittmotor angetriebenen Drehteller (Abb. 3).



WERK- LISTE

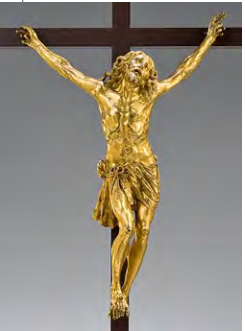
1a



1b



2



3



1

Georg Petel (1601/02–1634)

Reuiger und unbußfertiger Schächer

Augsburg, um 1625/26

Kupferlegierung, feuervergoldet

Maße (in montiertem Zustand): Reuiger Schächer:

H. 27,4 cm, B. 23,7 cm, T. 14,9 cm; Unbußfertiger

Schächer: H. 28,2 cm, B. 26,1 cm, T. 9,3 cm

Skulpturensammlung und Museum

für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen

zu Berlin, Inv.-Nr. 8397 u. 8396

*Lit.: Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 90 f.,
Kat.-Nr. 7; Ausst.-Kat. München 2007, S. 25 f.,
152, Kat.-Nr. 12; Söding 2009, S. 40, 50.*

—— Abb. Umschlag hinten, S. 2, 14 f., 50, 54 f.,
76, 100

2

Georg Petel (1601/02–1634)

Kruzifixus

Augsburg, um 1624/1626

Kupferlegierung, feuervergoldet

Maße: H. 39,6 cm (max. Höhe), H. 33,7 cm

(Kopf bis Füße), B. 27,2 cm, T. 8,6 cm

Bayerisches Nationalmuseum, München,

Inv.-Nr. 49/19

*Lit.: Müller 1950, S. 252; Weihrauch 1956,
S. 161 f., Kat.-Nr. 198.*

—— Abb. Cover, Umschlag hinten, S. 40, 42,
50, 54, 57 f., 65, 72, 76, 106, 111

3

Georg Petel (1601/02–1634)

Kruzifixus

Paris, 1621

Signiert und datiert unter dem rechten Fuß:

»GEORGIVS · / · PETLĚ · F · / · 16 · 21 · «

Elfenbein, Ebenholz (Kreuz mit Sockel)

Maße: Christus: H. 49 cm;

Kreuz mit Sockel: H. 113 cm

Privatbesitz

*Lit.: Olivereau 2004, S. 106 f.; Ausst.-Kat.
München 2007, S. 18, 20, 21 f., 150, Kat.-Nr. 5;
Seelig-Teuwen 2009, S. 55–65.*

—— Abb. S. 56, 58



4

Georg Petel (1601/02–1634)

Geißelung Christi

Um 1624
Elfenbein, Birnbaumholz (Schergen),
Messing vergoldet (Geißelsäule),
Holz (ältere Rückwand)
Maße: Ältere Rückwand: H. 68,8 cm, B. 67,5 cm;
Christus: H. 55,9 cm, B. 20 cm, T. 4,7 cm;
Linker Scherge: H. 51,4 cm, B. 26 cm, T. 11,1 cm;
Rechter Scherge: H. 49,8 cm, B. 25,7 cm, T. 11,4 cm
Bayerisches Nationalmuseum, München,
Inv.-Nr. L NN 1351
Leihgabe des Kirchenrektorats St. Michael,
München

*Lit.: Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 88–90,
Kat.-Nr. 6; Ausst.-Kat. München 2007, S. 151,
Kat.-Nr. 9, Ausst.-Kat. Florenz 2013, S. 182–184,
Kat.-Nr. 49; Kranz 2009, S. 129–146.*

—— Abb. S. 31

5

Georg Petel (1601/02–1634)

Herkules mit dem Nemeischen Löwen

Um 1624
Elfenbein
Maße: H. 27,7 cm, B. 23,2 cm, T. 14,2 cm
Bayerisches Nationalmuseum,
München, Inv.-Nr. R 4721

*Lit.: Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 91 f.,
Kat.-Nr. 8; Ausst.-Kat. München 2007, S. 151 f.,
Kat.-Nr. 10, Ausst.-Kat. Florenz 2013,
S. 185–187, Kat.-Nr. 50.*

—— Abb. S. 34

6

Georg Petel (1601/02–1634)

Heiliger Sebastian

Wohl Augsburg, um 1630/31
In Höhlung des Astes über der rechten Schulter
monogrammiert: I. P. F. (= Jörg Petle Fecit
[Georg Petel Fecit])
Elfenbein
Maße: H. 29,6 cm
Bayerisches Nationalmuseum,
München, Inv.-Nr. R 4600

*Lit.: Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 104 f., Kat.-Nr. 18;
Ausst.-Kat. München 2007, S. 158, Kat.-Nr. 28;
Söding/Krempel 2009, S. 40, Abb. 1, S. 42 f., Ausst.-
Kat. Dresden 2017, S. 62 f.; Mus.-Kat. München 2019,
S. 189, Abb. 203, S. 396 f., Kat.-Nr. 7.3, Abb. 203.*

—— Abb. S. 36

7

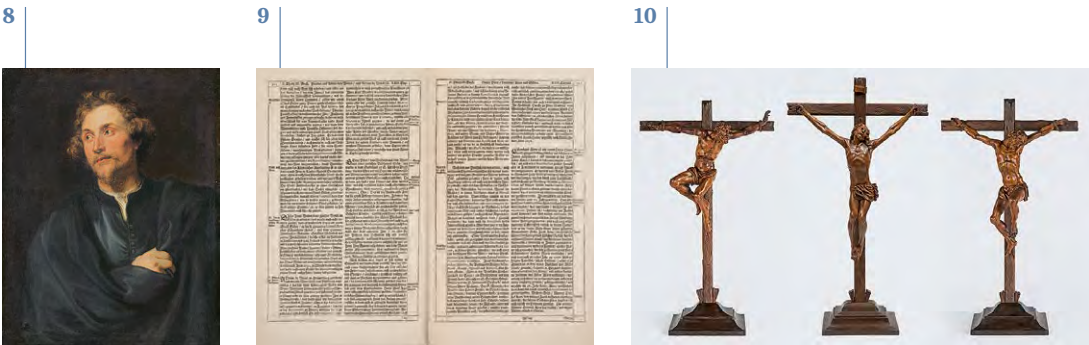
Georg Petel (1601/02–1634)

**Sklave am Sockel des Standbildes Ferdinands I.
de’ Medici von Ferdinando Tacca in Livorno**

Livorno, 1623
Bezeichnet: »diß gleichen Figur / stet zu Levorno vnd /
in werndtem Zaichne / bin ich gefeinhntlich ein /
gefiert worten, in / mainung als dete ich / die Fordelo
in grundt / legen Ao 1623: Gp« (ligiert)
Rötel
Maße: H. 21,5 cm, B. 19,1 cm
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen
zu Berlin, Inv.-Nr. KdZ 9950

*Lit.: Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 130 f., Kat.-Nr. 38; Ausst.-
Kat. München 2007, S. 150 f., Kat.-Nr. 7, Ausst.-Kat. Florenz
2013, S. 188 f., Kat.-Nr. 51 (als Faksimile in München).*

—— Abb. S. 23



8

Anthonis van Dyck (1599–1641)

Der Bildhauer Georg Petel

1628
Bez. M. l.: »[v] Dyck. f.«
Öl auf Leinwand
Maße: H. 73,6 cm, B. 57,7 cm
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek, München, Inv.-Nr. 406

*Lit.: Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 190,
Kat.-Nr. 159; Renger/Denk 2002, S. 160;
Barnes/De Poorter/Millar/Vey 2004, S. 324,
Nr. III. 117; Ausst.-Kat. Lens 2013, S. 277,
Kat.-Nr. 157; Ausst.-Kat. München 2019,
S. 200–205, Kat.-Nr. 9.*

—— Abb. S. 16

9

Joachim von Sandrart (1606–1688)

**Teutsche Academie der Bau-, Bild-
und Mahlerey Künste**

Lebensbeschreibung des Georg Petel
(TA 1675, II, Buch 3 [niederländische und
deutsche Künstler]), S. 342 f.
Nürnberg, 1675–1680
Maße (in geschlossenem Zustand): H. 40 cm,
B. 27,5 cm, T. 10,8 cm
Bayerisches Nationalmuseum, München,
Inv.-Nr. Bibl. 1400

Lit.: Weniger 2011, S. 220 u. 244.

—— Umschlag vorn innen

10

Unbekannter Künstler

Kreuzigungsgruppe

Augsburg, 2. Hälfte 17. Jahrhundert (Schächer),
17./18. Jahrhundert (Kruzifixus)
Obstholz (?)
Maße: Kreuze der Schächer: H. 57 cm;
Reuiger Schächer: H. 31 cm, B. 30,1 cm;
Unbußfertiger Schächer: H. 33,6 cm, B. 28 cm;
Kreuz Christi: H. 60 cm, B. 28 cm;
Christus: H. 38,2 cm, B. 30 cm
Musées royaux de l’Art et d’Histoire, Brüssel,
Inv.-Nr. 8549.A (Christus), 8549.B (Reuiger Schächer),
8549.C (Unbußfertiger Schächer)

*Lit.: Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 147, Kat.-Nr. 73;
Ausst.-Kat. München 2007, S. 152.*

—— Abb. S. 4, 91

11



11

Unbekannter Künstler

Kreuzigungsgruppe

Augsburg, Ende des 17. Jahrhunderts

Kupferlegierung

Maße (in montiertem Zustand):

Christus: H. 35,4 cm (max. Höhe), H. 32,7 cm (Kopf bis Füße), B. 34,1 cm, T. 6,4 cm;
Reuiger Schächer: H. 30,9 cm, B. 27,7 cm, T. 12,7 cm;
Unbußfertiger Schächer: H. 32 cm, B. 26,1 cm, T. 14 cm

Stadtmuseum Weilheim, Inv.-Nr. Pl 218

(Reuiger Schächer), Pl 219 (Kruzifixus),

Pl 220 (Unbußfertiger Schächer)

Lit.: Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 146, Kat.-Nr. 70;
Ausst.-Kat. München 2007, S. 152, Kat.-Nr. 12.

Abb. S. 89 f., 116

12

Unbekannter Künstler

Reuiger Schächer

Süddeutschland, 2. Viertel 18. Jahrhundert

Rötél, Vergépapier

Maße: H. 42,4 cm, B. 27,7 cm

Stadtmuseum Weilheim, Inv.-Nr. Gr 168

Lit.: Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 90;
Helm 1988, S. 29.

Abb. S. 86

12



13



13

Mario Cartaro (ca. 1540–1620)

nach Michelangelo (1475–1564)

Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes sowie zwei Engeln

1573

Beschriftet auf Blatt (recto): unten links:

»Michelangil Bona Rota Inuentor«;

darüber »1573« u. »AVK« (ligiert)

Kupferstich

Maße: H. 40,3 cm, B. 26,6 cm

Staatliche Graphische Sammlung München,

Inv.-Nr. 6775 D

Lit.: Ausst.-Kat. Bonn 2015, S. 260, Kat.-Nr. 211.

Abb. S. 61

14



14

Unbekannter Künstler im Gegensinn

nach Cherubino Alberti (1553–1615)

nach Michelangelo (1475–1564)

Die Qual des Prometheus

17. Jahrhundert

Kupferstich

Maße: H. 40,7 cm, B. 28,4 cm

Staatliche Graphische Sammlung München,

Inv.-Nr. 253087 D

Lit.: Ausst.-Kat. München 2018, S. 286, Abb. S. 281.

Abb. S. 63

15



15

Philips Galle (1537–1612)

nach Jan van der Straet,

gen. Stradanus (1523–1605)

Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern in einem Altar mit Wandrahmung

1574/75

Kupferstich

Maße: H. 44,2 cm, B. 32,2 cm

Staatliche Graphische Sammlung München,

Inv.-Nr. 32406 D

Lit.: Sellink 2001, S. 55, Kat.-Nr. 170.

Abb. S. 70

16



16

Boëtius Adamsz. Bolswert (1586–1659)

nach Peter Paul Rubens (1577–1640)

Der Lanzenstich (Le Coup de Lance) – Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern

Um 1631

Kupferstich

Maße: H. 59,7, B. 42,7 cm

Staatliche Graphische Sammlung München,

Inv.-Nr. 30100 D

Lit.: Judson 2000, S. 139–146, Kat.-Nr. 37, Nr. 37 u. 39;
Meier 2020, S. 249–251, Kat.-Nr. 47.

Abb. S. 64

17



17

Paulus Pontius I (1603–1558)

nach Peter Paul Rubens (1577–1640)

Kruzifix mit dem Faustschlag

1631

Kupferstich

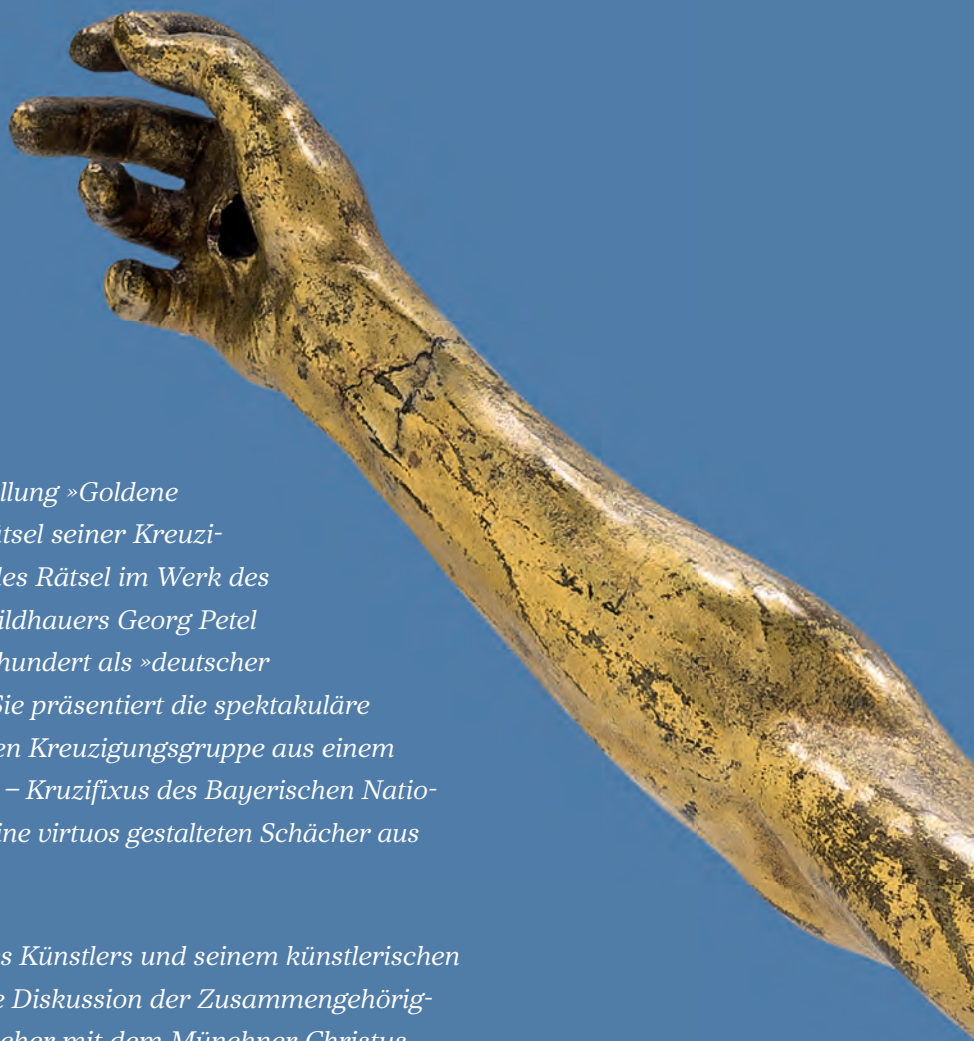
Maße: H. 59,4 cm, B. 37,6 cm

Staatliche Graphische Sammlung München,

Inv.-Nr. 2023:20 D

Lit.: Judson 2000, S. 129, in Nr. 32 (copie 9),
Abb. 102; Ausst.-Kat. Lens 2013, S. 273, Kat.-Nr. 154;
Meier 2020, S. 216–218, Kat.-Nr. 33.

Abb. S. 66



Die Publikation zur Studioausstellung »Goldene Passion. Georg Petel und das Rätsel seiner Kreuzigungsgruppe« löst ein spannendes Rätsel im Werk des berühmten Augsburger Barockbildhauers Georg Petel (1601/02–1634), der im 18. Jahrhundert als »deutscher Michelangelo« gerühmt wurde. Sie präsentiert die spektakuläre Rekonstruktion seiner vergoldeten Kreuzigungsgruppe aus einem – bislang verschollen geglaubten – Kruzifixus des Bayerischen Nationalmuseums in München und seine virtuos gestalteten Schächer aus dem Berliner Bode-Museum.

Neben einem Beitrag zur Vita des Künstlers und seinem künstlerischen Werdegang steht im Zentrum die Diskussion der Zusammengehörigkeit der Bronzefiguren der Schächer mit dem Münchner Christus, die Identifizierung des genauen Darstellungszeitpunktes innerhalb des Passionsgeschehens sowie die Geschichte der vielfältigen künstlerischen Bezüge, u. a. zu Michelangelo und Rubens. Ein kunsttechnologischer Beitrag führt schließlich mithilfe computertomografischer Aufnahmen die Herstellungstechnik der Bronzen vor Augen.



9 783954 987948

SANDSTEIN

BAYERISCHES
NATIONAL
MUSEUM