

## Ein neuentdecktes Hauptwerk Hans Deglers

Seine religiösen und künstlerischen Voraussetzungen

Von Karl Kosel.

In memoriam

Dr. Hugo Schnell.

Die im 13. Jahrbuch dieser Reihe gemeldete Restaurierung einer Muttergottesfigur aus der Augsburger Kapuzinerkirche St. Sebastian hat nach Entfernung der mehrfachen Übermalungen eine der monumentalsten Frühbarockplastiken der Muttergottes mit dem Jesuskind im schwäbisch-bairischen Raum zum Vorschein gebracht (Abb. 12)<sup>1</sup>. Die Übermalungen hatten das Aussehen der Figuren in einer Weise entstellt, daß nicht einmal eine verlässliche Datierung in dem durch die Typologie gegebenen Rahmen zwischen 1620 und 1920, d. h. zwischen Frühbarock und Neubarock, möglich war. Das physiognomische Aussehen und der Erhaltungszustand hatten Formen angenommen, die eine Entstellung des Andachtsbildes und eine Bedrohung der materiellen und künstlerischen Substanz darstellten. Dieser bedenkliche Zustand und die Beliebtheit der Gruppe bei den Gläubigen, die immer noch in großer Zahl während der Sebastiansoktav, im Mai und im Oktober diese Augsburger Wallfahrtskirche aufsuchen, waren der Anlaß für den damaligen Guardian, Pater Florian Mayerle, mit Energie und Zuversicht die Restaurierung in die Wege zu leiten. Seine Zuversicht, die vom Berichterstatter anfangs nicht geteilt wurde, bestätigte sich bei der 1979/80 durch die Firma Georg Hatzelmann Nachfolger, Alfred Binapfl, Augsburg, durchgeführte Freilegung und Restaurierung in überraschender Weise. Unter den drei späteren Überfassungen trat nach deren Abnahme an der Figur des Jesuskindes und am Gesicht der Muttergottes das originale Inkarnat im Umfang von 60 bis 70 Prozent in Erscheinung. Auch die Originalvergoldung der Mantelborte war zu einem erheblichen Teil erhalten geblieben. Die Kreidegrundierungen der beiden nachbarocken Überfassungen hatten eine weitgehende Zerstörung der Originalfassung an den Gewändern zur Folge. Doch gaben die Originalreste ausreichende Anhaltspunkte für die Rekonstruktion, die unter Übernahme der originalen Fassungspartien erfolgte. Die Untersuchung dieser Reste ergab die

<sup>1</sup> Karl Kosel, Tätigkeitsbericht des Diözesankonservators 1977/78: JVAB 13, 1971, S. 272. – Lindenholz, rückseitig ausgehöhlt. Muttergottes: Höhe ohne Krone 220 cm, mit Krone 270 cm. Jesuskind: Höhe 90 cm.

eindeutige Feststellung, daß die Originalfassung in Lüstertechnik ausgeführt war. Dieselbe Technik zeigte auch die erste Überfassung, die offenbar gegen Ende des 17. Jahrhunderts vorgenommen wurde. Von den beiden nachbarocken Überfassungen, welche die gravierenden Veränderungen des Aussehens zur Folge hatten, trug die erste ausgeprägt nazarenischen Charakter, wie er für das 3. Viertel des 19. Jahrhunderts bezeichnend ist. Die letzte Überfassung, welche das Aussehen vor der Restaurierung bestimmte, war in unsachgemäßer und unkünstlerischer Weise als elfenbeintoniger Ölfarbenanstrich ausgeführt, der am Ende des 19. oder zu Beginn unseres Jahrhunderts erfolgte<sup>2</sup>.

Die Lüstertechnik der beiden Fassungen des 17. Jahrhunderts ermöglicht interessante Rückschlüsse im Hinblick auf die Datierung und auf die stilistischen Zusammenhänge der Muttergottesplastik von St. Sebastian. Die Untersuchungen über Material, Fassung und Technologie der Holzplastik im Zusammenhang mit der Schwanthaler-Ausstellung haben in dieser Hinsicht, vor allem bezüglich der Plastik des 17. Jahrhunderts, sehr wesentliche Ergebnisse erbracht. Bezüglich der Fassung der Holzplastik vor dem Auftreten der Bildhauerfamilie Schwanthaler im Innviertel führt Manfred Koller folgendermaßen aus: „Die vorherrschende Figurenfassung ist vom späten 16. bis ins 2. Viertel des 17. Jahrhunderts jedoch die durch Metallaufgaben und Lüstrierung preziosenhaft wirkende ‚manieristische‘ Buntfassung der Gewänder, als deren besonderes Charakteristikum stets die durch ‚Musierung‘, ‚Florierung‘ oder ‚Damaszierung‘ von auf Oxydation berechneter (?) Versilberung erzielte Stoffimitation von Untergründen, Kopftüchern und dergleichen anzusehen ist... In Randgebieten hält sich die Silbermusierung der Gewänder noch wesentlich länger...“<sup>3</sup> Zu den in Lüstertechnik gefaßten Plastiken aus dem 1. Viertel des 17. Jahrhunderts zählt u. a. die von Hans Degler im Jahre 1617 für das Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn geschaffene Muttergottes mit dem Jesuskind, die heute in den Kunstsammlungen des Stiftes aufbewahrt wird<sup>4</sup>. Diese Plastik, die ursprünglich Bestandteil des Hochaltars der abgebrochenen Frauenkirche in Reichersberg war, besitzt, um es vorwegzunehmen, ein Maß an physiognomischer Übereinstimmung mit der Muttergottes von St. Sebastian, das eindeutig für deren Zuschreibung an Hans Degler spricht.

Von wesentlicher Bedeutung für die typologische und stilkritische Herleitung der Augsburger Muttergottes ist die Tätigkeit Hans Krumpers und seines

<sup>2</sup> Farbfotos von der Freilegungsdokumentation sind bei der Dienststelle des Diözesankonservators vorhanden. Die Restaurierung wurde durch einen Zuschuß des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege gefördert.

<sup>3</sup> Manfred Koller, Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler und die Problematik von Restaurierung und Erhaltung ihrer Werke: Ausstellungskatalog „Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633 – 1848“, Reichersberg am Inn 1974, S. 195.

<sup>4</sup> Ausstellungskat. Schwanthaler, S. 57, Nr. 5, Abb. 3 (irrtümlich als ungefaßt bezeichnet).

Schwagers Hans Degler in Oberösterreich während des 2. Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts. Hans Degler arbeitete für die Stiftskirchen in Spital am Pyhrn (1610) und in Kremsmünster (1614–1618) Altäre nach Entwürfen seines Schwagers Krumper<sup>5</sup>. Dieser Einfluß Krumpers auf seinen Schwager findet seinen deutlichsten Niederschlag in Deglers Muttergottesplastiken, vor allem jenen, die nach dem Vorbild von Krumpers „Patrona Boiariae“ an der Fassade der Münchener Residenz (1615/16) entstanden. Dabei handelt es sich um folgende Plastiken:

1. Muttergottes mit Jesuskind. Reichersberg am Inn, Kunstsammlungen des Stiftes. 1617 (Abb. 13).
2. Muttergottes mit Jesuskind am Hochaltar. Aldersbach, ehem. Klosterkirche. Um 1620/23<sup>6</sup>.
3. Muttergottes mit Jesuskind. Augsburg, St. Sebastian. Nach 1620.

Die weitgehende typologische Übereinstimmung der Augsburger Gruppe mit Krumpers „Patrona Boiariae“ ist offenkundig, obwohl die raumgreifende Diagonalanordnung beider Figuren bei Krumper in eine fast völlige Frontalansicht umgewandelt ist, die nur durch eine leichte Rechtswendung des Jesuskindes modifiziert wird<sup>7</sup>. Bei der Reichersberger Muttergottes nimmt Degler zwar eine Seitenvertauschung zwischen dem Jesuskind und dem Zepter vor, doch die Haltung des rechten Armes mit dem Zepter und die räumlich ausgreifende Öffnung des Mantels unterhalb dieses Armes beweisen die Abhängigkeit von der „Patrona Boiariae“, die auch beim Jesuskind, vor allem in der Haltung seiner Arme und in der Haartracht, festzustellen ist. Damit dürfte feststehen, daß die Reichersberger Gruppe wohl die älteste Plastik ist, die der unmittelbaren Nachfolge von Krumpers „Patrona Boiariae“ angehört. Abweichend von ihrem Vorbild, besitzt sie ihre wesentlichste Gemeinsamkeit mit der Augsburger Plastik in der Frontalansicht der Muttergottes und in der leichten Rechtswendung des Jesuskindes. Die oben erwähnte Seitenvertauschung verursacht allerdings eine deutliche Akzentverlagerung von der räumlichen Ausstrahlung der Diagonalen zugunsten des Gruppenzusammenschlusses von Mutter und Kind. Dennoch kann die Reichersberger Gruppe ohne Einschränkung als typologisches Bindeglied zwischen Krumpers „Patrona Boiariae“ und der Augsburger Plastik bezeichnet werden.

In der physiognomischen Charakterisierung der Reichersberger und Augsburger Muttergottes geht Hans Degler seinen eigenständigen Weg. Der Unter-

<sup>5</sup> Eva Groiß, Die Bildhauerstadt Weilheim: Ausstellungskatalog „Die Bildhauerfamilie Zürn 1585 – 1724“, Braunau am Inn 1979, S. 91.

<sup>6</sup> Michael Hartig, Ehem. Zisterzienserabteikirche Aldersbach (= Schnells Kunstführer 698), München 1959, S. 4, Abb. S. 2.

<sup>7</sup> Hugo Schnell, Die Patrona Boiariae und das Wessobrunner Gnadenbild: Das Münster 15, 1962, S. 169–204, Abb. 7.

schied beider Plastiken zur „Patrona Boiariae“ ist in der breiteren, mehr rundlichen Gesichtsform ohne weiteres zu erkennen. Krumper dagegen formt das Antlitz der Muttergottes als ein reines und monumental gesehenes Oval<sup>8</sup>. Besonders charakteristisch hierfür ist die abgerundete Kinnform, von der sich die zugespitzte bei Degler deutlich abhebt. Der Gesichtstyp der Reichersberger und Augsburger Muttergottes zeigt in der Abrundung seiner Gesamtförm, die mit der zugespitzten Kinnform kontrastiert, in der geschwungenen Form der Lippen und im Verhältnis der Stirn zu den Brauenbögen und zum Haaransatz ein Maß an Gemeinsamkeiten, das eindeutig für eine gemeinsame Meisterhand spricht. Ein wesentlicher Unterschied fällt buchstäblich ins Auge und beleuchtet die künstlerische Entwicklung Hans Deglers zwischen der Reichersberger und Augsburger Plastik. Während die Augen der Reichersberger Muttergottes weit geöffnete Lider zeigen, die das Rund der Pupillen stärker in Erscheinung treten lassen, sind sie bei der Augsburger mehr niedergeschlagen und besitzen einen mandelförmigen Schnitt. Die dadurch verursachte Änderung des physiognomisch entscheidenden Verhältnisses der Augen zu den Brauenbögen und zur Stirn verbindet die Augsburger Muttergottes stärker mit ihrem Vorbild, der „Patrona Boiariae“. Die Gesichtsform der Augsburger Muttergottes ist daher im Vergleich zur Reichersberger harmonischer und zugleich monumentaler geworden.

Die stärksten Unterschiede der beiden Deglerplastiken zur „Patrona Boiariae“ sind in der Gestaltung des Jesuskindes festzustellen. Bei beiden Plastiken steht das Jesuskind in seiner Körperhaltung und Gestik eindeutig unter dem Einfluß des göttlichen Kindes von der Muttergottes auf der Münchener Mariensäule, die Hubert Gerhard wahrscheinlich im Jahre 1593 für das Grabmal Herzog Wilhelms V. geschaffen hatte und die bis 1620 auf dem Hochaltar der Münchener Frauenkirche stand<sup>9</sup>. Beim Jesuskind der Reichersberger Gruppe ist noch eine gewisse Unentschiedenheit zwischen der Gestik der Arme nach dem Vorbild Krumpers und der Beinhaltung nach demjenigen Gerhards zu beobachten. Dieses Gestaltungsproblem ist beim Jesuskind der Augsburger Gruppe durch die entschiedene Hinwendung zum Vorbild Hubert Gerhards in der Gestik der Arme und in der Beinstellung gelöst. Deglers Selbständigkeit wird in der monumentalen Steigerung der herrscherlichen Segensgeste offenbar, die mit der Aufrichtung des Körpers und des Hauptes in harmonischem Zusammenklang steht. Dieser Machtausdruck in der Segensgeste und in der Körperlichkeit des Augsburger Jesuskindes ist es aber, der über

<sup>8</sup> H. Schnell, a. a. O., Abb. 10.

<sup>9</sup> Dorothea Diemer, Quellen und Untersuchungen zum Stiftergrab Herzog Wilhelms V. und der Renata von Lothringen in der Münchener Michaelskirche: Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, hsg. v. Hubert Glaser (= Mitteilungen des Hauses der Bayerischen Geschichte I), München 1980, S. 22, Abb. 24.

das verhaltenere Vorbild bei Hubert Gerhard **weit hinausgeht und** dadurch im Einklang mit Krumpers Christuskind steht.

Diese Synthese und die damit verbundene **künstlerische Entwicklung** Hans Deglers wird durch die Muttergottes in Aldersbach verdeutlicht. Während die Kleidung der Muttergottes sich weitgehend an das Vorbild der „Patrona Boiariae“ hält, ist das Verhältnis von Mutter und Kind grundlegend verändert. Ihre gegenseitige Zuwendung und die Haltung des Zepters in der erhobenen rechten Hand sind unmittelbar von der Muttergottes Hubert Gerhards auf der Münchener Mariensäule abhängig. Das Jesuskind dagegen schließt sich in der Gestik seiner Arme und in der Stellung seines Hauptes enger dem Vorbild der „Patrona Boiariae“ an. Im Vergleich zur Gruppenkomposition der Reichersberger Plastik ist bei der Aldersbacher die Unentschiedenheit beim Jesuskind selbst und im Verhältnis zu seiner Mutter überwunden. Der engere gruppenkompositionelle Zusammenschluß des Jesuskindes, der Gottesmutter und des Zepters in freier Anlehnung an die Gruppe auf der Münchener Mariensäule führt zu einer andachtsbildlichen Wirkung eigener Prägung. Die in der Gruppenkomposition zu beobachtende Tendenz zur in sich geschlossenen Aufgipfelung leitet eindeutig zur monumentalen Steigerung bei der Augsburger Plastik über. Diese formale Nähe der Aldersbacher zur Augsburger Gruppe wird durch den Vergleich der beiden Jesuskinder bestätigt. Ihre physiognomische Charakterisierung zeigt ein Maß an Übereinstimmung bis ins letzte Detail, die nur als völlige Identität bezeichnet werden kann.

Damit dürfte der endgültige Beweis erbracht sein, daß sich die Muttergottes von St. Sebastian völlig in das Lebenswerk Hans Deglers als Bildhauer einordnet. Die zu beobachtende Entwicklung der ikonologischen Synthese und die monumentale Steigerung bei den drei Muttergottesplastiken, die sich in der künstlerischen Auseinandersetzung Deglers mit Hans Krumpers „Patrona Boiariae“ und Hubert Gerhards Muttergottes der Münchener Mariensäule vollzieht, dokumentiert seinen künstlerischen Reifeprozess und dessen Höhepunkt in der Muttergottes von St. Sebastian. Daraus ergibt sich, daß die Augsburger Muttergottes die späteste dieser Plastiken Deglers ist. Auf Grund der außerordentlich engen Verwandtschaft des Jesuskindes mit demjenigen der Aldersbacher Muttergottes dürfte ein allzu großer Abstand nicht anzunehmen sein. Bezüglich der Datierung der Aldersbacher Plastik in das Jahr 1619 durch Karl Feuchtmayr bzw. vor 1620 durch Eva Groß sind Vorbehalte anzumelden<sup>10</sup>. Die Aufstellung des frühbarocken Hochaltars in der Klosterkirche von Aldersbach, die für das Jahr 1619 belegt ist, bedeutet nicht die unbedingt

<sup>10</sup> Karl Feuchtmayr, *Der Bildhauer Philipp Dirr aus Weilheim: Das Münster* 6, 1953, S. 155 (1619). – E. Groß, a. a. O., S. 92 (vor 1620).

verbindliche Datierung für die Plastik Deglers<sup>11</sup>. Der Abstand von nur zwei Jahren nach der Reichersberger Muttergottes käme einem enormen Sprung in Deglers künstlerischer Entwicklung gleich. Die Datierung der Aldersbacher Muttergottes in die Zeit um 1620–23 durch Hugo Schnell kann die größere Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen, was durch den nachfolgenden Vergleich verdeutlicht werden soll<sup>12</sup>.

Den beiden Muttergottesfiguren Deglers in Aldersbach und Augsburg wird hier eine dritte Plastik dieses Themas gegenübergestellt, die sich im Franziskanerkloster zu Ingolstadt befindet. Karl Feuchtmayr schreibt sie überzeugend Hans Degler zu und kann auf Grund von Archivalien, welche die Tätigkeit von Weilheimer Bildhauern und Malern zu Ingolstadt in den Jahren 1625 und 1626 belegen, ihre Datierung in diese Zeit sichern<sup>13</sup>. Ein erster Vergleich der drei Darstellungen des Jesuskindes zeigt deren völlige Übereinstimmung in der physiognomischen Charakterisierung und im Körperbau. In der Gesichtsbildung der Muttergottes ist zwar auf Grund der breiteren Kopfform eine engere Verwandtschaft zwischen der Augsburger und Ingolstädter Plastik zu beobachten, doch der gruppenkompositionelle Zusammenschluß zwischen Mutter und Kind ist bei der Ingolstädter unverändert mit Ausnahme des Zepters von der Aldersbacher Gruppe übernommen. In den ikonologischen Merkmalen der Muttergottes und des Jesuskindes ist daher bei den Plastiken in Aldersbach, Augsburg und Ingolstadt die denkbar größte Nähe festzustellen. Dasselbe gilt auch im Hinblick auf die Gewandbehandlung der drei Muttergottesplastiken. Übereinstimmend erscheint bei allen drei Figuren als bestimmendes Kompositionselement der Gewanddrapierung die vom Spielbein ausgehende große Diagonale des Mantelsaumes, deren Bewegungsrichtung auf den Überschlag unterhalb des Jesuskindes ausgerichtet ist. Die Linien- und Bewegungsführung stimmen hier bei der Aldersbacher und Ingolstädter Muttergottes in einer Weise überein, die der völligen Identität gleichkommt. Der einzige wesentliche Unterschied in der Gewandbehandlung zwischen der Aldersbacher und Ingolstädter Muttergottes ist die deutliche Reduktion der diagonal ausgreifenden Mantelschleife um die rechte Hüfte der Ingolstädter Plastik, die bei der Aldersbacher noch stärker dem Vorbild der „Patrona Boiariae“ verpflichtet ist. Diese Reduktion der räumlich ausstrahlenden Kompositionselemente zugunsten einer Schließung des Figurenkonturs, die mit einer stärkeren Betonung des Körpervolumens beim Oberschenkel des Spielbeins verbunden ist, leitet von der Ingolstädter zur Augsburger Gruppe über. Diese Schließung des Konturs und die stärkere körperliche Durchdringung der Gewanddrapierung bei der

<sup>11</sup> M. Hartig, a. a. O., S. 3.

<sup>12</sup> H. Schnell, a. a. O., S. 197.

<sup>13</sup> K. Feuchtmayr, a. a. O., S. 155 f.; S. 159, Anm. 80; Abb. S. 153.

Ingolstädter und Augsburgs Muttergottes stehen im übergeordneten Zusammenhang der dominierenden plastischen Mächtigkeit, zu der das bekrönende Dreieck der Gruppe von Mutter und Kind gesteigert wird. Bleibt bei der Ingolstädter Gruppe in der gegenseitigen Zuneigung von Mutter und Kind noch die Erinnerung an die Intimität der Aldersbacher Gruppe erhalten, so dominiert bei der Augsburgs die in sich geschlossene Monumentalität der zur totalen Frontalansicht gebreiteten Dreiecksgruppierung und ihre körperliche Mächtigkeit. In dieser monumentalen Aufgipfelung der Dreieckskomposition bleibt – dies ist zu betonen – der von Degler erstmals in der Aldersbacher Muttergottes ausgebildete Gruppentyp erhalten. Diese Gemeinsamkeit der drei Muttergottesplastiken in der monumentalen Aufgipfelung der Dreiecksgruppierung beweist ihre enge zeitliche Nachbarschaft, wobei die Augsburgs eindeutig den Abschluß bildet.

Die genauere Datierung der Augsburgs Muttergottes kann auf der Grundlage eines Vergleichs ihrer Gewandbehandlung mit derjenigen der Ingolstädter erfolgen. Hier ist zunächst die grundsätzliche Übereinstimmung in der beherrschenden Diagonalen des Mantelsaumes, die vom Spielbein ausgeht, und in der richtungsgegenständlichen Überkreuzung durch die Mantelschleife um die Hüfte festzustellen (Abb. 14). Desgleichen zeigt die parallelisierte Faltenführung des Kleides und ihr Verhältnis zur Diagonalen des Mantelsaumes die denkbar größte Ähnlichkeit bei beiden Plastiken. Im Vergleich zur Aldersbacher Muttergottes und zur „Patrona Boiariae“ erfährt das raumgreifende Diagonalmotiv der Mantelschleife bei der Ingolstädter und Augsburgs Plastik eine Umwandlung zur körpergebundenen Flächigkeit. Der freiräumliche Ausgriff der Mantelschleife wird stark reduziert und die beiden gegenläufigen Mantelsäume werden, der Frontalansichtigkeit entsprechend, zwischen Hüftpartie und Spielbein flächig über das Kleid gebreitet, wodurch die vom Körpervolumen des Oberschenkels gespannte Kleidpartie kontrastierend betont wird. Dementsprechend verstärkt sich die Tendenz zur Schließung des Figurenkonturs bei beiden Plastiken und der Rest der freiräumlichen Mantelschleife bricht jääh ab. Der Umschlag der diagonalen Mantel drapierung in eine Bindung an das immer stärker durchdringende Körpervolumen stellt den wesentlichsten Unterschied der Ingolstädter und Augsburgs Plastiken zur Muttergottes in Aldersbach dar, die einen schlankeren körperlichen Habitus besitzt. Die Einbeziehung der Diagonaldrapierung, die bei der Aldersbacher Muttergottes noch ein hohes Maß an Freiräumlichkeit besitzt, in das Spannungsfeld des Körpervolumens führt bei der Ingolstädter Plastik zu einer Verhärtung des rhythmischen Ablaufs im Verhältnis des Mantelüberschlages zum Jesuskind. Im Gegensatz zur rhythmisch-räumlichen Einheit der Diagonalkomposition des Mantels, der Beinhaltung des Jesuskindes und des Mantelüberschlages bei der Aldersbacher Gruppe ist diese bei Ingolstädter unterbrochen. Der Gegensatz zwischen der

flächig gebundenen Diagonaldraperie und dem freiräumlichen Mantelüberschlag wird durch das Jesuskind und seine Beinhaltung nicht gelöst, sondern eher noch betont. Charakteristisch für diese Spannung zwischen Körpervolumen und flächiger Drapierung ist die dreieckige Faltenfiguration über dem Oberschenkel des Spielbeines dort, wo die beiden richtungsgegensätzlichen Mantelbahnen einander überschneiden. Die scharfe und flächengebundene Linienführung der Falten steht in betontem Gegensatz zur straffen Spannung des durchdringenden Körpervolumens. Bei der Augsburger Muttergottes wird dieses Spannungsverhältnis dadurch gelöst, daß sich die großzügig drapierte Mantelschleife dem durchdringenden Körpervolumen des Oberschenkels und des Unterleibes öffnet. Die gegenläufige Schwingung ihrer Linienführung führt zu einer ovaloiden Zuspitzung am Schnittpunkt der beiden Mantelbahnen, die im Gegensatz zur Ingolstädter Muttergottes sich aus der Flächenbindung lösen und dadurch Raum für das Durchdringen der Körperlichkeit schaffen. Die ovaloide Linienführung der Manteldrapierung erscheint daher als Ergebnis der organischen Wechselbeziehung von Körper und Gewand. Dadurch und durch den Ansatz zur freiräumlichen Ablösung von der Körpergebundenheit wird deutlich, daß Degler bei der Augsburger Muttergottes die freiräumliche Mantelschleife von Krumpers „*Patrona Boiariae*“ in spiegelbildlicher Umkehrung übernimmt und sie so in die Gesetzmäßigkeit der Frontalansicht einbindet, nicht ohne ihr ein gewisses Maß an Raumhaltigkeit zu belassen. Diese Raumhaltigkeit schafft nicht nur ein organisches Verhältnis zum Körper der Muttergottes, sondern ermöglicht auch eine reibungslose rhythmische Überleitung zum Mantelüberschlag über den rechten Arm, auf dem das Jesuskind sitzt. Die Unterbrechung im rhythmischen Ablauf und die Gegensätzlichkeit zwischen flächiger Bindung und Freiräumlichkeit bei der Ingolstädter Gruppe sind bei der Augsburger völlig überwunden. Die rhythmische Bewegungseinheit der diagonalen Mantelschleife und des Überschlages bleibt dadurch gewahrt und das Gleichgewicht zwischen dem diagonalen Anstieg und dem parallel geführten Abfall des Mantels findet in der Beinhaltung des Jesuskindes seine Entsprechung. Diese rhythmische Kontinuität und ihre Betonung durch das Jesuskind gipfelt in seiner freiräumlichen Anhebung, so daß die Schließung des Konturs auf der rechten Seite und die monumentale freiräumliche Aufgipfelung des Jesuskindes in harmonischer Übereinstimmung stehen. Mit der Umstrukturierung der diagonalen freiräumlichen Mantelschleife in eine unmittelbare Wechselbeziehung zur Körperlichkeit, die auf der Einführung der Frontalansicht beruht, und mit der monumentalen räumlichen Freisetzung des Jesuskindes, die seinem herrscherlichen Gestus angemessen ist, gelingt Degler bei der Augsburger Muttergottes eine Umformung der räumlichen, rhythmischen und ikonologischen Merkmale der „*Patrona Boiariae*“, die unter veränderten künstlerischen Voraussetzungen der Monumentalität des Vorbildes vollauf gerecht wird. Nichts ist dafür bezeichnender als die monumentale Steigerung des

Jesuskindes, das sein Vorbild auf der Münchener Mariensäule in die Sphäre des Herrscherlichen erhebt. Dies kommt auch darin zum Ausdruck, daß das Christuskind im Vergleich zu den älteren Plastiken Deglers und Gerhards auch körperlich entwickelter und damit älter dargestellt ist. Auf dieses bedeutsame ikonologische Merkmal beim Jesuskind Hans Krumpers hat Hugo Schnell in seinem grundlegenden Aufsatz über die „Patrona Boiariae“ hingewiesen: „Das Kind ist gegenüber der Spätgotik älter und entwickelter, so daß es in körperlicher und geistiger Hinsicht als eine gewisse Potenz auftritt und es nicht als untragbar erscheint, daß es die Weltkugel trägt und sich als eigenes, persönliches Wesen von der Mutter bereits weg- und zum Volk zuwendet<sup>14</sup>.“ Die innere Übereinstimmung Deglers im ikonologischen Stil mit Krumpers Jesuskind dokumentiert eindrucksvoll seine künstlerische Selbständigkeit, die in der Darstellung des herrscherlichen göttlichen Kindes ihren Ausdruck findet. Krumper und Degler prägen damit einen Bildtyp des Jesuskindes, der unmittelbar auf den Hochbarock vorausweist. Der Vergleich mit den älteren Darstellungen des Jesuskindes in Reichersberg, Aldersbach und Ingolstadt weist beim Augsburger auf eine Entstehungszeit hin, die in unmittelbarer Nachbarschaft zu den reifsten Werken Georg Petels, vor allem dem Christuskind in der Augsburger Barfüßerkirche (1632)<sup>15</sup>, steht.

Die Auswirkungen, die von epochemachenden Werken wie Krumpers „Patrona Boiariae“ und Gerhards Muttergottes auf der Münchener Mariensäule ausgehen, führen zur Ausbildung eines ikonologischen Gruppenstils von erheblicher Spannweite in den individuellen künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten. Die dargestellte Entwicklung zum herrscherlichen Christuskind bei Krumper und Degler ist ein besonders anschauliches Beispiel hierfür. Selbstverständlich darf hier der Einfluß graphischer Vorlagen nicht übersehen werden, wovon später noch zu sprechen sein wird. Das Thema des herrscherlichen Christuskindes entfaltet sich in der bairisch-schwäbischen Plastik während der zwanziger Jahre und erreicht seinen ersten künstlerischen Höhepunkt in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre mit Petels Plastik in der Barfüßerkirche, bevor mit dem großen Sterben 1634ff. der abrupte Generationswechsel eintritt. Die Wirksamkeit des ikonologischen Generationsstils bei diesem Thema wird durch die Gleichzeitigkeit mit Petels herrscherlichem Christus Salvator in der Augsburger Stadtpfarrkirche St. Moritz (um 1633/34) nachdrücklich betont<sup>16</sup>. Gleichmaßen ist dieser thematisch bedingte Generationsstil für die Augsburger Muttergottesgruppe als Ganzes verbindlich. Deglers persönliche künstlerische

<sup>14</sup> H. Schnell, a. a. O., S. 180, Abb. 8.

<sup>15</sup> Theodor Müller und Alfred Schädler, Georg Petel, München 1964, S. 37, Abb. 62.

<sup>16</sup> Th. Müller u. A. Schädler, a. a. O., S. 38, Abb. 38.

Entwicklung erweist sich im Rahmen der Ikonologie als kongruent mit dem von Krumper und Petel geprägten Generationsstil in der bairisch-schwäbischen Plastik während des 3. und 4. Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts. Die räumliche Reichweite dieses ikonologischen Generationsstils erstreckt sich bis in das Salzburger und das oberösterreichische Gebiet. Mit seiner Muttergottes in der Benediktinerinnenabtei Nonnberg zu Salzburg schuf Hans Waldburger um 1628/29 ein Werk (Abb. 15), das im Rahmen des von der „Patrona Boariae“ ausgehenden ikonologischen Gruppenstils mit seltener Eindeutigkeit die übereinstimmende Generationsstillage zu Deglers Muttergottesplastiken in Augsburg und Ingolstadt darstellt<sup>17</sup>. Die unmittelbare ikonologische Parallele der Nonnberger Plastik zur Augsburger ist zunächst in der Darstellung des herrscherlichen Jesuskinds mit den Insignien von Zepter und Krone gegeben. Dieser rangmäßigen Gleichstellung mit der Gottesmutter entspricht die Aufrichtung der Körperhaltung und die Einführung der Frontalansicht. Die leichte Vorneigung des Jesuskinds im Unterschied zum Augsburger scheint zwar nur eine typologische Nuance zu sein, ist aber in ihrer Bedeutung für die ikonologische Entwicklung nicht zu unterschätzen. Eine Abschwächung des herrscherlichen Ausdruckscharakters und der monumentalen Aufgipfelung der dreieckigen Gruppenkomposition im Zusammenhang mit der Frontalansichtigkeit ist damit nicht verbunden. Allein schon in der monumentalen Steigerung der bestimmenden ikonologischen Merkmale erweist sich die völlige generationelle Übereinstimmung von Waldburgers Nonnberger Muttergottes mit Deglers Augsburger Plastik. Die Kleidung der Nonnberger Muttergottes zeigt, vor allem beim geschnürten Mieder des Kleides und in der Diagonaldrapierung der Mantelschleife, über Deglers Ingolstädter Muttergottes als Bindeglied den typologischen Zusammenhang mit Krumpers „Patrona Boariae“. Das Verhältnis der Kleidung zum Körper ist bei Waldburgers Muttergottes in wesentlichen Zügen Deglers Ingolstädter Plastik unmittelbar vergleichbar, was vor allem die Stellung der diagonalen Mantelpartien zum Unterleib und zum Oberschenkel des Spielbeines betrifft. Doch das kompositionelle und rhythmische Verhältnis der beiden diagonalen Faltenzüge der Mantelschleife zum Jesuskind ist in der rhythmisch-räumlichen Kontinuität von Figur und Gewanddrapierung und in der Reibungslosigkeit des rhythmischen Ablaufes mit den entsprechenden Partien der Augsburger Plastik strukturell aufs engste verwandt. Der Ansatz zur freiräumlichen Ablösung dieser diagonalen Mantelpartien, ihre rhythmische Kontinuität und ihre Betonung durch die freiräumliche Anhebung des Jesuskinds bestätigen diesen Zusammenhang. Schließlich stellt man auf der linken Seite in Übereinstimmung mit der freiräumlichen Anhebung des Jesuskinds eine Schließung des Figurenkonturs fest.

<sup>17</sup> H. Schnell, a. a. O., Abb. 54, S. 197.

Der Vergleich mit Hans Waldburgers Nonnberger Muttergottes und das Auftreten des herrscherlichen Jesuskindes im Zusammenhang mit Georg Petels reifer Augsburger Schaffenszeit ergeben im Rahmen des ikonologischen Generationsstils eine Dichte von Beziehungen zu gleichartigen Werken der führenden Meister, die eine sichere Datierung der Augsburger Muttergottes Hans Deglers ermöglichen. Die außergewöhnlich enge Verwandtschaft mit Hans Waldburgers Nonnberger Muttergottes und die ikonologische Kongruenz des herrscherlichen Jesuskindes mit Georg Petels Plastik in der Augsburger Barfüßerkirche ergeben eine Eingrenzung zwischen 1628/29 und 1632, die mit der dargestellten künstlerischen Entwicklung Deglers nach seiner Ingolstädter Muttergottes (um 1625/26) übereinstimmt. Die monumentalere Darstellung des herrscherlichen Jesuskindes bei Deglers Augsburger Gruppe im Vergleich zu Waldburgers Nonnberger Plastik rückt es in größere Nähe zu Petels Plastik in der Barfüßerkirche, so daß eine Datierung um 1630–32 wahrscheinlicher ist.

Mit den Beziehungen zu Hans Krumper und Hubert Gerhard als Vorbildern sowie zu den Werken von Hans Waldburger und Georg Petel als ikonologischen Stilparallelen sind die Stilquellen von Hans Deglers Augsburger Muttergottes noch nicht erschöpft. Außerdem sind in Deglers bildhauerischem Schaffen noch zwei Muttergottesplastiken zu berücksichtigen, die für seine künstlerische Beschäftigung mit dem Bildtyp der „Patrona Boiariae“ und für die Datierung der Aldersbacher und Augsburger Plastiken von wesentlicher Bedeutung sind.

Hugo Schnell hat im oben erwähnten Aufsatz darauf hingewiesen, daß der Bildtyp der „Patrona Boiariae“ auch in Gestalt der sitzenden Muttergottes erscheint<sup>18</sup>. Hans Degler hat das Thema der thronenden Muttergottes mit dem Jesuskind zweimal gestaltet: die im Jahre 1621 geschaffene Hochaltarplastik in der Pfarrkirche von Unterhausen bei Weilheim (Abb. 16), eine persönliche Stiftung Deglers, und die Plastik gleichen Themas in der Kapelle von Pessenbach bei Benediktbeuern (um 1620–25. Abb. 17)<sup>19</sup>. Die Muttergottes in Unterhausen zeigt ein Maß an Übereinstimmungen mit der Aldersbacher Plastik, die eine sichere Datierung der letzteren ermöglichen. Die Gesichtsbildung und Haartracht der Unterhausener Muttergottes, ihre Kleidung, vor allem das verschnürte Mieder und die große Mantelschleife, sowie das Jesuskind in seiner Physiognomik, dem Körperbau, der Gestik seiner Arme und in seiner Beinhaltung sind mit Mutter und Kind der Aldersbacher Gruppe völlig identisch, so daß die Unterhausener Gruppe als eine replizierende Umbildung

<sup>18</sup> H. Schnell, a. a. O., S. 197.

<sup>19</sup> E. Groiß, a. a. O., S. 92; S. 94, Anm. 28. – Theodor Müller, *Deutsche Plastik der Renaissance bis zum Dreißigjährigen Krieg* (= Die Blauen Bücher), Königstein im Taunus 1963, S. 18, Umschlagabb.

der Aldersbacher in den Typus der Sitzfigur bezeichnet werden kann. Das Maß an Übereinstimmungen beweist eindeutig die gleichzeitige Entstehung beider Plastiken. Die Aldersbacher Muttergottes ist daher in die Jahre 1620 und 1621 zu datieren. In diesem Zusammenhang ist noch die außerordentlich enge physiognomische Verwandtschaft des Jesuskindes von Hans Waldburgers Nonnberger Muttergottes mit dem Unterhausener festzustellen.

Als typologische Vorstufe für Hans Deglers thronende Muttergottes in Unterhausen kann eine Hans Krumper zugeschriebene Entwurfszeichnung für ein Muttergottesaltärchen (Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 29902) bezeichnet werden, die Hugo Schnell in die Zeit nach 1611 datiert<sup>20</sup>. Das Jesuskind der Krumperzeichnung zeigt aber weder die räumliche Freisetzung noch die betonte Ausbreitung der Arme, wie sie bei den Deglerplastiken in Aldersbach und Unterhausen ausgebildet ist. Vielmehr taucht hier offenbar bei Degler eine Erinnerung an seine frühe Augsburger Schaffenszeit in der Benediktinerabteikirche St. Ulrich und Afra auf. Der Sitzgruppentypus der Unterhausener Muttergottes und die Armhaltung des Jesuskindes erscheint beim Altargemälde der Georgskapelle in St. Ulrich und Afra, das 1587 von Christoph Schwarz begonnen und 1594 von Peter Candid vollendet wurde<sup>21</sup>. Bei der Vermittlung an Hans Degler und andere Künstler dürften die Kupferstichillustrationen der theologischen und historischen Werke aus der Feder von Konventsmitgliedern der Benediktinerabtei, vor allem von Karl Stengel und Bernhard Hertfelder, eine wesentliche Rolle gespielt haben. In Karl Stengels Andachtsbüchlein „Parthenium Decus Maria“ (Augsburg 1617–19)<sup>22</sup> stellt der 7. Kupferstich die thronende Muttergottes mit dem Jesuskind dar, der im Gruppentyp offensichtlich vom Altargemälde der Georgskapelle abhängig ist (Abb. 18). Auf diesem Kupferstich erscheint das bekleidete Jesuskind mit ausgebreiteten Armen, jedoch in einer mehr liegenden Stellung. Die Gestik des Jesuskindes, der Gesichtstyp der Muttergottes und die Drapierung ihres Mantelüberschlages stehen in sehr enger Verbindung mit Deglers Unterhausener Plastik. Auch die Gewandbehandlung mit den scharf linig konturierten großen Stoffflächen ist bei Plastik und Stich eng miteinander verwandt.

Noch enger gestaltet sich die Verwandtschaft zwischen dem behandelten Stich bei Stengel und Deglers Muttergottes mit dem Jesuskind in Pessenbach.

<sup>20</sup> H. Schnell, a. a. O., S. 197, Abb. 46.

<sup>21</sup> Norbert Lieb, Augsburg/St. Ulrich und Afra (= Schnells Kunstführer 183), München<sup>10</sup>1975, S. 11, Abb. S. 12.

<sup>22</sup> Parthenium Decus Maria. Illustratum eius SS. Nomen varie allegorijs, figuris, interpretationibus, ac eiusmodi argumenti historijs lectoribus. Auctore R. P. F. Carolo Stengelio Ord. S. Ben. Mon. SS. Udalrici et Affrae Augustae Vind. Professo. Augustae Vind. A. C. CIO · DC · XIX (= 1619). Ad insigne pinus. Augustae Vindelicorum, Andreas Aperger, M · DC · XVII (= 1617). Exemplar in der Pfarrbibliothek Biberbach. – Plattengröße 12,7 × 8 cm.

Plastik und Stich zeigen in Gesichtstyp, Haartracht, Haltung des rechten Armes mit dem Zepter und in der Drapierung des Mantelüberschlages bei beiden Muttergottesdarstellungen so weitgehende Übereinstimmungen, daß Deglers Kenntnis von Stengels Büchlein als gesichert bezeichnet werden kann. Bedeutsam im Zusammenhang mit Deglers Muttergottesplastik in St. Sebastian ist das Auftreten des herrscherlichen Jesuskindes bei der Pessenbacher Gruppe, wo es auf dem linken Oberschenkel seiner Mutter stehend mit Segensgeste und mit der Weltkugel dargestellt ist. In dieser Darstellungsform geht es auf das von Dominicus Custos gestochene Widmungsblatt der „Imagines Sanctorum Augustanorum“ (Augsburg 1601)<sup>23</sup> zurück, dem eine Entwurfszeichnung von Friedrich Sustris (Göttingen, Universitätsammlung) zugrundeliegt<sup>24</sup>. Eine erweiterte Neuauflage dieses Werkes gab Karl Stengel unter dem Titel „Der weitberühmten Statt Augspurg kurtze Kirchenchronik“ im Jahre 1620 heraus, d. h. nur ein Jahr nach seinem „Parthenium Decus Maria“<sup>25</sup>.

Der auf eine Vorlage von Friedrich Sustris zurückgehende Stich stellt daher die zweite Stilquelle Deglers aus dem Bereich von Malerei und Graphik dar, die im Zusammenhang mit der Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra steht und die Bedeutung Karl Stengels als Vermittler nochmals betont. Der 2. Kupferstich in seinem „Parthenium Decus Maria“ mit der thronenden Muttergottes und dem auf dem rechten Oberschenkel stehenden Jesuskind, welches das Kreuz hält, stellt mit Ausnahme des Attributs eine seitenverkehrte Variante der Sustrisgruppe und das Bindeglied zu Deglers Pessenbacher Plastik dar (Abb. 19). Besondere ikonologische Bedeutung kommt dem Jesuskind mit dem Kreuz im Zusammenhang mit Petels Christuskind in der Barfüßerkirche zu, da letzteres ursprünglich statt der Weltkugel ein langes Kreuz hielt<sup>26</sup>. Abgesehen von der Gruppenkomposition macht sich der Einfluß von Sustris' Muttergottes auf die Kupferstichillustrationen bei Stengel und auf die Muttergottesplastiken Deglers in Aldersbach, Unterhausen und Pessenbach vor allem in der ovalen Gesichtsförmigkeit mit der zugespitzten Kinnpartie und mit den niedergeschlagenen Augen bemerkbar. Man stellt daher auch hier die Ausbildung eines ikonologischen Gruppenstils fest, der von Friedrich Sustris und Christoph Schwarz ausgeht. Beide Künstler waren im Auftrag der Familie Fugger in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts für die Ausstattung der Seitenkapellen in St. Ulrich und Afra tätig. Als der Schöpfer dieses Bildtyps der thronenden Muttergottes mit dem Jesuskind ist Christoph Schwarz anzusprechen. In seiner 1585 entstandenen Entwurfszeichnung für das Altargemälde in der Benediktuskapelle bei St.

<sup>23</sup> Ausstellungskatalog „Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock“, Augsburg 1980, Band I, S. 386, Nr. 393 m. Abb.

<sup>24</sup> Ausstellungskat. „Welt im Umbruch“, Band II, S. 278, Nr. 666 m. Abb.

<sup>25</sup> Vgl. Anm. 23.

<sup>26</sup> Th. Müller u. A. Schädler, a. a. O., S. 37.

Ulrich und Afra (Regensburg, Fürstlich Thurn und Taxissches Kupferstichkabinett) hat er den Prototyp für die Gruppenkomposition des 7. Kupferstiches bei Stengel und Deglers Muttergottes in Unterhausen geschaffen<sup>27</sup>. Auftraggeber für diese Entwurfszeichnung, die Peter Candid bei der Ausführung des Altargemäldes veränderte, war Octavian Secundus Fugger<sup>28</sup>. Die stärker betonte Aufrichtung der Körperhaltung Mariens und die Einführung des stehenden Jesuskindes in den Kupferstichen bei Stengel und bei der Deglerplastik gehen auf die Vorlage von Sustris zurück. Die Synthese der künstlerischen Einflüsse von Sustris und Schwarz in den Kupferstichillustrationen von Stengels „Parthenium Decus Maria“ bildet daher die unmittelbare Voraussetzung für ihre Auswirkungen auf Deglers Muttergottesplastiken in Unterhausen und Pessenbach. Die beinahe gleichzeitige Veröffentlichung von „Parthenium Decus Maria“ und der Wiederauflage der „Imagines Sanctorum Augustanorum“ durch Stengel in den Jahren 1619 und 1620 dürfte für die Rezeption dieser Einflüsse durch Degler von erheblicher Bedeutung gewesen sein.

Dies bedeutet keineswegs, daß die Illustrationen der Erstausgabe der „Imagines Sanctorum Augustanorum“ von 1601 ohne Auswirkungen auf Degler und andere an der Ausstattung von St. Ulrich und Afra beteiligte Künstler geblieben wären. Der Einfluß der von Friedrich Sustris geprägten ovalen Gesichtsform der Muttergottes ist bei Deglers Hochaltarplastiken (1604), den Muttergottesdarstellungen im Schrein und bei der Marienkrönung im Auszug, eindeutig festzustellen<sup>29</sup>. Eine sehr enge Anlehnung an die Gruppenkomposition von Sustris zeigt die thronende Muttergottes mit dem stehenden Jesuskind auf dem Titelblatt der „Decreta Synodalia Dioecesis Augustanae“ (Dillingen 1611)<sup>30</sup>, das nach Entwurf von Matthias Kager von Alexander Mair gestochen wurde (Abb. 22). Trotz des Unterschiedes im zeichnerischen Stil ist bei Kagers Muttergottesgruppe die Nähe zum ikonologischen Generationsstil der Mariendarstellungen in Stengels „Parthenium Decus Maria“ nicht zu übersehen. Die stilbildenden Einflüsse auf die Illustrationen des „Parthenium Decus Maria“ sind aber auch bei den in St. Ulrich und Afra tätigen Weilheimer Künstlern zu suchen. Einen Hinweis in diese Richtung gibt der erste Kupferstich dieses Werkes mit der Darstellung der Marienkrönung, die sich vor allem bei den Gestalten Christi und Gottvaters an die Plastiken Deglers aus derselben Darstellung im Hochaltarauszug anlehnt (Abb. 20). Die engsten Verbindungen im Zeichnungsstil der Illustrationen sind zur ehemaligen Hochaltarpredella von Elias Greither d. Ä.

<sup>27</sup> Ausstellungskat. „Welt im Umbruch“ II, S. 273, Nr. 658 m. Abb.

<sup>28</sup> Norbert Lieb, Octavian Secundus Fugger (1549–1600) und die Kunst (= Studien zur Fuggergeschichte, Band 27), Tübingen 1980, S. 200, Abb. 27.

<sup>29</sup> N. Lieb, Augsburg/St. Ulrich und Afra, Abb. S. 16.

<sup>30</sup> Ausstellungskat. „Welt im Umbruch“ I, S. 389, Nr. 395.

(1604) festzustellen<sup>31</sup>. Die halbfigürlich dargestellte Muttergottes in der Bildmitte steht in ihrem Gesichtstyp ebenfalls unter dem Einfluß von Friedrich Sustris (Abb. 23). Das stehende Jesuskind der Predella wird im 2. Kupferstich bei Stengel mit geringfügigen Änderungen übernommen. Das Lendentuch des Jesuskindes bei Greither erscheint im 2. Stich bei Stengel in seitenverkehrter Anordnung. Der rundliche Gesichtstyp des Jesuskindes bei Greither tritt wieder im 7. Stich bei Stengel auf, vor allem aber die flockige Haarbehandlung durch den Maler findet im Stich ihre genaue Entsprechung. Desgleichen sind Gesichtstyp und Barttracht Gottvaters im 1. Stich bei Stengel unmittelbar vom hl. Simpert in Greithers Predella abhängig<sup>32</sup>. Ebenso erscheinen Gesichtstyp und Haartracht der weiblichen Heiligen von Greithers Predella im 5. Stich bei Stengel. Die hier angeführten Beispiele, die noch vermehrt werden könnten, zeigen nicht nur die übliche Art der motivischen Entlehnungen eines kompilierenden Stechers, sondern stehen im zeichnerischen Stil der Predella Elias Greithers d. Ä. so nahe, daß dieser als Zeichner der Stichvorlagen mit großer Wahrscheinlichkeit bezeichnet werden kann. Als Stecher der Illustrationen zu Stengels „Parthenium Decus Maria“ kommt Daniel Manasser in Frage, dessen Stich der Wallfahrtskirche und des Gnadenbildes von Kloster Lechfeld (1603) in der Darstellung von plastischen Bildwerken mit der Marienkrönung des 1. Stiches bei Stengel engste Verwandtschaft besitzt<sup>33</sup>.

Diese Zusammenfassung der stilbildenden Einflüsse von Augsburger, Münchener und Weilheimer Künstlern in den Illustrationen des „Parthenium Decus Maria“ besitzt ohne Zweifel musterbuchartigen Charakter, der für Künstler wie Hans Degler eine Inspirationsquelle für Andachtsbilder darstellen mußte. Die andachtsbildlichen Erfindungen großer Künstler wie Christoph Schwarz und Friedrich Sustris auf dem Gebiet der Malerei und vor allem der Zeichnung bedurften des Mittels der reproduzierenden Druckgraphik, um eine weiträumige Verbreitung zu finden. Der Einfluß von Christoph Schwarz' Entwurfszeichnung für das Altargemälde in der Benediktuskapelle bei St. Ulrich und Afra, dessen Hauptgruppe mit der thronenden Muttergottes und dem Jesuskind nicht ausgeführt wurde, auf Deglers Muttergottesplastik in Unterhausen ist nur durch die Vermittlung des 7. Stiches Daniel Manassers in Stengels Andachtsbüchlein zu erklären, was durch die typologischen Gemeinsamkeiten und denjenigen in formalen Details völlig evident ist.

Besondere Bedeutung besitzt das stehende Jesuskind im Predellagemälde Elias Greithers d. Ä. im Hinblick auf die Entwicklung zum herrscherlichen Jesuskind bei Hans Degler auf Grund der Zusammenarbeit beider Künstler.

<sup>31</sup> Karl Kosel, *Der hl. Simpert in der bildenden Kunst: St. Simpert, Bischof von Augsburg 778–807*, Augsburg 1978, S. 85.

<sup>32</sup> K. Kosel, a. a. O., S. 69, Abb. 26.

<sup>33</sup> Ausstellungskat. „Welt im Umbruch“ I, S. 297f., Nr. 267 m. Abb.

Greithers Jesuskind steht im Körperbau und im Kontrapost offensichtlich unter dem Einfluß der Darstellung von Friedrich Sustris auf dem Widmungsblatt der „*Imagines Sanctorum Augustanorum*“. Doch mit der Aufrichtung des Hauptes und mit der Erhebung des rechten Armes zur Segensgeste vollzieht Greither eine entscheidende Wandlung, die eindeutig in Richtung auf die Darstellung des herrscherlichen Jesuskindes bei Deglers Muttergottes von St. Sebastian und Petels Plastik in der Augsburger Barfüßerkirche weist. Daraus wird nun ersichtlich, daß unmittelbar nach der Veröffentlichung der „*Imagines Sanctorum Augustanorum*“ im Jahre 1601 die Entwicklung zum herrscherlichen Jesuskind einsetzt. Dabei liegt das Schwergewicht dieser Entwicklung im Augsburger und Weilheimer Kunstkreis, da die unmittelbaren Vorstufen in den Werken zu erblicken sind, die Christoph Schwarz im Auftrag der Fugger für St. Ulrich und Afra schuf. Das Jesuskind seiner Regensburger Entwurfszeichnung besitzt mit Segensgeste und Weltkugel alle ikonologischen Merkmale des herrscherlichen Bildtyps mit Ausnahme der monumentalen Aufrichtung und räumlichen Freisetzung, die auf Deglers Plastik in St. Sebastian vorausweisen. Den letzteren Schritt vollziehen dann Friedrich Sustris und Elias Greither d. Ä. um und kurz nach 1600. Matthias Kager steigert um 1610 im Titelblatt der „*Decreta Synodalia*“ die räumliche Freisetzung des stehenden Jesuskindes. Die Gruppenkomposition, die Linksneigung des Hauptes der Muttergottes und der Stand des Jesuskindes auf ihrem rechten Oberschenkel bilden die unmittelbare typologische Vorstufe für den 2. Stich Daniel Manassers in Stengels „*Parthenium Decus Maria*“. Den Abschluß dieser Gruppe mit dem stehenden herrscherlichen Jesuskind bildet Hans Deglers Muttergottesplastik in Pessenbach. Durch den engeren kompositionellen Zusammenschluß von Mutter und Kind und die strengere Einhaltung der Frontalansicht wird die zeitliche Nähe zu Deglers Muttergottes in St. Sebastian deutlich. Die unmittelbarste typologische Vorstufe zu Deglers Pessenbacher Muttergottes bildet eine 1619 datierte Entwurfszeichnung für ein Altargemälde, welche die thronende Muttergottes mit dem stehenden Jesuskind inmitten musizierender Engel darstellt (Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 41419)<sup>34</sup>. Abgesehen vom Zusammenschluß des Zepters mit der Gruppenkomposition von Mutter und Kind, ist die Verwandtschaft mit der Pessenbacher Muttergottes im Sinne des ikonologischen Gruppenstils und des Schulzusammenhangs so eng, daß hier der Weilheimer Charakter beider Werke klar in Erscheinung tritt. Dieser Weilheimer Charakter des ikonologischen Stils und der Zeichnungsstil sprechen für eine Zuschreibung an Elias Greither d. Ä. Dazu kommt noch die Gleichzeitigkeit der Entwurfszeichnung mit dem Erscheinungsjahr von Stengels „*Parthenium Decus Maria*“. Die Übersetzung des immer noch wirksamen Vorbildes von

<sup>34</sup> H. Schnell, a. a. O., S. 197, Abb. 47.

Friedrich Sustris in die familiär intime Zuneigung von Mutter und Kind und die damit verbundene Volkstümlichkeit der Darstellungsweise entspricht völlig dem Illustrationsstil Greithers und seines Stechers Daniel Manasser in Stengels Andachtsbüchlein. Den deutlichsten kompositionellen Unterschied zwischen Greithers Zeichnung und dem 2. Stich Manassers stellt man im räumlichen Verhältnis zwischen der Muttergottes und dem Jesuskind fest. Der Prozeß der räumlichen Freisetzung des stehenden Jesuskindes verläuft vom Stich Manassers über die Zeichnung Greithers zu Deglers Pessenbacher Plastik. Dabei ist weniger der Gesichtspunkt der räumlichen Ablösung des Kindes von der Mutter bedeutsam als die zunehmende Gleichrangigkeit des göttlichen Kindes mit seiner herrscherlich thronenden Mutter. Die Anhebung des Jesuskindes bei der Pessenbacher Gruppe zur gleichen Scheitelhöhe mit seiner Mutter bedeutet hier im Rahmen des engsten gruppenkompositionellen Zusammenschlusses, der mit demjenigen in Greithers Zeichnung unmittelbar vergleichbar erscheint, einen entscheidenden ikonologischen Unterschied. Trotz der engen typologischen Verwandtschaft der Gruppenkomposition bei Greither und Degler verursacht die strenge Einhaltung der totalen Frontalansicht beim Jesuskind der Pessenbacher Gruppe seine monumentale Steigerung zur bildlichen Verselbständigung im Sinne der herrscherlichen Darstellung. Die Schließung des Gruppenkonturs bei Greithers Zeichnung und Deglers Pessenbacher Muttergottes stimmt völlig mit der gleichen Erscheinung bei Deglers Muttergottesplastiken in Aldersbach und Ingolstadt überein, wodurch die Datierung der Pessenbacher Muttergottes um 1620–25 durch Theodor Müller bestätigt wird<sup>35</sup>. Die Gruppe der Muttergottesdarstellungen mit dem stehenden Jesuskind, welche Greithers Hochaltarpredella in St. Ulrich und Afra, Kagers Titelblatt der „Decreta Synodalia“ sowie Manassers 2. Kupferstich im „Parthenium Decus Maria“ umfaßt, besitzt auf Grund ihrer unmittelbarer Abhängigkeit von Friedrich Sustris und Christoph Schwarz einen ausgeprägteren Augsburger Charakter. Dieser Augsburger Charakter kommt in einer stärkeren räumlichen Unterscheidung zwischen Mutter und Kind zum Ausdruck, die mehr von der Einzelfigur ausgeht und die Bühnenhafte Präsentation des Jesuskindes betont. Als Gruppenkomposition findet sie ihren Abschluß in Deglers Unterhausener Muttergottesplastik von 1621, wo das Jesuskind zwar sitzend, jedoch in betonter räumlicher Unterscheidung und Bühnenhafter Präsentation dargestellt ist. Auf dem Gebiet der monumentalen Einzelfigur führt diese Augsburger Gruppe in direkter Linie zu Georg Petels herrscherlichem Jesuskind in der Barfüßerkirche. Die von Greithers Münchener Zeichnung ausgehende Entwicklung zur geschlossenen Gruppenkomposition und zur Frontalansichtigkeit kennzeichnet daher eine jüngere Phase des ikonologischen Gruppenstils.

<sup>35</sup> Vgl. Anm. 19.

Daraus wird nun ersichtlich, daß die Pessenbacher Muttergottes nach der Unterhausener, d. h. nach 1621 entstanden ist, was auf Grund der zuchtvollen Disziplin und Reife der Gestaltung ohne weiteres einleuchtet. Eine Datierung der Pessenbacher Muttergottes gegen 1625 erscheint daher naheliegend.

Greithers Münchener Zeichnung von 1619 kennzeichnet offensichtlich einen Wendepunkt in der Entwicklung des ikonologischen Gruppenstils bei den Darstellungen der thronenden Muttergottes mit dem stehenden Jesuskind. Greither schließt hier seine von der Augsburger Schaffenszeit geprägte Entwicklung ab, die unter dem Einfluß von Friedrich Sustis und Matthias Kager stand. Seine Nachfolge auf dem Gebiet der Plastik tritt Hans Degler mit der Pessenbacher Muttergottes an. Als die unmittelbare Vorstufe für den Zusammenschluß der Gruppenkomposition in der Zeichnung von 1619 ist der 2. Stich Manassers im „Parthenium Decus Maria“ zu bezeichnen. Der Vergleich des Zeichnungsstils bei Stich und Zeichnung zeigt in der Gewandbehandlung um die Beine Mariens eine so weitgehende Verwandtschaft, daß Greithers Autorschaft für die Stichvorlage eindeutig ist. Bedeutsam für die Rezeption dieses Typs der Gruppenkomposition durch Degler ist das Auftreten einer eng verwandten Gruppierung von Maria und dem Jesuskind bei seiner Standfigur in Hofheim (1610. Abb. 24)<sup>36</sup>. Die Verwandtschaft von Deglers Hofheimer Muttergottes mit derjenigen auf Greithers Zeichnung reicht bis in Details, wie z. B. der Fältelung des Tuches, auf dem das Jesuskind sitzt bzw. steht. Abgesehen vom Unterschied in der Gruppenkomposition von Mutter und Kind, sind hier vor allem im Physiognomischen die unmittelbaren Voraussetzungen für Muttergottes und Jesuskind der Augsburger Plastik ausgebildet. Vergleicht man Greithers Darstellungen des Jesuskindes in der Predella von St. Ulrich und Afra und in der Münchener Zeichnung mit denjenigen Deglers bei den Plastiken in Hofheim und Augsburg, so wird ersichtlich, daß die räumliche Freisetzung und die Ausbildung des herrscherlichen Typs zu Beginn und beim Abschluß in den Augsburger Werken Greithers und Deglers erfolgt. Diese räumlich ausstrahlende Form der Gruppenkomposition spiegelt sich im 2. und 7. Stich Manassers in Stengels „Parthenium Decus Maria“ wider, deren Vorlagen Greither zuzuschreiben sind. Die verräumlichte Gruppenform kennzeichnet daher den Augsburger Charakter. Die im 2. Jahrzehnt entstandenen Werke, Deglers Hofheimer Muttergottes von 1610 und Greithers Münchener Zeichnung von 1619, bilden in der familiär intimen Zuneigung von Mutter und Kind einen spezifisch Weilheimer Charakter aus. Die zunehmende Tendenz zum Zusammenschluß der Gruppenkomposition erreicht bei Greither um 1618/19 im 2. Stich von Stengels „Parthenium Decus Maria“ und in der Münchener Zeichnung einen Konvergenz- und Wendepunkt, der die Möglichkeit der

<sup>36</sup> E. Groß, a. a. O., S. 92.

Öffnung und Schließung der Gruppenkomposition beinhaltet. Die Ambivalenz beider Möglichkeiten stellt sich im 2. Stich bei Stengel dar. Die Entscheidung Greithers für die Schließung der Gruppenkomposition in seiner Münchener Zeichnung betont den Weilheimer Charakter und bestimmt Deglers Entwicklung im 3. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Wesentlich für die Ausbildung der Merkmale des ikonologischen Gruppenstils im Rahmen des Weilheimer Charakters ist die Gleichrangigkeit des herrscherlichen Jesuskindes mit seiner thronenden Mutter. Außerdem ist die Entstehung dieser graphischen Vorlagen unmittelbar nach der Aufstellung von Krumpers „Patrona Boariae“ im Jahre 1616 zu betonen. Im darauffolgenden Jahrzehnt verdichtet sich bei Greither und Degler die Entwicklung dieses herrscherlichen Bildtyps. Beim 2. Stich in Stengels „Parthenium Decus Maria“ stellt man trotz aller Unterschiedlichkeit der Typologie in der Gruppenkomposition eine Abhängigkeit von Krumpers „Patrona Boariae“ fest. Dies trifft für die Richtungsgegensätzlichkeit der Körperhaltung von Mutter und Kind und für die Schrittstellung des Jesuskindes auf dem rechten Knie vor der Mantelschleife zu. Doch trotz dieses Einflusses von seiten Krumpers bleibt das von Sustris geschaffene Vorbild, schon auf Grund des Typus' der Sitzfigur, stärker wirksam. Diese Tendenz bei Greither bestätigt sich mit dem engen Zusammenschluß der Gruppenkomposition in der Münchener Zeichnung von 1619. Die aus der Rezeption des Krumper'schen Einflusses sich ergebenden Widersprüchlichkeiten bei Greither, die mit der Übertragung einer an der Standfigur entwickelten Gruppenform auf die Sitzfigur zusammenhängen, bringt Degler in der Pessenbacher Muttergottes zu einer künstlerisch ausgereiften Lösung und einer harmonischen Synthese der von Sustris, Greither und Krumper ausgebildeten ikonologischen Merkmale. Als dominierendes ikonologisches Merkmal ist das Festhalten am Weilheimer Charakter in der familiär intimen Zuneigung der Mutter zum göttlichen Kind zu bezeichnen, das in spiegelbildlicher Form auf Greithers Münchener Zeichnung zurückgreift. Die Seitenvertauschung des Jesuskindes verursacht einen freieren und damit monumentaleren Stand, der für die Ausbildung des herrscherlichen Charakters bedeutsam ist. Die im Vergleich zu Greithers Zeichnung klarere Abgrenzung zwischen den Häuptern von Mutter und Kind bringt durch die Einführung der Frontalansicht eine Klärung der Gruppenform, welche die unmittelbare Vorstufe für Deglers Muttergottes von St. Sebastian bildet. Das Verhältnis von Mutter und Kind bei der Pessenbacher Gruppe greift mit der räumlichen Unterscheidung, die mehr von der Selbständigkeit der Einzelfigur ausgeht, im eigentlichen Sinne auf die Gruppenkomposition Greithers in der ehemaligen Hochaltarpredella von St. Ulrich und Afra zurück. Der Verzicht Deglers auf die raumgreifende Segensgeste des Jesuskindes bei Greither erfolgt mit Rücksicht auf die Geschlossenheit des Gruppenkonturs. Die Wiederaufnahme dieser Segensgeste, die zugleich eine herrscherliche ist, durch Degler beim Jesuskind der Augsburger Gruppe erscheint daher als folgerichtiges

Ergebnis der völligen räumlichen Freisetzung und der totalen Frontalansicht, die entscheidend für die Ausbildung des herrscherlichen Charakters sind. Deglers Pessenbacher und Augsburgs Muttergottesplastiken stellen daher in reifer künstlerischer Form den Weilheimer und Augsburgs Charakter des ikonologischen Gruppenstils in der Nachfolge von Krumpers „Patrona Boiariae“ dar. Die Selbständigkeit dieses in Augsburg und Weilheim entstandenen ikonologischen Gruppenstils erweist sich vor allem in der dargestellten Entwicklung des herrscherlichen Jesuskindes, dessen Ursprung in der Tätigkeit von Christoph Schwarz für die Benediktinerabteikirche St. Ulrich und Afra im Auftrag der Familie Fugger festgestellt werden konnte. Es ist daher nicht erstaunlich, daß der ikonologische Prototyp von Deglers Augsburgs Muttergottes in einer 1593 datierten Zeichnung (Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 5719) erscheint, die eine variierte Kopie nach einem Entwurf von Christoph Schwarz darstellt<sup>37</sup>. Abgesehen von der Seitenvertauschung des Jesuskindes und des Zepters, sind in ihr alle ikonologischen Merkmale der Augsburgs Plastik vorgebildet. Die Übereinstimmung im formalen Detail reicht bis zum Mantelüberschlag unterhalb des sitzenden Jesuskindes, so daß Deglers Kenntnis vom Original der Zeichnung oder dieser Kopie als wahrscheinlich angenommen werden kann. Doch der Vergleich dieser Zeichnung mit den späteren Werken von Sustris, Greither und Degler beweist, daß die beiden Weilheimer Meister auf der Grundlage der Bildideen von Schwarz und Sustris einen selbständigen Bildtyp des herrscherlichen Jesuskindes entwickelten. Der entscheidende Unterschied dieses Bildtyps, dessen Entwicklung vor allem im Augsburgs und Weilheimer Bereich stattfindet, zum Jesuskind der „Patrona Boiariae“ ist seine freiräumlich-statuarische Verselbständigung in der Frontalansicht, die den repräsentativen Charakter stärker betont. Die Auswirkungen von Krumpers „Patrona Boiariae“ auf diese Entwicklung dürfen dennoch nicht unterschätzt werden. Sie bildet bei Hans Degler den unmittelbaren Anstoß zu seinen reifsten Werken in Unterhausen, Pessenbach und Augsburg. Deglers persönlichste Leistungen stellen ohne Zweifel die Sitzfigurengruppen in Pessenbach und Unterhausen dar. Die Integration der Gruppenkomposition, die an den Sitzfiguren entwickelt wurde, in die Gestaltung der monumentalen Standfigur erweist Deglers Muttergottes von St. Sebastian als die Erfüllung seines künstlerischen Schaffens, die seine Fähigkeit zur schöpferischen Synthese in eindrucksvoller Weise darstellt.

Die Stellung der Kupferstichillustrationen Daniel Manassers in Karl Stengels „Parthenium Decus Maria“ in dieser Entwicklung ist vor allem durch ihre Entstehungszeit um 1617/18, d. h. zwischen der Vollendung von Krumpers

<sup>37</sup> H. Schnell, a. a. O., S. 195, Abb. 37.

„Patrona Boariae“ im Jahre 1616 und Greithers Münchener Zeichnung von 1619, gekennzeichnet. Im Zusammenhang mit dieser Zeit einer Stilwende bündeln sich in den Stichen dieses Andachtsbüchleins die stilbildenden Komponenten der andachtsbildlichen Gestaltungen in der Münchener, Augsburger und Weilheimer Kunst zwischen 1580 und 1630. Die Entstehung dieses Werkes im Benediktinerkonvent von St. Ulrich und Afra zu Augsburg bringt es mit sich, daß die Vielschichtigkeit dieser Entwicklung mehr aus dem Blickwinkel der Weilheimer und Augsburger Künstler gesehen wird, da mit großer Wahrscheinlichkeit der Weilheimer Elias Greither d. Ä. als Zeichner der Stichvorlagen angenommen werden kann. Die Beobachtung der Wechselwirkung zwischen den 1619 schon bestehenden Werken der Weilheimer Künstler in St. Ulrich und Afra und den späteren Werken Deglers, die sich in diesen Illustrationen abzeichnet, beweist die Bedeutung von Stengels „Parthenium Decus Maria“ und seiner Stiche für die Ausbildung des ikonologischen Gruppenstils, vor allem auf dem Gebiet der Sitzfigurengruppen mit Maria und dem Jesuskind. Auf Grund der Beobachtung, daß hier die individuelle künstlerische Entwicklung und der übergreifende ikonologische Gruppenstil auf dem Gebiet des marianischen Andachtsbildes in einem breitgefächerten Spektrum von volkstümlichem Charakter zusammengefaßt ist, wäre es sicherlich wie ein lohnendes Unternehmen, das Oeuvre Daniel Manassers auf seine Verbindungen mit der gleichzeitigen Weilheimer und Augsburger Plastik hin zu untersuchen.

Die Auswirkungen der Stiche Manassers im „Parthenium Decus Maria“ auf die Spätwerke Deglers und der mit der verräumlichten Gruppenkomposition verbundene Augsburger Charakter wurden bereits an Hand des Zusammenhanges zwischen dem 7. Stich bei Stengel und der Unterhausener Muttergottesgruppe von 1621 aufgezeigt. Bei den Darstellungen des Jesuskindes in lebhafter gestischer oder schreitender Bewegung ist gewiß der Einfluß von Krumpers Jesuskind der „Patrona Boariae“ nicht zu bestreiten. Doch für die bühnenhafte Präsentation des Jesuskindes bei Deglers Unterhausener Muttergottesplastik läßt sich als Stilquelle der von Dominikus Custos geschaffene Titelkupferstich zu Karl Stengels „Chronologica et compendiosa descriptio . . . monasterii SS. Udalrici et Aefrae Augustae Vindellicorum“ (Augsburg 1613)<sup>38</sup> namhaft machen (Abb. 25). Da die Kupferplatte für diesen Titelstich wiederverwendet wurde, ist sie in die Zeit vor 1613 zu datieren. Die thematische Übereinstimmung des Titelkupferstiches mit Greithers Hochaltarpredella ergibt das Jahr 1604 als terminus post quem. Die Übereinstimmung mit dem Jesuskind der Unterhausener Muttergottes in Verräumlichung, Gestik und Körperbau ist so weitgehend, daß die Kenntnis Deglers von diesem Stich Dominikus Custos' als gesichert bezeichnet werden kann. Zusammen mit dem nach Vorlage von Matthias Kager

<sup>38</sup> Ausstellungskat. „Welt im Umbruch“ I, S. 390f., Nr. 397.

geschaffenen Titelkupferstich zu den „Decreta Synodalia“, der die thronende Muttergottes mit dem stehenden Jesuskind darstellt, bildet der Titelkupferstich von Dominikus Custos die unmittelbare Voraussetzung für Deglers Muttergottesplastiken in Unterhausen und Pessenbach. Man stellt daher in der Augsburger Kunst zwischen 1600 und 1615 die Entwicklung eines ikonologischen Generationsstils fest, der auf dem Gebiet der thronenden Muttergottes mit dem Bühnenhaft präsentierten Jesuskind eine Generationsparallele zu Krumpers „Patrona Boiariae“ ist.

Die Auswirkungen von Dominikus Custos' Titelkupferstich auf Manassers Illustrationen zu Stengels „Parthenium Decus Mariae“ werden im 6. und 7. Stich sichtbar. Vor allem im 6. Stich ist sein Einfluß auf die Gruppenkomposition und die Gestik des Jesuskindes evident (Abb. 21). Von erheblichem Interesse ist die Verbindung dieser beiden Stiche mit einer Muttergottesplastik in der Pfarrkirche zu Welden, die Norbert Lieb mit einer bei Joachim v. Sandrart erwähnten Muttergottes Georg Petels in der Augsburger Dominikanerkirche identifiziert<sup>39</sup>. Auf die Frage ihrer stilkritischen Zuschreibung an Petel kann hier nicht eingegangen werden. Vielmehr soll hier nur die Beziehung ihres ikonologischen Stils zur Augsburger Graphik und zu den Muttergottesplastiken Deglers kurz untersucht werden. Die Beziehung der Geste des Jesuskindes zum Thema der Rosenkranzspende hat Lieb mit vollem Recht betont<sup>40</sup>. Manassers Illustrationen bei Stengel sind im Bildtyp der Rosenkranzdarstellung gestaltet. Die Geste des Jesuskindes und seine Körperhaltung im 6. Stich, der Heilige mit Rosenkränzen auf ihren Häuptern darstellt, stimmt mit derjenigen der Weldener Plastik überein. In der Gruppenkomposition und in der räumlichen Öffnung der Beinstellung, welche die Bühnenhafte Freisetzung des Jesuskindes steigert, ist die Verwandtschaft der Weldener Plastik mit der Muttergottesgruppe auf dem Titelkupferstich von Dominikus Custos außerordentlich eng. Das räumliche Verhältnis des diagonal komponierten Jesuskindes zur Öffnung zwischen den Beinen und zur Diagonale der Mantelschleife bei der Weldener Gruppe ist trotz der Seitenvertauschung mit der Komposition bei Custos unmittelbar vergleichbar. Im physiognomischen Bereich stellt man die völlige Übereinstimmung des Verhältnisses der Stirn zur gescheitelten Frisur bei beiden Mariendarstellungen fest. Außerdem ist nicht zu übersehen, daß die malerische Weichheit im Fluß der Gewandbehandlung bei der Weldener Muttergottes im Zeichnungsstil von Custos eine unmittelbare Parallele findet. Die Linienführung des Kleides um Schultern und Hals der Muttergottes bei Custos stimmt mit derjenigen bei der Weldener Plastik so weitgehend überein, daß hier ein unmittelbarer Zusammenhang angenommen werden muß. Die aufgezeigten

<sup>39</sup> Norbert Lieb, Die Muttergottes in Welden. Eine Frage zu Georg Petel: Das Münster 22, 1969, S. 45-48 m. Abb.

<sup>40</sup> N. Lieb, a. a. O., S. 47.

Gemeinsamkeiten mit dem Titelkupferstich von Dominikus Custos bilden den eindeutigen Beweis für den Augsburger Stilcharakter der Weldener Muttergottes.

Ihr Verhältnis zu den thronenden Muttergottesgruppen Deglers scheint im Hinblick auf die Gruppenkomposition und auf die barocke Fülle der Körperlichkeit mit der Unterhausener Plastik von 1621 enger verwandt zu sein. Doch das räumliche Verhältnis der Gewanddrapierung zum Jesuskind und zur Beinstellung zeigt grundlegende Unterschiede zwischen beiden Plastiken. Die Öffnung der großen Mantelschleife um das stark vortretende rechte Bein und die Zuspitzung ihrer gegenläufigen Linienführung zu einer ovaloiden Form verbindet die Weldener Muttergottes mit Deglers Pessenbacher Gruppe und noch mehr mit der Muttergottes von St. Sebastian. Auf die Gleichzeitigkeit mit diesen Werken Deglers deutet außerdem die charakteristische Form der plötzlich abbrechenden Mantelschleife. Die Durchdringungskraft des Körpervolumens, die sich in der Öffnung der Gewanddrapierung ausdrückt, weist auf eine unmittelbare zeitliche Nähe der Weldener Muttergottes zu derjenigen von St. Sebastian hin. Dafür spricht auch die rhythmische Kontinuität, mit der die Mantelschleife unter dem Sitz des Jesuskindes zum abfallenden Mantelüberschlag weitergeführt wird. Die rhythmisch verbindende Funktion des Lendentuches beim Weldener Jesuskind ist in seinem Verhältnis zur Körperform und zum Mantelüberschlag mit derselben Partie der Augsburger Plastik unmittelbar vergleichbar. Für die Beurteilung des ikonologischen Stils des Weldener Jesuskindes ist die Darstellung seiner körperlichen Erscheinung und in Verbindung damit seines Alters von entscheidender Bedeutung. Der Vergleich mit den Jesuskindern Deglers in Unterhausen und Pessenbach beweist die fortgeschrittene körperliche Entwicklung des Weldener Jesuskindes und damit seine engere Verwandtschaft mit dem Augsburger. Die damit erwiesene Einbindung der Weldener Muttergottes in die Augsburger Kunst zwischen 1625 und 1630 wird außerdem durch ihre enge ikonologische Stilverwandtschaft mit dem im Jahre 1626 geschaffenen Gemälde der Rosenkranzspende an den hl. Dominikus von Matthias Kager in der Pfarrkirche von Buchloe bestätigt, das sich ursprünglich im Augsburger Dominikanerinnenkloster St. Katharina befand<sup>41</sup>. Die Vermutung, daß der Frauenorden des hl. Dominikus durch die Rosenkranzmuttergottes Georg Petels in der benachbarten Kirche des Männerordens zu diesem Auftrag an Kager veranlaßt wurde, ist hier naheliegend, da sie durch die physiognomische Ähnlichkeit der beiden Muttergottesdarstellungen und durch das körperlich dargestellte Alter der beiden Jesuskinder unterstützt wird.

<sup>41</sup> Susanne Netzer, Johann Matthias Kager, Stadtmaler von Augsburg (1575–1634) (= *Miscellanea Bavarica Monacensia*, Heft 92), München 1980, S. 116.

In Hans Deglers Muttergottes von St. Sebastian vereint sich die Summe der Erfahrungen eines Künstlerlebens und die ganze Vielfalt der Entwicklung des marianischen Andachtsbildes durch ein halbes Jahrhundert, das im Dreieck von München, Augsburg und Weilheim auf dem Gebiet der Marienthematik überragende Gestaltungen hervorbrachte. In diese Gruppe, die um Hans Krumpers „Patrona Boariae“ einen ikonologischen Gruppenstil von weitreichender Ausstrahlung bildet, ordnet sich dieses Spätwerk als eine der letzten großen Schöpfungen der bairisch-schwäbischen Plastik im 1. Drittel des 17. Jahrhunderts ein. Vor allem bildet die Muttergottes von St. Sebastian, gleichzeitig mit Georg Petels Augsburger Schaffenszeit, den monumentalen und von klassischem Maß erfüllten Abschluß des reichen Beitrags Weilheimer Meister zur Augsburger Kunst in diesem Zeitraum. Die vielfältigen Beziehungen, die von diesem Werk zu Deglers Muttergottesplastiken, zum Schaffen seines Mitarbeiters Elias Greither d. Ä. und zu Georg Petels Augsburger Werken reichen, weisen die Muttergottes von St. Sebastian als eine reife Synthese der Augsburger und Weilheimer Andachtsplastiken aus. Besondere Bedeutung in dieser Entwicklung des marianischen Andachtsbildes besitzt die Wechselbeziehung zwischen Plastik und religiöser Buchgraphik. Sie bildet unter maßgeblichem schöpferischem Anteil von Elias Greither d. Ä. das Bindeglied zwischen Deglers Tätigkeit in der Benediktinerabteikirche St. Ulrich und Afra und seinen Spätwerken. Aus ihr als einem Träger volkstümlicher Marienverehrung und andachtsbildlicher Tradition erwächst Deglers persönlichster Beitrag zum marianischen Andachtsbild, die monumentale Gestaltung des herrscherlichen Jesuskindes. Mit diesem hoheitsvollen und hoffnungsstrahlenden Andachtsbild des göttlichen Kindes hat er zusammen mit seinen großen Zeitgenossen Hans Krumper und Georg Petel den leidgeprüften Gläubigen dieser Zeit ein tröstliches Vermächtnis hinterlassen.

Leider liegt die Herkunft der Muttergottes von St. Sebastian bis jetzt noch im dunklen. Eine bei den Kapuzinern überlieferte mündliche Tradition besagt, sie käme aus der nach der Säkularisation abgebrochenen Augsburger Kapuzinerkirche und sei eine Stiftung der Familie Fugger. Diese Nachricht ist in sich historisch schlüssig, da die Familie Fugger zu den Gründern und Förderern des Augsburger Kapuzinerklosters zählt. Die einzigen Archivalien aus der Zeit des Bestehens des Kapuzinerklosters sind im Fürstlich und Gräfllich Fugger'schen Familien- und Stiftungsarchiv vorhanden<sup>42</sup>. Sie geben über die Gründung des Klosters Auskunft und über die Bestreitung des Lebensunterhalts der Kapuziner durch eine stillschweigende Stiftung der Familie Fugger, da dem Orden der Besitz von Stiftungskapital untersagt war und seine Mitglieder nur von Almosen leben durften. In einem Bericht vom 1. Juni 1630 an Graf Ottheinrich Fugger-

<sup>42</sup> FA 2. 1. 26 b: Augsburger Kassabuch 1609–1611.

Kirchberg-Weißenhorn wird mitgeteilt, daß die Familie Fugger auch die Kosten für das Bauwesen des Klosters trug<sup>43</sup>. Vom Archiv des Kapuzinerklosters, falls überhaupt ein solches vorhanden war, ließ sich trotz intensiver Nachforschungen nicht die geringste Spur feststellen. Auch die Säkularisationsakten im Katholischen Wesensarchiv beim Stadtarchiv Augsburg enthalten kein Inventar über die bewegliche Ausstattung von Kapuzinerkirche und -kloster<sup>44</sup>. Der Bestand über die frühere Sebastianskapelle im Katholischen Wesensarchiv gibt den einzigen konkreten, wenn auch negativen Aufschluß in bezug auf die Muttergottesplastik. Aus einem der Jahresrechnung von 1806/07 beigelegten Inventar geht eindeutig hervor, daß sie zu diesem Zeitpunkt nicht in der Sebastianskapelle war<sup>45</sup>.

Dies bedeutet keine Kapitulation vor der Möglichkeit, dieses Rätsel lösen zu können. Die Verbindungen der Familie Fugger mit dem Augsburger Kapuzinerkloster auf künstlerischem Gebiet sind durch Schenkungen aus dem Nachlaß von Octavian Secundus Fugger belegt<sup>46</sup>. Die Aufträge von Ottheinrich Fugger an Georg Petel lassen es als durchaus denkbar erscheinen, daß er Hans Degler mit dem Auftrag dieser Muttergottesplastik betraute. Wenn man von einer „Inneren Wahrheit“ sprechen kann, so könnten die mehrmals festgestellten stilistischen Verbindungen der behandelten Werke Hans Deglers zu den von der Familie Fugger in Auftrag gegebenen Kunstwerken für die Ausstattung von St. Ulrich und Afra als Argument für beiderseitige Beziehungen gewertet werden, die zu diesem Auftrag führten. Schließlich geben die nachgewiesenen Wechselbeziehungen zwischen dem Schaffen Hans Deglers und der religiösen Buchgraphik Anlaß zu der berechtigten Vermutung, daß die Muttergottes von St. Sebastian auf diesem Weg in der Barockplastik des Bistums Augsburg ihre Nachfolge gefunden hat. Über dieses Thema soll zu gegebener Zeit in einem späteren Jahrbuch dieser Reihe referiert werden.

<sup>43</sup> FA 5. 1. 10: Stiftungen der Fugger 1578–1680, fol. 115.

<sup>44</sup> Kath. Wesensarchiv B 27<sup>16</sup>, B 30<sup>17</sup>, C 33<sup>31</sup>, J 10<sup>9</sup>: vor allem Verkauf des Kapuzinerklosters

<sup>45</sup> Kath. Wesensarchiv H 44. XLII. Rechnung über Einnahm und Ausgab an Geld bey der St. Sebastian Kapell vor dem Stephinger Thor vom 1<sup>ten</sup> Oktober 1806/7. Verzeichnis der Kirchen-Paramenten bey dieser Kapelle.

<sup>46</sup> N. Lieb, Octavian Secundus Fugger und die Kunst, S. 227, 277 (NI 1042, 1045). – Meinen herzlichsten Dank für die Überlassung von Bildmaterial, für die Hilfe bei der Suche nach Quellenmaterial und für die Beratung in wissenschaftlichen Fragen darf ich hiermit aussprechen: H. H. Pater Florian Mayerle, Augsburg – St. Sebastian; H. H. Pfarrer Georg Steger, Biberbach; H. H. Dr. Gregor Schaubert, Stift Reichersberg; Frau Dr. Maria Gräfin Preysing, Dillingen; Herr Franz Wagner, Barockmuseum Salzburg; Herr Dr. Heinrich Geißler, Staatsgalerie Stuttgart; Herr Dr. Josef Bellot, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg; Herr Dr. Wolfram Baer, Stadtarchiv Augsburg; Herr Alfred Binapfl, Augsburg.