

BAROCK- BERICHTE 20/21





Sibylle Appuhn-Radtke

Motiventlehnung und Paraphrase

Einflüsse Johann Christoph Störers auf das Werk
des Rottweiler Malers Johann Georg Glückher (1653–1731)

Die mitteleuropäische Bildkunst des 17. Jh.s ist bekanntlich in besonders hohem Maße von der Kopie geprägt. Dafür gibt es unterschiedliche Gründe, die in der historischen Zwitterstellung der Epoche zu wurzeln scheinen: Auf der einen Seite bot die vorakademische, letztlich noch mittelalterliche Ausbildungsstruktur, zu dem als wesentliches Element das Kopieren von Vorlagen gehörte, die Grundlage eines positiven Verhältnisses zur Imitatio. Der Künstler stand in einer vorgegebenen oder gewählten Tradition, der er sich durch Zeichnen vergewisserte und die ihm die Basis für seine eigenen Arbeiten lieferte. Daß es legitim war, den so erworbenen Formenschatz weiterzuverwenden, wurde durch ein rhetorisch geprägtes Bildungssystem bestätigt, das den Inventor aus den „loci“ literarischen Wissens und visueller Erfah-

rungen, d. h. auch aus dem jeweiligen Vorrat an Kopien, schöpfen ließ.¹ Diese positive Grundhaltung wurde auf der anderen Seite durch ein modernes Angebot ergänzt: die neuzeitliche Flut gedruckter Bildvorlagen, die vor allem durch die großen Verlage in Antwerpen und Augsburg auf den Markt gebracht wurden und die ein riesiges Motivreservoir transportierten. Für ein weiteres Anschwellen des Vorlagenspektrums sorgte die im 17. Jh. besonders ausgeprägte Mobilität mitteleuropäischer Künstler, die sich während ihrer Reisen mit Kopien nach Werken von fremder Hand versorgten und fremde Zeichnungen sammelten.

Selbstverständlich existierte auch im 17. Jh. ein breites Spektrum im Umgang mit der Kopie, in der Anverwandlung des entliehenen Motivs oder der entliehenen Komposi-

tion.² Sei es die Wiedergabe einer fremden Vorlage in der eigenen Ausdrucksweise (Paraphrase), sei es die inhaltliche Umwidmung einer kopierten Form (Kontrafaktur³) oder die Vereinigung kopierter Motive in neuen Kontexten – Ergebnisse des Kopierens waren meist nicht bloße Reproduktionen, sondern Neuschöpfungen unterschiedlichen Charakters.⁴

Das weitgehend positive Verhältnis des Barock zum Akt des Kopierens und zur Verwendung von Vorlagen, dessen Kritik erst im 18. Jh.⁵ in das Verdikt eines pejorativ verstandenen Eklektizismus⁶ mündete, galt ebenso für Maler von überregionaler Bedeutung⁷ wie für die vielen lokal arbeitenden Meister, deren Namen der Kunstgeschichte oft unvertraut sind, obwohl sie in ihrem Bereich für das bildliche Umfeld seiner Bewohner sorg-

Abb. 1 (rechts): Johann Georg Glückher, Entwurf für das Blatt eines Josephsaltars. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung. Foto: ebd.



Abb. 2 (links): Johann Georg Glückher, Entwurf für ein Jüngstes Gericht (Detail), dat. 1721. Rottweil, Stadtarchiv. Foto: Verf.

ten und damit historisches Interesse beanspruchen können.

Im folgenden soll am Beispiel eines nahezu unbekanntes Meisters aus dem Südwesten Deutschlands dargelegt werden, welche Bildquellen diesem Künstler zur Verfügung standen und wie er sie für seine eigenen Inventionen nutzte.

Die Staatsgalerie Stuttgart besitzt einen großen Altarblattentwurf aus dem letzten Drittel des 17. Jh.s, der die sekundär eingefügte Signatur „i. G. Glückher inve.“ trägt (Abb. 1).⁸ Diese Bezeichnung verweist auf den Maler Johann Georg Glückher, der 1653 in Rottweil geboren wurde und 1731 als Bürger dieser Stadt starb.⁹

Über Glückhers Ausbildung war bisher nur so viel bekannt, daß er 1668 einen Lehrvertrag mit dem aus Pfullendorf nach Rottweil

zugewanderten Maler Johann Spreng¹⁰ oder Spring¹¹ geschlossen und sich darin für fünf Jahre verpflichtet hat.¹² Glückher schuf als Inhaber einer eigenen Werkstatt ab ca. 1680/81¹³ und bis zu seinem Tod, also fast fünfzig Jahre lang, Leinwandbilder, vor allem Altarblätter, aber auch Deckengemälde, Votivtafeln und Porträts¹⁴, sowie Entwürfe für Druckgraphiken¹⁵ und Goldschmiedearbeiten¹⁶. Zusammen mit dem wenig jüngeren Johann Achert (Rottweil um 1655–1730)¹⁷ lieferte Glückher zwischen 1680 und 1730 einen großen Teil der sakralen und profanen Gemälde für Auftraggeber in Vorderösterreich und der Westschweiz.

Die Stuttgarter Zeichnung zeigt einen Heilighimmel mit Gottvater, im Zentrum den hl. Joseph mit dem Jesusknaben. Die Blickbeziehungen und Gesten der vier Figuren,

die die Zentralgruppe umringen, münden in der Person des Nährvaters mit dem Kind und lassen ihn als thematischen und formalen Angelpunkt der Komposition erscheinen.¹⁸ Der Entwurf dürfte deshalb für das Blatt eines Josephsaltars bestimmt gewesen sein.

Aus dem Vordergrund steigt eine Gnaden-
treppe auf: Franziskus als stigmatisierter Heiliger, das Kreuz im Arm, fungiert offenbar als Schirmherr des befestigten Ortes, der unterhalb der Wolken sichtbar wird¹⁹; er deutet auf die Vedute, während er den „Doctor Seraphicus“, Bonaventura von Bagnoreggio²⁰, anblickt, der sich seinerseits mit Orantengestus an Joseph wendet. Der Nährvater Christi, dessen „Castitas“ die Lilie kennzeichnet, nimmt demütig geneigt das Jesuskind entgegen, das ihm von Maria gesandt wird. Joseph



ist daher Mittler zwischen den irdischen Heiligen und der göttlichen Sphäre: Hier kniet die Jungfrau, der ein Putto Lilie und Rosenkranz zuordnet; über ihr schwebt die Heiliggeisttaube. Gottvater im Zenit, der sich auf die Allkugel stützt und das Zepter der Weltherrschaft trägt, erinnert mit seinem auf Maria weisenden Gestus an die Initiierung des Heilsgeschehens durch die Immaculata Conceptio.

Obwohl die Anordnung der Figuren räumlich zu denken ist, wirken die mit feiner Feder gezeichneten und mit dem Pinsel schattierten Einzelfiguren wie auf eine plane Wolkenfolie montiert; allenfalls die zarter werdende Lavierung in der oberen Hälfte des Blattes und die nur mit dem Pinsel skizzierte Vedute am unteren Bildrand ergeben eine Andeutung von atmosphärischer Tiefenwirkung. Dieser formale Befund läßt bereits darauf schließen, daß der Entwurf Figuren aus unterschiedlichen Kontexten kopiert. Schon Heinrich Geissler hat darauf hinge-

wiesen, daß der Entwurf stilistische Bezüge zu Johann Christoph Storer (Konstanz 1620–71)²¹ erkennen lasse, ohne diese Ansicht näher zu erläutern.²² Zweifellos hatte er jedoch recht mit seiner Ansicht – so sehr, daß man im ersten Moment überlegt, ob die nachträglich eingefügte Signatur nicht fälschlich auf einer späten Zeichnung Storers angebracht worden sei. Auf den zweiten Blick wird jedoch deutlich, daß trotz aller Vergleichbarkeiten wesentliche Unterschiede bestehen, die eine solche Interpretation unwahrscheinlich machen.

Während Storers Skizzen und Modellstudien aus seiner italienischen Arbeitsphase (ca. 1640–1655) noch einen kühnen, freien Duktus zeigen²³, verflachte diese Zeichenweise nach den Entwürfen für seine Altarbilder im Augsburger Dom (1657/58) zu lavierten Federzeichnungen von relativ größerer Ruhe.²⁴ Der Pinsel erhielt allmählich stärkeres Gewicht in der Formbildung, während der Ausdruck der Federzüge zurücktrat. Dies gilt

z. B. für Storers um 1667 entstandene Vorzeichnung seines Altarbildes für die Würzburger Karmelitenkirche (Abb. 3).²⁵ In der „Kommunion von Pestkranken durch den hl. Karl Borromäus“, einer partiellen Paraphrase auf Pierre Mignards Altarbild für S. Carlo ai Catinari in Rom²⁶, wirken Feder und Pinsel nahezu gleichrangig an der Plastizität der Figuren mit. Anders als auf der Stuttgarter Zeichnung sind die Pinsellinien jedoch lang und formbegleitend eingesetzt, die Federzüge verraten in ihrer Differenzierung noch einen Rest der Ausdruckskraft, die Storers Blätter aus den vierziger Jahren kennzeichnete. Figurengruppen wie die kranken Kommunikanten zur Rechten des Heiligen sind durch Bewegung und Binnenzeichnung einander zugeordnet und in einen gemeinsamen Wirbel aus Strichlagen eingeschlossen.

An der Stelle dieser Zeichenweise steht bei dem Stuttgarter Blatt eine weitgehende Isolation der Figuren. Diese sind zwar sicher und – im Falle Gottvaters – sogar subtil skizziert, aber die Lavierung besteht aus kurzen, tupfenden, etwas schülerhaft wirkenden Pinselzügen, die nur schwache Beleuchtungsakzente setzen.

Erst in seinen spätesten Zeichnungen, d. h. am Ende der sechziger Jahre, benutzte Storer eine ähnlich feine Feder. Eine Vorzeichnung für das kreuzförmige Oberblatt des ehemaligen Hochaltars der Klosterkirche von St. Blasien, 1669 (Abb. 5), die aufgrund der seitlich angebrachten Maßangaben wohl den Status eines Modello hatte, zeigt eine genaue, dünnlinige und konturumreiße Federführung.²⁷ Es wird daran deutlich, daß die Zeichnung nur das Resultat des vorangehenden Entwurfsprozesses dokumentiert.²⁸ Sie kommt auf diese Weise dem fraglichen Glückher-Entwurf nahe, ohne allerdings dessen vorsichtige Art der Lavierung zu zeigen. Ein merkbarer Unterschied bleibt erhalten, so daß die nachträglich angebrachte Signatur Glückhers ihre Berechtigung gehabt haben kann.

Wenn diese Zuschreibung richtig ist, läßt sie erkennen, wie eng sich Glückher an die späten Arbeiten Storers angeschlossen hat und welcher Subtilität in der Federführung der Rottweiler Meister fähig war. Eine vergleichbare Technik zeigt Glückhers 1721 datierter Entwurf für ein Wandgemälde, ein „Jüngstes Gericht“, das offenbar den Triumphbogen des Überlinger Münsters schmücken sollte.²⁹ Ein Detail dieser Zeichnung (Abb. 2) macht klar, daß Glückher auch in der Skizze lange an bestimmten Darstellungsgewohnheiten festgehalten hat, etwa an der Art, wie Männerfiguren in langen Gewändern auf Wolkenbänken sitzen: Gottvater auf dem Stuttgarter und die Patriarchen auf dem Rottweiler Entwurf sind ganz ähnlich, wenn auch in unterschiedlicher Qualität behandelt.

Interessanter noch als die von Geissler konstatierte stilistische Abhängigkeit der Stuttgarter Zeichnung von Storers Spätstil erscheint die Tatsache, daß das hier verwendete

Abb. 3 (links): Johann Christoph Storer, *Kommunion von Pestkranken durch den hl. Karl Borromäus*, um 1667. Entwurf für ein Altarblatt in der Karmelitenkirche Würzburg. Milano, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei disegni. Foto: ebd.



Abb. 4 (rechts): Johann Christoph Storer, *Altarblatt des hl. Pirmin als Nothelfer* (Detail), 1668/70. Innsbruck, Jesuitenkirche. Foto: Verf.

Motivrepertoire weitgehend auf Bilderfindungen Storers beruht, geradezu eine Collage von dessen Figuren, dessen Bewegungen und Gestik-Schemata bildet.

Kopftypus und -haltung der Madonna entstammen weitgehend Storers Altarblatt mit einer entsprechend dargestellten Jesuskind-Vision des hl. Albert Siculus, das in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre mit Hilfe der Werkstatt für die Münchner Karmelitenkirche gemalt worden ist (Abb. 6).³⁰ Der hier vorgegebene Gesichtstyp des hl. Albert wurde von Glückher in den des hl. Bonaventura transformiert. Der hl. Franziskus paraphrasiert dagegen die Titelfigur von Storers Blatt des Franz-Xaver-Altars in der Landshuter Jesuitenkirche von 1666.³¹ Selbst die Engel haben ihren Ursprung in Gemälden Storers:

Während der Putto zu Häupten des Franziskus aus dem Gemälde des Rosenkranzaltars im Schweizer Zisterzienserkloster St. Urban, um 1668/69³², stammt, variieren die das Weltall tragenden Putti neben Gottvater die Trägerengel des hl. Pirmin in der Innsbrucker Jesuitenkirche (Abb. 4)³³; auch sie sind in den späten sechziger Jahren entstanden.

Dem oben konstatierten vergleichsweise unfreien Stil der Lavierung entspricht also ein collagierendes, wenn auch nicht starr kopierendes System bei der Figurenkomposition. Da Glückher (in diesem Fall) nicht mit der grundsätzlich überall verfügbaren Druckgraphik nach Storer arbeitete und aus geographisch weit entfernten Altarbildern – Landshut, München, Innsbruck, St. Urban – zitierte, muß er unmittelbaren Zugang zu dem

Konstanzer Werkstattmaterial gehabt haben. Hier hilft eine Quelle weiter, die die Aussagekraft der oben referierten Angabe zu Glückhers Lehrzeit einschränkt: P. Stanislaus Wülberz, der barocke Chronist des Benediktinerklosters St. Blasien, berichtete ausführlich über die Zerstörung der barocken Hochaltarbilder seiner Klosterkirche, die 1669 „a Christophoro Storer Constantiensi pictore nominatissimo, plurimis sumptibus“ geliefert worden waren.³⁴ Kurz nach ihrer Montage wurden die beiden Bilder wieder ausgebaut und angesichts drohender Plünderungen in die St. Blasianer Propstei Klingnau (Aargau) geflüchtet. Hier verdarben sie infolge unsachgemäßer Lagerung, so daß man 1701 für Rekonstruktionen sorgen mußte.³⁵ Da Storer 1671 gestorben war, erschien es naheliegend,



einen seiner Schüler mit dieser Arbeit zu beauftragen, dem man es zutraute, aufgrund erhaltener Fragmente und seiner Erinnerung Kopien der verlorenen Gemälde anzufertigen: „eius quondam discipulus [. . .] Joannes Georgius Glükherus Rottwilanus“.³⁶ Glückher hat also in St. Blasien als Storer-Schüler gegolten, und es gibt keinen Anlaß, an dieser Aussage zu zweifeln. Man muß jedoch daraus schließen, daß Glückher seine Lehre bei Spreng (Spring) offenbar vorzeitig, vielleicht noch 1668, abgebrochen hat, um nach Konstanz zu gehen.³⁷ Hier dürfte er an den späten Aufträgen der Storer-Werkstatt bis 1671 beteiligt worden sein, die sich stilbildend und motivisch auf Glückhers eigene Arbeiten ausgewirkt haben. Vereinzelt gingen auch frühere Werke Storer in Glückhers Motivvorrat ein, die der Lehrling über Zeichnungen oder Werkstattrepliken in Konstanz kennenlernen und kopieren konnte. Das galt nicht nur für Altarblätter, sondern auch für die Druckgraphiken nach Entwurf von Storer. Wie sehr Glückhers Motivrepertoire von Storer Vorlagen geprägt blieb, zeigt nicht

nur sein – wahrscheinlich früh entstandener – Entwurf für das Josephsblatt, sondern partiell auch sein sonstiges malerisches und zeichnerisches Œuvre (soweit es bisher bekannt ist). Besonders naheliegend war es natürlich, Figuren aus dem Hochaltar von St. Blasien, dessen Blätter Glückher aus eigener Erfahrung kannte, zu verwenden. Ein Nachstich beider Blätter, den der Luzerner Kupferstecher Nikolaus Hautt (geb. Luzern 1641) Abt Otto III. Chübler von St. Blasien widmete³⁸, erlaubt uns eine recht genaue Vorstellung von deren Bildinhalten: Das Hauptblatt zeigte eine Marienkrönung zu Häupten von Vertretern des Alten und Neuen Testaments, das Auszugsbild den Kampf Michaels gegen Luzifer, dessen „Modello“ (Abb. 5) oben genannt wurde. Der reiche Figurenbestand des Hauptblattes wurde offenbar zur Motivquelle, aus der Glückher für seine eigenen Inventionen schöpfte. So transformierte er Storer knienden Adam zumindest dreimal, jeweils in Figuren Johannes' des Täufers; 1687 erscheint dieser als Assistenzfigur auf

einer Marienkrönung mit Heiligen in Waldshut³⁹, 1717 auf einem kleinen Madonnenbild in Rottweil⁴⁰ und 1721 in der Deesis auf dem genannten Entwurf für ein „Jüngstes Gericht“.⁴¹ Obwohl Armhaltung und Attribute den jeweils neuen Kontexten angepaßt wurden, bleibt das Ausgangsmotiv gegenwärtig. Derselbe Figurentypus unterlag also jahrzehntelang erneuten Variationen, wurde jedoch unterschiedlich kombiniert: Obwohl es nahegelegen hätte, für die Waldshuter Marienkrönungsgruppe selbst ebenfalls das St. Blasianer Vorbild zu verwenden, paraphrasierte Glückher nur die hier vertretenen Figurentypen von Christus und Gottvater. Die Waldshuter Madonna, auf einer Entwurfszeichnung von 1683 noch in der Adorantenhaltung des St. Blasianer Bildes⁴², verweist in der Ausführung dagegen auf Storer Marienkrönung in der Abteikirche von St. Peter im Schwarzwald (1659–61).⁴³ Hier zeigt sich ein ähnlich collagierendes Entwurfsverhalten, das die oben diskutierte Zeichnung nachdrücklich dokumentierte.



Abb. 5 (links): Johann Christoph Storer, *Kampf des Erzengels Michael gegen Luzifer*, 1669. Entwurf für ein Altarblatt in der Benediktinerabtei St. Blasien. Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum. Foto: ebd.

Abb. 6 (rechts): Johann Christoph Storer, *Hl. Albert Siculus mit dem Jesusknaben* (Detail). Ehem. Seitenaltarblatt der Karmelitenkirche München. Würzburg, Julius-Spital (Depositum der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen). Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.

Glückher konnte seine Vorlagen jedoch auch so frei verarbeiten, daß deren ikonographische oder stilistische Anregungen in weitgehend eigenständige Schöpfungen einmündeten. Dies ist offenbar der Fall bei einer Gruppe von 1692 und 1693 datierten Zeichnungen mit Szenen aus dem Leben Christi, die kürzlich für das Dominikanermuseum Rottweil angekauft wurden.⁴⁴ Die zwanzig foliogrößen Blätter mit dem Anspruch von Fertigzeichnungen sind mit breiter dunkelgrauer Feder vorgezeichnet und anschließend mit dem Pinsel in Tusche und Bleiweiß mehrstufig übergegangen worden, so daß sie wie Grisaille-Modelle wirken. Hier zeigt sich Glückher als Entwerfer raumhaltiger, sogar monumental aufgefaßter Komposi-

tionen, die seine Abhängigkeit von Storer nur noch in Figurendetails verraten: Die Gruppe disputierender Pharisäer (Abb. 8) auf der Szene „Christus vor Kaiphas“ beruht z. B. auf einem Titelblattentwurf Storer's; hier ist Paulus dargestellt, wie er mit heidnischen Philosophen über die Spiegelmetapher im Korintherbrief (1 Kor 13, 12) disputiert (Abb. 7). Offenbar benutzte Glückher nicht das von Bartholomäus Kilian in Augsburg gestochene Titelblatt⁴⁵, sondern Storer's Stichvorzeichnung selbst bzw. eine Kopie davon, denn Glückher's Kontrafakturen von Paulus und dem bebrillten Philosophen sind gegenüber der Stichaufführung seitenverkehrt, d. h. seitenrichtig gegenüber dem Entwurf. Andere Figuren aus derselben



Abb. 7 (links): Bartholomäus Kilian nach Johann Christoph Storer, *Disputation des hl. Paulus mit antiken Philosophen, Frontispiz (Detail)*, 1668. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek. Foto: Verf.

Abb. 8 (rechts): Johann Georg Glückher, *Disputation von Pharisäern (Detail)*. Rottweil, Stadtarchiv. Foto: Gerald Mager, Rottweil.

Zeichnungsreihe, Frauen auf der Kreuztragungsszene, gehen wiederum auf das schon zitierte Altarblatt Storerers in der Franz-Xaver-Kapelle der Landshuter Jesuitenkirche zurück.

Die Autorität Storerers hat also das Figurenrepertoire Glückherers weiter dominiert, auch wenn dieser kompositionell neue Wege beschritt.

Glückher war in dieser partiellen Traditionalität kein Einzelfall. Eine noch engere Orientierung an Storer, allerdings vor allem an dessen Druckgraphik, findet sich bei dem schon genannten Johann Achert, der offenbar Storerers Nachfolger in den westlichen Jesuitenkollegien der Oberdeutschen Provinz wurde. Storerers langjähriger Mitarbeiter in Mailand und Konstanz, Andreas

Asper (um 1635–1683)⁴⁶, transportierte Storerers Stil ebenso wie Franz Carl Stauder (um 1660/64–1714)⁴⁷ oder Matthäus Zehender (1641–1697?)⁴⁸, der wohl nur kurzzeitig in Konstanz gewesen ist, aber ebenfalls nach Storer kopiert hat. Inwieweit der durch seinen erhaltenen Lehrvertrag als Storer-Schüler ausgewiesene Hans Joachim Böisinger an der Verbreitung des Werkstatt-Stils mitgewirkt hat, ist mangels eines größeren Œuvres nicht mehr feststellbar.⁴⁹ Viel deutlicher sind Bezüge auf Storer im Werk Jonas Umbachs (1624–1693)⁵⁰ und der bisher lediglich als Schönfeld-Nachfolger verstandenen Schwaben Johann Georg Melchior Schmidtner (1625–1705) und Johann Georg Knappich (1637–1704),⁵¹ sogar noch bei Arbeiten von dessen Schüler, dem späteren Augsburger

Akademiedirektor Johann Rieger (1655? bis 1730).⁵²

Motivketten und Darstellungsgewohnheiten im süddeutschen Raum zeigen also, welche prägende Rolle Johann Christoph Storer zukam, dessen spezifische, aus lombardischer Stillhaltung und flämischer Motivik verschmolzene Handschrift noch ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod weiterwirkte. Glückher erweist sich dagegen als typischer Vertreter einer Gruppe von Künstlern, die von einer Autorität geprägt wurden und deren Motivik paraphrasierten, schließlich aber durch ihre eigene Produktion die Bildlichkeit einer ganzen Region bestimmten. Das Nachahmungsprinzip zeigt hier seine Fruchtbarkeit ebenso wie seine Tendenz zur Verfestigung einmal formulierter Bildideen.

Anmerkungen

(1) Dazu letztlich: Klaus Irlle, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens* (Internationale Hochschulschriften 230), Münster 1997; Markus Hundemer, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei* (Studien zur christlichen Kunst 1), Regensburg 1997.

(2) Dazu grundlegend: Donat de Chapeaurouge, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974.

(3) Zur Übertragung des musikwissenschaftlichen Begriffs auf Literatur und bildende Kunst vgl. Theodor Verweyen/Gunther Witting, *Die Kontrafaktur* (Konstanzer Bibliothek 6), Konstanz 1987.

(4) Ein innovativer Umgang mit entliehenen Motiven findet sich naheliegenderweise vor allem bei solchen Künstlern, die sich auf ausgedehnten Reisen nicht nur die Motive ihrer Vorbilder zu eigen machen, sondern auch die Arbeitsweise der maßgeblichen Werkstätten kennenlernen konnten. Nach der Rückkehr in ihre Heimat wurden sie oft zu Kristallisationspunkten für eine Schar junger Künstler, die nun aus zweiter Hand erfuhren, was ihre Meister im Ausland gelernt hatten. Das Erfahrungsspektrum dieser zweiten Gruppe blieb geringer; ihr Impetus zur eigenständigen Umsetzung scheiterte zumeist an der autoritativen Übermacht der Vorbilder. Eine dritte Gruppe von Künstlern, Kupferstechern vor allem, wirkte popularisierend. Ihr Verdienst liegt in der möglichst einfühlsamen Wiedergabe von Vorlagen und deren Verbreitung. Da ihre Tätigkeit auf die gesamte Kulturgeschichte einwirkte, ist ihre Bedeutung nicht geringzuschätzen, obwohl sie im allgemeinen nicht durch eigene Erfindungen hervortraten.

(5) Quellen bei Rudolf Wittkower, *Imitation, Eclecticism and Genius*, in: *Aspects of the Eighteenth Century*, hg. v. Earl R. Wassermann, Baltimore 1965, S. 143–161.

(6) Johann Joachim Winckelmann charakterisierte die Carracci 1763 als „Eclectici“, weil sie die besten Eigenschaften verschiedener Maler des 16. Jahrhunderts stilistisch zu vereinen suchten (J. J. Winckelmann, *Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und in dem Unterrichte in derselben*, Dresden 1763; hg. von Walther Rehm, in: J. J. Winckelmann, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Berlin 1968, S. 229; zu den „loci classici“ dieses Ansatzes vgl. Wittkower, wie Anm. 5, S. 147). Die hier noch nicht eindeutig pejorative Verwendung des Begriffs „Eclectici“ wurde im folgenden Jahr präzisiert: Winckelmann definierte solche Künstler als „Eclectici oder Sammler [. . .], die, aus Mangel eigener Kräfte, das einzelne Schöne aus vielen in eins zu vereinigen sucheten.“ (Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764, Teil I, S. 235; Nachdruck in: J. J. Winckelmann, *Kunsttheoretische Schriften V*, Baden-Baden/Strasbourg 1966; dazu Rehm, *Apparat*, S. 468 f. mit weiterer Literatur). Hier ist also ein Mangel an künstlerischen Fähigkeiten Kennzeichen des Eklektikers. Dieser Ansatz einer negativen Bewertung und



die Umsetzung zur Stilhaltung des „Eklektizismus“ wurde in der romantischen Kunsttheorie und Kunstgeschichtsschreibung ausgebaut.

(7) Vgl. z. B. Erich Hubala, *Natur- und Kunststudium bei Rubens. Die Kopie als Mittel thematischer Erfindung*, in: *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, München 1992, S. 37–62.

(8) Inv. C 70/2010; Feder in Schwarz, grau laviert, Bleigriffel, 404 × 271 mm. Erstmals publiziert von Heinrich Geissler, in: *Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog der Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1984, S. 31, Nr. 48.

(9) *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XIV*, Leipzig 1921, S. 272, s. v. Glyckher; Franz Betz, *Die Familie Glückher*, in: *Rott-*

weiler Heimatblätter 35, 1974, Nr. 2; ders., *Der Rottweiler Barockmaler Johann Georg Glückher*, in: *ibid.* 36, 1975, Nr. 6; Winfried Hecht, *Ein verlorenes Altarblatt J. G. Glückhers für Hüfingen*, in: *Rottweiler Heimatblätter* 47, 1986, Nr. 6; ders., *Der Rottweiler Kirchenmaler Johann Georg Glückher*, in: *Ausst.-Kat. Rottweiler Kirchenschätze*, Rottweil 1995, S. 42–51.

(10) Franz Betz, *Der Rottweiler Barockmaler Josef Spreng und Hans Michael Burkart*, in: *Rottweiler Heimatblätter* 35, 1974; Winfried Hecht, *Die Rottweiler Neubürger zwischen 1632 und 1707*, in: *Archiv für Sippenforschung* 53, 1987, S. 195–207, bes. S. 202.

(11) Diese Schreibweise bei Hecht 1995, wie Anm. 9, S. 43.

(12) Hecht 1995, wie Anm. 9, S. 43. Zu der hier erwähnten St. Blasianer Quelle siehe unten.

(13) 1681 fand die erste Eheschließung Glückhers in Rottweil statt (Hecht 1995, wie Anm. 9, S. 43); dieser Akt setzte vermutlich die Existenz einer Werkstatt voraus.

(14) Neueste Zusammenstellung des malerischen Werkes von Glückher bei Hecht 1995, wie Anm. 9. Im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler (Georg Dehio), Baden-Württemberg II, bearbeitet von Dagmar Zimdars u. a., München 1997, finden sich zwei Ergänzungen (undatiert und unsigniert), ein Altarblatt in der Pfarrkirche von Eriskirch, das eine „Kreuzverehrung durch die hl. Sippe“ (S. 179) zeigt, und ein Deckenbild in Schloß Freudental/Kr. Konstanz, das Chronos inmitten der Jahreszeiten darstellt. M. E. sollte man ferner erwägen, ob das nach 1692 entstandene Hochaltarbild der ehemaligen Kapuzinerinnenkirche St. Joseph (heute Spitalkirche St. Peter und Paul) in Markdorf (Bodenseekreis) nicht von Glückher stammt. Die Figurenbildung der „Anbetung der Hirten“ steht dessen Hochaltar in der alten Pfarrkirche von Langenargen (heute Friedhofskapelle) nahe. Auch das Blatt des Nothelferaltars in der nach 1682 ausgestatteten Wallfahrtskirche Maria im Weggental bei Rottenburg könnte Glückher zuzuschreiben sein. Die Madonna oberhalb der Heiligenrunde kopiert offensichtlich die Maria auf dem entsprechenden Altargemälde in der Allerheiligenkapelle Waldshut, das von Glückher signiert und in das Jahr 1687 datiert ist.

(15) Offenbar hat Glückher mit mehreren bedeutenden Augsburger Stechern seiner Zeit zusammengearbeitet: Bartholomäus II. Kilian, den Brüdern Küsel, Georg Andreas Wolfgang, Johann Ulrich Kraus und Gabriel Ebinger. Thesenblätter nach Entwurf von Glückher: S. Appuhn-Radtke, Das Thesenblatt im Hochbarock. Eine graphische Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus II. Kilians, Weissenhorn 1988, S. 187–90, Nr. 39; S. 226 f., Nr. 52; S. 270 f., Nr. 68; S. 279, Nr. L 7. Gabriel Ehinger stach 1698 ein weiteres Thesenblatt nach Entwurf von Glückher für eine Disputation in St. Magnus, Füssen, das dem Kempfener Abt Rupert von Bodman (1678–28) gewidmet wurde. Es zeigt einen „Triumph der Immaculata“ zu Häupten einer Vedute der Fürstabtei Kempten (Universitätsbibliothek Eichstätt, Seminarbibliothek: Res. C 164. Ein weiteres Exemplar, wohl von derselben Platte, in St. Gallen ist bei Hecht 1995, wie Anm. 9, S. 48, aufgeführt). Einen Kalender zeichnete Glückher für das Damenstift in Buchau (Hecht 1995, S. 48); Buchillustrationen, Wallfahrts- und Heiligenbildchen stammen aus dem Kreis der oben genannten Augsburger Stecher.

(16) Der bedeutendste Entwurf Glückhers für eine Goldschmiedearbeit, der ausführlich dokumentiert ist, bezog sich auf die große silberne Votivtafel, die Herzog Karl von Lothringen und Abt Romanus Vogler von St. Blasien 1678 nach einer glücklichen Schwarzwalddüberquerung des kaiserlichen Heers gelobten und 1687 in die

Wallfahrtskirche von Todtmoos stifteten. Glückher wurde 1681 dazu verpflichtet, Landschaftsskizzen der Gegend um Todtmoos aufzunehmen, die der Darstellung eine naturgetreue Folie verleihen sollte (Ausstellungskatalog Das tausendjährige St. Blasien, Kolleg St. Blasien, Karlsruhe 1983, Bd. I, S. 186–91, Nr. 160; Ausstellungskatalog Schatzhaus Kärnten, St. Paul i. L., Klagenfurt 1991, S. 295–97, Nr. 16. 17).

(17) Ausstellungskatalog Johann Achert, Rottweil 1980; Winfried Hecht, Neues zum Werk des Rottweiler Barockmalers Johann Achert, in: Heilige Kunst 23, 1986–87, S. 30–44; ders. in: Allgemeines Künstlerlexikon I, München/Leipzig 1992, Sp. 225f. – Achert zuzuschreiben ist m. E. außerdem das Altarblatt der hl. Sippe, 1691, in der Jesuitenkirche von Solothurn (Benno Schubiger, Die Jesuitenkirche in Solothurn, Solothurn 1987, S. 66, Abb. 59). – Achert und Glückher scheinen für unterschiedliche Gruppen von Auftraggebern gearbeitet zu haben, Glückher vor allem für Benediktiner- und Kapuzinerklöster, Achert mehr für Jesuitenkollegien.

(18) Der Kult des hl. Joseph wurde seit dessen Erhebung zum Schutzpatron der habsburgischen Lande (1675) und des gesamten Römischen Reiches (1676) verstärkt gefördert (Barbara Mikuda-Hüttel, Vom ‚Hausmann‘ zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert, Diss. Marburg 1992, Marburg 1997). Die meisten Maler sakraler Themen wurden deshalb im fraglichen Zeitraum mit Darstellungen des hl. Joseph befaßt. Auch Glückher selbst schuf 1698 ein Altarblatt für die Kapuzinerkirche von Langenargen, auf dem Maria und Joseph das Jesuskind Antonius von Padua zuführen, während die Familie des Stifters, Graf Anton III. von Montfort, ein irdisches Pendant zur Heiligen Familie bildet. Die etwas steife Haltung des Antonius und sein Zeigegestus, mit dem er den jugendlichen Erben der Familie Montfort dem Jesusknaben empfiehlt, entspricht weitgehend dem des hl. Franziskus auf der Stuttgarter Zeichnung (Abb. bei Bernd Wiedmann, Die Grafen von Montfort, Friedrichshafen 1982, S. 12). Die gleiche Figur taucht, als Josef eingekleidet, auch in einem anonymen, angeblich 1711 entstandenen Altarblatt der Kapelle St. Wolfgang in Oberuhldingen (Bodenseekreis) auf. Sicher stammt auch dieses qualitativ stark abfallende Bild, das Maria und Josef als Fürbitter des Klosters Salem unterhalb der Trinität zeigt, aus dem Kreis der Storer-Schüler, möglicherweise ebenfalls von Glückher oder dessen Werkstatt (abgebildet bei Gebhard Spahr, Oberschwäbische Barockstraße V, Weingarten 1984, S. 76, Abb. 31).

(19) Die Darstellung einer ummauerten Stadt mit Tor, einer Hauptkirche mit spitzem Turmhelm und einer kleinen Kirche mit Dachreiter, für die das Altarblatt bestimmt gewesen sein kann, reichten bisher nicht aus für eine Benennung; Geissler, wie Anm. 8, vermutete Tettngang, aber diese Annahme ist nicht belegbar.

(20) Die Darstellung des Heiligen ist in beiden Leserichtungen sinnvoll: Mit Franziskus verbanden ihn als Minoriten die franziskanische Ordensregel und die Aufgabe, als dessen Biograph zu fungieren; das aufgeschlagene Buch könnte die „Vita maior“ meinen. Die Orientierung zur Jesus-Josef-Gruppe spiegelt vielleicht die „radikale Christozentrik“ von Bonaventuras Theologie (Bernardino de Armellada, in: Lexikon für Theologie und Kirche II, Freiburg u. a. 1994, Sp. 570–572). Heinrich Geissler, wie Anm. 8, interpretierte die Figur dagegen als hl. Hieronymus. Diese Benennung ist insofern unwahrscheinlich, als im süddeutschen 17. Jh. Darstellungen des hl. Hieronymus als büßendem Eremiten weitaus überwiegen. Der bärtige Kopf des Heiligen, der Geissler wohl zusammen mit den Kardinalsattributen zu seiner Interpretation veranlaßte, gilt als Kennzeichen kapuzinischer Bonaventura-Darstellungen (Francesco Petrangeli Papini, Bonaventura da Bagnoregio, in: Bibliotheca Sanctorum III, Rom 1963, Sp. 279; vgl. auch Gerlach v. Hertogenbosch/O. Schmucki, Bonaventura von Bagnoregio, in: Lexikon der christlichen Ikonographie V, Rom u. a. 1990, Sp. 420–425). Das durch die Zeichnung vorbereitete Altarbild war also möglicherweise für ein Kapuzinerkloster bestimmt, vermutlich für die in der Vedute abgebildete, bisher nicht identifizierte Niederlassung.

(21) Biographie: S. Appuhn-Radtke, in: La pittura in Italia. Il Seicento II, hg. von Mina Gregori und Erich Schleier, Mailand 1989, S. 892 f. (mit weiterer Literatur). Werkverzeichnis und Gesamtwürdigung: dies., Johann Christoph Storer als Maler der Katholischen Reform in Süddeutschland, München 1992, Habilitationsschrift Erlangen 1995/96 (zur Publikation vorgesehen in: Jesuitica. Quellen und Studien zu Geschichte, Kunst und Literatur der Gesellschaft Jesu, Regensburg 1999).

(22) Geissler, wie Anm. 8.

(23) Diverse Beispiele bei: Giulio Bora, Alcuni disegni per incisioni lombarde del Cinque e Seicento, in: Rassegna di studi e di notizie 8, 1980, S. 99–140.

(24) Vgl. z. B. einen 1662 datierten Altarblatt-Entwurf in der Sammlung Oettingen-Wallerstein in Harburg, abgebildet bei Friedrich Thöne (Der Maler Johann Christoph Storer als Zeichner, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst NF 13, 1938/39, Kat.-Nr. 9, Abb. 10) oder das Modello für die Kreuzigung im Kloster Petershausen aus dem folgenden Jahr (S. Appuhn-Radtke, Zum Kreuzigungsbild des Johann Christoph Storer aus dem Hochaltar der Klosterkirche St. Gregor in Petershausen, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 53, 1996, S. 47–60, Abb. 3).

(25) Milano, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei disegni: B 2171. Feder in Schwarz, grau laviert, weiß gehöht, quadriert. Liegende Männerfigur rechts unten überklebt, Weißhöhlungen zum größten Teil oxydiert. Unpubliziert. – Das Altarbild selbst ist 1945 verbrannt; die Bestimmung der Mailänder Zeichnung gelang anhand einer späten Nachzeichnung des Altarblattes im Martin-von-Wagner-Museum,

- Würzburg, die ihrerseits fälschlich als Zeichnung Storers geführt wurde (Inv.-Nr. 1716).
- (26) Mignards 1656 geschaffenes Altarbild wurde schon 1667 durch ein Gemälde Pietro da Cortonas ersetzt. Das verschollene Bild Mignards ist jedoch in einem Modello und einem seitenverkehrten Nachstich von François de Poilly überliefert, den Storer wahrscheinlich gekannt hat, denn er nahm sich dessen seitenverkehrte Wiedergabe des Bildes zum Vorbild. Zu Mignards und Cortonas Fassung des Themas: Jean-Claude Boyer, *Un cas singulier: Le „Saint Charles Borromée“ de Pierre Mignard pour le concours de San Carlo ai Catinari*, in: *Revue de l'art* 64, 1984, S. 23–34.
- (27) Erstmals publiziert in: Giulio Bora und S. Appuhn-Radtke, *The Drawings of Johann Christoph Storer*, in: *Drawing* 13, 1991, Nr. 1, S. 7, Abb. 11.
- (28) Eine solche „Beruhigung“ der Federführung im Entwurfsprozeß Storers ist z. B. anhand seiner Zeichnungen für den Karl-Borromäus-Altar in Luzern nachweisbar (S. Appuhn-Radtke, *Ad augendam devotionem – Johann Christoph Storers Altarbilder für die Luzerner Jesuitenkirche*, in: *Arte Lombarda* 98/99, 1991, H. 3/4, S. 41–49).
- (29) Stadtarchiv Rottweil. Hecht 1995, wie Anm. 9, S. 47. Diese Bestimmung der Zeichnung zuerst von Gertrud Ritter, Rottweil, vermutet (mündl. Mitteilung von W. Hecht). Das Blatt war offenbar für ein Wettbewerbsprojekt bestimmt, bei dem Glückher aus unbekanntem Gründen Jacob Carl Stauder (1694–1756) unterlag. Da Stauders 1722 datiertes Wandgemälde eine weitgehende motivische Übereinstimmung mit Glückhers Entwurf zeigt, waren den konkurrierenden Malern offenbar genaue ikonographische Vorgaben gemacht worden. Zu Stauders Wandbild siehe Thomas Onken, *Der Konstanzer Barockmaler Jacob Carl Stauder*, Sigmaringen 1972, S. 150 f., A 98.
- (30) Heute im Julius-Spital, Würzburg. Signatur teilweise zerstört. Öl auf Leinwand, 566 × 368 cm (Depositum der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen). Abgebildet bei Ludwig Weiss, *400 Jahre Pfarrkirche St. Kilian im Juliusspital zu Würzburg*, Würzburg 1980, Abb. 1.
- (31) Felix Mader, *Die Stadt Landshut (Die Kunstdenkmäler von Bayern IV: Regierungsbezirk Niederbayern 16)*, München 1927, S. 202; Rupert Jakob Reiter, *Die ehemalige Jesuitenkirche St. Ignatius zu Landshut*, Diss. München 1975, München 1976, S. 98.
- (32) Ausstellungskatalog *St. Urban 1194–1994*, Bern 1994, S. 144 ff., Abb. 182.
- (33) Brigitte Schneider-Prettner, *Die Altäre der Innsbrucker Jesuitenkirche – unbekanntes Bildhauerzeichnungen*, in: *Alte und moderne Kunst* 198/199, 1985, S. 41.
- (34) *St. Paul im Lavanttal*, Stiftsarchiv: Epitome des P. Stanislaus Wülberz, Hs. 186 b/2, pag. 898. Zu anderen Arbeiten Storers für St. Blasien siehe auch: S. Appuhn-Radtke, „Der beste Bildhauer weit und breit“. Zu Christoph Daniel Schenck und Johann Christoph Storer, in: *Ausstellungskatalog Christoph Daniel Schenck 1633–1691, Rosgartenmuseum Konstanz u. a., Sigmaringen* 1996, S. 63–70.
- (35) *St. Paul i. L.*, Stiftsarchiv: *Custoria San-Blasiana*, Hs. 1976/2, fol. 278v.
- (36) „[. . .] ex fragmentis colligere potuit, ac simul ideam aliquam in mente habuit“ (Epitome, wie Anm. 34). Das Ergebnis stellte die Auftraggeber allerdings nicht zufrieden, obwohl Glückher nach Intervention seines Sohnes, des St. Blasianer Konventualen P. Philipp Glückher, die Bilder nachbesserte (ibid.: *Diarium Augustini*, sub anno 1713, Hs. 161/2, pag. 36).
- (37) Daß er hier weder im Bürgerbuch noch in den Steuerbüchern auftaucht, ist nicht verwunderlich, denn Lehrlinge fielen durch diese Raster.
- (38) Das von Friedrich Thöne vor dem Zweiten Weltkrieg fotografierte und beschriebene Exemplar der Staatlichen Graphischen Sammlung München (Aufnahme im Nachlaß Thönes im Schweizerischen Landesmuseum Zürich) scheint zu den Kriegsverlusten der Sammlung zu gehören. Ein Fragment des gleichen Stiches, der nur noch das Hauptblatt enthält, befindet sich im Stiftsarchiv Ottobeuren (Wiblingana Bd. 4, pag. 146).
- (39) Wolfgang Wolpert, *Erit sepulchrum eius gloriosum . . . 300 Jahre Gottesackerkapelle mit Heiligem Grab in Waldshut*, in: *Heimat am Oberrhein, Jahrbuch des Landkreises Waldshut*, Konstanz 1984, S. 194–200, bes. S. 198. Der Täufer kniet hier gegenüber von Joseph, der teilweise nach der Figur Abrahams in Storers Darstellung kopiert ist.
- (40) Stadtmuseum Rottweil (Hecht 1995, wie Anm. 9, S. 108, Nr. 38).
- (41) Siehe hier, Anm. 29.
- (42) Düsseldorf, Kunstmuseum: Inv.-Nr. FP 5600. *Ausstellungskatalog Barock in Baden-Württemberg*, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 1981, A 33.
- (43) Hans-Otto Mühleisen, *St. Peter auf dem Schwarzwald, Lindenberg* 1997, Abb. S. 19.
- (44) Ich danke Herrn Dr. Gode Krämer, Augsburg, für seinen Hinweis auf diese Zeichnungen und Herrn Dr. Winfried Hecht, Rottweil, für die freundliche Überlassung von Fotos.
- (45) Verwendet in: Christian Weiss SJ, *Cosmologiae pars III*, Dillingen 1668; Kupferstich, 180 × 130 mm.
- (46) *Allgemeines Künstlerlexikon V*, München/Leipzig 1992, S. 437.
- (47) Zu dessen Orientierung an Storer-Typen vgl. vor allem das Hochaltarblatt der Jesuitenkirche in Solothurn (Schubiger, wie Anm. 17, S. 61, Abb. 51). Onken, wie Anm. 29, S. 15–17.
- (48) Egon Eger, *Matthäus Zehender*, Diss. Stuttgart 1932, in: *Alemannia* 6, H. 3/4, 1932; *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXXVI*, Leipzig 1947, S. 430.
- (49) Sein „Urteil des Salomo“ mit Porträts des Konstanzer Rats (Rosgarten-Museum, Konstanz), das einzige sicher von Bösingers Hand stammende Gemälde, ist im wesentlichen eine Kopie nach dem weiterverbreiten Stich des Boethius a Bolswert nach Rubens. Die zahlreichen Teilkopien nach Storers Mailänder „Kinder-
- mord“ im Kupferstichkabinett der Fürstlich zu Waldburg-Wolfegg'schen Kunstsammlungen, die m. E. von Bösingern stammen, dürften keine Breitenwirkung entfaltet haben. Sie dokumentieren lediglich die Lehrzeit des jungen Malers in der Mailänder Werkstatt, die Max Willibald von Waldburg zu Wolfegg seinem ehemaligen Pagen bezahlt hatte. Vermutlich dedizierte Bösingern nach seiner Rückkehr seinem Mäzen einen Teil seines Mailänder Studienmaterials, das daraufhin in dessen Graphiksammlung einging.
- (50) Zu diesem zuletzt Karl Kosel, Jonas Umbach, *Andeutungen zu seinem malerischen Schaffen*, in: *Pinxit, sculpsit, fecit, Festschrift für Bruno Bushart*, München 1994, S. 146–163.
- (51) Claudia Madel, *Die Nachfolge Johann Heinrich Schönfelds unter besonderer Berücksichtigung der Maler Johann Georg Melchior Schmidtner und Johann Georg Knappich*, Diss. (masch.) München 1987.
- (52) Karl Kosel, *Neuentdeckungen zum Lebenswerk von Johann Rieger*, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistums-geschichte* 10, 1976, S. 245–264.

Anschrift der Verfasserin:

PD Dr. Sibylle Appuhn-Radtke
Zentralinstitut für Kunstgeschichte
Meiserstraße 10
D-80333 München