

Zeitschrift:	Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera
Herausgeber:	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band:	38 (1987)
Heft:	4: I
Artikel:	Der Kruzifixus von Schloss Waldegg : eine Arbeit von Georg Petel
Autor:	Grunder, Karl
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-393727

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

KARL GRUNDER

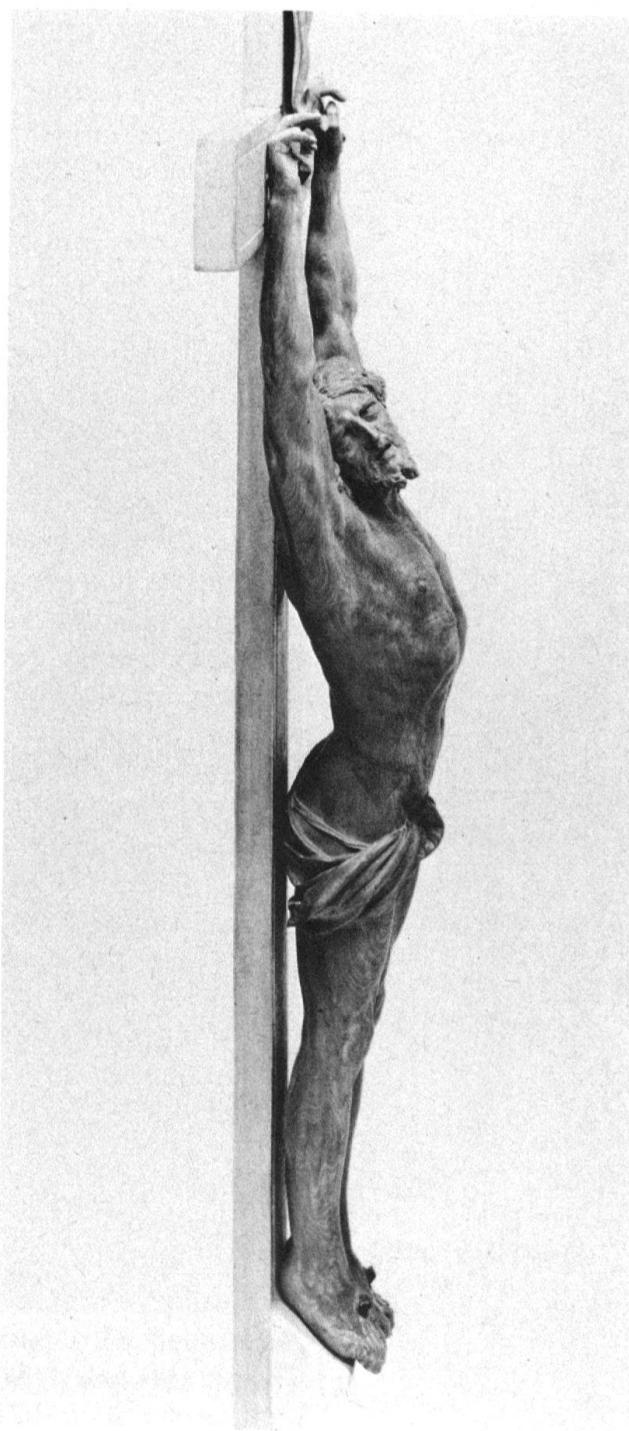
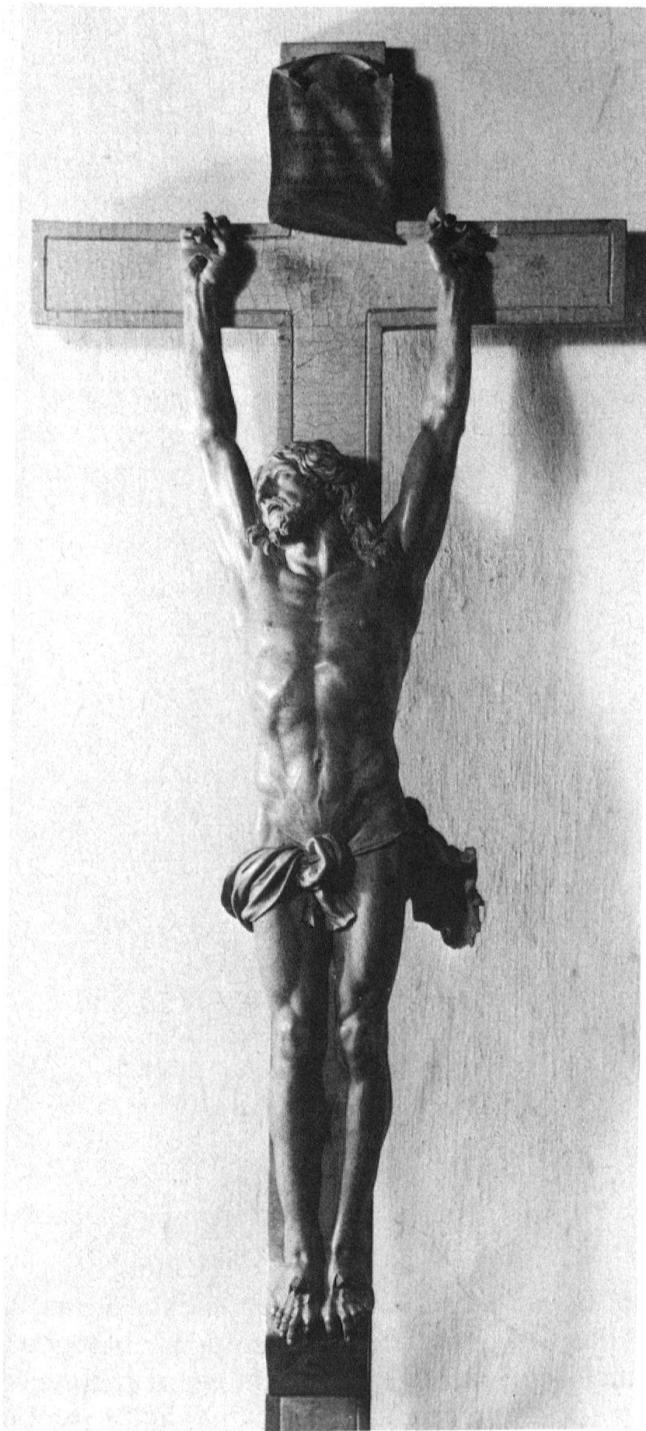
Der Kruzifixus von Schloss Waldegg – eine Arbeit von Georg Petel¹

Der bisher kaum beachtete Kruzifixus erweist sich stilistisch als hervorragende Arbeit des bedeutenden Augsburger Barockbildhauers Georg Petel (1601/02–1634). Petels an Umfang bescheidenes Werk wird damit um eine wichtige Variante der Kruzifixus-Darstellung ergänzt. Der streng axial aufgebaute Korpus, dem in Frontalansicht beinahe jeglicher Ausdruck des Leidens fehlt, zeigt Christus als (stoischen) Idealmenschen, d. h. als Vorbild für den Betrachter. Das Leiden ist in der Seitenansicht fassbar, in der die extreme Wölbung des Brustkorbes und die Dehnung des Körpers zum Ausdruck kommen. Das Zusammenspiel zweier Kompositionsprinzipien in Seiten- und Frontalansicht stehen in Zusammenhang mit der Forderung, dass das Wunderbare wohl die Erfahrung übersteigen, nicht aber widerlegen darf. Das Übermenschliche (Gottessohn) soll unmittelbar empfunden werden, aber es darf nicht als Aussermenschliches erscheinen. Diesem Anspruch genügt der Künstler durch den idealisierenden Realismus seiner Darstellung.

Der wenig beachtete Kruzifixus aus der Kapelle von Schloss Waldegg wurde 1981 anlässlich des Jubiläums 1481–1981 – 500 Jahre eidgenössischer Stand Solothurn von Gottlieb Loertscher mit in den Bestand der Ausstellung *Kunst im Kanton Solothurn vom Mittelalter bis Ende 19.Jahrhundert* aufgenommen. Der vorliegende Aufsatz wurde durch den 1981 vom Autor verfassten Text im Ausstellungskatalog veranlasst². Begründet wird das nähere Befassen mit der Skulptur durch deren hervorragende künstlerische Qualität, die es als notwendig erscheinen lässt, den Kruzifixus einem breiteren Publikum bekannt und begreifbar zu machen. Die Zuweisung an den Augsburger Barockbildhauer Georg Petel (1601/02–1634) bereichert dessen elf plastische Kruzifixe (bei einem Œuvre von total 67 Nummern) um eine wichtige Variante der Kruzifixus-Darstellung.

Der buchsbaumene Korpus ist aus einem Stück vollrund gearbeitet. Die Länge beträgt 54,3 cm, die Breite 14,4 cm. Die vordersten Glieder der mittleren drei Finger der linken Hand sind abgebrochen. Das Kreuz ist nicht original und wurde nachträglich vergoldet. Der Kruzifixus wird von einer originalen Inschrifttafel aus Buchsbaum überhöht («Dies ist Jesus, der König der Juden»; in Hebräisch, Griechisch und Latein). Der Korpus ist unsigniert. Über die Herkunft des Kruzifixus bestehen keine schriftlichen Nachrichten.

Die Schlosskapelle, in der sich der Kruzifix heute befindet, wurde 1727 ff. erbaut. Die monumentale «polnische» Ausstattung der Kapelle verrät den Einfluss der Katharina Besenval-Bielinska (Gräfin Katharina Bielinska, verwitwete Potocka), die der Diplomat Johann Viktor Besenval (1671–1736), der in Waldegg als eifriger Bauherr auftritt, in Polen geheiratet hatte³. Ob der Kruzifixus aus dem Besitz der



Gräfin stammt, ist ungewiss. Möglich wäre, dass der Kruzifixus bereits durch Martin Besenval (1600–1660), der in den sechzehnhundertzwanziger Jahren eine Anstellung als Silberwarenhändler in Augsburg innehatte, nach Solothurn kam⁴.

Christus steht mit nebeneinander angenagelten Füßen, ohne Kontrapost auf dem nach vorn abgeschrägten Suppedaneum. Die Arme sind beinahe senkrecht ans Kreuz genagelt. Das Haupt neigt sich aufblickend gegen den rechten Oberarm. Der Frontalansicht eignet eine streng axiale Symmetrie, die nur durch das Lententuch, das die linke Hüfte frei lässt, und durch die Neigung des Kopfes gebrochen wird. Die Arme sind bis auf einen schwachen Winkel in der

1 Georg Petel zugeschrieben, Kruzifixus, Schloss Waldegg.

2 Georg Petel zugeschrieben, Kruzifixus, Schloss Waldegg, Seitenansicht.

- Abb. 1 Armbeuge gestreckt. Die Seitenansicht zeigt einen zwischen die durch die Nägel gegebenen Fixpunkte eingespannten Körper. Der Rücken ist gänzlich durchgedrückt, die Brust extrem vorgewölbt. Die Muskeln des ganzen Körpers sind angespannt.
- Abb. 2

Dass sich der Körper in forciertter Spannung befindet, lässt sich an Details ablesen. Der Rand des Brustkorbes zeichnet sich deutlich ab, die Venen des eingezogenen Unterleibes treten hervor. Sowohl an den Armen als auch an den Beinen sind die Streckmuskeln betont. Dass der Künstler über genaue anatomische Kenntnisse verfügte⁵, zeigt sich nicht zuletzt an der Gestaltung der Halspartie. Schlüsselbeingrube und Schlüsselbein nehmen Rücksicht auf die emporgestreckten Arme. Über den linken Kopfwendermuskel, der durch die Streckung hervortritt, ziehen sich anatomisch genau die Hautmuskeln des Halses.

Detailtreue lässt sich auch in den markant geschnitzten Füßen erkennen, die sich geradezu an ihrer Unterlage festzuklammern scheinen. Im Gegensatz zur herrschenden Anspannung stehen zum Teil die Hände und das Antlitz. Die Sehnen der Handwurzeln treten deutlich hervor. Der Zug des gespannten Körpers bildet über den Nägeln, die den Ansatz der Handteller durchdringen, einen Hautwulst. Eine lockere Öffnung der Finger hat der krampfhaften Ballung Platz gemacht. Die kaum merkliche Entspannung zeigt sich auch im Antlitz. Noch verkrampfen sich die Brauen. Der Mund hingegen ist schon erschöpft geöffnet. Die Wangenpartie wird nicht durch gespannte Muskeln gestaltet, sondern durch das Jochbein, wie es sich bei entspannter Muskulatur abzeichnet.

In der Komposition des Korpus lassen sich zwei grundsätzliche Gestaltungsprinzipien unterscheiden, die je einer Ansicht zugeordnet werden können. Zum einen Statik und Axialität in der Ebene (Frontalansicht), zum anderen Kurvatur und Spannung in der Tiefe (Seitenansicht). Aus diesen zwei Gegensätzen konstituiert sich der Gesamteindruck des Korpus.

Axialität und Kurvatur lassen sich denn auch bis in die Detailkomposition hinein verfolgen. So wird der Neigung des Hauptes, die durch die Kontur der schräg auf die linke Schulter fallenden Haare akzentuiert wird, parallel das Ausgreifen des Lendentuchs entgegengesetzt. Das heißt, Neigung und Ausgreifen erfolgen, wenn auch vertikal verschoben, auf der gleichen Achse. Dass die Axialität nicht rein geometrisch angewandt wird, zeigt sich darin, dass sich die Schräglage des Kopfes auf den gesamten Körper auswirkt. Die Neigung des Hauptes hebt die linke Körperhälfte kaum merklich an, was vor allem an der Hüfte und einer leichten Wendung des Oberkörpers nach rechts zu erkennen ist. Weiter stehen der Axialität die Schwellung der Muskeln und die Rundungen der Körperkontur gegenüber; gleich wie der bogenähnlichen Spannung der Seitenansicht Geraden wie die der Arme, Beine oder von Teilen der Rücken- und Brustpartien immanent sind.

Dieses klar fassbare, ausgewogene Zusammenspiel zweier Kompositionsprinzipien, die zum einen idealisieren (Symmetrie und daraus resultierende Statik) und zum anderen verlebendigen (Kurvatur

Titelbild

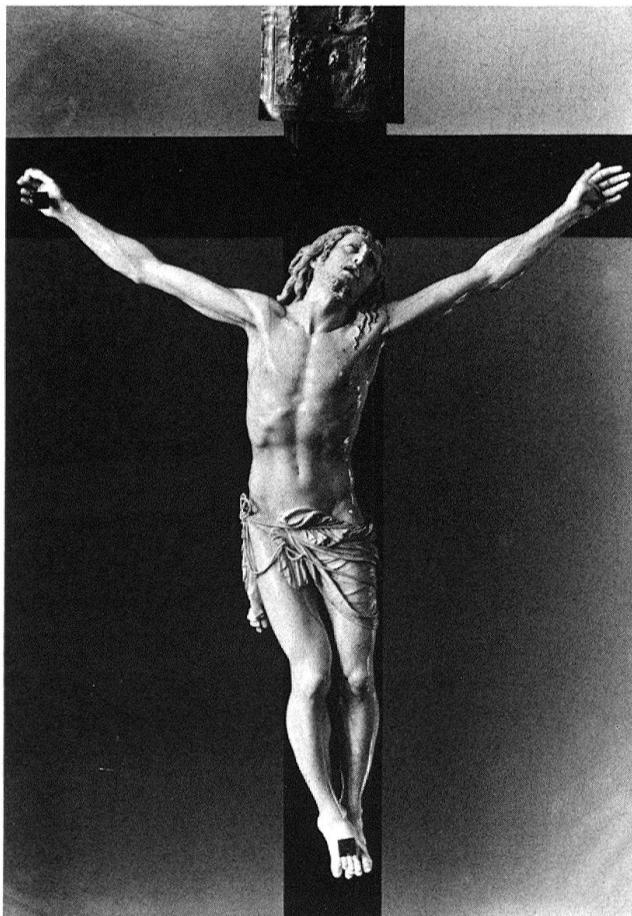
Abb. 1, 2



3 Georg Petel, Kruzifixus, Genua. Marchese Ludovico Pallavicino, Detail.

und daraus resultierende Spannung), weist auf einen grossen Meister der Skulptur hin, da weder ein Fehler in Komposition und Ausführung begangen noch ein KompositionsmodeLL unreflektiert angewandt wird und somit kein stereotypes Werk vorliegt.

Einer der grossen Meister der süddeutschen Skulptur des 17. Jahrhunderts ist *Georg Petel*. Geboren wurde der Sohn des Kunstschriftners und Bildhauers Clemens Petel 1601/02 in der Bildhauermetropole Weilheim. Seine Lehr- und Wanderjahre führten ihn unter anderem in die Niederlande (Bekanntschaft mit Rubens), nach Paris und nach Italien und Rom. 1625 lässt sich Petel in Augsburg nieder und heiratet Regina Schreiber aus angesehener Augsburger Bürgersfamilie. 1628 hält sich Petel erneut bei Rubens auf. Seine Karriere, die ihm hauptsächlich Aufträge von Graf Ottheinrich Fugger und verschiedener Augsburger Stifte einbringt, endet jäh im Herbst 1634, als



4 Georg Petel, Pálffy-Kruzifixus, Marchegg (Niederösterreich), Christkönigkirche.

5 Georg Petel, Kruzifixus, München, Schatzkammer der Residenz.

Titelbild

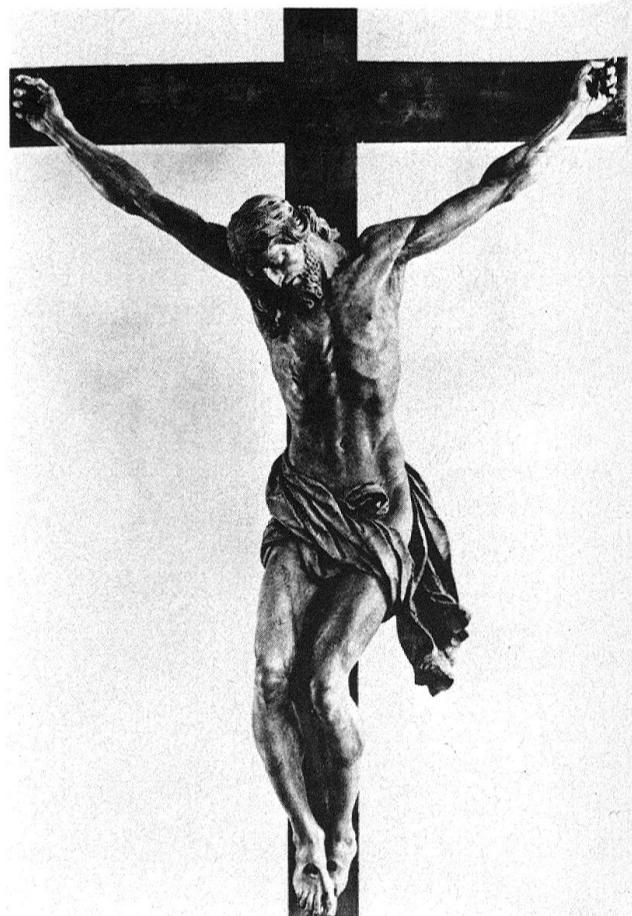
Abb. 3 und 5

Abb. 5

Abb. 4

Abb. 3

Abb. 4



die kaiserlichen Truppen Augsburg einschliessen und belagern. Hungersnot und Pest fordern ihre Opfer; auch Georg Petel befand sich unter diesen.

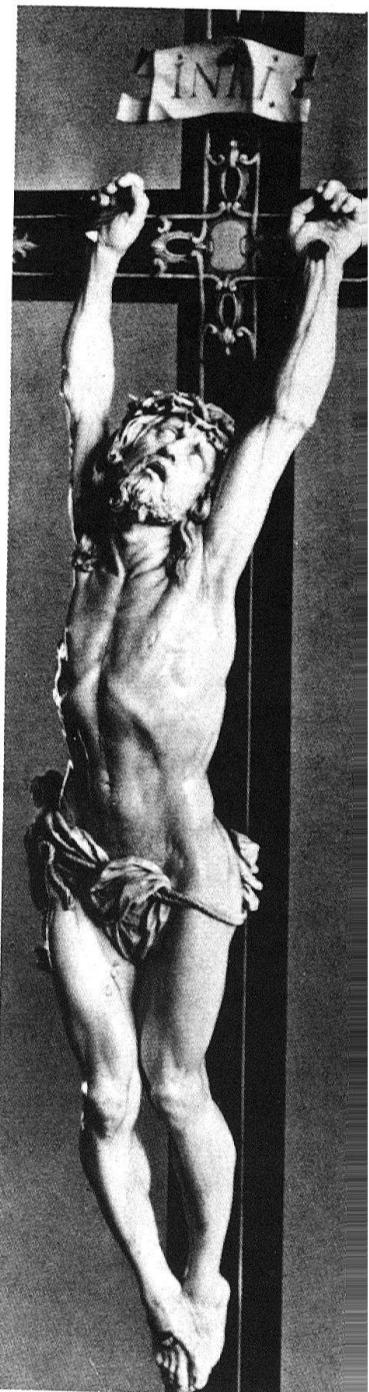
Versucht man nun den Kruzifixus als Teil von Petels Werk zu begreifen, so fällt neben den formalen Parallelen vor allem auf, dass sich mit dem Waldegger Kruzifixus im stilistischen und kompositionellen Spektrum von Petels Kruzifixen eine Lücke schliessen lässt.

Der zurückhaltend idealisierende Kopftypus ist vergleichbar mit demjenigen von Genua, Marchese Lodovico Pallavicino, dem Pálffy-Kruzifix, Marchegg oder demjenigen von Augsburg, Heilig Kreuz. Die Expressivität z.B. des Münchener Kruzifixus (Schatzkammer der Residenz) und die damit verbundene Direktheit der Darstellung fehlen weitgehend. Die Kopfhaltung des Pálffy-Kruzifixus erscheint geradezu als natürliche Konsequenz der Haltung, wie sie der Waldegger Kruzifixus zeigt. Während im Waldegger Kruzifixus das Haupt noch erhoben ist und der Körper regelrecht auf dem Suppedaneum steht, ist im Pallavicino-Kruzifixus die Standachse aufgegeben, der Körper kurvt, dem Tode nahe, von der Kreuzachse weg, der Kopf scheint im nächsten Augenblick in den Nacken und dann vornüber zu fallen. Im Pálffy-Kruzifixus hat die schmerzvolle Krümmung des Leibes, die der gespannten Axialität folgt, dem S-förmigen Erschlaffen des toten Körpers Platz gemacht. Folgerichtig ist das Haupt mit nur leicht geöffnetem Mund und geschlossenen Augen vornüber gesunken⁶.

Es ist jedoch nicht nur die Darstellung der verschiedenen Zustände des Leidens und des Todes Christi, durch die sich der Waldegger Kruzifixus dem Werk Petels einfügen lässt. Die idealisierende Geschmeidigkeit des Körpers, die Behandlung von Haaren und Bart, der Schwung der Lippen (besonders in bezug auf den Pallavicino-Kruzifixus) weisen auffallende Übereinstimmung auf. Ein verräterisches Detail bilden Charakter und Form der Falten des Lendentuchs. Das «flattrige» seitliche Auskragen eines Zipfels des Lendentuchs findet sich im Pálffy- wie im Waldegger Kruzifixus. In beiden Fällen erhält das in weichen, parallel gezogenen und sich verschränkenden Zugfalten um die Lenden geschlungene Tuch an seinem freischwebenden Ende einen knittrigen Charakter, wie wenn es von einem Luftstoss emporgewirbelt würde. Noch frappanter wird die Übereinstimmung des Faltencharakters des frei fallenden Stücks des Lendentuchs im Vergleich zum Pallavicino-Kruzifixus. In beiden Beispielen bauscht sich der Saum in denselben kleinteiligen, untereinander «stakkatoartig» verbundenen, dynamischen Faltensegmenten⁷, die wir ebenso im Rubens-Stich wiederfinden, was eine enge, kongeniale Anlehnung an diesen belegen dürfte (Kruzifixus, Bob Jones University Collection, Greenville USA, entsprechender Stich von P. Pontius 1631). Es ist nun nicht zufällig, wenn der Faltenstil Petels als Argument der Zuweisung stark gewertet wird, denn gerade die à fond beherrschte Faltengebung unterscheidet den Meister vom Schüler und Nachfolger. In der Beobachtung von Drapierung und Faltencharakter trifft sich der Waldegger Kruzifixus denn auch mit den Stücken von München, Schatzkammer der Residenz und Frederiksborg Slot, Det Nationalhistoriske Museum, obwohl die beiden letztgenannten Kruzifice eine wesentlich dramatisierte Variante, die sich auch die Faltengebung unterzieht, des Waldegger Kruzifixus bilden (Drei-Nagel-Typus und daraus resultierende Torsion einzelner Körperteile).

Es ist nun jedoch nicht so, dass die formalen Eigenheiten eines Kruzifixus, wie ihn derjenige von Schloss Waldegg darstellt, lediglich auf die Variationsbreite, das Streben nach «varietà», wie es einem grossen Meister des 17. Jahrhunderts ansteht, zurückzuführen sind. Es können auch inhaltliche Argumente gefunden werden, die das So-Sein der Skulptur erklären helfen.

Auf der einen Seite sind es formale Eigenheiten, die die Frage nach dem Sinn ihres So-Seins aufwerfen. Andererseits sind es sensualistische Eigenheiten, die nach einer Interpretation verlangen. Hinter beiden steht die Frage nach den Argumenten, den «übergeordneten Instanzen», die die Eigenheiten des Kunstwerkes mitgeprägt haben. Unser Anliegen soll es sein, Zusammenhänge herzustellen und das Kunstwerk vor dem Hintergrund seiner historischen Bedingtheit als der «übergeordneten Instanz» zu deuten. Für die Bestimmung von Umkreis und Vorbildern des Kruzifixes sind die folgenden Anhaltspunkte von Belang: Die enge Armstellung wie auch der durchgedrückte Oberkörper weisen auf Rubens. In der Malerei finden sich mit van Dycks Darstellungen des Gekreuzigten (z. B. Venedig, Neapel⁸) oder Rembrandts Kruzifixus (Les Mas d'Argenais⁹)



6 Georg Petel, Kruzifixus, Genua, Marchese Ludovico Pallavicino.

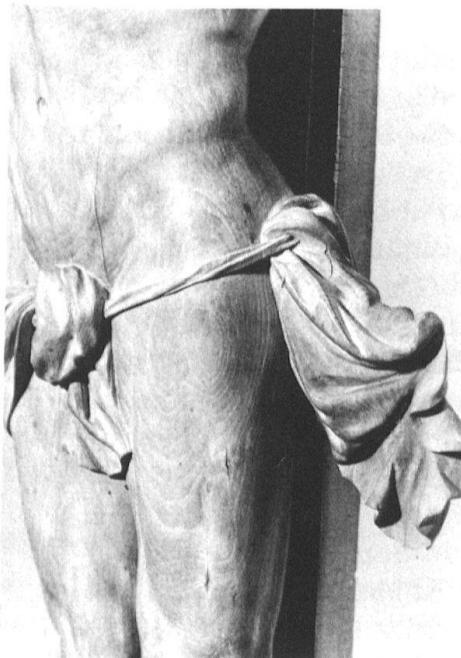
Beispiele mit starker Tendenz zur Vorderansicht. Rembrandts wie auch Charles le Bruns Christusdarstellungen (Moskau, Puschkin Museum¹⁰) stellen zudem den Gekreuzigten auf dem Suppedaneum stehend und mit vier Nägeln dar. Die genannten Beispiele zeigen typologische Merkmale, die auch im Kruzifixus von Schloss Waldegg greifbar sind.

Die Einordnung in die zeitgenössische Skulptur fällt ungemein schwerer. Sicher muss der lebensgroße Kruzifixus Giovanni Bolognas in St. Michael in München erwähnt werden¹¹, ist er doch, nicht zuletzt auch für die Kleinplastik, (z.B. Kruzifixus des Johann Lencker, München, Residenz) vorbildlich geworden.

Der Kruzifixus von Schloss Waldegg steht jedoch dem flämischen Kreis näher. Der Stilstufe der Waldegger Arbeit entsprechend sind es Namen wie François und Jérôme Ducquesnoy, Lucas Faidherbe, Artus Quellinus und Georg Petel, die den Kontext bilden.

Nun ist es so, dass im Kruzifixus des «coup de lance» eine Spannung des Körpers anklingt, wie sie auch im Kruzifixus von Schloss Waldegg ausgedrückt wird. Weiter ist es der von Rubens geschaffene Typus des Gekreuzigten mit den streng nach oben und hinten geführten Armen, der, neben dem «coup de lance», als zumindest nahes Vorbild erwähnt werden muss. Mit der Hervorhebung von Rubens stossen wir auf Georg Petel als möglichen Autor des Kruzifixes von Schloss Waldegg. Von Petel ist bekannt, dass er mit Rubens befreundet war und diesen in Antwerpen besuchte. Ebenso ist bekannt, dass er den Typus der Rubens'schen Kruzifixe, wie er oben erwähnt wurde, als Vorbild zu Elfenbeinarbeiten nahm. – Dass hier direkt Petel und nicht sein Umkreis angesprochen wird, liegt an der oben erwähnten, hervorragenden Arbeit, die im Kruzifixus von Schloss Waldegg vorliegt. Damit soll die Autorschaft jedoch keineswegs nur auf Georg Petel eingeschränkt werden, zumal keine Quellen zum Kruzifixus (Kauf, Besitz) vorhanden sind und der Kruzifixus, im Zuge der gegenreformatorischen Frömmigkeit, seit dem Erlass von Papst Pius V (1566–1572) ein fester Bestandteil der Altarausstattung der katholischen Kirche wurde, was eine Verbreitung bewirkte, die das Arbeiten nach bestimmten Prototypen, wie sie unter anderem Rubens und Petel bereitstellen, die Regel werden lässt, so dass die Zuweisung eines anonymen Kruzifixus an einen bestimmten Künstler ohne eindeutige Quellenlage weitgehend eine Ermessensfrage bleiben wird. Kriterien werden immer die künstlerische Qualität eines Stückes sowie der stilkritische Vergleich sein. Da beim vorliegenden Kruzifixus beide Argumente ohne Schwierigkeiten zu Petel führen und sich die Arbeit in Petels Variationen des Rubens-Typus abrundend einfügen lässt, dürfte die Zuweisung an Petel zu verantworten sein.

Suchen wir im Zusammenhang mit der zitierten «gegenreformatorischen Frömmigkeit» nach der Aussage des Kruzifixus, so ist als erstes festzustellen, dass es sich um den lebenden Kruzifixus handelt. Die Seitenwunde fehlt, das Haupt ist mit erhobenem Blick gegen den Himmel gewandt. Die Deutung als lebendem Christus schliesst sich das Stehen auf dem Fusssockel an. Was den Vier-Nagel-Typus be-



7 Georg Petel zugeschrieben, Kruzifixus, Schloss Waldegg, Lententuch.

8 Georg Petel, Kruzifixus, Genua, Marchese Ludovico Pallavicino, Lententuch (Rückenansicht).

trifft, so handelt es sich um einen im 17. Jahrhundert gebräuchlichen Typus, dessen Wiederaufleben wohl mit dem Rückgriff auf «die vorgotische Darstellungsweise» zusammenhängt¹², «die bis ins 13. Jahrhundert dem Vier-Nagel-Typus folgte, wobei die gesondert genagelten Füsse noch oft mit einem Fussbrett, ..., unterstützt wurden»¹³. Der Rückgriff ins Mittelalter, sei es nun in vorgotische (Vier-Nagel-Typus) oder gotische Zeit (enge Armstellung bei Gabelkreuzen), ist ein Phänomen, das sich in Kunst (und Theologie) der Gegenreformation immer wieder findet. Der Verzicht auf Kontrapost und Torsion geht jedoch über den Rückgriff auf historische Kreuzigungstypen hinaus. Durch das Stehen des Korpus und die frontale Axialität wird das Leiden, wie es durch innerfiguralen Kontrapost und Torsion des Körpers ausgedrückt werden kann, zurückgenommen. Dem idealisierenden Realismus und somit Christus als dem Überwinder des Todes wird mehr Raum gegeben. Weniger der leidende Mensch als der den Tod überwindende Gottessohn wird dargestellt.

Aber auch das Leiden erhält seine Dimension. Torsion und Kontrapost als Gestaltungsmittel des Leidens fallen zugunsten der Konfrontation weg. Es bleibt die Dimension der Tiefe, die Seitenansicht. Aus dieser durchdringt, durch die bogenförmige Wölbung des Körpers vom Kreuz weg, Spannung als Ausdruck des Leidens fast den ganzen Körper. Es ist bezeichnend, dass sich trotz Idealisierung der Gestalt auch das Menschliche und Nachvollziehbare der Kreuzigung in der Figur durchsetzt. Hier manifestiert sich ein Problem, wie es Erich Hubala für den Typus des einsamen Kruzifixus formuliert und wie es auch für den plastischen Kruzifixus des Barock gelten kann: «Aber der einsame Kruzifixus verbindet mit den Zügen des Andachtsbildes gewöhnlich auch Merkmale des historischen Ereignisses der Kreuzigung insofern, als im Ganzen und im Detail äusserste historische Sorgfalt beobachtet wird. Der einsame Kruzifixus erhebt den Anspruch einer historischen Sachlichkeit, der dem mittelalter-

lichen Andachtsbild fehlte. So kommt es, dass die symbolische Deutung beim einsamen Kruzifixus stets aus dem natürlichen Erscheinungszusammenhang der Bildgegenstände herausgestaltet werden muss, auch dort, wo allegorische Motive beigemischt werden. Darin zeigt sich der nachmittelalterliche Ursprung dieses Bildtypus: Das Wunderbare soll unsere Erfahrung wohl übersteigen, nicht aber widerlegen, das Übermenschliche soll unmittelbar empfunden werden, aber es darf nicht als Aussermenschliches erscheinen.»¹⁴

Hier ist mit anderen Worten ausgedrückt, was Ignatius von Loyola in seinem Programm zur katholischen Reform Bayerns und ganz Deutschlands formuliert hat. Die Lehrtätigkeit der Jesuiten soll Verstand und Herz (bei Erich Hubala Erfahrung und Empfindung) befriedigen, wobei der Anregung des Gemüts (Affekt) der Vorrang vor der Verstandesbildung (Ratio) gegeben wird¹⁵. Mit der Verwendung der Begriffe «Ratio» und «Affekt», mit dem Bezug zu den Jesuiten überhaupt, stossen wir in den Bereich der Rhetorik und der Bühnenkunst vor, die ihren Einfluss auch auf die bildenden Künste ausübten. Die Glaubenspropaganda der Jesuiten bediente sich einerseits der Rhetorik, wie sie in der Dreiheit von doctrina (Lehre), exemplum (Beispiel, Vorbild) und imitatio (Nachfolge) schon in der Antike bestand, und andererseits des Theaters, mit der in der aristotelischen Tragödiendefinition fussenden Dreiheit von movere (seelisch bewegen), ciere (aufwecken) und persuadere (überzeugen).

Die gleichen Bedingungen, wie sie Erich Hubala für den Typus des einsamen Kruzifixus formuliert und die, wie wir gesehen haben, auch für den plastischen Kruzifixus zutreffen können, gelten ebenso für das Jesuitentheater. Auch hier soll das die menschliche Erfahrung Übersteigende (das Göttliche) empfindbar gemacht werden (movere). Der «Anspruch auf eine historische Sachlichkeit», auf eine der Erfahrung nicht widersprechende und letztlich menschliche Form des Ausdrucks in Theater und Plastik können als Mittel der Überzeugung (persuadere), wie es die seit der Renaissance bestehende Subjektivität und die sich entwickelnden modernen naturwissenschaftlichen Betrachtungsweisen existentieller Phänomene verlangen, betrachtet werden. Währenddem im Theater das ciere (aufwecken) und movere (seelisch bewegen) leicht zu realisieren sind und sich auch in den szenischen Skulpturengruppen des Barock wiederfinden, lassen sie sich für den Kruzifixus nur beschränkt fassen. Hier mag der Charakter des Repräsentationsbildes (das auch der Devotion dienen kann), der auch dem barocken Kruzifixus eigen ist, angeführt werden. Es ist eine Eigenschaft des Repräsentationsbildes dem Betrachter eine Autorität/doctrina in Form eines exemplum vor Augen zu führen. Im Waldegger Kruzifixus präsentiert sich Christus idealisiert als einer, der ein heroisches Mass an Tugend besitzt und daher als «Tugendheld» zur Darstellung gelangt, wie ihn z. B. Rubens verschiedene Male zu Bilde gebracht hat. Der Held ist immer auch Ideal, dem es nachzueifern gilt (imitatio). Die Interpretation dieses Kruzifixus mittels der Rhetorik trifft sich hier auffallend mit dem Programm des Ignatius für die Jesuiten in Ingolstadt, von denen er unter anderem karitative Tätigkeit und das Streben nach dem Ideal

von «Bescheidenheit, Liebe und jeglicher Tugend» verlangt¹⁶, was wiederum auf die Nachfolge Christi hinausläuft.

Wenn man sich vergegenwärtigt, dass Theater im 17. Jahrhundert Welttheater bedeutet, so erhält die Interpretation des Kruzifixes noch eine weitere Dimension. Welttheater schliesst die Frage nach dem Wesen der Welt und der Rolle des Menschen in ihr ein. Aus diesen existentiellen Fragen resultiert die Polarität von Weltflucht und Weltbejahung, von Jenseitshoffnung und Diesseitigkeit, von Determinismus und Autonomie¹⁷. Wenn die Welt ein Theater ist, was wird dann gespielt, wer ist Autor, wer Spielleiter, wer Zuschauer? Nach Calderon und seinem «Gran teatro del mundo», ist Gott Autor, Spielleiter und Zuschauer zugleich. Er allein garantiert Sinn und Ablauf des Welttheaters¹⁸. Welche hervorragende Stellung muss dann aber der Inkarnation des Göttlichen, seiner Überwindung des Todes und der Realpräsenz in Form von Brot und Wein, wie sie die katholische Kirche zu dieser Zeit mit Vehemenz vertritt, zukommen? Welch hohen Stellenwert erhält der Altarkruzifixus im Moment, wo die Hostie aufgrund der Beschlüsse des Tridentinums auf dem Altar geborgen werden muss?

Wilfried Barner stellt fest, dass die verschiedenen Deutungsversuche des «theatrum mundi» im Barock, seien sie nun christlich oder stoizistisch, asketisch oder hedonistisch, in der Erkenntnis der «vanitas mundi», der Nichtigkeit und Eitelkeit der Welt konvergieren¹⁹.

Für die Deutung des Kruzifixes ist die Frage wichtig, was eine christologische Weltdeutung der «vanitas mundi» gegenüberzustellen hat. Die Frage enthält zugleich die Antwort. Christus, der Überwinder der Welt und somit auch ihrer «vanitas», ihrer Vergänglichkeit, hebt die Sinnlosigkeit des Welttheaters und somit der Welt auf. Gott als Autor und Spielleiter hat Christus (Märtyrer und Bekenner) als exempla dem Spiel zugeordnet. Der Mensch hat die imitatio, die Nachfolge, zur Aufgabe.

Christus als exemplum im Welttheater. Was heisst das nun in bezug auf den plastischen Kruzifixus? Das Beispiel ist immer auch Vorbild. Im exemplum wird die doctrina bei-spielhaft (Theater) oder eben vor-bildlich (bildende Kunst) dargestellt. Da aber die Skulptur nicht wie der Schauspieler in Wort und Tat wirksam werden kann, muss sie sich zur Aussage zum Teil anderer Mittel bedienen. Ihr bleiben neben Physiognomie und Gestik, anhand derer bestimmte Affekte und Ideale ausgedrückt werden können, die innerfigurale Komposition, die Material- oder Stoffillusion, d.h. die spezifische Materialbehandlung oder die Auswahl eines bestimmten Materials wie z.B. Marmor oder Elfenbein, anhand dessen sie den geforderten Inhalt angemessen zur Anschauung bringen kann und somit das decorum, d.h. die dem Gegenstand geziemende Darstellungsweise, gewahrt bleibt. Das bedeutet: die äussere Form kann einer bestimmten Idee unterworfen sein, um dadurch das Wesen des Dargestellten zum Ausdruck zu bringen. Es geht also letztlich um das Verhältnis des Bezeichneten und des Bezeichnenden zueinander, um den Bezug von res und ars/sculptura als einem rhetorischen Problem.

Der Vorbildlichkeit des Gottessohnes in Leiden, Tod und deren



9 Peter Paul Rubens, Christus am Kreuz. Bez.: Petrus Paulus Rubenius pinxit. Paulus Pontius sculpsit. ... An. 1631.

Überwindung entspricht der idealisierende Realismus, der «mehr das Herz als den Verstand» anspricht, ohne letzteren zu vernachlässigen. Der Waldegger Kruzifixus ist dem idealisierenden Realismus unterworfen, da in ihm die Vorbildlichkeit der Passion und des Todes des Gottessohnes betont werden. Das Leiden des Menschensohnes, wie es unter anderem im gotischen Schmerzensmann zum Ausdruck kommt, wird in den Hintergrund gestellt. Der mit einem heroischen Mass an Tugend versehene Christus ist Thema der Darstellung. Nun kann die Stilform als mehr als nur eine ästhetische Qualität begriffen werden. Mithin kann auch der Waldegger Kruzifixus mit als Ausfluss gegenreformatorisch geprägten «Kunstwollens» interpretiert und verstanden werden. Die Betonung des Gottessohnes, die Idealisierung, als die dem Wunderbaren adäquate Darstellungsweise, schaffen Distanz zum profanen Menschen. Die Berücksichtigung «historischer Sachlichkeit» wiederum belässt die Erfahrbarkeit des Erhabenen, lässt das Übermenschliche nicht als Aussermenschliches erscheinen. Das «verosimile», die Verpflichtung dem Realismus gegenüber, ist in der Wölbung des Brustkorbes, dem geradezu ans Kreuz gespannten Korpus (Seitenansicht), d.h. in der Tiefendimension am deutlichsten abzulesen. In Details, wie Mund, Brauenbogen, Neigung des Hauptes oder den Venen am Bauch tritt der Realitätsanspruch ebenso auf. Der harmonische, sich nach einer Achserichtende Aufbau der Skulptur, das Fehlen jeglicher Torsion, jeglicher Verunstaltung, der Dornenkrone, das bewusste Darstellen eines schönen Körpers, eines Idealmenschen²⁰ ist primär der Frontalansicht vorbehalten. Die klar erkennbare gegenseitige Durchdringung dieser zwei Gestaltungsprinzipien, die bis ins Detail reicht, demonstriert exemplarisch die Polarität, das Spannungsfeld, in dem die religiöse Skulptur (und nicht nur diese) des 17. Jahrhunderts steht. Die Souveränität, mit der diese widersprüchlichen Forderungen im Waldegger Kruzifixus bewältigt und harmonisiert werden, rücken, neben der rein technischen Virtuosität, den Kruzifixus in die vorderste Reihe der mitteleuropäischen Skulptur des 17. Jahrhunderts.

Résumé Le crucifix du château de Waldegg est une œuvre sculpturale du XVII^e siècle remarquable et peut être attribué, sur la base de comparaisons stylistiques et formelles, au fameux sculpteur baroque d’Augsbourg, Georg Petel (1601/02–1634). L’œuvre de cet artiste, peu abondante, s’enrichit ainsi d’une importante variante de la représentation du Christ sur la croix. Rigoureusement axial, le corps vu de face n’exprime quasiment aucune souffrance: le Christ est montré comme un être idéal (stoïque) qui doit servir de modèle aux fidèles. Cependant, vu de profil, il est incontestablement marqué par la souffrance (thorax extrêmement bombé, étirement du corps). La combinaison de ces deux principes de composition tend à démontrer que le merveilleux, tout en dépassant la réalité, mais ne peut en aucun cas la démentir. En d’autres termes, le Fils de Dieu doit être ressenti directement comme un être surhumain et non pas «extrahumain». Pour atteindre ce but, le sculpteur empreint son œuvre d’un réalisme idéalisant.

Stilisticamente il crocifisso finora poco considerato del castello di Waldegg risulta essere un lavoro eccellente dell'importante scultore barocco Georg Petel (1601/02–1634). Una variante pregevole della rappresentazione del Crocifisso va così ad aggiungersi all'opera numericamente modesta del Petel. La composizione rigorosamente assiale del corpo, frontalmente pressoché privo di un'espressione di sofferenza, ci mostra Cristo quale uomo ideale (stoico), ossia quale esempio per l'osservatore. È nella visione laterale che si può cogliere la passione: essa si manifesta nell'estremo inarcarsi del torace e nella tensione del corpo. La conciliazione di due principi compositivi, espressi l'uno nella visione frontale e l'altro in quella laterale, intende rendere ragione del fatto che il prodigo può sì esorbitare dall'esperienza comune, ma non deve confutarla. Il soprannaturale (figlio di Dio) deve essere percepito immediatamente, senza tuttavia apparire extraumano: a quest'esigenza l'artista rispose con il realismo idealizzante della sua rappresentazione.

Riassunto

Anmerkungen

¹ Das Schloss Waldegg befindet sich in Feldbrunnen, nahe bei Solothurn.

² Kunst im Kanton Solothurn vom Mittelalter bis Ende 19. Jahrhundert. Kunstmuseum Solothurn 1981, Kat. Nr. 94, KARL GGRUNDER.

³ Begegnungszentrum Schloss Waldegg. (Sonderdruck Jurablätter, Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde, 41. Jg., Heft Nr. 11/12, 1980), S. 26 ff.

⁴ Freundliche Mitteilung von Dr. B. Schubiger, Solothurn. Vgl. Jurablätter, Monatsschrift für Heimat- und Volkskunde, 39. Jg., 1977, S. 65 f., sowie: VIVIS, G. VON. Généalogie des Barons Besenval de Brunstatt de Soleure. Aoste 1913.

⁵ Vgl. dazu: SOPRANI, RAFAELE. Le Vite dei Pittori, Scoltori, et Architetti. Genua 1674, S. 322 f. Giorgio Bethle. Reprint University Microfilms International, Ann Arbor Mich. 1985. Soprani spricht z. B. von «morbidi nelle carnaggioni, e ricchi d'ogni perfezione» in bezug auf zwei Elfenbeinkruzifixe, die Petel in Genua gearbeitet hat. Weiter verweist Soprani auf Petels Aufenthalt in Rom, wo sich dieser an den antiken und modernen Vorbildern geschult habe, indem er sie in Ton nachgebildet habe.

⁶ Für weitere Vergleichsabbildungen sei empfohlen: FEUCHTMAYR, KARL, SCHÄDLER, ALFRED. Georg Petel. (Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunsthistorik 1972/73), Berlin 1973.

⁷ Dieselbe Beobachtung lässt sich auch anstellen an den Kruzifixen von München, Schatzkammer der Residenz, und Frederiksborg Slot, Det Nationalhistoriske Museum.

⁸ LARSEN, ERIK. Van Dyck. Mailand 1980. Taf. XXXVIII.

⁹ ARNOLDI, FRANCESCO NEGRI. Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'innovazione del Cristo vivente. (Storia dell'Arte 20, 1974, S. 57–80). Mit ausführlichen Abbildungsteil, u. a. E. und J. Ducquesnoy, L. Poidherbe, Rembrandt, van Dyck.

¹⁰ Charles le Brun 1619–1690. Ausstellungskatalog. Versailles 1963, S. 5.

¹¹ Ausstellungskatalog Wittelsbach und Bayern. Bd. II/2. Hrg. HUBERT GLASER, München/Zürich 1980. S. 58 f.

¹² HUBALA, ERICH. Rubens. Der Münchner Kruzifixus. Stuttgart 1967, S. 25. Der ältere Vier-nageltypus wird kraft seines Alters auch als der authentische proklamiert.

¹³ Ebd. S. 24.

¹⁴ Ebd. S. 4.

¹⁵ Vgl. BUXBAUM, ERICH. Petrus Canisius und die kirchliche Erneuerung des Herzogtums Bayern 1549–1556. Rom 1973, S. 82.

¹⁶ Wie Ann. 12, S. 6.

¹⁷ BARNER, WILFRIED. Barockrethorik. Tübingen 1970. S. 86.

¹⁸ Ebd. S. 91.

¹⁹ Ebd. S. 117.

²⁰ Hier wäre an Christus als stoischen Idealmenschen zu denken, was im Umkreis von Rubens keineswegs abwegig wäre.

¹, 2, 7, Titelbild: Denkmalpflege des Kantons Solothurn. – 3, 4, 5, 6, 8: Bayerisches Nationalmuseum München. – 9: Graphische Sammlung ETH Zürich.

Abbildungsnachweis