

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	53 (1996)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Zum Kreuzigungsbild des Johann Christoph Storer aus dem Hochaltar des Klosterkirche St. Gregor in Petershausen
<b>Autor:</b>	Appuhn-Radtke, Sibylle
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-169476">https://doi.org/10.5169/seals-169476</a>

### 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>**

# Zum Kreuzigungsbild des Johann Christoph Storer aus dem Hochaltar der Klosterkirche St. Gregor in Petershausen

von SIBYLLE APPUHN-RADTKE

Der Hochaltar der Augustinerstiftskirche St. Ulrich und Afra in Kreuzlingen TG (Abb. 1) wurde 1824/26<sup>1</sup> um zwei barocke Bestandteile erweitert: Haupt- und Oberblatt von der Hand des Konstanzer Malers Johann Christoph Storer (1620–71)<sup>2</sup>. Beide Leinwandbilder, die eine Kreuzigung Christi und Gottvater mit Engeln zeigten, stammten aus dem Hochaltar der säkularisierten Kirche des Benediktinerklosters Petershausen, nördlich von Konstanz.<sup>3</sup>

Die Bilder wurden in ein bereits heterogenes Ensemble<sup>4</sup> einbezogen, das 1963 durch einen Brand zerstört, anschliessend jedoch rekonstruiert wurde.<sup>5</sup> Die Originale sind also verloren; trotzdem ermöglichen Neuentdeckungen, eine Vorzeichnung und Schriftquellen zusätzliche Erkenntnisse über die Genese und die präzise Datierung der nach Kreuzlingen überführten Altarbilder. Diese fügen dem Werkverzeichnis des Malers J.C. Storer und damit der Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts im Bodenseeraum eine Facette hinzu.

Der ursprüngliche Standort des Hochaltars in der Petershauser Klosterkirche St. Gregor lässt sich anhand verschiedener, vor dem Abriss (1831/32) gezeichneter Grundrisse<sup>6</sup> ermitteln:

Die dreischiffige Säulenbasilika mit eingezogenem Querhaus und platem Chorschluss war gewestet<sup>7</sup> und entsprach, wie Ansichten des 17.–19. Jahrhunderts belegen,<sup>8</sup> zumindest im Baubestand noch im 17. Jahrhundert weitgehend der zweiten, nach dem Klosterbrand von 1159 errichteten Klosterkirche.<sup>9</sup> Der Hochaltar stand im 18. Jahrhundert, um vier Stufen erhöht, an der Westwand des rechteckigen Chors zwischen einem Fenster und einer Türöffnung. Dieses Wandstück war nur etwa so breit wie die lichte Öffnung des gegenüber – wenn auch nicht in der Mittelachse – liegenden Hauptportals.<sup>10</sup> Die Wandfläche hätte also für ein etwas mehr als drei Meter breites Retabel Platz geboten.

Durch das Faktum der zwei nach Kreuzlingen verkauften Altarblätter ist ein (zumindest) zweigeschossiger Altar gesichert. Sein Hauptblatt wurde vermutlich von einer Ädikula gerahmt. Wenn diese sich auf das zur Verfügung stehende Wandstück beschränkte, dürften ihre hohen, aber schmalen Konturen zusammen mit dem Auszug altägyptisch gewirkt haben;<sup>11</sup> wahrscheinlich lud das Retabel jedoch oberhalb der beschriebenen Wandöffnungen aus, um Seitenfiguren auf Konsolen, vielleicht sogar kleinere Ädikulen zu ermöglichen.<sup>12</sup> Dieser Aufbau ist restlos verloren; aufgrund eines Quellenberichtes wissen wir nur, dass er farbig gefasst werden sollte und teilweise vergoldet war.<sup>13</sup>



Abb. 1 Hochaltar der ehemaligen Stiftskirche Kreuzlingen TG.

Ungewöhnlich erscheint die überlieferte Tatsache, dass der Hochaltar eine Kreuzigungsdarstellung trug, obwohl er dem Titelheiligen der Kirche, Papst Gregor d. Gr., geweiht war. Dieses Bildthema dürfte jedoch schon auf das 15. Jahrhundert zurückgehen: Wenn Albrecht Millers Rekonstruktion des spätgotischen Vorgängerwerks zutrifft,<sup>14</sup> handelt es sich auch hierbei um einen Passionsaltar, ein Polyptychon aus sieben Figurengruppen des Michel Erhart mit einer Kreuzigung im Mittelfeld. Der Grund für den Ver-

zicht auf eine ikonographische Präsenz des Titelheiligen ist nicht bekannt. Man könnte allenfalls vermuten, dass das Kopfreliquiar des hl. Gregor Verbildlichung genug war.<sup>15</sup>

Bisher wurde nur eine Quelle zum barocken Hochaltar veröffentlicht: 1917 publizierte Karl Obser einen Auszug aus einer grossen und zweifellos originalen Pergamenturkunde von 1668 (Abb. 2), die den Auftrag des Klosters an Johann Christoph Storer beschreibt und daher als Verding galt.<sup>16</sup> Friedrich Thöne datierte die Kreuzlinger Altarblätter auf dieser Grundlage in das Jahr 1668.<sup>17</sup> Es wird zu zeigen sein, dass diese Datierung auf einem Missverständnis beruhte.

schatulle bezahlt wurde (60 Gulden), noch nicht fertig gefasst und vergoldet war. Die beiden Altarblätter des Johann Christoph Storer kosteten 300 Gulden; man musste dem Maler diese Summe schuldig bleiben, rechnete jedoch mit einer langsam Abgeltung durch die Befreiung Storers vom Grundzins seines Gutes auf Petershauser Boden.<sup>20</sup>

1665 waren die Blätter also bereits vollendet. Wie erklärt sich dann die Existenz der Urkunde von 1668? Der ausführliche Text, den Obser offenbar nicht vollständig gelesen hat, gibt auf diese und andere Fragen Auskunft:<sup>21</sup>

Die Eingangsformel nennt, wie üblich, die Vertragspartner, als Auftraggeber Abt, Prior und Konvent von Peters-

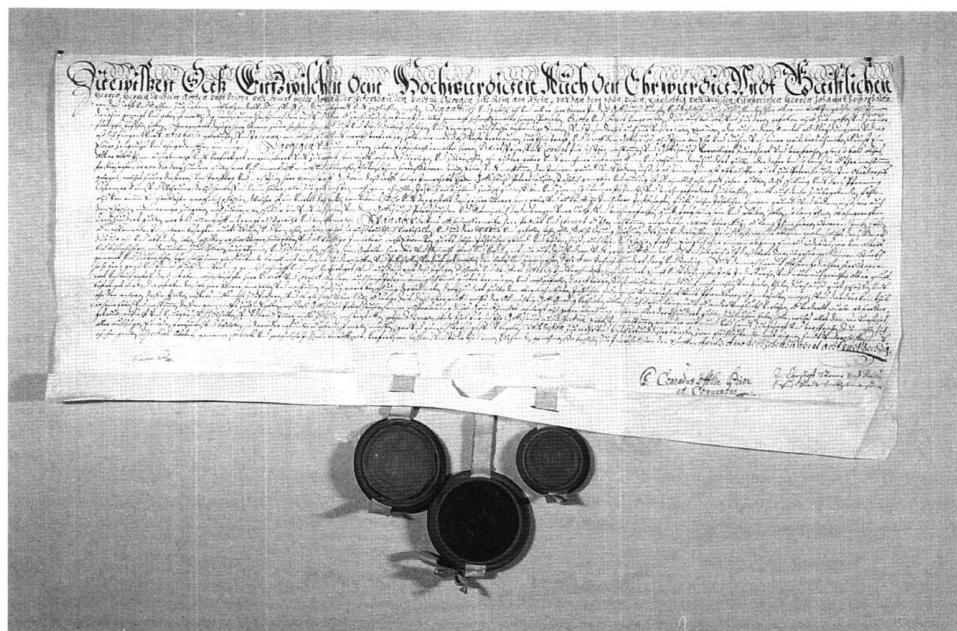


Abb. 2 Pfandsverschreibung, Petershausen 1668. Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv.

Der Datierung in das Jahr 1668 widersprechen zunächst zwei weitere Quellen: der Augenzeugebericht des P. Gabriel Bucelin, der in seiner 1667 erschienen Stadtbeschreibung von Konstanz den bereits fertigen Altar in der Petershauser Klosterkirche lobend erwähnte,<sup>18</sup> und ein Eintrag in der zwar bekannten, aber bisher nicht ausgewerteten Klosterchronik, den *Acta monasterii Petridomus*.<sup>19</sup>

Hier findet sich unter dem 11. August 1665 eine Notiz über die Errichtung des neuen Hochaltars: Während einer Kirchenrenovierung (Tünchen der Wände) wurde das Retabel aufgestellt, obwohl es mit Ausnahme der Rahmen um die beiden Blätter, deren Vergoldung aus der Konvents-

hausens, als Auftragnehmer den «kunstreichen» Maler und Ratsherrn<sup>22</sup> Johann Christoph Storer (Z. 1–8). Dann folgt der Inhalt des Auftrages (Z. 9–25), die Anfertigung eines Altarblattes für den «choraltar» der Klosterkirche. Zwei Vorgaben, auf die der Vertrag Bezug nimmt, waren schon zuvor abgesprochen: erstens die Grösse des Blattes, die durch einen von anderer Seite vorgenommenen Gesamtentwurf bestimmt war, und zweitens der «riss», offenbar ein gezeichnetes Präsentationsmodell, das Storer in Petershausen vorgeführt hatte und das dort akzeptiert worden war. Weitere Forderungen des Klosters bezogen sich auf die zu verwendenden Materialien: Storer solle «frische, bestän-

dige farben», darunter das kostbare Ultramarin für die blauen Partien, insbesondere den – traditionell blauen – Mantel der Maria verwenden.

Petershausen verpflichtete sich dagegen, nach Ablieferung des Bildes 300 Gulden bar zu bezahlen oder, wenn dies nicht möglich sei,<sup>23</sup> den Grundzins für Storers Gut im Petershauser «Oberdorff»<sup>24</sup>, der sich auf jährlich 12 Gulden und 27 Kreuzer belief, so lange auszusetzen, bis die Schuld abgezahlt sei (Z. 26–55). Trotzdem bleibe es dem Kloster unbenommen, die Schuld jederzeit auch bar abzulösen, woraufhin die Steuerpflicht Storers wieder in Kraft trete (Z. 56–68).

Über diese Vereinbarungen seien zwei gleichlautende «brief» erstellt worden, die von allen Vertragspartnern unterschrieben und gesiegelt worden seien. Darauf folgt – ganz so, als ob die Urkunde zu Ende sei, aber tatsächlich in deren Mitte! – das Datum «23. Juli 1663». Der darauffolgende Text überliefert, was uns schon durch die *Acta* bekannt war, nämlich die Errichtung des neuen Hochaltars im Jahre 1665 (Z. 75–80). Er fügt hinzu, dass Storers Arbeit dem Abt und Konvent und allen übrigen Betrachtern gefallen habe (Z. 80–82), so dass «obbeschribene handlung von beeden theilen durchauss guet geheissen undt bestätigt worden» (Z. 82–84). Danach folgen noch einmal ausführlich die verschiedenen Zahlungsmodalitäten (Z. 84–104), zum Schluss das von Obser publizierte Datum «5. April 1668».

Die aufwendige Urkunde trifft also keine originäre Aussage über den Auftrag selbst; sie bietet nur eine Abschrift des Originalvertrages von 1663, nennt das Datum von dessen Erfüllung und verdankt ihr Dasein wohl nur der Vorsorge Storers, dass das Kloster seine Schulden wirklich bezahle. Dass Storers Bedenken nicht gegenstandslos waren, verrät eine Notiz auf der Rückseite der Karlsruher Urkunde: Erst ein nobilitierter Enkel des Malers, Propst Franz Joseph von Storer, quittierte 1741 die Abzahlung der 300 Gulden für die Altarblätter seines Grossvaters.<sup>25</sup>

Diese Interpretation der bekannten, aber bisher missverstandenen Quelle erhielt vor kurzem eine Bestätigung durch ein weiteres Dokument: Im Staatsarchiv des Kantons Thurgau befindet sich eine Urkundenabschrift, die sich als Kopie des postulierten Originalvertrages von 1663 erwies.<sup>26</sup> Sie enthält einen – bis zum Datum 1663 – im wesentlichen mit der Karlsruher Urkunde übereinstimmenden, allerdings in der Orthographie variierenden Text. Inhaltliche Abweichungen ergeben sich erst kurz vor dem Schluss: Im Originalvertrag wurde vorgesehen, dass nach Ablieferung des Altarblattes erneute Absprachen über die Zahlungsmodalitäten getroffen werden sollten (Z. 68–70); diese Floskel bietet wohl die Exposition für die Urkunde in Doppelausfertigung von 1668. Auffällig bleibt, dass 1663 allein von dem Hauptblatt die Rede ist; das Auszugsbild wurde erst im Vertrag von 1668 eingefügt (Z. 70–72).<sup>27</sup>

Lässt diese Quellenlage eine relativ genaue Dokumentation der historischen Abläufe um die Errichtung des barocken Hochaltars der Klosterkirche Petershausen zu, so

ermöglicht der Fund einer Entwurfszeichnung für das Hauptblatt die Diskussion damit verbundener kunsthistorischer Fragen (Abb. 3).

Es handelt sich um eine grau lavierte Federzeichnung in Schwarz auf Papier; das Blatt misst 344 × 218 mm.<sup>28</sup> Über der Zeichnung liegt eine Quadrierung in Rötel, deren Planquadrate am rechten Rand numeriert sind. Dieses

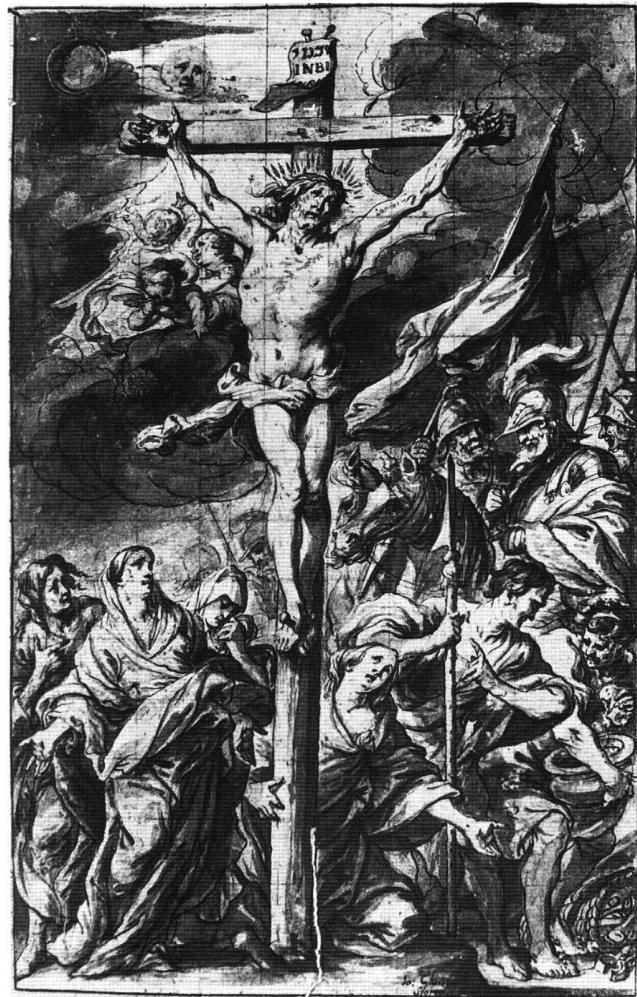


Abb. 3 Kreuzigung Christi. Entwurf für das Hauptblatt des Hochaltars der Klosterkirche St. Gregor, Petershausen. Handzeichnung von Johann Christoph Storer, 1663. Milano, Biblioteca Ambrosiana.

Blatt ist also zur Vergrösserung bestimmt gewesen und höchstwahrscheinlich auch dazu verwendet worden. Obwohl Zirkelschläge im oberen Drittel auf eine Umplanung der Gesamtform (von einem rechteckigen zu einem rumborig geschlossenen Altarblatt) verweisen,<sup>29</sup> scheint diese Zeichnung als definitive Grundlage für die Vergrösserung

des Entwurfs in der Konstanzer Storer-Werkstatt gedient zu haben.<sup>30</sup>

Stilistisch gibt die Zeichnung ein typisches Beispiel für Storers «deutsche» Zeichenweise der Sechzigerjahre: Die freien Federschwünge und grosszügigen Lavierungen seiner frühen Mailänder Blätter<sup>31</sup> sind einem «malerischen» Einsatz des Pinsels gewichen; die Feder umfährt die Konturen im Sinne einer druckgraphischen Präzisierung.

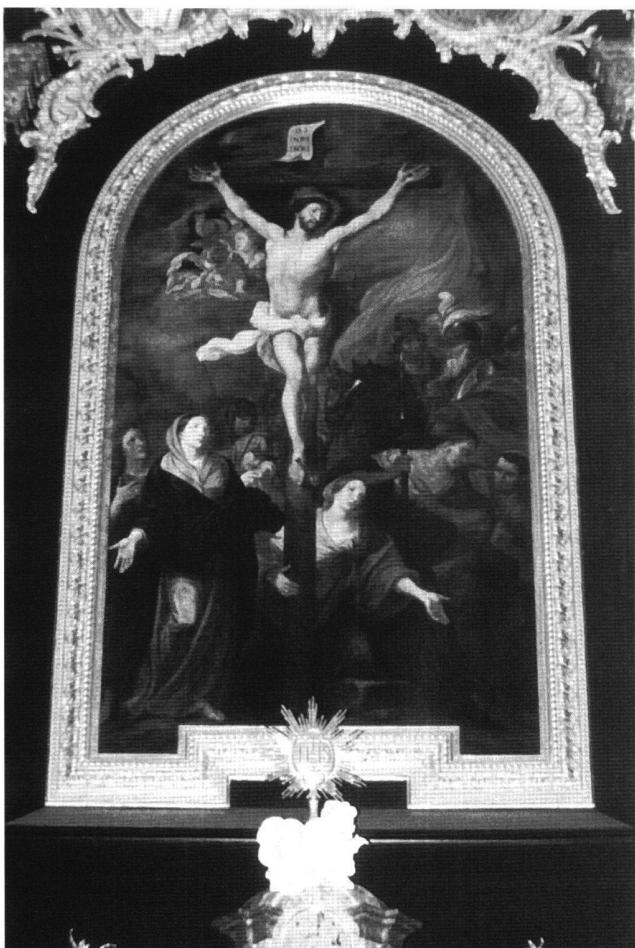


Abb. 4 Kreuzigung Christi, Hauptblatt des Hochaltars der ehemaligen Stiftskirche Kreuzlingen TG. Kopie nach dem Original von Johann Christoph Storer, nach 1963.

Der ikonographische Bestand des Blattes entspricht im wesentlichen dem ausgeführten Altarbild (Abb. 4):

Die Ikonographie der Petershauser Kreuzigung verfolgt offenbar einen ikonographischen Mittelweg zwischen einem volkreichen Kalvarienberg und einer Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes. Christus selbst ist lebend dargestellt, ein Typus, der im 17. Jahrhundert in ganz Eu-

ropa Verbreitung fand.<sup>32</sup> Das von einem Strahlensaum umhüllte Haupt des hell beleuchteten Christus ist zu dessen linker Schulter geneigt; die Augen blicken gen Himmel. Vier Nägel durchbohren Hände und Füsse. Obwohl der Kruzifixus damit dem «Viernageltypus» zuzurechnen ist, wird der Eindruck eines «Dreinageltypus» dadurch vorgetäuscht, dass das rechte Bein das linke überlappt. Auch die Bewegtheit erzeugende, pathetische Verschiebung des Körpers aus der Mittelachse ist hierdurch motiviert.

Das Kreuz besteht aus einem roh belassenen Baumstamm und einem vierkantigen Querbalken, der mit zwei Dübeln am Stamm befestigt ist. In diesem Kreuztypus ist vermutlich die alte Vorstellung des «Lignum vitae»<sup>33</sup> mitgedacht. Der Titulus mit der von Pilatus befohlenen dreisprachigen Inschrift ist an der Oberseite des Stammes mit zwei Nägeln befestigt. Wie man sehen wird, ist gerade dieses scheinbar nebensächliche Detail aussagekräftig für die Benennung von Storers Bildquelle.

Das Kreuz ist hinterfangen von dramatisch geballten Wolken, die hinter dem Oberkörper des Kruzifixus aufreissen, um einen Durchblick in das Blau des Himmels zu ermöglichen. Hier erscheint eine Engelswolke; die Putti deuten klagend auf die Wundmale Christi. Links oben wurden – im rechteckigen Erstzustand der Zeichnung – Sonne und Mond vorgesehen; in der rundbogigen Ausführung blieb davon nur die verfinsterte Sonnenscheibe erhalten.

Zu Füßen des Kreuzes drängen sich in reliefhafter Dichte Figuren aus den Evangelienberichten: Zur Rechten Christi, also auf der linken Bildseite, erkennt man die in helles Licht getauchte Gottesmutter mit schmerzlich verzogenem Gesicht und weitgeöffneten Armen; sie trägt – in der Ausführung – über einem rosafarbenen Gewand den im Vertrag geforderten ultramarinblauen Mantel. Hinter ihr wird der Lieblingsjünger Christi sichtbar; Johannes sieht Maria an und deutet auf sie, bereit, die Schmerzensmutter zu stützen. Zu Füßen des Kreuzes kniet klagend und mit ausgreifendem Gestus – ebenfalls hell beleuchtet – Maria Magdalena; sie scheint den Betrachter zur «Compassio» aufzufordern. Zwischen ihr und der Gottesmutter sind drei Figuren erkennbar, in der Zeichnung eine trauernde Frau und Soldaten, im Altarblatt zwei von einem Soldaten bewachte Frauen, wohl die bei Markus genannten Maria Jacobi und Salome (Mk 15,40). Das Altarbild präzisiert also den Entwurf im Sinne einer Bibellustration.

Zur Linken des Kruzifixus folgt die Schar der heidnischen Zeugen: zunächst Longinus mit seiner parallel zum Kreuzestamm auf gepflanzten Lanze; er deutet auf Christus und wendet sich Stephaton zu, der eben den Essigschwamm aus einem Gefäß nimmt. Hier wird deutlich, welchen Augenblick der Kreuzigung (nach Markus) das Altarblatt vorstellen soll: Bevor Stephaton seinen Essigschwamm emporreicht, spricht Christus das «Eli, Eli, lama sabachtani». Die Erfüllung des Leidens steht unmittelbar bevor (Mk 15,33 ff.).

Im Hintergrund nähern sich Gewappnete zu Pferd; die vorderen zwei sind im Gespräch begriffen. Ob einer von ihnen den «guten Hauptmann», der die Gottessohnschaft

Christi bezeugt (V. 39), darstellen soll, ist nicht ganz sicher, wenn auch durch die Bildtradition wahrscheinlich.<sup>34</sup> Das sich bauschende – in der Ausführung leuchtend rote – Banner unterstreicht wirkungsvoll die rechte Kontur des Corpus Christi und führt den Blick des Betrachters auf die Mariengruppe in der Verlängerung der Diagonalen zurück.

Dieser ikonographische Bestand wird im Altarensemble durch das Auszugsbild ergänzt: Hier ist Gottvater dargestellt, der durch seinen ausgreifenden Segensgestus die Erlösungstat Christi als Teil des Heilsplanes kundtut. Die Heiligegeisttaube zu seinen Häupten erweitert die Szene über die Bildgrenzen hinweg zu einem Gnadenstuhl.

Interessant und abweichend vom Üblichen ist die sehr bewusst eingesetzte, teilweise geradezu drastische Gestik der Figuren, die expressive Verzeichnungen nicht scheut. Sie macht das Altarbild zu einer Bühne, auf der das Heilsgeschehen pantomimisch erläutert wird.<sup>35</sup> Zu dieser theatralischen Wirkung des Bildes – die auch anhand der erhaltenen Schwarzweissfotos des verbrannten Originals noch deutlich wird – trägt auch die Lichtregie bei: Nur der Gekreuzigte, die Muttergottes und Maria Magdalena sind in hellstes Licht getaucht; die ausgestreckten Hände der Frauen scheinen Lichtpfeile zu bilden, die im Corpus Christi münden. Hier ist also ein theologisches Konzept adäquat ins Bild überführt worden.

Ähnliche Aussagen lassen sich für die meisten bekannten Werke Storers treffen; sie geben vermutlich den Ausschlag für Storers Erfolg bei seinen Auftraggebern aus dem nachtridentinisch geschulten süddeutschen Klerus.

Ein weiteres Argument für das Renommé der Konstanzer Werkstatt bestand sicherlich in deren Anschluss an flämische Barockmalerei, insbesondere an die Bilderfindungen des Peter Paul Rubens. Auch wenn Kopien nach der im Handel verfügbaren Reproduktionsgraphik der Rubens-Werkstatt im Bodenseeraum ab der Mitte des 17. Jahrhunderts keineswegs selten waren<sup>36</sup> und Originalwerke von Rubens im bayerisch-schwäbischen Raum ihre Vorbildwirkung entfalten konnten,<sup>37</sup> zeichnete sich Storer durch seinen eigenständigen Umgang mit den Entwürfen seines Vorbildes aus: Zwar übernahm er Figurentypen, Kompositionsprinzipien und Strichführung, vermied aber reine Kopien und wählte im Zweifelsfall die traditionell abgesicherte, dogmatische Formulierung. Hierin versuchte er Rubens, der die Ikonographie der Gesellschaft Jesu prägen durfte und daher sicher von verlässlich katholischer Denkweise war, an dogmatischer Seriosität zu übertreffen.<sup>38</sup>

Die Petershauser Kreuzigung bietet ein Beispiel für dieses Verfahren:

Der Typus des lebenden Christus am Kreuz entspricht im wesentlichen Rubens' Antwerpener Kruzifixus aus der Zeit um 1608–11.<sup>39</sup> Hier findet man den leicht nach links fallenden Kopf mit den gen Himmel gewandten Augen und den aus der Frontale nach rechts gedrehten Oberkörper vorgeprägt.

Eine nur wenig variierte Darstellung gibt Paulus Pontius' 1631 entstandener Stich nach Rubens, «Le Christ au coup de poing» (Abb. 5)<sup>40</sup> wieder. Die Arme Christi sind jedoch

weniger weit ausgespannt als auf dem Antwerpener Bild. Damit steht die Petershauser Kreuzigung dem Altarbild näher als dem im Bodenseeraum verfügbaren<sup>41</sup> Kupferstich. Dieser zeigt hingegen deutlich die Konstruktionsprinzipien des Kreuzes, die Storer ebenfalls verwandte: den roh belassenen Stamm und den bearbeiteten Querbalken.<sup>42</sup> Auf der Oberseite des Kreuzstamms sind die beiden Nägel sichtbar, die das Velum mit dem Titulus halten. Erich



Abb. 5 Kreuzigung Christi. Kupferstich von Paulus Pontius nach Peter Paul Rubens, 1631.

Hubala vermutete, dass Rubens mit dieser Kreuzgestalt den Empfehlungen von Justus Lipsius folgte.<sup>43</sup> Lipsius hatte in seiner Schrift *De cruce libri tres* zwar die «crux commissa» als historisch korrekteste Form benannt, die von Rubens verwandte «crux immissa» aber für den Fall vorgesehen, dass der Titulus dargestellt werden solle.<sup>44</sup> Ob Storer sich in diesem Fall der Autorität von Rubens unterwarf oder aus eigener Einsicht in die nachtridentinische Diskus-

sion handelte – und wie weit die Vorgaben seiner benediktinischen Auftraggeber über die Kreuzgestalt gingen –, ist nicht ohne weiteres zu entscheiden.<sup>45</sup>

In einem anderen Punkt wurde die Ikonographie des Vorbildes jedenfalls bewusst geändert: Rubens war aufgrund von anatomischen Erwägungen dazu übergegangen, im Gegensatz zur Bildtradition eine Annagelung der Hände durch die Handwurzelknochen vorzusehen; er wurde daraufhin vom Antwerpener Klerus heftig angegrif-

Bildes («Jansenistische Kruzifixe») untersagt wurden.<sup>48</sup> Storer verhielt sich also auch hier kirchenrechtlich korrekt.

Anhand der Kreuzlinger Kopien und alter Fotos ist noch ansatzweise nachvollziehbar, dass Storer sich hier – wie in vielen anderen seiner Werke – auch stilistisch an der Rubens-Werkstatt orientierte. Schon während seiner Tätigkeit in Mailand griff er vielfach in seiner Manier, einer lockeren Pinselführung mit stark verdünnten Farben, ebenso wie in der Wahl seiner Vorlagen auf Flämisch zurück.<sup>49</sup> Sein Erfolg in der Lombardei dürfte nicht zuletzt auf diesen «Nor-dismo» zurückzuführen zu sein.<sup>50</sup> Ein Studium der originalen Rubens-Bilder in Süddeutschland und Oberitalien scheint für diese Prägung nicht auszureichen, so dass ich einen Aufenthalt Storers in den Niederlanden vor seiner Niederlassung in Mailand, d.h. in den Jahren um 1635–40, annehmen möchte. Dass Storer nicht nur Arbeiten von Rubens kennlernte, sondern auch Entwürfe nordniedersächsischer Meister, belegt ein motivisches Zitat in einem Lindauer Epitaph, das Storer und seiner Werkstatt zuzuschreiben ist.<sup>51</sup> Diese stilistische und ikonographische Orientierung Storers an niederländischen Vorbildern sollte sein Werk sehr viel ausdauernder prägen als die Kenntnis italienischer Arbeiten.

Die Petershauser Kreuzigung fand – zu unbekanntem Zeitpunkt – ein Nachfolgewerk in der Kleinplastik: Der bisher sicher nicht zutreffend identifizierte Monogrammist ICL<sup>52</sup> schuf ein kleines Relief (Abb. 6),<sup>53</sup> das weitgehend auf dem Petershauser Altarbild basiert. Die reliefartige Schichtung von Storers Gemälde – die ihre Wurzel in Gestaltungsprinzipien des lombardischen Seicento hat<sup>54</sup> – kam einer solchen Umsetzung entgegen. Die Figuren des Meisters ICL sind schlanker; auffallend sind die kleinteiligen Parallelfalten der Gewänder, die András Szilágyi zu einer Lokalisierung des Meisters im südwestdeutschen Raum bewogen.<sup>55</sup> Aus der Tatsache, dass der Meister ICL mehrfach Bilderfindungen Storers umsetzte,<sup>56</sup> könnte man schliessen, dass der Bildhauer in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Konstanz tätig war, möglicherweise als Mitarbeiter des Christoph Daniel Schenck (1633–91), der seinerseits Aufträge mit Storer teilte.<sup>57</sup>

Für die Kunstgeschichte des Bodensee-Raumes bleibt festzuhalten, dass man Konstanz in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts als ein Zentrum begreifen muss, von dem wesentliche, grösstenteils flämisch geprägte Impulse für die Altarmalerei und die Skulptur des ehemaligen Bistums Konstanz ausgegangen sind. Der bedeutendste Maler dieser Stadt, Johann Christoph Storer, hat sich, offenbar durch seine Orientierung an Rubens, einen Ruf geschaffen, der ihn vor allem den grossen katholischen Auftraggebern, dem Benediktinerorden und der Gesellschaft Jesu, als dogmatisch verlässlichen Altarmaler empfohlen zu haben scheint. In dieser zugleich künstlerischen wie weltanschaulichen Spezialisierung konnte er sich von zeitgenössischen Kollegen wie Johann Heinrich Schönfeld und Joachim von Sandrart, die ebenfalls für die katholische Kirche malten, ohne hierin jedoch ihre einzige Bestimmung zu sehen, im Sinne seiner Auftraggeber positiv abheben.

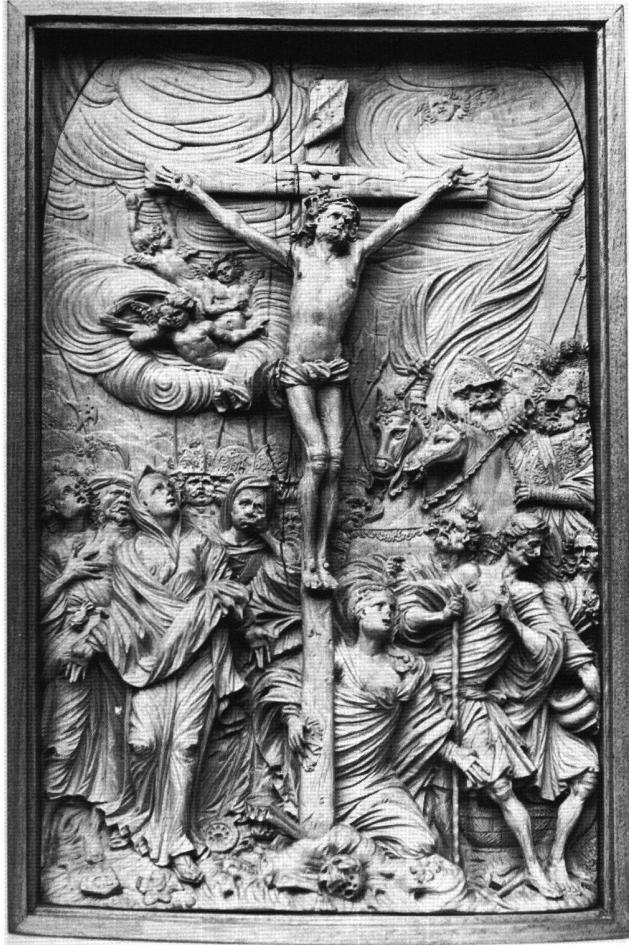


Abb. 6 Kreuzigung Christi. Relief des Meisters ICL, Birnholz. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

fen.<sup>46</sup> Storer kehrte dagegen zu der historisch unwahrscheinlichen, aber durch die Tradition sanktionierten Lösung zurück: Die Handflächen des Peterhauser Christus sind in der Mitte durchbohrt.<sup>47</sup> Auch die Tatsache, dass die Arme Christi bedeutungshaft überlängt und in der Horizontalen weit ausgespannt sind, hat theologischen Sinn: Am 14. Januar 1623 erliess die Ritenkongregation ein Dekret, nach dem Kruzifixe mit nach oben ausgestreckten Armen vom Typus des von Paulus Pontius nachgestochenen

## Anhang

### A. Erstvertrag von 1663

Verding Petershausischen chor altarblattes gegen herrn Johann Christoph Storern dess rathes und mahlers in Costanz etc. anno 1663

Frauenfeld, Staatsarchiv des Kantons Thurgau: Klosterarchiv Kreuzlingen, 7'32'19; 18. Bauakten Nr. 3a

Zuewissen: dass entzwischen dem hochwürdigen auch den ehrwürdig und gaistlichen herren, herr Wilhelm Abbten, und Priorn und convent beeder gottshäusser Petershaus[en] und St. Geörgen zue Stain am Rhein etc. und dann dem edlen, 5 vesten, fürsichtig, weisen und kunstreichen herrn Johann Christoph Storern dess raths und mahlers zue Costanz nachvolgender verding und handlung abgeredt und geschlossen worden.

Benandtlich und erstlich soll und will er, herr Storer, in dess 10 gottssauß kirchen und daselbst new aufrichtenden chor altar ein blatt in grösse, alss ihme die raam gezaigt und gegeben ist worden, die Chreuzigung Christi nach dem riss und visier oder zaichnus, so er jüngsthin selbst gemacht, hochwolermelten herrn Praelaten, Priorn und convent vorgewisen, disse auch beliebt und zue dero gefallen also zue mahlen und zue verfertigen 15 befohlen haben, dergestalten, dass er, herr Storer, seine hochberüembte kunst und fleiss darbey anlegen und erzaigen, auch frische beständige farben und insonderheit auch zue Unser Lieben Frauen oder auch anderen mantel als kladung, 20 wie und wo es sich füegen würdt, ultramarin gebrauchen, und in summa ein solliches stuckh und werckh verfertigen solle, wie man dass veste vertrauen zue ihm trage, und sowol dem gottssauß alss ihm ein ehr und rhuom und seiner weitberüembten kunst ein ewige zeugnus und angedenckhen sein 25 möge.

Dagegen und zum anderen haben ersthochwolermelter herr Praelat, Prior und convent für sich, ihre nachkommen und gottssauß verwilliget, zugesagt und versprochen, gleich sobald solliches altarblatt ihnen aussgemacht und verfertigt eingeliefert und zuegestelt sein würdt, also paar zue erlegen und zue bezahlen an gueter geber und genemmer Costanzer münz und wehrung dreyhundert gulden, oder dafehr und so lang sive oder ihre nachkommen iezbesagte summam der dreyhundert gulden paar und sammethafft würcklich mit bezahlen theten, ihm, 30 herrn Storer, seinen erben und nachkommen denjenigen grund und bodeninzss, so ab seinem jüngst erkauften guet zue Petershausen im Oberdorff gelegen, welches hievor die herren von Prassperg und nach Ihnen herr Hans Jacob Gesswein dess raths seelige ingehabt, ihrem gottssauß Petershausen jährlich 35 gangbar und schuldig ist, namblich an geldt zehen gulden, acht schilling und drey pfennig Costanzer münz und wehrung sechs hennen und neun hewer, alles zue geldt nach jezmahligem anschlag, jährlich belaufend zwölf gulden, siben und zwainzig kreuzer in handen und unangefordert zue lassen sambt auch 40 denen zue begebenden fählen alss von einem einschreiblehen gewohnlichen ehrschatz, welcher ist ain viertel dess besten landweins, also und dergestalt, dass er, herr Storer, seine erben und all künftige inhabere jetzbesagten guetes solchen jährlichen ewigen grund- und bodeninzss, wie auch den erschatz 45 nimmermehr zue geben noch zue bezahlen schuldig sein und desshalb von dem gottssauß Petershausen und meniglichen dessentwegen unersucht und unangefochten, quit, frey, ledig sein und bleiben sollen, so lang ihnen obangeregte dreyhundert 50

### B. Zweitvertrag von 1668

Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv: 1/7 Gen. Petershausen

Zuewissen, dass entzwischen dem hochwürdigen, auch den ehrwürdig undt gaistlichen herren, herren Wilhelm Abbten undt Priorn undt convent beeder gottzhäusser Petershaussen undt St. Georgen zue Stein am Rhein etc., undt dan dem edlen, 5 vesten fürsichtig undt weysen, kunstreichen herren Johann Christoph Stohrern dess raths und mahlern zue Constanzz, nachvolgender verding undt handlung abgeredt undt geschlossen worden.

Benandtlich undt erstlich soll und will er, Herr Storer, in dess 10 gottshauss kürchen und daselbst neuw aufrichtenden choraltar ein blatt in grösse, alss ihm die rahm gezeigt und geben ist worden, die Creutzigung Christi nach dem riss und visier oder zeichnuss, so er jüngsthin selbst gemacht, hochwolermelten herren Praelaten, Priorn undt convent vorgewissen, disse auch beliebt und zue deren gefallen, also zue mahlen und zue verförtigen befohlen haben, dergestalt, dass er, herr Storer, seine hochberühembt kunst und fleiss darbey ahnlegen und erzaigen, auch frische, beständige farben und insonderheit auch zue unsser lieben Frauen oder auch anderen mantel als klaydung, 15 wie und wo es sich füegen würdt, ultramarin gebrauchen und in summa ein solches stuckh undt werckh verfertigen solle, wie man das veste vertrauen zue ihm tragt und so wohl dem Gottshauss als Ihme ein ehr und ruehm und seiner weithberühmbten kunst ein ewige zeugnus und ahngedenckhen sein 20 möge.

Dagegen undt zum anderen haben ersthochwohlermelter herren Praelat, Prior undt convent für sich, ihre nachkommen und gottshauss verwilliget, zugesagt und versprochen, gleich sobald solches altarblatt ihnen aussgemacht und verförtigt, eingelüfferet undt zuegestelt sein wirdt, also par zue erlegen und zue bezahlen ahn gueter geber undt genehmer Costanzer münz und wehrung dreyhundert gulden, oder dafer und so lang sie oder ihre nachkommen iezbesagte summam der dreyhundert gulden par und samenthaft würcklich mit bezahlen thäten, ihm, 30 herren Storern, seinen erben undt nachkommen, denjenigen grund- undt bodeninzss, so ab seinem jüngst erkauften guet zue Petershausen im Oberdorff gelegen, welches hievor die herren von Prasperg und nach ihnen herr Hans Jacob Geswein dess raths seelige ingehabt, ihrem gottshauss Petershausen 35 jährlich gangbar und schuldig ist, nahmlich ahn gelt zehen gulden, acht schilling undt drey pfennig Costanzer münz und wehrung, sechs hennen und neun höwer, alles zue gelt nach jezmahligem ahnschlag jährlich belaufend zwölf gulden, sieben und zwanzig Creuzer, in handen undt unahngeforderet zue lassen, sambt auch dene zue begebenden fählen, alss von einem einschreiblehen gewohnlichen ehrschatz, welcher ist ein viertel dess besten landweins, also undt dergestalt, dass er, herr Storer, seine erben undt all khünftige inhabere jetzbesagten guets solchen jährlichen ewigen grund- undt bodeninzss wie 40 auch den ehrschatz nimmermehr zue geben noch zue bezahlen schuldig sein undt deshalb von dem gottshauss Petershaussen undt männlichen dessentwegen unersucht undt unahngefochten, quitt, frey, ledig sein undt pleiben sollen, so 45

gulden paar und sammethaft nit erlegt, aussgericht und bezahlt  
55 werden.

Wann aber drittens ofthochwolermelte herr Praelat und convent oder ihre nachkommen angedeute summam über kurz oder lang ihme, herren Storern, seinen erben oder nachkommenmenden inhaberen besagten guets ablösen und bezahlen würden, welches sye ausstrucklich vorbehalten, und zue dero willkühr und gefallen stehen solle, solche losung zue thuen oder zue underlassen, jedoch dass, wann sye ablösen wolten, solches drey monat zuevor an- und abkünden sollen, alssdann er, herr Storer, seine erben und all künftige inhabere mehr erwendten  
60 guets solchen jährlichen grund- und bodenzinss, auch lehen und erschatz, forthin ewiglich ohne einigen abgang, ein- und widerred wie von alters und biss anhero widerumben zue lifferen, zue erkennen und zue bezahlen schuldig sein, gestalten hierüber  
65 des altarblattes aufgerichtet und aussgewexlet werden sollen, hiezwischen aber disser abred und verdings solche zway gleichlauthende exemplaria von einer hand geschrieben und von beeiden thailen mit aigenhandiger underschrift und aufgetruckhten respectivè abtey-, convents- und gewohnlichen petschaften  
70 bekreftiget und jedem einer zuegestellt worden.  
75 Actum den 23 july anno 1663.

lang Ihnen obahngeregte dreyhundert gulden par und sammenthaft nit erlegt, ausgericht und bezahlt werden.

Wan aber drittens ofthochwohlermelte herr Praelat und convent oder ihre nachkommen angedeute summam über kurz oder lang Ihme, herren Storern, seinen erben oder nachkommenmenden inhabern besagten guets ablösen und bezahlen würden, welches sie ausstrucklich vorbehalten, und zue dero willkühr und gefallen stehen solle, solche losung zue thuen oder zue underlassen, jedoch dass, wan sie ablösen wolten, solches drey monath zuevor ahn- und abkünden sollen, alssdan er, herr Storer, seine erben und all künftige inhabere mehr erwendten  
60 guets solchen jährlichen grund- und bodenzinss, auch lehen und ehrschatz, forthin ewiglich ahne einigen abgang, einvald, widerred, wie von alters und biss anhero, widerumben zue lifferen, zue erkennen und zue bezahlen schuldig sein; gestalten hierüber und dass solche abred und verding nit nur auf das undere  
70 undt grosse platt, sondern auch und zuegleich auf das obere darzue gehörige kleinere stückh gemeint und zue verstehen seye, solche zwen gleichlautende brief mit beiderseits underschriften und pettschaften verförtiget worden, den drey und zwanzigsten julij anno sechzehnhundert drey und sechzig.  
75 Undt demnach hierauf ob ehrengedachter herr Storer solche beede gross und kleines stuckh dem verding gemäss also recht und wohl verförtiget und auf dass erst dess heyligen Bischofs und stüffters Gebhardi im verschinen sechzehnhundert fünff undt sechzigsten jahr in die kürchen und neuw aufgerichten  
80 altar gelüfferet und aufgestelt, dass mit allein obhochbesagte herr Praelat und convent, sondern auch sonst jedermänniglich eines guetes vernüegen und wohlgefallen darab tragen, so ist obbeschribene handlung nochmahlen von beeden theilen durchauss guet geheissen undt bestätigt worden, dergestalten,  
85 dass er, herr Storer, seine erben und nachkommen biss zue parer bezahlung der bedingten dreyhundert gulden den obernahmbseten jährlichen bodenzinss unverechnet und pfandtweiss inbehalten mögen und darüber kein theil ahn den andern dessenthalben weiters nichts mehr zue fordernen, und ob  
90 gleichwohl über kurz oder lange zeit dass altarplatt (welches der allmächtig Gott gnedig verhüeten wölle) durch brand, krieg, raub oder ander unglück verloren oder verderbt wurde, er, herr Storer, seine erben und nachkommen dessen ganz nichts zue endtgelten, noch dass gottshauss Petershaussen ei-  
95 nige widerforderung disses grundtzinsses anderst alss gegen ab-  
zahlung mehrgemelter drey hundert gulden zue suechen haben  
solle, welches alles dan, wie vorstehet, getreuw, aufrecht und unverbrüchlich zue halten und darwider immer nichts zue thun  
noch verstatten gethan zue werden, beede theil für sich, ihr  
100 gottshauss, auch respective erben und nachkommen einander mit mund und handt zugesagt und versprochen, zuemahlen  
sich aller ausszügen, einreden, freyheiten und behelfen, so dar-  
wider erfunden oder gebraucht werden möchten, gar und gänzlich verzügen undt begeben. Undt dessen zue wahr und vosten  
105 urkund disser briefen zwen gleichlautende mit aignen handt  
underschriften undt ahnhangenden respectivè abtey-, gemeinen convents- und gewohnliche Insigneln bekräftiget, verfertigen lassen und jeder theil einen zuehanden genommen; so be-  
schehen zue Petershaussen, den fünfften aprilis anno  
110 sechzehnhundert achtundsechzig.

[Unterschriften:]

Wilhelmus Abbas

F. Conradus Ottlin Prior et Conventus

Joh. Christoff Storer des Radts und Stadt Seckhelmaister

[mit Abts- und Konventssiegeln sowie dem Siegel Storers]

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Das Stift wurde 1848 aufgehoben; siehe *Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz* (im folgenden: HBLS) Bd. 4, Neuenburg 1927, S. 544. 1824 Ankauf der fraglichen Bilder für 24 Gulden (J. MARMOR, *Geschichtliche Topographie der Stadt Konstanz*, Konstanz 1860, S. 19–20). 1826 Renovierung des Hochaltares (ALBERT KNOEPFLI, *Kreuzlingen, Stadtpfarrkirche und Basilika minor St. Ulrich und Afra*, München/Zürich 1971, S. 6).
- <sup>2</sup> Die neueste Biographie des Malers und eine Bibliographie der wichtigsten vorangehenden Literatur findet sich in: *La pittura in Italia, Il Seicento*, Milano 1989, Bd. 2, S. 892–93 (SIBYLLE APPUHN-RADTKE). Ein Katalog der nördlich der Alpen entstandenen Werke Storers liegt druckfertig vor (Verf.).
- <sup>3</sup> Zu den grundlegenden Quellen und zur Literatur bis zum 19. Jh. siehe FRANZ XAVER KRAUS, *Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz*, Freiburg i.B. 1887, S. 230–244. Hier wird ausführlich der erste, 1159 in einem Brand zerstörte Kirchenbau beschrieben. Zum zweiten, bis zum Abriss des 19. Jhs. erhaltenen Bau siehe S. 237–243. Zur Rekonstruktion des Grundrisses: OTTO HOMBURGER, *Materialien zur Baugeschichte der zweiten Kirche zu Petershausen bei Konstanz*, in: *Oberrheinische Kunst* 2, 1926/27, S. 153–164. Zuletzt: RANDI SIGG-GILSTAD, *Beiträge zur Baugeschichte der ersten und zweiten Klosterkirche von Petershausen*, in: *1000 Jahre Petershausen*, Katalog der Ausstellung im Badischen Landesmuseum Karlsruhe und Rosgartenmuseum Konstanz, Karlsruhe 1983, S. 41–51.
- <sup>4</sup> Das Chronogramm im Gebälk, 1668, erinnert an den 3. Klosterbau der Augustiner in Kreuzlingen; nur die Statuen der hll. Ulrich und Afra, die im Original Christoph Daniel Schenck zugeschrieben wurden, zeugen jedoch von der barocken Erstausstattung. Die zentrale Ädikula entstand 1702–05 unter Abt Melchior Lechner von Memmingen (1696–1707), dessen Wappenschild das Gebälk schmückt (ALBERT KNOEPFLI [vgl. Anm. 1], S. 3, 4, 12. – HBLS [vgl. Anm. 1], Bd. 4, S. 639); der ihm vermutlich ehem. zugeordnete Schild des Stiftes Kreuzlingen (gespalten, vorn Kleebattl- oder Nadelspitzkreuz in Rot, hinten goldener Bischofsstab in Blau; *J. Siebmachers grosses und allgemeines Wappenbuch* Bd. 1, 5. Abt., 2. Reihe, Nürnberg 1882, Taf. 121, Textband S. 101. – Abweichende Angabe im HBLS [vgl. Anm. 1] S. 543. – Dritte Variante durch heutiges Gemeindewappen: LOUIS MÜHLEMANN, *Wappen und Fahnen der Schweiz*, Lengnau 1991, S. 127). Um 1760 wurde der Altaraufbau modernisiert und – wohl zu dem 1963 verbrannten, die Apsis umkleidenden Säulenschirm – erweitert. Weitere Veränderungen 1826, 1914 und 1954 (ALBERT KNOEPFLI [vgl. Anm. 1], S. 6).
- <sup>5</sup> Die Gemälde rekonstruierte Karl Manninger nach vorhandenen Fotografien. Soweit Vergleiche mit anderen Altargemälden Storers diesen Schluss zulassen, scheinen Malstil und Farbigkeit des Künstlers weitgehend erreicht worden zu sein.
- <sup>6</sup> Heute im Badischen Generallandesarchiv Karlsruhe, Plansammlung Petershausen. Von besonderem Interesse für die innere Disposition der Klosterkirche sind die im frühen 19. Jh. entstandenen Pläne des Konstanzer Stadtbaumeisters Peter Nenning (Plansmlg. Nr. 4; Ausschnitte publiziert in: *1000 Jahre Petershausen* [vgl. Anm. 3], Abb. 10), präzisierende Umzeichnungen davon (Plansmlg., Nr. 5, 6; Ausschnitte abgebildet bei OTTO HOMBURGER [vgl. Anm. 3], Abb. 2, 3) und ein wohl im Zusammenhang mit den Neubauplänen des 18. Jhs. stehender Detailplan des Chors (Nr. 28; OTTO HOMBURGER [vgl. Anm. 3], Abb. 4, 5; zu den Planungen des 18. Jhs. siehe PAUL MOTZ, *Die Neubauten der ehemaligen Benediktiner- und Reichsabtei Petershausen bei Konstanz im 18. Jh.*, in: *1000 Jahre Petershausen* [vgl. Anm. 3], S. 82–102).
- <sup>7</sup> Zur Interpretation dieses Sachverhalts siehe HELMUT MAURER, *Konstanz als ottonischer Bischofssitz* (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 39), Göttingen 1973, S. 64–69.
- <sup>8</sup> Den Zustand um 1627 gibt eine kolorierte Federzeichnung von Gabriel Bucelin wieder (Württembergische Landesbibliothek Stuttgart: HB V 4, fol. 252v; siehe WOLFGANG IRLENKAUF/INGEBORG KREKLER, *Die Handschriften der ehemaligen Hofbibliothek Stuttgart*, Bd. 2, T. 2: Codices historici, Wiesbaden 1975, S. 7; abgebildet in: *1000 Jahre Petershausen* [vgl. Anm. 3], Taf. I). Dass sich am Baubestand der Kirche – zumindest äußerlich – bis um 1830 nichts änderte, belegt u.a. das Panorama von David Alois Schmid (Rosgartenmuseum Konstanz; siehe *1000 Jahre Petershausen* [vgl. Anm. 3], Abb. 9 und Umschlagbild).
- <sup>9</sup> Siehe OTTO HOMBURGER und RANDI SIGG-GILSTAD (vgl. Anm. 3).
- <sup>10</sup> Zu dessen Massen siehe RANDI SIGG-GILSTAD (vgl. Anm. 3), S. 54.
- <sup>11</sup> Vorstellbar wäre etwa ein Altartypus, der dem um 1600 entstandenen Hochaltar der Münchner Hofkapelle entsprochen haben könnte (dazu RAINER LAUN, *Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland 1560–1650*, München 1982, S. 100–102, Abb. 53).
- <sup>12</sup> Die naheliegendsten Beispiele für Hochaltäre mit Blättern Storers aus der Mitte des 17. Jhs. im Bistum Konstanz sind als Vergleiche nicht mehr brauchbar, da alle erhaltenen Gemälde ihren ursprünglichen Kontext verloren haben und ein Teil völlig zerstört ist (z.B. Kapuzinerkirche Konstanz; St. Stephan, Konstanz; Residenzkapelle Meersburg; Wallfahrtskirche Birnau; Kapuzinerkirche Messkirch; Jesuitenkirche Luzern). Die erhaltenen Retabel in Landshut und Dillingen sind ihrer Monumentalität halber kaum vergleichbar. Denkbar wäre hingegen ein Altar vom Typus des vom Bildhauer Melchior Stadler ursprünglich für den Geyersberg bei Deggendorf/Niederbayern geschaffenen Hochaltares der Klosterkirche von Disentis, 1655 (*Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, 5: Die Täler am Vorderrhein, T. 2, von ERWIN POESCHEL, Basel 1943, S. 45–46). Hier setzen beiderseits der Ädikula des Hauptgeschosses Figurennischen auf Konsolen an; den Auszug rahmen Freifiguren. Die zeitliche Streuung dieses Typs zeigen originär schweizerische Beispiele bei PETER FELDER, *Barockplastik der Schweiz* (= Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz 6), Basel/Stuttgart 1988, S. 84 (Menzingen/ZG, 1639), 85 (Neu St.Johann/SG, 1642–44), 99 (Hergiswald/LU, um 1652), 101 (Sattei/SZ, um 1670/76).
- <sup>13</sup> Siehe unten, Anm. 20.
- <sup>14</sup> ALBRECHT MILLER, *Der spätgotische Hochaltar der Klosterkirche Petershausen*, in: *1000 Jahre Petershausen* (vgl. Anm. 3), S. 129–137.
- <sup>15</sup> Wo die fast lebensgroße Kalkschieferfigur des Heiligen von Hans Morinck (heute im Konstanzer Münster; *Die Kunstdenkmäler Südbadens* I: Das Münster unserer Lieben Frau zu Konstanz, von HERIBERT REINERS, Konstanz 1955, S. 399, Abb. 362) mit ihrem Pendant, dem hl. Gregor, ursprünglich aufgestellt war, ist unbekannt. HELMUT RICKE, *Hans Morinck*, Sigmaringen 1973, S. 147, K 12, Abb. 52, vermutete aufgrund der Öl-farben-Fassung eine Anbringung im Freien, möglicherweise an einem Seitenportal der Kirche.
- <sup>16</sup> KARL OBSER, *Das Kreuzlinger Altarbild des Joh. Christoph Storer*, in: *Anzeiger für Schweizerische Geschichte* NF 15, 1917,

- S. 93. Pergament, ca. 25 × 62 cm, mit den Siegeln des Abtes und Konvents von Petershausen sowie von Storer selbst. Von dieser Urkunde existiert eine gleichlautende und ebenfalls gesiegelte Zweitfertigung (Abt. 1/Nr. 49b). Obser ignorierte mit seiner Einschätzung den Titel, den beide Urkunden auf der Aussenseite tragen: «Pfandts verschreibung von dem gottshauss Petershaussen gegen herren Johann Christoph Storern, herren mahlern undt dess raths zue Costanz, umb den grundt und bodenzinss ab seinem guett zu Oberdorff daselbst gelegen. Pr. 300 fl ablässigem pfandt schilling für dass choraltar blatt zu der kürchen daselbst. De anno 1668».
- <sup>17</sup> FRIEDRICH THÖNE, *Der Maler Johann Christoph Storer als Zeichner*, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst NF 13, 1938/39, S. 224. – ALBERT KNOEPFLI (vgl. Anm. 1), übernahm dieses irrite Datum nicht, sondern datierte den Altar (ohne Angabe seiner Quelle) in das Jahr 1663. Dies ist richtiger, wenn auch nicht völlig korrekt.
- <sup>18</sup> GABRIEL BUCELINUS, *Constantiae sacrae et profanae descriptio*, Frankfurt 1667, S. 6: «(Basilica) cujus summae aerae imago Storeri est, Christi in cruce pendentis, opus dignum manu artificis, et quod nulla egens commendatione, seipsum commendet.»
- <sup>19</sup> Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe: Abt. 65/ Nr. 11277.
- <sup>20</sup> (pag. 168): «Hoc eodem anno [1665], 11. augusti, incepimus de-albare muros ecclesiae nostrae et erigere altare novum summum in chori, quamvis auro et coloribus nondum tinctum, exceptis ramis, vulgo die ramen ahn beiden blättern, pro quibus deaurandis dedi ex loculo conventuali sexaginta florenos. Tabulae [...] ipsae, die 2 blätter, constant trecentum fl(orenos), quod adhuc debemus pictori domino Joanni Christophero Storer, censem vero reservat ipse ex feudo, quod habet a nobis, usque ad actualem solutionem trecentorum florenorum.» Vgl. hier, Quellenanhang.
- <sup>21</sup> Siehe Quellenanhang, Kolumne B. – Die Wiedergabe folgt im wesentlichen den *Richtlinien für die Edition landesgeschichtlicher Quellen*, hrsg. von WALTER HEINEMAYER, Marburg/Köln 1978 (Kleinschreibung der Substantive bis auf Eigennamen und Titel, Verzicht auf Doppelkonsonanten, wo diese nicht phonetische Besonderheiten wiedergeben, Schreibung von V für U als U, moderne Zeichensetzung. Die Texte sind sinngemäß in Absätze unterteilt.). – Herrn Archivdirektor Dr. Joachim Wild, München, danke ich für eine Korrektur meiner Transkriptionen.
- <sup>22</sup> Storer war von 1658 bis zu seinem Tod Mitglied des Kleinen Rats von Konstanz (Stadtarchiv Konstanz: B V 11, B V 12) und bekleidete diverse Ämter innerhalb der Stadtverwaltung, 1668 u.a. das des Kämmerers (Säckelmeisters).
- <sup>23</sup> Das Kloster war das ganze 17. Jh. hindurch chronisch verschuldet; diverse Verkäufe von Landbesitz und Vasa sacra zeugen davon (z.B. *Acta monasterii Petridomus*, pag. 54, 90, 91, 111).
- <sup>24</sup> Östlich der Petershauser Schanzen, im heutigen Bereich der Konstanzer Seestrasse, gelegen (Grundstücksgrenzen im Katasterplan des Andreas Rimmele von 1784, hier schon im Besitz von H. Matt; Stadtarchiv Konstanz).
- <sup>25</sup> «die von dem gemahlten chor altar blatt annoch schuldig verblibene 300 fl., so mit dem 7. (octo)bris 1741 Hochwürden herrn Franz Joseph von Storrer Probsten zu Bettenbronn bezahlet und paar dargeschossen wordten, mithin hat gegenwärtig pfandtsverschreibung seine endtschaft, wo hingegen der von dem storrerischen gueth im Oberdorff ausbezahlt, daher jährlich verfallende zinss widerum seinen anfang nimmt. J. Peter Hierber, Canzley Verwalther».
- <sup>26</sup> Siehe Quellenanhang, Kolumne A.
- <sup>27</sup> Sicher lässt sich daraus jedoch nicht auf eine nachträgliche Erweiterung des Altars schliessen, denn der Eintrag in den Acta verzeichnet ja unmissverständlich zwei Bilder (siehe hier, Anm. 20). Dass auch das Auszugsbild im Zweitvertrag erwähnt wurde, könnte u.a. «versicherungstechnische» Gründe haben: Für den Fall, dass die Bilder durch Feuer o.ä. zerstört würden, wird eine Ersatzpflicht Storers ausgeschlossen (siehe Quellenanhang, Kolumne B, Z. 89 ff.).
- <sup>28</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana: F 232 INF. n. 418. Erstmals abgebildet und kurz beschrieben bei GIULIO BORA/SIBYLLE APPUHN-RADTKE, *The Drawings of Johann Christoph Storer*, in: Drawing 13, Mai/Juni 1991, S. 6, Abb. 10.
- <sup>29</sup> Es wäre möglich, dass Storer zunächst den rechteckigen Entwurf präsentierte, dessen Form aufgrund der Forderungen seiner Auftraggeber, die ja auch die Masse vorgaben (siehe oben), korrigiert wurde. Dass Storer ein Präsentationsmodell zurückbekommen hätte, wäre keineswegs ungewöhnlich; in einem Brief an Franz Christoph Graf von Fürstenberg bittet er 1662 ausdrücklich um die Rückgabe seiner Altarblatt-Entwürfe (Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergisches Archiv).
- <sup>30</sup> Dass sie – zusammen mit weiteren Entwürfen Storers für deutsche Altarblätter – in Mailand wiederauftauchte, könnte – neben anderen Argumenten – für fortdauernde Beziehungen Storers zum Schauplatz seiner Tätigkeit in der Lombardei (um 1640–1655) sprechen. Storer kehrte 1655 mit seiner zweiten Frau Caterina Banfi aus Mailand, für die er schon 1652 das Konstanzer Bürgerrecht beantragt hatte (Konstanz, Stadtarchiv: A IV 13, S. 186), in seine Vaterstadt zurück (ibidem: L 240, 1655). Schon allein durch Caterinas Herkunft dürften (familiäre) Beziehungen nach Mailand erhalten geblieben sein. Dass Johann Christophs früh verstorbener Sohn Lukas, der Nachfolger seines Vaters werden sollte, 1666 nach Mailand ging, könnte jedoch dafür sprechen, dass auch die beruflichen Verbindungen nicht abbrachen, dass möglicherweise sogar die Mailänder Storer-Werkstatt von Mitarbeitern weitergeführt wurde (ausführliche Argumentation im obengenannten Ms., siehe Anm. 2).
- <sup>31</sup> Siehe die Beispiele bei GIULIO BORA/SIBYLLE APPUHN-RADTKE (vgl. Anm. 28).
- <sup>32</sup> Siehe dazu FRANCESCO NEGRI ARNOLDI, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in: Storia dell'arte 20, 1974, S. 57–80. Als ein anregendes Moment gilt ein Entwurf Michelangelos (RAINER HAUSSEERR, *Michelangelos Kruzifix für Vittoria Colonna*, Bonn 1971); hier sind jedoch flämische Beispiele näherliegend (s.u.).
- <sup>33</sup> BONAVENTURA, *Lignum vitae* (= Opera omnia, ed. Patres collegii a S. Bonaventura, tom. 8, Ad Claras Aquas 1898, pag. 68–87). Zur Gleichsetzung von Lebensbaum und Astkreuz siehe HELMUTH BETHE, *Astkreuz*, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 1152–1161 (mit älterer Literatur). Zu einer monumentalen mittelalterlichen Verbildlichung dieses Begriffs, der hier inschriftlich genannt ist (Florenz, S. Croce, Refektoriumsfresko um 1340), und dessen Tradition siehe ANNA C. ESMEIJER, *Lignum vitae. Een visueel-exegetisch leerbeeld «more geometrico» gedemonstreerd*, Assen 1981.
- <sup>34</sup> Der weissbärtige Gewappnete mit Paludamentum im Vordergrund erinnert durch seine Darstellung in vorgerücktem Lebensalter an den Longinus der *Legenda aurea*, der dort mit dem «guten Hauptmann» (centurio) gleichsetzt wird; durch das Blut aus der Seitenwunde Christi wird dieser von seiner altersbedingten Blindheit geheilt. Der Hauptmann der Legendewohnt «adstans jussu Pylati» der Kreuzigung bei (JACOBUS A VORAGINE, *Legenda aurea*, hrsg. v. Th. Graesse, Nachdruck der Ausgabe 31890, Osnabrück 1969, S. 202). Die durch das Attribut der Lanze klar erkennbare Darstellung des Longinus im Vordergrund der Petershausener Kreuzigung lässt jedoch eine Be-

- nennung der fraglichen Reiterfiguren als Longinus und Pilatus nicht zu. Zur Tradition dieser Gruppe auf Tafelbildern des 15. Jhs. siehe Beispiele bei ELISABETH ROTH, *Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters*, Berlin 1967.
- <sup>35</sup> Schon häufig und mit Recht ist darauf hingewiesen worden, dass die Bildersprache des Barock in engster Beziehung zur Theaterpraxis stand. Dies gilt auch für die Altarmalerei und das geistliche Spiel; zu Passionsspielen des 17. Jhs. siehe u. a. ELLEN HASTABA, *Das Passionsspiel zur Zeit der Gegenreformation...*, in: Hört, sehet, weint und liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum, Katalog der Ausstellung in München (Haus der bayerischen Geschichte), München 1990, S. 67–74 (mit weiteren Beiträgen). – GEORG WAGNER, *Barockzeitlicher Passionskult in Westfalen*, Münster 1967, S. 255. – Texteditionen von Passionsspielen des 15. – 18. Jhs. bei WALther LIPPHARDT, *Latinische Osterfeiern und Osterspiele*, T. 1–9, Berlin/New York 1975–1990. – Die verwendete Gebärden sprache ist für den Betrachter des 20. Jhs. jedoch nur noch zum geringsten Teil intuitiv lesbar und erfordert deshalb eigene Untersuchungen (in Vorbereitung: ULRICH REHM, *Chirolgia. Die Sprache der Hand vom 16. bis zum 18. Jh.*). Für die Gestik in religiösen Bildszenen ist vielfach aufschlussreich: RUDOLF SUNTRUP, *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jhs.* (= Münstersche Mittelalter-Schriften 37), München 1978.
- <sup>36</sup> Z.B. Hans Joachim Bösingers «Urteil des Salomo», 1656 (Konstanz, Rosgartenmuseum); Christoph Lienhardts «Anbetung der Könige», 1689 (Überlingen, Münster).
- <sup>37</sup> Z.B. die «Himmelfahrt Mariæ» in Augsburg, Heiligkreuz, und die aus dem Freisinger Dom sowie der Hofkirche in Neuburg an der Donau nach München gelangten Altarblätter (KONRAD RENGER, *Peter Paul Rubens – Altäre für Bayern*, München 1990).
- <sup>38</sup> Sicher hat Storer während seiner Mailänder Zeit die Vorschriften des hl. Karl Borromäus kennengelernt, mit denen der Heilige die Beschlüsse des Tridentinums für die Reform seines Bistums umsetzte und praktisch interpretierte. In Kap. XVII der Schrift *De fabrica ecclesiae* (1577) wird folgende allgemeine Richtlinie für «sacre immagini» erlassen: «Primieramente nè in chiesa nè in qualsiasi altro luogo si raffiguri immagine sacra che contenga un dogma falso, che offra occasione di cadere in errore pericoloso alla gente rozza o che contrasti con la Sacra Scrittura o con la tradizione ecclesiastica: ma ogni immagine risponda pienamente alla verità della Scrittura, della tradizione, della storia ecclesiastica e agli usi di Santa Chiesa.» (S. CARLO BORROMEO, *Arte Sacra [De fabrica ecclesiae]*, ed. CARLO CASTIGLIONI/CARLO MARCORA, Milano 1952, S. 55). Zur Einlösung dieser Forderung siehe oben, S. 51–52.
- <sup>39</sup> Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 219 × 122 cm (MAX ROOSES, *L'Œuvre de P.P. Rubens*, Bd. 2, Antwerpen 1888, S. 84–85, Nr. 287. – Kat. *P.P. Rubens*, Antwerpen 1990, S. 26–27, Kat.Nr. 2. – Zur ikonographischen Einordnung: J. RICHARD JUDSON, *Observations on Rubens' Representations of the Christ on the Cross*, in: Liber amicorum Herman Liebaers, Brüssel 1984, S. 473–475, Abb. 1.
- <sup>40</sup> INGEBORG POHLEN, *Untersuchungen zur Reproduktionsgraphik der Rubens-Werkstatt*, München 1985, S. 230–31. – MAX ROOSES (vgl. Anm. 39), S. 87–90, Taf. 102. Eine Vorzeichnung für den Stich im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam, siehe RICHARD JUDSON (vgl. Anm. 39), Abb. 2. – INGEBORG POHLEN (vgl. oben), S. 231. Das dem Stich zugrundeliegende Altarblatt (ehem. in der Abtei Tongerloo) ist verschollen, siehe MAX ROOSES (vgl. Anm. 39), S. 87.
- <sup>41</sup> Dies belegt z. B. eine – stark vergrößerte – Kopie des 17. Jhs. nach Pontius' Stich (Öl auf Leinwand) im Kloster Weingarten (*GEBHARD SPAHR, Kreuz und Blut Christi in der Kunst Weingartens*, Konstanz 1962, Abb. 33).
- <sup>42</sup> Für eine derartige Differenzierung von Stamm und Querholz gibt es auch in der deutschen Malerei des 16. Jhs. Beispiele, ohne dass diese jedoch für Storer vorbildlich gewesen zu sein scheinen. So zeigt eine Zeichnung von Hans Holbein (Augsburg, Kunstsammlungen) ein Kreuz aus rohem Baumstamm und einem balkenförmigen Querholz (PAUL THOBY, *Le crucifix des origines au Concile de Trente*, o.O. 1959, Taf. 176); die Vorderseite des Stammes ist jedoch abgearbeitet, um eine Auflagefläche für den Körper Christi zu schaffen. Auch Grünewalds und Dürers Bildlösungen des Themas kommen nicht als Vorbilder in Frage. Das Interesse an einer Differenzierung der verwendeten Hölzer könnte u.a. der Vorstellung entstammen, dass das Kreuz Christi aus vier verschiedenen Holzarten gewesen sei (referiert von ULRICH PINDER, *Speculum Passionis*, Nürnberg 1505. Benutzte Ausgabe: Salzburg 1663, S. 192). Die hier genannten Holzarten, Zeder, Palme, Zypressen und Olive, werden u.a. noch von JACOB GRETSEr, *De sancta cruce*, Ingolstadtii 1598, lib. 1 (= Opera omnia 1), Ratisbonae 1734, pag. 7, zusammen mit weiteren Traditionsvarianten aufgeführt.
- <sup>43</sup> ERICH HUBALA, *Peter Paul Rubens – Der Münchener Kruzifixus*, Stuttgart 1967, S. 23.
- <sup>44</sup> JUSTUS LIPSIUS, *De cruce libri tres*, Antverpiae (Plantin) 1595, lib. 1, cap. 10, pag. 39. Ob es wirklich Lipsius war, auf dessen Werk Rubens' Bildkonzept basierte, erscheint fraglich, denn die Crux immissa bildet die üblichste Form des Kreuzes Christi; sie wird denn auch von JACOB GRETSEr (vgl. Anm. 42), pag. 4–5, letztlich aufgrund des «usus» der Kirche zur Darstellung empfohlen. Über die – weniger übliche – Form der Kreuzbalken schweigt sich Lipsius dagegen aus, obwohl er die in Frage kommenden Holzarten diskutiert und der Eiche den Vorzug gibt (lib. 3, cap. 13; vgl. JACOB GRETSEr [vgl. Anm. 42], pag. 8–9). – Nicht massgeblich für Rubens waren offenbar die ein Jahr später in Antwerpen erschienenen *Adnotaciones et meditationes in evangelia...* des JEROME NADAL (Hieronymus Natalis) mit Kupferstichen von Hieronymus Wierix nach Marten de Vos. Der einflussreiche Theologe Nadal verteidigte den Dreinageltypus, den Rubens kaum verwandte, siehe RICHARD JUDSON (vgl. Anm. 39), S. 479, Anm. 26. – LIPSIUS (vgl. oben), lib. 2, cap. 8, pag. 62–64, lässt diese Frage offen. JOANNES MOLANUS, *De historia SS. imaginum et picturarum...*, Lovani 1570, benutzte Ausgabe: Lovani 1771, lib. 4, cap. 6, pag. 437–40, neigte aufgrund der Visionen der hl. Birgitta und anderer Zeugnisse dem Viernageltypus zu. Auch dieses Werk kommt als Informationsquelle für Rubens durchaus in Betracht.
- <sup>45</sup> Ausführliche Diskussion dieser Fragen im Ms. der Verf. (vgl. Anm. 2).
- <sup>46</sup> JOHN B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Bd. 1, Leiden 1974 S. 218. – RICHARD JUDSON, (vgl. Anm. 39), S. 480. Stein des Anstoßes war Zach 13,6: «Quid sunt plagae istae in medio manuum tuarum?»
- <sup>47</sup> Zur Verteidigung dieser Darstellungsweise aus Traditionsgrenzen in nachtridentinischer Zeit siehe FEDERICO BORROMEO, *De pictura sacra*, Milano 1624, lib. 2, cap. 3. Benutzte Ausgabe: ed. Carlo Castiglioni, Sora 1932, pag. 32: «Etiam existimavere non nulli, manus Salvatoris nequaquam in palma vulneratas fuisse, sed qua brachium manui committitur; nam alioqui Salvatoris pondus non potuisse sustineri. Sed consuetudo communis, et Ecclesiae Catholicae mos custodiendus erit, neque novi quidquam afferendum.»
- <sup>48</sup> WOLFGANG MÜHLBAUER, *Decreta authentica congregationis sacrorum rituum*, Suppl. Bd. I, München 1876, S. 1015: «De

pictura Crucifixi in Germania manibus non expansis sed in altum fixis. Picturam hujusmodi non licere.» Ablehnung des Begriffs «Christ janséniste» bei LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. 2, Paris 1957, S. 481, der zu Recht darauf hinwies, dass der Typ des Gekreuzigten mit V-förmig erhobenen Armen durchaus schon mittelalterlich sei, also nicht auf Jansenius und seine Lehre zurückgehen könne.

<sup>49</sup> Vgl. z.B. die Gesichtstypen im Deckenfresko der Cappella S. Sisto in S. Lorenzo maggiore, siehe MARINA MOJANA/FRANCESCO FRANGI, *La decorazione murale e la pittura*, in: La Basilica di S. Lorenzo, hrsg. von GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, Milano 1985, S. 197 ff. – GIULIO BORA, *Note sull'attività milanese di Gian Cristoforo Storer*, in: Arte lombarda 98/99, 1991, H. 3–4, S. 38–39, Abb. 27, 28; vgl. auch die Bildauffassung seines «Kindermordes» in S. Eustorgio, die auf Rubens zurückgeht, ebenda, S. 29–30, Abb. 3, 4.

<sup>50</sup> Ausführliche Argumentation im Ms. der Verf. (vgl. Anm. 2).  
<sup>51</sup> Lindau, St. Stephan: Epitaph des Valentin Heider. Das Mittelbild mit der Auferstehung Christi war bisher anonym; die Rahmenfiguren wurden von BRIGITTE LOHSE, *Christoph Daniel Schenck, ein Konstanzer Bildhauer des Barock*, Konstanz 1960, S. 87, Christoph Daniel Schenck zugeschrieben. Die Beinhaltung eines liegenden Legionärs im Mittelbild entstammt dem Auferstehungsrelief des Paulus van Vianen von 1605 (Amsterdam, Rijksmuseum: Inv.Nr. RBK 1959–14), das angeblich weder nachgestochen wurde, noch auf einen Stich zurückgeht. R.J. Baarsen, *Paulus van Vianen, De aanbidding der herders, Praag, 1607*, in: Bulletin van het Rijksmuseum 37, 1989, Nr. 3, S. 141–147, Abb. 2d, wies darauf hin, dass dieses Relief zusammen mit seinem Pendant, einer «Anbetung der Hirten», im 17. Jh. in den Niederlanden mehrfach rezipiert wurde, obwohl beide Stücke in Prag entstanden; vermutlich dienten Nachzeichnungen als Vermittler.

<sup>52</sup> CHRISTIAN THEUERKAUFF, *Einige Bildnisse, Allegorien und Kuriösitäten von Johann Christoph Ludwig Lücke*, in: Alte und moderne Kunst 26, 1981, H. 174/175, S. 27–38, Abb. 28, meinte, den Monogrammisten ICL mit dem norddeutschen Bildhauer

Johann Christoph Lücke (um 1703–1780) gleichsetzen zu können, obwohl er gleichzeitig die Nähe der monogrammierten Arbeiten zu «seeschwäbischen» Arbeiten erkannte. – ANDRÁS SZILÁGYI, *Zum Œuvre des Meisters ICL*, in: Ars decorativa 7, 1982, S. 90, bezweifelte diese Identifikation vor allem aus Gründen der Objektdatierungen – sicherlich zu Recht. Die inzwischen greifbare Herkunft der Bildvorlagen aus der Storer-Werkstatt unterstützt Szilágys Ablehnung von Theuerkauffs These.

<sup>53</sup> Birnholz, H. 27, B. 17 cm (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum).

<sup>54</sup> Storer hielt sich zu Beginn seiner Mailänder Schaffensperiode in der Werkstatt Ercole Procaccinis d.J. auf. Dieser Maler, dessen Werk wissenschaftlich noch nicht erfasst ist, gilt als Nachfolger der lombardischen Maler des «Primo Seicento» (dazu siehe GIULIO BORA, *La pittura del Seicento nelle provincie occidentali lombarde*, in: La pittura in Italia [vgl. Anm. 2], S. 77–103). Dass Storer sich ebenfalls dem lombardischen Manierismus anschloss, zeigt seine Nachzeichnung eines Reliefs des Cerano am Mailänder Dom, vgl. GIULIO BORA (vgl. Anm. 49), S. 29–30, Abb. 2.

<sup>55</sup> ANDRÁS SZILÁGYI (vgl. Anm. 52), S. 87.

<sup>56</sup> So auch dessen «Abschied von Petrus und Paulus» am Hochaltar der Pfarrkirche in Dillingen, siehe ANDRÁS SZILÁGYI (vgl. Anm. 52), S. 81–90, Abb. 3–6.

<sup>57</sup> Nicht diskutiert bei BRIGITTE LOHSE (vgl. Anm. 51). Die Arbeiten des Meisters ICL wirken manierierter und durch die Faltenziselierung «handwerklicher» als diejenigen Schencks; dessen Flachreliefs stehen den bekannten Arbeiten des Meisters ICL eindeutig nahe, vgl. z.B. die Stuttgarter Kreuzigung (Württembergisches Landesmuseum: Inv. Nr. 1928/81; BRIGITTE LOHSE [vgl. Anm. 51], S. 93–94, Nr. 48, Abb. 26) oder dessen «Christus am Ölberg» (Ittendorf bei Markdorf, Pfarrkirche; BRIGITTE LOHSE [vgl. Anm. 51], S. 80, Nr. 16, Abb. 9), der ebenfalls auf Storers Malstil, wenn nicht sogar auf einen Entwurf Storers zurückgeht; zur Zusammenarbeit von Storer und Schenck siehe Ms. der Verf. (vgl. Anm. 2) und hier, Anm. 51.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Jürg Ganz, Denkmalpflege des Kantons Thurgau, Frauenfeld.  
Abb. 2: Badisches Generallandesarchiv, Karlsruhe.  
Abb. 3: Biblioteca Ambrosiana, Milano.  
Abb. 4, 5: Sibylle Appuhn-Radtke.  
Abb. 6: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Gemälde im Hochaltar der Stiftskirche von Kreuzlingen/TG (heute Rekonstruktionen), die Johann Christoph Storer (Konstanz, 1620–1671) ursprünglich für die Kirche des Benediktinerklosters Petershausen bei Konstanz geschaffen hatte, wurden bisher ins Jahr 1668 datiert. Aufgrund einer Neuinterpretation der Urkunde, auf der diese Datierung beruhte, und weiterer, bisher nicht diskutierter Quellen müssen die Altarblätter um fünf Jahre vordatiert werden. Eine unpublizierte Vorzeichnung (Biblioteca Ambrosiana, Mailand) erhellt den Entwurfsprozess des Hauptblattes. Der Vergleich mit Kreuzigungsdarstellungen des Peter Paul Rubens, an denen Storer sich formal orientierte, macht deutlich, dass der Konstanzer Maler bei allem Interesse für die flämische Malerei die Ikonographie seines Bildes im Detail an spezifischen Vorgaben der nachtridentinischen Bilderlehre ausrichtete.

## RÉSUMÉ

Les peintures du maître-autel de la collégiale de Kreuzlingen TG (reconstructions modernes) que Johann Christoph Storer (Constance, 1620–1671) a créées initialement pour l'église du couvent des bénédictins de Petershausen près de Constance, ont jusqu'à présent toujours été datées de 1668. Sur la base d'une nouvelle interprétation du document parlant de cette date et d'autres sources qui n'ont encore jamais été discutées, ces peintures d'autel auraient été créées cinq ans plus tôt. Un dessin (Biblioteca Ambrosiana, Milan) non publié jusqu'à nos jours montre le processus de la création de la peinture principale de l'autel. La comparaison avec les représentations de la crucifixion de Peter Paul Rubens – sur lesquelles Storer base ses formes – prouve que le peintre de Constance appuie les détails iconographiques de son tableau plutôt sur la doctrine picturale en vigueur après le Concile de Trente que sur son propre intérêt pour la peinture flamande.

## RIASSUNTO

I dipinti dell'altare della collegiata di Kreuzlingen/TG che il pittore Johann Christoph Storer (Costanza, 1620–1671) aveva all'epoca destinati alla chiesa del convento benedettino di Petershausen, presso Costanza, sono stati sinora datati del 1668. Una nuova interpretazione del documento alla base di tale datazione e fonti sinora ignorate hanno permesso di retrodatare di cinque anni le pale dell'altare. Una bozza scoperta a Milano (Biblioteca Ambrosiana) e mai resa pubblica illustra l'evoluzione progettuale della pala principale. Il confronto con raffigurazioni di crocifissioni dipinte da Pietro Paolo Rubens, alle quale Storer si orienta formalmente, spiega come il pittore di Costanza organizzi, al di là di ogni suo interesse per la pittura fiamminga, l'iconografia del suo dipinto applicandovi nei dettagli le dottrine specifiche delle teorie pittoriali stabilite in seguito al Concilio di Trento.

## SUMMARY

The paintings in the high altar of the Stiftskirche of Kreuzlingen, Canton of Thurgau (modern reconstructions) originally created for the church of the Benedictine Monastery in Petershausen by Johann Christoph Storer (Konstanz, 1620–1671) have been dated to the year 1668. A reinterpretation of the document upon which this date is based and the study of other previously unexplored documents lead to the conclusion that the paintings must be dated five years earlier. An unpublished study (Biblioteca Ambrosiana, Milan) illuminates the development of the design for the main panel. Comparison with depictions of the crucifixion by Peter Paul Rubens, whom Storer looked to as a formal model, clearly indicates that, despite his apparent interest in Flemish painting, the painter from Konstanz based the iconography of this work on the specific canon of post-Tridentine pictorial theory.